DER

CONTRAPUNKT

VON

HEINRICH BELLERMANN

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

Springer

DER

CONTRAPUNKT

VON

HEINRICH BELLERMANN.

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

VIERTE AUFLAGE.



BERLIN.
VERLAG VON JULIUS SPRINGER.
1901.

ISBN-13: 978-3-642-93915-0 e-ISBN-13: 978-3-642-94315-7
DOI: 10.1007/978-3-642-94315-7
Softcover reprint of the hardcover 4th edition 1901

DEM ANDENKEN

EDUARD GRELL's.

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 fliefsenden und correcten Stimmführung gelangen will. So viel und so vielerlei auch heutzutage componiert wird, so selten ist es doch, dafs 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 grofser Teil ihrer Wirkungen beruht auf einem gleichzeitigen Erklingen 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-sangbar geführter Stimmen. Um aber in dieser Kunst der Stimmführung zu einiger Sicherheit zu gelangen, mufs eine lange, selten von neueren Componisten mit Gründlichkeit betriebene Schule durchgemacht werden. Die blofse Harmonielehre und die Art und Weise, wie wir in neueren Compositionslehren die sogenannten polyphonen Formen, die Fugen u. dgl. abgehandelt finden, sind aber in keiner Weise ein Ersatz für wirkliche contrapunktische Übungen. Wie häufig sehen wir nicht, dafs der Mangel fliefsender Stimmen (denken wir z. B. an Chorcompositionen mit Orchesterbegleitung) durch ein Haschen nach ganz äufserlichen 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, dafs 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 fünfzehnten 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 gröfsere Einfachheit, so dafs 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 Ebenmafs der Form und vor allem ein Flufs 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 ausgebildetere 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 fliefsenden 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 grofsen Tonsetzer bis zur Mitte oder dem Ende des vorigen Jahrhunderts haben eine gründliche Schule des Contrapunktes durchgemacht, und zwar im engen Anschlufs 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 im hohen 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 dafs noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts JOSEPH FUX seinen berühmten *Gradus ad Parnassum* verfafste, 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 abgefafst, da „ich durch ALOYSIUM den Lehrmeister jenes vortreffliche Licht in der „Musik, den PALESTRINA verstehe, dem ich alles, was ich in dieser „Wissenschaft weifs, 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, dafs PALESTRINA nicht der unmittelbare Lehrer des FUX war. Man sieht aber daraus, dafs 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 anschliefst, eine solche Teilnahme, dafs 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 unten S. XIII 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, dafs zunächst die contrapunktischen Übungen in den verschiedenen Octavengattungen (Kirchentonarten) an einen *Cantus firmus* angeknüpft wurden. Der Schüler mufste zunächst einen solchen *Cantus firmus* zweistimmig bearbeiten, d. h. er mufste 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 schliefslich 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, verliefs 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 schlofs 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 grofser Wichtigkeit ist. In vielen neueren Werken über Contrapunkt wird der Fehler gemacht, dafs 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 dafs in ihm die Stimmen hintereinander nachahmend eintreten.

Ein anderer Fehler in neueren Werken besteht darin, dafs 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 unerläfslich, dafs man die Fugenübung in zwei Abschnitte teilt: dafs man vor dem doppelten Contrapunkt

einfache Fugen mit zwei, drei und vier Stimmen arbeiten läfst 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 zweckmäfsig ist, dafs der Schüler mit diesen oder noch complicierteren Arten des Contrapunktes (z. B. in der Septime, None, Undecime u. s. w.) hingehalten wird, ohne dafs 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 grofse 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, dafs 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 gröfsten 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, dafs dieser Mann so unendlich musikalisch begabt war, dafs 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, dafs 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 gewufst haben. Und leicht ist es möglich, dafs 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 grofsen Mangel, dafs 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, dafs wir wissen, wie wir auf jeder Stufe der diatonischen Leiter regelrecht einen Schlufs 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 unerläfsliche Bedingung. Aber auch der, welcher in der allerfreiesten 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 gleichmäfsig dahinfliefsenden 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 grofsen Meister an, wie hätten BACH, HÄNDEL, MOZART u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre gröfsten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten? Und gerade bei den schwierigeren Formen, in grofsen 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 Entwickelung 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 indefs nicht ohne Nutzen, obgleich sich im ganzen nicht viel hierüber sagen läfst. 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 gefafst 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 auf S. XIII citierte Schrift: „Die Gröfse der musikalischen Intervalle" veröffentlicht hat.

Berlin, im November 1861.

H. B.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die erste Auflage gegenwärtigen Buches erschien vor fünfzehn 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 blofs gesprochene Wort bewegt sich durch die Musik in rhythmischen und harmonischen Verhältnissen. Diese Verhältnisse, die in der Instrumental-Musik durch äufsere Hülfsmittel erzeugt werden, stellt der Mensch im Gesange durch seinen eigenen Körper, d. h. durch seine eigene Stimme dar. Geht hieraus hervor, dafs 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 nur 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 bloſs durch das Instrumentenspiel zu prüfen, welches immer nur ein Notbehelf für die wahren harmonischen Zwecke 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 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

---

*) 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.

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 kunstgemäfse Musik gehalten wurde und noch nicht durch den schädlichen Einfluſs der Instrumentalmusik verdorben war.

Gewifs 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 äufsere Hülfsmittel, durch vorheriges Abstimmen u. s. w. hervorbringen kann, wird jetzt auch der menschlichen Stimme zugemutet. Und hierin ist vor allen Dingen die Verschlechterung der heutigen Gesangskunst, der Verderb der menschlichen Stimme, ja selbst die Verminderung der musikalischen Anlagen bei der grofsen Mehrzahl der Menschen zu suchen. Denn anstatt von den einfachsten Verhältnissen beim Unterrichten auszugehen und die Schüler anzuhalten, diese mit der gröfsten Vollkommenheit und Reinheit auszuführen, wird jetzt oft in den ersten Stunden schon die Aufgabe gestellt, Intervalle zu singen, die selbst das Ohr eines Geübteren nur schwer aufzufassen vermag, wodurch der musikalische Sinn so weit abgestumpft wird, dafs vollkommene Reinheit ihm auch bei den einfachsten Consonanzen schliefslich nicht mehr Bedürfnis ist. Hieraus folgt aber, dafs 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 anerkennenswerter Weise der Fall ist, selbst das musikalische Studium zu heben sucht, so kann er dies mit gutem Erfolg 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 virtuoses 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, dafs er ein selbstständiges Urteil gewonnen und die Spreu vom Weizen unterscheiden könnte. Aufserdem 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 dritten Auflage.

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, soweit es der Raum gestattete, die Beispiele zu vermehren gesucht.

Berlin, im August 1887.

H. B.

Vorwort zur vierten Auflage.

Die erste Auflage des vorliegenden Werkes erschien in einer noch recht unvollkommenen Gestalt im Jahre 1862. Es fehlte darin z. B. das wichtige Kapitel über den Rhythmus und mancherlei andere Einzelheiten. Nach Verlauf von fünfzehn Jahren erfolgte dann im Jahre 1877 die zweite Auflage, welche diese Lücken ergänzte, 1887 eine dritte und jetzt 1901 die vierte.

Ein anerkannt gutes und mir wohlwollendes Musik-Lexikon widmet im Jahre 1900, sowie schon in früheren Auflagen meiner Person einen Artikel, in dem es heifst: „HEINRICH BELLERMANN vertritt in seinem Buche der Contrapunkt einen veralteten Standpunkt, nämlich den des JOSEPH FUX, dessen Lehrbuch, der *Gradus ad parnassum*, schon bei seinem Erscheinen 1725 veraltet war. BELLERMANNS Schriftchen, die Gröfse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie ist ein gewagter Versuch, die moderne Akustik mit seinem Contrapunkt in Einklang zu bringen.“ — Beide Urteile sind mir durchaus unverständlich. — Wenn aber der *Gradus ad parnassum* des JOSEPH FUX schon im Jahre 1725 veraltet gewesen sein soll; so ist es mir eine besondere Freude, dafs er in seiner jetzigen Gestalt im Jahre 1901 eine vierte Auflage nötig macht, und ich hoffe, dafs er noch recht vielen Musikbeflissenen bei ihren Studien in der Vocalmusik eine richtige und sichere Unterweisung geben wird.

Berlin, im April 1901.

H. B.

Inhalt.

Einleitung.

Allgemeine Vorbemerkung 1
Capitel I. Vom Rhythmus 4
Cap. II. Musikalischer Ton. Akustische Verhältnisse 14
Cap. III. Intervalle 23
Cap. IV. Benennung der Töne 30
Cap. V. Notation 43
Cap. VI. Einiges über den Gebrauch der Schlüssel u. Versetzungszeichen 73
Cap. VII. Von den Tonarten 79
Cap. VIII. Von der Melodie 102
Cap. IX. Über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik . 123

Die Lehre vom Contrapunkt.

I. Teil. Der einfache Contrapunkt 129

Wesen des einfachen Contrapunktes 129

Zweistimmiger Contrapunkt, erste Gattung 145
Zweite Gattung 153
Dritte Gattung 161
Vierte Gattung 174
Fünfte Gattung 182

Vom dreistimmigen Satze, erste Gattung 191
Zweite Gattung 201
Dritte Gattung 209
Vierte Gattung 215
Fünfte Gattung 237

Von der Composition mit vier Stimmen 240
Erste Gattung 244
Zweite Gattung 249
Dritte Gattung 254
Vierte Gattung 260
Fünfte Gattung 269

Vom vierstimmigen Choralsatz 271

II. Teil. Nachahmung, Fuge, Doppelter Contrapunkt 286

Von der Nachahmung 286

Von der Fuge 305

Von der zweistimmigen Fuge 325
Von der dreistimmigen Fuge 336
Von der vierstimmigen Fuge 355

Vom doppelten Contrapunkt 368

Vom doppelten Contrapunkt in der Octave 370
Vom doppelten Contrapunkt in der Decime 382
Vom doppelten Contrapunkt in der Duodecime 395
Die Fuge mit drei Themen 407
Von der verkehrten Nachahmung 410

Vom Canon 414

Vom mehrstimmigen Satz 419

Fünfstimmiger Satz 421
Sechsstimmiger Satz 425
Siebenstimmiger Satz 436
Achtstimmiger Satz 436

Vom Unterlegen der Textworte 447

Über die Beantwortung des Themas in der modernen Fuge 459

Fuge in Dur 460
Fuge in Moll 469

Namen- und Sachregister 472

Einleitung.

Allgemeine Vorbemerkung.

Wenn wir die Musik gründlich studieren wollen, so kommt es vor allen Dingen darauf an, dafs wir einen richtigen Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen nehmen, damit uns klar wird, was Musik eigentlich ist. Denn wenn wir Schüler und Studenten, und oft auch Musiker von Fach darnach fragen, die die Musik zu ihrem Lebensberuf gewählt haben, oder wählen wollen, so werden wir selten eine befriedigende Antwort erhalten; es werden höchstens Erklärungen zu Wege gebracht, wie wir sie in musikalischen Handbüchern, z. B. in dem sehr achtbaren Lexikon von ARREY VON DOMMER finden, wo es heisst: „Musik, Musica = Tonkunst, die Kunst durch inhaltsvolle (?) Tonbewegung Gefühle und Vorstellungen auszudrücken und in uns zu erwecken.“ Oder bei HUGO RIEMANN in seiner Allgemeinen Musiklehre so: „Musik ist die Kunst, welche durch geordnete Tonverbindungen die Seele bewegt und dem auffassenden Geiste ästhetische Lust gewährt, jenes durch ihren Inhalt, dieses durch ihre Form.“

Auf die Frage: was ist Musik? giebt es nur eine Antwort, aus der sich alles andere, auch das Wesen der Instrumentalmusik, ableiten lässt, nämlich: „Musik ist Gesang.“ Heutzutage wird diese Antwort vielen allerdings überraschend erscheinen, da man seit langer Zeit vielfach Musik macht, ohne zu singen. Vielleicht werden auch viele meiner Leser Clavier, Violine oder irgend ein anderes Instrument spielen, — und auch diese werden von sich sagen, sie machen Musik. Und dies ist auch gewissermafsen richtig. Gehen wir der Sache aber tiefer auf den Grund, so sehen wir, dass die Gesetze aller Musik, auch der Instrumentalmusik, sich nur vom Gesang ableiten lassen und dass die Instrumentalmusik, wenn sie die Fühlung mit dem Gesange verliert und unbekümmert ihren eigenen Gang geht, in Unnatur und Widerwärtigkeiten gerät. Und dies hat man in den älteren Zeiten, ja selbst noch im achtzehnten Jahrhundert wohl empfunden, wenn ein Mann, wie MATTHESON sagt, „wer nicht singen kann, kann auch nicht spielen.“

Nur im Gesange ist der Mensch selbst im Stande, ohne fremde Hülfe, ohne Hinzunahme eines Instrumentes u. dergl. Musik zu machen. Er singt eben mit seiner Stimme, mit dem ihm von Gott verliehenen Organ, das vollkommen im Stande ist, die musikalischen

Verhältnisse in der gröfsten Richtigkeit und Reinheit zu Gehör zu bringen, und das Ohr ist es allein, dem ein Urteil hierüber zukommt.

Durch das Ohr ist uns aber auch die Grenze im Gebrauche der harmonischen Verhältnisse gezogen; denn ein Intervall, das wir uns nicht rein und richtig vorstellen können, d. h. das das Ohr nicht begreifen und fassen kann, können wir auch ohne fremde Hülfe durch ein Instrument, ein Clavier oder Violine unterstützt, nicht zu klarer Darstellung durch unsere Stimme bringen, d. h. sie sind unsangbar und so erklären sich auch die strengeren Regeln, die wir in der älteren Musikpraxis, namentlich bis ihs XVI. Jahrhundert hinein, bei den A-capella-Componisten beobachtet finden.

Zunächst kommt es nun darauf an, dafs wir uns klar zu machen suchen, wie sich der Gesang zur Sprache verhält. Denn es ist die Aufgabe des Gesanges, dass er das sonst blos gesprochene Wort durch seine Verbindung mit gewissen darzustellenden Verhältnissen, die wir Rhythmus und Harmonie nennen, lebhafter, eindringlicher, ausdrucksvoller gestaltet. — Schon PLATO sagt: „Der Gesang ist eine Vereinigung von drei Dingen: von Sprache, Rhythmus und Harmonie.“ Wenn wir sprechen, so lassen wir lange und kurze Silben, betonte und unbetonte und die damit verbundene Betonung gewisser Zeitteile in einer unregelmäfsigen Weise aufeinanderfolgen. Wenn wir aber singen, also die Sprache zum Gesang erheben, so tritt ein bewusstes Messen der langen und kurzen Silben und eine gesetzmäfsige Art der Betonung und Nichtbetonung ein, und die hierdurch entstehende Einteilung der Zeit und die damit verbundene Betonung gewisser Zeitteile nennen wir Rhythmus. Ebenso findet beim blofsen Sprechen ein nicht bestimmtes oder bestimmbares Höher- und Tieferwerden der Stimme statt. Beim Singen aber nimmt die Stimme zunächst eine feststehende Tonhöhe an, und von dieser aus bewegt sie sich zu anderen Tonhöhen in ganz genau abzumessenden mathematisch bestimmbaren Intervallen. Und die hierdurch entstehenden Verhältnisse nennen wir Harmonie. Das Wesen des gesungenen und somit überhaupt des musikalischen Tones besteht also darin, dass derselbe auf einerlei Tonhöhe unbeweglich feststeht und dann, wenn die Stimme diese zuerst angenommene Tonhöhe verlassen will, sich auf eine andere Tonhöhe feststellt, wobei die Stimme, unmerklich ein Intervall (einen Zwischenraum, eine Entfernung) zu jener neu anzustimmenden Tonhöhe überspringen mufs, und dies so fort bis zum Ende des Gesanges, wie dies von den alten Griechen, namentlich dem ARISTOXENUS in so trefflicher Weise beschrieben wird. Alle diese Tonhöhen, welche die Stimme im Verlaufe eines Gesanges berühren kann, werden durch Intervalle auseinandergehalten, so dafs jene Tonhöhen, wenn man sie nach ihrer Höhe und Tiefe ordnet, eine Tonleiter bilden, deren Stufen alle gesondert d. h. durch Intervalle getrennt, einzeln dastehen, aber durch ihre Schwingungszahlen in einer nahen, für das Ohr leicht

faſslichen Beziehung stehen oder, wie wir zu sagen pflegen, harmonische Verhältnisse bilden.

Hiernach ist es der Rhythmus und die Harmonie, denen wir später eine eingehende Betrachtung zuwenden müssen.

Wenn es aber richtig ist, daſs Musik, Gesang, die durch Rhythmus und Harmonie gehobene menschliche Sprache ist, so folgt unbestreitbar daraus, daſs ein einzelner Mensch, wenn er richtig sprechen kann und die Fähigkeit besitzt, mit seiner Stimme die rhythmischen und harmonischen Verhältnisse genau rein und richtig auszuführen — wohl im Stande ist, ganz allein (ohne jede fremde Hülfe, ohne jede Instrumentalbegleitung) ein vollkommenes musikalisches Kunstwerk darzustellen. Und nur, wenn wir diesen Standpunkt einnehmen, wird uns ein eingehendes Studium der Musik möglich werden. Freilich werden die meisten meiner Leser bei dem Worte Musik, durch lange Gewohnheit dahin gebracht, immer an eine mehrstimmige Musik denken. Indes ist es unzweifelhaft von einer groſsen Wirkung, wenn ein Mensch z. B. in der freien Natur, im Walde oder sonst wo, ein Lied oder einen Choral erschallen läſst; trägt er einen solchen Gesang mit untadeliger Aussprache der Worte, im richtigen Zeitmaſs und mit genauer Darstellung aller rhythmischen und harmonischen Verhältnisse vor, so hat er eine vollkommene Kunstleistung hingestellt. Ebenso kann der Gesang des Priesters am Altare, wie man ihn noch beim katholischen Gottesdienste hören kann, eine hohe erbauliche Kunstleistung sein, und es ist sehr zu bedauern, daſs in unserer protestantischen Kirche, der Gesang des Geistlichen immer mehr verschwindet oder eigentlich schon verschwunden ist.

Das ist aber das Schöne am Gesange, daſs er nicht nur eine Wirkung thut, wenn ihn ein einzelner Mensch ausführt, sondern daſs seine Wirkung noch bedeutend vergröſsert wird, wenn sich mehrere, ja wenn sich viele gleichzeitig an seiner Ausführung beteiligen. Diese vielen können nun alle gemeinschaftlich dieselbe Melodie singen, und in ihrer Vielheit eine groſsartige Einstimmigkeit darstellen, wie z. B. die Gemeinde in der Kirche — oder sie können sich in verschiedene Gruppen oder Stimmen teilen, so daſs ein zwei-, drei- und noch mehrstimmiger Gesang entsteht. Aber auch die gröſste Mehrstimmigkeit hat in dem einstimmigen Gesang ihren Ursprung. Denn die Mehrstimmigkeit setzt sich aus einem Nebeneinandergehen einstimmiger Melodien zusammen, nicht aber aus bereits fertigen Akkorden oder Symphonien, die man hintereinander stellt, wie dies heutzutage gewöhnlich gelehrt wird. Es bedarf keines groſsen Nachdenkens, um das Widersinnige einer solchen Compositionslehre einzusehen. Denn auf dem Gesange beruht das Wesen aller Musik und jeder musikalische Unterricht sollte daher mit dem Gesange beginnen, verbunden mit dem in der Composition zunächst einstimmiger einfacher sangbarer Melodien.

Cap. I.

Vom Rhythmus.

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

Man kann die absolute Gröfse der einzelnen unter einander gleichen Zeitteile verschieden annehmen, so dafs es langsamere und schnellere Rhythmen giebt, d. h., dass Takte von gleicher Anzahl der Zeitteile 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 Zeitteile zu grofs, 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 äufsere 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 Zeitteile zu einem Takt oder Rhythmus zusammen, und wir nennen jene Zeitgröfsen oder Zeitteile 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 gleichmäfsigen Anzahl von Taktzeiten wiederkehren. Aber auch hier ist eine Grenze gezogen, und zwar eine ganz bestimmte,

---

*) Ich bezeichne, dem in neueren Schriften über Rhythmik und Metrik seit Bentley eingeführten Gebrauch gemäfs, 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 gebrauchen, 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 Fufses 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. Bellermann (Berlin 1841) S. 21; und in Rossbach's griechischer Rhythmik (Leipzig 1854) S. 25.

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,

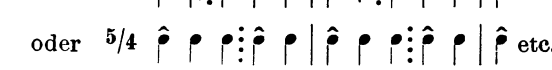


und der ungerade als Drei-Viertel-Takt.



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:





Hierdurch würden wir Betonungen in ungleichmäfsigen 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, 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. 13.

Wie man zunächst die einzelnen Zeitteile in zwei- und dreiteilige Takte gruppiert hat, ebenso werden nun mehrere dieser Takte zu gröfseren 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:



In einem solchen gröfseren 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 gröfseren Takte verbunden. Bei der Annahme von Viertelnoten im langsamen $^{3}/_{2}$-Takt so:



In diesem gröfseren sechszeitigen Takte steht der erste kleinere zweizeitige Takt zu den beiden folgenden nach Mafsgabe 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 gröfseren zusammenfassen, wie hier:



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 gröfser die Takte werden, desto schwieriger ist es, die verschiedenen Grade der Betonungen zu unterscheiden, so dass man noch grössere Zusammensetzungen, wie z. B. den aus sechs einfachen geraden oder drei vierzeitigen Takten bestehenden zwölfzeitigen Takt,



und ferner den aus vier vierzeitigen Takten bestehenden sechzehnzeitigen,



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

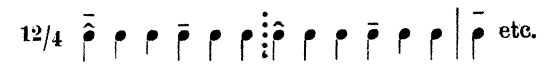
Im ungeraden Rhythmus kommt in derselben Weise die Zusammenfassung von zwei, drei und vier einzelnen Takten zu gröfseren vor. Im Sechs-Viertel-Takt haben wir einen aus zwei einfachen ungeraden Takten bestehenden gröfseren Takt.



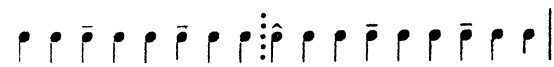
Im Neun-Viertel-Takt haben wir einen aus drei einfachen ungeraden Takten bestehenden gröfseren Takt.



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

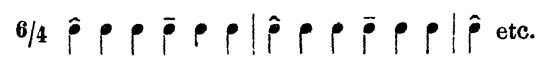


Hierüber pflegt die moderne Musik nicht hinauszugehen, obwohl der Achtzehn-Viertel-Takt, d. h. die Verdopplung des Neun-Viertel-Taktes vielleicht noch zulässig wäre.



In Bezug auf die beiden sechszeitigen Takte, nämlich:

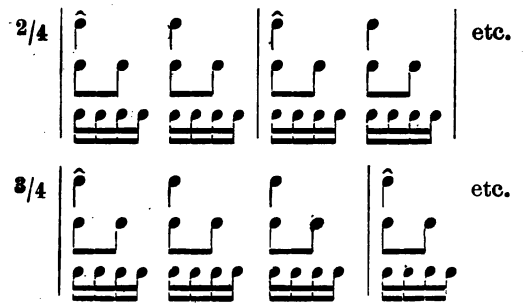




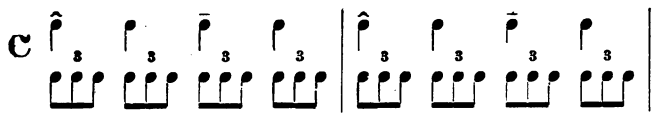
sei hier hinzugefügt, dass dieselben trotz ihres gleichgrofsen Umfanges in ihrem Wesen durchaus verschieden von einander sind. Wie wir sehen, kann es also verschiedene gröfsere zusammengesetzte Takte geben, welche die gleiche Anzahl von Taktzeiten haben, aber durch ihre Zusammensetzung sich von einander unterscheiden. Ihre Art bestimmen wir immer nach den ihnen zu Grunde liegenden einfachen Takten. Der Sechs-Viertel-Takt gehört hiernach 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 gröfseren zusammengesetzten vereinigt haben, so dass die einfachen Takte in jenen gröfseren gleichsam als Taktzeiten erscheinen; in derselben Weise kann man nach der anderen 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 Gröfse 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 aufserhalb der erlaubten Grenze liegen.

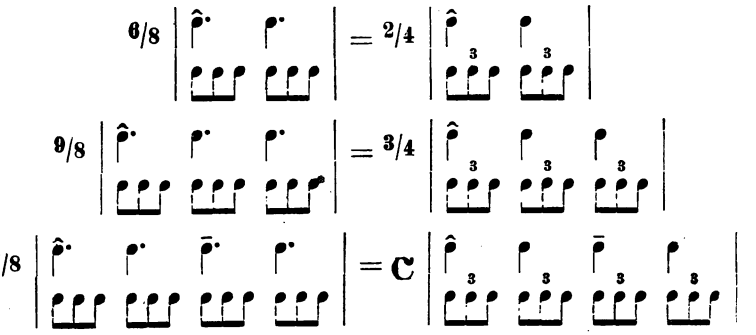
Die Teilung durch zwei ist die gewöhnlichere, z. B.



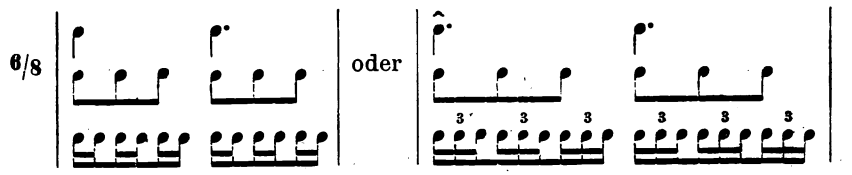
Aber auch die Teilung durch drei kommt vor. Ihre Bezeichnung in der Notenschrift geschieht gewöhnlich durch die Triole,



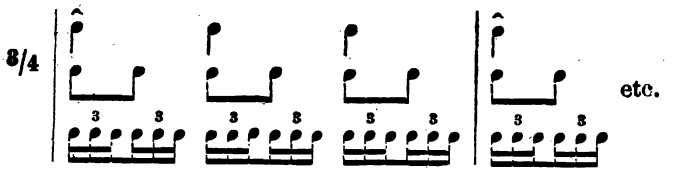
falls der Komponist nicht von vorn herein auf eine dreiteilige Untereinteilung Rücksicht nimmt und die Taktzeiten selbst durch punktierte Viertelnoten ausdrückt. Dann müssen wir den einfachen geraden Takt als $^{6}/_{8}$ Takt, den einfachen ungeraden Takt als $^{9}/_{8}$ Takt und den vierzeitigen als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



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



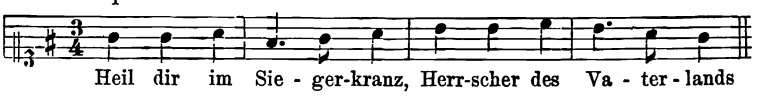
so wie auch bei der Teilung der Taktzeiten durch zwei eine Untereinteilung in Triolen stattfinden kann, z. B.



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.

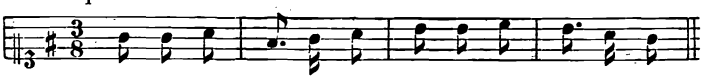
In den vorstehenden Auseinandersetzungen haben wir die Taktzeiten, oder wie sie die Alten in Rücksicht auf das Taktschlagen nannten, die *σημεῖα ποδός* nach willkürlicher Annahme stets als Viertelnoten und bei der dreiteiligen Untereinteilung als punktierte Viertelnoten geschrieben. Die Praxis hält an 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.

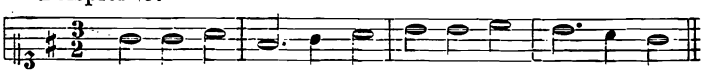


Die Praxis kann hierfür aber auch die kleinere oder auch die gröfsere Notengattung wählen, wie die beiden folgenden Beispiele (B und C) zeigen:

Beispiel B.



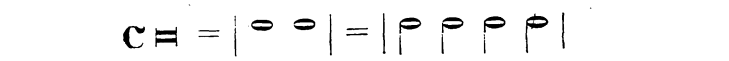
Beispiel C.



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

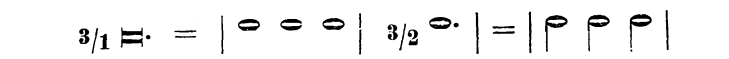
im Beispiel A. — Im Beispiel C bezeichnen wir die Taktzeiten durch halbe Noten und nennen die Taktart den Drei-Halben-Takt. Auch hier ist das *Tempo* nicht geändert, und es haben die halben Noten dieselbe Geschwindigkeit, welche die Viertelnoten im Beispiel A hatten.

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,



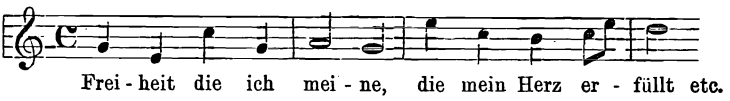
weshalb man den vierzeitigen Takt in dieser Gestalt noch heute den *allabreve*-Takt zu nennen pflegt.

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:



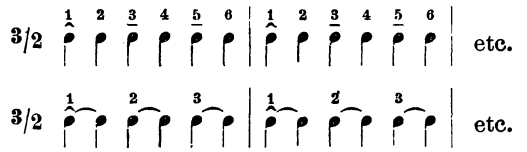
Im ersteren Falle nennen wir die Taktart heutzutage den Drei-Eintel-Takt, im anderen den Drei-Halben-Takt. Die Musiker des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nannten die erstere Schreibweise das *tempus perfectum*, die andere die *prolatio major*.*) — Gröfsere zusammengesetzte Takte kamen bei ihnen selten vor, obgleich es einzelne Beispiele giebt, z. B. für den sechszeitigen Takt in der geraden Art die Motette von PALESTRINA *„Tollite jugum meum“*, No. 29 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten.

Da die Praxis erstlich keine bestimmte Notengattung zur Bezeichnung der Taktzeiten festgestellt hat, und zweitens die absolute Gröfse der Taktzeiten sehr verschieden sein kann, und drittens kleinerer Taktteil und Taktzeit wieder in demselben Verhältnis stehen wie Taktzeit und Takt, so ist es oft nicht genau zu bestimmen, welche Notengattung wir in einem Gesange als Taktzeiten und welche wir als Teile derselben aufzufassen haben. In einem so einfachen Liede, wie z. B. „Heil Dir im Siegerkranz“ kann kein Zweifel darüber herrschen. Denn mögen wir dasselbe in einer Notengattung wie wir wollen notieren, so wird niemand hier anders als drei Taktzeiten markieren. Ebenso in dem Liede „Freiheit, die ich meine“,



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

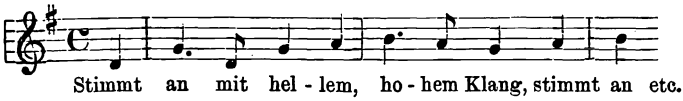
niemand anders als vier Zeiten, und so in vielen Gesängen. In anderen aber, denen gröfsere zusammengesetzte Taktarten zu Grunde liegen, z. B. in solchen, die im langsamen Drei-Viertel- oder Drei-Halben-Takt geschrieben sind, tritt leicht der Fall ein, dass der eine Sänger die Achtel- (oder Viertel-)Noten und der andere die Viertel- (oder halben) Noten als Taktzeiten ansieht und darnach taktiert, d. h. also, dass der eine in derselben Zeit sechs zählt, in welcher der andere drei, wie hier:



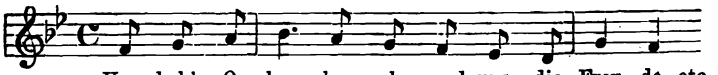
Die Wirkung ist natürlich dieselbe, denn kleinerer Taktteil und Taktzeit stehen, wie bereits gesagt wurde, in dem Verhältnis wie Taktzeit und Takt, und der eine Sänger ist von Natur und Uebung im Stande, gröfsere Zeiträume als Taktzeiten aufzufassen und abzumessen als der andere. Wir sehen daraus, dass die Darstellung des Rhythmus auf einer doppelten Thätigkeit des Ausführenden beruht, nämlich erstlich in einem Zusammenfassen von gewissen Zeitteilen zu gröfseren Zeiteinheiten, und dann in der Einteilung solcher Zeitteile in kleinere Teile. Alle rhythmischen Gröfsen sind aber nur relativer Art. Das Mafs, nach welchem sowohl das Zusammenfassen als auch das Einteilen geschieht, haben wir als Taktzeit bezeichnet. Diese Taktzeit ist aber in vielen Fällen eine willkürlich angenommene Gröfse, für welche 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 Gröfse des Auftaktes kann sehr verschieden sein. In dem folgenden Liede besteht derselbe aus einer Taktzeit:



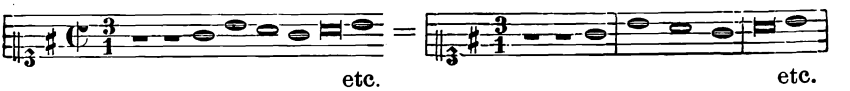
in dem folgenden aus drei halben Taktzeiten:



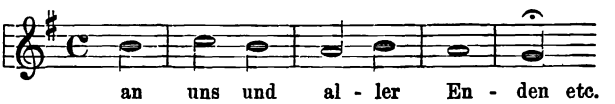
Ist der Auftakt grofs, geht z. B. einem sechszeitigen Takte ein vier- oder fünfzeitiger Auftakt vorauf, oder einem neunzeitigen Takte ein sieben- oder achtzeitiger u. s. w., so pflegt man den ersten Takt voll zu schreiben, indem man die dem Auftakt vorangehende gute Zeit als Pause notiert. Doch ist dies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



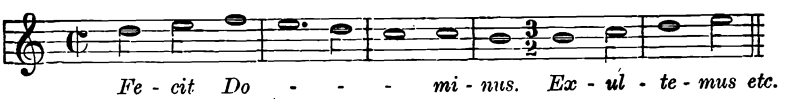
Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert aber und früher, als man noch keine Taktstriche anwendete, wurden in den mit einem Auftakte beginnenden Stücken stets die Pausen voraufgesetzt, ohne welche man den Auftakt nicht hätte erkennen können, z. B.



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.

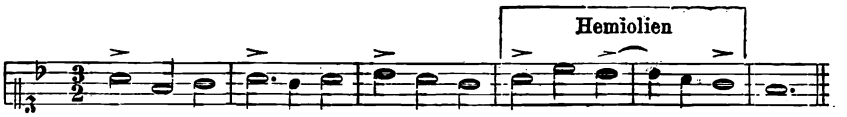


Nicht selten ändert der Componist im Laufe eines Gesanges die Taktart und die Geschwindigkeit. Ein solcher Takt- und Tempo-Wechsel tritt am besten mit dem vollen Takt ein, mindestens muss er aber mit einer Nebenbetonung seinen Anfang nehmen, wie z. B. in der PALESTRINA'schen Motette *„Dies sanctificatus"*.

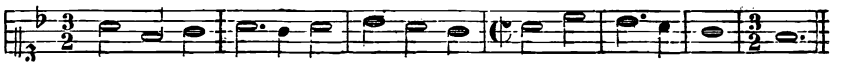


Wie oft ein Taktwechsel eintreten kann und wie lang man dieselbe Taktart beizubehalten hat, bis ein neuer Wechsel folgen kann, ist nicht zu bestimmen und hängt von den Zufälligkeiten der Textworte u. s. w. ab.

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 ergiebt 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 dem 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 gröfserem, dem anderen in geringerem Mafse, zukommt, so dafs sich jede zwei Klänge in betreff dieser Eigenschaft mit einander ver-

*) Der griechische Schriftsteller EUKLID fängt seine Schrift über die Teilung der Saite mit diesen Worten an: *Εἰ ἡσυχία εἴη καὶ ἀκινησία, σιωπὴ ἂν εἴη· σιωπῆσ δὲ οὔσης καὶ μηδενὸς κινουμένου, οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο.* Wenn Ruhe und Unbeweglichkeit stattfände, so würde Schweigen sein, und wenn sich nichts bewegte, würde nichts gehört werden.

gleichen lassen und entweder als gleich, oder als ungleich befunden werden, in welchem Falle der eine höher, der andere tiefer heifst. Von dem Begriff der Höhe und Tiefe aber, da er das Resultat einer unmittelbaren Wahrnehmung ist, läfst sich ebensowenig eine Definition geben, wie von den aus den Wahrnehmungen anderer Sinnesorgane hervorgehenden Begriffen, z. B. von süfs und sauer, von rot und blau u. a. Wohl kann man aber die in der Natur begründete Ursache dieser Eigenschaften angeben, z. B. man weifs, dafs durch die chemische Verbindung gewisser Stoffe ein sauerer oder süfser Geschmack entsteht; man weifs, dafs die Körper auf verschiedene Weise die Strahlen des Lichtes aufnehmen und wieder ausstrahlen und hierdurch in verschiedenen Farben erscheinen. Auf eine dem entsprechende Weise mufs man von den tieferen Klängen sagen, dafs sie durch langsamere und von den höheren, dafs 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 Gehörnerven. Da die Körper aber oft von der unregelmäfsigsten Gestalt, oft aus den verschiedenartigsten Stoffen zusammengesetzt sind, so erfolgen ihre zitternden Bewegungen so ungleichmäfsig aufeinander, dafs ihr Klang in jedem Augenblicke von verschiedener Höhe ist. Andere regelmäfsigere Körper, z. B. eine ausgespannte Saite, lassen ihre Schwingungen in ganz gleichmäfsigen Zeiträumen auf einander folgen, und einen solchen Klang, welcher wegen der Gleichmäfsigkeit der ihn hervorbringenden Bewegungen auf einerlei Höhe bleibt, nennen wir Ton. Töne also unterscheiden sich von anderen Klängen durch die Stätigkeit ihrer Höhe, 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 Uebergang 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, dafs der Uebergang von einem Tone zu einem andern mit Ueberspringung jener unendlich vielen Zwischenstufen geschieht, d. h., dafs die einzelnen Töne durch Zwischenräume auseinandergehalten werden. Den Zwischenraum oder die Entfernung zweier Töne von einander nennt man Intervall. Die musikalischen Töne sind also Klänge, die während ihrer ganzen Dauer auf einerlei Höhe stehen und 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 gröfseres 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 gröfseren 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 gröfserer Sicherheit auf, denen ein einfaches Zahlenverhältnis zu Grunde liegt. Diese einfachen Verhältnisse sind daher die wohltönenderen und bilden die Konsonanzen in der Musik; jene komplicierteren dagegen die Dissonanzen, welche nicht vollständig 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 erklungen 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 grofse Terz, z. B. *c—e*.

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

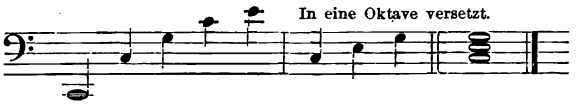
$$1 : {}^5/_4 : {}^3/_2 = 4 : 5 : 6.$$
c, e, g. c, e, g.

Zwei Töne, die in dem Verhältnis 1 : 2, oder der Oktave stehen, machen auf unser Ohr einen so ähnlichen Eindruck, dafs wir sie mit demselben Namen benennen und uns vorstellen, es sei derselbe Ton, nur in einem kleineren Mafsstabe. Hieraus geht hervor, dafs 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 grofsen Terz 4 : 5 die kleine Sexte 5 : 8 und durch die Umkehrung der kleinen Terz 5 : 6 die grofse 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 (grofser oder kleiner) Terz,

$$1 : {}^5/_4 : {}^3/_2 \text{ und } 1 : {}^6/_5 : {}^3/_2$$
$$4 : 5 : 6 \text{ und } 10 : 12 : 15$$
c—e—g und *c—es—g*

mit ihren Umkehrungen. Von diesen Beiden ist aber die erstere mit grofser 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 grofse Terz (4 : 5) erklingen. Wenn die ganze Länge der Saite das grofse *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 (giebt also die Oktave an) $^1/_3$ 3, (die Quinte der Oktave) $^1/_4$ 4, (die Oktave der Oktave) $^1/_5$ 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 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 läfst sich durch Oktavenversetzung bis ins Unendliche fortsetzen und heifst, 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.
$^9/_8$ $^{16}/_{15}$ $^9/_8$ $^{10}/_9$ $^{16}/_{15}$ $^9/_8$ $^{10}/_9$ $^9/_8$ $^{16}/_{15}$ $^9/_8$ $^{10}/_9$ $^{16}/_{15}$ $^9/_8$ $^{10}/_9$

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 grofsen 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 grofsen und kleinen Ganzton ausmacht, 80 : 81, heifst 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 Quarten 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 Intervalles 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 Dreiklanges *a*—*c* unmittelbar mit dem Dreiklange *g*—*h*—*d* in Berührung kommen, oder genauer, wo die Töne *f*—*a* vom Dreiklang auf *f* mit den

Tone *d*, der Quinte des *G*-Dreiklanges zusammenstofsen. 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 unbewufst. 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 aufser 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 Leitetones. 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 λεῖμμα den Rest, welchen die grofse Terz von der Quarte abgezogen übrig läfst. Nach unserer modernen Annahme ist die grofse 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 grofsen 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* (ἀποτομή) 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 vom 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. 22 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 folgendermafsen: Wenn der Grundton 1 Schwingung macht, so macht der nächst höhere $1 . x$, der folgende $1 . x^2$, der dann folgende $1 . x^3$ u. s. w., die Oktave mithin $1 . x^{12} = 2$. Es ist also:

$$12 . \log x = \log 2$$
$$12 . \log x = 0{,}3010300$$
$$\log x = \frac{0.3010300}{12} = 0{,}025085$$
$$x = 1{,}059463.$$

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:

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

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

Die Griechen, deren musikalisches System ebenfalls auf den diatonischen Verhältnissen beruhte, liefsen bei ihren Berechnungen der Tonleiter das Verhältnis der grofsen Terz (4 : 5) und somit auch den natürlichen Dreiklang gänzlich aufser 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 schliefslich 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 Gröfse 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 schliefslich die hierunter stehende die Entfernung zwischen zwei neben einander liegenden Tonstufen an:

$$\begin{array}{c} 1, \quad {}^{9}/_{8}, \quad {}^{81}/_{64}, \quad {}^{4}/_{3}, \quad {}^{3}/_{2}, \quad {}^{27}/_{16}, \quad {}^{243}/_{128}, \quad 2 \\ c \text{ — } d \text{ — } e \text{ — } f \text{ — } g \text{ — } a \text{ — } h \text{ — } c \\ 384 : 432 : 486 : 512 : 576 : 648 : 729 : 768 \\ \overset{\smile}{{}^{9}/_{8}}, \quad \overset{\smile}{{}^{9}/_{8}}, \quad \overset{\smile}{{}^{256}/_{243}}, \quad \overset{\smile}{{}^{9}/_{8}}, \quad \overset{\smile}{{}^{9}/_{8}}, \quad \overset{\smile}{{}^{9}/_{8}}, \quad \overset{\smile}{{}^{256}/_{243}} \end{array}$$

In dieser Tonleiter sind natürlich alle Quinten und Quarten 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 λεῖμμα) 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 Quarten 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 schliefslich 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:

c . . . . = 262144
cis . . . = 279936
d . . . . = 294912
dis . . . = 314928
e . . . . = 331776
eis . . . = 354294
fis . . . = 373248
g . . . . = 393216
gis . . . = 419904
a . . . . = 442368
ais . . . = 472392
h . . . . = 497664
his . . . = 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 Berechnung 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 diatenischen Tonleiter muss uns von der Notwendigkeit einer Temperatur überzeugen, sei dieselbe wie beim *A capella*-Gesange von den Zufälligkeiten der Harmoniefolge abhängend, 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 ver-

sucht, 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 gröfsere 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 umfafst 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 abzuzählen 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 umfafst 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, dafs zwei Stimmen auf denselben Punkt zusammentreffen, und dann das Verhältnis des Einklanges (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, dafs dieselbe Tonstufe wiederholt hintereinander gebraucht wird.

Und in Bezug hierauf sei bemerkt, dafs 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 grofse halbe Ton kommt zweimal in der Tonleiter vor, nämlich von *e* zu *f* und von *h* zu *c.*

3. Die grofse 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:

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 grofse Terz und die übermäfsige Quarte, aus lauter ganzen Tönen bestehen, oder wie die so eben genannte übermäfsige 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 Gröfse 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,

---

* *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 heifst 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 discordantio ex mixtura duarum vocum, duabus aut tribus diesibus abinvicem distantium effecta.* Die Bestimmung der Gröfse des Halbtones nach Diesen ist nicht richtig und für uns gleichgültig, weshalb ich hier keine weitere Erläuterung hinzufüge.

dafs selbst die einfachsten Intervalle, wie die Quinten und Quarten, von den verschiedenen Stufen der diatonischen Leiter aus gesungen, durchaus nicht immer gleich leicht zu fassen und zu treffen sind.

5. Die grofse 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 Gröfse 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 umfafst 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 übermäfsige 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 schliefslich in der vierten von der dritten zur vierten Stufe, nämlich:

1. Gattung *d—e-f—g—a,* / *a—h-c—d—e,*
2. Gattung *e-f—g—a—h,*
3. Gattung *f—g—a—h-c,*
4. Gattung *g—a—h-c—d,* / *c—d—e-f—g.*

---

*) Bei den alten Griechen war das Tetrachord *ef—g—a* (welches sie das dorische nannten) das erste. Das Tetrachord *d—ef—g*, das phrygische das zweite und das Tetrachord *c—d—ef*, das lydische, das dritte. Und mit diesen Benennungen hängen die Namen der Octavegattungen bei den Alten zusammen. Die aus zwei getrennten dorischen Tetrachorden bestehende Octave (*ef—g—a*) (*hc—d—e*) hiefs die dorische, die aus zwei phrygischen (*d—ef—g*) (*a—hc—d*) die phrygische, und die aus zwei lydischen (*c—d—ef*) (*g—a—hc*, unser Dur) die lydische. Das sind die drei Haupttonarten der Alten. Die weitere Ausführung siehe Kapitel VII.

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 grofse 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 *g—a—h-c—d—e*, *c—d—e-f—g—a*.

Diese letzte oder dritte Gattung des Hexachordes ist das gröfste 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 grofse 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 Uebereinstimmung 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 Oktave 1 : 2 die einfachsten Verhältnisse der Tonleiter, die durchaus zusammen gehören und sich in konsonierender Weise zur Oktave ergänzen, wie hier:

reine Quinte reine Quarte
c——f—g——c
reine Quarte reine Quinte
reine Quinte reine Quarte
d——g—a——d
reine Quarte reine Quinte

während dagegen durch die verminderte Quinte und die übermäſsige Quarte (den *tritonus*) eine unreine, unharmonische, höchst dissonierende Einteilung der Oktave entsteht.

vermind. Quinte tritonus
h-c — d — e-f — g — a — h-c — d — e-f
tritonus vermind. Quinte

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

Es ist deshalb von Wichtigkeit, an der alten richtigen hier gegebenen Terminologie festzuhalten. 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 (♯) 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:

cis-d—e-f,
fis-g—a-b,
gis-a—h-c.

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

f—g—a—h—cis,
b—c—d—e—fis,
c—d—e—fis—gis.

Seltener sind dagegen und fast gar nicht vorkommend

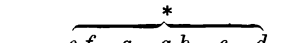
3. die verminderte Septime und 4. die übermäfsige Sekunde. Die erstere besteht aus drei ganzen und drei halben Tönen *cis-d—e-f—g—a-b*, *gis-a—h-c—d—e-f*, die andere aus der Entfernung von einem ganzen Ton und einem kleinen halben Ton, nämlich von *f* nach *gis* und von *b* nach *cis*.

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 übermäfsige 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.

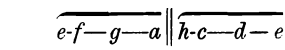
Cap. IV.

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 Quarten setzten die Alten entweder verbunden oder getrennt zusammen, so dass sie aus der Verbindung zweier verbundener Quarten die Septime



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



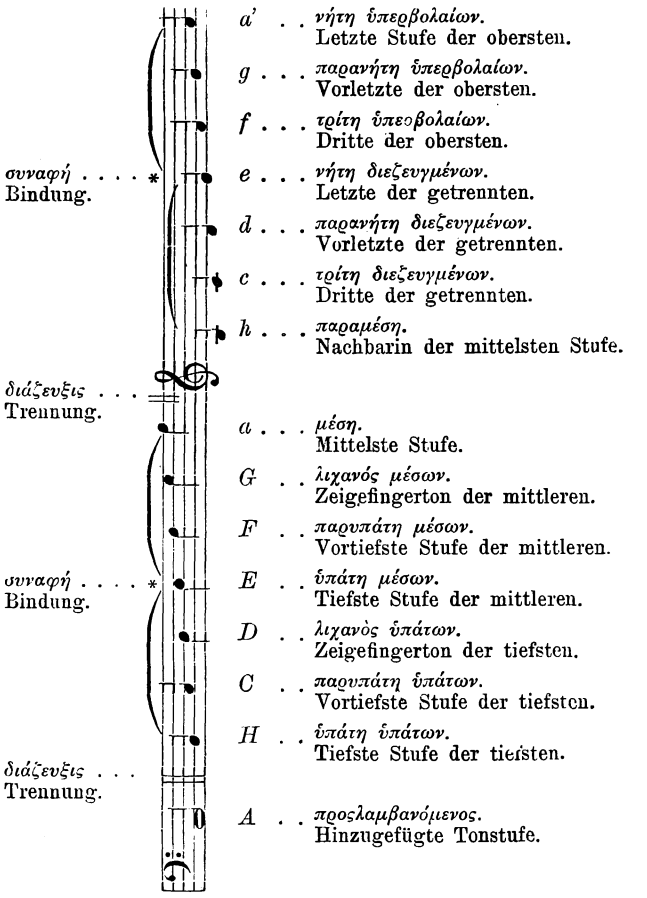
in welcher *h* den Namen *παραμέση* erhielt, *c* wurde nun zur *τρίτη*, *d* zur *παρανήτη* und *e* zur *νήτη*. — Die in zwei verbundenen Tetrachorden gemeinschaftliche Tonstufe wurde die Bindung (*συναφή*) genannt, und ist oben und in den folgenden Beispielen durch ein Sternchen (*) bezeichnet. Jenes Ganzton-Intervall dagegen, welches zwei Tetrachorde von einander trennt, also zwischen *a* und *h*, hiefs die Trennung (*διάζευξις*) oder der Trennungs-Ganzton (*τόνος διαζευκτικός*) 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:



in welcher die tiefste Tonstufe, als aufserhalb der dorischen Tetrachorde stehend den Namen *προσλαμβανόμενος* (der hinzugefügte) bekam. *H*, *C*, und *D* hiefsen 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 *διεζευγμένων* und die drei letzten, *f*, *g*, *a* ebenso *τρίτη*, *παρανήτη* und *νήτη* mit dem Zusatz *ὑπερβολαίων*, so dafs die Stufen der ganzen Skala folgendermafsen benannt waren:



a' . . *νήτη ὑπερβολαίων.*
Letzte Stufe der obersten.

g . . . *παρανήτη ὑπερβολαίων.*
Vorletzte der obersten.

f . . . *τρίτη ὑπερβολαίων.*
Dritte der obersten.

e . . . *νήτη διεζευγμένων.*
Letzte der getrennten.

d . . . *παρανήτη διεζευγμένων.*
Vorletzte der getrennten.

c . . . *τρίτη διεζευγμένων.*
Dritte der getrennten.

h . . . *παραμέση.*
Nachbarin der mittelsten Stufe.

a . . . *μέση.*
Mittelste Stufe.

G . . *λιχανός μέσων.*
Zeigefingerton der mittleren.

F . . *παρυπάτη μέσων.*
Vortiefste Stufe der mittleren.

E . . *ὑπάτη μέσων.*
Tiefste Stufe der mittleren.

D . . *λιχανὸς ὑπάτων.*
Zeigefingerton der tiefsten.

C . . *παρυπάτη ὑπάτων.*
Vortiefste Stufe der tiefsten.

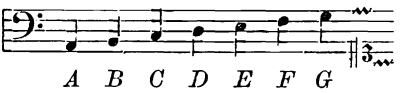
H . . *ὑπάτη ὑπάτων.*
Tiefste Stufe der tiefsten.

A . . *προσλαμβανόμενος.*
Hinzugefügte Tonstufe.

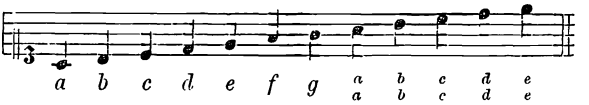
„Getrennt“ wurde das zweite Tetrachord von oben genannt, einmal, weil hier thatsächlich eine Trennung stattfindet, dann aber auch, weil man häufig behufs einer Modulation nach der nächstverwandten *B*-Leiter noch ein verbundenes Tetrachord bei der *μέση* einschob, dessen Stufen *a-b—c—d* dann die Namen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

Diese musikalisch sehr zweckmäfsigen Benennungen hatten aber die grofse Unbequemlichkeit, dass die einzelnen Namen der Tonstufen gar zu lang waren. Die theoretischen Schriftsteller des Mittelalters behielten dieselben allerdings gröfstenteils 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:



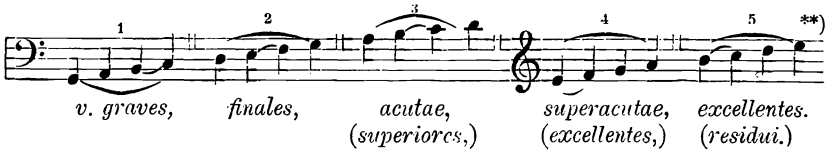
Neben diesem Gebrauch des Buchstaben *A* für den *προσλαμβανόμενος*, *B* für die *ὑπάτη ὑπάτων* u. s. w., kommt bei einigen mittelalterlichen Schriftstellern eine hiervon abweichende Art der Benennung vor, nach welcher die von uns nach *C* bezeichnete Tonstufe den Buchstaben *A* erhielt, so dass also 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-a* 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 Benennung ist NOTKER LABEO*). Da die NOTKER'sche

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

Benennung 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 nun 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 *Γ* (*Γ-graecum*) bezeichnete. Hiernach umfafste das Tonsystem zwanzig Tonstufen.

Von diesen erhielt das *Γ* den Namen *vox gravissima*, die Töne der mit grofsen Buchstaben bezeichneten Oktave nannte man *voces graves*, die mit kleinen *voces acutae* und schliefslich die mit kleinen doppelten Buchstaben *voces superacutae*. Neben dieser Einteilung nach Oktaven hatten die mittelalterlichen Musiker noch eine andere nach Quarten. In dieser hiefsen die vier tiefsten Stufen *ΓABC* die *voces graves*, die vier folgenden *DEFG* die *finales*, als die Schlufsnoten der Kirchengesänge, die vier *a b c d* die *acutae*, die vier *e f g* $^{a}_{a}$ die *superacutae* und schliefslich die vier $^{bcde}_{bcde}$ 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 aufserdem die fünf Quarten nicht von gleicher Gattung sind.



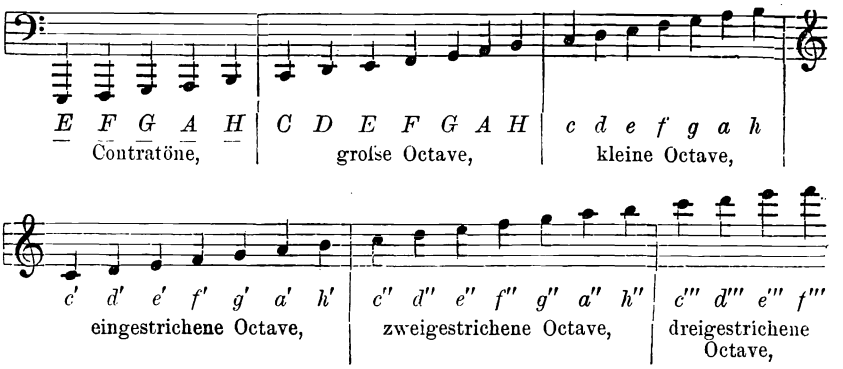
*) Da nach dem Notker'schen Gebrauch der Buchstaben die sieben ersten Buchstaben des Alphabetes auf unsere *Dur*-Octave und bei der Gregor'ianischen auf unsere *Moll*-Octave fallen (wie oben zu sehen ist), so liegt die Annahme nahe, dass diesen beiden Arten der Benennung zwei entgegengesetzte Tonanschauungen zu Grunde liegen. So sagt Hugo Riemann in seinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878" S. 29, dafs im Gegensatze zur *Moll*-Anschauung der Griechen bei den germanischen Völkern die *Dur*-Anschauung zum Ausdruck gekommen sei. Riemann nennt die Notker'sche Notation deshalb auch die fränkische. Ich habe anfangs diese Ansicht geteilt. Durch die trefflichen Auseinandersetzungen des P. Utto Kornmüller in der Allg. Musikal. Zeitung, Leipzig 1880 No. 29 habe ich mich jedoch davon überzeugt, dafs sowohl die Hinzufügung des *Γ* 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 dafs 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 grofse, kleine Oktave u. s. w. beibehalten, nur mit dem Unterschied, dafs sie hierbei nicht von dem Ton *A*, sondern von *C* ausgehen und zwar in der Weise, dafs sie mit dem grofsen 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:



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 Ausdeh-

nung 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 grofse *C* liegt. Dieses *C* nennt man auch das zweiunddreifsigfüfsige *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 grofse Pfeife und heifst deshalb das sechzehnfüfsige; das grofse *C* wiederum eine halb so grofse, und heifst deshalb das achtfüfsige u. s. f. — Dieses grofse *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, dafs wir im achtfüfsigen Tone (oder im Acht-Fufs-Ton) singen, wogegen das Pedal der Orgel durch ein sechzehnfüfsiges Register verstärkt den Bafs in der tieferen Oktave mitklingen läfst, ebenso wie der Kontrabafs im Orchester die Melodie der übrigen Bassinstrumente (Violoncello, Fagotto u. a.) im Sechzehnfufs-Ton spielt, d. h. also, eine Oktave tiefer als die Noten geschrieben sind. Ferner hat man auf der Orgel vier- und zweifüfsige Register, um den eigentlich achtfüfsigen Ton in der Höhe zu verstärken und glänzender zu machen. Auch im Orchester und im begleitenden 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 Bafs, Tenor, Alt und Sopran, ohne Ueberanstrengung leicht und rein hervorgebracht werden können; es ist dies ein Umfang ungefähr vom grofsen *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 Quinte. In der Motette *Congratulamini mihi* führt er den Sopran in der Höhe bis zum *d''*, den Bafs in der Tiefe bis zum *A*; dieses Stück umfafst 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.

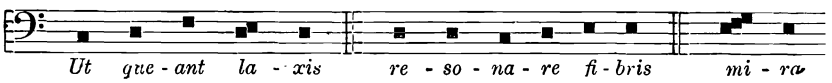
Wenn man die diatonischen Töne verläfst, so hängt man bei einer Erhöhung durch ein Kreuz dem ursprünglichen Namen die Buchstaben *is*, bei einer Erniedrigung durch ein *b* nur ein *s* oder ein *es* an; *c* erhöht heifst *cis*, erniedrigt *ces*, *d* erhöht *dis*, erniedrigt *des*, *a* erhöht *ais*, erniedrigt *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 mufs der Franzose dies umschreiben „*Prélude dans le ton d'Ut dièse mineur*" und dergl.

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 Anfangssilben der Halbverse folgendes in dem Sapphischen Versmafs gedichteten Hymnus:

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

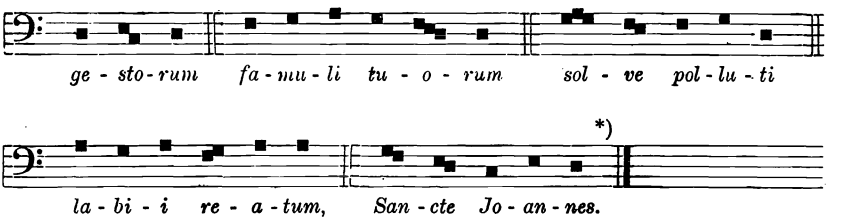
Die Melodie dieses Hymnus übersteigt nicht den Umfang der Sexte *c*—*a* und ist aufserdem so beschaffen, dafs die Anfangsnote eines jeden Halbverses immer um eine Stufe der Tonleiter höher als die vorhergehende liegt. Der erste Halbvers beginnt mit *c*, der zweite mit *d*, der dritte mit *e*, der vierte 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 Lippen, 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 täglichen Arbeiten erleichtere."

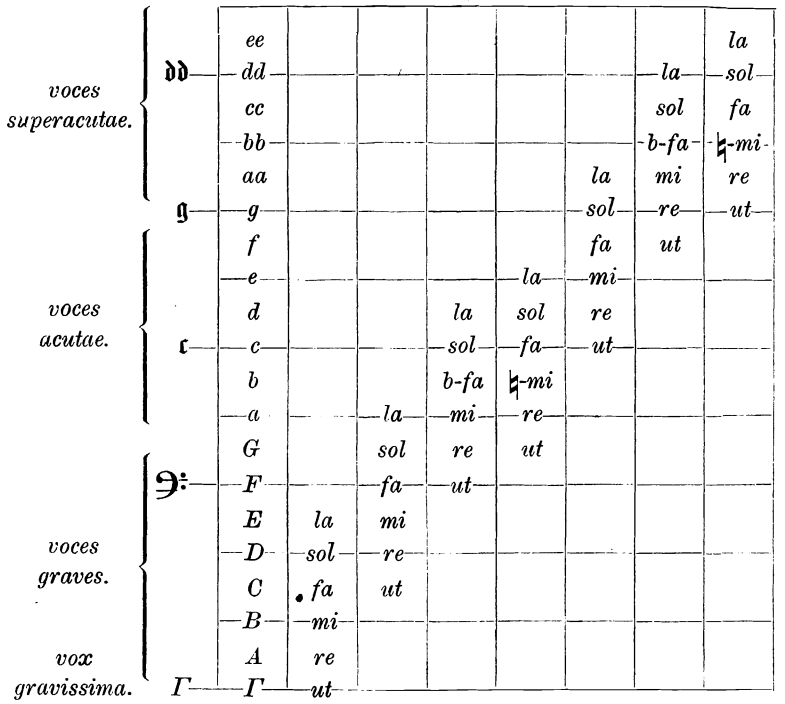


Diese Eigentümlichkeit der Melodie benutzte Guido von Arezzo (in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts) seinen Schülern das Treffen der Töne beizubringen, worüber er sich in seiner *Epistola de ignoto cantu* an den Bruder Michael in der Kürze ausspricht.**) Dies ist als der Anfang der später so ausgebreiteten, 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 gröfste 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* (♮-*h*) auch das *b-rotundum* (*b*) anwenden kann, auch noch in dieser: *f—g—a-b—c—d*. Es war daher natürlich, dafs 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 Arezzo, 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.
voces acutae.
voces graves.
vox gravissima.
ee dd cc bb aa g f e d c b a G F E D C B A Γ
la sol fa ♮mi re ut
la sol fa ♮mi re ut
la sol re ut
la sol re ut
la mi re ut
la sol fa mi re ut
la sol fa ut
la sol fa ut
la mi re ut
la sol fa ut
la mi re ut
la sol fa ut
la sol fa ut
la mi re ut
la sol fa ut
la mi re ut
la sol fa ut
la mi re

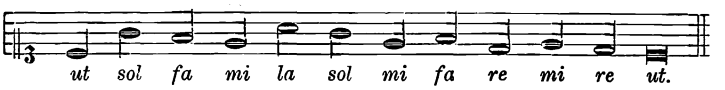
gemacht haben, dafs er das *Γ* hinzugefügt habe, um seinem Namen ein Gedächtnis zu stiften. Dagegen sprechen seine eigenen Worte im Microloge Cap. II: *In primis ponatur Γ graecum a modernis adjunctum.* Dafs man diesem tiefsten *G* einen griechischen Buchstaben gegeben hat, hat sicherlich nur einen äufserlichen Grund, indem man die grofsen 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 musikalische Gelehrsamkeit ausgezeichneter 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 Γ. 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 gemäfs der altgriechischen Anordnung der Saiten Guido von Arezzo, ein Mann von ausgezeichneter Bildung, dem unser Zeitalter folgt; so dafs er auf die unterste Linie den Ton *Ut* setzte, den er mit dem dritten griechischen Buchstaben *Γ* bezeichnete, und zwar, damit wir eingedenk seien, dafs diese Wissenschaft, wie alle anderen, von den Griechen herstammt."

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 heifst es in dem oben angeführten Manuscript: *Clavis est litera vocis formandae index lineae adhaerens aut linearum intervallo. Sunt viginti claves: Γ-ut, A-re,* ♮*-mi* etc. Dieser Sprachgebrauch ist so allgemein geworden, dafs 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 mufs aber die Bemerkung noch hinzugefügt werden, dafs 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 *Γ*, 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 schliefslich 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*- und *G*-Schlüssel vorgeschrieben. Die

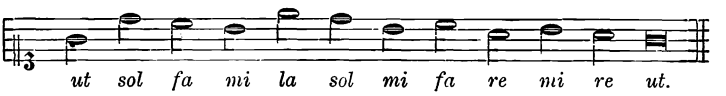
*) Vergl. hiermit auch Mich. Hermesdorff's Ausgabe des Guidonischen Micrologs, Trier 1876, S. 15.

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

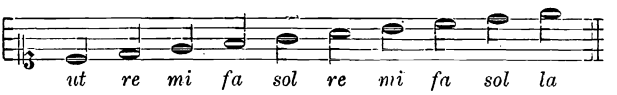
Wenn sich eine Melodie in dem Umfange eines der genannten Hexachorde bewegt, so ist die Bezeichnung der Tonstufen durch die sechs Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* sehr einfach und leicht, z. B.



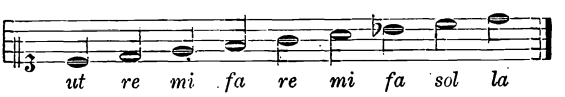
oder dasselbe Sätzchen in das *Hexachordum durum* übertragen:



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 mufste 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 mufste, 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 dafs es eine grofse 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 hiefs sie *ad ascendendnm*, führte sie in ein tieferes *ad descendendum*. Zu wie viel Mutationen und in welcher Weise jeder einzelne Ton dazu gebraucht werden kann, ergiebt sich aus der Betrachtung der oben mitgeteilten 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* „ *mi*
„ „ *c* „ *fa*, *ut* „ *sol*
„ „ *d* „ *sol*, *re* „ *la*.

Vermittels dieser vier Töne können drei Mutationen aufwärts und ebenso 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 grofsen 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 Büchleins 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 gröfsere Werke des Jo. TINCTORIS sind im vierten Bande der von COUSSEMAKER herausgegebenen *Scriptoris* (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* folgendermafsen: *Mutatio est vocis unius in aliam ejusdem clavis sub eodem sono variatio. Mutatio fit in clavibus tantum duarum aut trium vocum; in b-fa-♮-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, dafs 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 grofser Energie gegen die Angriffe unbefugter und unwissender Scribenten, von denen sich namentlich Joh. Mattheson durch anmafsendes und aufgeblasenes Wesen auszeichnete. Welchen Wert die Solmisation noch heutzutage für die Schule der Komposition 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, sowie über die ihren Dichtungen zu Grunde liegenden rhythmischen Gesetze gröſstenteils nur auf unnachweisbaren Hypothesen beruhen.

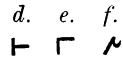
Die Griechen hatten für die Tonverhältnisse eine doppelte Bezeichnung, die eine für den Gesang, die andere für das Instrumentenspiel. Von diesen beiden ist die letztere die musikalisch bessere und jedenfalls auch die ältere. Sie besteht aus siebzehn buchstabenähnlichen Zeichen, welche zunächst für die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

F.	*G.*	*A.*	*H.*	*c.*	*d.*	*e.*	*f.*	*g.*	*a.*	*h.*	*c'.*	*d'.*	*e'.*	*f'.*	*g'.*	*a'.*
⊓	ε	H	⊢	E	⊢	Γ	⅄	F	C	K	⊓	<	⊏	N	Z	И

Diese Reihe bezeichnet die im vorigen Capitel beschriebene zwei Oktaven lange Molltonleiter und unter derselben 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 ebenso unsicher, wie die von VINCENT***) aufgestellte Hypothese, wonach die ältesten Zeichen für das Heptachord

H. c. d. e. f. g. a.



bestimmt waren, welches TERPANDER im siebenten Jahrhundert vor Christo in Gebrauch hatte und dessen Saiten gemäfs 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* (h und C) mit den Zeichen des Saturnes ♄ und des Mondes ☾ 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 *λεῖμμα* und das andere Mal um einen chromatischen Halbton oder eine *ἀποτομή*. Ich habe hier absichtlich die Ausdrücke „grofsen und kleinen Halbton“ vermieden, weil nach der alten Berechnung unser kleiner Halbton der grofse und unser grofser der kleine genannt wurde, wogegen die Ausdrücke *Leimma* und *Apotome* keinen Zweifel übrig lassen. Die Erhöhung um

---

*) Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des ALYPIUS zum erstenmale 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.

ein *Leimma* geschah nun dadurch, daſs die ursprüngliche Note umgelegt wurde, z. B. E ш, ⊢ ⊥, Γ L. Die *Apotome*-Erhöhung wurde dagegen durch eine vollständige Umkehrung des Zeichens bewirkt, E Ǝ, ⊢ ⊣. Die *Apotome*-Erhöhung von *e* und *h* in *eis* und *his* Γ ⅂, K ꓘ, 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:

	F	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*
1.	⊳	ε	H	⊢	E	⊢	Γ	⊬	F	C	K	⅂	<	⊏	N	Z	N
2.		ω	⊔	⊥	ш	⊥	L	⊰	⊔	∪	⋊	⋊	V	⊔	/	⋋	⋌
3.	T	3	⊓	⊣	Ǝ	⊣	⅂	⋋	⅂	⊃	ꓘ	⋋	>	⊐	\	⋌	⋌

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*, Ǝ = *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*, ш = *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. Hiernach war die Notation von *A-moll* folgende:

A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*
H	⊢	⊥	⊢	Γ	L	F	C	K	⋊	<	⊏	⊔	Z	N

Der Halbtonschritt tritt hier jedesmal durch Anwendung desselben Zeichens in veränderter Stellung deutlich hervor. Dasselbe ist in allen *B*-Tonleitern 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 C ∪, in der Quarte *f—g-as—b* dagegen als *Apotome*-Note ⊬ F ⊔ ⊃, weil es hier einen ganzen Ton von *as* entfernt steht;

hier mufs 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 . — Nach diesen Regeln folgen die *B*-Tonleitern von *D-moll* bis *B-molll* auf der gegenüberstehenden lithographierten Beilage 1 A.

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

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

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, dafs 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 ( ) zu setzen ist; dafs 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 ( ). In der letzt notierten Skala *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 *Ω* erhält. Die tieferen und höheren Noten sind Wiederholungen jener Buchstaben, zum Teil in verkehrter, zum Teil in verstümmelter und veränderter Gestalt:

	F	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*
1.								*Ω*	*Φ*	*C*	*O*	*M*	*I*	*Z*	*Γ*		
2.								*Ψ*	*Y*	*P*	*Ξ*	*Λ*	*Θ*	*E*	*B*		
3.								*X*	*T*	*Π*	*N*	*K*	*H*		*A*		

Ausführliche und gründliche Belehrung über diesen Gegenstand findet man in „FRIED. BELLERMANN's Tonleitern und Musiknoten der


A. Die Transpositionsscalen mit Been.
B. Die Transpositionsscalen mit Kreuzen.

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 Versmafse 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 $\overline{\Lambda}$ $\underline{\Lambda}$ $\underline{\underline{\Lambda}}$ $\underline{\underline{\underline{\Lambda}}}$ Vergl. *Anonymus de musica, primum ed.* L. 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, dafs 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 diesem 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 Rei-

*) Die vollständige Ueberlieferung sämmtlicher 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 Oktave, in den drei Klanggeschlechtern, diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Da die früheren Musikgelehrten, wie Burette, Marpurg, Forkel u. A. den inneren Zusammenhang der Zeichen nicht kannten, sondern dieselben in den einzelnen mit dem Tetrachord der *συνημμένων* 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. Bellermanns'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.

spielen 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 *λιχανὸς 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 Oktaven lange Durscala behufs Erklärung der Grundtöne in den Transpositionsskalen mit den Buchstaben A-P bezeichnet. Aus diesem Gebrauch der Buchstaben ist der ziemlich weit verbreitete Irrtum entstanden, dafs BOETIUS, der übrigens selbst mehrere Tabellen in griechischen Musiknoten, namentlich eine sehr vollständige im 15. Cap. des IV. Buches giebt, die fünfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes (A-P) zur Notation angewandt habe. So schreibt COUSSEMAKER in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen age* (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 fünfzehn Buchstaben sollen nun später durch GREGOR DEN GROSSEN, welcher eingesehen habe, dafs 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, dafs 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 Alphabete zu stehen scheinen, und welche man Neumen nennt. *Neumae praetera in musica dicuntur notae, quas musicales dicimus: unde neumare est notas verbis musice decantandis superaddere.* DUCANGE, *Glossar. ad script. med. et inf. lat.**) Trotz der

*) Aufser dieser hatte das Wort *neuma* (vom griechischen *τὸ πνεῦμα*, der Hauch abzuleiten, obwohl es im Lateinischen fast ohne Ausnahme als *gen. fem.* vorkommt)

grofsen Verbreitung der Neumen und trotz ihres Jahrhunderte langen Gebrauches in der Kirche ist man dennoch über die eigentliche Bedeutung derselben fast ganz im Unklaren. Einige nehmen an, dafs dieselben einesteils 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 *Bistropha* und *Tristropha*), 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, dafs schon den Zeitgenossen diese Schreibweise als eine unzuverlässige und vieldeutige galt, aus

---

noch eine andere Bedeutung. Man verstand ferner darunter gewisse gröfsere melismatische Figuren, welche auf der Schlufssilbe, 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." GUILELMUS DE PODIO, ein spanischer Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, drückt sich in seinem *Commentarius musices*, Valenzia 1495 hierüber folgendermafsen 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, dafs man auch noch in späterer Zeit beim Gesangsunterrichte 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 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." Aufserdem sagt SCHUBIGER, dafs die sanktgallische Bibliothek in dem Cod. 242 noch Gedichte des SEDULIUS besitze, wo die Neumen ebenfalls den deklamatorischen Vortrag bestimmten.

welchem Grunde die uns erhaltenen Neumentabellen, welche die verschiedenen Neumenzeichen in Versen aufzählen, meist mit den Worten schliefsen: „Nicht mehr Neumenzeichen gebrauche ich; es irrt der, welcher 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 divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri.* „Daher kommt es, dafs ein jeder solche Neumen nach eigener Willkür eng oder weit abmifst, 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 Gesang überein, geschweige tausend; denn da ein jeder seinen Lehrer anführt, so entstehen so viel Verschiedenheiten im Gesange als Lehrer.“

Dieser grofsen 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 vermittelst weniger sicherer

---

*) GERBERT, *scriptoris* II., S. 258.

**) Der Name für die kleine Terz *Semiditonus* veranlafst 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 semitonio. (Mus. art. lib. instit. Fol. 9)*, *ditonus* (grofse Terz), *diatessaron* (reine Quarte), *tritonus* (übermäfsige Quarte), *semidiapente* (verminderte Quinte), *diapente* (reine Quinte), *semtionium cum diapente* (kleine Sexte), *tonus cum diapente* (grofse Sexte), *semiditonus cum diapente* (kleine Septime), *ditonus cum diapente* (grofse Septime), *semidiapason* (verminderte Oktave, die Entfernung von *H* nach *b*, von *fis* nach *f* u. s. w.) und *diapason* (reine Oktave). Das vorgesetzte *semi* bedeutet also in *semiditonus*, *semidiapente* und *semidiapason*, dafs diese Intervalle um einen kleinen halben Ton kleiner sind als die grofsen, beziehungsweise reinen.

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, dafs 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, dafs ihm die blofse Tonfolge der Melodien durch die mündliche Ueberlieferung in den Sängerschulen genügend gesichert schien, und dafs 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 dafs 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 gröfseren Figuren die Ligaturen der Mensuralnotation entstanden sind, läfst 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, dafs man eine bessere Tonschrift zu erfinden suchte. Einer der frühesten, der sich in dieser Beziehung hervorthat, war HUCBALD, ein Benedictiner-Mönch im Kloster *St. Amand sur l'Elnon* in Flandern.**)

---

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

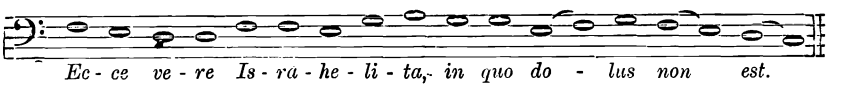
**) HUCBALD gehört dem neunten und zehnten Jahrhundert an. Er ist 840

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 einschrieb. Die zu Anfang in die Räume vorgeschriebenen Silben *Ton.* (= *tonus*, Ganzton) und *Sem.* (= *Semitonium*, Halbton) geben die Intervalle der Tonleiter an, und zwar dergestalt, dafs die Silbe stets das Intervall zu der nächst höheren Stufe hinauf bezeichnet, wie das folgende Beispiel zeigt:

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

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 Un-

---

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, dafs 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.

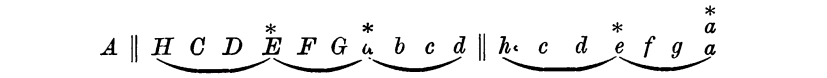
**) Bei Gerbert (Script. I S. 109) ist das hier gegebene Notenbeispiel unvollständig und auch nicht ganz richtig abgedruckt. Ich gebe es daher nach Hans Müller's oben angeführter Schrift über Hucbald S. 62, woselbst die näheren Angaben darüber zu finden sind.

***) Gerbert *Script. I*, S. 115 u. ff.

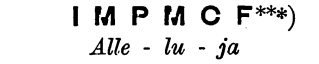
brauchbarkeit der Neumen gesprochen und eine Melodie zu dem Worte *Alleluja* erst in Neumen und dann in den von ihm gebrauchten griechischen Noten gegeben hat, sagt er, dafs BOETHIUS die acht *Modi* der Griechen (— hierunter sind die acht älteren Transpositionsskalen mit dem in der Mitte stehenden Tetrachord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



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



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



Alle - lu - ja

in moderner Notenschrift:



Al- le - lu - ja.

3. Eine dritte Tonschrift ist seine sogenannte Dasian-Notation, welche uns HUCBALD in seiner *musica enchiriadis* beschreibt. Hier wendet er für die meisten Stufen der Leiter dieses Zeichen ⊢ an, welches er ein *dasian (dasian rectum)* nennt, d. i. das alte Zeichen für den *spiritus asper*, *δασεῖα* sc. *προσῳδία*. Die beiden *Spiritus*-Zeichen

---

*) Siehe die Darstellung der griechischen Tonleiter S. 31.

**) In dieser und der darunter stehenden Tonleiter habe ich wie auf S. 31 mit || die *διάζευξις* und mit * die *συναφὴ* 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.

sind bekànntlich aus diesem H hervorgegangen. Die linke Hälfte desselben bezeichnete den *spiritus asper*, 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  .*) *E* erhielt als *secundus finalis* ein *Dasian* mit einem abwärtsgekehrten *c* am oberen Ende  . Der *tertius finalis F* erhielt ein schrägstehendes *I*, und endlich der *quartus finalis G* ein *Dasian* mit einem halben *c* am oberen Ende  .

Diese vier Zeichen wiederholen sich nun nach der oben S. 33 gegebenen Quarteneinteilung in verkehrten und liegenden Stellungen, wobei nur das dritte Zeichen (das *I*) eine wesentliche Änderung erfahren mufste, wie das weiter unten zu sehen ist. Die vier *voces graves* erhalten die Zeichen nach links gewendet, so:

$$\Gamma\ A\ B\ C = \text{  }$$

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

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

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

$$a\ c\ d = \text{}$$

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

$$e\ f\ g\ \begin{matrix} a \\ a \end{matrix} = \text{  }$$

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

$$\begin{matrix} h & c \\ h & c \end{matrix} = \text{  }$$

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

---

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

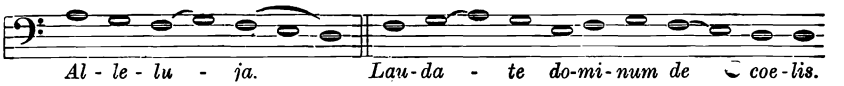
**) Dies Zeichen nennt HUCBALD (vergl. GERBERT Script. I, S. 153) ein verkehrtes N, ein *N versum*. Der Herausgeber fügt in einer Anmerkung hinzu: *Pro eo nos in sequentibus ponimus lamed hebraeum* ל.

***) Für die einzelnen Tetrachorde hat HUCBALD (a. a. O.) folgende Namen in Gebrauch: *graves, finales, superiores* und *excellentes*, und die beiden hierüber hinausgehenden Tonstufen $\begin{matrix} h \\ h \end{matrix}$ und $\begin{matrix} c \\ c \end{matrix}$ bezeichnet er als *residui*, wie schon oben S. 33 bemerkt ist.

sem., wie er in dem Beispiel des *liber de harm. inst.* zu gröfserer Deutlichkeit beifügte:

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 Oktave absieht und sich der S. 33 gegebenen Quarten-Einteilung anschliefst. Hierdurch tritt eine Wiederkehr der Zeichen nicht mit der Oktave, sondern immer erst mit der None ein, was höchst unbequem und unübersichtlich ist, und von 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 dafs in Bezug auf diesen Gegenstand die Akten noch keineswegs 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, dafs ein jeder musikalisch Begabte nach denselben singen lernen könne, so dafs er im stande sei, nach einem Studium von ungefähr drei Monaten jeden neuen und unbekannten 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 KORNMÜLLER's Bemerkungen über einige Punkte in RIEMANN's Studien zur Geschichte der Notenschrift in der Allg. Musik. Zeitung (Leipzig 1880 No. 28). Aber auch durch die neue Auffassung der Zeichen bei KORNMÜLLER, die gewifs viel für sich hat und von tiefem musikalischen Verständnis Zeugnis ablegt, werden die Schwierigkeiten, welche die *Dasian*-Notation beim Lesen bietet, noch nicht gehoben.

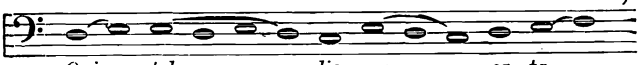
Solis litteris notare optimum probavimus
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
*Si assidue utantur saltem tribus mensibus.**)

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

D^E $E_D E_D$ C E_{D_C} D E^F

Qui tol - lis pec - ca - ta.

**)



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 färbte 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 Hülfsmittel 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. Erst in der dem GUIDO nachfolgenden Zeit ist man auf den

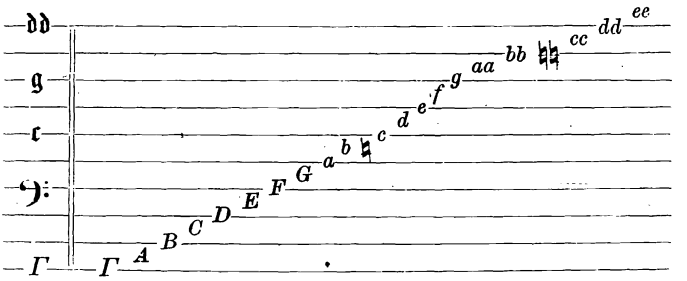
---

*) 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."

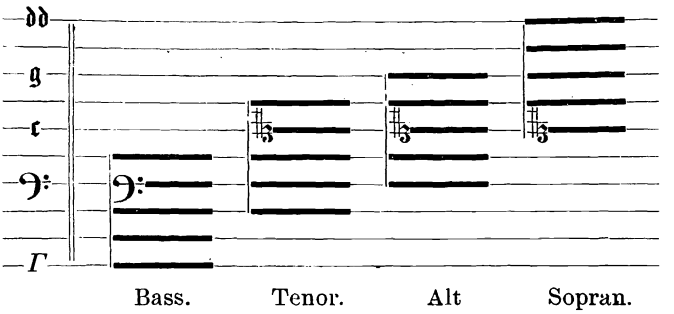
**) Über dieses Notenbeispiel vergl. A. W. AMBROS, Geschichte der Musik, 1. Aufl., Band II, S. 168.

***) 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. — Über 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 von FR. X. HABERL in Regensburg.

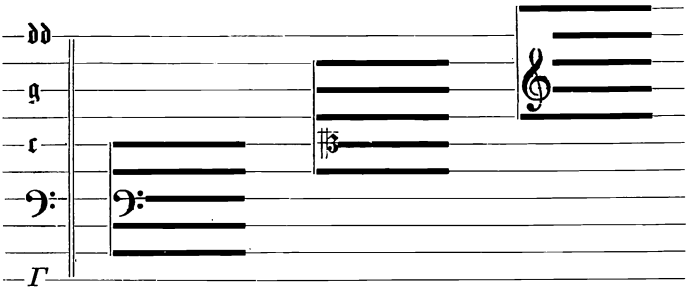
glücklichen Gedanken gekommen, für das ganze, damals aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem (von *Γ* bis *ee*) ein Liniensystem aufzustellen, in welchem man mit Benutzung sowohl der Linien als der Zwischenräume einer jeden Tonstufe ihre unabänderlich feste Stelle gab. Man zog zu diesem Zwecke zehn neben einander laufende Linien und gab von diesen dem *Γ*, 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.

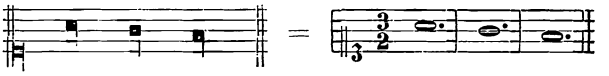


Die Hauptsache ist, daſs in diesem System jede Tonstufe ihren festen eigentümlichen Platz hat, gleichgültig, ob man das System in seinem ganzen Umfange oder nur einzelne Teile desselben benutzt. Hiernach steht z. B. das *c-acutum* (unser eingestrichenes *c*) stets auf einer Linie. Es ist daher unverantwortlich, 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 vervollkommnen: 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 Franco von Coeln Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts im Gebrauch. Merkwürdigerweise liegt allen Mensuralgesängen jener frühen Zeit 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

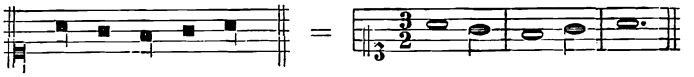
(wie in der modernen Notation) die Einteilung erleichtern, hatte man noch nicht im Gebrauch; dieselben finden erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts allgemeinere Anwendung. — Der dreizeitige Takt setzte sich zunächst am einfachsten aus Länge und Kürze (d. h. aus einer langen und einer kurzen Silbe) zusammen; in diesem Falle kamen auf die Länge zwei Zeiten und auf die Kürze eine. Da aber in der Sprache nicht regelmäfsig Längen und Kürzen abwechseln, sondern bisweilen auch mehrere Längen und auch mehrere Kürzen einander folgen, so mufsten 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.



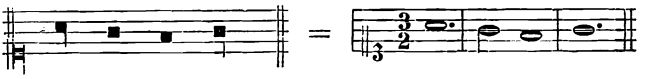
Bei der Uebertragung in moderne Noten wollen wir für die *longa* die ganze Note, für die *brevis* die halbe Note setzen.

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.



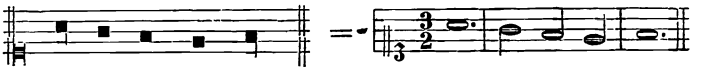
Die dreizeitige *longa* nannte man *longa perfecta*, die zweizeitige dagegen *longa imperfecta*.

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



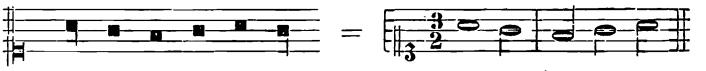
Die erste einzeitige *brevis* hiefs *brevis recta*, die andere in ihrem Werte verdoppelte *brevis altera* oder *alterata*.

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

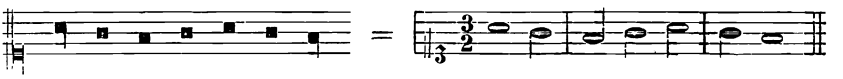


5. Standen zwischen zwei *longae* mehr als drei *breves*, d. h. also vier, fünf, sechs, sieben, acht u. s. w., so war die erste *longa* immer zweizeitig und füllte mit der nächsten *brevis* einen Takt aus. Die

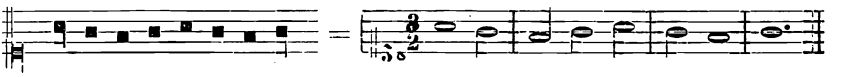
Teilung der nun folgenden *breves* durch drei ging entweder auf, dann kam die zweite *longa*, wie in den bisherigen Beispielen, auf die gute Taktzeit zu stehen,



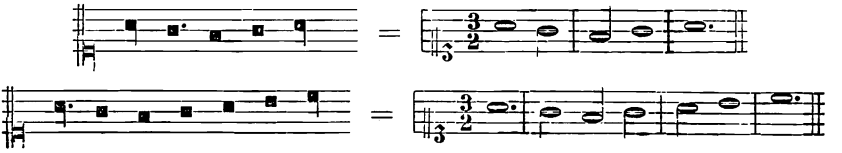
oder es blieb eine *brevis* übrig; dann kam diese auf die gute Taktzeit und die folgende *longa* kam auf die *thesis* und wurde hierdurch zweizeitig oder imperfect,



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:

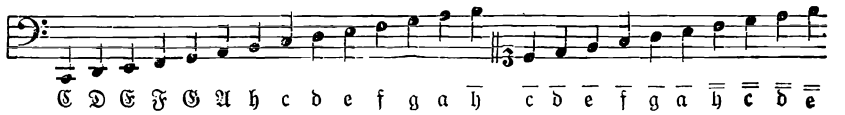


Diese hier gegebenen Regeln haben zum Teil noch in der späteren weifsen Notation bis ins sechszehnte Jahrhundert hinein Geltung behalten, weshalb ich sie hier aufgeführt habe. Wer sich über diesen Gegenstand und die FRANCO'nische Notation mit ihren anderweitigen Zeichen und Ligaturen, sowie über das 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 äufserlich eine Aenderung in der Notenschrift verbunden. Die ursprünglich schwarzen oder ausgefüllten Noten wurden jetzt weifs oder offen geschrieben, in dieser Weise: 𝌆 *maxima*, (*duplex longa*), 𝌇 *longa*, 𝌈 *brevis*, ◇ *semibrevis*, ferner wurden noch kleinere Notengattungen

hinzugefügt: 𝅗𝅥 *minima*, 𝅘𝅥 *semiminima*, 𝅘𝅥𝅯 *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. Ueber die fernere Entwicklung dieser Notation und namentlich über die Art, wie sie im sechszehnten Jahrhundert mit ihren komplicierten Ligaturen und Mensural- oder Taktzeichen im Gebrauch war und die 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 mufs.

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 gröfserer Vokal-Kirchenstücke aufbewahrt sind. Die Töne wurden in ihr auf folgende Art in deutscher Currentschrift bezeichnet.



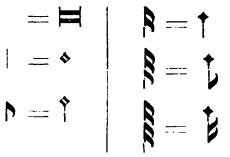
Ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen zeigte die Erhöhung durch ♯ an, z. B. f𝔦 = *fis*, g𝔦 = *gis*, c𝔦 = *cis* u. s. w. Die durch ein ♭ erniedrigten Töne drückte man folgendermafsen aus: für *es* schrieb man *dis*, für *as gis*, für *des cis*, und für *ges fis**).

*) Es war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert allgemeiner Sprachgebrauch für die durch ein *b* erniedrigten Töne die Namen der nächsttieferen durch ein Kreuz erhöhten zu gebrauchen. So schreibt L. Mizler in seiner Übersetzung 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 heifst es im musikalischen Lexikon von Walther (Leipzig 1732): *Dis-dur* wird insgemein genennet, wenn die Terz zu dem mit einem *b* versehenen *e-clave* (welcher aber eigentlich *es* heifsen sollte) *g* ist. Auch bei Seb. Bach findet man noch diese Anwendung den Namen.

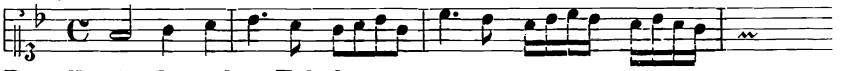
Ursprünglich rechnete man die Oktave von *A* an, also mit dem unten hinzugefügten Gamma folgendermafsen:

Γ 𝔄 𝔅 ℭ 𝔇 𝔈 𝔉 𝔊 a 𝔟 c d e f g a 𝔟 u. s. w.

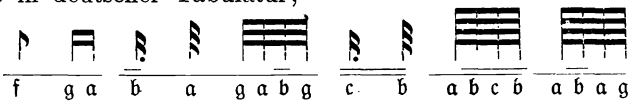
In dem (Beilage No. 2) mitgeteilten Facsimile finden wir sie, wie in der Angabe, S. 58, auffallenderweise von *H—h* gerechnet. Jetzt zählen wir sie von *C—c*, und unsere Benennung grofse, kleine, eingestrichene u. s. w. Oktave verdankt der alten deutschen Tabulatur ihren Ursprung. Als Ursache davon, dafs man nicht konsequent bei der Einteilung in Oktaven verfuhr und bald bei diesem, bald bei jenem Buchstaben anfing, kann man vielleicht annehmen, dafs sich die Organisten gewöhnlich nach dem Anfangston ihrer Orgel richteten. Wenigstens soll der berühmte Wiener Hoforganist Paul Hofhaimer (unter Maximilian I.) seine Oktaven von *F* bis *f* gezählt haben, weil die meisten Orgeln der damaligen Zeit in der Tiefe bis *F* gingen.*) Die Dauer der Töne wurde durch folgende über den Buchstaben stehende Zeichen angezeigt:



Kamen mehrere Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten hintereinander vor, so verband man sie auf ähnliche Weise, wie es heutzutage mit den Schwänzen der kleineren Notengattungen geschieht:



Dasselbe in deutscher Tabulatur;

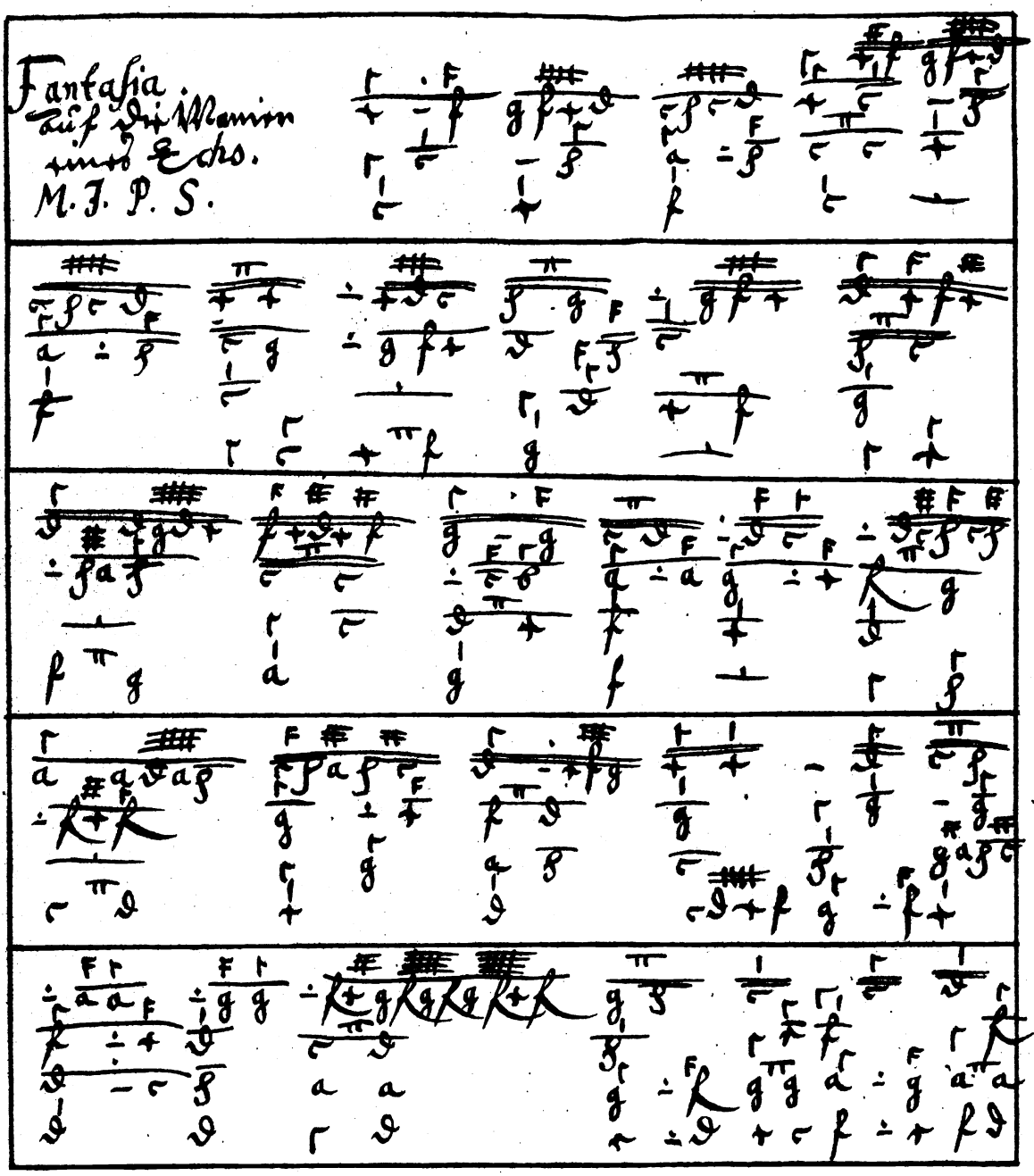


So schwerfällig und unbehilflich diese Tonschrift für die Praxis ist, so wenig Schwierigkeit bietet sie dem Übersetzer in moderne Notation.**) Es wird daher genügen, wenn ich von dem Anfange des in der Beilage No. 2 mitgeteilten Facsimile eines Orgelstückes von Swelingk***) hier die Übertragung gebe.

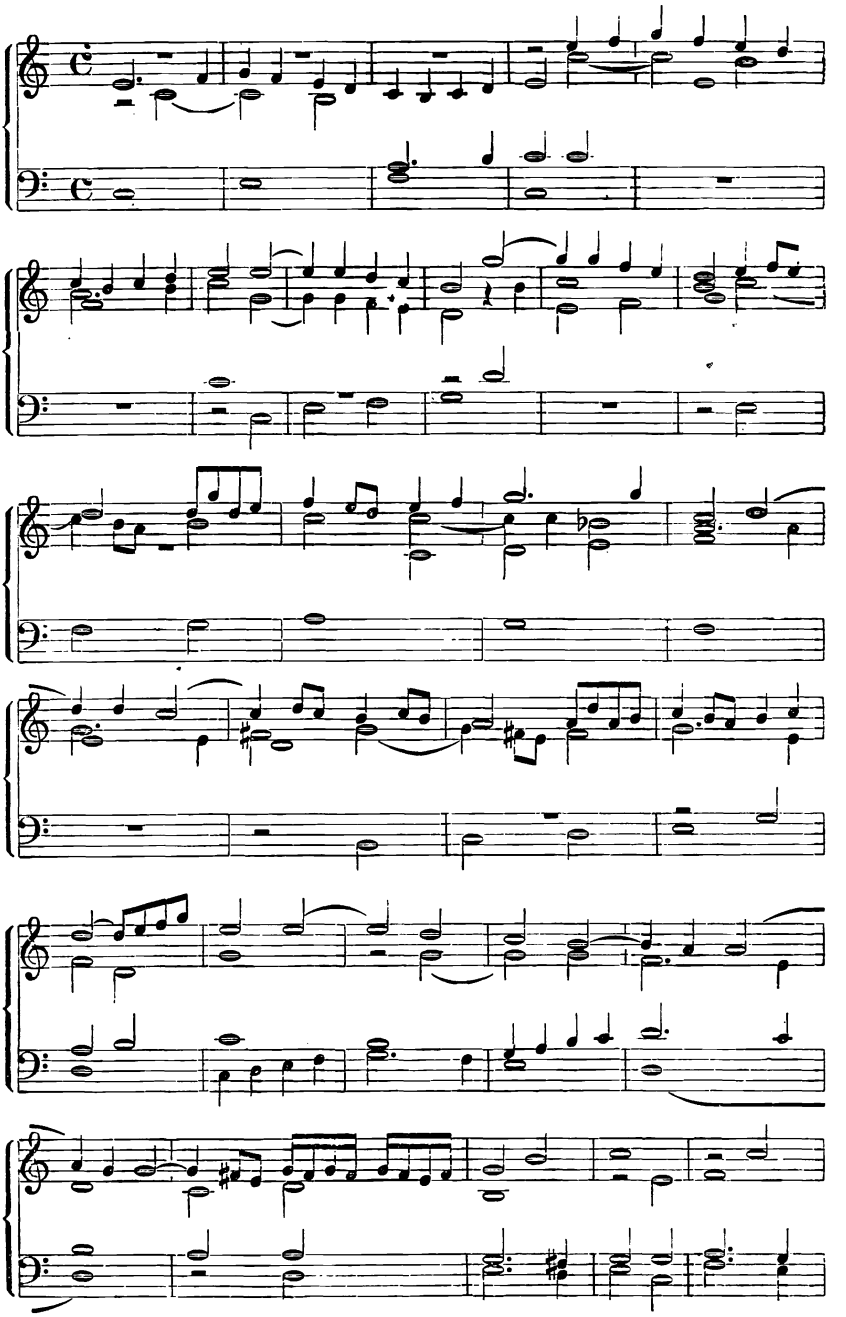
*) Vergl. Allgem. Musikal. Zeitung, Band 33, S. 69 u. 70. — Hofhaimer ist 1459 zu Rastadt in Steyermark geboren und 1537 zn Salzburg gestorben.

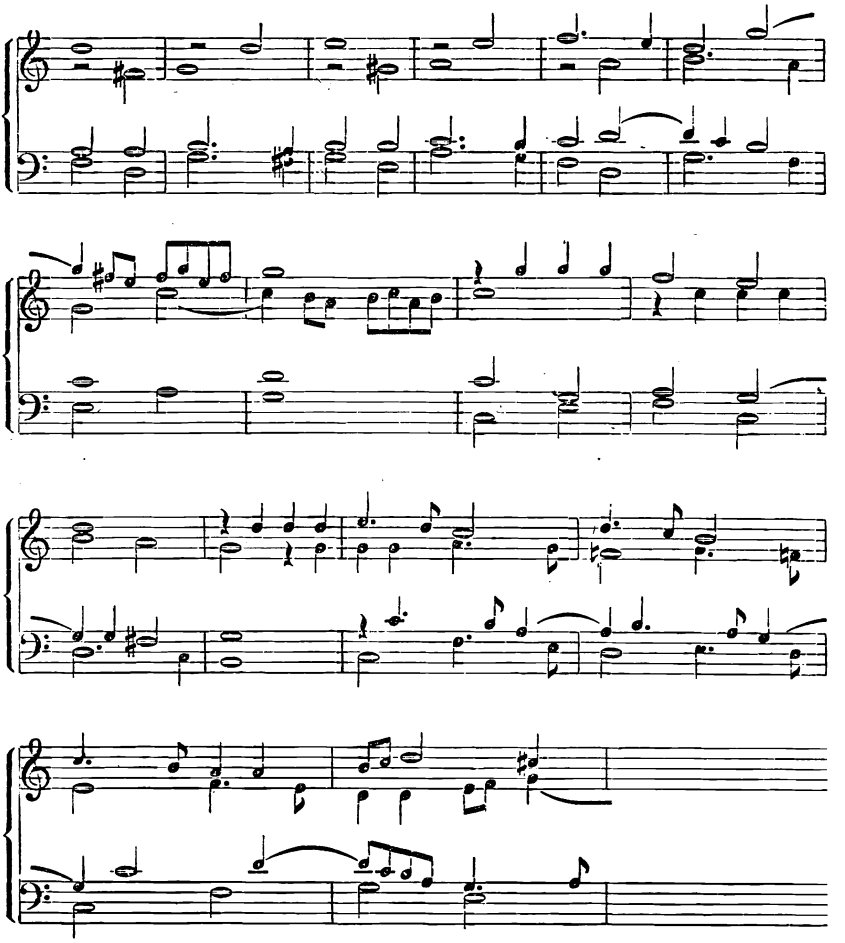
**) Vergl. M. Jacob Adlung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, Erfurt, 1758, S. 186. Der Verf. sagt daselbst, dafs die deutsche Tabulatur zu den abgeschafften Dingen in der Musik gehöre, doch fügt er in einer Anmerkung hinzu: „Sie ist schwer, doch konnte nebst der italiänischen mein Vater sie so fertig, als ein anderer die Noten."

***) Joh. Peter Swelingk, 1540 zu Deventer geboren, war Organist zu Amsterdam. Er starb 1622. Das Original des mitgeteilten Facsimile befindet sich auf der Bibliothek des grauen Klosters zu Berlin, ein Band in klein Folio, 32 Blätter Manuscript, enthält verschiedene Orgelstücke von Swelingk, Steigleder und Casp. Hassler.

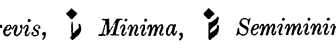

Fantasia
auf die Manier
eines Echo.
M. J. P. S.

Fantasia auf die Manier eines Echo von Swelingk.

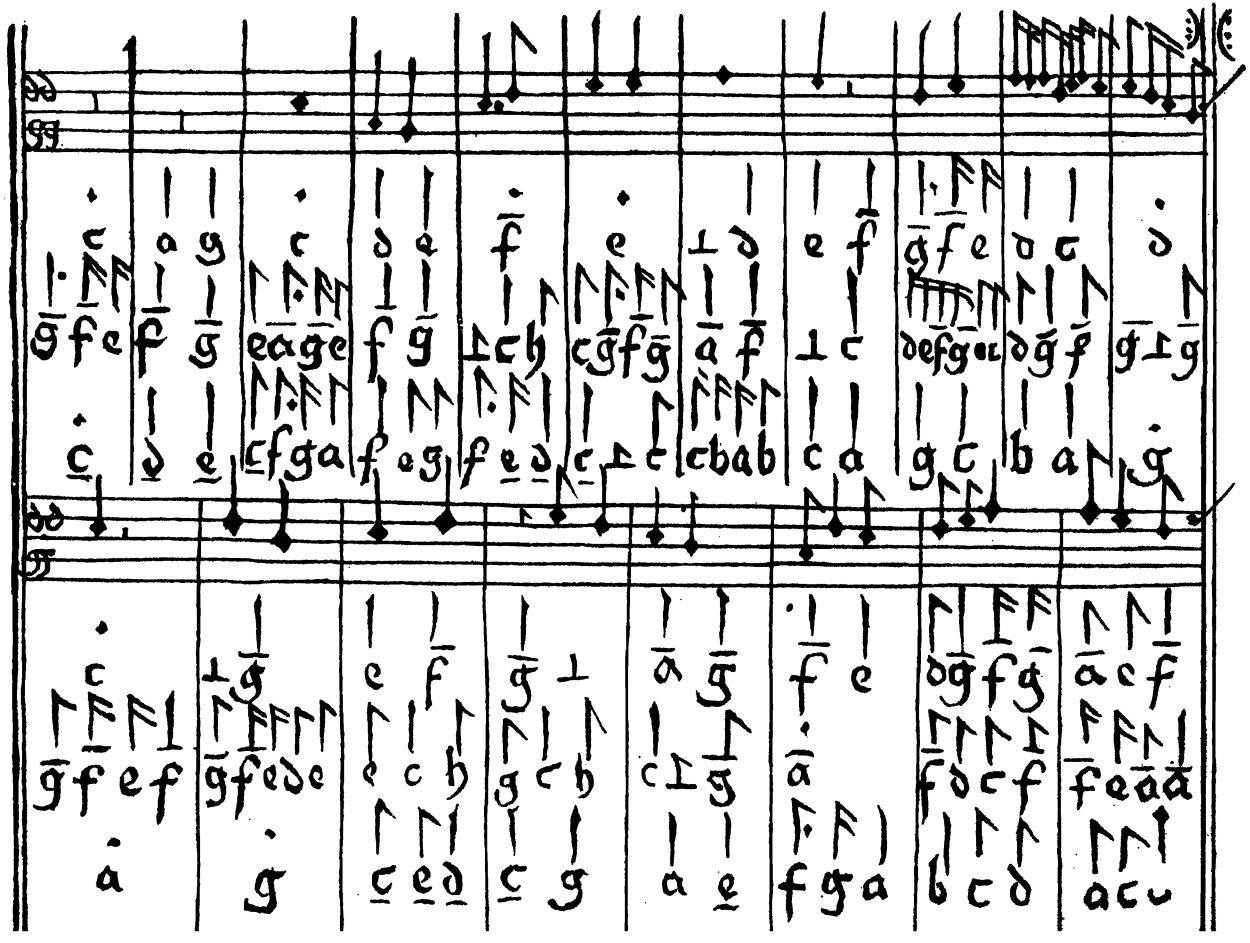


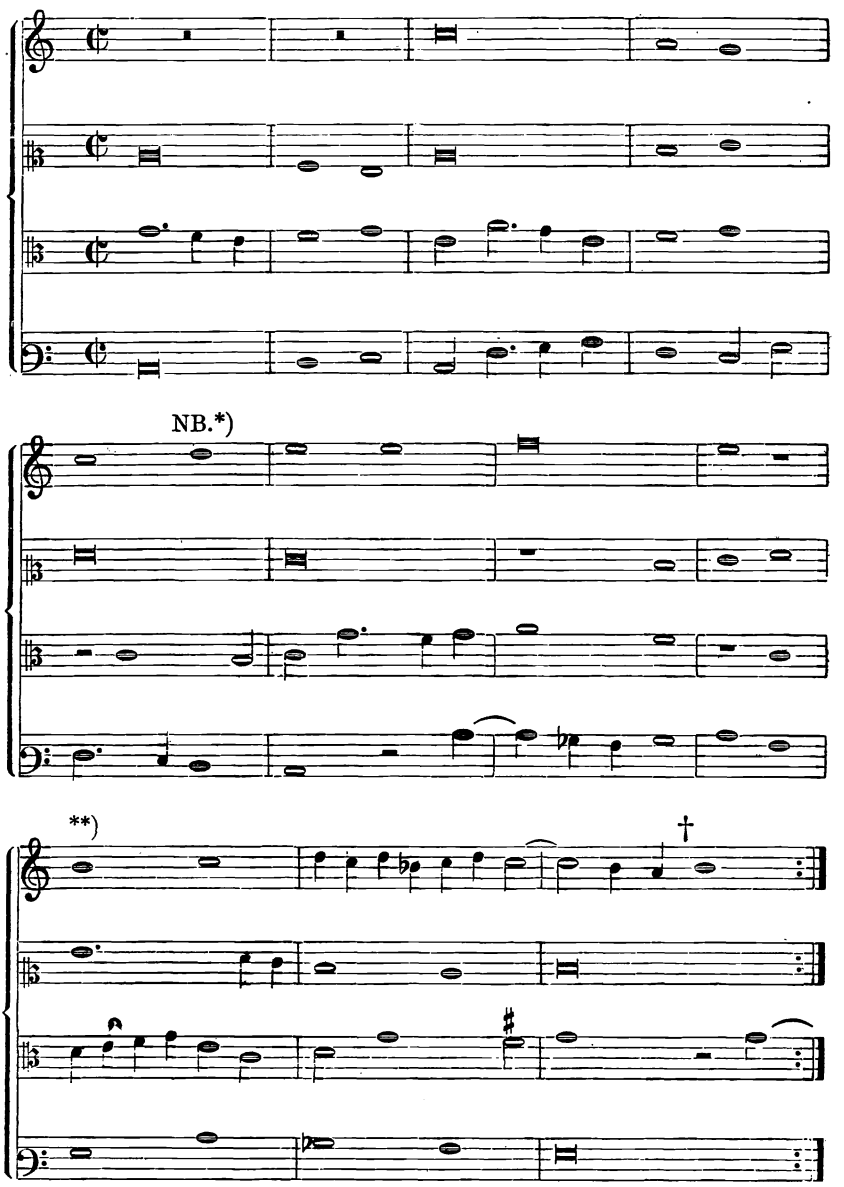


Bisweilen findet man, dafs die oberste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges mit wirklichen Mensuralnoten, oder mit Noten von dieser Gestalt und Geltung geschrieben ist,



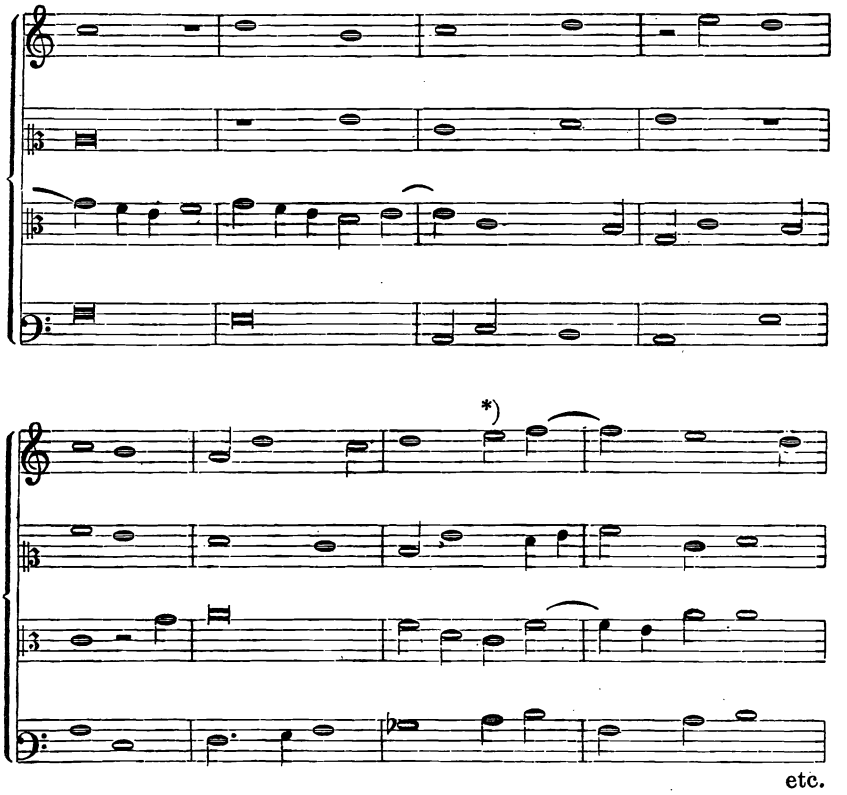
unter welcher die anderen Stimmen dann in deutscher Tabulaturschrift stehen. Auch von dieser Schreibweise gebe ich hier ein Beispiel im Facsimile (s. Beilage 3); in demselben sind, wie oben S. 59 angegeben ist, die Oktaven von *F* bis *f* gezählt.





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

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



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 gröfstenteils verloren gegangen sind. Die Sitte, wie bei uns die Musiken in Partitur herauszugeben, fand erst sehr spät, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, allgemeinere Aufnahme; obgleich wir schon einigen vereinzelten 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 Bafs, weshalb dieselbe hier verändert ist.

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

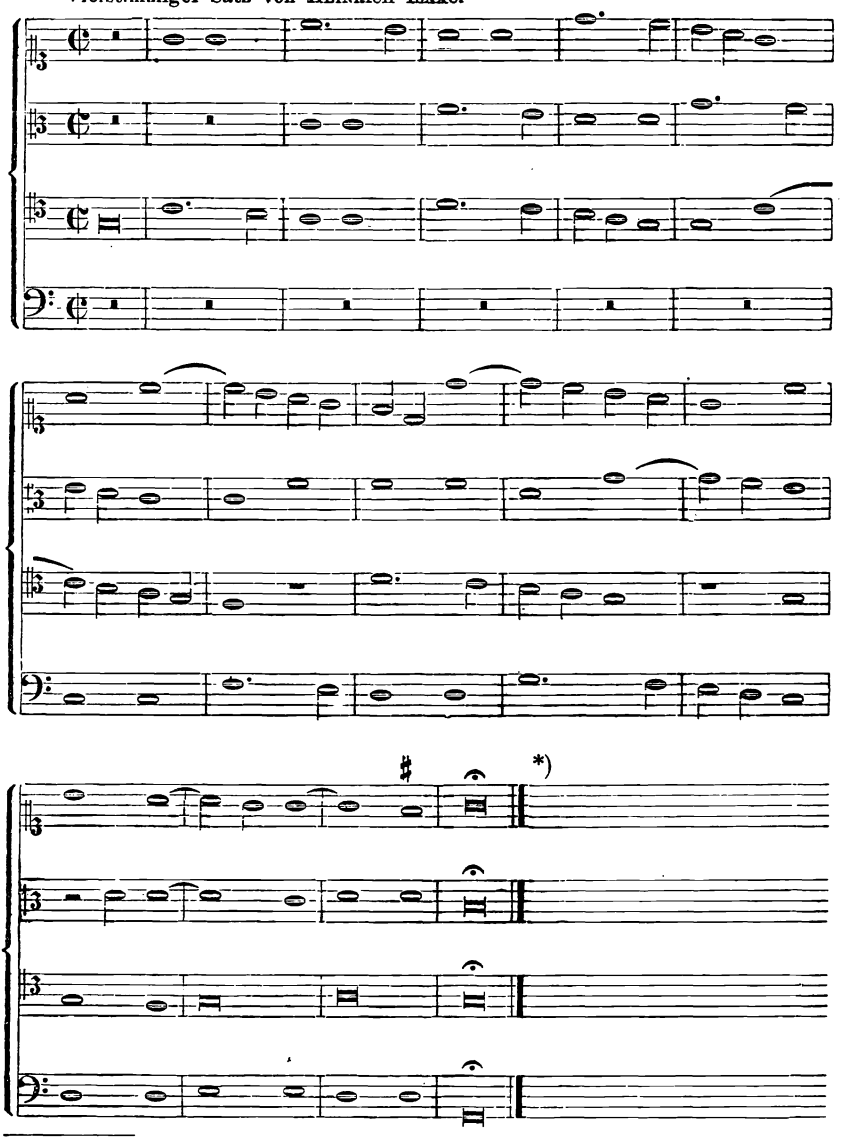
auf der hiesigen königl. Bibliothek. In derselben stehen wie heutzutage die einzelnen Stimmen auf fünflinigen Systemen in den verschiedenen Gesangschlüsseln übereinander. Die alten Komponisten fertigten aber ihre Partituren auch so an, dafs sie ein einziges zehnliniges System mit ziemlich weitläufigen Zwischenräumen nahmen, welchem sie zu Anfang die fünf *Claves signatae* vorschrieben, in der Weise, wie es oben S. 57 beschrieben ist. In dasselbe wurden die drei, vier oder mehr Stimmen mit verschiedenfarbiger Tinte 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 königl. 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 kurzgefafste, wenig ausgeführte Kompositionslehre, und ist überschrieben: *De musica poëtica.* Er umfafst 37 Blätter, und beginnt mit folgenden Worten: *Musica poëtica est ars ipsius fingendi Musicum carmen. Nomen deductum est a ποιέομαι vel ποιεῖσθαι. 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 insofern leider nicht ganz vollendet, als der für die Notenbeispiele reichlich bestimmte Raum zum grofsen Teil unausgefüllt geblieben ist.**) Eins von den wenigen vollständig geschriebenen ist das auf dem beigefügten Facsimile (Beilage 4) mitgeteilte. Es ist auf demselben der Bafs und der Sopran mit roter, der Alt mit grüner und der Tenor mit schwarzer Tinte geschrieben. Der Bafs und der Sopran unterscheiden sich durch die Gestalt ihrer Noten; die des ersteren sind weniger eckig als die des zweiten. Es folgt hier eine Übertragung in gewöhnliche Partitur:

---

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

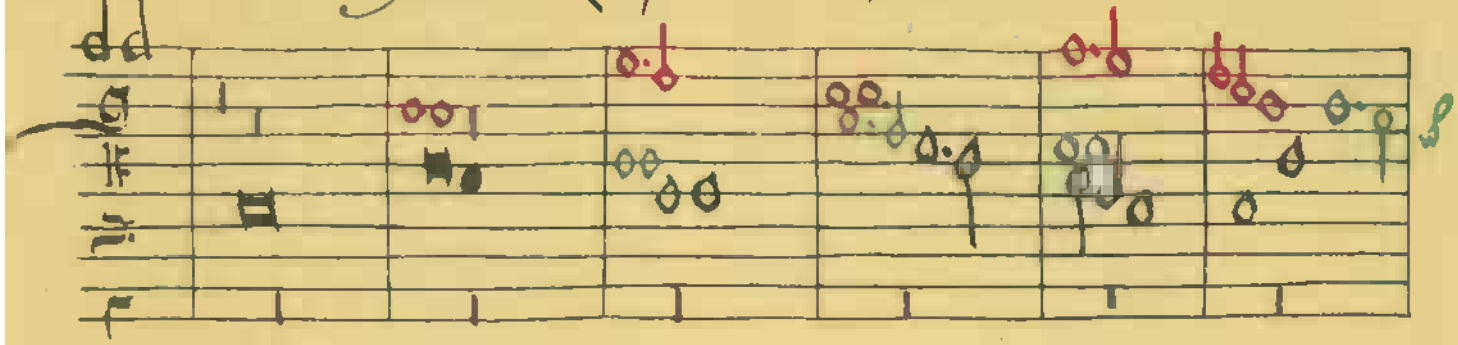
**) Vergl. Leipziger Allg. Musikal. Zeitung Band 32 S. 725 (Kiesewetter, Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert).

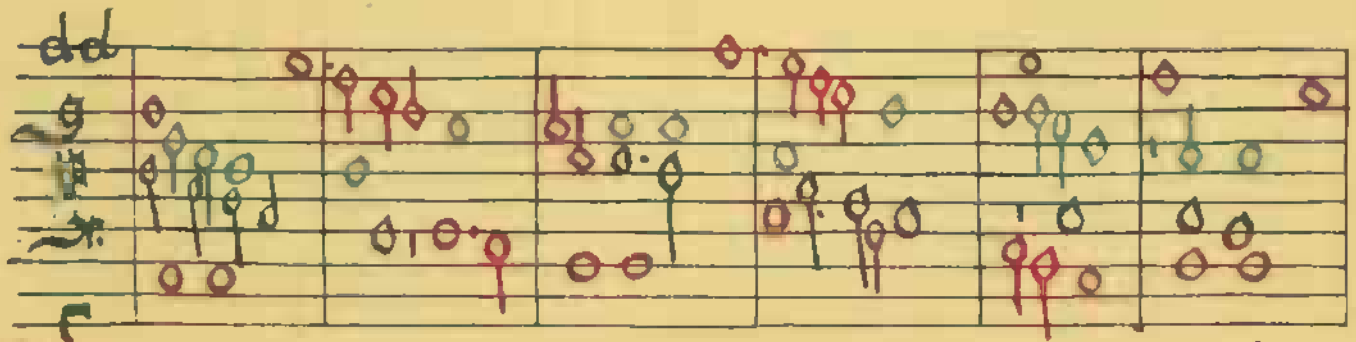
Vierstimmiger Satz von Heinrich Isaac.



*) 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 Psalmo um selectorum quatuor et plurium vocum. Norib. in officina Joa. Montani et Ulr. Neuberti. A. S.* 1553.

Aliud exemplu Henricj Isaac.





discantus rott O. Altus gruen Tenor [illegible] Bassus rott. O

vide sup. hoc signo.

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 Klavier), einheimische Laute, hatte man noch eine besondere, im Äufsern 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 Guitarre und hat wie diese ein Griffbrett mit Querleistchen (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 fünfzehnten 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 Virdung, Prieſters von Amberg und alles geſang auß den noten in die tabulaturen diſer benannten dryer Inſtrumenten, der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht, u. s. w. Basel, 1511. — Dagegen ist in der 1532 zu Wittenberg erschienenen Muſica Inſtrumentalis. Deudſch. Martinus Agricola. (inn 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 abzuſetzen) 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 dafs 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.
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*
𝔄 *b*	a *dis*	𝔟 *gis*	c *c*	𝔡 *f*	e *b*
𝔉 *h*	f *e*	g *a*	𝔥 *cis*	i *fis*	𝔦 *h*
𝔎 *c*	l *f*	m *b*	n *d*	o *g*	𝔭 *c*
𝔔 *cis*	q *fis*	r *h*	ſ *dis*	t *gis*	𝔳 *cis*
𝔛 *d*	x *g*	𝔶 *c*	ȝ *e*	z *a*	9 *d*
𝔄a *dis*	aa *gis*	𝔟𝔟 *cis*	cc *f*	𝔡𝔡 *b*	ee *dis*
𝔉f *e*	ff *a*	gg *d*	𝔥𝔥 *fis*	ii *h*	ff *e*
					𝔎 *f*

Diese Bezeichnung der einzelnen Bünde läfst deutlich erkennen, dafs 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[b] heifst: „Ich höre, dafs „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 gewesen, hat

*) 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.

„er wieder von vorn an dem Alphabet angefangen und dieselben „Buchstaben alle des andern Alphabets duplieret; und daraus mag „ich verstehen, dafs 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 dafs „sie dieselben Buchstaben durch grofse Versalia auf die Chöre und „auf die Bünde 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 Bünde richtig auf dem Griffbrett abzuzählen weifs; 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) zeichnete die bloſse Saite, 1 den ersten Bund, 2 den zweiten u. s. w.

*) 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 Quintsaite). Auch der letzte Name weist darauf hin, dafs es ursprünglich nur fünf waren. Die gleiche Benennung der höchsten Saite auf der Violne, wo wir nur vier Saiten haben, ist wahrscheinlich von der Laute übertragen, indem man sie später, ganz abgesehen von der Anzahl der Saiten die höchste Quinte nannte.

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

c) Die neuere deutsche Lautentabulatur ist der zuletzt beschriebenen italienischen sehr ähnlich, und offenbar nachgebildet; sie unterscheidet sich von dieser nur dadurch, dafs man naturgemäfs die unterste Linie auch für den tiefsten Chor bestimmte und ferner, dafs 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, dafs 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 Akkordgriffe; und die Wertbezeichnung der einzelnen Töne, wozu man sich hier ebenfalls der bekannten Zeichen | 𝄾 𝄿 𝅀 𝅁 bediente, wurde nur einmal über das System gesetzt, so dafs man nicht immer sehen konnte, ob die Mittelstimmen in ihren Tönen pausieren oder aushalten sollten.

Ich hoffe soweit diese Notation auseinandergesetzt zu haben, dafs man das zu Grunde liegende Gesetz erkennen und selbst Musikstücke aus dieser Schreibweise in unsere heutige Notation übertragen kann. Es sei nur noch bemerkt, dafs 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*-Akkord 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, dafs bei veränderter Stimmung auch alle Buchstaben und Zahlen eine andere Bedeutung erhalten.

---

*) Ein Facsimile dieser Art gebe ich nicht. Der Leser findet Proben in der „Cäcilia, eine 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 excellenti 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.

Von allen hier in Betrachtung gezogenen Notationen ist keine auch nur annähernd so zweckmäfsig wie unsere jetzige Mensuralnotation, welche man als eine der scharfsinnigsten Erfindungen des menschlichen Geistes bezeichnen mufs.*) Sie genügt so vollkommen allen Ansprüchen, dafs es gar nicht denkbar ist, dafs man sie je wieder verlassen und an ihre Stelle etwas Besseres setzen werde. Und so sehen wir denn auch in der Musikgeschichte, dafs 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 vervollkommnen, wie Franco von Coeln, Marchettus von Padua, Johannes de Muris, u. a.

Cap. VI.

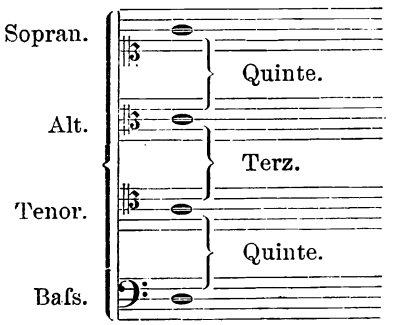
Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen.

Die mittelalterlichen Musiker, sowie die Komponisten des sechzehnten Jahrhünderts 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 Vincentio Ruffo, Milano 1542* eine Motette *Antequam comedam suspiro* mit der Vorzeichnung von *b* und *es*; auch

*) Und dennoch ist dieselbe von Zeit zu Zeit als unzureichend befunden worden. So klagt z. B, T. H. Bodz-*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 Klaviers 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 Klaviere 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 naturgemäfsen 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-Klaviaturisten“ 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.

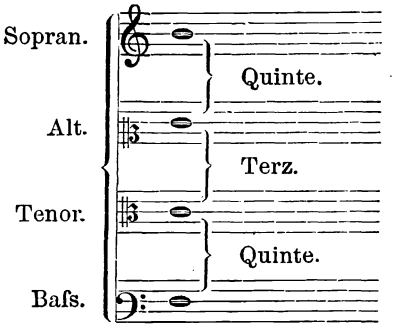
die Vorzeichnung von drei *b* habe ich gesehen. Dies sind aber seltene Erscheinungen; für gewöhnlich schrieben die älteren Komponisten ihre Gesänge ohne Vorzeichnung, oder, wenn es die Tonlage erheischte mit Hülfe eines *b*. Da die Musik allgemein Gesang war, so hatte sich noch kein bestimmter Gabel- oder Kammerton wie bei uns festgestellt. Die anzugebende Tonhöhe blieb dem Ermessen des Kapellmeisters überlassen, der infolge seines steten Verkehres mit Sängern wohl wufste, 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, mufste man von den Schlüsseln in einer Art Gebrauch machen, die bei uns nicht mehr vorkommt. Dieselben waren, wie wir in dem Kapitel 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 Kompositionen 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 Komponisten 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 Bafs pflegte man die Schlüssel zunächst so zu setzen, dafs 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 schliefslich eine Quinte höher als der Alt, in folgender Weise:

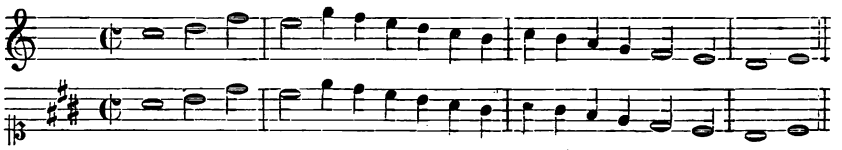


Dies ist noch unsere moderne normale (leider von vielen Unwissenden als veraltet und überflüssig verrufene) Anwendung der vier Gesangschlüssel. Sie verdankt ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen. Es giebt allerdings heutzutage Musiker und Gesanglehrer, welche den Alt bei dieser Schlüsselzusammenstellung 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, weifs, dafs 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 älteren Komponisten 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.

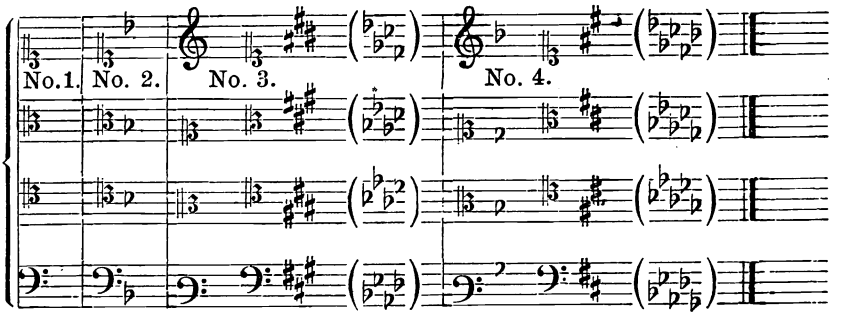
Dasselbe Verhältnis der Schlüssel, wie wir es soeben kennen gelernt haben, ist ferner noch in folgender im sechzehnten Jahrhundert sehr häufig angewendeten Zusammenstellung enthalten:



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 Gesangschlüssel mit der Vorzeichnung von drei Kreuzen oder vier Been vorzusetzen, wie die folgenden beiden Notenzeilen zeigen, in welchen die Tonverhältnisse durchaus dieselben sind:

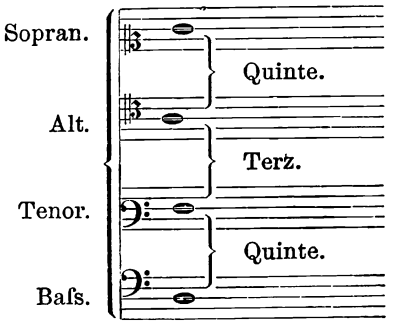


Da die gewöhnlichen Schlüssel und ebenso die *Chiavi trasportate* auch mit der Vorzeichnung eines *b* vorkommen, so erhalten wir durch jene beiden Schlüsselzusammenstellungen ungefähr folgende Transpositionsskalen, die ich der Kürze wegen nach der *Dur*-Oktave bezeichne. Siehe das Beispiel: No. 1 *C-dur*,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

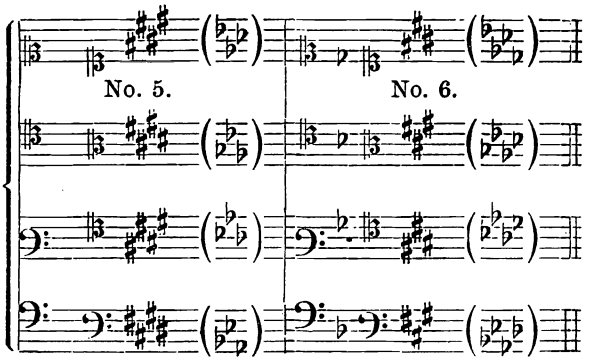


Ich sage indes nur ungefähr, da es auf einen halben oder ganzen Ton hierbei nicht immer ankommen kann, und der Kapellmeister, wie bereits oben gesagt wurde, sich nach den ihm untergebenen Stimmen zu richten hatte. Hatte der Chor, um ein Beispiel anzuführen, wenige tiefe Bässe, dagegen viele gute hohe 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:



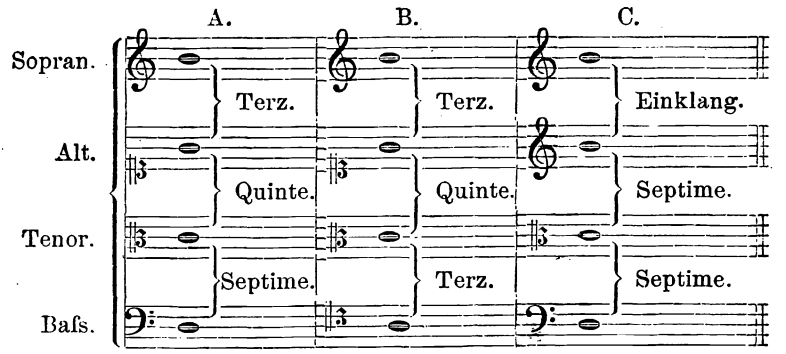
In diesem Falle müssen wir mehrere Stufen aufwärts transponieren. Und da auch hier die Vorzeichnung von einem *b* angewandt wird, so erhalten wir noch etwa folgende Transpositionen, No. 5 *E-dur* (oder *Es-dur*) und No. 6 *A-dur* (oder *As-dur*):



Aus den angegebenen Gründen will es das Beste scheinen, dafs man bei der Herausgabe älterer Musikwerke die Schlüssel und die Tonhöhe ganz unverändert läfst. Findet man in den alten Stimmen die noch jetzt gebräuchlichen vier Gesangschlüssel, so ist eine Transposition selten nötig; bisweilen der tiefen Lage der Bafs- und Altstimmen wegen eine Stufe aufwärts, was man aber, da solche Partituren gröfstenteils für Musiker von Fach bestimmt sind, dem Ausführenden selbst überlassen kann. Aufserdem 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 tranponieren 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 Bafs-Schlüssel) stehen lassen. Sie bekommen hierdurch Schlüsselanordnungen wie die folgenden, in denen die Stimmen in einem durchaus falschen Verhältnis zu einander notiert sind:

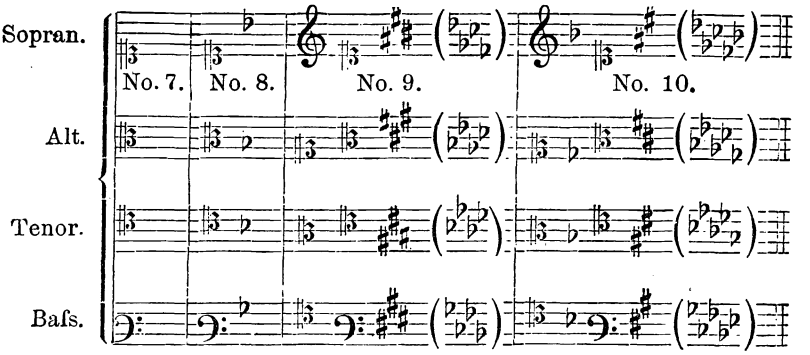
---

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

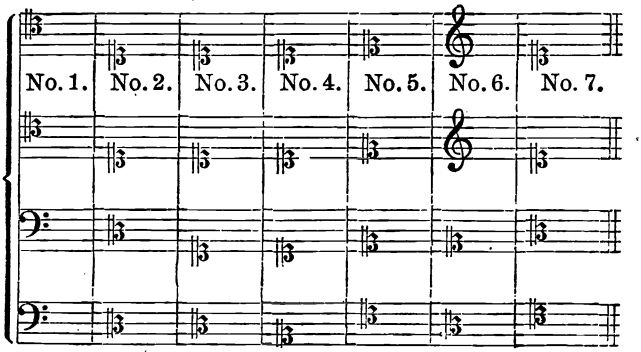
Aufser den bis jetzt angeführten Schlüsselanordnungen haben die älteren Komponisten und von diesen PALESTRINA besonders häufig noch eine andere, in welcher der Bafs vom Tenor nicht eine Quinte, sondern nur um eine Terz absteht; und auch diese Anordnung kommt in vier Gestalten (nämlich in normaler Stimmung 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.



Bei diesen Schlüsselanordnungen nimmt der Bafs 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 Bafsstimme 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.

Schliefslich sei noch erwähnt, dafs nun allerdings noch andere Schlüsselzusammenstellungen vorkommen, die dann aber auf eine be-

sondere Besetzung des Chores hindeuten, während die bis jetzt angegebenen den vollen aus Sopran, Alt, Tenor und Bafs bestehenden Chor *(voce plena)* bezeichnen. Die jetzt folgenden Verbindungen beziehen sich auf Kompositionen 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, dafs hier noch mannigfache Verbindungen möglich sind und vorkommen, und dafs 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.

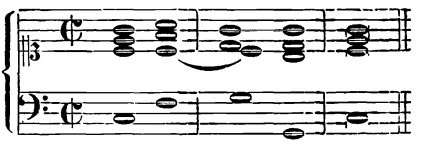
Cap. VII.

Von den Tonarten.

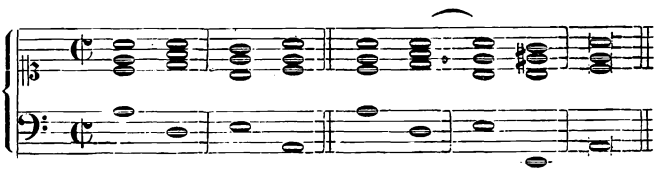
In dem Capitel über die Intervalle haben wir gesehen, dafs in der diatonischen Tonleiter nach der Lage der halben und ganzen Töne sieben verschiedene Oktavengattungen enthalten sind. Beginnen wir mit dem Tone *C*, so erhalten wir eine Oktave, in welcher die halben Töne, von unten nach oben gezählt, von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe liegen; diese nennt man in der modernen Musik die *Dur*-Oktave oder *Dur*-Tonleiter. Beginnen wir dagegen mit dem Tone *A*, so erhalten wir diejenige Oktave, welche wir die *Moll*-Oktave 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 Oktavengattungen als Tonarten, d. h. als harmonische Grundlage in ihren Kompositionen, transponiert dieselben aber mit Hilfe von Kreuzen und Been auf jede beliebige Stufe der chromatischen Leiter, so dafs wir zwölf *Dur*-Skalen mit denselben Verhältnissen wie *C-dur* und zwölf *Moll*-Skalen mit denselben Verhältnissen wie *A-moll* erhalten. Die Griechen aber und die früheren christlichen Jahrhunderte hatten auch die übrigen fünf Oktavengattungen der diatonischen Tonleiter als eigene Tonarten mehr oder weniger im Gebrauch.

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



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

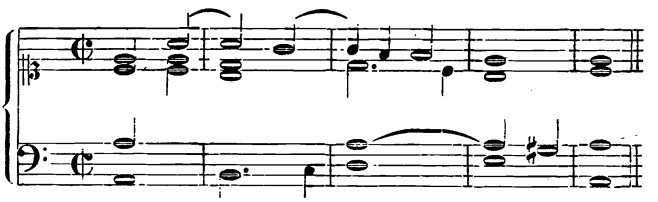


Bei der *Moll*-Tonart darf man sich aber nicht dadurch beirren lassen, dafs bei den Schlufsfällen des aufwärtssteigenden Leitetones wegen, der einen halben Ton vom Grundton entfernt sein mufs, der weiche Dreiklang auf der Oberdominante durch Erhöhung der Terz in einen harten verwandelt wird. Es ist dies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

a—h-c—d—e-f——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, müfste gerade-

zu glauben, dafs eine Musik in *Moll* nur aus der Abwechslung der drei Akkorde auf der Tonika und ihren beiden Dominanten besteht. Das folgende vierstimmige Sätzchen steht 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 Oktavengattungen 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 Prinzip vorherrschte und welche alle symphonische Harmonie nur als eine Folge der gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch geführter Stimmen ansahen, nahmen alle Oktavengattungen 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 Oktavengattungen, beziehungsweise Tonarten, wurden von den alten Griechen teils mit den Namen der Völker, von denen sie ursprünglich oder vorzugsweise gebraucht wurden, bezeichnet (dorisch, phrygisch, lydisch, ionisch), teils mit Namen, welche von diesen abgeleitet wurden, wie hypodorisch, hypophrygisch, mixolydisch u. s. w. Die spätere christliche Zeit hat diese Namen zwar beibehalten, ihnen

---

*) 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 mufs, um den übermäfsigen Sekundensprung *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 Balladenkomponist, mehrmals anzuwenden versucht und zwar zweimal in den hebräischen Gesängen des Lord Byron, Heft 3 No. 4 „Auf Jordans Ufern streifen wilde Horden“ und Heft 4 No. 2 „An mir vorüber ging ein Geist“, und ferner in einem Chore seines Oratoriums Hiob, No. 11 „Wie mag der Mensch gerechter sein denn Gott.“ Diese mit *E* beginnenden und mit *H* abschliefsenden 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.

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 Oktavengattungen folgende Namen:

D—e-f—g—a—h-c—d	Dorisch,
E-f—g—a—h-c—d—e	Phrygisch,
F—g—a—h-c—d—e-f	Lydisch,
G—a—h-c—d—e-f—g . . .	Mixolidisch,
A—h-c—d—e-f—g—a . .	Aeolisch,
**[H c—d—e-f—g—a—h* .	Hyperaeolisch],
C—d—e-f—g—a—h-c	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 Oktave die erste oder vollkommenste Konsonanz, und es ist einleuchtend, dafs dieses Intervall vom Grundton aus rein sein mufs, wenn die Melodie nicht den Eindruck des Unharmonischen machen soll. Die reine Quinte bekam daher als das wichtigste Intervall nach dem Grundtone in jeder Oktavengattung (oder Tonart) den Namen Dominante, während man den Grundton selbst die Tonika nannte. Tonika und Dominante teilen daher jede für die Melodiebildung brauchbare Oktave 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 folgendermafsen:

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

1. Quinte. * 1. Quarte.
d—e-f—g—a—h-c—d.

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

2. Quinte. * 2. Quarte.
e-f—g—a—h-c – d—e.

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

3. Quinte * 3. Quarte.
f—g—a—h-c—d—e-f.

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

4. Quinte. * 1. Quarte.
g—a—h-c—d—e-f—g.

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

1. Quinte. * 2. Quarte.
a—h-c—d—e-f—g—a.

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

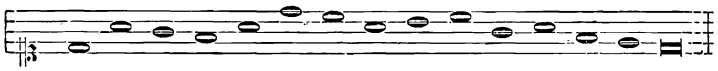
4. Quinte * 3. Quarte.
c—d—e-f—g—a—h-c.

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

verm. Quinte. * tritonus.
h-c—d—e-f—g—a—h.

Und über die lydische Oktave sei hier noch hinzugefügt, dafs 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 Oktaven oder Tonarten haben wir bis jetzt so dargestellt, dafs der Grundton der tiefste Ton ihres Umfanges ist, und dafs sich eine hierin zu komponierende Melodie zwischen dem Grundton und seiner höheren Oktave (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, dafs sie unter den Grundton hinabsteigt, etwa bis zur tieferen Oktave 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 heifst eine plagialische; und hiernach erhält jede der sechs gebräuchlichen Oktavengattungen eine Nebenoktaven-

gattung oder Nebentonart, welche man dadurch bezeichnet, dafs 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 Oktavengattungen nicht wie die authentischen durch Tonika, Dominante, Tonika in Quinte und Quarte, sondern umgekehrt durch Dominante, Tonika, Dominante in Quarte und darüberstehende mit derselben verbundene Quinte.

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

1. Quarte * 1. Quinte.
*a—b-c—*D*—e-f—g—a.*

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

2. Quarte. * 2. Quinte.
*h-c—d*E*-f—g—a—h.*

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

3. Quarte. * 3. Quinte.
*c—d—e-*F*—g—a—h-c.*

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

1. Quarte. * 4. Quinte.
*d—e-f—*G*—a—h-c—d.*

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

2. Quarte. * 1. Quinte.
*e-f—g—*A*—h-c—d—e.*

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

3. Quarte. * 4. Quinte.
*g—a—h-*C*—d—e-f—g.*

Neben dieser Benennung durch griechische Namen bezeichnete man die Oktavengattungen oder Tonarten auch durch Zahlen als *tonus primus, secundus, tertius* u. s. w., so dafs man die authentische Tonart *D*, (die dorische,) den *tonus primus*, ihre plagiale Nebentonart, (die hypodorische,) den *tonus secundus*, die authentische *E*, (die phrygische,) den *tonus tertius*, ihre plagiale Nebentonart, (die hypophry-

gische,) den *tonus quartus* nannte, u. s. w., wie dies die folgende Tabelle zeigt, welche uns von verschiedenen Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts überliefert ist und auf welcher jedem Tone eine kurze Beschreibung seines Charakters beigegeben ist:

Primus	*tonus ab antiquis dictus est*	*Dorius*	*qui melodiam habet*	*hilarem,*
Secundus		*Hypodorius*		*moestam,*
Tertius		*Phrygius*		*austeram,*
Quartus		*Hypophrygius*		*blandam,*
Quintus		*Lydius*		*asperam,*
Sextus		*Hypolydius*		*lenem,*
Septimus		*Mixolydius*		*indignantem,*
Octavus		*Hypomixolydius*		*placabilem,*
Nonus		*Aeolius*		*suavem,*
Decimus		*Hypoaeolius*		*tristem,*
Undecimus		*Ionicus*		*jucundam,*
Duodecimus		*Hypoionicus*		*flebilem.*

Daſs die hier aufgestellte Charakteristik wenig treffend und nur als eine Spielerei ihrer Urheber anzusehen ist, geht schon aus dem einen Umstande hervor, daſs die plagiale Tonart jedesmal den entgegengesetzten Charakter der authentischen haben soll. Die dorische ist heiter, die hypodorische wehmütig, die phrygische herbe, die hypophrygische einschmeichelnd u. s. w.*) — Der unharmonischen Oktavengattung *H* und deren plagialen Nebentonart geben GLAREAN u. a. die Namen hyperaeolisch und hyperphrygisch. Sie nehmen im System die letzten Stellen als dreizehnter und vierzehnter Ton ein:

Tredecimus	*hyperaeolius*	*spurii sive rejecti, quod apte dividi nequeunt.*
Decimus quartus	*hyperphrygius*	

*) Über den Charakter der einzelnen Tonarten sprechen sich verschiedene Theoretiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts weitläufig aus. So z. B. JOANNES BONA in seinem Werke *De divina psalmodia* Paris 1663, *cap. XVII. § 4 de singulis tonis, eorumque proprietatibus et effectibus.* Seine Charakteristik ist aber schon aus dem einen Grunde wenig passend, weil er die Zeugnisse der Griechen herbeiholt, welche, wie wir weiter unten sehen werden, unter dem jedesmal angeführten Namen eine ganz andere Tonart verstanden haben. So schreibt er, was die Griechen von ihrer dorischen Tonart (*E*) sagen, der mittelalterlichen dorischen (*D*) zu: *Primam sedem ordine et dignitate tenet Dorius. Hic a Platone et Aristotele caeteris omnibus praefertur. Hoc modulo psallebant antiqui prosodia multa et paeana, erotica etiam et quae spondaea nominantur. Dux ad bene vivendum existimatur hic modus. Arcades et Lacedaemones hoc impensius delectabantur, teste Polybio,* etc. „Die erste Stelle an Rang und Wert nimmt die dorische Tonart ein; diese wird von PLATO und ARISTOTELES allen übrigen vorgezogen. In dieser Tonart trugen die Alten viele Marschlieder und Siegesgesänge, auch Liebeslieder und die sogenannten Spondäen vor. Diese Tonart wird für einen Führer zum tugendhaften Leben gehalten. Die Arkader und Lacedämonier bedienten sich ihrer besonders gern nach dem Zeugnis des POLYBIUS“ u. s. w.

Von den beiden Benennungen der Oktavengattungen ist jedenfalls die mit griechischen Namen jener anderen mit Zahlen vorzuziehen, da die Zählung nicht zu allen Zeiten dieselbe geblieben ist, so dafs leicht Irrtümer entstehen können. In den ältesten Zeiten hatte man vier Kirchentöne, nämlich die Oktaven *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 Oktave *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 Oktave *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 Oktavengattungen 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 Oktavengattungen, als Tonarten gedacht, der tiefste Ton Grundton oder Tonika sein, so würden wir die Oktave *H* der verminderten Quinte

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

wegen und die Oktave *F* der übermäfsigen Quarte wegen von der Melodiebildung ausschliefsen müssen, und dies ist auch bei den Alten der Fall gewesen. PLATO bezeichnet z. B. im dritten Buch der Republik die syntonolydische und mixolydische Skala als weinerliche Tonarten, die letztere offenbar ihrer verminderten Quinte wegen. Dagegen sagt PLUTARCH*) *de musica* cap. 16, die mixolydische Tonart sei von der SAPPHO erfunden, von welcher sie nach ARISTOXENES Zeugnis die Tragiker entlehnt und mit der dorischen verbunden hätten, und der Athener LAMPROKLES habe entdeckt, dafs der τόνος διαζευκτικός (Trennungston) in dieser Skala das höchste Intervall sei, was die früheren Musiker nicht gewufst 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 Oktaven bestanden hat, und jene citierten Worte des PLUTARCH zeigen, dafs die mixolydische Oktave *H* die plagiale Nebentonart der dorischen gewesen ist, in dieser Weise:

Mixolydisch.
*h-c—d—***E***-f—g—a* ‖ *h-c—d—e.*
Dorisch.

Ehe ich hierauf näher eingehen kann, mufs ich noch bemerken, dafs bei den alten Griechen die Quarte in melodischer Beziehung als die Hauptkonsonanz galt, und es wird uns überliefert, dafs 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 gröfseren Systemen (wie wir oben S. 30 gesehen haben) zu Grunde gelegt. Aus zwei getrennten Quarten dieser Gattung setzte sich die dorische Skala zusammen:

e-f—g—a ‖ *h-c—d—e.*

Die beiden anderen Quartengattungen hatten nicht dieses hohe Ansehen und die aus ihnen zusammengesetzten Skalen wurden nach asiatischen Völkerstämmen 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 kurzgefafste Geschichte der Musik und deshalb von besonderer Bedeutung. Von neueren Angaben nenne ich hier die von RICH. VOLKMANN, Leipzig 1856, und die von RUD. WESTPHAL, Breslau 1865. Die letztere enthält eine deutsche Übersetzung und ausführliche Erläuterungen, welche aber mit der gröfsten Vorsicht aufzunehmen sind, da der Herausgeber den alten Griechen in bedenklicher Weise Kenntnisse aus der modernen Accordenlehre beilegt.

Phrygisch, *d—e-f—g* || *a—h-c—d*.
Lydisch, *c—d—e-f* || *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,*) dafs die Oktavengattungen sich entweder aus Quarte und damit verbundener Quinte, oder aus zwei getrennten Quarten zusammensetzen. Hiernach besteht die dorische, wie wir gesehen haben, aus zwei getrennten dorischen, die phrygische aus zwei getrennten phrygischen und schliefslich die lydische aus zwei getrennten lydischen Tetrachorden, so dafs man annehmen mufs, dafs diese drei Oktaven im mittelalterlichen Sinne als authentische Oktaven aufzufassen sind, deren jede ihre plagiale Nebentonart hatte.**) — Da aber aufser den genannten Oktaven noch zwei, näm-

*) 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 folgendermafsen 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 Oktave umfafst acht Stufen und es giebt ihrer zwölf Gattungen, weil es drei Gattungen der Quarte und vier der Quinte giebt; aus beiden wird die Oktave 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 läfst, die zwölf Formen der Oktave, welche mit den sechs authentischen und sechs plagialischen Tonarten des GLAREAN übereinstimmen. Nach GAUDENTIUS Ansicht sind von diesen zwölfen aber nur die sieben folgenden harmonisch brauchbar, *οὐ μὴν ἀλλὰ τά γε ἐμμελῆ καὶ σύμφωνα αὐτοῦ εἴδη ἐστίν, ἤτοι σχήματα, ἑπτά.*

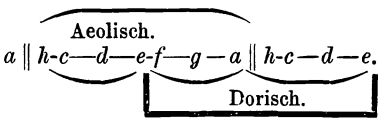
1. *h-c—d—***E***-f—g—a—h*. Mixolydisch.
2. *c—d—e-***F***—g—a—h-c*. Lydisch.
3. *d—e-f—***G***—a—h-c—d*. Phrygisch.
4. *. . . .* ***E****-f—g—a—h-c—d—e*. Dorisch.
5. *. . . .* ***F****—g—a—h-c—d—e-f*. Hypolydisch.
6. *. . . . .* ***G****—a—h-c—d—e-f—g*. Hypophrygisch.
7. *. . . . . {****A****—h-c—d—e-f—g—a*. Hypodorisch
   *{a—h-c—****D****—e-f—g—a*. Lokrisch.

In der vorstehenden Tabelle bezeichnet der fett gedruckte Buchstabe jedesmal den Anfangston der Quinte, woraus sich die Einteilung von selbst ergiebt. Auffallend ist hierbei erstlich, dafs GAUDENTIUS die lydische Oktave aus Quarte und Quinte zusammensetzt, derselben also *F* zum Grundton giebt und ferner, dafs er jene drei mit einfachen Namen bezeichneten Oktaven (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, dafs die Stelle entweder verdorben ist, oder dafs GAUDENTIUS sich über die Sache nicht ganz klar war. Denn schon in seinen eigenen Worten liegt ein Widerspruch,

lich *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 Oktavengattung ist sogar nach ATHENAEUS der ältere. Von allen diesen fünf authentischen Skalen:

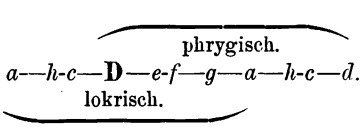
Aeolisch (auch hypodorisch genannt) *A—h-c—d—e-f—g—a*,
Ionisch . . . . . *G—a—h-c—d—e-f—g*,
Dorisch . . . . . *E-f—g—a—h-c—d—e*,
Phrygisch . . . . . *D—e-f—g—a—h-c—d*,
Lydisch . . . . . *C—d—e-f—g—a—h-c*,

standen aber die dorische Oktave und die mit ihr in gewisser Beziehung nahe verwandte aeolische allein in vollem von niemandem angezweifeltem 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 Skala ist die lokrische, welche nach EUKLID, BACCHIUS und GAUDENTIUS den Umfang der hypodorischen Oktavengattung hat, sich offenbar aber durch eine andere Tetrachord-Einteilung oder die Teilung in Quarte und Quinte unterscheidet:



Die plagiale Nebentonart der lydischen Skala ist die nachgelassen-lydische (*ἐπανειμένη λυδιστί*), welche nach PLUTARCH *de mus. cap.* 16 eine Erfindung des DAMON ist. Von dieser wird nämlich a. a. O. gesagt, sie sei der ionischen Oktave ähnlich, und das kann nur in demselben Sinne gemeint sein, in welchem die hypodorische oder aeolische der lokrischen ähnlich ist; beide haben nämlich dieselbe

---

wenn er von zwölf Gattungen nur sieben gelten lassen will, thatsächlich aber acht aufzählt. Denn die hypodorische und lokrische Oktave sind nach seiner Definition durchaus zwei verschiedene Gattungen.

Oktavengattung: denn von einer anderen Ähnlichkeit kann nicht wohl die Rede sein, da alle Oktaven sich durchaus charakteristisch von einander unterscheiden:

Lydisch.
*g—a—h-***C**—*d—e-f—g—a—h-c*
Nachgelassen Lydisch.

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

Diesem Namen steht gegenüber die gespannt-lydische Skala (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 *ἐπανειμένη* oder *ἀνειμένη λυδιστὶ* richtig erklärt ist, so ist unter *ἀνειμένη ἰαστὶ* die plagiale Form der ionischen zu verstehen:

Ionisch.
*d—e-f—***G**—*a—h-c—d—e-f—g.*
Nachgelassen Ionisch.

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 Oktave *F* zu verstehen und unter *ἀνειμένη ἰαστὶ* die in der Tiefe durch die Stufe *D* begrenzte Nebentonart der ionischen; zwischen beiden liegt die Oktave *E*, welche sowohl als dorisch, sowie auch als plagiale Nebentonart der aeolischen zu den ächtgriechischen Tonarten gehört. Zu gröfserer Deutlichkeit mögen die genannten Oktaven hier über einander einen Platz finden:

σύντονον (*συντονολυδιστί*). . **F**—*g—a—h-c—d—e-f.*
Dor. und Aeol. . . . **E**-*f—g—***A**—*h-c—d—e.*
ἀνειμένη ἰαστί . . . *d—e-f—***G**—*a – h-c—d.*

Nun ist noch der boeotischen Oktave Erwähnung zu thun, von welcher uns aber nicht überliefert ist, welcher Oktavengattung 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 βοιώτιος* komponiert. Hiernach mufs sie eine gute, sogar auf dori-

*) ATHENAEUS aus Naukratis in Ägypten 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: *Μήτε σύντονον δίωκε, μήτε τὰν ἀνειμέναν Ιαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσσαν νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει.* PRATINAS lebte zur Zeit des AESCHYLUS.

schen Tetrachorden beruhende Tonart gewesen sein, so dafs wir sie wohl als die noch nicht benannte plagiale Form der aeolischen ansehen können.

Aeolisch.
*e-f—g—***A**—*h-c—d—e-f—g—a.*
Boeotisch.

Hiermit wäre nun das System der alten Oktavengattungen (oder ἁρμονίαι) beschlossen. Wenden wir unsere Blicke noch einmal darauf zurück, so sehen wir, dafs die alten Theoretiker uns zunächst sieben Oktaven 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 ἁρμονίαι, 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 Konsonanz der reinen Quinte und dem anderen die der reinen Quarte fehlt. In Benennung der anderen Töne sind wir zu folgendem Resultat gekommen:

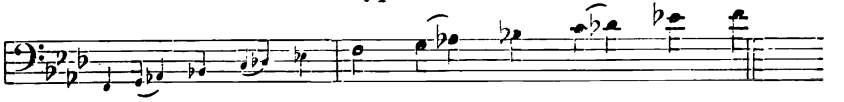
Grundton.	Authentische Form.	Plagialische Form.
C	Lydisch.	Nachgelassen lydisch.
D	Phrygisch.	Lokrisch.
E	Dorisch.	Mixolydisch.
G	Ionisch.	Nachgelassen ionisch.
A	Aeolisch (oder hypodorisch).	Boeotisch.

Bei den alten Griechen hatten jene oben zuerst genannten Namen für die sieben Oktavengattungen noch eine andere Bedeutung, wovon jetzt die Rede sein mufs, 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 Oktaven gehende Molltonleiter war; und hierbei gingen sie folgendermafsen zu Werke.

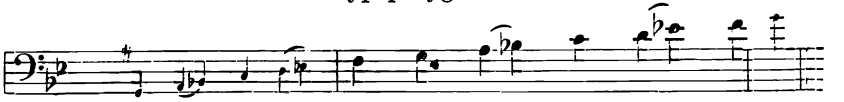
Die Oktavengattungen lassen sich selbstverständlich alle sieben mit Hülfe von Versetzungszeichen auf eine Tonhöhe transponieren. Nimmt man hierzu z. B. die Tonstufe *e*, so besteht die dorische Skala aus den natürlichen Tönen *e-f—g—a—h-c—d—e*, die phrygische dagegen bedarf zweier Kreuze *e-fis—g—a—h—cis-d—e*,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

Wenn eine Melodie von einer gröfseren Versammlung, von einer Gemeinde gemeinschaftlich einstimmig gesungen werden soll, so darf der Umfang derselben nicht wohl die Grenzen einer gewissen Oktave überschreiten. Aus diesem Grunde transponierten die Griechen, welche das Instrumentenspiel kultivierten und infolgedessen mit der Zeit einen bestimmten Kammer- oder Gabelton angenommen hatten, ihre sämtlichen Oktavengattungen auf eine solche Tonhöhe, die allen Kehlen passend war. Wir machen dies ja heutzutage ebenso. Nach dem jetzigen Kammer- oder Gabelton dürfte die Oktave 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 mufs hierbei darauf Rücksicht nehmen, dafs die Altisten und Bassisten schwerlich höher als bis zum *cis* oder allenfalls zum *d* hinaufsingen können, und umgekehrt, dafs 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*-Oktave 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 Oktavengattungen verfahren. Aus derselben Rücksicht auf die menschlichen Stimmen brachten die alten Griechen alle Oktavengattungen auf denjenigen Ton, welcher nach ihrer Notation unserm *f* entspricht und hieraus können wir den wichtigen Schlufs ziehen, dafs die Stimmung bei ihnen ungefähr eine grofse Terz oder eine reine Quarte tiefer als unsere heutige gewesen ist.*) Es folgt hier die Transposition der sieben Oktavengattungen auf die angegebene Tonhöhe:

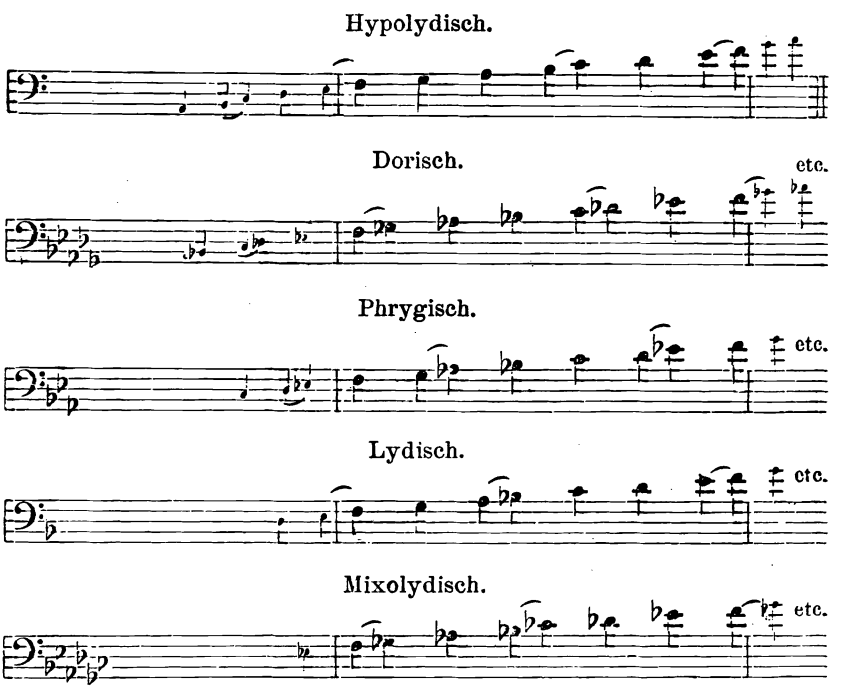
Hypodorisch.



Hypophrygisch.



*) Über diese Verhältnisse völlige Klarheit gebracht zu haben, ist das grofse Verdienst Friedrich Bellermann's. Vergl. hierüber seine Schriften „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" Berlin 1847 und *„Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musicae . . . . primum edidit et annotationibus illustravit Fr. B." Berlin 1841.*



Diese so transponierten Oktaven wurden nun diatonisch nach unten und oben so weit verlängert, bis aus ihnen eine vollständige zwei Oktaven lange Molltonleiter wurde; dies ist auf der vorstehenden Tabelle durch kleinere Notenköpfe angedeutet, und eine solche Molltonleiter erhielt den Namen derjenigen Oktavengattung, von welcher man ausgegangen war, oder mit anderen Worten: die in einer durch zwei Oktaven gehenden Molltonleiter zwischen den Tönen *f* und *f'* liegende Oktavengattung 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 Transpositionsskalen. 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 Skalen 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*, anfangs höheres mixolydisch, später hyperionisch genannt.

Auf diese Weise hatte man alle zwölf Halbtonstufen der Oktave 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.

Übersichts-Tabelle.

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

Von diesen fünfzehn Transpositionsskalen, (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 mit lateinischen Zahlen hervorgehobenen die älteren und gebräuchlicheren gewesen; ihnen liegt sämtlich die Oktave *f*—*f'* zu Grunde, sie sind daher sämtlich *B*-Tonleitern, natürlich mit Ausnahme der hypolydischen, welche keine Vorzeichnung hat. Die anderen dagegen, welche man auf die offenen Halbtonstufen gesetzt hat, sind Kreuztonleitern. Die Erweiterung des ganzen Systems von sieben auf fünfzehn Transpositionsskalen 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

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 Transpositionsskalen nicht nötig; dieselben sind für die Instrumente erfunden, welche bei ihrer Anfertigung auf eine gewisse Tonhöhe zugerichtet werden müssen, (— dies ist namentlich bei den Holzblase-Instrumenten der Fall —) während der reine Gesang die freie Wahl der Intonation hat, welche sich nach dem Stimmumfange des Sängers richten mufs. 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 Transpositionsskalen 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 Kenntnis der Transpositionsskalen verloren, und da man überhaupt die Schriften der alten Musiktheoretiker nicht mehr studierte, auch die Kenntnis vieler *termini technici*, zu denen wir auch die Namen für die Oktavengattungen zählen müssen, wenn auch die Oktavengattungen selbst im Gebrauch blieben.

Im Mittelalter sehen wir in der christlichen Kirche zunächst die vier Oktaven *D*, *E*, *F* und *G* als *tonus primus*, *secundus*, *tertius* und *quartus* aufgestellt, dieselben sollen dem heiligen AMBROSIUS, von 374 bis 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.***) AMBROSIUS hat bekannt-

---

Elementa harm. sind in neuerer Zeit von Dr. PAUL MARQUARD herausgegeben unter dem Titel: „Die harmonischen Fragmente des ARISTOXENUS griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar." Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1868.

*) CLAUDIUS PTOLEMAEUS, der berühmte Verfasser einer Astronomie, Chronologie, Geographie u. s. w., ist zu Pelusium in Ägypten 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 Unkenntnis 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 ALCUINUS im achten Jahrhundert nennt den Ton *G* sogar den *tonus tetrachius* (GERBERT *Script.* I. S. 27.)

lich die ganze Art und Weise seines Kirchengesanges der morgenländischen Kirche entnommen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dafs er hierbei die Bezeichnung der Töne, wie sie in jener Kirche üblich war, beibehalten hat. Diesen vier authentischen Tonreihen fügte dann GREGOR DER GROSSE (Papst von 591—604) ihre vier plagialen Nebentöne hinzu, so dafs 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 es bei dieser Annahme, dafs die authentische Skala *F* hier einen Platz gefunden hat; wir werden jedoch im folgenden Capitel sehen, dafs 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 Mufse 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 Oktavengattungen und den Transpositionsskalen, so dafs sie die Namen jener letzteren auf ihre Oktavengattungen übertrugen. Dies geschah zunächst durch HUCBALD***) in seinem *liber de harmonica institutione*, woselbst er dem zweiten Kirchenton als der tiefsten Oktavengattung den Namen hypodorisch beilegte. Der Oktave *H—h* als der nächst höheren gab er den Namen hypophrygisch, nicht nach der Oktavengattung, sondern nach der zweiten Transpositionsskala der Alten u. s. f. Er spricht sich hierüber folgendermafsen aus: „Nach diesen Vorbemerkungen†) kommen wir nun zur Aufstellung der

*) 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. 47.

***) Über HUCBALD's Lebenszeit vergl. d. Anm. S. 51 u. 52.

†) 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 semitoniis ipsi omnium troporum communis mensura sint. Modi etiam dicti sunt, eo quod unusquisque troporum proprium modum teneat, nec mensuram excedat. Siquidem facta una*

„acht Tropen, welche die Lateiner *Modi* nennen. Zunächst muſs man „wissen, daſs das griechische Wort *τρόπος* eine Wendung oder Um„wandlung *(conversio)* bedeutet, weil abgesehen von seiner Eigentüm„lichkeit jeder Tropus in einen anderen verwandelt werden kann. „Töne (Spannungen) aber werden sie [nämlich die *Tropi]* deshalb ge„nannt, weil sie selbst mit Ausnahme [der Lage] der halben Töne „das gemeinsame Maſs oder der gemeinsame Umfang aller Tropen „sind. *Modi* sind sie aber genannt worden, weil ein jeder der Tropen „seine eigentümliche Art (seinen besonderen Charakter) festhält und „nicht seinen Umfang überschreitet; denn wenn man eine gewisse „Anordnung aufgestellt hat, welche den konsonierenden Verhältnissen „der Oktave, Duodecime, Doppeloktave, Quinte und Quarte mit den „dazwischen hinzugefügten Klängen der fünfzehn Tonstufen (oder „Saiten) eingefügt wird, so ist es nötig, diese acht Tropen oder „*Modi* [in jener durch zwei Oktaven gehenden Tonleiter] näher ab„zugrenzen:

[A—H-C—D—E-F—G—a—h-c—d—e-f—g—a']
1 $^3/_4$ $^2/_3$ $^1/_2$ $^1/_3$ $^1/_4$

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

---

constitutione, quae intexatur duplis, triplis, quadruplis, sesquialteris ac sesquitertiis 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.

„zweiten Gattung der Oktave, welche mit der *παραμέση (h)* endigt. „Die dritte Tonart, die hypolydische, wird durch die dritte Oktavengattung gebildet und endigt mit dem Ton, welchen man die *τρίτη „διεζευγμένων (c)* nennt. Die vierte Tonart, die dorische, wird von „der vierten Oktavengattung gebildet und endigt mit der *παρανήτη „διεζευγμένων (d)*. Die fünfte Tonart, die phrygische, wird von der „fünften Oktavengattung gebildet, deren letzter Ton die *νήτη διε-„ζευγμένων (e)* ist. Ebenso wird die sechste Tonart, die lydische, „von der sechsten Oktavengattung gebildet, deren letzter Ton die „*τρίτη ὑπερβολαίων (f)* ist. Die siebente, die mixolydische Tonart wird „von der siebenten Oktavengattung gebildet, welche mit der *παρανήτη „ὑπερβολαίων (g)* abschliefst. Aber weil ein Ton doppelt ist, d. h. „weil eine Oktave aus acht Tönen besteht, so giebt es nicht mehr „Gattungen, insofern ja eine jede Symphonie (d. i. Intervall) einen „Ton mehr*) als Gattungen zuläfst. (— Eine achte Tonart, nämlich „die hypermixolydische, hat PTOLEMAEUS hinzugefügt, welche er nach „den Eigentümlichkeiten der zweiten und dritten Tonart bildete. —) „Denn die Quarte umfafst vier Tonstufen und drei Gattungen, die „Quinte fünf Tonstufen und vier Gattungen, folglich auch die Oktave „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.

$$\overbrace{e\text{-}f\text{—}g\text{—}a} \,\|\, \overbrace{h\text{-}c\text{—}d\text{—}e}, \quad \text{oder} \quad \overbrace{h\text{-}c\text{—}d\text{—}\overbrace{e\text{-}f\text{—}g\text{—}a}^{*}}$$

„dagegen findet bei der Quinte nicht immer eine solche gegenseitige „Folge statt. Es ist daher klar, dafs 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 διεζευγμένων* „ihren Anfang.***) Nun ist noch übrig, dafs wir die Eigentümlich-„keiten der Oktavengattungen betrachten: Die erste hat (von oben

---

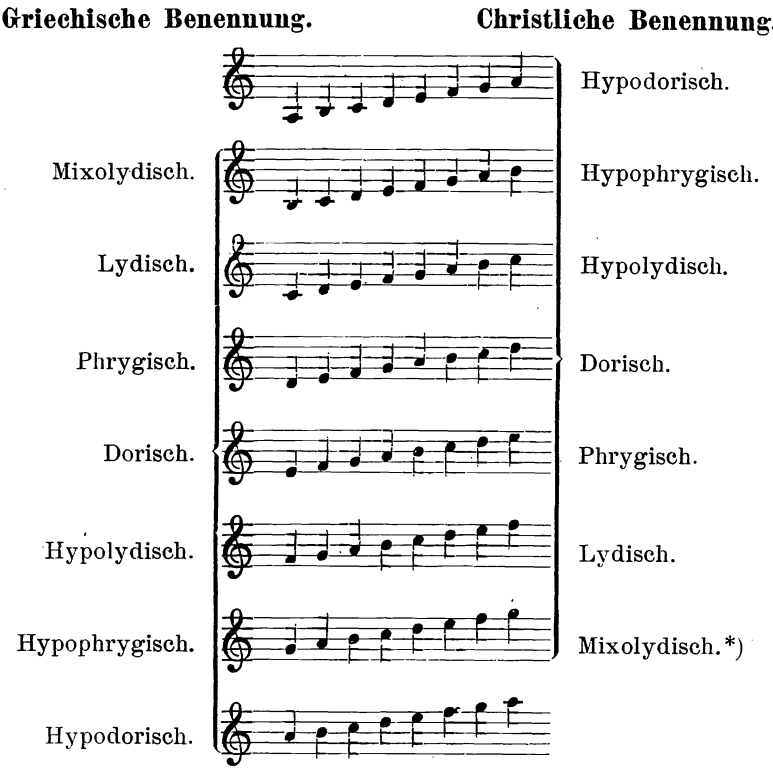
*) Für *unam vocem pluresque species* lese ich *unam vocem plus quam species*. Dafs die Stelle nur so heifsen kann und der GERBERT'sche Text hier verdorben ist, ergiebt sich aus dem folgenden von selbst.

**) Bei GERBERT ist dieser Satz durch die ganz verkehrte Wortstellung unverständlich geworden. Es mufs unzweifelhaft heifsen: *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 Halbton, *e-f—g—a* || *h*, so dafs der ganze Ton hier oben hinzugefügt erscheint.

„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:



*) Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daſs von den mittelalterlichen Musiktheoretikern Notker Labeo ebenfalls die Namen hypodorisch, hypophrygiseh u. s. w. für die Oktavengattungen oder *modi* gebraucht, hierbei aber einen anderen Ausgangspunkt nimmt. Nach seiner Lehre ist die Oktave *Γ—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 Grundtöne dieser *modi*,

Γ—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 Oktaven 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 Oktave *D* ist aber auch authentisch und heifst dann dorisch; hierauf folgt dann *E* die phrygische, *F* die lydische und *G* die mixolydische.

Diesem System fehlen nun noch die beiden authentischen Oktaven *A* und *C* mit ihren plagialen Nebentonarten. Diese hat später im sechzehnten Jahrhundert Henricus Loritus Glareanus hinzufügt 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.
a—D—a, Hypodorisch,	*D—a—d*, Dorisch,
h—E—h, Hypophrygisch,	*E—h—e*, Phrygisch,
c—F—c, Hypolydisch,	*F—c—f*, Lydisch,
d—G—d, Hypomixolydisch,	*G—d—g*, Mixolydisch,
e—A—e, Hypoaeolisch,	*A—e—a*, Aeolisch,
g—C—g, Hypoionisch.	*C—g—c*, Ionisch.

Den Namen Aeolisch wählte Glarean in Uebereinstimmung mit den alten Griechen, bei denen ja die hypodorische und aeolische Oktavengattung 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, dafs beide Tonarten, nämlich

---

dieselbe Skala bilden wie die Grundtöne der sieben (beziehungsweise acht) ältesten Transpositionsskalen, nämlich

F—G—A-B—C—D-Es—f.

Vergl. hierüber des Verf. Aufsatz „Notker Labeo von der Musik" in der Allg. Musikal. Zeitung von J. 1872, N. 35—37.

*) Bei Gerbert *Scriptores* II. S. 56 u. 57 in dem Traktat *Quomodo de arithmetica procedit musica.* Ferner heifst es daselbst: *Dorius est authenticus, hypodorius subjugalis, phrygius authenticus, hypophrygius subjugalis, lydius authenticus, hypolydius subjugalis, mixolydius dicitur authenticus, hypomixolydius subjugalis.* Auch Hermannus Contractus (geboren 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.

die aeolische und die ionische längst im Gebrauch waren. Von der ionischen sagt Glarean *Dodecachord. lib. II cap. 20* selbst, dafs sie von allen die gebräuchlichste sei („*modus ionicus omnium modorum usitatissimus*"). Die Bevorzugung der ionischen Tonart vom fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an ist der Grund, dafs 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 Einflufs hat.

Blicken wir noch einmal auf die Entwickelung der kirchlichen Tonarten zurück, so bemerken wir die auffallende Erscheinung, dafs im frühesten Mittelalter nur vier Tonreihen, nämlich die Oktaven *D*, *E*, *F* und *G* als Tonarten, d. h. als Grundlage für die Melodiebildung aufgestellt sind, und zwar, wie die Ueberlieferung angiebt, zunächst durch den Bischof Ambrosius, und dafs dann später der Papst Gregor diesen vieren, und zwar nur diesen vieren, ihre plagialen Oktaven hinzugefügt haben soll, während doch schon die alten Griechen das ganze System der diatonischen Tonleiter mit ihren sieben Oktaven in vollkommen genügender Weise kannten und in Gebrauch hatten. Nun könnte man sagen, dafs durch die Anwendung des *b-rotundum* neben dem *h* (dem *b-quadratum*) ja alle sieben Oktavengattungen darstellbar und auch thatsächlich vorgekommen seien, und hierdurch der Mangel beseitigt wurde. Denn die Oktave *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 schliefslich *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, dafs hier in der Ueberlieferung eine Lücke, eine Ungenauigkeit vorhanden ist, die wahrscheinlich darin ihren Grund hat, dafs die kirchlichen Musiklehrer nicht genügend Oktavengattungen oder Tonarten von gewissen melodischen Formeln des Kirchengesanges, nämlich den Psalmen- und *Magnificat*-Tönen zu trennen wufsten. 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.

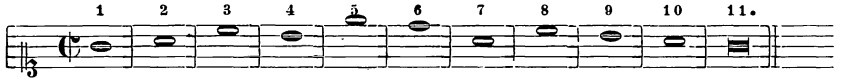
Melodie ist die Vereinigung von Rhythmus und Harmonie. Beim Gesange tritt zu diesen beiden Elementen noch als drittes das Wort hinzu, daher auch PLATO *Republ. lib. III., p. 398 d* sagt, *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καί ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*, d. h. „die Melodie oder der Gesang ist aus 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 mehrere Male hintereinander vermeiden, da durch solche Wiederholungen einmal ein Stillstand in der gleichmäfsigen Tonfolge entsteht und aufserdem ein mehrmals hintereinander wiederholter Ton rhythmisch ein Uebergewicht über die anderen Melodietöne bekommt.

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

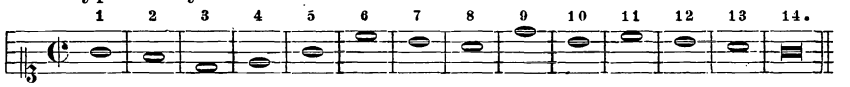
Hiermit hängt auch zusammen, dafs wir für die Länge der Melodie kein genaues Mafs, keine bestimmte Taktzahl angeben können. Wir haben nur darauf zu sehen, dafs die Melodie ein in sich abgeschlossener musikalischer Gedanke ist, nicht länger, als dafs man ihn bequem, ohne zu ermüden und ohne den Anfangston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

dächtnis zu verlieren, mit dem Ohre auffassen kann. Ein solcher Gedanke, eine solche Melodie wird demnach etwa aus neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, höchstens vierzehn oder fünfzehn tönenden Zeiten oder Takten bestehen, wie die folgenden beiden Beispiele zeigen:

Mixolydisch.



Hypomixolydisch.

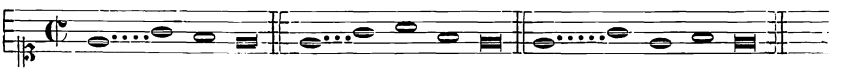


Die Melodien werden nun, wie die beiden hier gegebenen, in Rücksicht auf die verschiedenen Oktavengattungen oder Tonarten gebildet, und zwar in der Weise, dafs eine jede Melodie von dem Grundton der Tonart ausgeht, dann entweder in authentischer oder plagialischer Lage die verschiedenen Stufen der diatonischen Leiter berührt und schliefslich durch den abwärts steigenden Schlufs oder die abwärts steigende Kadenz, d. h. durch die zweite Stufe der Tonart, die wir nun den abwärts steigenden Leiteton nennen wollen, in den Grundton zurückkehrt. — Bei diesem Schlufs kommt es nicht darauf an, dafs die Melodie in den abwärts steigenden Leiteton von oben tonleiterweise geht; es kann demselben auch ein Terzen-, seltener jedoch ein Quarten-Sprung vorangehen. Dann kann der Leiteton auch von unten kommen; in diesem Falle mufs 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 Schlufskadenz, wie sie oben beschrieben ist, anschliefst:

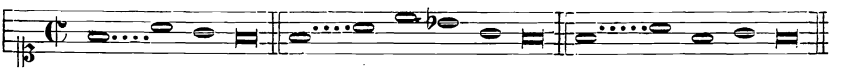
Dorisch.



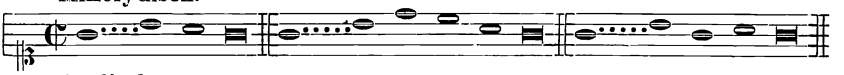
Phrygisch.



Lydisch.



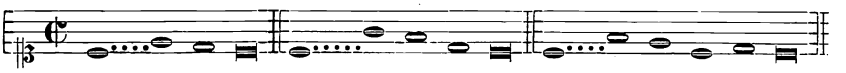
Mixolydisch.



Aeolisch.



Ionisch.

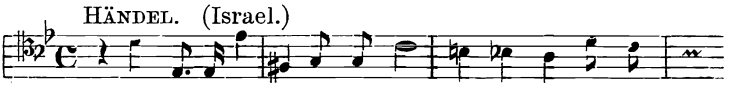


Von den drei hier bei jedem Tone angegebenen Arten zu schliefsen, ist in Rücksicht auf die späteren zwei- und mehrstimmigen Bearbeitungen der Melodien, der ersten durch Sekunde und Terz herabsteigenden der Vorzug zu geben.

Nachdem wir auf diese Weise das Wesen des Schlusses (der Kadenz), welches also in einem stufenweisen Herabschreiten von der Sekunde 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 plagialische Melodie komponieren 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.

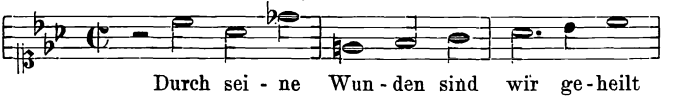
Nachdem dies festgestellt ist, handelt es sich um die zu setzenden Intervalle selbst. In unserer heutigen Musik herrscht in Bezug hierauf eine grofse Freiheit. Ich spreche jetzt nicht von einer schlechten, entarteten, zügellosen modernen Musik, sondern namentlich von der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, also von Männern wie BACH, HÄNDEL, GRAUN, HAYDN, MOZART, welche man mit Recht klassische Komponisten zu nennen pflegt. Bei denselben finden wir, dafs sie sich in der That in der melodischen Anwendung der Intervalle an keine äufseren Vorschriften banden, sondern dafs 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 virtuosenmäfsig gebildete Sänger geschrieben sind, sondern auch in ihren Chorkompositionen. 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.)

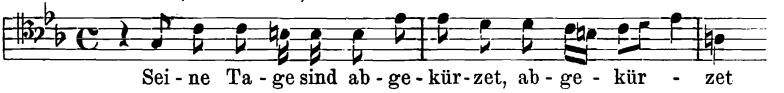


Mit E-kel er-füll-te der Trank sie, des Stro-mes Gewässer

HÄNDEL. (Messias.)



GRAUN. (Tod Jesu.)



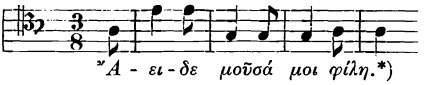
Es läfst sich nicht leugnen, dafs durch einen solchen freieren Gebrauch der Intervalle oft eine tiefe Wirkung, eine grofse Kraft des Ausdrucks erzielt wird. Und die neuere Musik, welche nun einmal schon seit dem siebzehnten Jahrhundert immer mehr die Instrumente zu Hülfe genommen hat, kann dergleichen auch ohne Schaden thun, wenn die Komponisten so etwas mit Bewufstsein 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 fünfzehnte 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 dafs 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 mufs.

Bei Aufstellung dieser Gesetze war für die alten Musiklehrer in erster Linie mafsgebend die Rücksicht auf die Ausführbarkeit der Gesänge, welche ohne jede instrumentale Hülfe gesungen werden mufsten. Aus diesem Grunde wurden die gröfseren und in ihren Schwingungsverhältnissen komplizierteren 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 grofse Sexte.

Im Altertum, bei den Griechen, scheint eine so bestimmte, feststehenden Regeln unterworfene 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

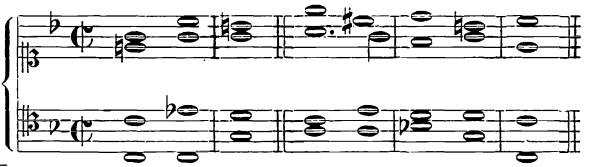
mittelalterlichen Kirchengesängen und von den Mensuralkomponisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vermieden wurden. In der ersten Hymne des Dionys (Ἄειδε μοῦσά μοι φίλη) kommt z. B. gleich zu Anfang die grofse Sexte abwärtsspringend vor, welche die mittelalterlichen Musiker nicht einmal 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 hinübergegangen. Diese Gesetze bestehen in folgenden kurzen Regeln:

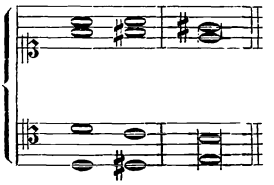
1. In der Melodie dürfen nur diatonische Intervalle vorkommen; alle durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonstufe entstandenen übermäfsigen und verminderten Intervalle sind von ihr ausgeschlossen, wie z. B. der kleine halbe Ton von *b* nach *h* und umgekehrt, oder von *f* nach *fis* und 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 mufs, so sind natürlich die hierdurch entstehenden Halbtöne *cis—d*, *fis—g*, *gis—a*, *a—b* ebenso gut diatonische Halbtöne wie *e-f* und *h-c*; und hiermit in Übereinstimmung bei allen anderen Intervallen.

Beiläufig sei hier noch bemerkt, dafs in mehrstimmigen Gesängen guter Komponisten allerdings sich hin und wieder einmal (wenn auch nur äufserst selten) hiervon eine Ausnahme findet. So wendet Claude Goudimel z. B. in der weiter unten mitgeteilten Motette *O crux benedicta* Takt 44 und 45 den chromatischen Schritt *g-gis* an. In den kontrapunktischen Übungen darf dies selbstverständlich nicht nachgeahmt werden. — Dagegen kann es im mehrstimmigen Satze wohl vorkommen, dafs einem harten Dreiklang ein weicher, oder umgekehrt, einem weichen ein harter auf derselben Tonstufe folgen soll: Dann vermieden es die älteren Komponisten, 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.

denn es ist sehr schwer, den kleinen halben Ton vollkommen rein abzumessen, während das Singen der kleinen und grofsen 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 mufs 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 äufserst schwierig gut auszuführen; weshalb er im *a-Capella*-Gesange gänzlich zu vermeiden ist.

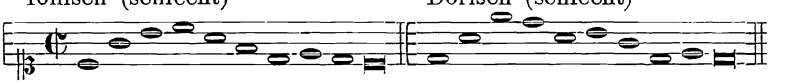


2. Von den diatonischen Intervallen sind alle bis zur Gröfse der reinen Quinte mit einziger Ausnahme des *tritonus* und der verminderten Quinte ohne Einschränkung auf- und abwärtssteigend in der Melodie zu gebrauchen. Dies sind folgende sechs: der grofse halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Terz, die grofse 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, dafs 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, dafs sie möglichst alle Stufen ihres Umfanges, sei derselbe grofs oder klein, benutzt und nach einem gröfseren Sprunge aufwärts gern ein kleineres Intervall abwärts nimmt und umgekehrt. Doch bleibt hier das meiste dem richtigen musikalischen Gefühl des Komponisten überlassen. Das Ungraziöse und Unbeholfene der beiden folgenden Melodien wird jeder empfinden:

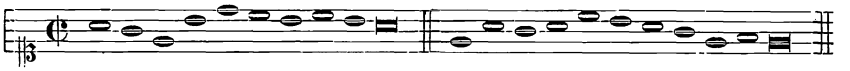
Ionisch (schlecht) Dorisch (schlecht)



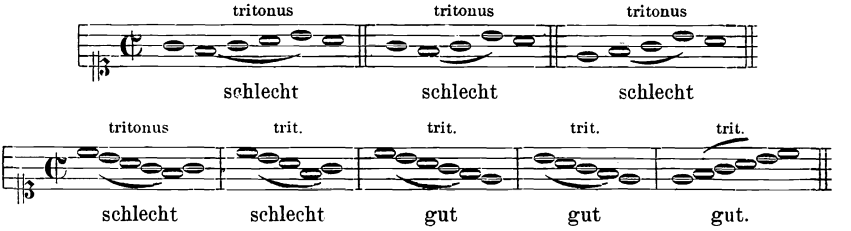
während die jetzt folgenden jeder gern singen wird, obgleich auch hier in der ersten ein Quinten- und Terzensprung hintereinander aufwärts vorkommen:

— Die Melodien sind dort in der untransponierten Leiter (also eine Quarte tiefer als hier) notiert.

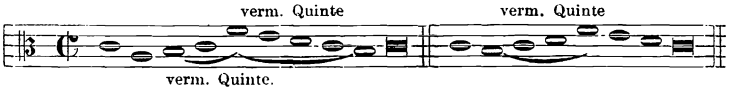
Hypoaeolisch. *) Phrygisch.



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.

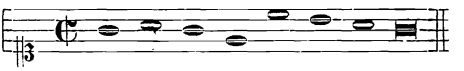


Der *tritonus* war bei den alten Komponisten das verpönteste Intervall. Wir haben ihn deshalb bei unsern Übungen ganz besonders mit Vorsicht zu behandeln und am besten ganz zu vermeiden. Weniger gefährlich ist die verminderte Quinte, deren stufenweise Erreichung niemals die spannende Härte des *tritonus* 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

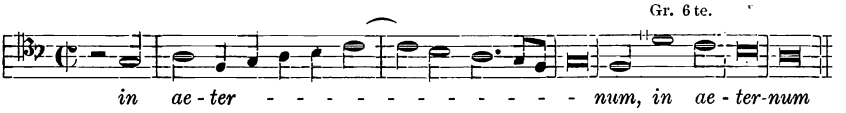
a) die kleine Sexte. Dieselbe durfte nur aufwärts steigend gebraucht werden:



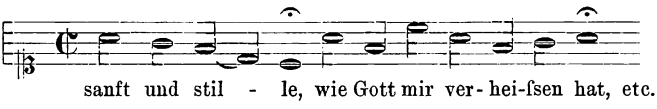
abwärts steigend kommt sie selbst als Ausnahme kaum vor.

*) Es läfst sich nicht leugnen, dafs 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 Komposition ist aber dringend zu raten, dafs er dergleichen gänzlich vermeide und namentlich nicht zwei oder drei Sprünge in einer Richtung setze, deren äufserste 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 grofsen Sexte ist gänzlich verboten. Dieses Intervall ist in den meisten Fällen, da es sehr konsonierend ist und sich wie 3 : 5 verhält, leicht zu intonieren und findet in der modernen Musik eine häufige Anwendung. Die alten Komponisten der besseren Schule haben es dagegen auf das strengste vermieden; vielleicht, weil es auf sie einen weichlichen, süfslichen oder leidenschaftlichen Eindruck machte (wie schon oben bemerkt wurde), der sich mit der strengen Einfachheit ihrer Kompositionen nicht verträgt. Die wenigen Beispiele, die sich für die grofse Sexte aufweisen lassen, wie z. B. am Schlufs der vierstimmigen Motette: *Ego sum panis vivus**) von PALESTRINA im Tenor:

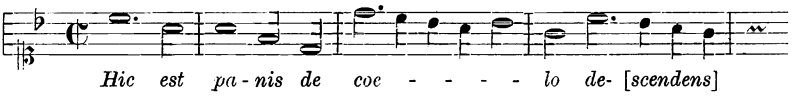


bringen dieses Intervall niemals in der Mitte einer Melodie selbst, sondern nach einer Kadenz, einen neuen Satz damit beginnend. Ein ähnliches Beispiel sehen wir in der LUTHER'schen Choralmelodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin."



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

d) Die Oktave 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 Bafsstimme in mehrstimmigen Gesängen übertreten

---

*) 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.

wird. Dafs man die Oktave 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 Oktave ist selbstverständlich von der Melodie ausgeschlossen.

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

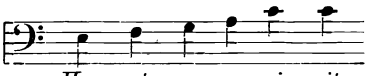
Nach beiden Richtungen hin erlaubte Intervalle.	Nur aufwärtssteigend erlaubte.	Gänzlich verbotene.
Der grofse halbe Ton, Der ganze Ton, Die kleine Terz, Die grofse Terz, Die reine Quarte, Die reine Quinte.	Die kleine Sexte; Die Oktave.	Der *tritonus*, Die vermind. Quinte, Die grofse Sexte, Die kleine Septime, Die grofse Septime.

Diesen Gesetzen sind die Komponisten im fünfzehnten 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, dafs dort die Quinte die Grenze der erlaubten Intervalle war, wenigstens ist mir kein Beispiel der kleinen Sexte und der Oktave in den alten Choralgesängen bekannt, so dafs man annehmen mufs, die Mensuralisten haben zu ihrem Zwecke noch diese beiden Intervalle hinzugefügt.

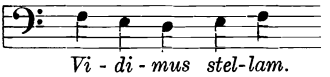
Die mittelalterlichen Schriftsteller aus der der Mensuralmusik vorangehenden Zeit sind in ihren Angaben über den Gebrauch der Intervalle leider nicht genügend übereinstimmend und stellen zum Teil Lehren auf, die niemals praktische Anwendung gefunden haben können. Von allen diesen unterrichtet uns GUIDO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

*) 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 *Scriptoris* S. 1—61.

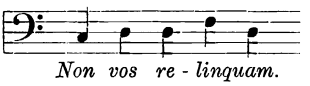
von einigen Sängern noch die Oktave hinzugefügt, die aber so selten vorkomme, dafs man sie nicht jenen anderen Konsonanzen gleichstellen dürfe. Dies ist unzweifelhaft die ursprüngliche Lehre, wie wir sie noch in den uns überlieferten Gesängen des Gregorianischen Chorales wiederfinden. Hiermit stimmt 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, dafs 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 Ton„stufen ist die, wenn sich zwischen beiden das Intervall eines halben „Tones befindet, wie vom fünften Buchstaben (*E*) zum sechsten (*F*); „dies ist die Konsonanz, welche enger uud kleiner als alle anderen „ist, wie z. B. das erste Aufwärtssteigen in dieser Antiphone:



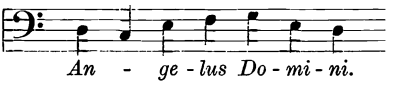
„und abwärtssteigend und wieder zurückgehend, wie hier:



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



„und abwärtssteigend so:

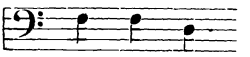


„Die dritte Verbindung ist, wenn zwischen zwei Tonstufen der Unter„schied einer kleinen Terz *(tonus et semitonicum)* besteht, wie vom „vierten Buchstaben (*D*) zum sechsten (*F*), aufwärtssteigend in dieser „Weise:

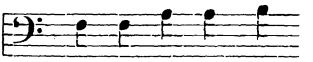
*) Oddo starb 942 zu Clugni 64 Jahre alt. Seine Schriften sind im 1. Bande der Gerbert'schen *Script.* abgedruckt S. 247—303.



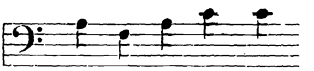
„und abwärtssteigend so:



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



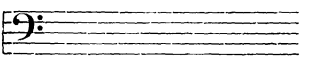
„und abwärtssteigend so:



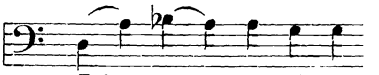
„Die fünfte Verbindung geschieht durch die Quarte, wie vom ersten „Buchstaben (*A*) zum vierten (*D*), aufwärtssteigend so:



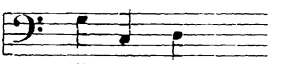
„und abwärtssteigend so:



„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 mufs also umgekehrt heifsen „*ut a septima G in tertiam C.*“

„Andere regelrechte Verbindungen der Tonstufen 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 Mikrologes 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 grofse Sexte) *ut a C ad a.* Dies sind, die oben erwähnte Oktave 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 grofse Terz, die reine Quarte, den *tritonus* (!), die reine Quinte, die kleine Sexte und schliefslich die grofse 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 grofsen Teil wörtlich mit denen des HUCBALD überein, so dafs 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 grofse Terz, die Quarte und die Quinte. Den Gleichklang, welcher den Anfang, und die kleine und die grofse Sexte, welche das Ende dieser Reihen bilden würden, verwirft er, indem er sagt, dieselben dürften den übrigen (d. h. jenen sechsen) nicht gleichgestellt werden, da sie im regelmäfsigen Gesange niemals erlaubt seien. Wir finden aber nicht allein diese neun Intervalle, sondern auch die kleine Septime,†) das ist die Doppelquarte, zuweilen

*) 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 *Scriptoris*, 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 Erkärung 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.

†) Der lateinische Text ist bei GERBERT a. a. O. nicht frei von Fehlern. Erst-

sogar die Oktave 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 grofse Sexte als das gröfste 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, grofse Terz, reine Quarte, reine Quinte, kleine Sexte, grofse Sexte und Oktave. „Dies sind,“ fährt er dann fort, „die neun Intervalle, von denen sieben VIRGILIUS die ‚*septem discrimina vocum*‘ nennt, denn die Alten haben die grofse Sexte und die kleine Sexte nicht dazu gerechnet.“ Hierdurch bestätigt THEOGERUS die Lehre des GUIDO, wenn er auch den VIRGIL mifsversteht, 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 grofse Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die kleine Sexte und die grofse Sexte. Von diesen bezeichnet er die sechs gebräuchlicheren als Konsonanzen, und von den beiden letzten, den beiden Sexten, sagt er, dafs 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, dafs die kleineren Intervalle bis zur Quinte, natürlich mit Ausschlufs der verminderten Quinte und des *tritonus*, alle als Sprünge zulässig seien. Von der kleinen Sexte heifst es

---

lich fehlt in der Aufzählung der GUIDO'nischen Intervalle die kleine Terz, die ich hier in Klammer [] hinzugefügt habe, und weiter unten heifst es „*diapente cum semitonio*“ statt „*diapente cum semiditono*“ d. i. die kleine Septime oder die Doppelquarte. *Intervalla vocum quibus omnis cantus digeritur, domnus Guido sex tantum esse testatur, id est semitonium, tonum, [semiditonum,] 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 numquam 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 iqsum diapason in Gregoriano cantu reperimus: ideoque si quod de his intervallum abjicere debeamus nescimus.*

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

**) Vergl. GERBERT *Scriptoris* 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.

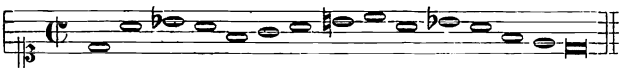
dann, dieselbe sei in der phrygischen Tonart sehr gewöhnlich und habe eine wunderbare Anmut, wenn sie an der richtigen Stelle angewendet werde. Dagegen sagt er von der grofsen Sexte, dafs sie als Sprung kaum angewendet werde, denn sie sei sehr hart. Ebenso heifst es von der kleinen Septime, dafs sie als Sprung nur sehr selten einmal vorkomme, und von der grofsen Septime, dafs sie gänzlich zu vermeiden sei. Dies ist, wenn auch nicht ganz genau und streng genug, die oben aufgestellte Intervallenlehre. Leider vermifst man beim GLAREAN, dafs er in seinen Angaben das Auf- und Abwärtsspringen der Intervalle berücksichtigt, worauf in der Praxis von den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts ein so grofser Wert gelegt wurde.

Diese geschichtlichen Notizen habe ich hier eingeschoben, um zu zeigen, dafs der Gebrauch der Intervalle bei den älteren Komponisten nicht etwas Zufälliges war, sondern dafs man hier mit Bewufstsein und Überlegung eine Grenze zog, die für den mehrstimmigen *A-capella*-Gesang von der gröfsten 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 Komponisten 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 Komponisten ein sicheres Fundament in der Stimmführung erhielten. Erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, seit dem verderblichen

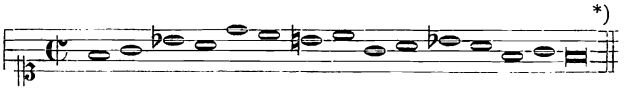
*) GERBERT *Scriptores* II. S. 64. *Habentur enim novem modi, ut antiquitas sagaci indagavit industria, instar, ut reor, humanae vocis, quae novem constat officiis, id est, plectro linguae, pulsu quatuor dentium, repercussione duorum labiorum in modum cymbalorum, cavitate gutturis et adjutorio pulmonis,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

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

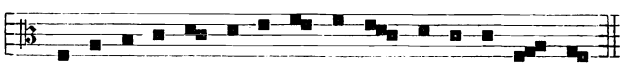
Von den sämtlichen Intervallen der diatonischen Tonleiter ist das unharmonischeste der *tritonus* mit seiner Umkehrung der verminderten Quinte. Da dieses Intervall von *f* nach *h* in einzelnen Oktavengattungen, nämlich in der lydischen und dorischen, besonders hart zu Tage tritt, so muss man in den 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 mufs 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:



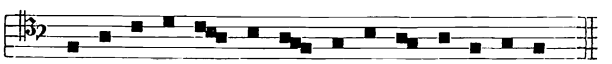
Ähnlich lautet die Regel für die lydische Tonart. Steigt die Melodie nach der Quinte hin und darüber hinaus, so mufs es *h* heifsen, geht die Melodie aber abwärts, namentlich zum Schlufs, so wird *b* gesetzt, z. B.



*) Die vielfache Anwendung des *b* im lydischen veranlafste einige Theoretiker (z. B. den Johannes Tinctoris *term. mus. diffin.*, 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 zusammenzusetzen: 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 dicet 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 potius quam in ipso et ejus subjugali poterat ordinari. Tertia ratio est,

Es kommt hier sehr viel auf das richtige musikalische Gefühl des Komponierenden an, der nur die eine Regel mit Strenge zu beobachten hat, dafs 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, dafs 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 Schlufs 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.

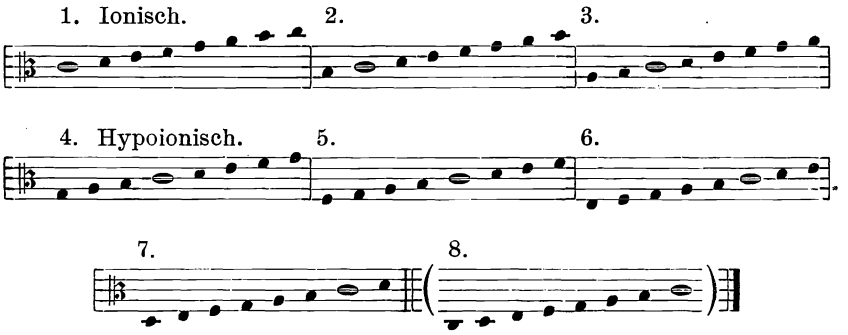
Zunächst ist zu bemerken, dafs eine Melodie es nicht nötig hat, den Umfang einer ganzen Oktave auszufüllen. Es giebt unter unseren protestantischen Kirchenliedern viele sehr schöne von geringerem Umfange. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ bewegt sich ionisch vom Grundton bis zur Quinte. Sehr viele gehen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

---

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 Aufwärtssteigen aber aus derselben Art der Quarte und der vierten der Quinte. Aber man wird sagen, also scheint es, dafs der fünfte Ton beim Aufsteigen mit dem *♮-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 Oktave ganz durchsingt, sich keine Härte 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 mufs er auch mit dem *b-rotundum* gesungen werden, aber natürlich beim Herabsteigen, so dafs, wenn er von der oberen Quinte auf dem Grundton zurückgeht, er die Härte des *tritonus* vermeiden kann.“

z. B. „Von Gott will ich nicht lassen.“ Wieder andere überschreiten den Umfang der Oktave, 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 müfsten wir für jeden Ton, wenn wir Melodien vom Umfange einer Oktave 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 Schlufston die oberste Stelle in der Oktave einnimmt, nur dafs hier kein abwärtssteigender Schlufs 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,' dafs die Melodie mit der höchsten Tonstufe, mit der Oktave des Grundtones beginnt und zum Schlufs 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 hochgebaute 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 Komponierenden 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 Oktaven dadurch erreichen, dafs wir entweder die Oktave um eine Terz in der Höhe überschreiten, oder dadurch, dafs wir eine Terz

unter den Grundton hinuntersteigen; oder ferner dadurch, dafs wir über die Oktave nur um eine Stufe hinausgehen und ebenso unter dem Grundton nur die nächsttiefere Stufe berühren. In den plagialischen Melodien kann man ebenso verfahren, obgleich man hier selten über die tiefere Dominante hinausgehen wird.*)

An diese Auseinandersetzungen schliefsen wir die praktische Übung an, Melodien wie die folgenden zu erfinden. Diese hier als Beispiele gegebenen Melodien können dann später bei den contrapunktischen Übungen als *cantus firmi* benutzt werden. Der Studierende mufs sich gerade hier bemühen, viel zu arbeiten und eine reichliche Anzahl guter Melodien zu erfinden. Es läfst sich die Erfindungskraft durch Fleifs vergröfsern.

Die Melodien notieren wir nun so, dafs wir Schlüssel wählen, welche dem Umfang der einzelnen Tonarten entsprechen, so dafs wir es niemals nötig haben, unterhalb und oberhalb des Liniensystems Hilfslinien anzuwenden. Wir beginnen mit der authentischen dorischen Tonart, welche sich in der Regel zwischen d und d', oder eine Oktave höher zwischen d' und d'' bewegt. Hier ist der passendste Schlüssel der Tenorschlüssel, oder, wenn wir die Melodie eine Oktave höher notieren wollen, der Sopranschlüssel.**)

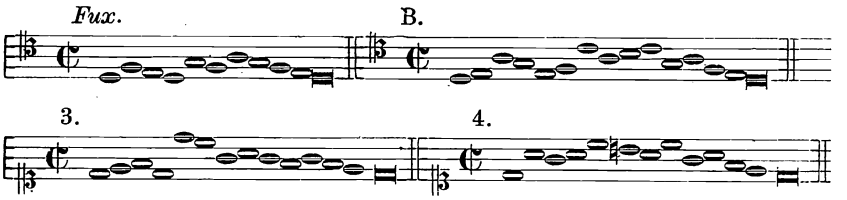
---

*) In Bezug auf den Umfang unterscheiden die älteren Theoretiker vollkommene, unvollkommene, mehr als vollkommene, gemischte und zusammengemischte Töne. „Ein vollkommener Ton (*tonus perfectus*) ist der, welcher seinen Umfang vollkommen ausfüllt, also durch die ganze Oktave geht. Ein unvollkommener Ton (*tonus imperfectus*) ist der, dessen Umfang nicht vollkommen ist, der also einen kleineren Umfang als eine Oktave hat. Ein mehr als vollkommener Ton (*tonus plusquamperfectus*) ist der, welcher, wenn er authentisch ist, seinen Umfang aufwärts übersteigt, und wenn er plagialisch, abwärts. Ein gemischter Ton (*tonus mixtus*) ist der, welcher, wenn er authentisch war, den unteren Teil seines plagialischen berührt, wenn er aber plagialisch war, den oberen Teil seines authentischen.“ Weniger klar ist die Erklärung des zusammengemischten Tones. „Ein *tonus commixtus* ist der, welcher, wenn er authentisch war, mit einem anderen als mit seinem plagialen und, wenn er plagialisch war, mit einem anderen als mit seinem authentischen vermischt wird.“ Vergl. *Jo. Tinctoris termin. mus. diffin.* — Vergl. hiermit auch Marchettus von Padua *Lucidarium musicae planae, cap. II de tonis, quot sint et qui* bei Gerbert *Script. III.* S. 101 u. f.

**) Es kommt bei der Wahl der Schlüssel sehr viel auf den Umfang der Melodie an; hat dieselbe, wie die erste von Jos. Fux, nur den geringen Umfang einer Quinte, so ist es zweckmäfsiger sie dem Bafs oder dem Alt zu geben,

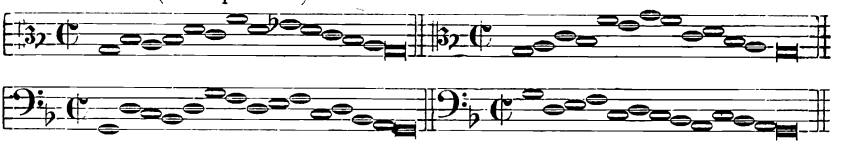


da man den Tenor nicht gern andauernd in der Tiefe beschäftigt. Auch die zweite Melodie liegt dem Tenor etwas tief, wenn man sie nach unserem modernen Kammerton singen will. Bei allen diesen Notierungen können wir aber von der absoluten Tonhöhe absehen, wenn wir nur die Melodie so legen, dafs sie im Liniensystem bleibt und dasselbe aufwärts höchstens einmal soweit überschreitet, dafs die Note mit der Hülfslinie durch den Kopf zur Anwendung kommt. — Bei den späteren mehr-

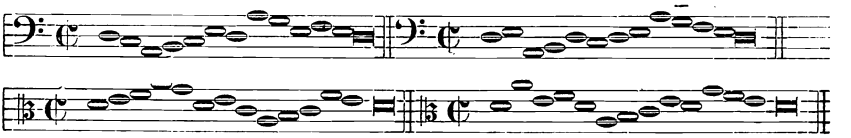


Will man eine authentisch-dorische Melodie einer Alt- oder Bafsstimme zu singen geben, so mufs man die Skala transponieren, was hier mit Hilfe eines *b* geschehen soll. Bei den folgenden Tonarten lasse ich die Transposition aber fort, da sie jeder sehr leicht selbst vornehmen kann.

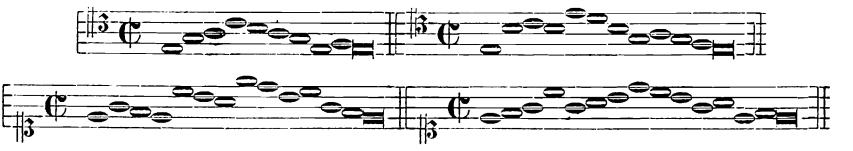
Dorisch (transponiert)



Die hypodorische Oktave hat den Umfang von *A* bis *a*, oder eine Oktave höher von *a* bis *a'*. Für diese pafst der Bafs- und im anderen Falle der Altschlüssel am besten.



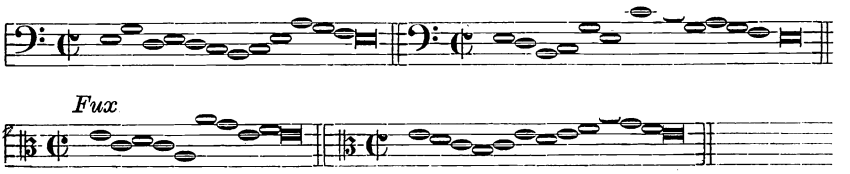
Die Melodien der phrygischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *e* und *e'* oder eine Oktave höher zwischen *e'* und *e''*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.



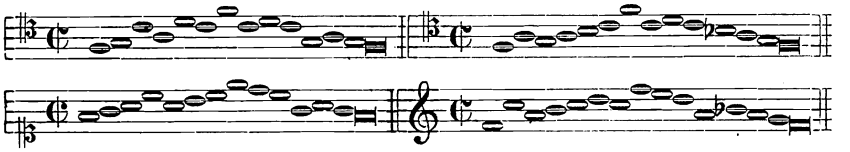
---

stimmigen Übungen haben wir hauptsächlich darauf zu sehen, dafs 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*-Kompositionen in den Transpositionsskalen notiert herausgiebt, 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.

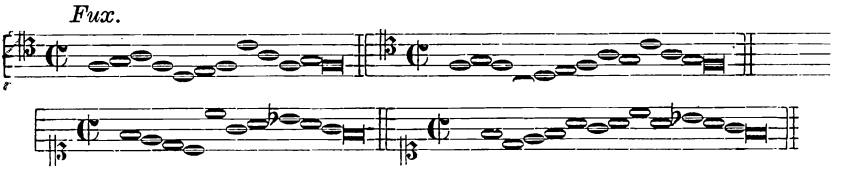
Die Melodien der hypophrygischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *H* und *h* oder zwischen *h* und *h'*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Bafs- und in der höheren im Altschlüssel.



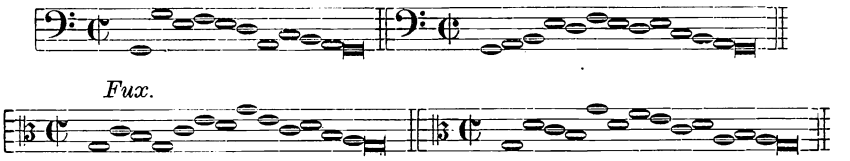
Die Melodien der lydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *f* und *f'* oder zwischen *f'* und *f''*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Tenorschlüssel, für die höhere kann man den Sopran- oder auch den Violinschlüssel wählen.



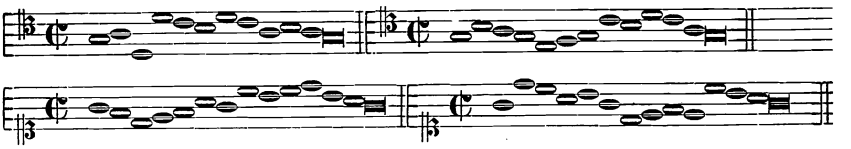
Die Melodien der hypolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *c* und *c'* oder zwischen *c'* und *c''*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave im Tenor- (seltener im Bafs-) Schlüssel, in der höheren im Sopranschlüssel.



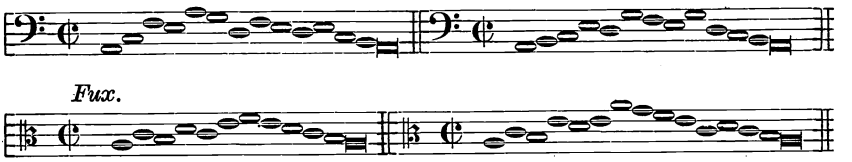
Die Melodien der mixolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *G* und *g*, oder zwischen *g* und *g'*, man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Bafs- und in der höheren im Altschlüssel.



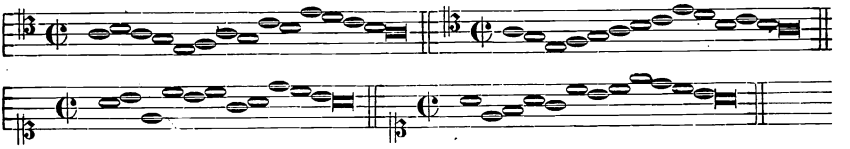
Die Melodien der hypomixolydischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *d* und *d'* oder zwischen *d'* und *d''*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.



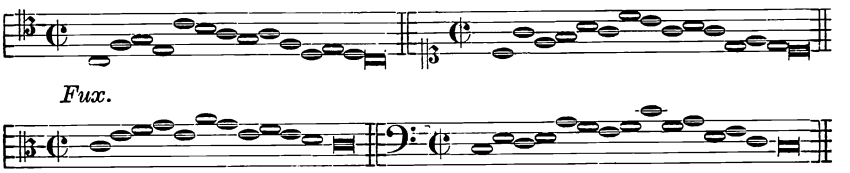
Die Melodien der aeolischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *A* und *a* oder zwischen *a* und *a'*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Bafs- und in der höheren im Altschlüssel.



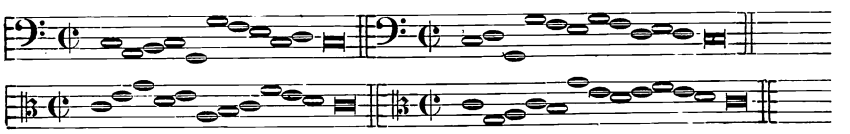
Die Melodien der hypoaeolischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *e* und *e'* oder zwischen *e'* und *e''*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel.



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 Oktave am besten im Tenor- und in der höheren im Sopranschlüssel, oder auch, wenn sie in der Höhe die Oktave nicht überschreiten, im Bass- und Altschlüssel.

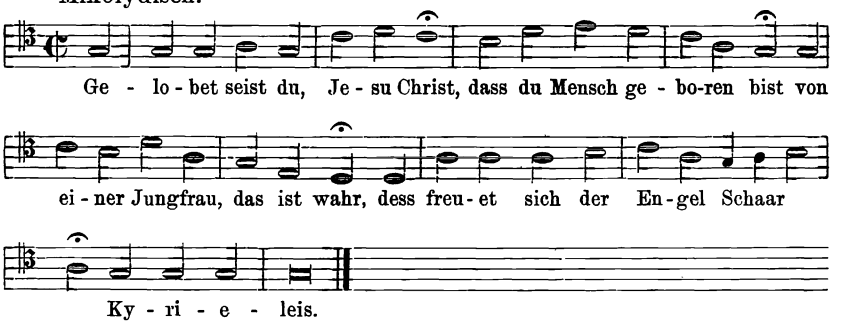


Die Melodien der hypoionischen Tonart bewegen sich in der Regel zwischen *G* und *g* oder zwischen *g* und *g'*; man notiert sie daher in der tieferen Oktave am besten im Bass- und in der höheren im Altschlüssel.



Hier sei nun noch schliefslich bemerkt, dafs 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 Schlufs ein harmonisches Intervall bilden, welches die Sänger sicher treffen können. Als Beispiel folgt hier das bekannte Lied „Gelobet seist du, Jesu Christ".

Mixolydisch.



Die ganze Melodie ist mixolydisch, der erste Vers macht einen ionischen Schlufs (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 abschliefst.

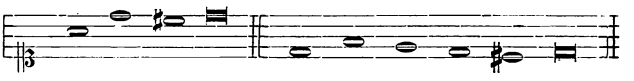
Cap. IX.

Über die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik.

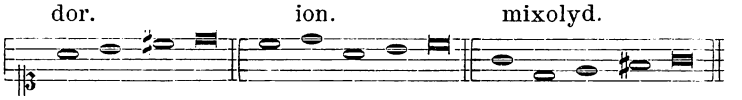
In dem vorhergehenden Capitel haben wir den abwärtssteigenden Schlufs kennen gelernt, welcher ohne Zweifel die vollkommenste Art ist, einen Gesang abzuschliefsen und daher in einstimmig zu singenden Melodien die häufigste Anwendung findet. Neben dieser Art zu schliefsen giebt es noch den aufwärtssteigenden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

Grundton oder dessen Oktave steigt. Hierbei hat man aber zu beachten, dafs, wenn die siebente Stufe einen ganzen Ton vom Grundton entfernt ist, diese durch ein Kreuz (♯) erhöht werden mufs. Eine Ausnahme von dieser Regel macht jedoch die phrygische Tonart, d. i. der Schlufs auf *E*, bei welchem wir seiner kleinen Sekunde (*e-f*) wegen das Verhältnis des ganzen Tones (*d—e*) beibehalten müssen.

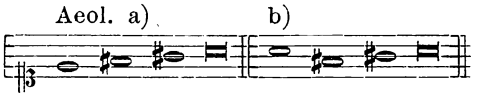
Bei der aufwärtssteigenden Art zu schliefsen ist es Regel, dafs der Gesang, ehe er die siebente Stufe berührt, bereits auf der achten d. h. auf dem Grundton gewesen ist, z. B. in der dorischen Tonart:



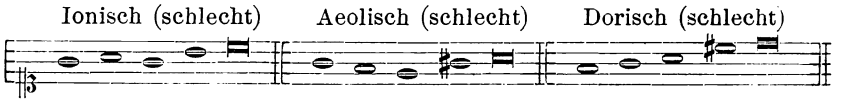
Doch kann diese Regel bisweilen übertreten werden, wenn der Gesang von der Quinte oder Sexte der Tonart kommend, stufenweise in die Oktave oder den Grundton steigt, z. B.



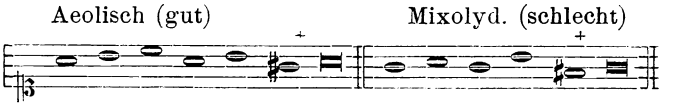
In diesem Falle mufs in der aeolischen Tonart auch die Sexte (*f* in *fis*) erhöht werden, damit die unharmonische übermäfsige Sekunde (*f—gis*) vermieden wird.



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

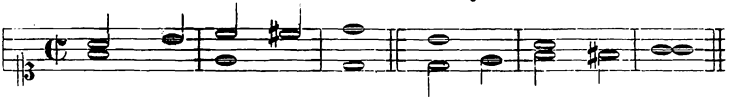


Der Terzensprung abwärts in die siebente Stufe ist dagegen gestattet und kommt in einigen Choralmelodien vor. Alle gröfseren Sprünge sind aber auch in dieser Richtung zu vermeiden.



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:

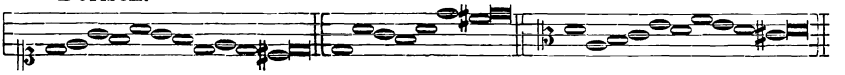
Dorisch. Mixolydisch.



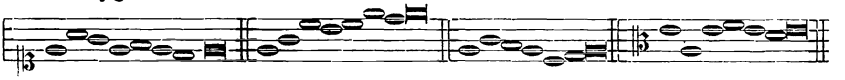
Anfänger, die das Wesen der diatonischen Tonleiter noch nicht begriffen haben, versuchen bisweilen dergleichen falsche Cadenzen. Es ist dies in der heutigen Zeit, in welcher die Klanggeschlechter (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) oft regellos vermischt angewendet werden, nichts Wunderbares. 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 Kompositionen 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. 107 gesprochen ist. Cadenzen aber, wie die obigen, sind ganz unmöglich und wirken selbst in einer freieren Komposition 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 Schlüssel 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.

Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Mixolydisch.



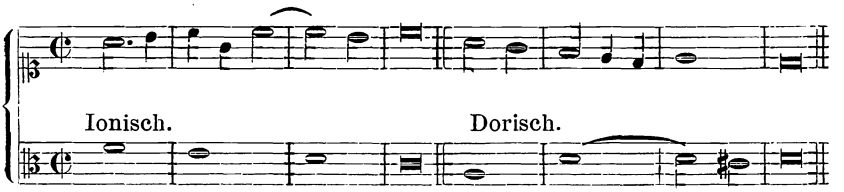
Aeolisch.



Ionisch.



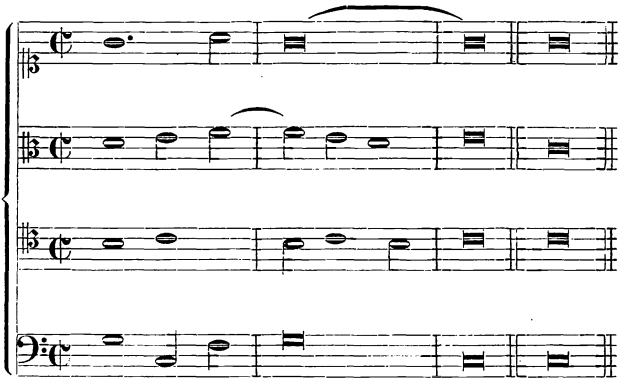
Im strengen regelrechten zweistimmigen Satze, wie wir ihn bei den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts finden, macht die eine der beiden Stimmen den abwärtssteigenden und die andere den aufwärtssteigenden Schlufs. In letzterem geht dem Leiteton fast ohne Ausnahme die Tonica vorauf, und der Leiteton 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 Konsonanz, Oktave oder Einklang, auf der Tonica statt, jedenfalls die natürlichste und einfachste Art, mit zwei Stimmen befriedigend abzuschliefsen.

Jede mehrstimmige Musik verlangt einer guten Harmonie wegen die Erhöhung des Leitetones, 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 ♯ „will ich allhier nichts melden, weil es allein in dem Figural ge„brauchet und *Diesis* genennet wird: der purlautere Choral aber sol„ches nicht zulässet, obwohl dieses bei unsern Ämtern, so wir zur „Orgel singen, dem Figural gleich mag gebraucht werden.“ Es versteht sich von selbst, dafs eine mehrstimmige Orgelbegleitung den Gesetzen der mehrstimmigen Musik unterworfen ist.

Im drei-, vier- und mehrstimmigen Satze wird der Schlufs ebenfalls wie im zweistimmigen durch die beiden Leitetöne eingeleitet, nur dafs 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, dafs bei der vollkommensten Art mit vier Stimmen zu schliefsen, der Bafs einen Sprung von der Dominante in die Tonica machen mufs, während eine der drei oberen Stimmen die Dominante aushält. In solchen mehrstimmigen Gesängen nun, welche nicht an einen *Cantus firmus* gebunden sind, weichen die Komponisten nicht selten von der ursprünglichen Regel ab, indem sie den abwärtssteigenden Leiteton nicht naturgemäls in die Tonica, sondern aufwärts in die Terz derselben schicken, wie das folgende kurze Sätzchen zeigt. Sie erhalten dadurch als Schlufsakkord einen vollen Dreiklang, während sie im anderen Falle nur die Verbindung von Grundton, Oktave und Quinte haben.



Als man anfing, mehrstimmig zu komponieren, entstand nicht gleich eine Harmonie- oder Akkordenlehre in unserm Sinne, sondern man betrachtete die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Gesanges für sich. So kam man ganz naturgemäfs zu der merkwürdigen Ansicht, dafs jede Stimme aus einer ihr eigentümlichen Tonart ginge, ohne dafs man daran dachte, dafs der Gang der einen durch den der anderen bedingt wird, und dafs die Stimmen zusammen ein harmonisches Ganze bilden sollen. Von der obigen vierstimmigen Schlufskadenz könnte man daher sagen, dafs 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 Schlufs machen. Wir sind durch unsere stets auf Akkorde basierte Musik dahin gekommen, dafs wir eine solche Anschauungsweise (oder vielleicht auch Irrtum) unerklärlich finden, sie ist aber

ein Belag dafür, dafs die mittelalterlichen Komponisten immer den Gesang selbst, d. h. die melodische Führung der einzelnen Stimmen im Auge hatten, und dafs sie die durch das gleichzeitige Singen verschiedener Stimmen entstehenden Zusammenklänge (Symphonien, Akkorde) nicht als etwas für sich Bestehendes gelten liefsen, sondern nur als die Folge jenes Zusammensingens ansahen, welches durch die rhythmische Übereinstimmung und die gesetzmäfsige Anwendung von Konsonanzen 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.

I. Teil. Der einfache Contrapunkt.

Wesen des einfachen Contrapunktes.

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 Komposition.

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, dafs in den ersten Jahrhunderten in der mehrstimmigen Musik statt der Noten blofse Punkte gesetzt worden seien.*) Franco von Coeln, einer der ältesten uns erhaltenen Schriftsteller über Mensuralmusik, hat, wie oben S. 58 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 läfst sich nicht mit Sicherheit nachweisen, wer dasselbe zuerst gebraucht hat. Es kommt schon in Schriften vor, welche dem Johannes de Muris und dem

*) In S. W. Dehn's Lehre vom Contrapunkt etc., herausgegeben von Bernh. Scholz, Berlin 1859, heifst 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 Musikal. Lexikon, 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. 69 u. a.

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 heifst Contra-„punkt 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 konsonierenden und dissonierenden Eigenschaften betrachten.

Die Intervalle zerfallen naturgemäfs in zwei Klassen, in Konsonanzen und Dissonanzen. Konsonanzen 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 Verdoppelungen enthaltenen Intervalle, nämlich neben dem Einklang (1 : 1) und der Oktave (1 : 2) die reine Quinte (2 : 3) mit ihrer Umkehrung der reinen Quarte (3 : 4), die grofse Terz (4 : 5), die kleine Terz (5 : 6), die grofse Sexte (3 : 5) und die kleine Sexte (5 : 8). Alle anderen Intervalle der Tonleiter sind erst mittelbar aus einer Kombination der drei *Dur*-Dreiklänge auf *C*, *F* und *G* entstanden und bilden die Dissonanzen in der Musik: nämlich der grofse halbe Ton (15 : 16), die beiden ganzen Töne (9 : 10 und 8 : 9), der *tritonus* (32 : 45), die verminderte Quinte (45 : 64), die kleine Septime (9 : 16 und 5 : 9) und die grofse Septime (8 : 15). Die Praxis der Musik führt indessen diese Einteilung

---

*) E. DE COUSSEMAKER, *Script.* IV. S. 77. *Contrapuncto daturos operam quid sit ac unde descendat scire primum oportet. Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus 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 principatiter concordantiae percipiuntur, discordantiae vero interdum permittuntur, primo de illis ac postremo de istis scribere decrevimus.*

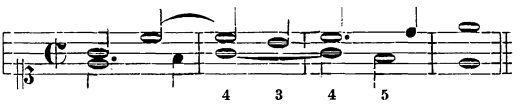
nicht ganz konsequent durch, indem sie eins der genannten Intervalle, nämlich die Quarte, welche der ersten Kategorie angehört, in gewissen Fällen zu den Dissonanzen, und umgekehrt zwei andere, den *tritonus* mit seiner Umkehrung, der verminderten Quinte, welche wir oben als Dissonanzen aufgezählt haben, (ebenfalls in gewissen Fällen) zu den Konsonanzen rechnet. Es bilden diese letztgenannten Intervalle eine Klasse für sich.

I. Die Konsonanzen zerfallen in zwei einander untergeordnete Gattungen a) vollkommene und b) unvollkommene. Die vollkommenen Konsonanzen sind der Einklang, die Oktave und die Quinte: die unvollkommenen die grofse Terz, die kleine Terz, die grofse Sexte und die kleine Sexte.

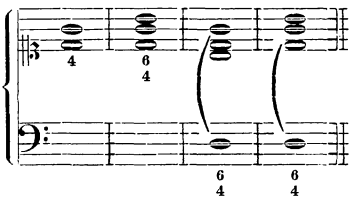
II. Die Dissonanzen sind ohne Einteilung folgende: der halbe Ton, der ganze Ton, die kleine Septime und die grofse Septime.

III. Zu jener dritten Klasse, welche gleichsam zwischen den Konsonanzen 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 kompliziertesten 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 Konsonanzen, in anderen dagegen als wirkliche Dissonanzen behandelt. Der Deutlichkeit wegen bespreche ich hier die betreffenden Intervalle einzeln:

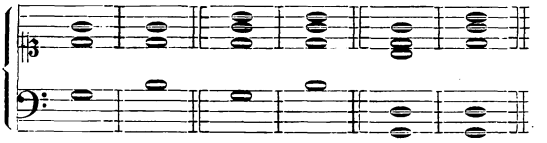
a) Die reine Quarte ist stets Dissonanz im zweistimmigen Satz,



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-Akkord, wie hier:



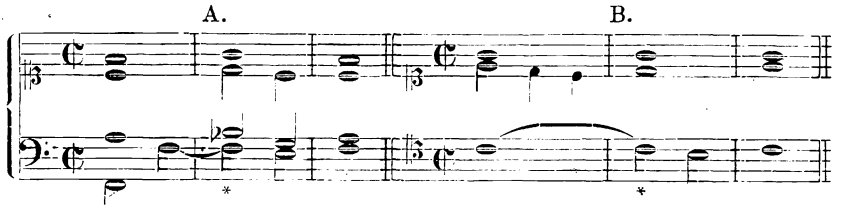
Als unvollkommene Konsonanz erscheint sie dagegen, wenn sie von zwei Mittel- oder Oberstimmen hervorgebracht wird. Fügen wir also jenen obigen Tonverbindungen einen tieferen konsonierenden Ton hinzu, so verliert die dann in der Mitte oder oben belegene Quarte ihre dissonierende Eigenschaft und wird zur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



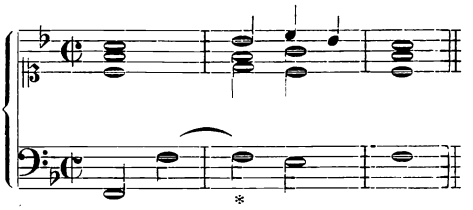
Diese Erscheinung läfst sich auf folgende Weise erklären: wir sehen die tiefste Stimme eines Zusammenklanges als den Grund an, auf welchem die höheren Stimmen aufgebaut sind, und messen von diesem Grunde aus die Töne. Setzen wir nun zu einer Quarte einen dritten tieferen Ton, der mit jedem der beiden Quartentöne konsoniert (also entweder die tiefere Oktave oder die tiefere Sexte des höheren Quartentones), so hört das Ohr im ersteren Falle vom Bafs aus gemessen eine Quinte und eine Oktave, 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 Bafston geschieht selbstverständlich nur bei der Quarte, die ja ihrem Wesen nach eigentlich Konsonanz ist. Etwas anderes ist es dagegen, wenn zwei Oberstimmen in einem wirklich dissonierenden Verhältnis stehen, z. B. eine Sekunde oder Septime bilden. Diese Intervalle können sich ihrer viel komplizierteren Schwingungszahlen wegen, und da sie thatsächlich Dissonanzen sind, niemals dem Gehöre entziehen. Eine eigentümliche Ausnahme hiervon macht indessen die übermäfsige Quarte (der *tritonus*) mit ihrer Umkehrung, der verminderten Quinte, worüber weiter unten gesprochen wird.

Wenn oben gesagt wurde, dafs jener in der Tiefe hinzuzufügende Ton ein mit den Quartentönen konsonierender 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 Ton der Quarte. Und auch in diesen Fällen ist die Quarte in den beiden Oberstimmen als unvollkommene Konsonanz zu behandeln, wie folgt:

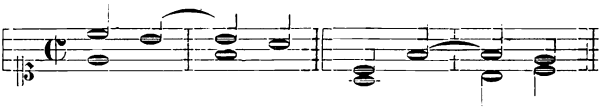


Ferner kann auch der Fall eintreten, dafs der tiefere Quartenton, welcher im Bafs die Vorbereitung und Auflösung verlangt, in einer Oberstimme verdoppelt wird, was bei allen anderen dissonierenden Intervallen sonst verboten ist, wie hier:

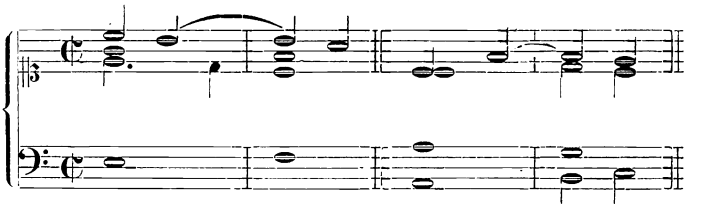


Nach dem Vorausgeschickten ist also die Regel über die Quarte in der Kürze: die Quarte dissoniert, wenn ihr tieferer Ton im Basse liegt, konsoniert dagegen, wenn sie von den Mittelstimmen oder von einer Mittel- und der Oberstimme gebildet wird.

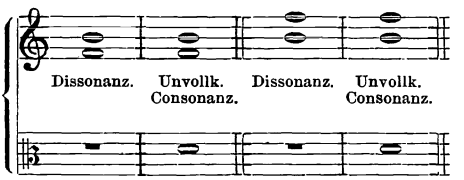
b) der *tritonus* und die Umkehrung desselben, die verminderte Quinte, sind von den alten Komponisten nur in seltenen Fällen als wirkliche Dissonanzen auf *arsis* gebraucht worden. Ihre Anwendung wäre nach den weiter unten (zweistimmiger Contrapunkt, vierte Gattung) auseinandergesetzten Regeln, a) zweistimmig, 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 verhältnismäfsig häufig vor und haben dann, wie die reine Quarte, die Rechte einer unvollkommenen Konsonanz. Der sie begleitende Bafston mufs aber mit jedem ihrer Töne in einem konsonierenden 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-Akkord, welcher durch die Verbindung von kleiner Terz und grofser Sexte entsteht.

Die Einteilung der Intervalle in Konsonanzen 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 Quarten, oder umgekehrt von Quarten 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 Konsonanzen 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 anfing, zwei- und mehrstimmig zu singen und die bisher von HUCBALD und GUIDO gebrauchten Verbindungen der Stimmen in Oktaven, Quarten und Quinten nicht mehr dem musikalischen Gefühle genügten, räumte man auch anderen Intervallen das Recht der Konsonanz ein. FRANCO VON COELN war einer von den ersten, welche die alte Lehre verliefsen und nur nach dem Gehöre urteilend, die Terzen den Konsonanzen 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 Konkordanz entsteht, wenn zwei oder mehrere Stimmen, zu gleicher Zeit vorgetragen, für das Gehör zusammenstimmen, d. h. nach dem Gehör sich ausgleichen können. Diskordanz sagt man aber im Gegenteil, wenn zwei Stimmen nämlich so verbunden werden, dafs sie für das Gehör nicht übereinstimmen." Und dann giebt er uns folgende Einteilung der Intervalle: 1. Konsonanzen a) vollkommene: Einklang und Oktave, b) mittlere: Quinte und Quarte, c) unvollkommene: grofse und kleine Terz. 2. Dissonanzen a) unvollkommene: grofse und kleine Sexte, b) vollkommene: halber Ton, ganzer Ton, *tritonus* (verminderte Quinte), kleine Septime, grofse Septime.*) Da

*) Vergl. „FRANCONIA DN COVONIA *artis cantus mensurabilis caput XI, de discantu et ejus speciebus.* Text, Übersetzung und Erklärung von H. BELLERMANN" in der Festschrift zur dritten Säkularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1874. Die Abhandlung ist ebendaselbst auch im Einzeldruck erschienen.

die Theoretiker aber trotz der veränderten Praxis bei der alten Berechnung der Skala verharrten, 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 voneinander. Einige, wie z. B. der ANONYMUS II*) und der Verfasser des dem FRANCO VON COELN zugeschriebenen *Compendium discantus* zählen die grofse Sexte mit den Terzen zu den Konsonanzen, die kleine Sexte dagegen zu den Dissonanzen.**) Trotz aller solcher Widersprüche ging die Praxis ihren sicheren Weg weiter, so dafs sich in den Musikschulen des vierzehnten und fünfzehnten 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, dafs die Terzen und Sexten Konsonanzen seien, und JOHANNES DE MURIS weist der Quarte sogar schon jene eigentümliche Stellung zwischen den Konsonanzen und Dissonanzen an, wie wir sie oben kennen gelernt haben.†) Hiernach ist es nicht richtig, wenn MARPURG und andere Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts sagen, dafs GLAREAN der erste gewesen sei, der öffentlich gelehrt habe, dafs die Terzen und Sexten zu den Konsonanzen zu zählen seien. Wir sehen, dafs dies schon viel früher geschehen ist. GLAREAN spricht sich aber mit

---

*) COUSSEMAKER *Scriptoris* I. S. 311 u. 312.

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

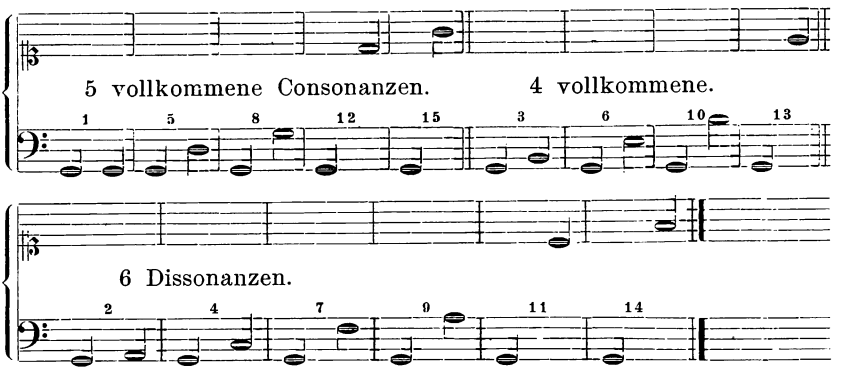
***) Unter χρόαι verstanden die alten griechischen Musiker gewisse Abweichungen von der Reinheit der Intervalle, die wohl niemals praktische Anwendung gefunden haben. Über den Wert der χρόαι vergl. des Verf. oben angeführte Schrift: „Die Gröfse der musikalischen Intervalle als Grundllage der Harmonie", 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 praeponit ipsi diapente, etc.* JOH. DE MURIS, *Speculum musicae. Lib. VII. cap. VI.* in E. DE COUSSEMAKER's *Scriptores*, Band II, S. 389.

grofser Bestimmtheit und Klarheit über die Einteilung der Intervalle folgendermafsen aus:*) „Die Reihe der Konsonanzen teilen die Neueren „so ein, dafs einige vollkommene, andere unvollkommene Konsonanzen „sind: alle übrigen Intervalle heifsen aber Dissonanzen. Vollkommene „Konsonanzen sind folgende fünf: *Unisonus*, *Diapente*, *Diapason*, *Diapente „cum diapason* und *Disdiapason*, oder, wie wir heutzutage sagen: der „Einklang, die Quinte, die Oktave, die Duodecime und die Doppel„oktave . . . . . Unvollkommene Konsonanzen giebt es vier, die „Terz, die Sexte, die Decime und die Tredecime, welche man wohl „bei den Alten nirgends findet.“ Über die Dissonanzen heifst es weiter unten: „Dissonanzen, welche das Gehör stark turbieren und „beleidigen, sind sechs: die Sekunde, die Quarte, die Septime, die „None, die Undecime und die Quartdecime. Wir sprechen aber von „den Intervallen, welche sich innerhalb der Grenzen einer Doppel„oktave halten, denn diejenigen Intervalle, welche darüber hinaus„gehen, bringen keine wahre Mischung der Töne mehr hervor, ob„gleich einige konsonieren, wie die Doppeloktave mit der Terz (z. B. „von *G* nach *h'*), die Doppeloktave mit der Quinte (von *G* nach *d'*) „und die Doppeloktave mit der Sexte (von *G* nach *e'*), von denen „man die mittlere (die Doppeloktave mit der Quinte) zu den voll„kommenen, und die beiden anderen zu den unvollkommenen Kon„sonanzen zählt. Die Terz über der Doppeloktave gebrauchen zu „unserer Zeit die unterrichtetsten Musiker, seltener die Quinte und „Sexte über der Doppeloktave; ja nach meinem Urteile wenden sie „sie zuweilen mehr aus dem Grunde an, damit in der Höhe die „höchsten Töne gleichsam zusammenspielen, als damit die Regel des „Zusammenklanges und die wahre Verbindung der Stimmen inne„gehalten werde. Aber die Darstellung aller dieser Intervalle ist „folgende:“

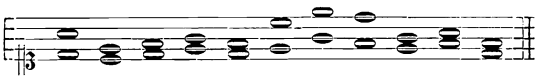
---

*) *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 uspiam reperias.* Über die Dissonanzen heifst 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 decimamseptimam nostra aetate doctissimi Symphonetae saepius usurpant, rarius autem decimamnonam 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.)



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

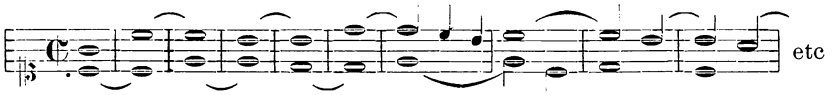
1. Beide Stimmen bewegen sich, sei es sprung- oder stufenweise, auf- oder abwärts in derselben Richtung. Dies ist die gerade Bewegung oder der *motus rectus*, wie in dem folgenden Sätzchen:



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:

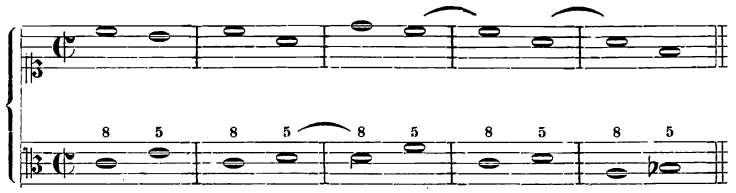


3. Bleibt eine der beiden Stimmen auf ihrem Tone liegen, während die andere sich auf- oder abwärts, sprung- oder stufenweise bewegt, so nennt man dies die Seitenbewegung oder den *motus obliquus*. wie hier:

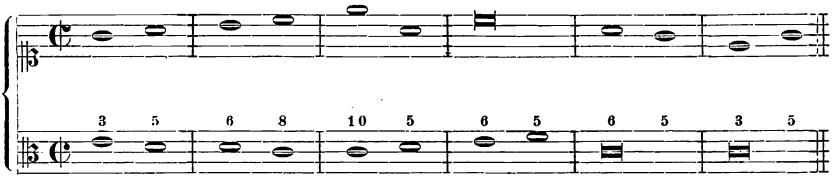


Alle mehrstimmige Musik ist aus verschiedenen Stimmen zusammengesetzt, deren gegenseitiges Verhältnis auf diesen drei Bewegungen beruht. Über die Anwendung derselben im Contrapunkt gelten folgende Regeln:

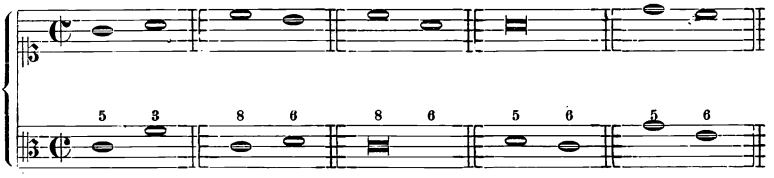
Regel 1. Von einer vollkommenen zu einer anderen vollkommenen Konsonanz darf nur durch die Gegen- und Seitenbewegung fortgeschritten werden, z. B.



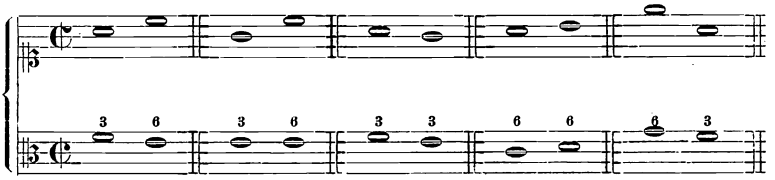
Regel 2. Von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz darf ebenfalls nur durch die Gegen- und Seitenbewegung gegangen werden, z. B.



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



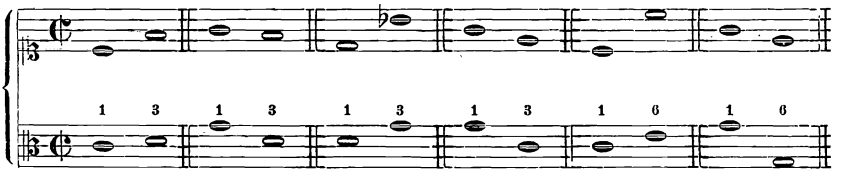
Regel 4. Von einer unvollkommenen zu einer anderen unvollkommenen Konsonanz ebenfalls in allen drei Bewegungen, z. B.



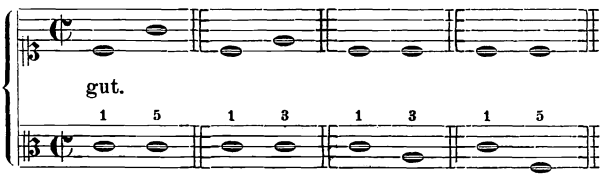
Hieraus sieht man, dafs die Gegen- und Seitenbewegung in allen Fällen erlaubt ist, und nur verboten ist die gerade Bewegung zu einer vollkommenen Konsonanz hin. Die Gegenbewegung läfst die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten; es ist daher ratsam, sie möglichst viel anzuwenden. Lange 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.

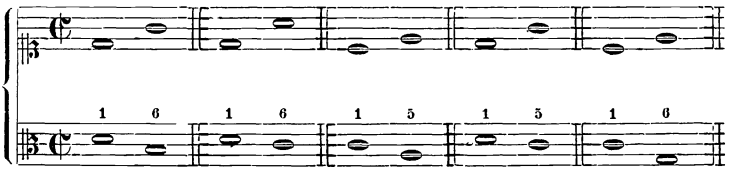
Der Sprung vom Einklang in ein anderes konsonierendes Intervall in gerader Bewegung ist im zweistimmigen Satz nicht gut, und daher möglichst zu vermeiden, z. B.



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.



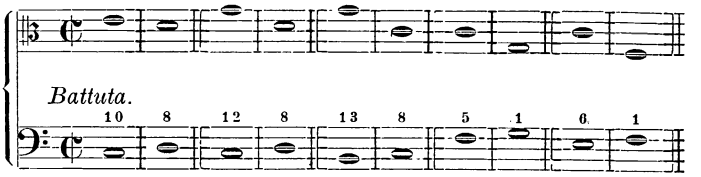
In der Gegenbewegung thut man wohl daran, ebenfalls Sprünge aus dem Einklange zu vermeiden, wobei es gleichgültig ist, ob nur eine oder beide Stimmen einen solchen Sprung machen. Von dieser letzten Regel findet man indessen sehr häufig Ausnahmen, weshalb wir sie weniger streng zu beobachten haben.*)



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

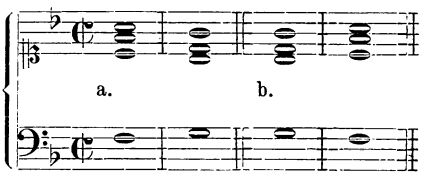
*) In Bezug auf solche Sprünge sagt Fux: „Der Gang vom Einklang zu einer anderen Konsonanz durch einen Sprung ist nicht erlaubt. Allein wenn dieser Sprung aus einem Teil des *Cantus firmus* besteht, welcher unveränderlich ist, so ist er allenfalls zu dulden. Anders verhält sich aber die Sache, wenn man nicht an einen Choralgesang gebunden ist, sondern in einer freien Komposition 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.)

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



Regel 1 und 2 enthalten die bekannten Gesetze über den Gebrauch der Quinte und Oktave. Während Hucbald, Guido u. a. in ihren allerersten mehrstimmigen Versuchen die Stimmen gerade in Quinten-, Quarten- und Oktavenparallelen einhergehen liefsen und auch die ältesten Mensuralisten kein Bedenken trugen, zwei und mehrere Quinten und, wenn auch seltner, mehrere Oktaven 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

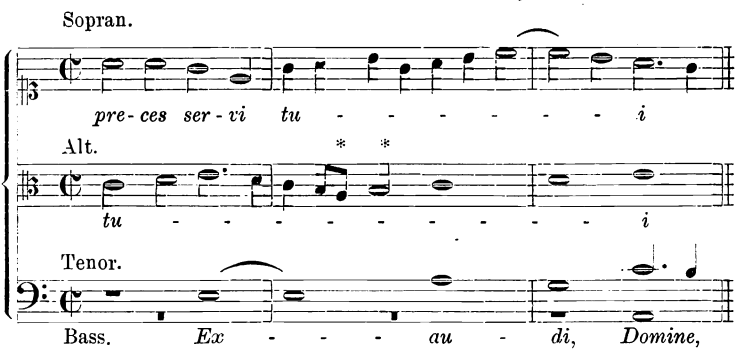
*) Ich finde diese Regel auch etwas streng; dennoch mufs man aber zugeben, dafs sie aus einer richtigen Beobachtung entstanden ist. Wenn man z. B. im vierstimmigen Satze die beiden folgenden Dreiklänge mit einander verbindet:



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

**) Vgl. Gerbert *Script.* III. S. 306. Joh. de Muris nennt daselbst den Einklang, die Quinte und Oktave vollkommene Konsonanzen 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, dafs der Gesang mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und endigen mufs. Auch müssen wir zwei vollkommene Konsonanzen reihenweise verbunden, soviel als irgend möglich, auf- und abwärtssteigend vermeiden.“ Nachdem das Quintenverbot einmal

Laufe der nächsten Jahrhunderte noch dahin verschärft wurde, dafs man überhaupt die gerade Bewegung in eine Quinte und Oktave, auch von anderen Intervallen aus als nicht zulässig fand. Man bezeichnete solche auf diese Weise erreichten Oktaven und Quinten als verdeckte Oktaven 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 Komponisten der klassischen Zeit oft mit Freiheit angewendet finden. Der Grund, weshalb man die parallele Folge von vollkommenen Konsonanzen zu vermeiden hat, ist bei beiden genannten Intervallen in der Eigentümlichkeit ihres Konsonierens selbst zu suchen, d. h. in beiden Intervallen vermischen sich ihre Töne so vollkommen mit einander, dafs, wenn zwei Stimmen in Oktaven- 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 Oktave ist dies selbstverständlich in noch höherem Mafse als bei der Quinte der Fall, weshalb Oktavenparallelen in einem contrapunktisch gearbeiteten mehrstimmigen Satze ganz besonders unangenehm berühren, z. B. Palestrina I No. 36:

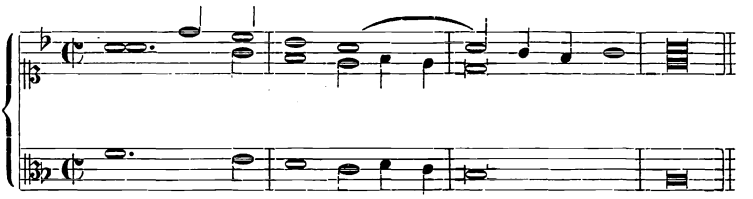


Aber auch bei der Quinte ist die Verschmelzung der Töne eine zu grofse, als dafs bei einer parallelen Folge durch sie eine wirkliche Mehrstimmigkeit entstehen könnte. Man lasse z. B. auf einer Orgel einmal eine reine (d. h. untemperierte, wirklich im Verhältnis 2 : 3

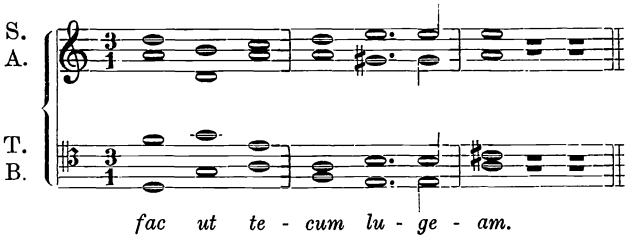
---

ausgesprochen war, fand es bald die allgemeinste Anerkennung, wenn wir auch anfangs, ja selbst noch im fünfzehnten Jahrhundert, Verstössen gegen dasselbe begegnen. In einem vierstimmigen, ungefähr siebzig *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.

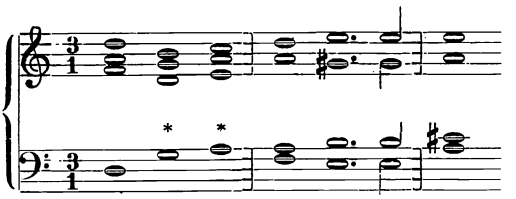
stehende) Quinte anschlagen und einige Zeit hindurch aushalten, so wird man sich, namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäfs ein wenig stärker als der höhere erklingt, von der vollkommenen Konsonanz der Quinte bald überzeugen; und nun lasse man sprung- und stufenweise einige solcher zweistimmiger Quinten 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 komplizierter, dafs sie eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung ihrer Töne nicht mehr hervorbringt. Wir werden deshalb von einer Folge paralleler Quarten in Sexten-Akkord-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 Instrumentalkompositionen auch dergleichen nicht nötig haben. Die anderen respektieren zwar das Quintenverbot, machen aber den alten Gesangmeistern den Vorwurf, dafs 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:

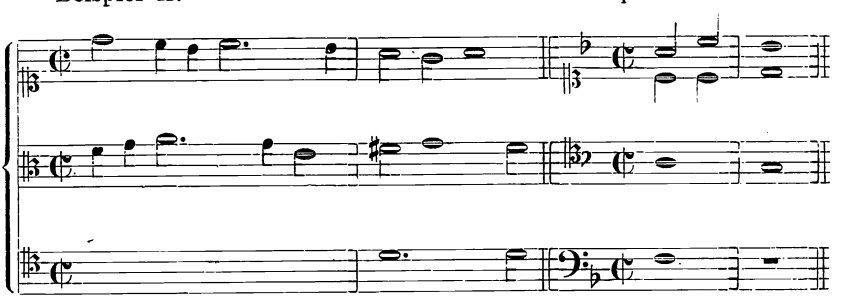


Und hierzu bemerkt er: „da ist nun freilich keine Quintenfortschreitung vor Augen; zieht man aber die Stimmen im Klavierauszuge zusammen, so ergiebt sich folgendes Resultat“:

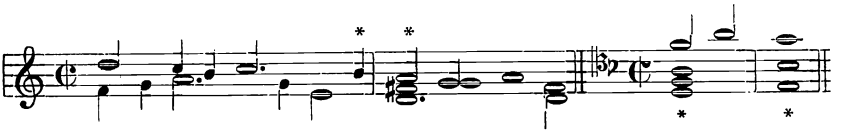


Ja, AMBROS nimmt sogar daran Anstofs, wenn, wie im folgenden Beispiel A, durch Hinzutritt einer dritten Stimme oder durch plötzliches Pausieren des Basses wie im Beispiel B, scheinbar im Klavierauszuge Quinten sichtbar werden:

Beispiel A. Beispiel B.



Siehe hier den Klavierauszug:

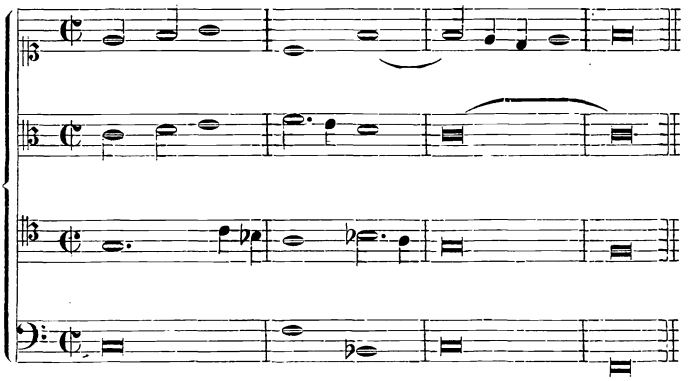


Zum Glück ist das menschliche Ohr aber so eingerichtet, dafs es im stande ist, den Gang der einzelnen Stimmen zu unterscheiden. Auf Tastinstrumenten (Orgel oder Klavier und selbst im Orchester) klingen natürlich dergleichen Verbindungen oft schlecht und erregen bei denen Anstofs, welche die alten Gesangswerke nur vom Klavier her kennen.*) Wer sie aber wirklich hat singen hören und selbst

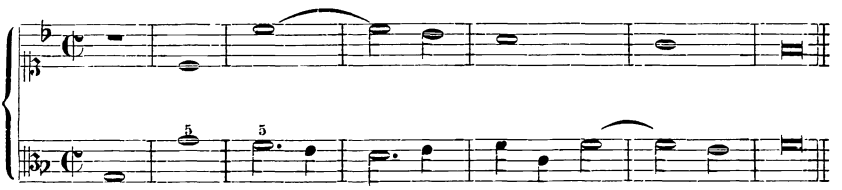
*) Bei SEBASTIAN BACH finden sich bisweilen auch dergleichen scheinbare Quinten. Sein Sohn CARL PHIL. EM. hat die vierstimmigen Choralgesänge seines Vaters, („den Liebhabern der Orgel und des Klaviers zu gefallen") auf zwei Systemen herausgegeben. In der Vorrede sagt er in Bezug auf jene oben erwähnten scheinbaren Quinten und Oktaven: „den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Sätze „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.)

bei ihrer Ausführung, sei es singend oder dirigierend, thätig gewesen ist, wird nicht den geringsten Anstofs an einer 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:

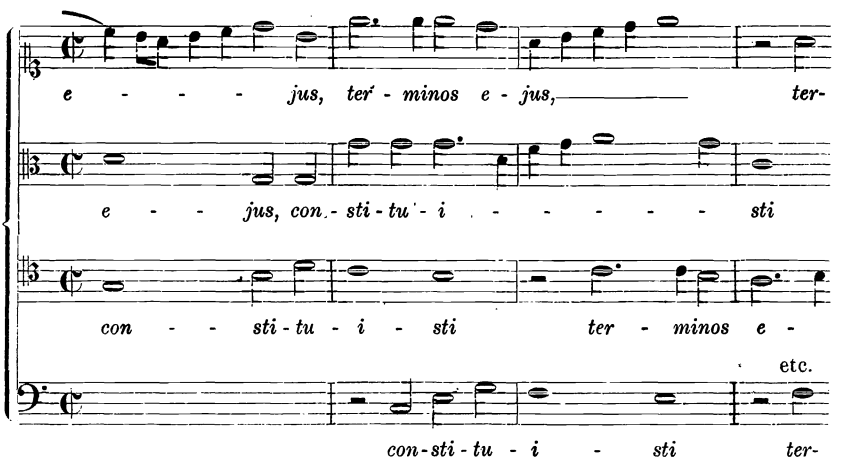


Auch wirkliche Quinten in der Gegenbewegung (nicht wie im letzten Beispiel die Abwechslung von Duodecime und Quinte) können vorkommen und sind sehr wohl erlaubt. Dieselben entstehen durch Übersteigen der Stimmen, z. B.



Es liegt aber in der Natur der Sache, dafs dergleichen Wendungen nicht häufig vorkommen, und dafs 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.*

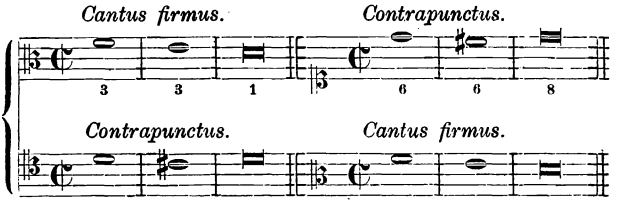


Wir gehen nun zu den praktischen Übungen über.

Erste Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

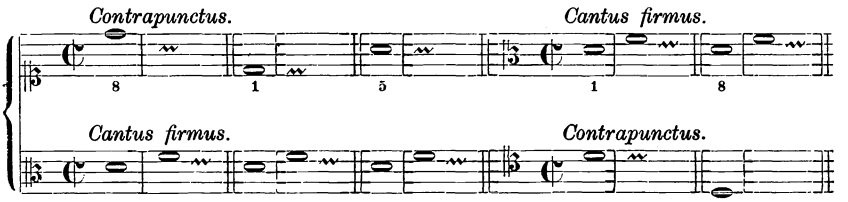
Note gegen Note.

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 mufs mit dem *Cantus firmus* lauter konsonierende 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 Kapitel über die Melodie angegeben ist, einen abwärtssteigenden Schlufs, wir müssen daher dem Contrapunkt einen aufwärtssteigenden geben, so dafs auf diese Weise der Schlufs durch den Einklang oder die Oktave gebildet wird, z. B.



Den Anfang der Komposition machen wir mit einer vollkommenen Konsonanz, am besten mit dem Einklang oder der Oktave; 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 Oktave 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:



und dies gilt natürlich auch von den anderen fünf Tonarten. — Im Verlauf der Komposition sind die unvollkommenen Konsonanzen den vollkommenen vorzuziehen, weil jene die Verschiedenheit der Stimmen mehr hervortreten lassen. Aus demselben Grunde ist der Einklang nur als Anfangs- und Schlufsnote erlaubt und in der Mitte eines Gesanges in dieser Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes gänzlich verboten.

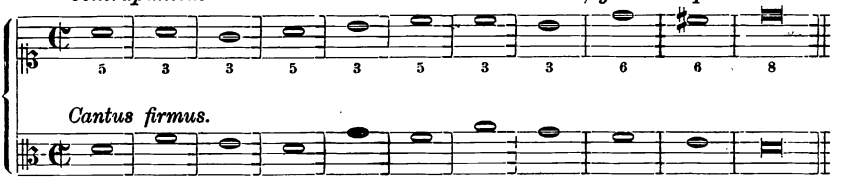
Ueber die hinzuzufügende Stimme, den Contrapunkt, ist noch zu bemerken, dafs man bei seiner Erfindung dieselben Gesetze über den melodischen Gebrauch der Intervalle, wie sie oben in dem Capitel über die Melodie aufgestellt sind, zu beobachten hat, mit der einzigen Ausnahme, dafs es hier in dieser ersten einfachsten Gattung erlaubt ist, mehrere Male hintereinander denselben Ton zu setzen.

Soll ein zweistimmiger Satz aber wirklich wohltönend sein, so ist es notwendig, dafs die beiden Stimmen in einem richtigen Verhältnis zu einander stehen und sich nicht zu weit von einander entfernen. Der Schüler mufs deshalb bei seinen Uebungen stets zwei neben einander liegende Stimmen verbinden, d. h. den Tenor mit dem Bafs, oder den Alt mit dem Tenor, oder den Alt mit dem Sopran, nicht aber

den Baſs mit dem Alt, oder gar den Baſs mit dem Sopran u. s. w. Denn ein reines Intonieren ohne jede Instrumentalbegleitung ist bei den über die Oktave hinausgehenden Intervallen schwierig; auch klingen dieselben, ohne von Mittelstimmen ausgefüllt zu sein, leer und dürftig. Im zweistimmigen Satze ist daher als die erlaubt weiteste Entfernung zweier Stimmen von einander die Decime anzusehen. Es folgen nun die Beispiele:

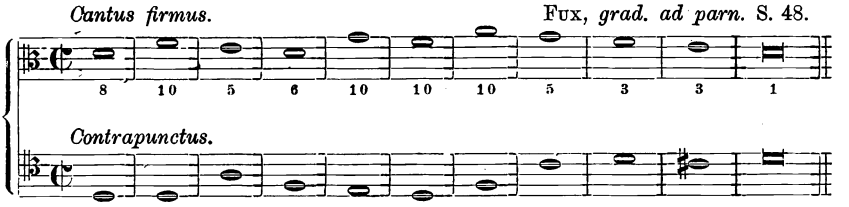
Dorisch.

Contrapunctus. Fux, *grad. ad parn.* S. 47.



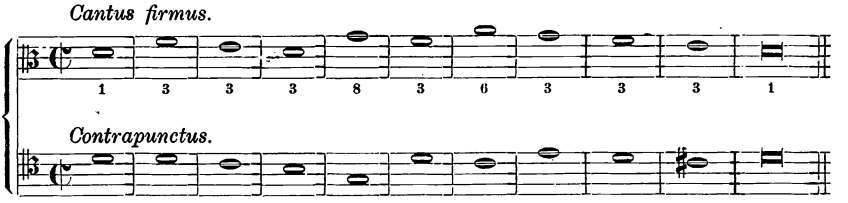
Die zwischen den Systemen stehenden Zahlen geben die Intervalle an, welche von den beiden Stimmen gebildet werden. In den beiden folgenden Sätzen steht der *Cantus firmus* in der Oberstimme.

Cantus firmus. Fux, *grad. ad parn.* S. 48.

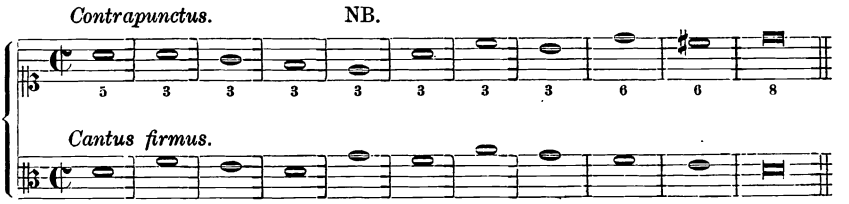


Hier folgt ein Beispiel, welches insofern besser ist, als in diesem die Stimmen näher bei einander liegen.

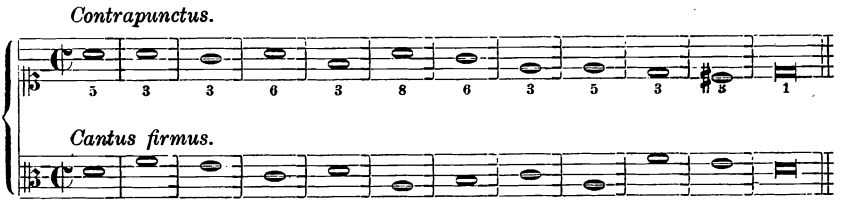
Cantus firmus.



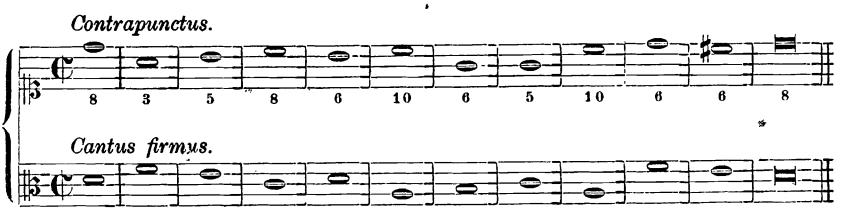
Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, wie im ersten Beispiel, so ist es naturgemäſs, mit der Oktave abzuschlieſsen. Wollte man hier den Einklang als Schlufsintervall wählen, so müfste der Contrapunkt unter den *Cantus firmus* hinabsteigen, was nicht gut zu nennen ist, wenn es auch sonst sehr wohl erlaubt ist, dafs im Laufe des Satzes hin und wieder einmal die Unterstimme die Oberstimme übersteigt und umgekehrt, z. B.



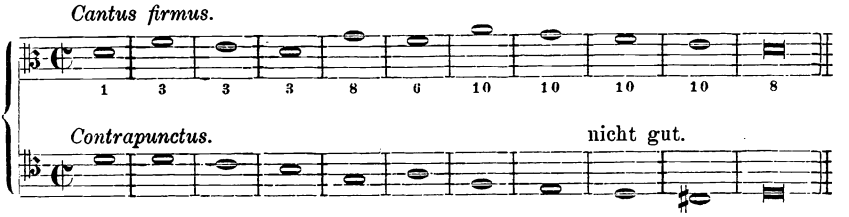
Bei der Kadenz mufs man dies aber durchaus vermeiden, es sei denn, dafs der *Cantus firmus* selbst etwa unmittelbar vor dem Schlufs einen gröfseren Sprung aus der Tiefe zu machen hätte. Solche Fälle sind indessen selten,



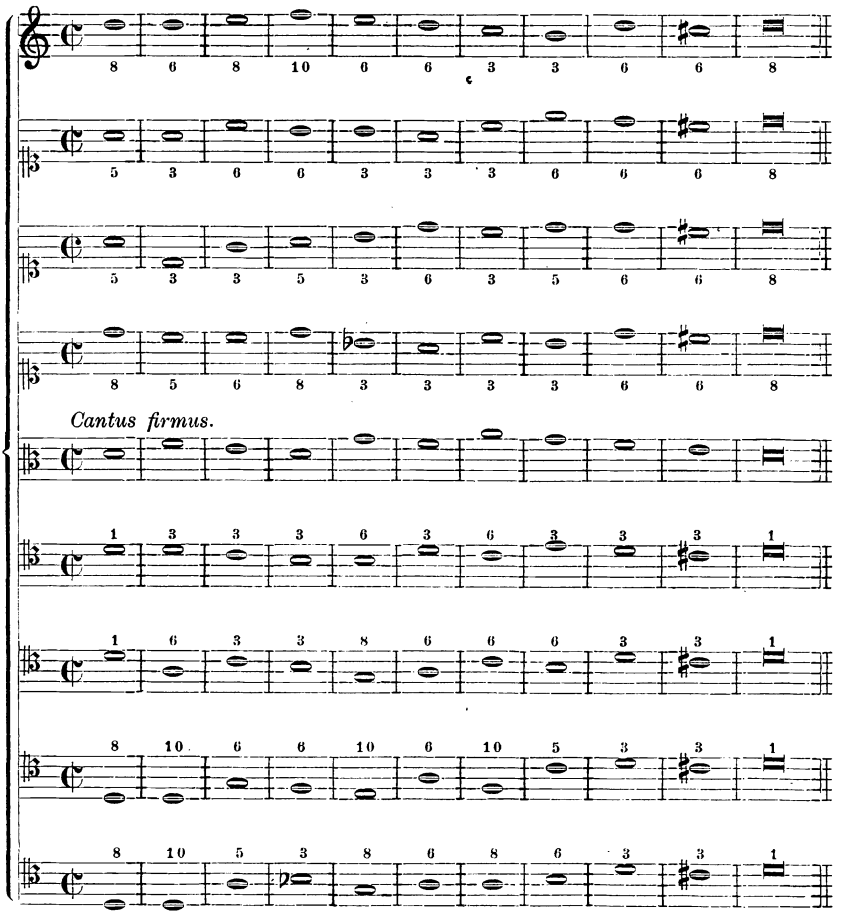
und auch hier läfst sich der Contrapunkt leicht so wenden, dafs die Stimmen nicht in verkehrter Lage zu schliefsen brauchen.



Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so erfolgt der Schlufs naturgemäfs auf dem Einklang. Die Cadenz durch die Decime, Oktave (im Dorischen *cis—e'*, *d—d'*) wie in dem folgenden Beispiel, ist nicht gut und bei den Uebungen zu vermeiden, da man namentlich zum Schlufs hin darauf zu achten hat, dafs 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.

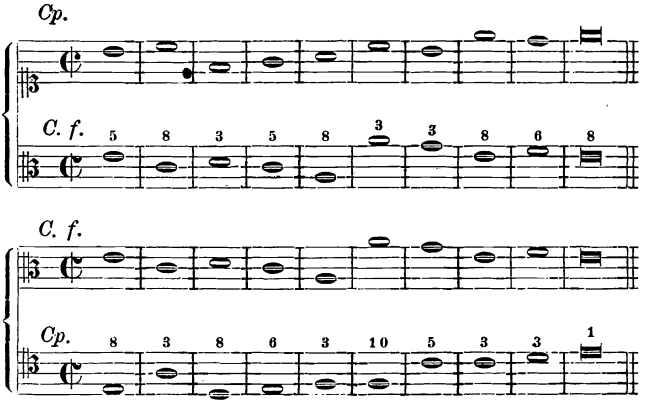


Nach diesen Angaben hat der Schüler nun sich selbst zu versuchen. Sollen seine Uebungen aber wirklichen Nutzen bringen, so mufs derselbe sich nicht damit begnügen, zu einem *Cantus firmus* nur einen Contrapunkt als Ober- und einen als Unterstimme zu setzen; dies gelingt auch dem Ungeübteren. Er mufs 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 zweckmäfsig, wenn er einen *Cantus firmus* in die Mitte eines grofsen mit Noten linien bezogenen Blattes schreibt und sich nun bemüht, so viel als möglich verschiedene Ober- und Unterstimmen streng nach den Regeln hinzuzusetzen, wie das folgende Beispiel zeigt:

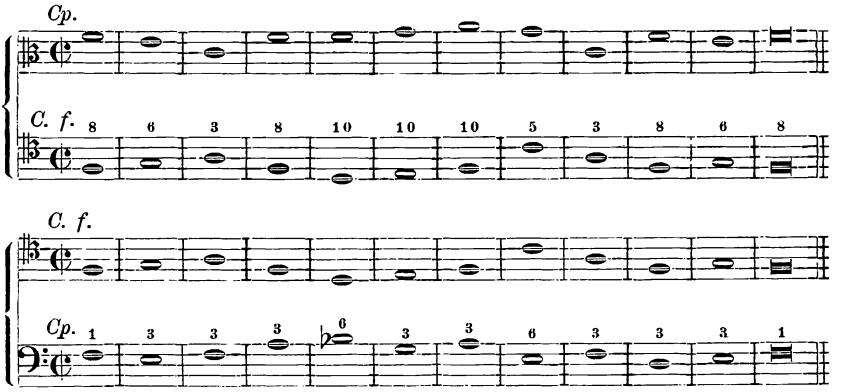


In gleicher Weise müssen auch die *cantus firmi* in den verschiedenen anderen Oktavengattungen oder Tonarten bearbeitet werden. Es folgen die hierher gehörigen Beispiele aus Fux *Gradus ad Parnassum*, lateinische Ausgabe S. 51 u. f., deutsche Ausgabe Tab. II. und III., von denen ich indessen das zweite Sätzchen der mixolydischen Tonart etwas geändert habe.

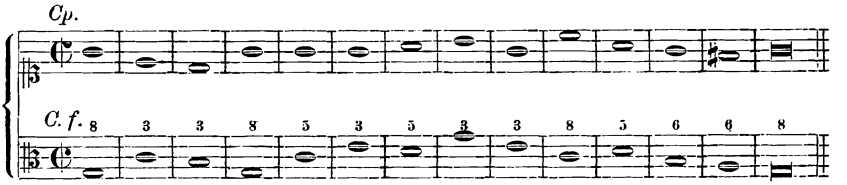
Phrygisch.

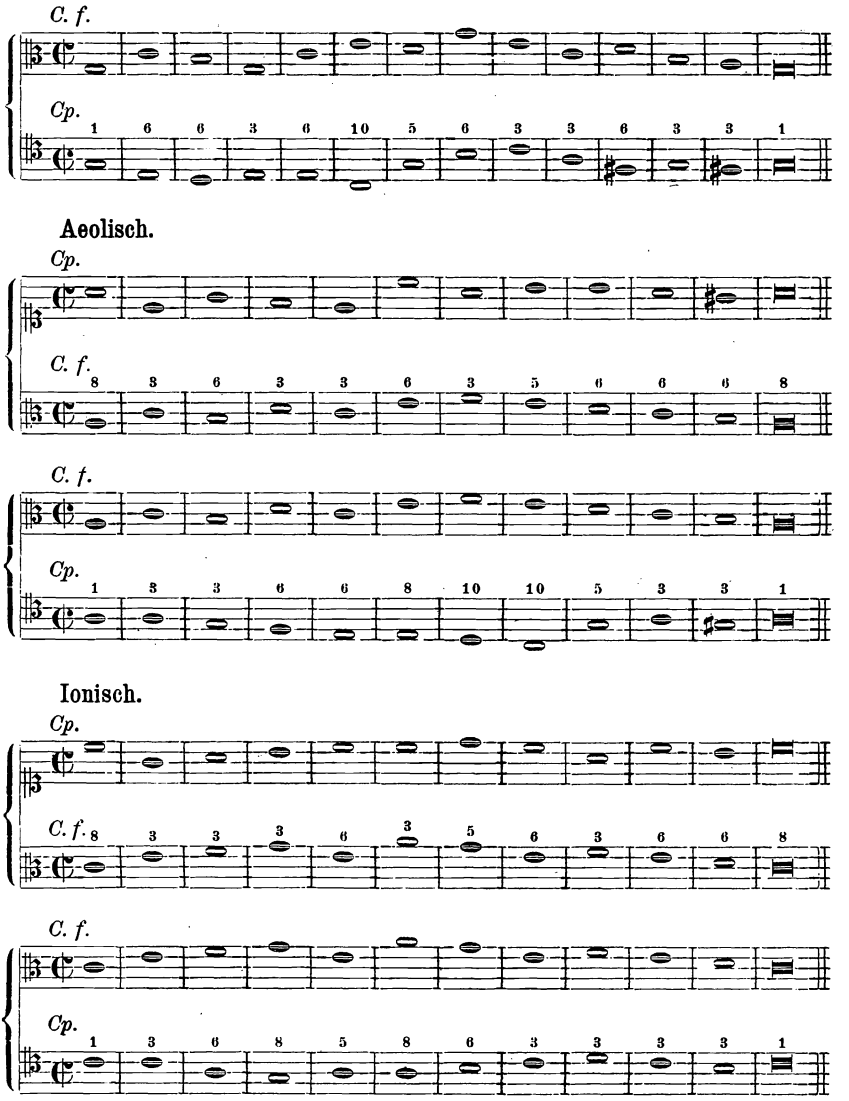


Lydisch.



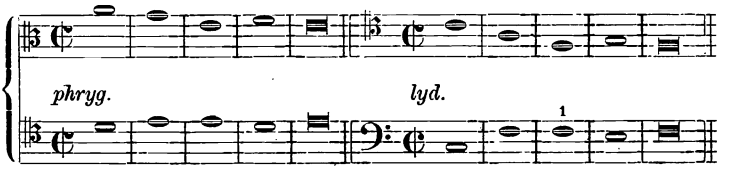
Mixolydisch.



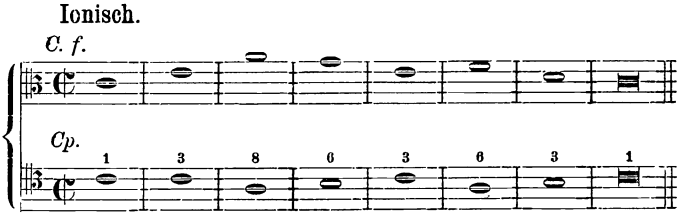


Es ist nicht nötig, diese Beispiele einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Nur in Bezug auf den Schluſs, wie wir ihn im zweiten phrygischen und im zweiten lydischen Beispiele sehen, ist zu bemerken, daſs derselbe allerdings musikalisch am befriedigendsten wirkt, wenn der aufwärtssteigende Leiteton von oben kommt, wie dies Cap. IX der Einleitung „Ueber die Einrichtung des Schlusses in der Mensuralmusik“ (vergl. S. 124 u. 125 u. ff.) angegeben ist. Der *Cantus*

firmus läfst dies aber, wenn er in der Oberstimme liegt, nicht immer zu. Hätte man hier so schreiben wollen:

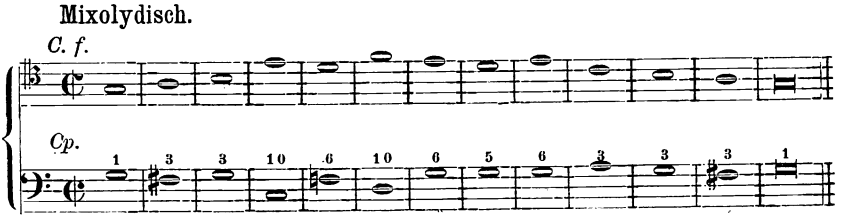


so würde im drittletzten Takte der Einklang zur Anwendung gekommen sein, welcher nach der Regel nur zum Anfang und zum Schlufs gesetzt werden darf. — Es giebt noch andere Schlufswendungen im *Cantus firmus*, wo der aufwärtssteigende Schlufs durch Tonika, Leiteton, Tonika im Contrapunkt ebenfalls nicht zulässig ist, z. B.



Wollte man dem Tenor hier *c—h—c* geben, so würde im drittletzten Takt eine dissonierende Quarte entstehen. In solchen Fällen mufs man nur darauf achten, dafs 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 Kadenz 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.

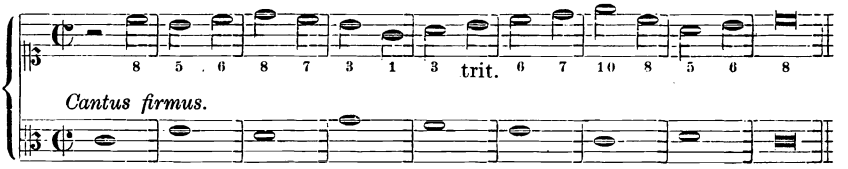


wo, wenn man hier im zweiten Takt *f* beibehalten wollte, der *tritonus* (*f*—*h*) zwischen den beiden Stimmen zum dritten Takte hin sehr unangenehm wirken würde, was man einen Querstand, ein unharmonisches Verhältnis nennt. — Im Verlauf des Gesanges mufs dann aber in Rücksicht auf die Tonart wieder *f* gesetzt werden (Takt 5).

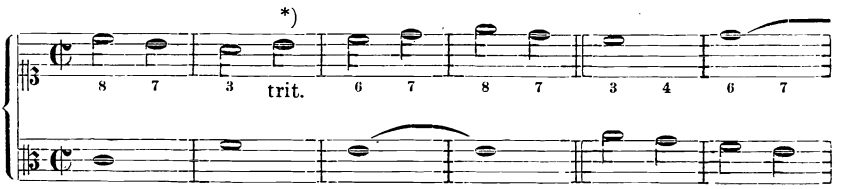
Zweistimmiger Contrapunkt, zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

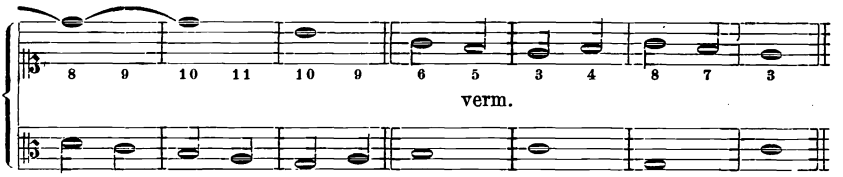
Während wir in der ersten Gattung des Contrapunktes noch keine Rücksicht auf die Einteilung der Takte nahmen, sondern nur auf jeden vollen Takt des *Cantus firmus* eine Konsonanz in den Contrapunkt setzen, teilen wir in dieser zweiten Gattung den Takt in *arsis* und *thesis*, so dafs wir den einfachen 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:



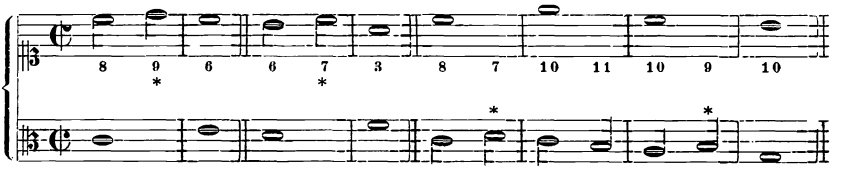
Hierbei hat man zu beobachten: Auf dem vollen Takt mufs stets eine Konsonanz stehen. Die schlechte Zeit (*thesis*) kann dagegen entweder von einer Konsonanz oder einer Dissonanz eingenommen werden. Die Konsonanz hat hier das Recht, sich nach den obigen vier Regeln frei weiter zu bewegen; die Dissonanz darf dagegen nur durchgehend gebraucht werden, d. h. sie mufs von einer Konsonanz stufenweise (sei es aufwärts oder abwärts) kommen und mufs sich dann zu einer anderen Konsonanz stufenweise in derselben Richtung weiterbewegen; z. B.



*) Es wurde oben vom *tritonus* und der verminderten Quinte gesagt, dafs 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.

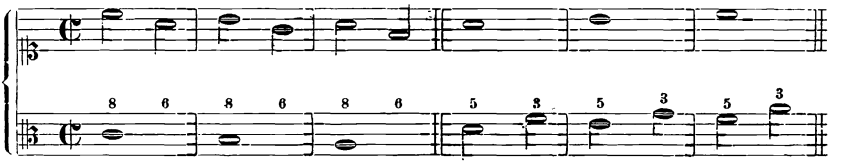


Es ist wohl zu merken, daſs dies nur auf die hier gezeigte Weise geschehen kann, und daſs eine durchgehende Dissonanz nicht mit der Nebennote zu verwechseln ist. Hierunter verstehen wir ebenfalls eine Dissonanz auf der schlechten Zeit, welche sich aber nicht in derselben Richtung weiter bewegt, sondern wieder zu dem ersten Ton zurückgeht oder bisweilen auch ein fremdes Intervall ergreift, z. B.

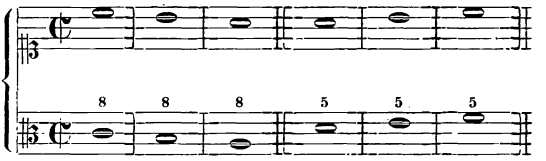


Die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts kannten zwar diese Art der Dissonanz auch, wandten sie indes nur bei schnelleren Notengattungen, Vierteln und Achteln, und selbst hier nur selten an.

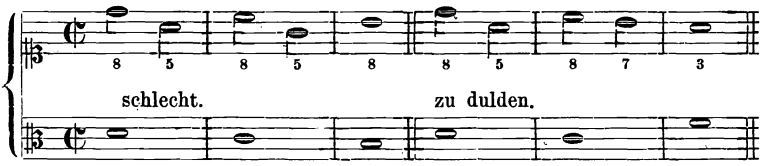
Setzen wir auf den schlechten Taktteil eine Konsonanz, so haben wir in Rücksicht darauf, daſs der gute Taktteil (die *arsis*) mehr als die *thesis* ins Gehör fällt, einige Vorsicht anzuwenden; es hebt nämlich eine auf der schlechten Zeit stehende Konsonanz nicht die fehlerhafte parallele Bewegung zweier auf der guten Zeit stehender vollkommener Konsonanzen auf. Das folgende Beispiel enthält ebenso sehr Quinten und Oktaven,



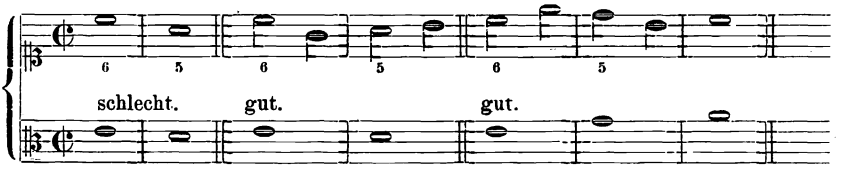
wie dieses in ganzen Noten:



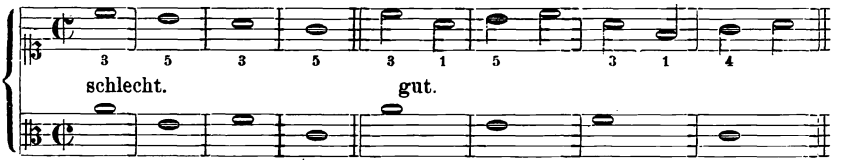
Fux sagt aber, wenn der Sprung von *arsis* zu *thesis* im Contrapunkt gröfser als die Terz sei, so würde die falsche Fortschreitung durch die Verschiedenheit der Stimmen verdeckt. Ganz können wir ihm hierin nicht beipflichten, wenigstens ist es nicht zu gestatten, dafs eine solche Wendung mehrere Male unmittelbar hintereinander vorkommt, z. B.



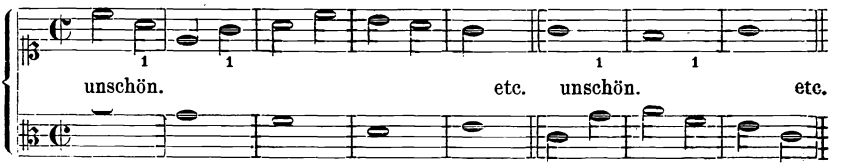
Verdeckte Quinten werden dagegen, wie in dem folgenden Beispiel, durch eine passende Konsonanz auf dem schlechten Taktteil gänzlich aufgehoben, wie hier:



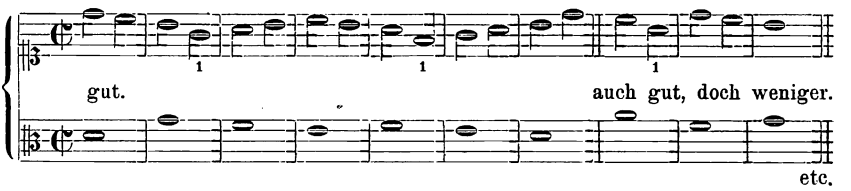
Auf der schlechten Zeit ist es erlaubt, den Einklang, der in der vorigen Gattung gänzlich verboten war, zu setzen; auch hierdurch können sonst fehlerhafte Fortschreitungen gut werden, z. B.



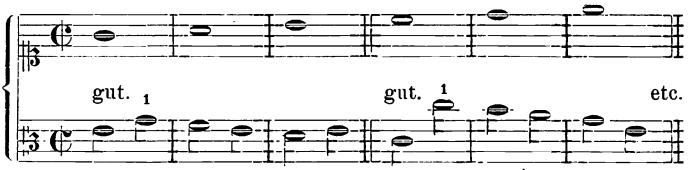
Bei der Anwendung des Einklanges mufs man aber immer vorsichtig zu Werke gehen und besonders darauf achten, dafs der Contrapunkt wirklich melodisch schön geführt wird, d. h., dafs derselbe, wenn er einen Sprung in den Einklang gemacht hat, sich dann nicht in derselben Richtung weiter bewegt, was ungraziös ist, z. B.



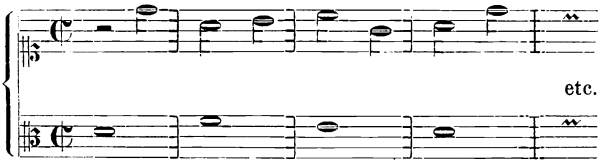
Eine gute Anwendung des Einklanges findet dagegen immer statt, wenn der Contrapunkt sich nach dem Sprunge in denselben (sei es auf- oder abwärts) stufenweise wieder zurückwendet, z. B.



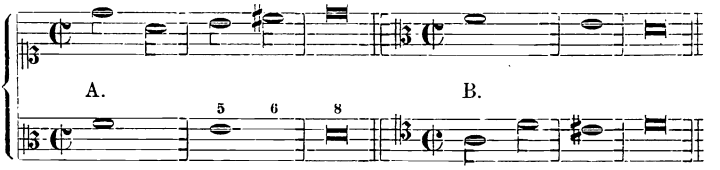
oder, wenn die halben Noten in der Unterstimme stehen, wie hier:



Der Anfang mufs auch in dieser Gattung des Contrapunktes durch eine vollkommene Konsonanz gebildet werden; doch ist es nicht nötig, dafs beide Stimmen zu gleicher Zeit beginnen; es klingt im Gegenteil anmutiger, wenn die zweite erst nach einer halben Pause einsetzt, z. B.

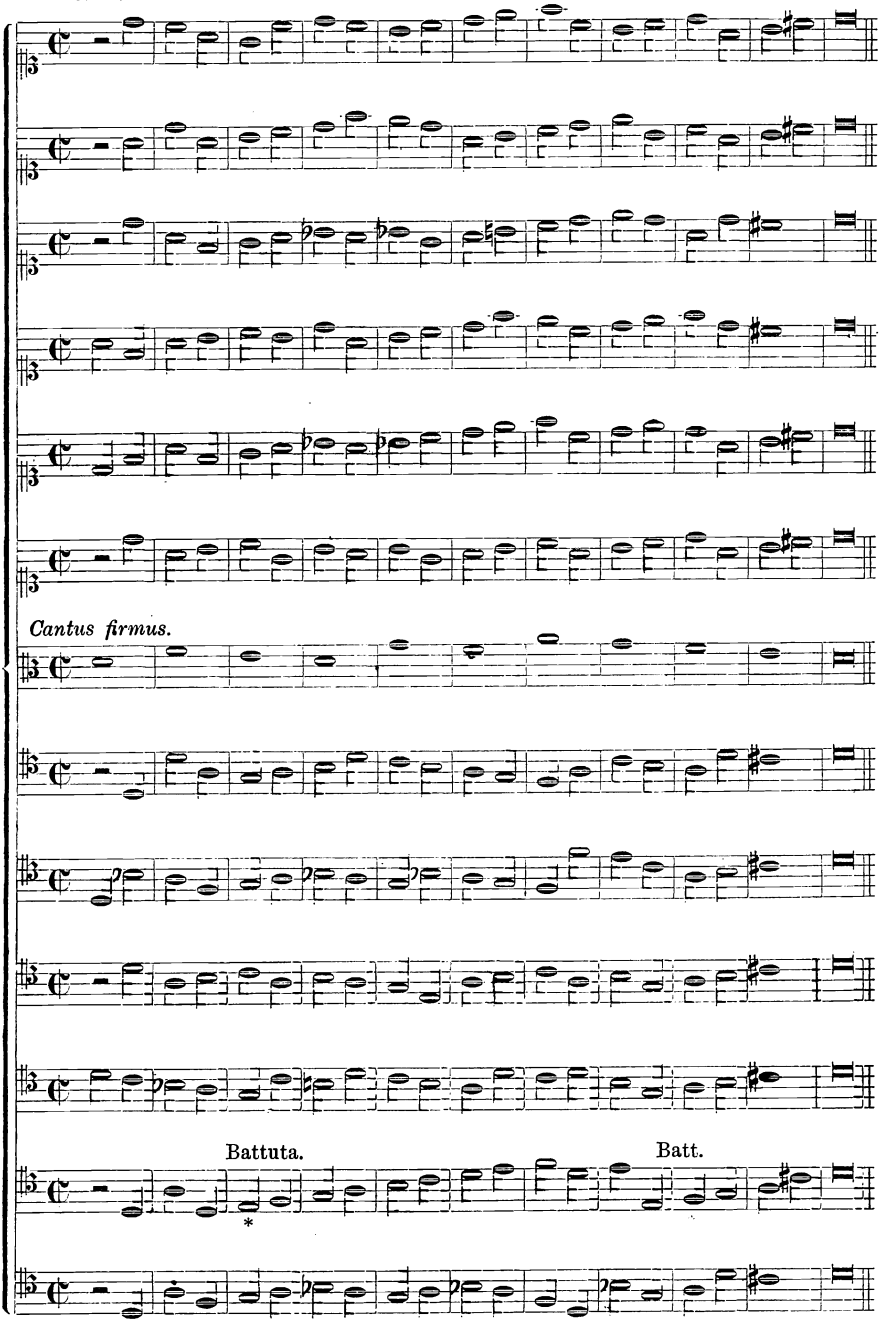


Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so singt der Contrapunkt im vorletzten Takte durch Quinte und Sexte zur Oktave aufwärts, wie im Beispiel A. Wenn aber die Stimmen umgekehrt liegen, so ist es oft sehr schwierig, die halbe Notenbewegung beizubehalten. Man darf daher in diesem Takte ausnahmsweise eine ganze Note setzen (Beispiel B). Sonst mufs aber überall die vorgeschriebene Bewegung streng durchgeführt werden.



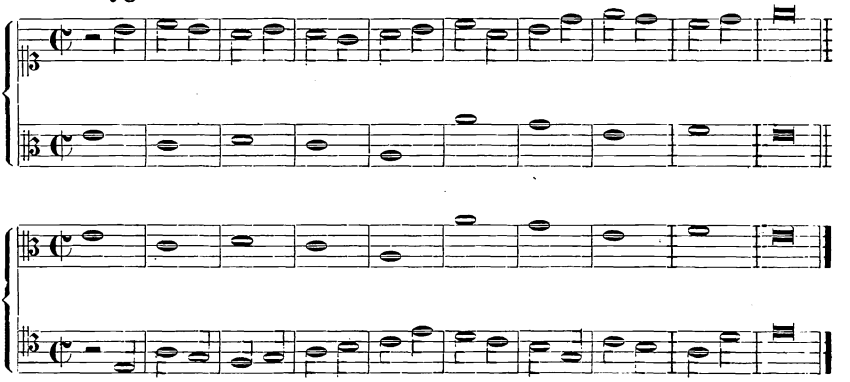
Der Schüler hat diese Gattung in derselben Weise wie die erste zu üben; es werden sich hier mit Leichtigkeit zwei, dreimal mehr Contrapunkte als in jener erfinden lassen; z. B.

Dorisch.

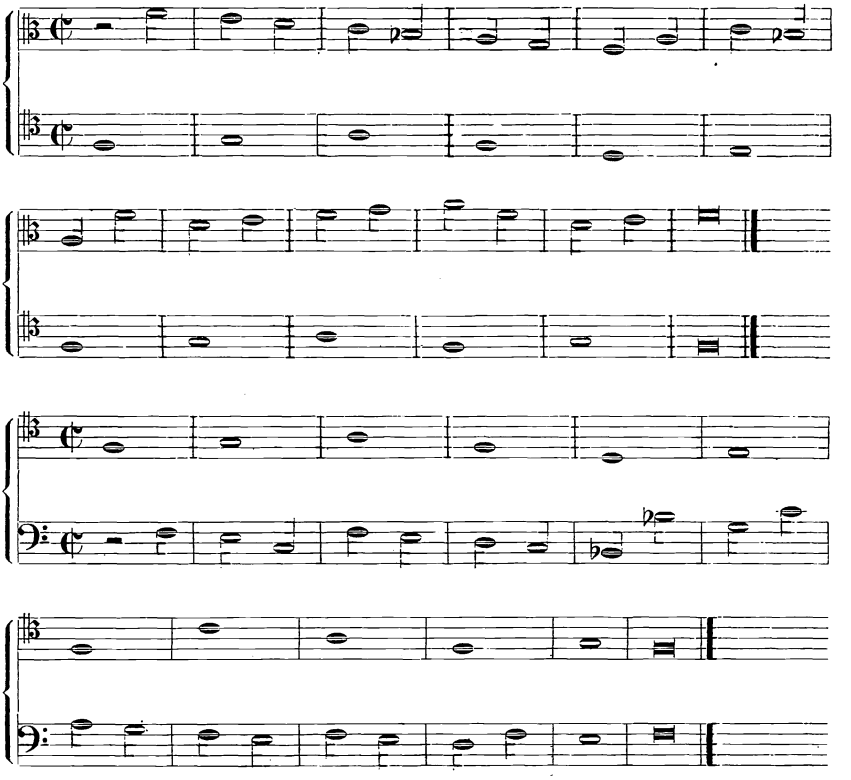


Es folgen Beispiele in den anderen Tonarten über die in Fux *Gradus ad Parnassum* gegebenen *cantus firmi*.

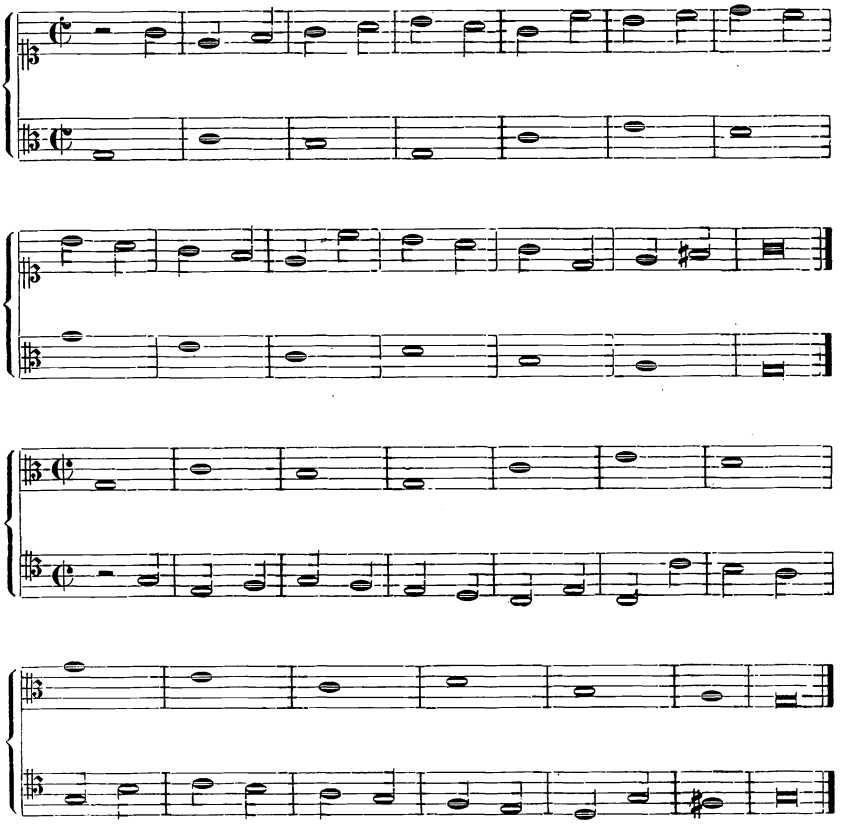
Phrygisch.



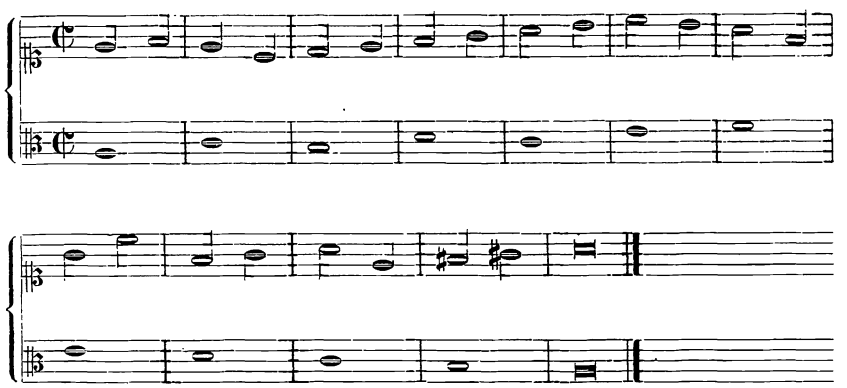
Lydisch.

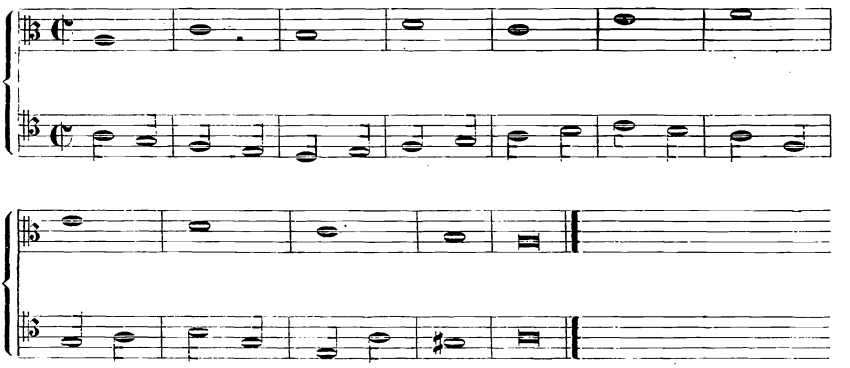


Mixolydisch.

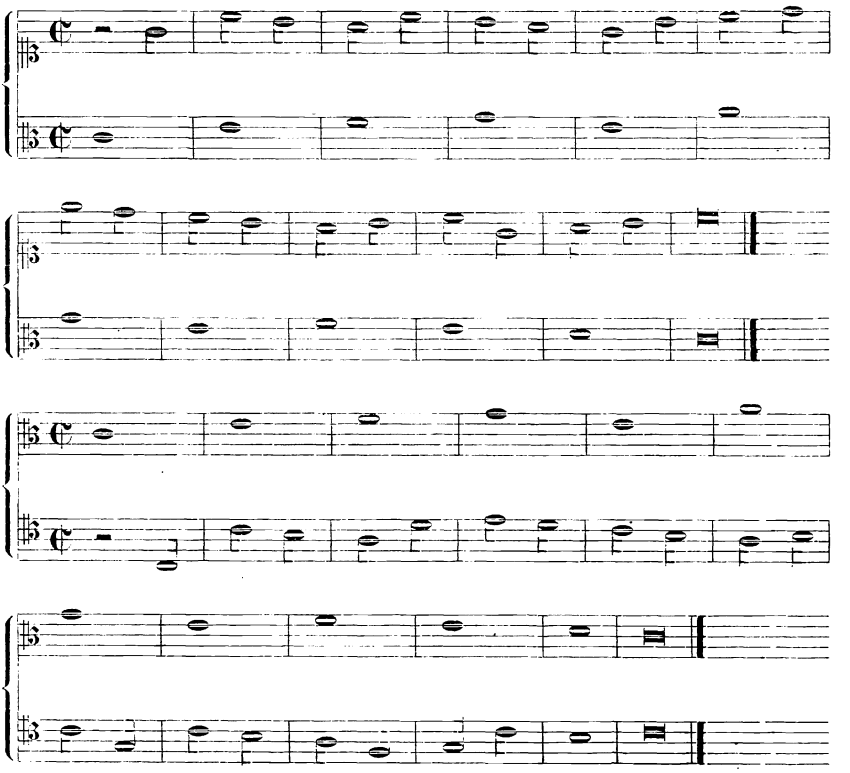


Aeolisch.





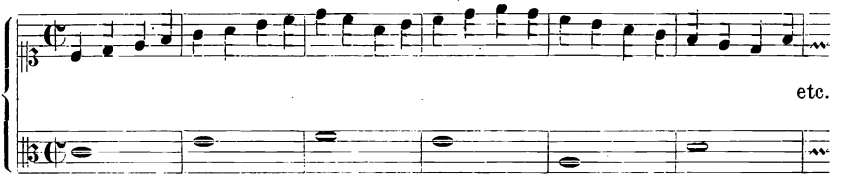
Ionisch.



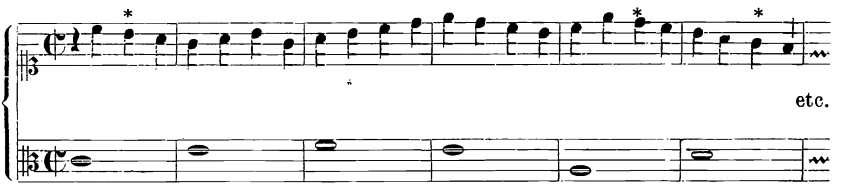
Dritte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Vier Noten gegen eine.

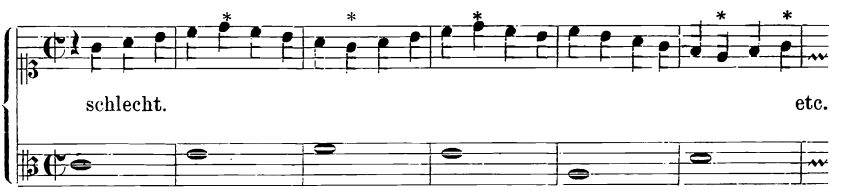
Die dritte Gattung besteht darin, dafs zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten ein Contrapunkt in Vierteln gesetzt wird, wodurch die Taktzeiten wiederum in zwei kleinere Taktteile zerlegt werden. Da nun, wie wir Cap. I. der Einleitung gesehen haben, die kleineren Taktteile unter einander ebenso wie die Taktzeiten selbst in dem Verhältnis von *arsis* und *thesis* stehen, so hat man hierbei zunächst darauf zu achten, dafs das erste und dritte Viertel im Takte mit dem *Cantus firmus* konsonieren, wogegen man auf das zweite und vierte Viertel eine durchgehende Dissonanz setzen kann, z. B.



Hat man sich anfangs mit Fleifs und Ausdauer nach dieser strengeren Regel geübt, so kann man später in Rücksicht auf den fliefsenden Gesang im Contrapunkte sich hin und wieder die Freiheit nehmen, auch auf das dritte Viertel eine durchgehende Dissonanz zu setzen; doch mufs dann stets das zweite und vierte Viertel konsonieren, z. B.

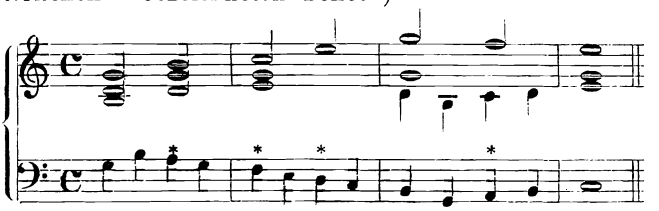


Die Anwendung der Nebennote ist, obgleich sie sich bei den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts in dieser Gattung bisweilen findet, bei den Uebungen nicht gestattet, da man durch dieselbe ohne Mühe die Viertelbewegung herstellen kann.

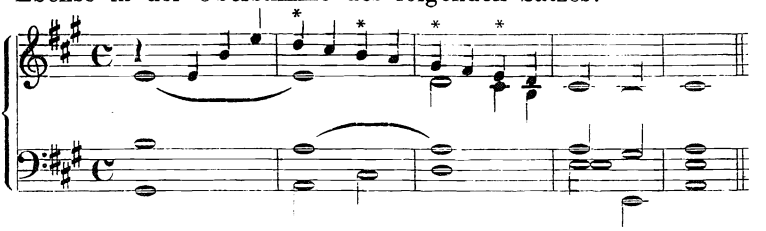


Eine Ausnahme von den bisher über die durchgehende Dissonanz aufgestellten Regeln macht die durch ihre Anmut ausgezeichnete

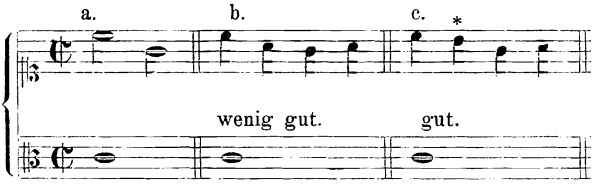
Wechselnote der älteren Komponisten, die *Cambiata*, worunter dieselben etwas anderes als die heutigen Kompositionslehrer verstanden. Heut zu Tage pflegt man nämlich eine durchgehende Dissonanz, welche durch Zufall auf der guten Zeit zu stehen kommt, eine Wechselnote zu nennen, z. B. im Bafs des folgenden Satzes die mit einem Sternchen * bezeichneten Töne:*)



Ebenso in der Oberstimme des folgenden Satzes:



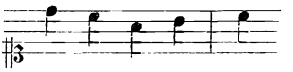
Bei den älteren Komponisten galt jedoch folgendes: Man hielt einen Sprung bei schnelleren Notengattungen (Vierteln) von der schlechten Zeit in die gute für leichter als umgekehrt. Steht nun in einem Takt mit Viertelbewegung z. B. auf dem ersten Viertel der Ton *c*, und das dritte Viertel soll von diesem eine reine Quarte tiefer entfernt liegen, also *g* sein, so versteht es sich von selbst, dafs 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 müfste.



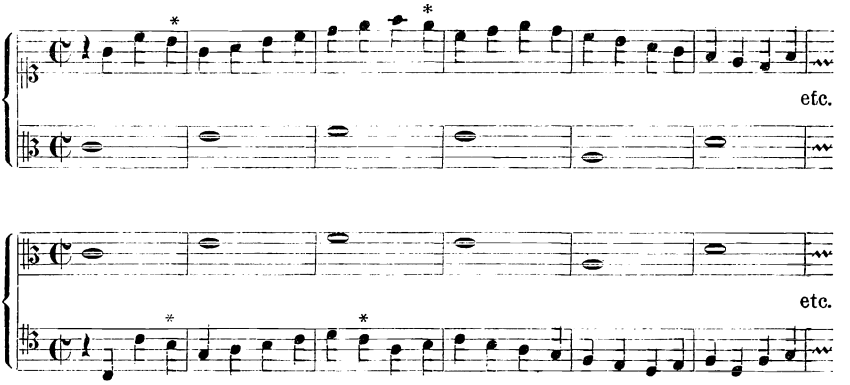
Im Beispiel a stehen zwei halbe Noten, bei b sind Viertel dazwischen gesetzt und zwar nach der ursprünglichen Regel auf dem

*) Vergl. Tuerk, kurze Anweisung zum Generalbassspielen, Halle u. Leipzig 1781, S. 40.

zweiten Viertel eine Konsonanz. 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 Konsonanz auf der schlechten Zeit stehende Viertelnote hiefs Wechselnote. Man findet fast ohne Ausnahme, dafs die dem Sprunge folgenden drei nächsten Noten wieder stufenweise aufwärts steigen, so dafs durch die Anwendung der Wechselnote fast immer diese Wendung entsteht:

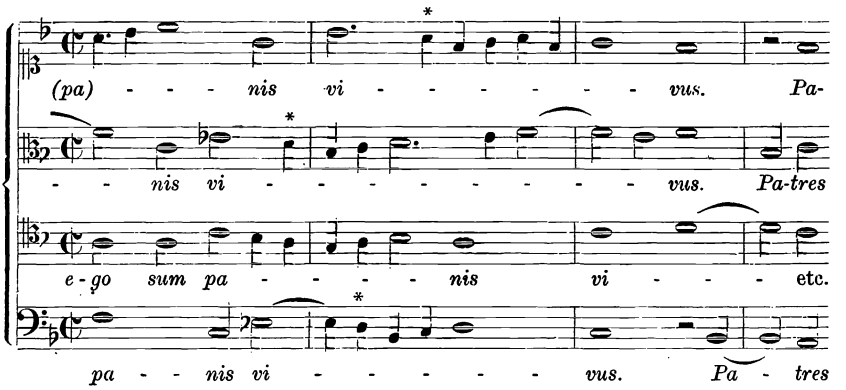


Es sei hier gleich bemerkt, dafs die Wechselnote ebenso gut wie auf dem zweiten auch auf dem vierten Viertel des Taktes stehen kann; ihr Zweck ist, bei schnellerer Bewegung der Töne, den Sprung von einer betonten zu einer weniger betonten Note zu vermeiden, und die Komponisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts duldeten der leichteren Ausführbarkeit und Sangbarkeit wegen lieber die kurze Dauer der dadurch entstehenden Dissonanz, als dafs sie ihren Sängern eine unbequem auszuführende Tonfolge zumuteten. In den beiden folgenden angefangenen Sätzen ist die Wechselnote bei den mit einem Sternchen * bezeichneten Stellen angewandt.



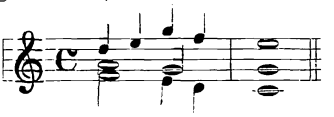
Die Wechselnote wurde ganz wie eine Konsonanz behandelt, und auch in mehrstimmigen Kompositionen, in denen eine oder mehrere Stimmen durchgehende Noten zu singen hatten, nahm man keine Rücksicht auf ihr dissonierendes Verhältnis, wie die folgende Stelle aus der Motette *Ego sum panis* von Palestrina zeigt:*)

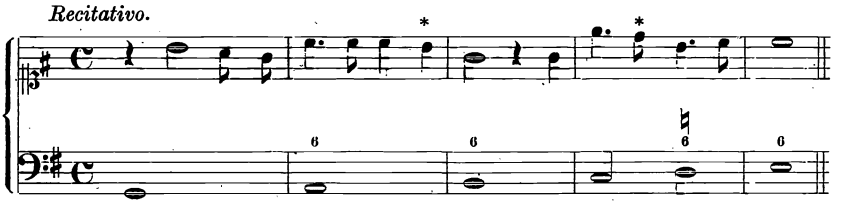
*) Vergl. hierüber und über andere ähnliche Stellen bei Palestrina, Orlandus Lassus u. A. des Verf. Aufsatz „Die Wechselnote oder *Cambiata* bei den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts“ in No. 49 u. 50 der Allg. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1869.



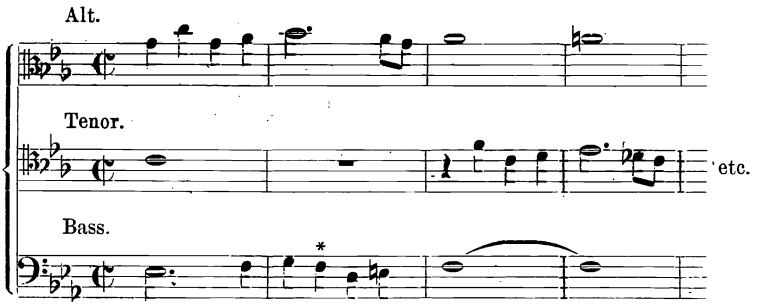
Merkwürdigerweise ist der unter den neueren Komponisten durch seine Geschicklichkeit hervorragende CHERUBINI entschieden gegen ihren Gebrauch. Er sagt S. 19 seines *Cours de contre-point* über sie: „durch die häufigen Beispiele von Ausnahmen dieser Art, welchen „man in den Werken der klassischen Autoren 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 „vorführen wollen, damit sie wissen, woran sie sich zu halten haben, „wenn sie ihnen zufällig begegnen. Jedenfalls wüfste 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 anschliefsen. Es will mir im Gegenteil der Gebrauch der Wechselnote ein schöner Beweis scheinen, dafs die älteren Komponisten ihre Regeln über Harmonie und Melodie nicht vorurteilsvoll und befangen nur aus der Theorie der konsonierenden 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 fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert findet man die Wechselnote nur abwärtssteigend angewandt; in modernen Kompositionen ist sie aber auch recht gut aufwärtssteigend zu gebrauchen, z. B.

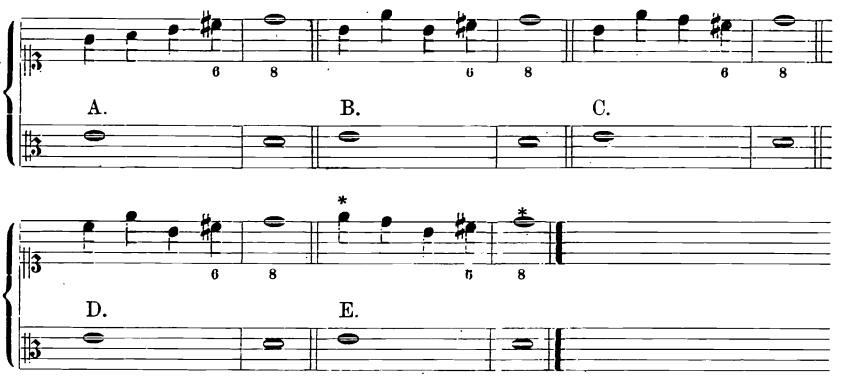




Dieses kleine Recitativ würde nach CHERUBINI regelrecht sein, wenn man die Note bei * in den Ton *a*, und die bei dem zweiten * in den Ton *c* verwandelte; es würde aber dadurch sehr an Sangbarkeit verlieren. Auch in den HÄNDEL'schen Chören begegnen wir bisweilen eine den alten Komponisten treu nachgebildete Wechselnote, z. B. im MESSIAS, „Durch seine Wunden sind wir geheilet."



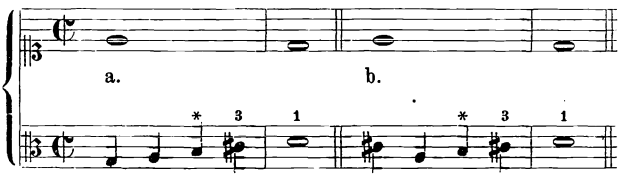
Wir gehen nun zur praktischen Ausführung unserer Aufgabe über und betrachten zunächst den Schlussfall. Liegt der *Cantus firmus* in der Unterstimme, so kann man im Contrapunkt folgendermafsen in die Oktave aufsteigen:



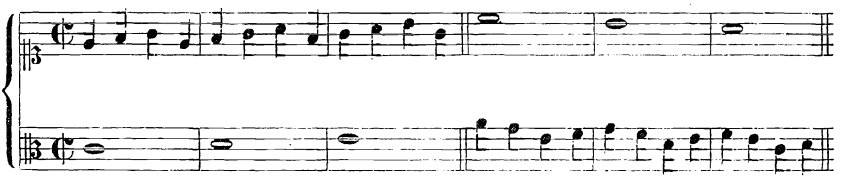
Diese Wendungen sind alle wohl zu gebrauchen, obgleich bei der letzten gegen die Regel zweimal hintereinander auf dem ersten Viertel

des Taktes dieselbe vollkommene Konsonanz, hier die Oktave, gesetzt ist. In der Mitte des Gesanges ist dies so viel als möglich zu vermeiden.

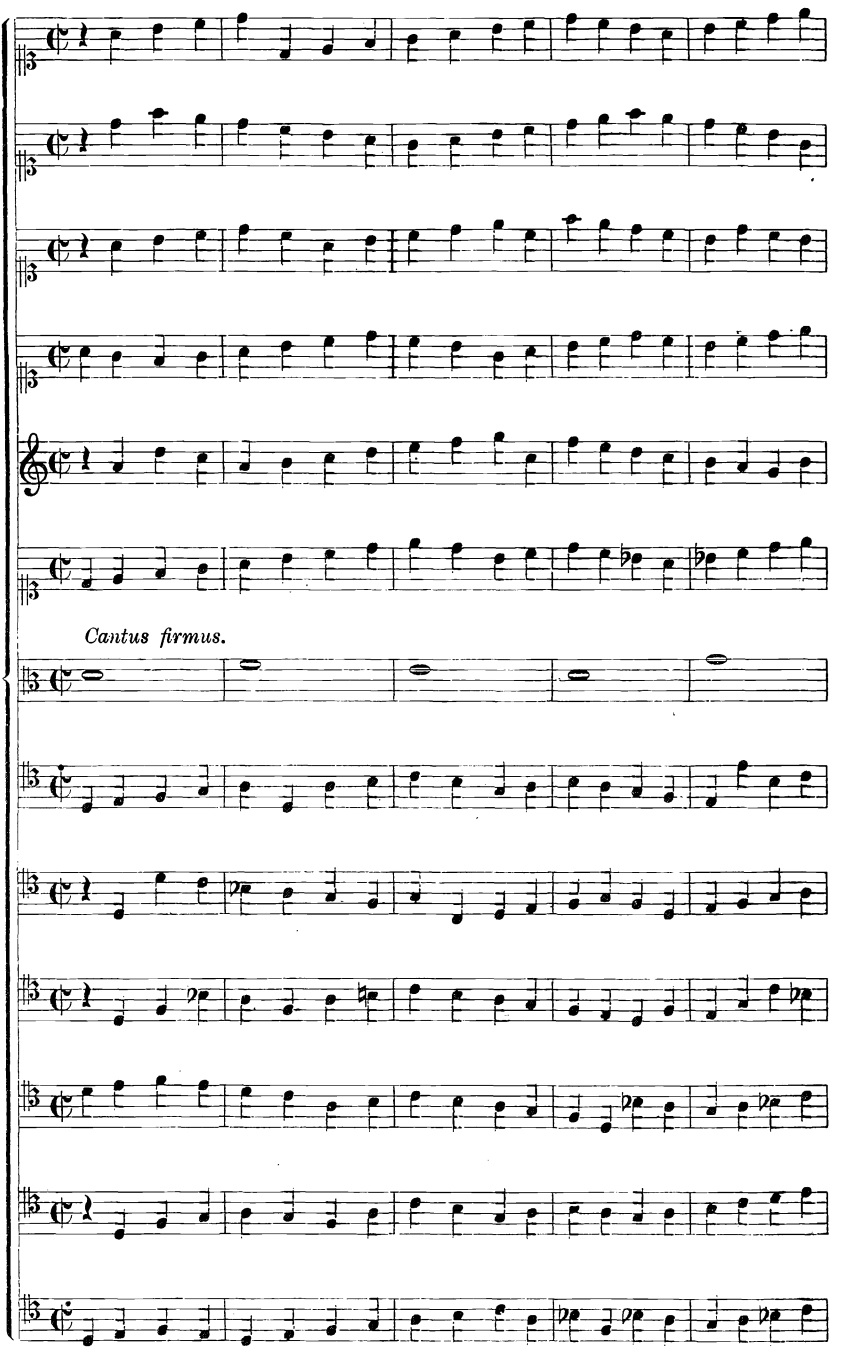
Liegt der *Cantus firmus* in der Oberstimme, so kann der Kontrapunkt durch fünf Töne aufwärts in den Grundton (Beispiel a) steigen oder eine Wendung (wie bei b) machen, wodurch allerdings beide Male auf dem dritten Viertel eine Dissonanz zu stehen kommt.

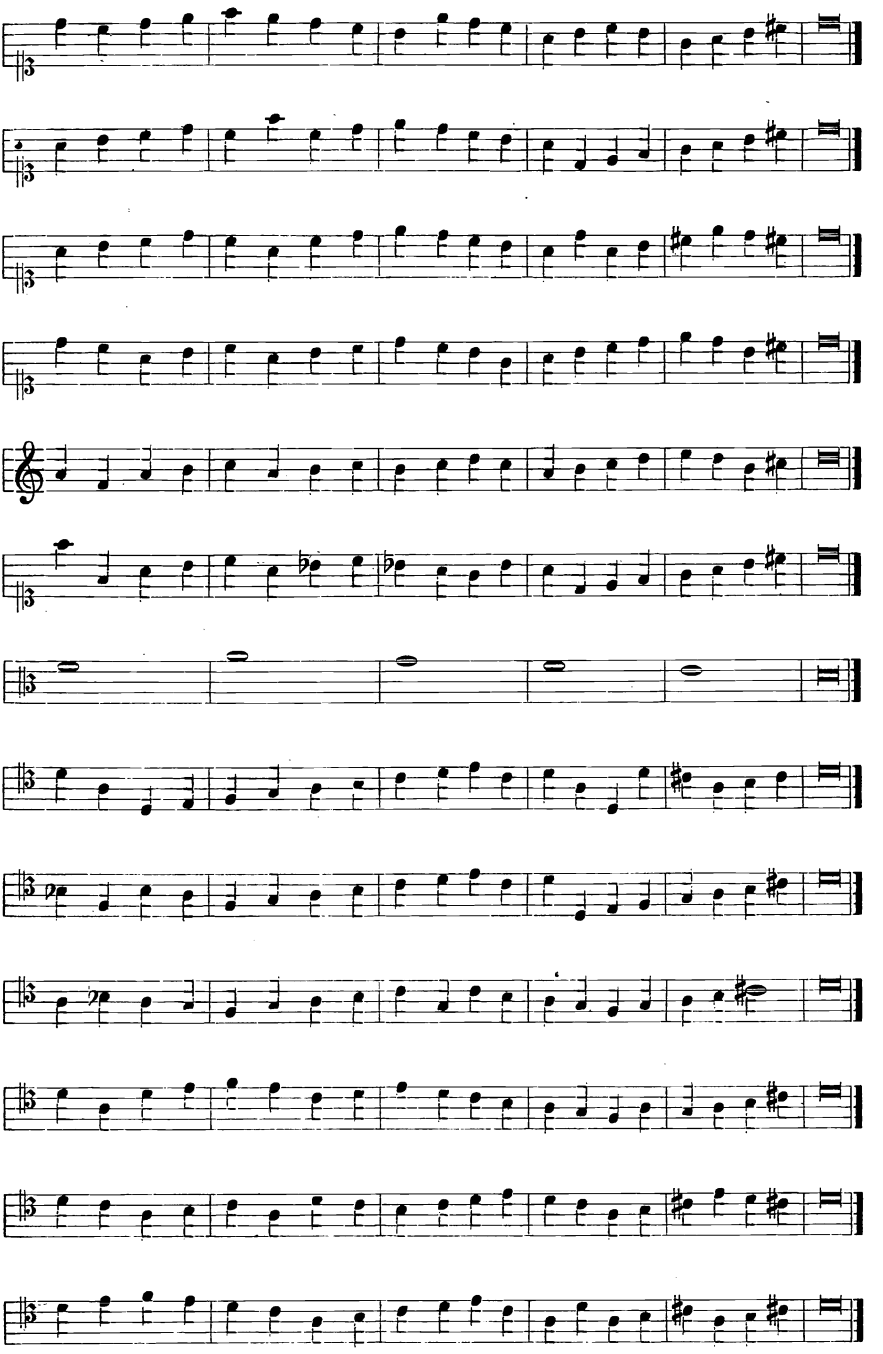


In dieser Gattung des Contrapunktes hat man sich der schnelleren Noten wegen ganz besonders eines fliefsenden Gesanges zu befleifsigen, also mehr stufenweise als sprungweise fortzuschreiten. Ferner hat man zu vermeiden, dafs ein und dieselbe Figur durch mehrere Takte hintereinander oder gar während eines ganzen Stückes beibehalten wird, z. B.

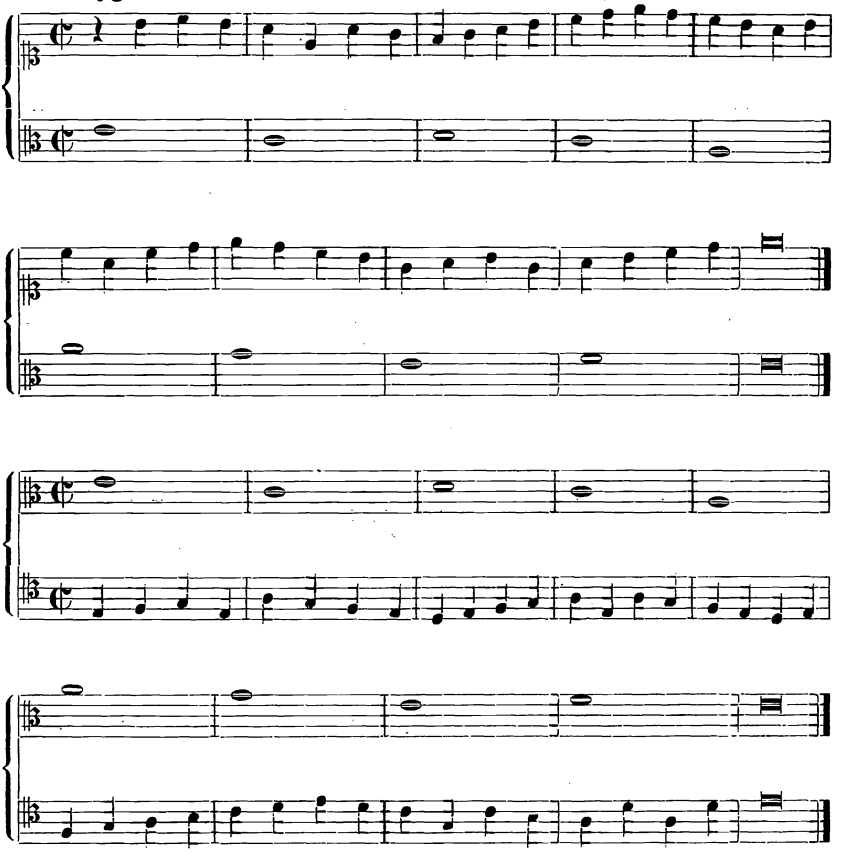


In dieser Weise macht man sich die Arbeit erstlich sehr leicht, und zweitens sind alle dergleichen wiederkehrenden Wendungen langweilig und nicht viel besser als blofse Terzen oder Sexten. Diese Gattung gewährt dagegen eine grofse Übung, wenn man sich bemüht, die Tonleiter bald aufwärts- bald abwärtsgehend zu gebrauchen, und hin und wieder einen Sprung oder eine Wechselnote einzustreuen, so dafs ein gleichmäfsig fliefsender Gesang entsteht. Auch hier ist es nötig und zweckmäfsig, denselben *Cantus firmus* vielmals zu bearbeiten. Ich gebe deshalb zunächst den *Cantus firmus* der dorischen Tonart nach Fux *grad. ad parn.* mit sechs verschiedenen Ober- und sechs verschiedenen Unterstimmen. Die dem in der Mitte stehenden *Cantus firmus* zunächst gelegenen Contrapunkte sind von Fux (*Grad. ad parn.* S. 66 u. 67, deutsche Ausgabe, Tab. IV).

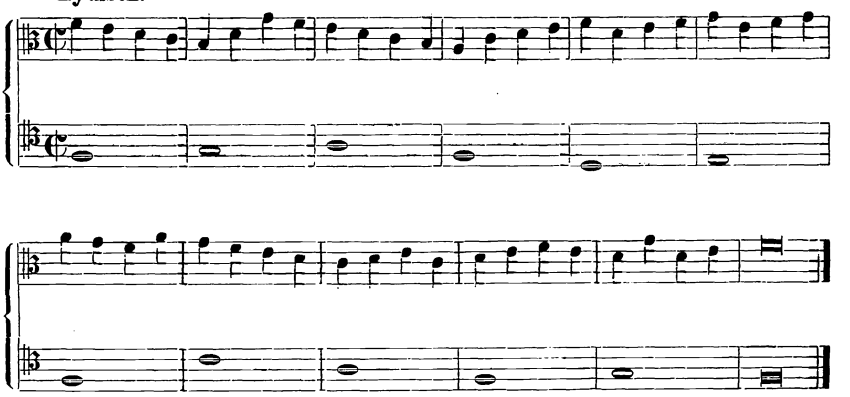

Cantus firmus.

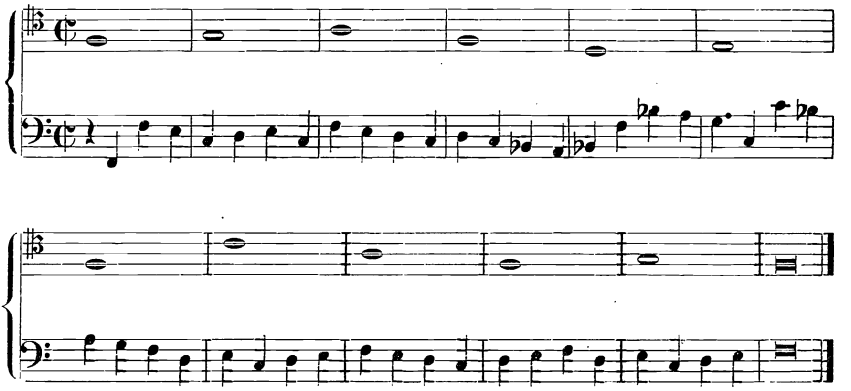


Phrygisch.

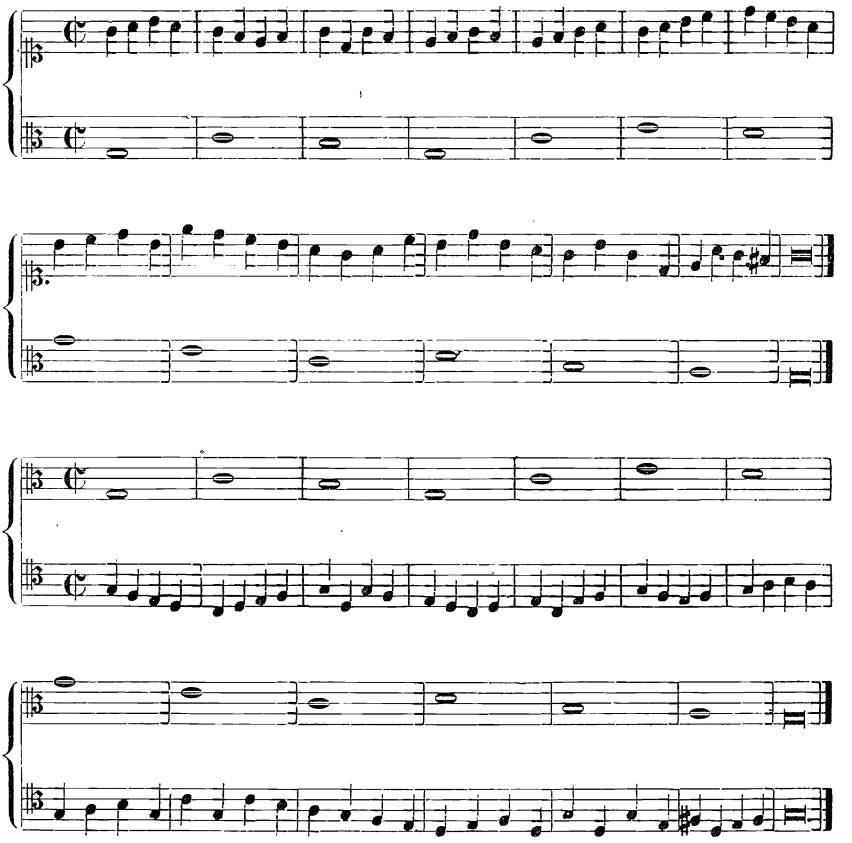


Lydisch.

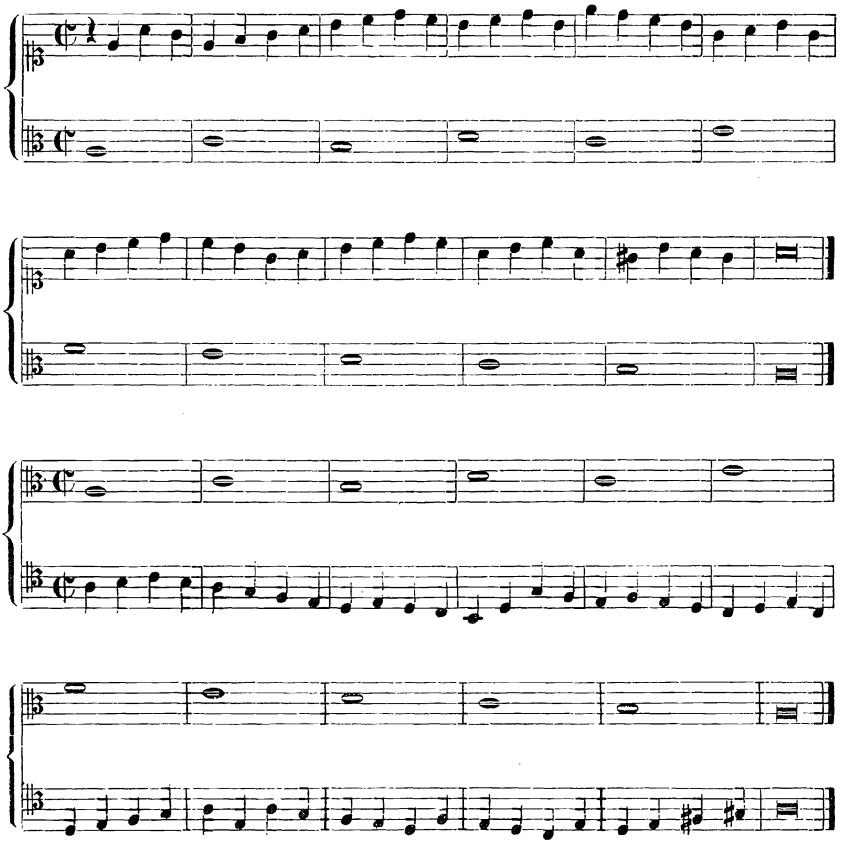




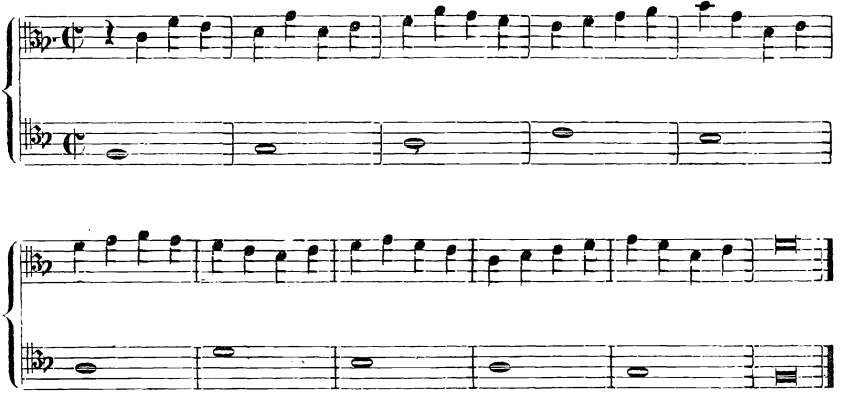
Mixolydisch.

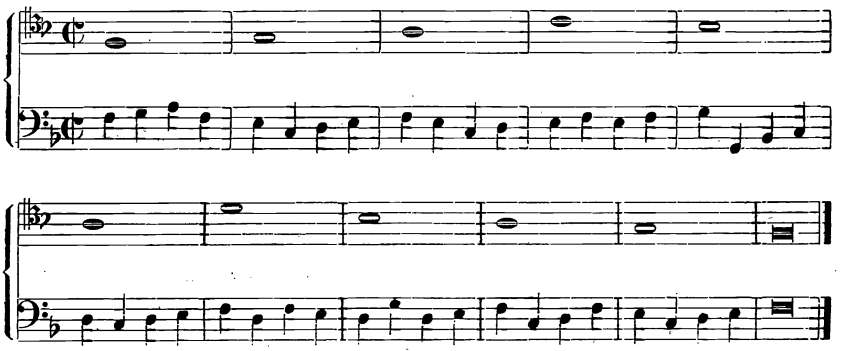


Aeolisch.

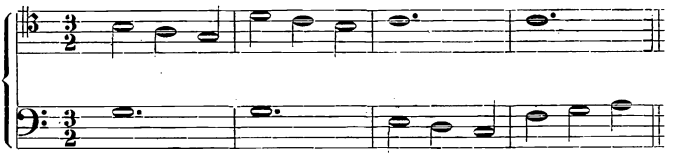


Jonisch (transponiert).





Nach den Übungen dieser beiden letzten Gattungen in durchgehenden halben und Viertelnoten, kann der Schüler nun noch eine Übung im ungeraden (oder dreiteiligen, $^3/_2$) Takt einschieben und zunächst drei halbe Noten gegen die (jetzt punktierten) ganzen Noten des *Cantus firmus* und dann sechs Viertel (3×2) 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 Lektion anzusetzen. Die Erfahrung wird lehren, „daſs wenige Beispiele ausreichend sind, die Sache verstehen zu lernen:

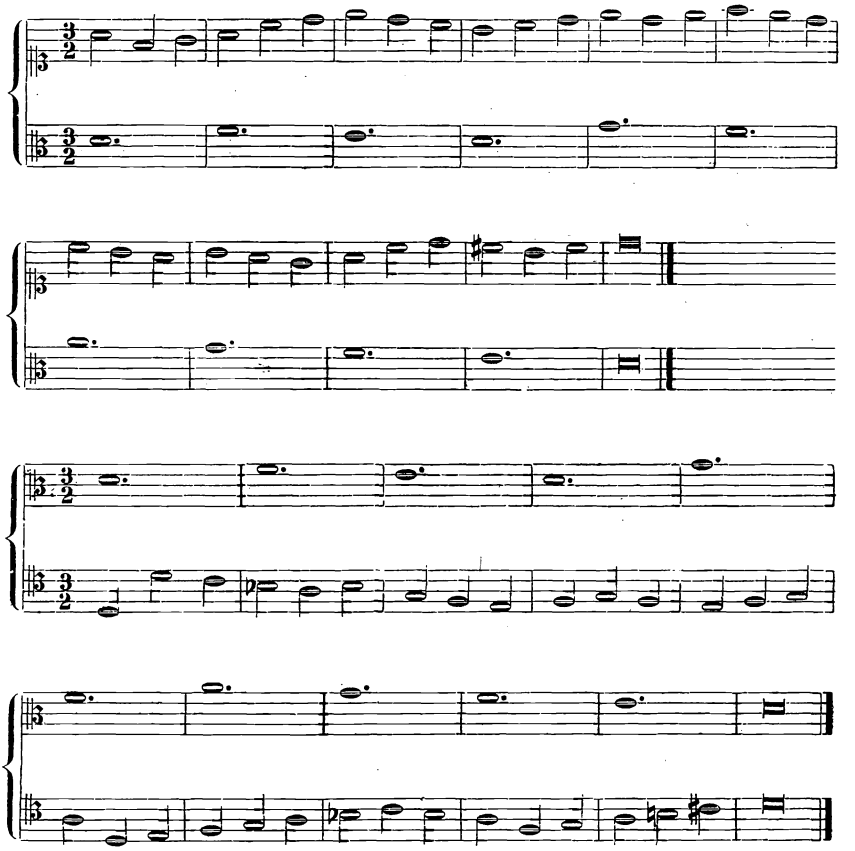


„Hier kann die mittlere Note, weil alle drei sich stufenweise be- „wegen, eine Dissonanz sein; etwas anderes ist es aber, wenn die „eine oder die andere Note einen Sprung macht, in welchem Falle „dann alle drei Konsonanzen sein müssen, wie aus dem oben gesagten „hervorgeht.“*) Selbstverständlich kann aber auch der Fall eintreten, daſs auf der dritten Taktzeit eine durchgehende Dissonanz steht, wie

*) 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.“*

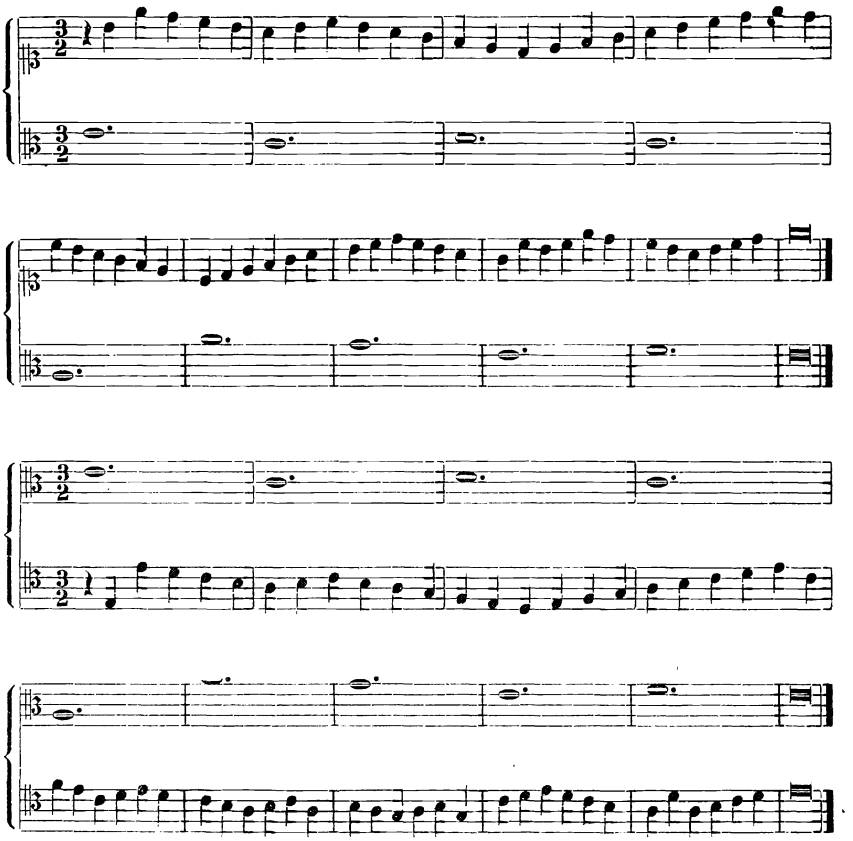
in den beiden folgenden Beispielen über dem *Cantus firmus* der dorischen Tonart zu sehen ist:

Dorisch.



Mit sechs Noten ist es nicht immer ganz leicht, eine fliefsende Melodie zu erfinden, weshalb es sehr wohl anzuraten ist, dafs der Schüler hier einige Beispiele ausarbeitet. Hier mufs, wenn man ganz streng zu Werke gehen will, auf dem ersten, dritten und fünften Viertel eine Konsonanz stehen, während auf dem zweiten, vierten und sechsten durchgehende Dissonanzen (mit Einschlufs 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.

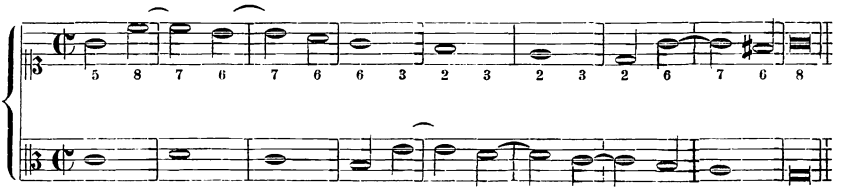


Vierte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Syncopen.

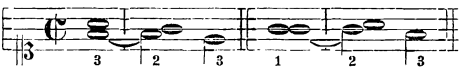
Bis jetzt haben wir die Dissonanz nur schnell vorübergehend (durchgehend) auf der unbetonten Zeit des Taktes kennen gelernt. Soll sie auf der guten Zeit, auf *arsis,* stehen, so bedarf sie der Vorbereitung und Auflösung. Die Vorbereitung besteht darin, dafs eine der beiden Stimmen, welche auf der *thesis* eines Taktes in einem konsonierenden 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 konsonierendes Intervall auf der nächstfolgenden *thesis*, z. B.

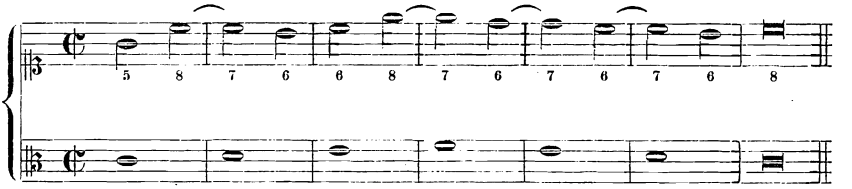


Bei einem jeden dissonierenden Intervall bedarf entweder die tiefere oder die höhere Stimme einer solchen Vorbereitung und Auflösung. Dies ist bei den verschiedenen Intervallen verschieden.

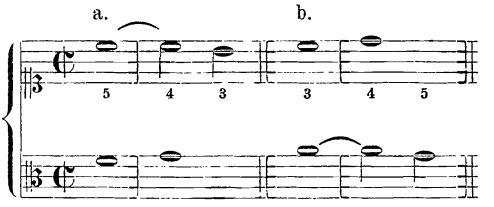
1. In der Sekunde mufs die tiefere Stimme vorbereitet und aufgelöst werden; ihre Auflösung ist also die Terz, z. B.



2. Die Septime ist die Umkehrung der Sekunde; sie verlangt daher auch die umgekehrte Vorbereitung und Auflösung wie jene, d. h. sie mufs in der Oberstimme gebunden werden, und ihre Auflösung ist die Sexte, z. B.

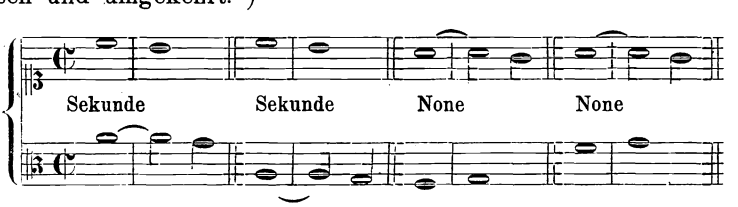


3. Die Quarte läfst beide Auflösungen zu. Entweder wird sie in der Oberstimme gebunden, (und dies ist häufiger der Fall); dann ist die Auflösung die Terz (Beispiel a). Oder sie wird in der Unterstimme gebunden; dann ist die Auflösung die Quinte (Beispiel b.)

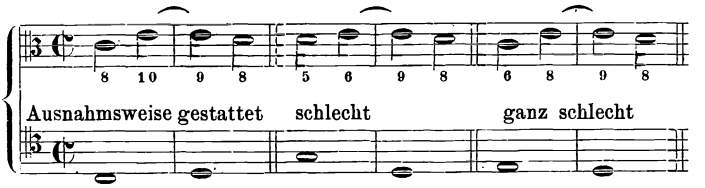


4. Die übermäfsige Quarte wurde von den Komponisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nicht gern als Dissonanz auf der guten Zeit gebraucht, worüber schon S. 133 gesprochen. In jedem Falle mufs sie wie die reine Quarte im vorhergehenden Beispiel a behandelt werden, d. h. ihre Oberstimme mufs gebunden werden und die Auflösung die Terz sein. Der umgekehrte Fall, dafs 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 Sekunde nicht durch den um eine Oktave gröfseren Abstand ihrer Glieder, sondern dadurch, dafs bei ihr der obere Ton der zu bindende und aufzulösende ist, während es bei der Sekunde der untere war. Die None ist demnach eine Sekunde, die sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Oktave oder den Einklang auflöst, während die unter No. 1 genannte Sekunde sich je nach der Entfernung ihrer Glieder in die Terz oder die Decime auflöst. So kann es kommen, dafs wir ein Intervall, welches dem Abstand seiner Töne nach None ist, Sekunde nennen müssen und umgekehrt.*)

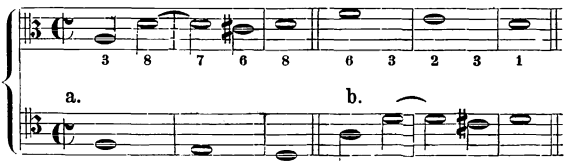


Die None ist nicht so häufig angewandt worden, als die übrigen dissonierenden Verhältnisse. Im zweistimmigen Satze hat man sie eigentlich gänzlich zu vermeiden; soll sie aber dennoch einmal ausnahmsweise in Rücksicht auf eine fliefsende und angenehme Melodie im Contrapunkte Anwendung finden, so darf sie niemals durch die Oktave vorbereitet werden, sondern es mufs dies stets durch ein Intervall geschehen, welches, wenn man die Bindung aufhebt, die Stimmen in der Gegenbewegung erscheinen läfst, z. B.

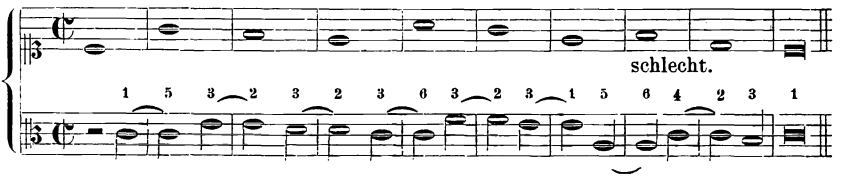


*) Durch die Mischung oder das Zusammensingen zweier Stimmen entsteht natürlich erst die Dissonanz. Dennoch pflegt man aber in einem dissonierenden Verhältnis denjenigen Ton, welcher der Vorbereitung und Auflösung bedarf, als den dissonierenden (als die Dissonanz) zu bezeichnen. Man sagt daher, in der Sekunde dissoniert die Unterstimme zur Oberstimme, welche erstere sich in die Terz auflösen

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 mufs nach der bei der ersten Gattung aufgestellten Regel eine vollkommene Konsonanz bilden. Die hieran gebundene Note auf *arsis* ist entweder Konsonanz oder Dissonanz, und hat im ersteren Falle freie Bewegung; im anderen mufs sie sich, wie oben angegeben, eine Stufe abwärts auflösen. Beim Schlufs mufs der aufwärtssteigende Leiteton die Auflösung der Septime in die Sexte (Beispiel a) oder der Sekunde in die Terz (Beispiel b) sein:



Dies ist der richtige normale Schlufs, wie er schon oben Cap. IX. der Einleitung S. 126 beschrieben ist, von dem man nur durch äufsere 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.

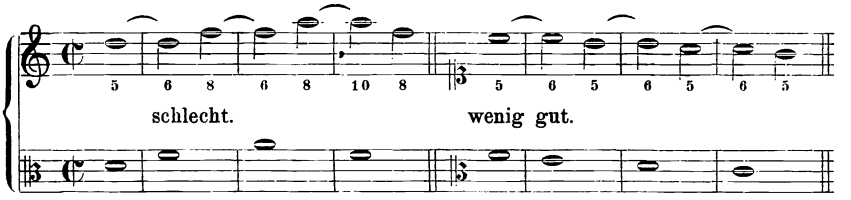


Hier können wir auf der *arsis* des vorletzten Taktes nur dann eine Sekunde bekommen, wenn wir sie durch eine andere Dissonanz, nämlich durch die Quarte vorbereiten, was natürlich ganz unerlaubt ist. Man thut daher wohl daran, bei den Übungen in dieser Gattung nur solche *Cantus firmi* zu wählen, welche unmittelbar vor dem abwärtssteigenden Leiteton die Terz oder den Grundton der betreffenden Tonart haben.

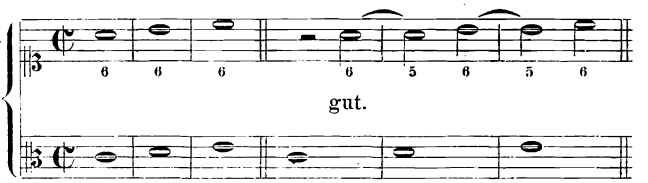
---

mufs; in der None dissoniert dagegen die Oberstimme, deren Auflösung die Oktave ist. u. s. w. — Ebenso wird in mehrstimmigen Tonverbindungen die zu bindende und aufzulösende Note als die Dissonanz eines Akkordes 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 konsonierendes Verhältnis zu einander treten.

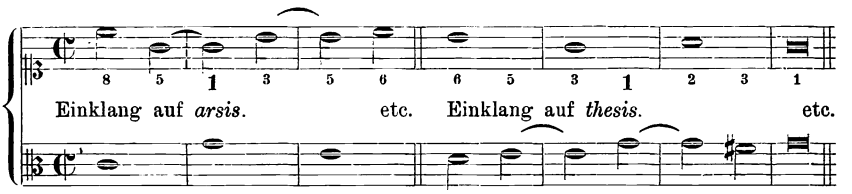
Da man die Bindung der Note auf *arsis* als eine Verzögerung der vorhergehenden auf *thesis* ansieht, so ist es nicht gut, mehrere Male hintereinander dasselbe vollkommen konsonierende Intervall auf dem schlechten Taktteil anzubringen.



Aus demselben Grunde lässt sich aber auch erklären, dafs 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 mufs 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.

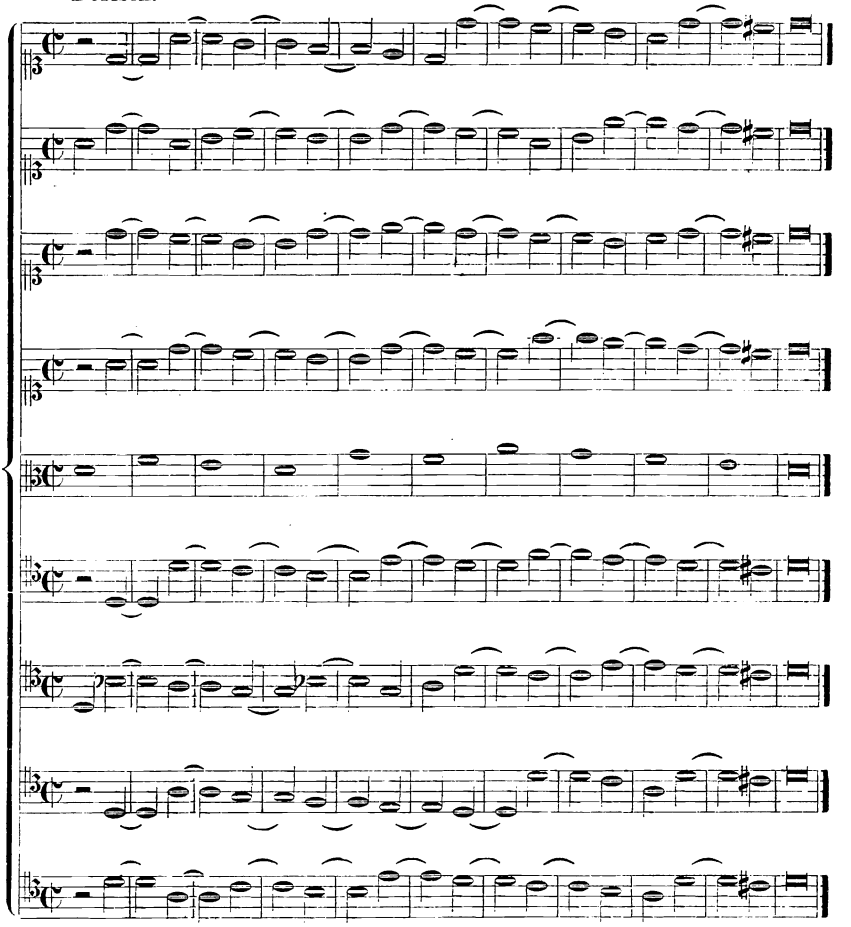


ihn jedoch mehrmals hintereinander (sowohl auf *arsis* als auf *thesis*) zu setzen verbietet sich nach den oben über den Gebrauch der vollkommenen Konsonanzen ausgesprochenen Regeln von selbst.

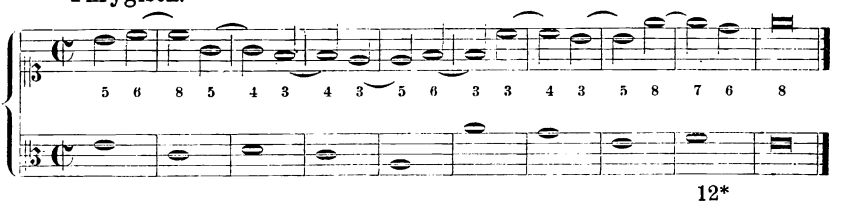
Diese Gattung des Contrapunktes ist nicht ohne Schwierigkeit; sollte es daher einmal vorkommen, dafs eine Bindung nicht angebracht

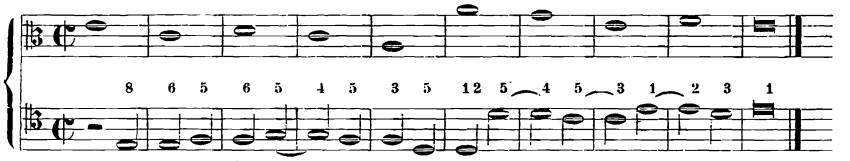
werden kann, so kann man ausnahmsweise nach der Art der zweiten Gattung zwei ungebundene halbe Noten setzen. Die Aufgabe besteht indessen gerade darin, die Gegenmelodie so zu legen, dafs die Bindungen möglichst selten unterbrochen werden.

Dorisch.

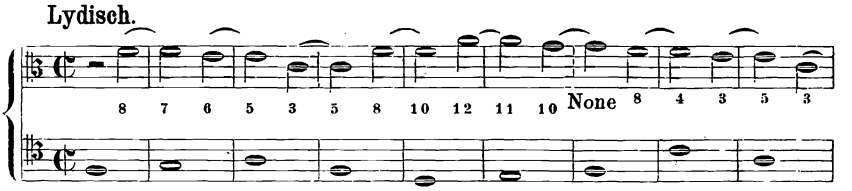


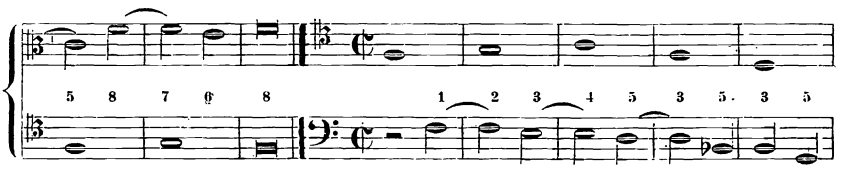
Phrygisch.

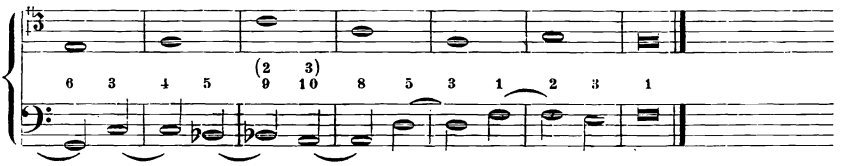




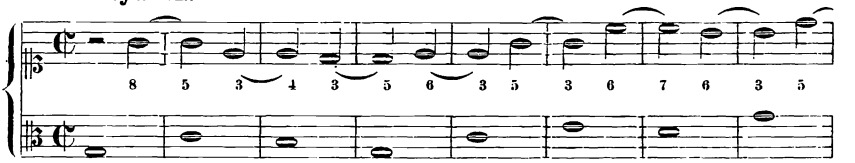
Lydisch.

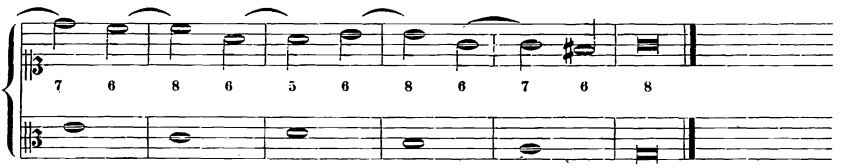


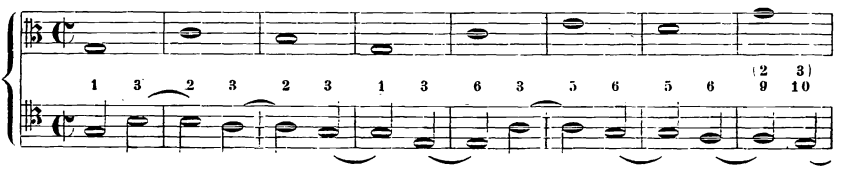


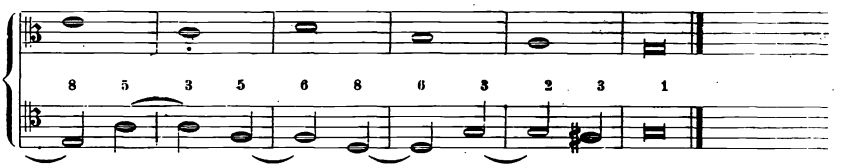


Mixolydisch.

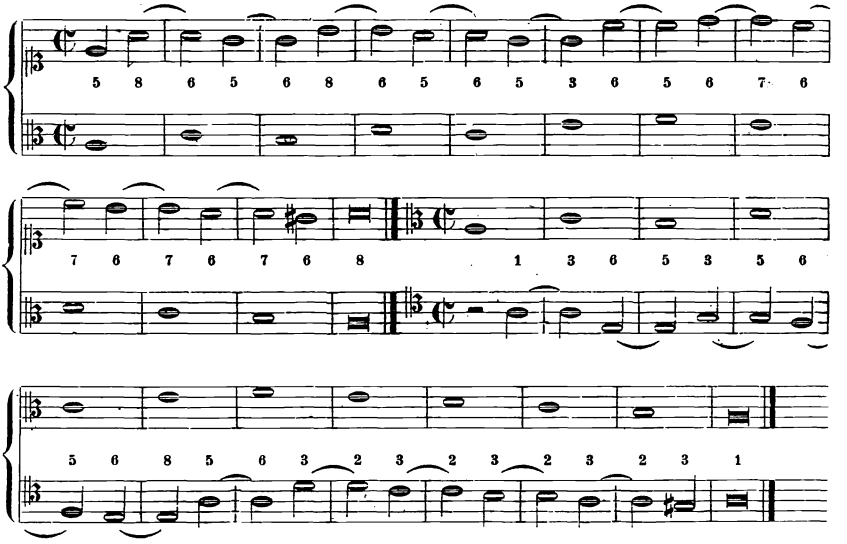




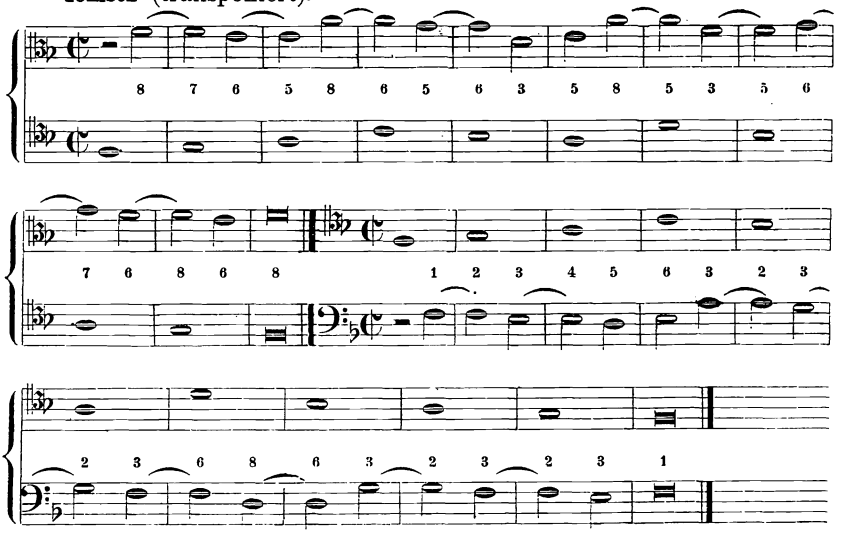




Aeolisch.



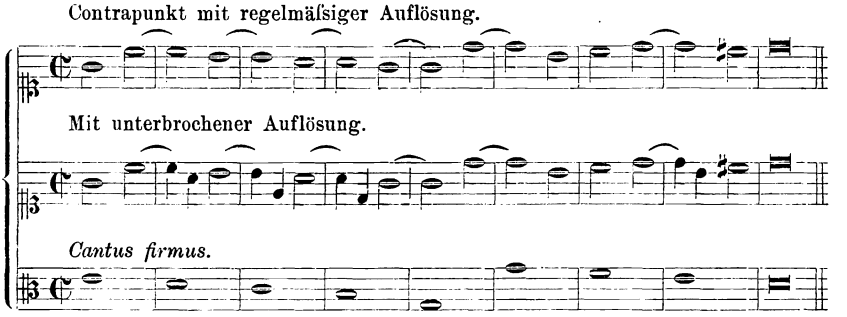
Ionisch (transponiert).



Fünfte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes.

Gemischte Noten.

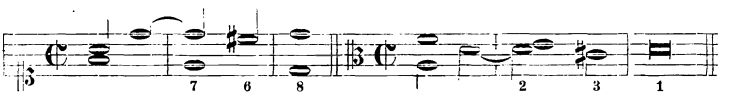
Die oben beschriebene Auflösung der Dissonanzen ist die regelmäfsige. Es läfst sich aber auch eine unterbrochene Auflösung derselben anwenden, wenn man aus irgend einem Grunde dem Contrapunkt mehr Bewegung geben will, und zwar dadurch, dafs man die Dissonanz auf der ersten halben Note des Taktes in zwei Viertel zerlegt, mit dem zweiten Viertel einen Sprung in ein anderes tiefer liegendes konsonierendes Intervall macht und erst mit dem dritten Viertel die regelmäfsige Auflösung bringt. Das folgende Beispiel wird zur weiteren Erklärung hinreichend sein.



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 des Contrapunktes anzusehen hat.

Dies vorausgeschickt, besteht die fünfte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes darin, dafs die bisher einzeln geübten Gattungen gemischt gebraucht werden, und nach freier Wahl und eigenem Geschmack dem *Cantus firmus* eine rhythmisch selbständige Melodie gegenüber gesetzt wird.

Die Kadenz ist hier stets nach der vierten Gattung des Contrapunktes mit der Bindung zu machen, so dafs der aufwärtssteigende Leiteton die Auflösung einer im drittletzten Takte vorbereiteten Septime oder Sekunde ist, z. B.

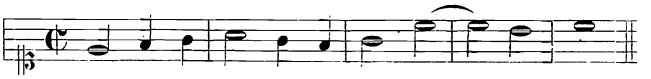


Dies ist die normale Art mit zwei Stimmen zu schliefsen, von welcher man nur aus Not abweichen darf, wie dies schon Seite 177 gesagt

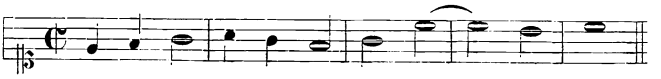
ist. Man thut daher wohl daran, bei der Wahl der zu bearbeitenden *cantus firmi* hierauf Rücksicht zu nehmen.

Über den Wert der Noten in der Mitte des Gesanges ist folgendes zu bemerken:

1. Wenn man halbe und Viertel-Noten ohne Bindungen gemischt anwendet, so ist es das bessere und natürlichere, auf die betonte Taktzeit eine halbe Note und auf die unbetonte zwei Viertelnoten zu setzen, z. B.

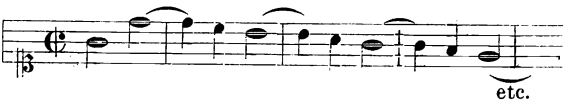


Das umgekehrte, nämlich erst zwei Viertel- und dann eine halbe Note zu setzen,

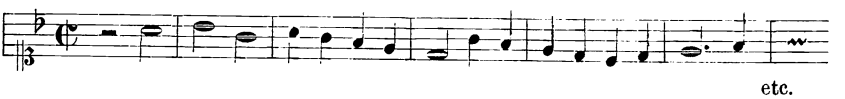


klingt hart und wurde von den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts fast gänzlich vermieden. Bei diesen finden wir jedoch zwei Viertel zu Anfang des Taktes unter folgenden Bedingungen:

a) wenn das erste Viertel des Taktes mit einer vorangehenden halben Note auf *thesis* verbunden ist, z. B.

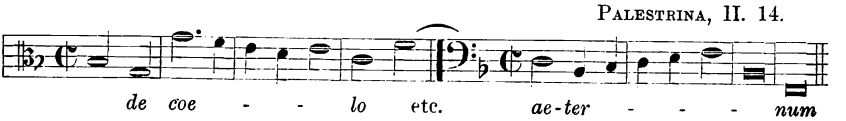


b) wenn, wie in der dritten Gattung des Contrapunktes, auf der zweiten halben Note des Taktes auch Viertel stehen, z. B.



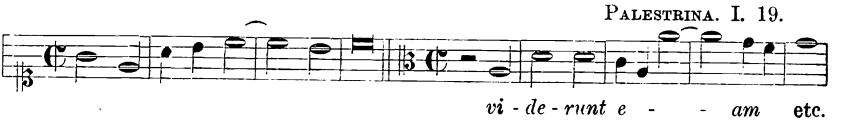
c) wenn die letzte Note im vorhergehenden Takt ein Viertel gewesen ist, z. B.

PALESTRINA, II. 14.

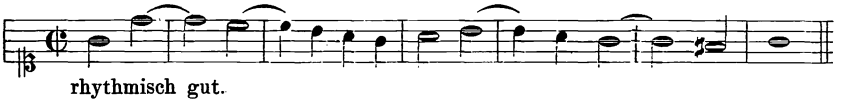


d) wenn die den Vierteln folgende halbe Note an die folgende Note gebunden ist, z. B.

PALESTRINA. I. 19.

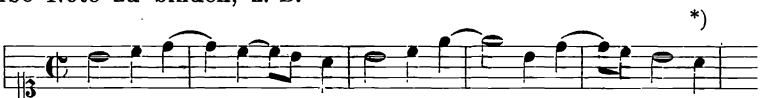


2. Die Bindung (*syncope*) darf nur dann stattfinden, wenn auf der unbetonten oder zweiten Taktzeit (*thesis*) eine halbe Note steht. An diese halbe Note kann entweder, wie in der vierten Gattung, wieder eine halbe Note oder auch eine Viertelnote gebunden werden, z. B.



rhythmisch gut.

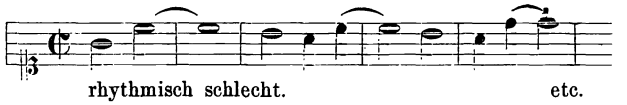
Dagegen ist es nicht gestattet, an eine auf einem schlechten Taktteil stehende Viertel-Note (d. h. an das zweite oder vierte Viertel im Takt) irgend eine andere Note, sei dieselbe Viertel-, Achtel- oder halbe Note zu binden, z. B.



*)

rhythmisch schlecht. etc.

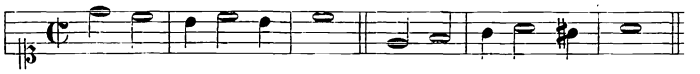
und hieraus ergiebt sich die Regel, dafs überhaupt an eine Note auf *thesis* niemals eine längere, als sie selbst ist, auf *arsis* gebunden werden darf,



rhythmisch schlecht. etc.

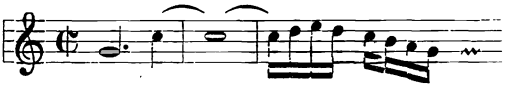
und ferner, dafs diese anzubindende Note entweder ebenso grofs oder halb so grofs wie jene auf *thesis* sein mufs. Hiernach ist es also unerlaubt, an eine ganze Note ein Viertel oder gar nur ein Achtel anzubinden u. dergl. m.**)

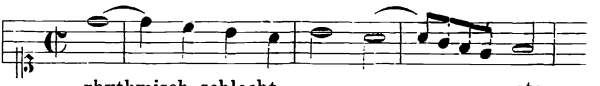
*) Bei den guten Komponisten kommen freilich hin und wieder kadencierende Stellen ähnlich den folgenden vor.



In den Übungen mufs der Schüler aber vorläufig dergleichen Wendungen gänzlich vermeiden und sich bemühen, möglichst glattfliefsende Melodien zu erfinden.

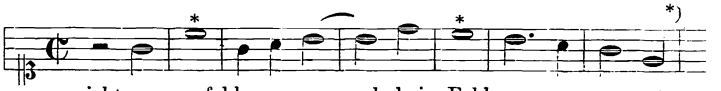
**) Gegen die Regel, dafs an eine kurze Note keine lange angebunden werden soll, wird in der modernen Musik sehr oft gefehlt. Unter Nr. 2 wird ausgesprochen, dafs im strengeren Stile alle Noten durch zwei oder durch drei teilbar sein müssen. Dieses Gesetz finden wir in allen Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts streng beobachtet. Die Mensuralnotation der damaligen Zeit liefs nicht einmal zu, dafs man fünfteilige, siebenteilige 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





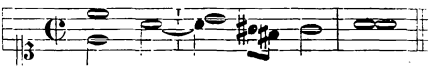
rhythmisch schlecht. etc.

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.

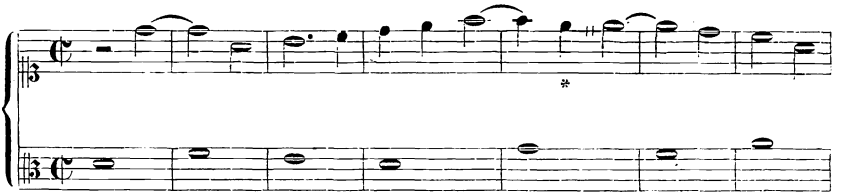


nicht zu empfehlen, wenn auch kein Fehler. etc.

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 Kadenz, wie hier:

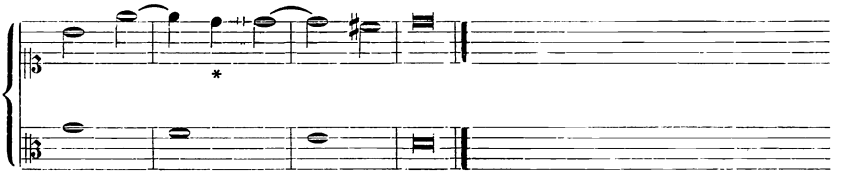


5. Ferner ist es gut, wenn sich der Schüler daran gewöhnt, so zu schreiben, dafs der Sänger hinreichende Gelegenheit zum Atemholen hat. Bei den Dissonanzen auf *arsis* halfen sich die älteren Komponisten zu diesem Zwecke dadurch, dafs sie die Auflösung schon auf das zweite Viertel brachten und dann auf dem dritten Viertel denselben Ton wiederholten, z. B.



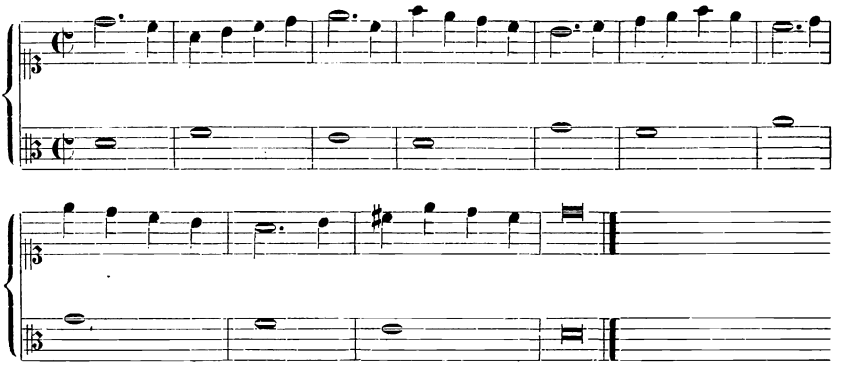
u. dgl. Ich glaube, dafs man jetzt hierin selbst in der Instrumentalmusik über die Grenzen des Schönen (und auch des Faſslichen) hinausgeht, und halte es daher für wichtig, dafs sich der Schüler bei seinen Übungen durch jene oben aufgestellten strengeren Regeln bindet.

*) 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.

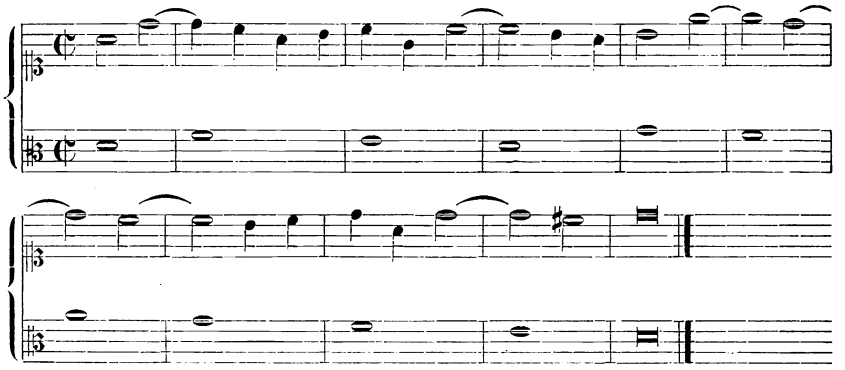


Solche Stellen, wie sie in den Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts häufig vorkommen, darf der Sänger niemals, ohne nach dem zweiten Viertel Atem zu schöpfen, vorübergehen lassen.

6. Schliefslich hat man bei der Erfindung von Contrapunkten dieser Art noch darauf zu achten; dafs in einem solchen sich nicht eine rhythmisch hervortretende Figur, gleichsam wie ein Motiv, einige Male hintereinander 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 Kadenz weiter bewegt. Hiernach wäre z. B. folgender Contrapunkt durchaus schlecht zu nennen,

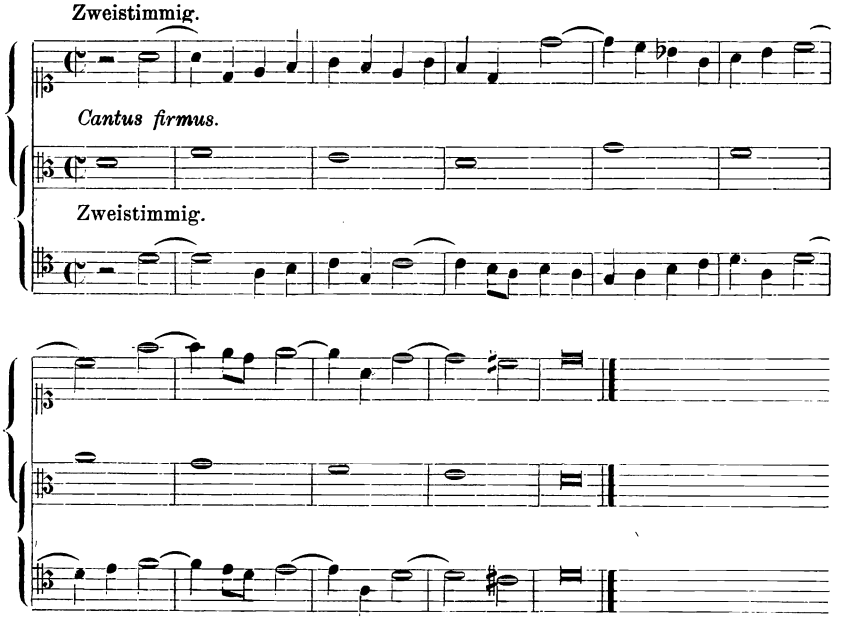


dieser dagegen gut:

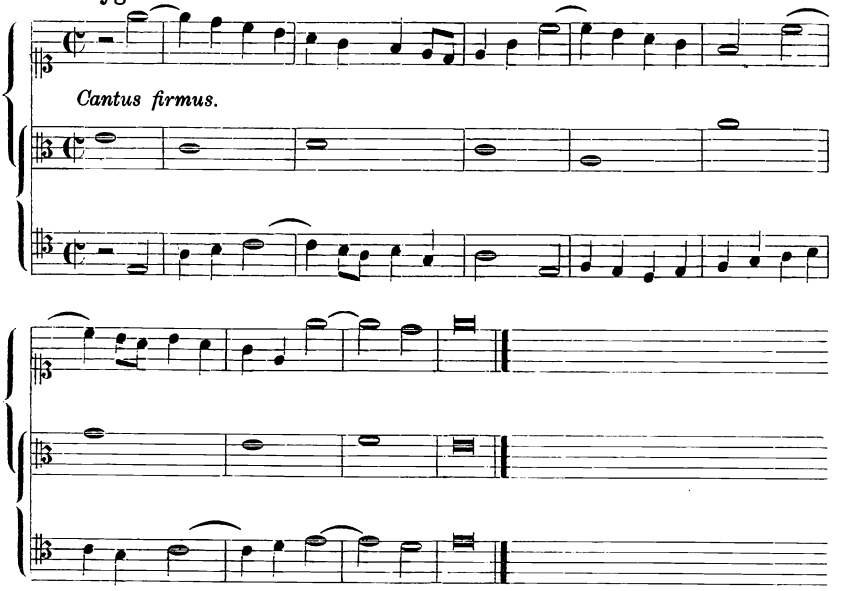


Es folgen einige Beispiele gröfstenteils aus Fux *Gradus ad parnassum.*

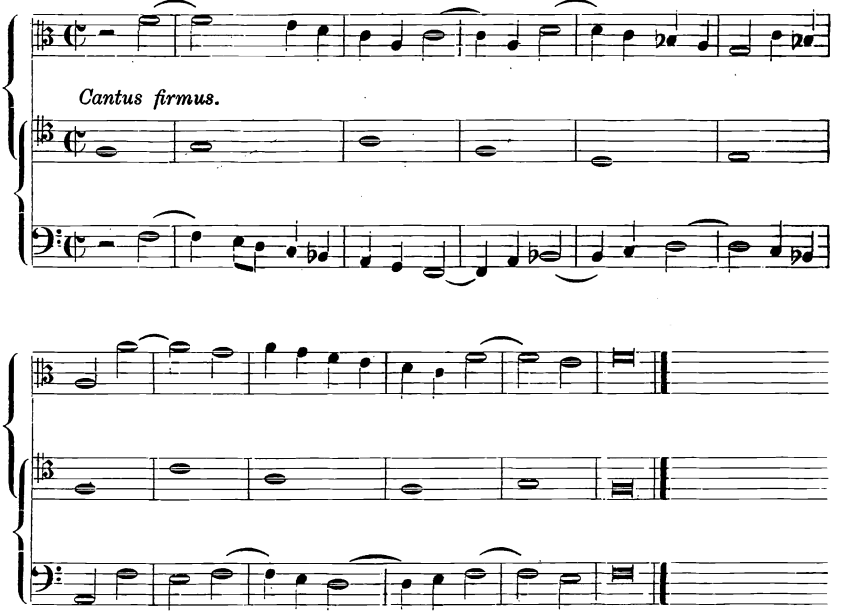
Dorisch.



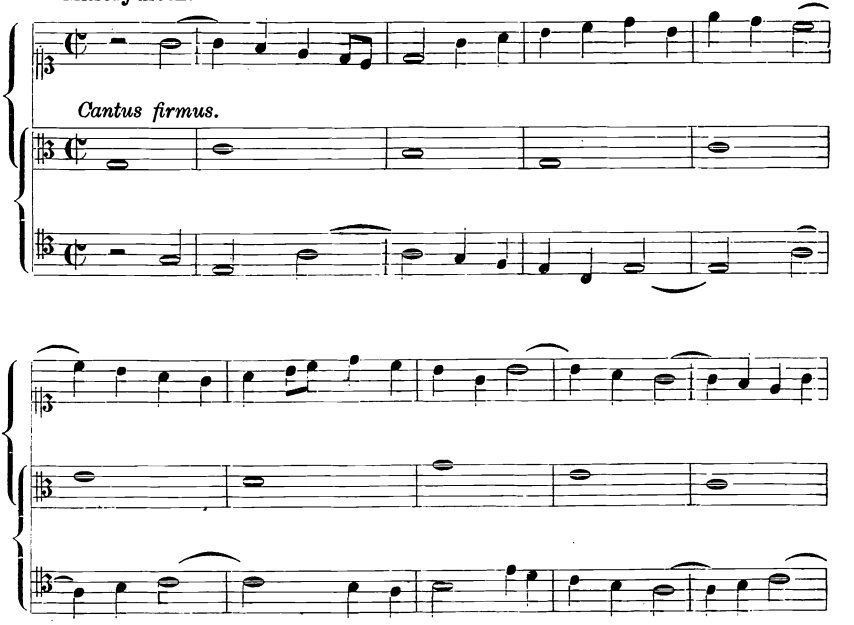
Phrygisch.

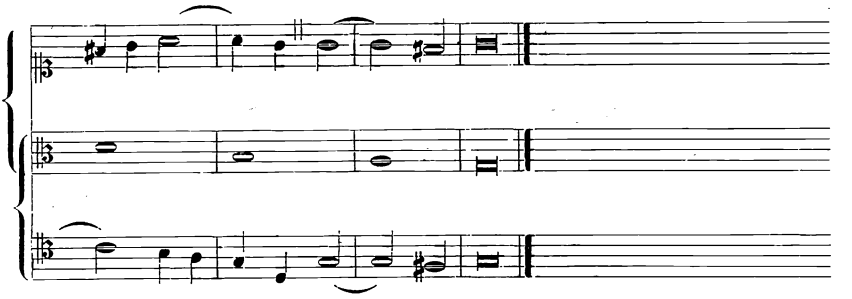


Lydisch.

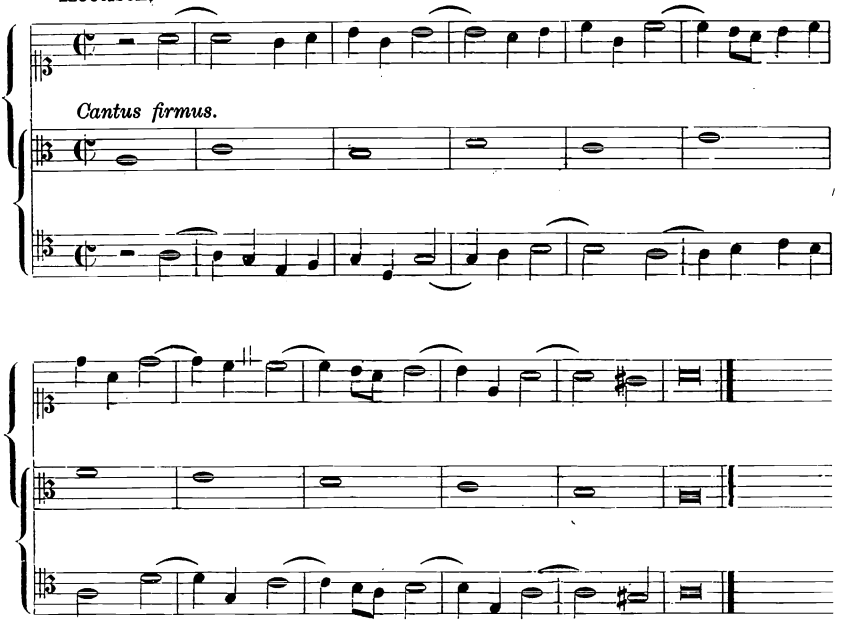


Mixolydisch.

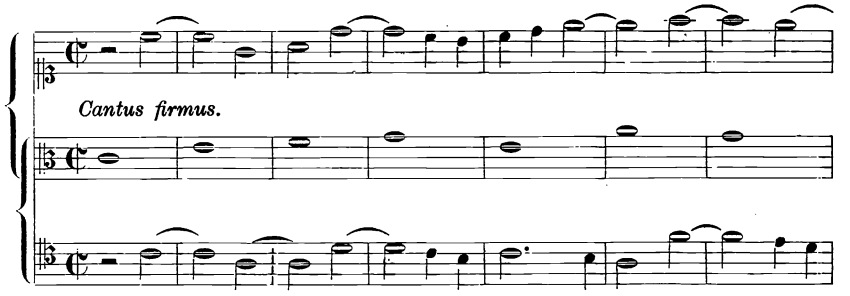


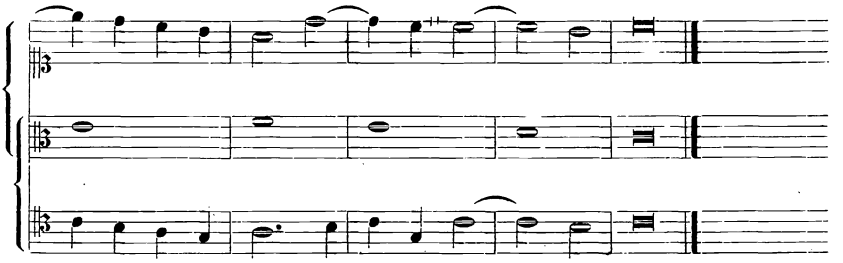


Aeolisch.



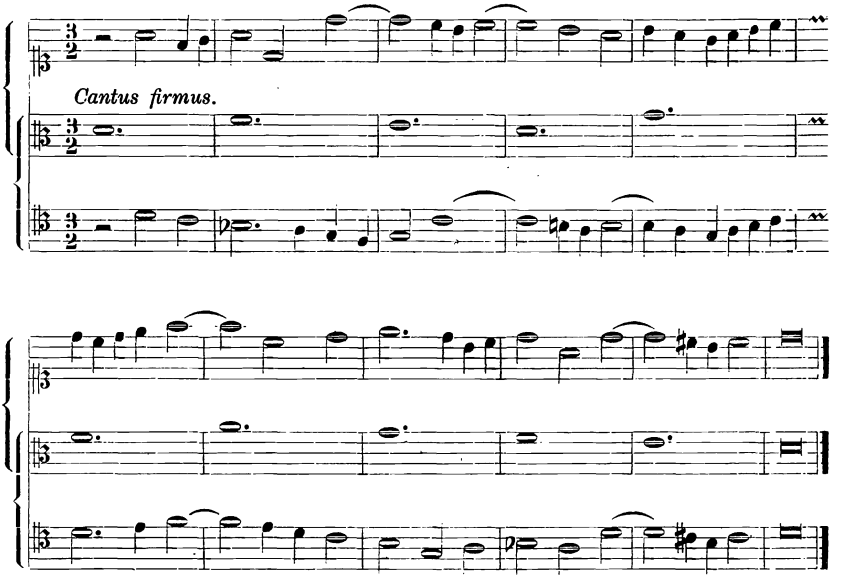
Ionisch.



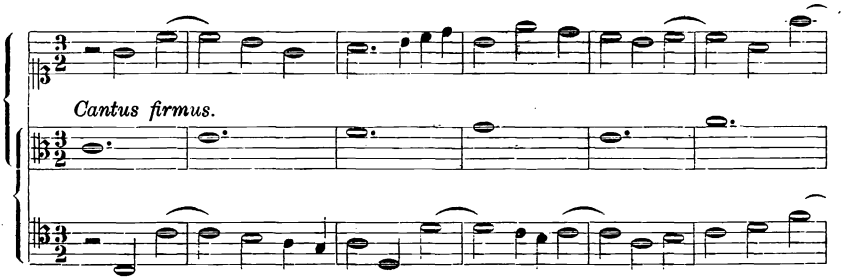


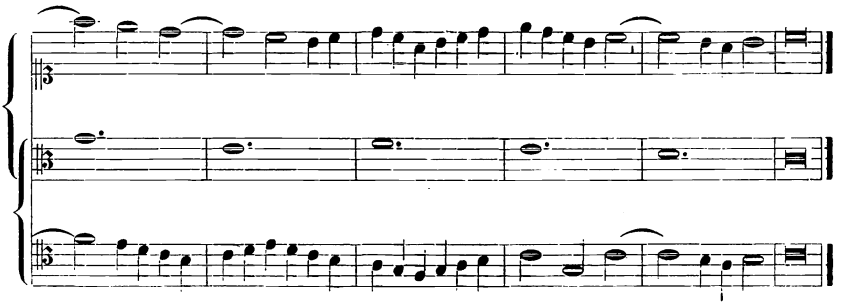
Es folgen hier noch einige Beispiele im ungeraden Takt.

Dorisch.



Ionisch.





Vom dreistimmigen Satze.

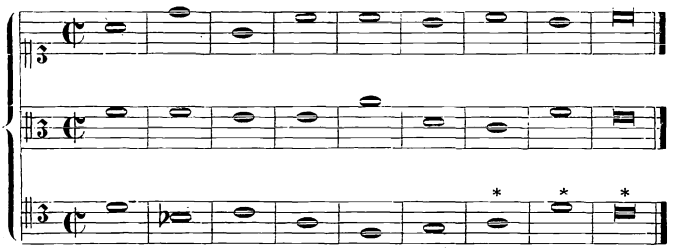
Erste Gattung, Note gegen Note.

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 Komponisten 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, dafs dem, „der ein Trio recht machen könnte, der Weg zur Komposition mit „mehreren Stimmen sehr weit offen stehe."

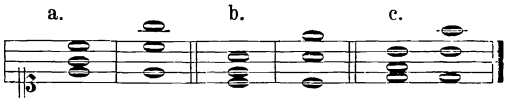
Unter Dreiklang versteht man aber nur die Verbindung eines tiefsten Tones mit seiner grofsen oder kleinen Terz und reiner Quinte. Alle übrigen Verbindungen dreier Töne, auch wenn sie untereinander konsonieren, erhalten diesen Namen nicht. — Die Verbindung eines tiefsten Tones mit kleiner Terz und verminderter Quinte heifst 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 mufs. Bei dieser ersten Gattung hat man darauf zu achten, dafs 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 Sextenakkord, 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 Molldreiklanges) 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 Verhältnis des *tritonus*, beziehungsweise der verminderten Quinte, welche beiden Intervalle hier zwischen zwei Oberstimmen (vergl. S. 134) als unvollkommene Konsonanzen angesehen werden, ihres thatsächlich dissonierenden Verhältnisses wegen aber immer mit einiger Vorsicht behandelt werden müssen. — Ferner können wir an Stelle des vollen Dreiklanges folgende Tonverbindungen setzen:

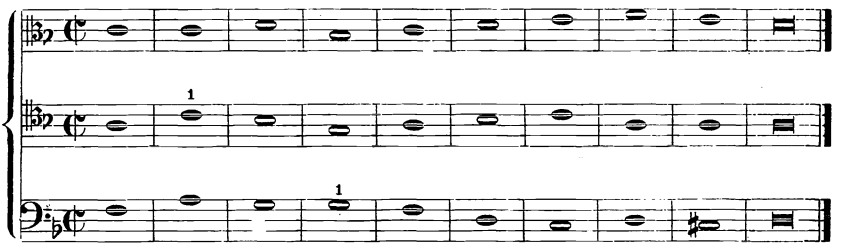
2. einen Baſston mit seiner Terz und Oktave,
3. „ „ „ „ Quinte und Oktave,
4. „ „ „ „ Sexte und Oktave.

In diesen unter 2., 3. und 4. angeführten Tonverbindungen haben wir statt eines wirklich verschiedenen dritten Intervalles die Oktavenverdoppelung des Baſstones. Es kann aber auch das andere Intervall durch die Oktave verdoppelt werden, und wir erhalten dann noch folgende:

5. einen Baſston mit der Terz und der Oktave der Terz,
6. „ „ „ „ Quinte und der Oktave der Quinte,
7. „ „ „ „ Sexte und der Oktave der Sexte.

Es sind aber diejenigen Verbindungen, in welchen der Baſston durch die Oktave verdoppelt wird, diesen drei zuletzt genannten vorzuziehen.

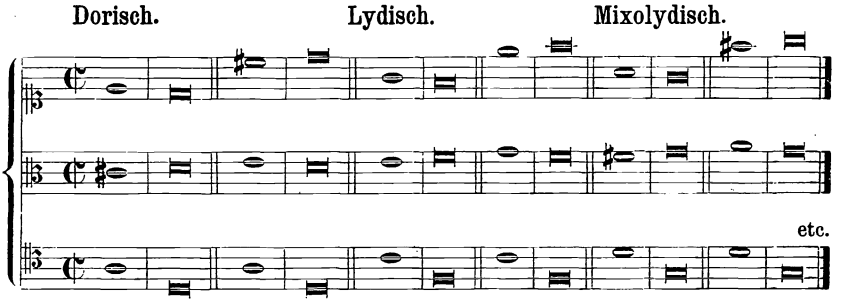
Endlich kann statt der Verdoppelung durch die Oktave auch 8. noch die Verdoppelung (sei es des Baſstones oder des anderen Intervalles) durch den Einklang eintreten, jedoch nur in dem einen selten vorkommenden Falle, wenn der Einklang durch die Seitenbewegung erreicht wird und die betreffenden Stimmen dann stufenweise durch die Gegenbewegung wieder auseinandergehen, 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 Oktave oder den Einklang setzen. Ohne Quinte (nur mit Terz und Oktave) zu beginnen ist nicht gut.

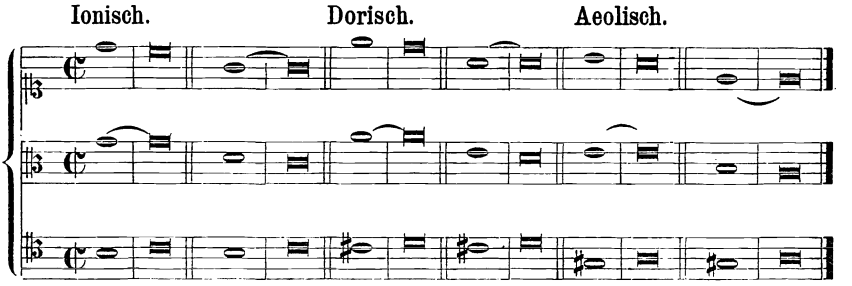
Wie ein Schluſs mit zwei Stimmen gemacht wird, ist oben S. 145 gesagt; im dreistimmigen Satz werden ebenfalls die beiden Leitetöne durch zwei Stimmen vertreten; die dritte Stimme schlieſst sich diesen auf folgende Weise an:

1. Ist die dritte Stimme Unterstimme, so macht sie einen Sprung von der Quinte der Tonart (Domiante) auf- oder abwärts in die Tonica. Dies geschieht in allen Tonarten mit Ausnahme des *Tonus phrygius*, von dem besonders weiter unten gehandelt werden soll:

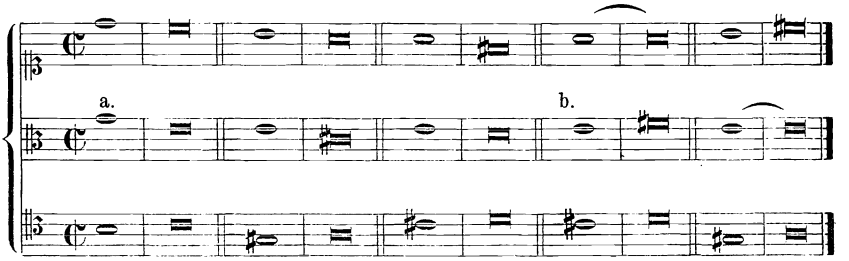


Diese Art zu schliefsen ist die vollkommenste, weil auf dem vorletzten Takt ein vollkommener Dreiklang steht und sich dann im Schlufstakt alle drei Stimmen auf dem Grundton der Tonart vereinigen, und durch die Oktave und den Einklang die gröfstmögliche Übereinstimmung (Konsonanz) hervorgebracht wird.

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.

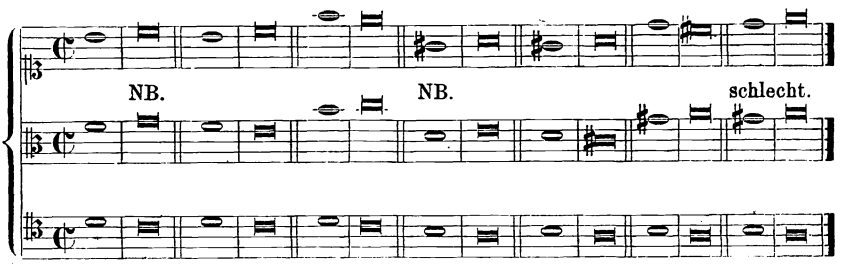


Die Schlufsnote besteht hier also aus Grundton, Quinte und Oktave (oder Einklang). Diese Art zu schliefsen gestattet aber einige Abweichungen: a) statt der Quinte kann man die Terz nehmen, welche dann aber in der dorischen und aeolischen Tonart durch ein ♯ erhöht werden mufs; b) man kann in den Kompositionen, 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 dafs dadurch ein vollständiger Dreiklang auf dem Schlufstakt entsteht.



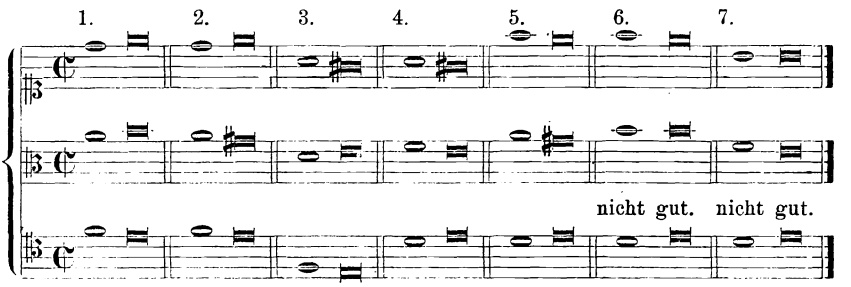
3. Liegt dagegen der abwärtssteigende Leiteton im Bafs, so kann die dritte Stimme auf dem vorletzten Takte nicht die Quinte der Tonart einnehmen; es würde hierdurch das dissonierende Verhältnis der Quarte entstehen. Man giebt daher dieser Stimme die Quarte der Tonart (d. h. die Terz des abwärtssteigenden Leitetones) und schickt sie zum Schlufs entweder eine Stufe aufwärts in die Quinte oder eine

Stufe abwärts in die Terz des Grundtones. Letzteres mufs unbedingt immer geschehen, wenn sie Oberstimme ist, weil sonst parallele Quinten zum Vorschein kommen würden.



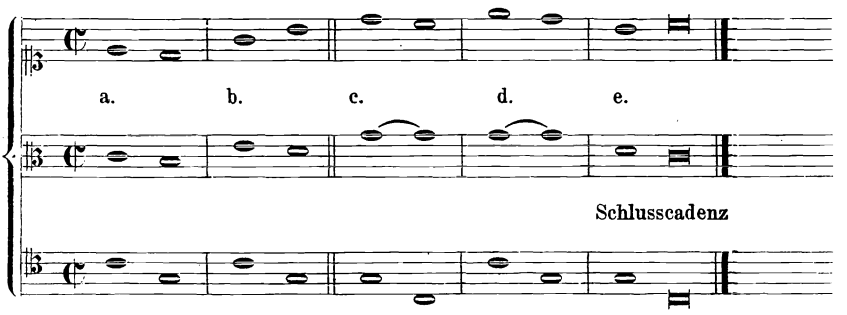
Hier ist die mit NB. bezeichnete Art die beste zu schliefsen, wenn auch das modern gewöhnte Ohr anfangs einigen Anstofs daran nimmt.

4. Der *Tonus phrygius* unterscheidet sich von den übrigen Tonarten dadurch, dafs sein abwärtssteigender Leiteton nur einen halben Ton vom Grundton entfernt liegt und sein aufwärtssteigender nicht erhöht werden kann, dafs also seine Dominante keinen reinen Dreiklang zuläfst. Es ist daher jene unter 1. angegebene Art zu schliefsen für ihn unmöglich, und es sind nur diejenigen Schlufsfälle zulässig, in denen einer der beiden Leitetöne im Basse liegt. Die folgenden Beispiele enthalten die im dreistimmigen Satze dieser Gattung möglichen Schlufskadenzen. Die sonst als konsonierend 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.

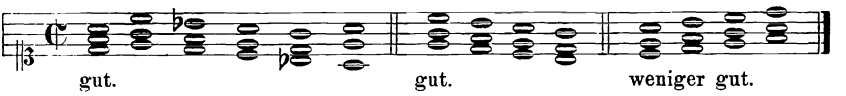


Wir gehen nun zur praktischen Ausarbeitung der gestellten Aufgabe über. Die für den zweistimmigen Satz gegebenen Regeln über die Bewegung sind auch hier zu beobachten. Indes verlieren sie etwas an Strenge, je vielstimmiger ein Musikstück ist, und so können wir uns schon bei drei Stimmen einige unbedeutendere Freiheiten erlauben. So ist es hier gestattet, durch einen Quarten- oder Quintensprung der Unterstimme bei gerader Bewegung mit einer

der beiden anderen Stimmen in eine vollkommene Konsonanz 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 Schlufs-Cadenz gestattet.



Im allgemeinen haben wir darauf zu sehen, dafs 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 Verstöfse gegen den reinen Satz ab, und ist nur dann möglich, wenn die Stimmen auf einem Sextenakkord zusammenkommen oder sich in parallelen Sextenakkorden weiter bewegen, eine Wendung, die wir bei den besseren Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts fast nur abwärtssteigend angewandt finden.

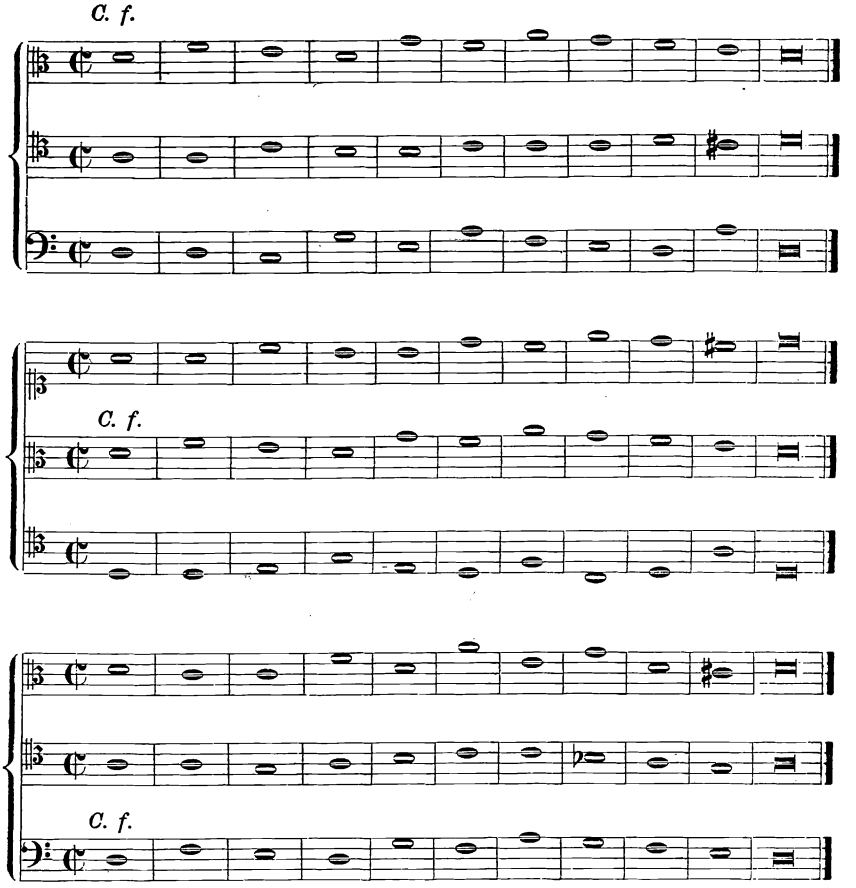


Wie man es aber im zweistimmigen Satze zu vermeiden suchte, längere Zeit hindurch Terzen- und Sextenparallelen anzubringen, so ist auch im dreistimmigen Satze die häufige Hintereinanderfolge von Sextenakkorden nicht gut zu nennen. Man mufs im Gegenteil stets auf eine Veränderung in den Tonverbindungen sehen, so dafs 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 läfst sich aber nur durch eine geschickte Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung erreichen.

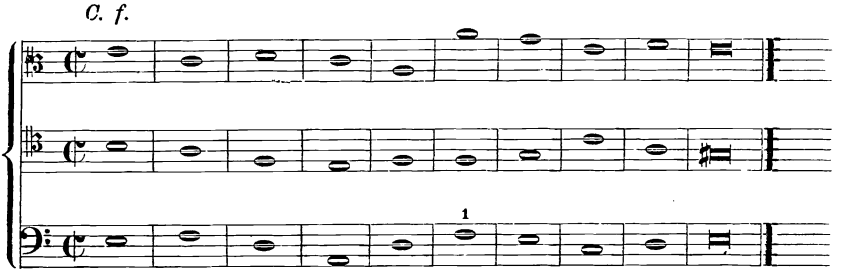
Die Übungen im dreistimmigen Satze bieten schon bei weitem mehr Mannigfaltigkeit als die zweistimmigen. Der Schüler hat den *Cantus firmus* in allen drei Stimmen zu bearbeiten und wiederum

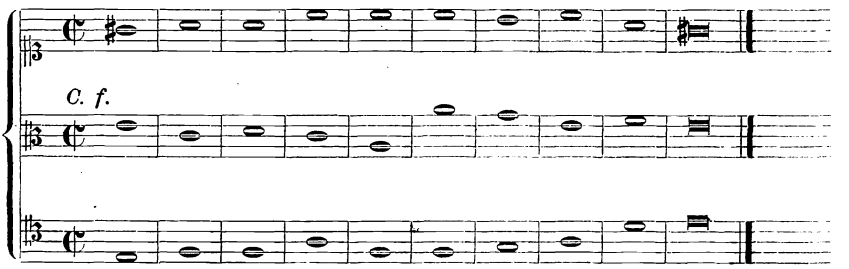
in jeder so lange, bis ihn seine Erfindungskraft nichts Neues mehr auffinden läſst.

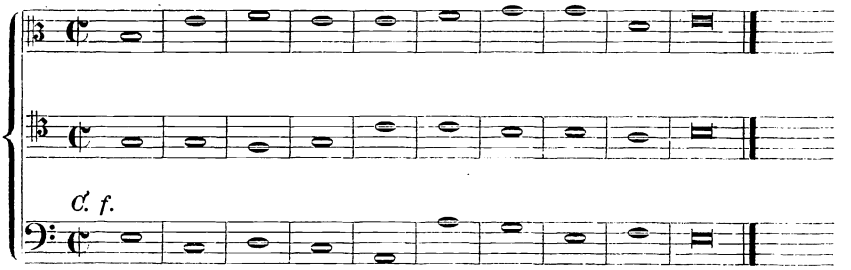
Dorisch.



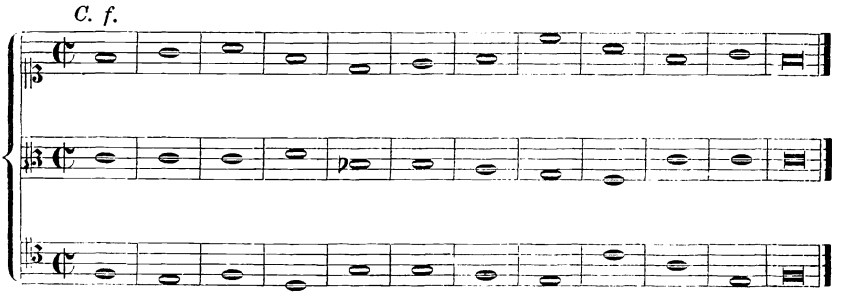
Phrygisch.

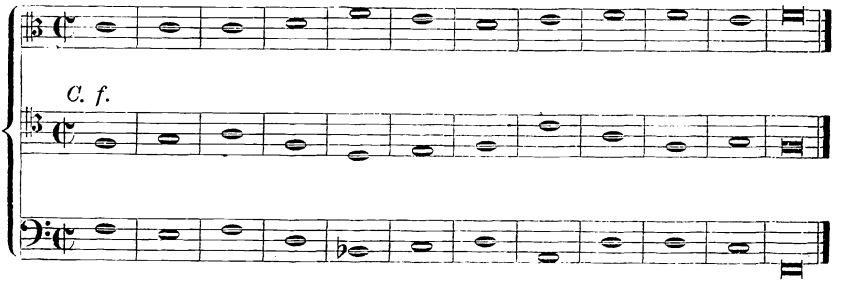


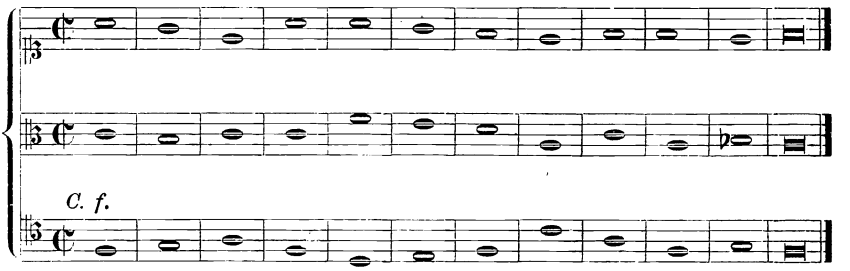




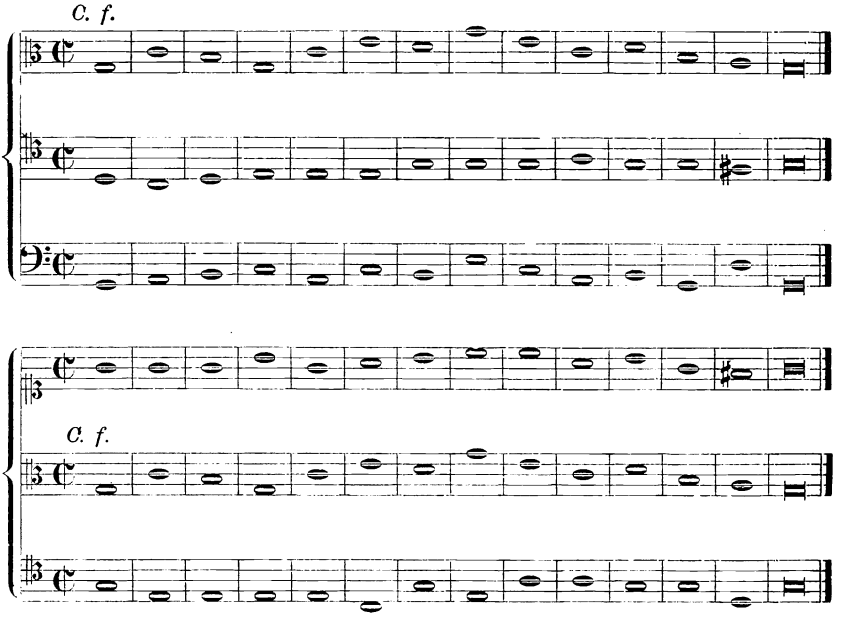
Lydisch.



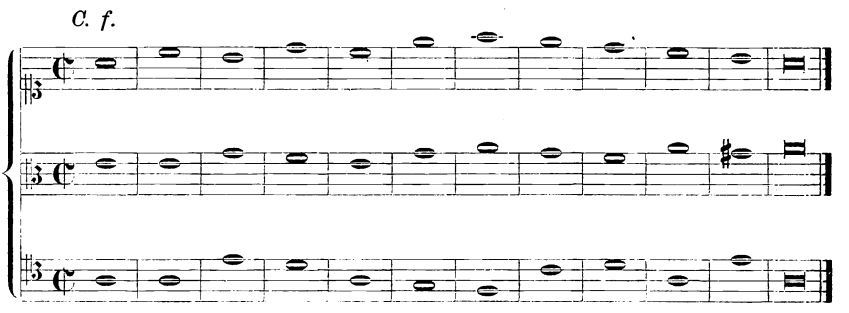


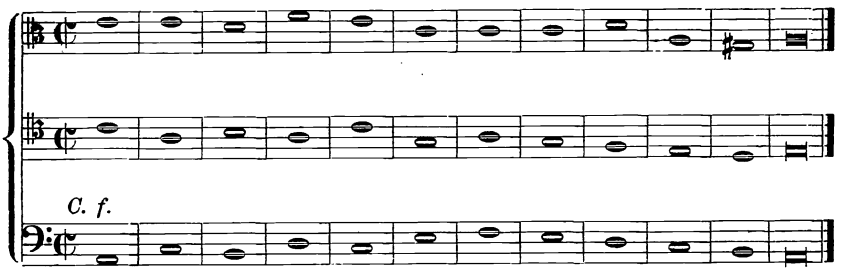


Mixolydisch.

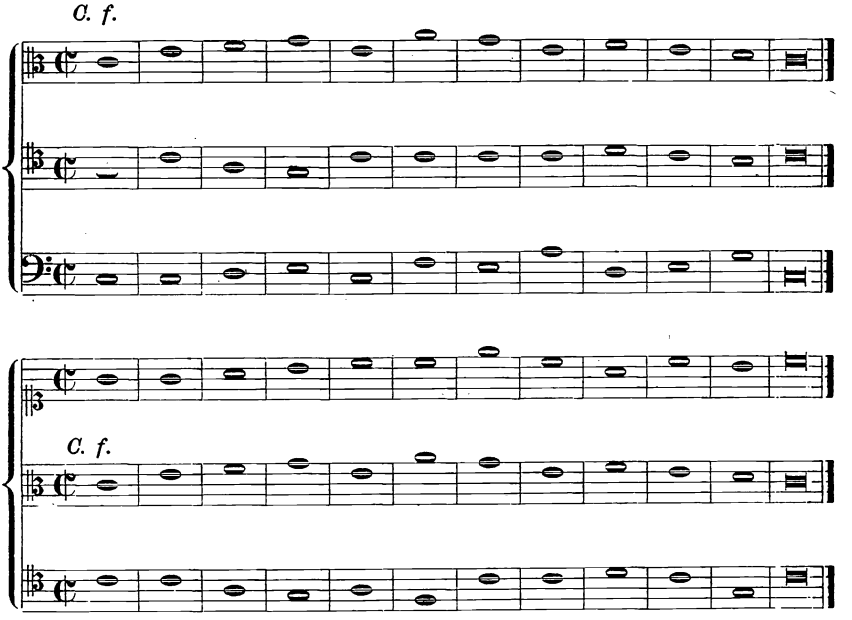


Aeolisch.





Ionisch.



Bei der Ausarbeitung von dreistimmigen Sätzen mufs der Schüler sich klar bewufst werden, dafs jeder dreistimmige Satz eine Verbindung von drei zweistimmigen Sätzen in sich schliefst, 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 mufs in sich vollkommen rein sein und einen regelrechten zweistimmigen Satz geben, mit der einzigen und wesentlichen in der Natur der Zusammenklänge begründeten Ausnahme, dafs zwischen Mittel- und Oberstimme Quarten zulässig sind, deren dissonierende Eigenschaft durch eine hinzutretende tiefere

Stimme (— durch einen Bafs —) gedeckt wird, so dafs man die Quarten alsdann, sowohl die reinen als auch die übermäfsige (den *tritonus* und dessen Umkehrung, die verminderte Quinte) den unvollkommenen Konsonanzen gleich zu behandeln hat. Nur wenn der Schüler seine Arbeiten hierauf eingehend prüft, wird er es erreichen, fehlerlose dreistimmige Kompositionen herzustellen. Zugleich wird er aber erkennen können, ob er die S. 195 ausnahmsweise gestatteten unbedeutenderen Freiheiten betreffs des Ganges zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz durch die gerade Bewegung an passender Stelle angewendet hat.

Um auf den hier berührten Gegenstand nicht noch einmal zurückkommen zu müssen, sei noch bemerkt, dafs selbstverständlich mit der Anzahl der hinzukommenden Stimmen die Verhältnisse einer mehrstimmigen Komposition immer mannigfaltiger und verwickelter werden. So haben wir in einer vierstimmigen Komposition bereits eine Verbindung von sechs zweistimmigen und vier dreistimmigen Sätzen. Die sechs zweistimmigen Sätze bestehen, wenn wir die Stimmen mit Sopran, Alt, Tenor und Bafs bezeichnen, aus folgenden Stimmen:

1. aus Bafs und Tenor,
2. aus Bafs und Alt,
3. aus Bafs und Sopran,
4. aus Tenor und Alt,
5. aus Tenor und Sopran, und
6. aus Alt und Sopran.

Die vier dreistimmigen Sätze bestehen:

1. aus Bafs, Tenor und Alt,
2. aus Bafs, Tenor und Sopran
3. aus Bafs, Alt und Sopran, und
4. aus Tenor, Alt und Sopran.

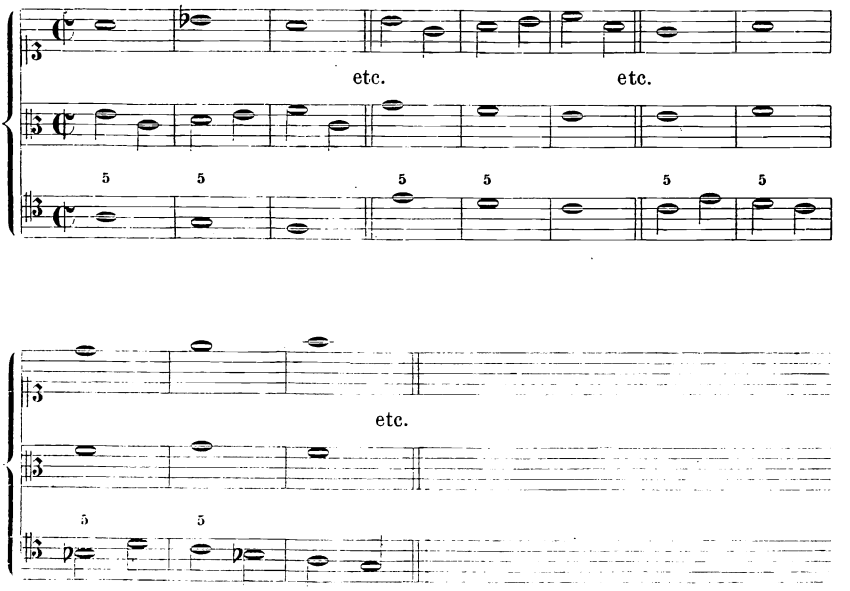
Sind die sechs zweistimmigen Sätze alle richtig, so sind es auch die vier dreistimmigen, und infolgedessen ist es auch der ganze vierstimmige Satz.

Dreistimmiger Satz, zweite Gattung.

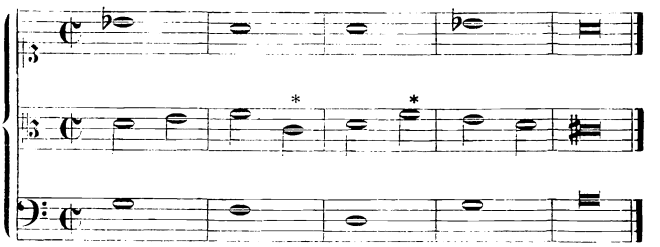
Zwei Noten gegen eine.

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

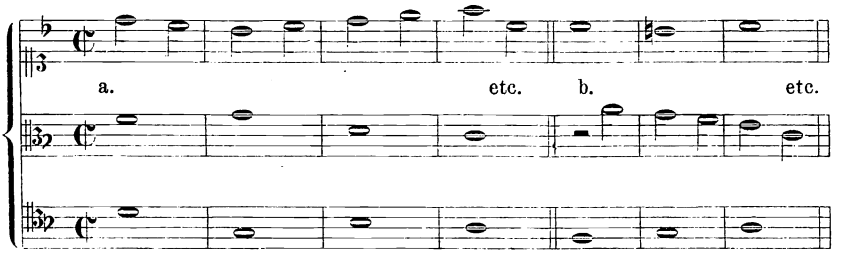
Gesanges wegen bisweilen zwei hintereinanderfolgende Quinten in gerader Bewegung auf den guten Taktteil, nur durch einen Terzensprung getrennt, zu setzen, wenn nämlich, wie in den folgenden Beispielen, die halbe Noten singende Stimme dann stufenweise in derselben Richtung weiter schreitet, z. B.



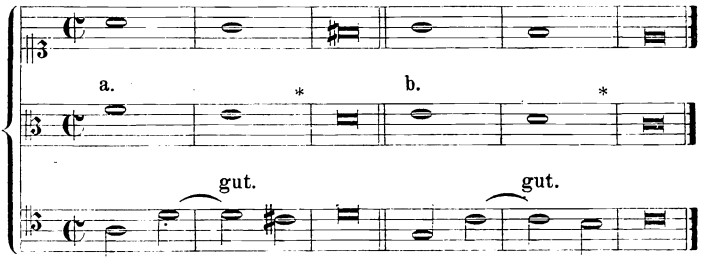
Ferner ist zu beobachten, dafs man auf den guten Taktteil wo möglich einen vollen Dreiklang setzt. Wenn dies Umstände halber aber nicht angeht, so ist es gut, dafs wenigstens durch die zweite nachschlagende halbe Note ein vollständiger Dreiklang entsteht, wie im folgenden Beispiel durch die mit einem Sternchen (*) bezeichneten Noten.



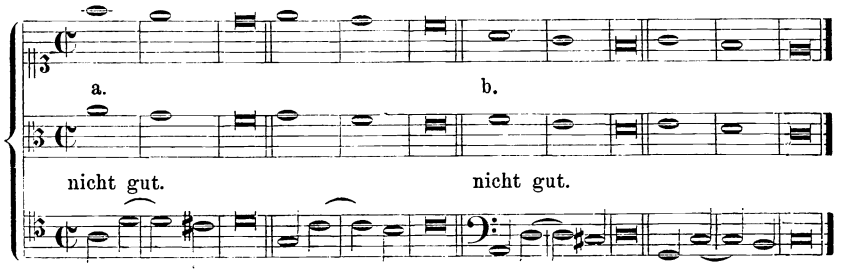
Des guten Gesanges wegen wird man aber auch hiervon nicht selten abweichen müssen (Beispiel a und b).



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. Aufserdem ist diese Art zu schliefsen 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 Schlufs auch auf folgende Weise mit Hülfe der Bindung und des verminderten Dreiklanges auf der schlechten Taktzeit machen:



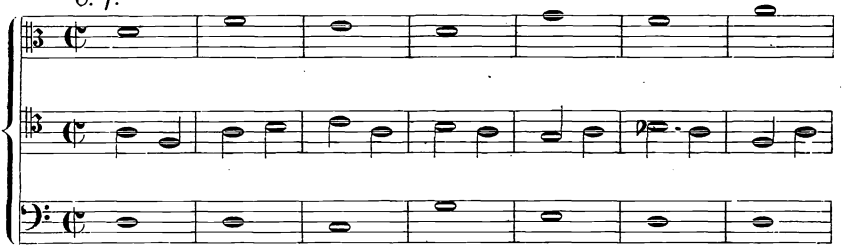
Dies ist aber nur gestattet, wenn die Stimmen ganz eng neben einander liegen, und würde zu tadeln sein, wenn man z. B. den jetzt in der Mitte liegenden *Cantus firmus* eine Oktave höher oder die Unterstimme eine Oktave tiefer setzen wollte, wie hier:



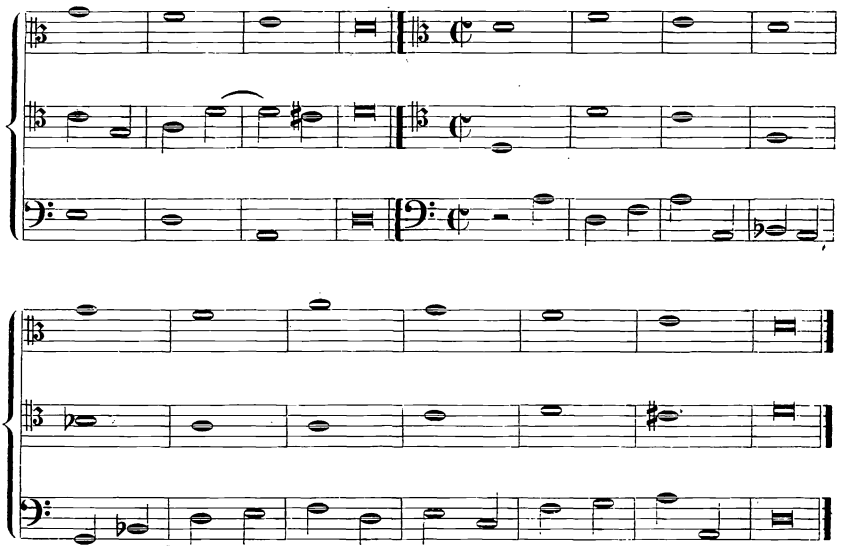
Es folgen nun Beispiele in den Tonarten zum Teil dem Fux'schen *Gradus ad parnassum* entnommen. Durch die Verschiedenheit der Notengattungen in den Stimmen kann man diese und die folgenden Übungen im dreîstimmigen Satz auf sechserlei Art bearbeiten.

Dorisch

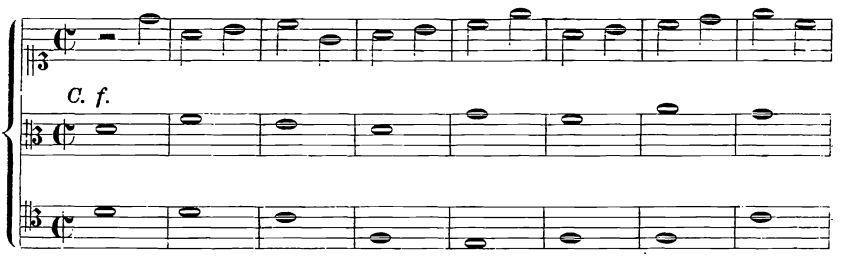
C. f. No. 1.



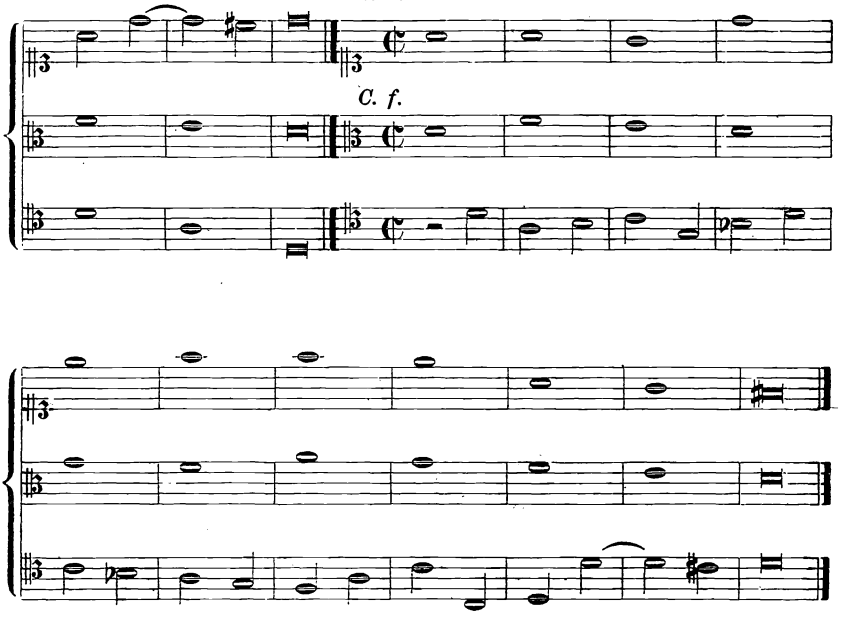
No. 2. *C. f.*



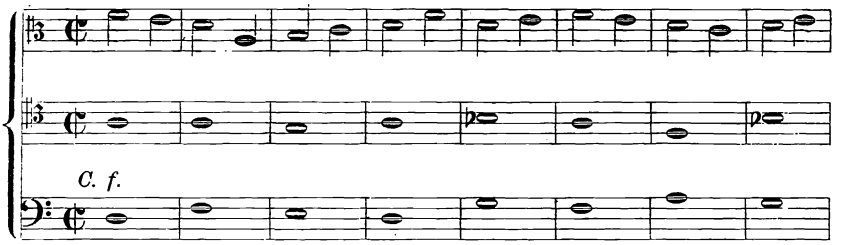
No. 3.



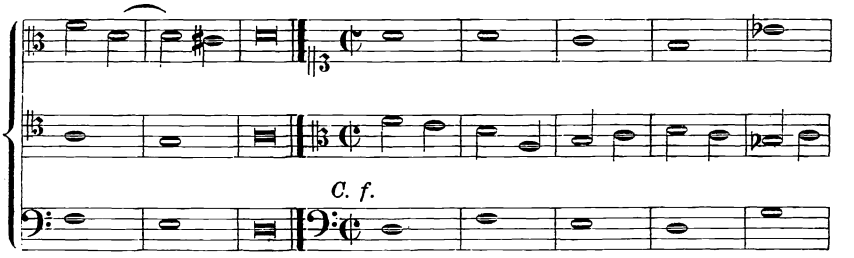
No. 4.

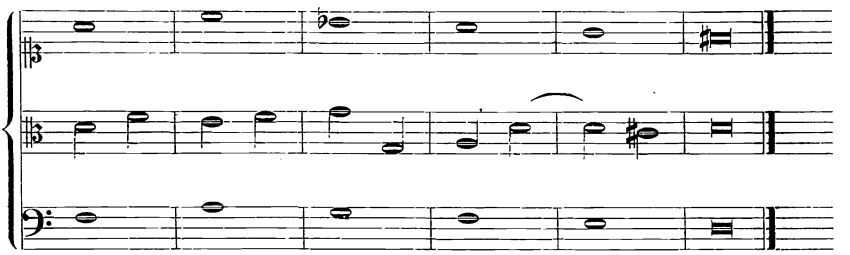


No. 5.



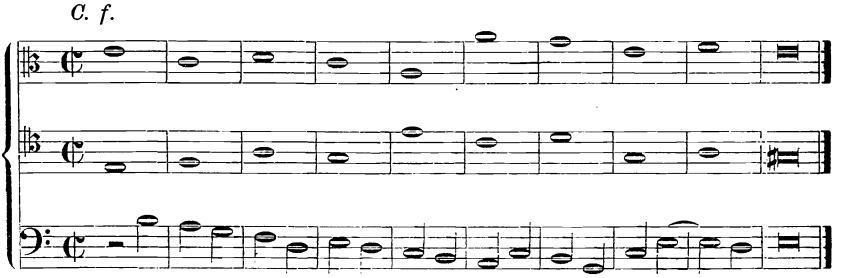
No. 6.





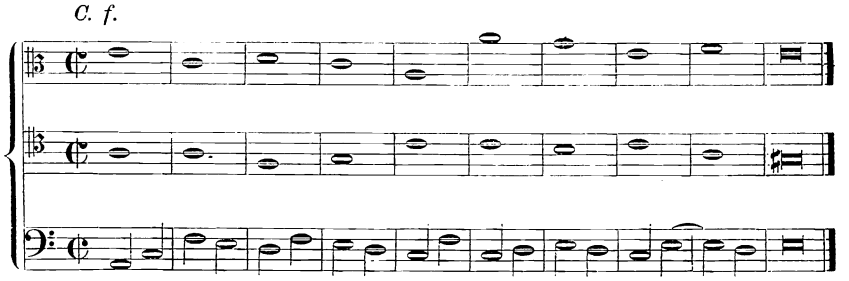
Phrygisch.

C. f.

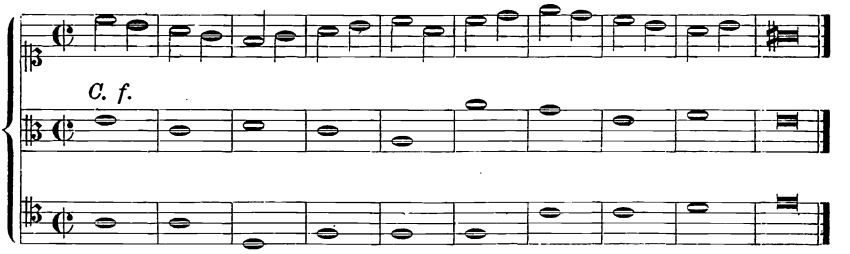


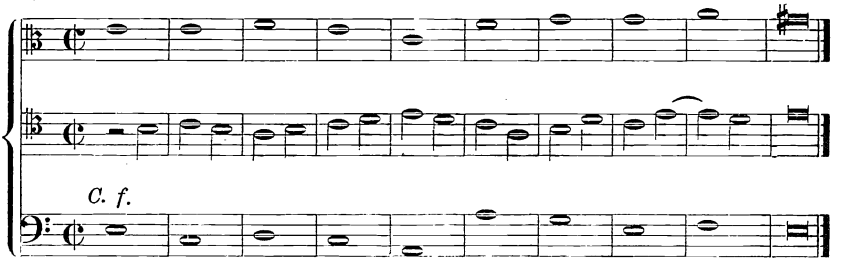
Dieses Beispiel ist seines Anfanges wegen, in welchem der Bafs über dem Tenor liegt, nicht gut zu nennen. Ebenso ist es zu tadeln, dafs der Tenor vom vierten zum fünften Takte den Sprung einer grofsen Sexte (*g*—*e'*) macht; und doch habe ich es seines fliefsenden Basses wegen hergesetzt. Es möge indes noch ein zweiter Satz mit derselben Anordnung der Stimmen folgen:

C. f.

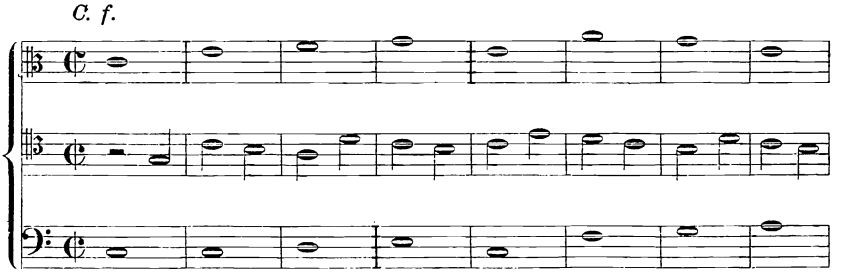


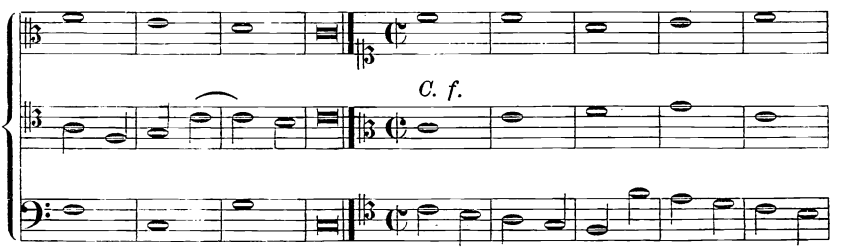
In den drei- und mehrstimmigen Sätzen der phrygischen Tonart ist es wohl gestattet, einmal ausnahmsweise, wie hier und in dem nächsten Beispiel, mit dem Dreiklange der Unter-Dominante, also mit Amoll (Aeolisch) zu beginnen. Beispiele sind bei den alten Meistern nicht selten, von denen ich nur die schöne fünfstimmige Motette von GOUDIMEL „*O crux benedicta*“ hier anführen will.

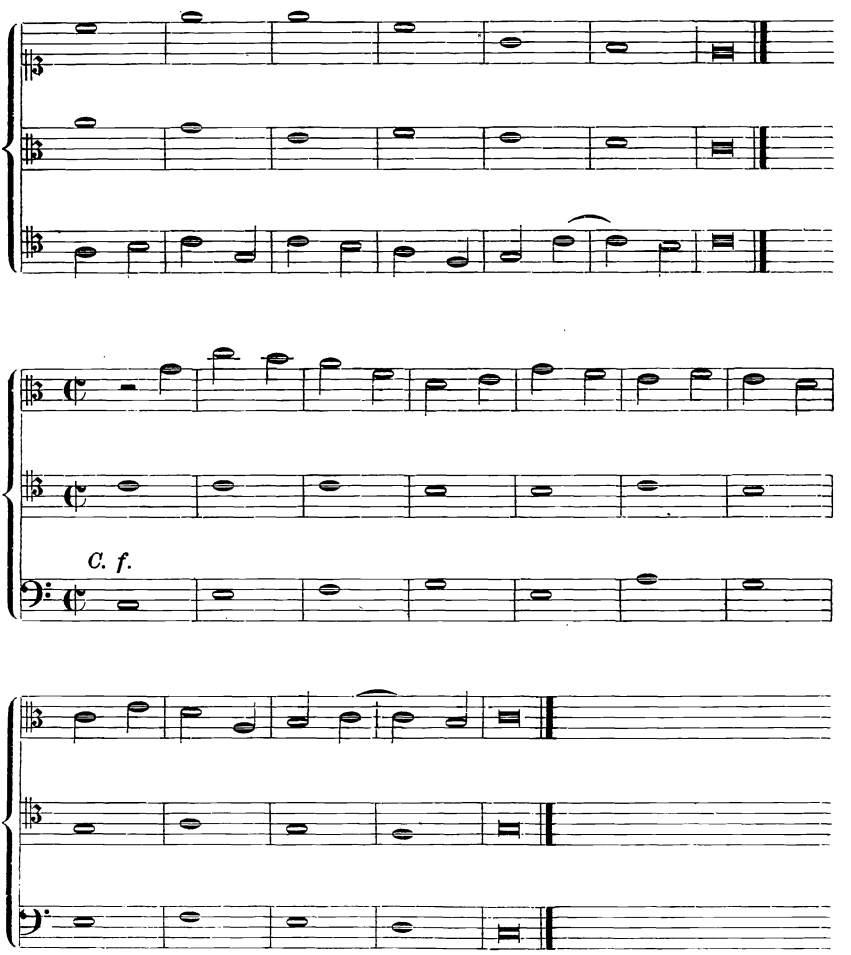




Ionisch.





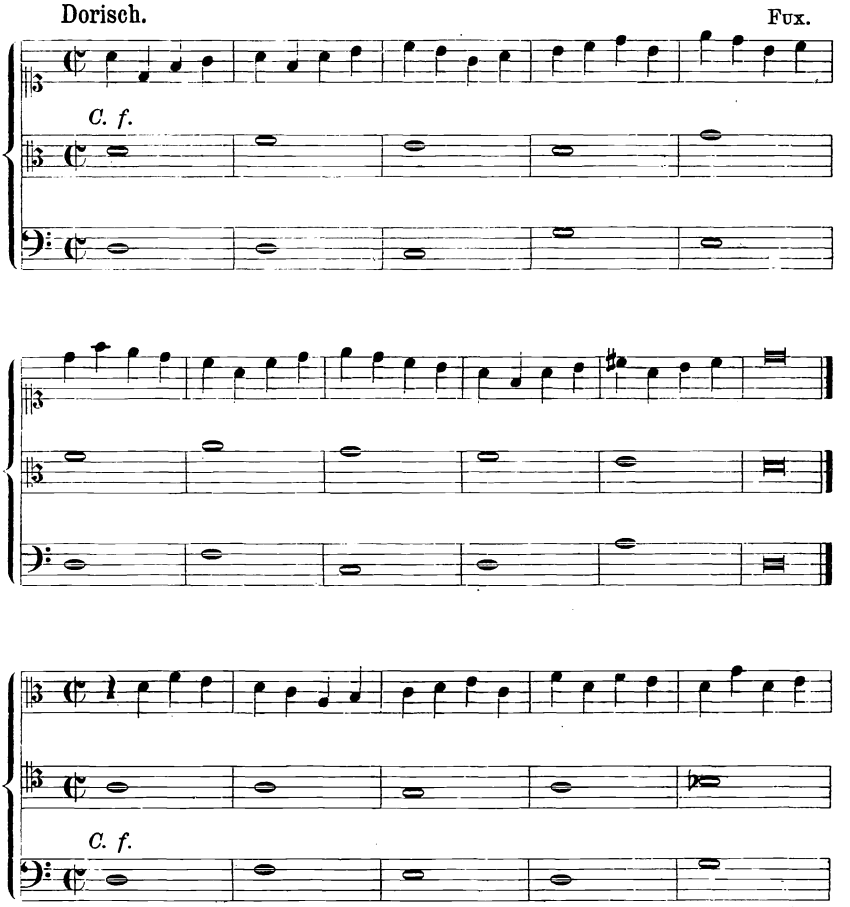


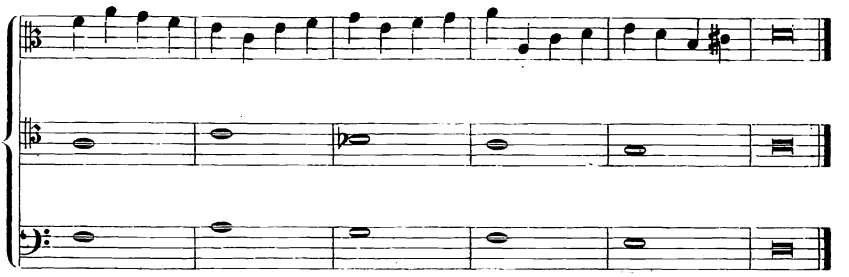
Diese Übung ist schwieriger, als es beim ersten Anblick scheint. Fux sagt daher sehr richtig, dafs es kaum möglich ist, sie fehlerfrei auszuüben, „wenn man nicht einen oder mehrere folgende Takte zum „voraus sich in Gedanken vorstellet, ehe man schreibt. Wie vielen „Nutzen aber diese Übung habe, und wie leicht solche einem an„gehenden Komponisten 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, er„fahren, dafs er spielend freie Kompositionen machen könne.“

Dreistimmiger Satz, dritte Gattung.

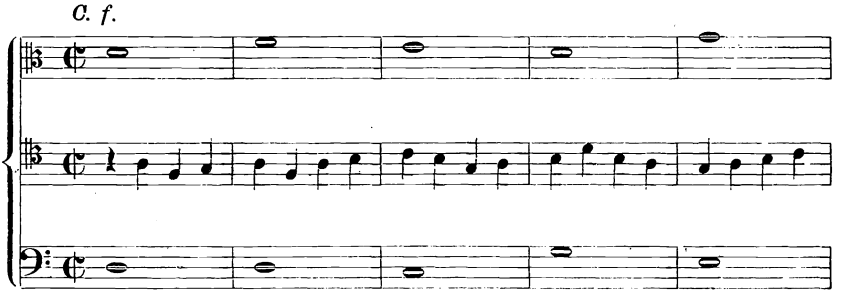
Vier Noten gegen eine.

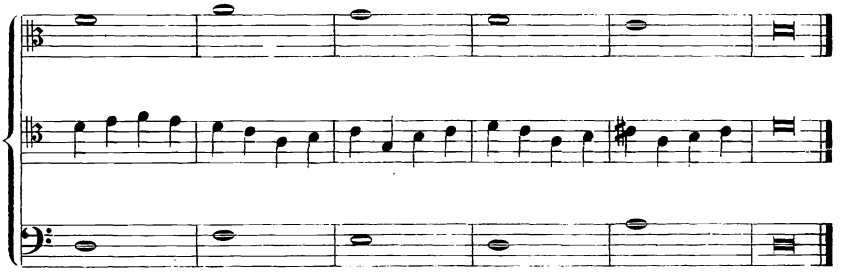
Diese Gattung besteht darin, dafs wir zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in Vierteln setzen; die dritte Stimme bewegt sich mit dem *Cantus firmus* in ganzen Noten. Die Regeln sind dieselben wie beim zweistimmigen Satze dieser Gattung, nur bemühe man sich, soviel wie möglich auf das erste Viertel im Takt einen vollen Dreiklang zu setzen. Es folgen einige Beispiele:





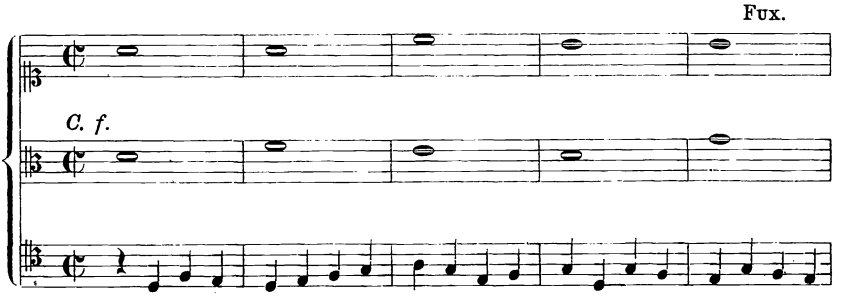
C. f.

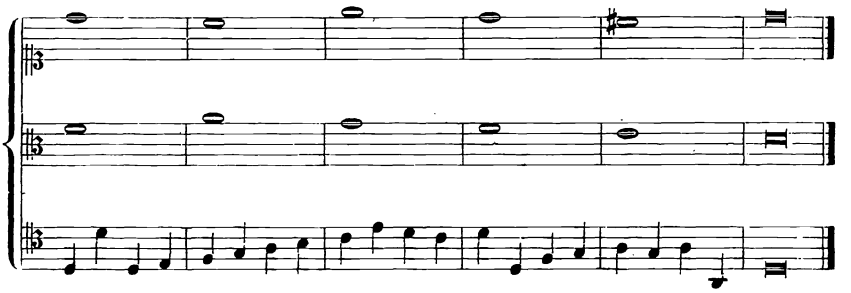




Fux.

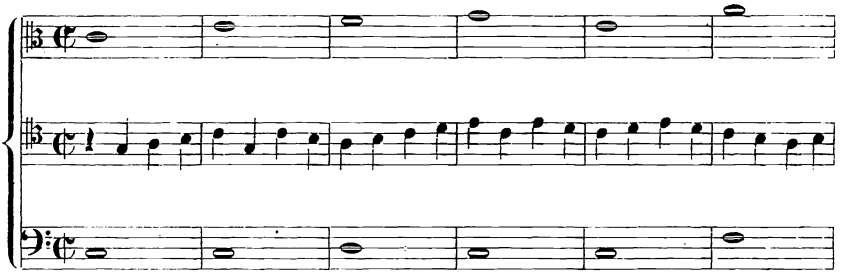
C. f.

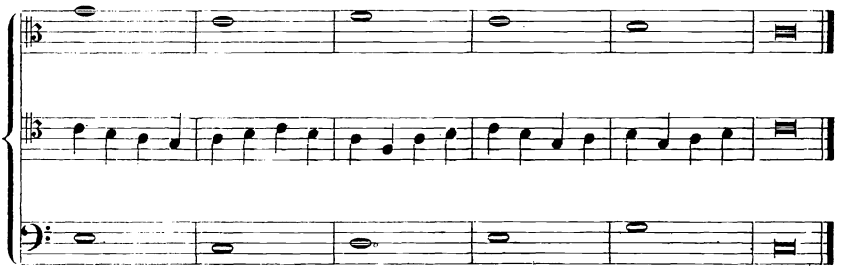


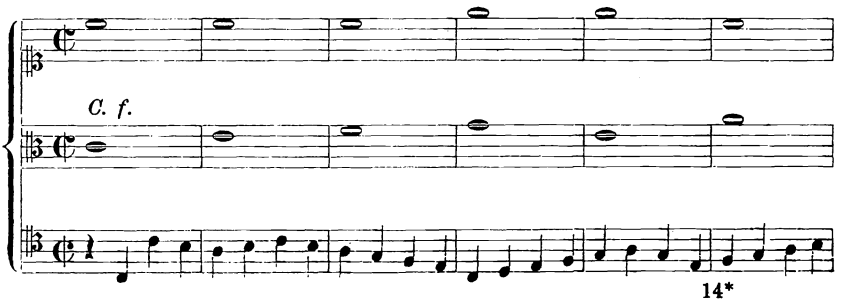


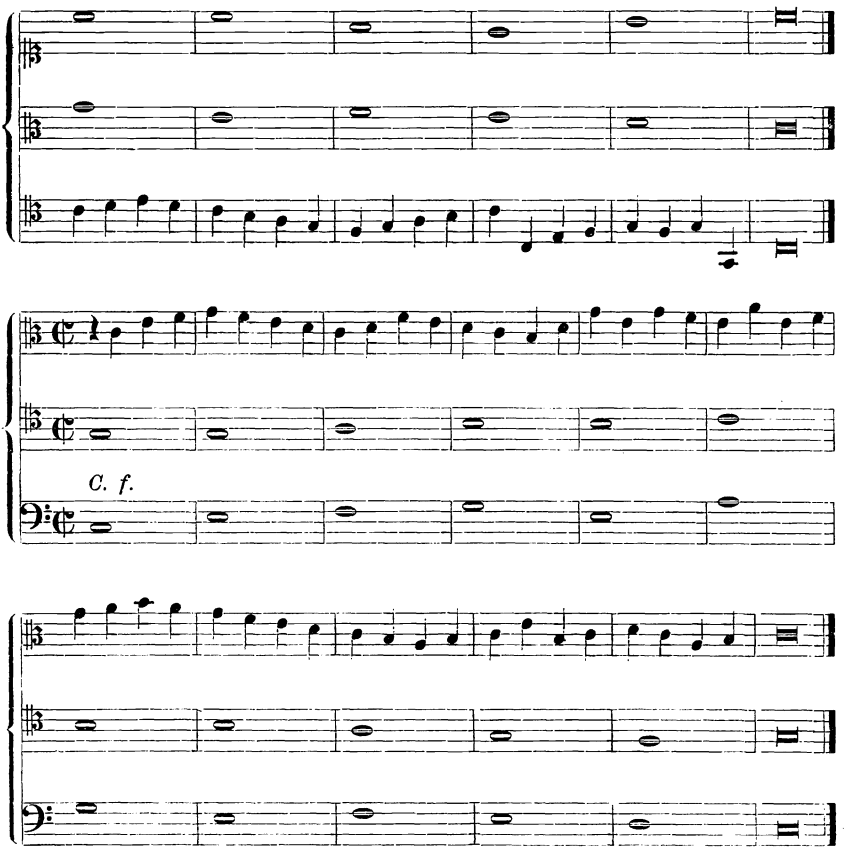
Ionisch.

C. f.



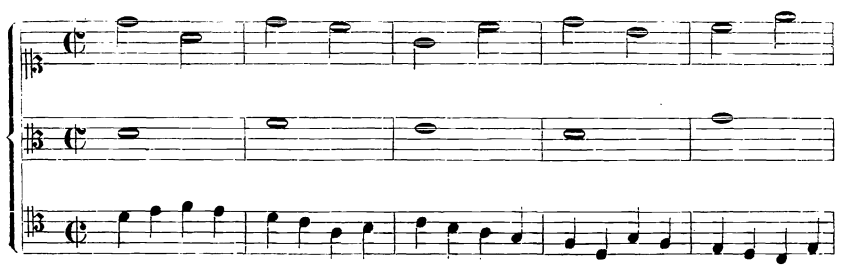


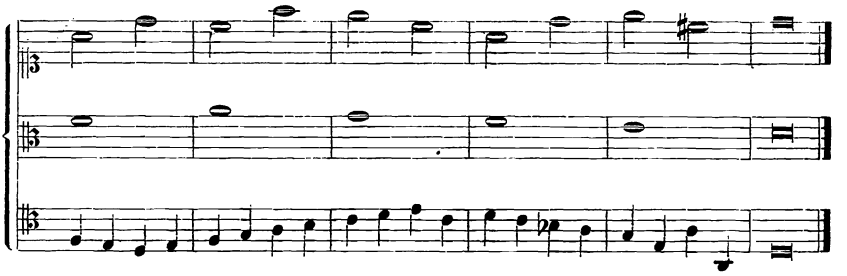




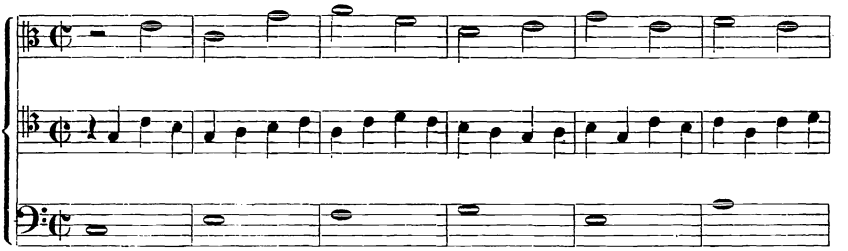
Hieran kann sich sogleich eine andere ähnliche, aber etwas schwierigere Aufgabe knüpfen, nämlich zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten einen Contrapunkt in halben Noten und einen andern in Vierteln zu setzen, so dafs hierdurch jede Stimme ihre eigentümliche Bewegung erhält, z. B.

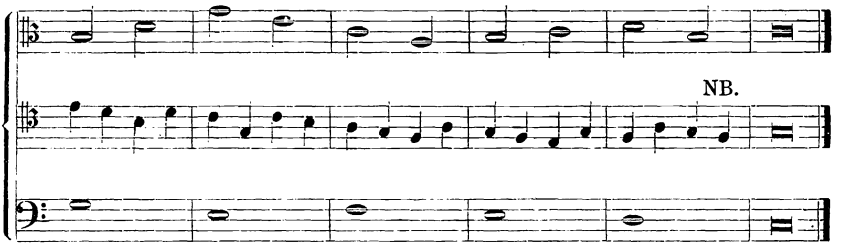
Dorisch.





Ionisch.

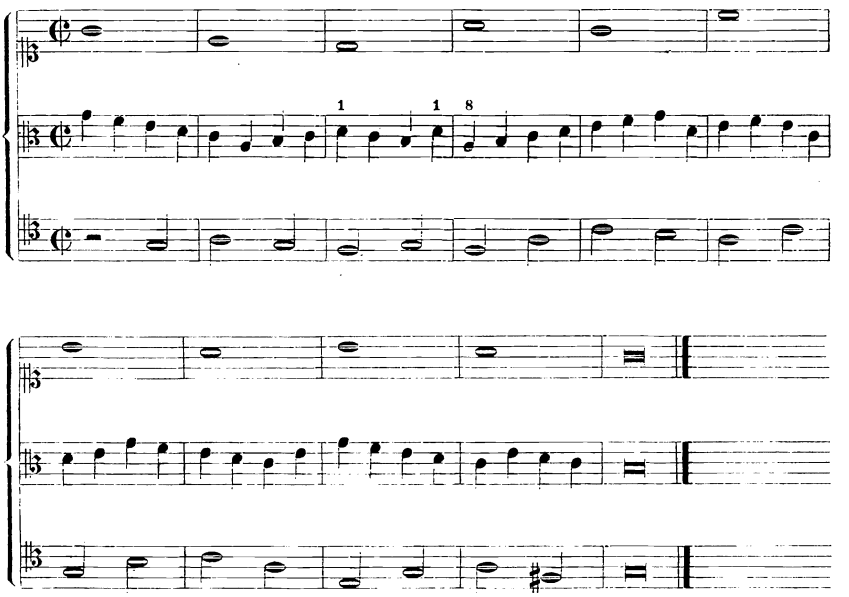




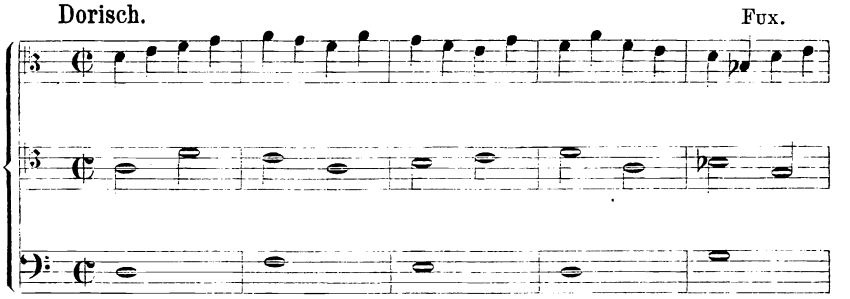
Bei der Ausarbeitung von dreistimmigen Sätzen in dieser Weise dürfen wir in derjenigen Stimme, welche halbe Noten singt, keine durchgehenden Dissonanzen anwenden, wenn nicht durch die hinzutretende Viertelbewegung unangenehme Härten entstehen sollen. Hierdurch bietet die Aufgabe sehr viel Unbequemes, und es wird schwer, den halben Noten (die also zum *Cantus firmus* alle konsonieren müssen,) eine fliefsende stufenweise Bewegung zu geben. In Bezug auf die Viertelnoten ist es dagegen ganz leicht, sie fliefsend zu schreiben. Indessen müssen wir auch hierbei darauf achten, dafs das dritte Viertel nicht nur mit dem *Cantus firmus*, sondern auch mit dem in halben Noten singenden Contrapunkt stets konsoniere. Eine Ausnahme hiervon dürfte nur die Quarte machen, wenn sie, wie im elften Takte des letzten Beispieles, von der Sexte begleitet wird.

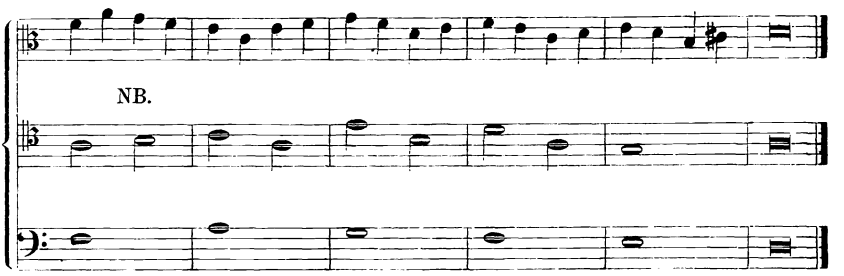
Ich lasse noch zwei Beispiele folgen. In dem hypomixolydischen haben wir im dritten Takt zwischen den beiden Oberstimmen einen Einklang und im vierten Takt eine Oktave, die leer klingen, die aber bei der Schwierigkeit des Satzes nicht wohl zu umgehen waren. Und in dem dorischen Beispiel von Jos. Fux 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 Sekunde oder None. Hierdurch entsteht ein sehr übeltönender Zusammenklang.

Hypomixolydisch.



Dorisch. Fux.



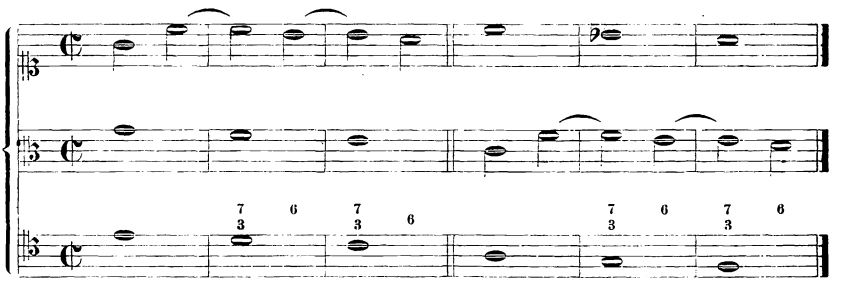


Dreistimmiger Satz, vierte Gattung.

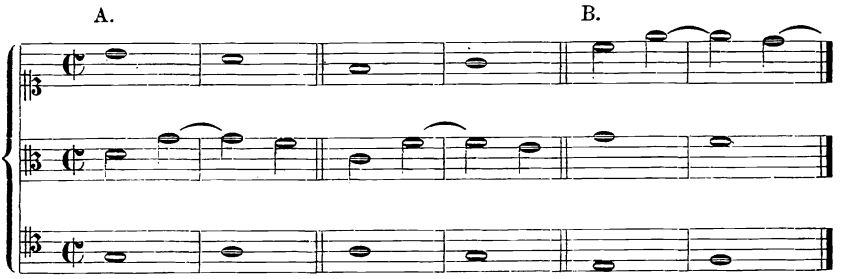
Syncopen.

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 Bafs.

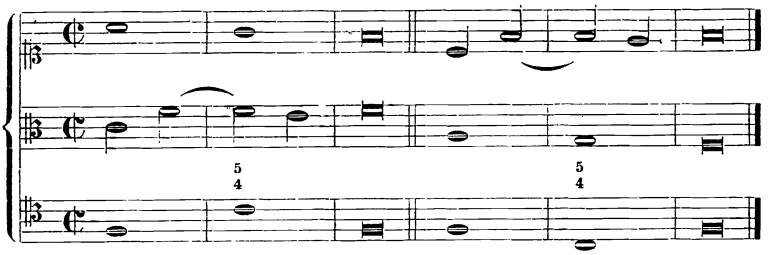
1. Die Septime dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bafs und hat am geeignetsten die Terz desselben zur Begleitung, z. B.



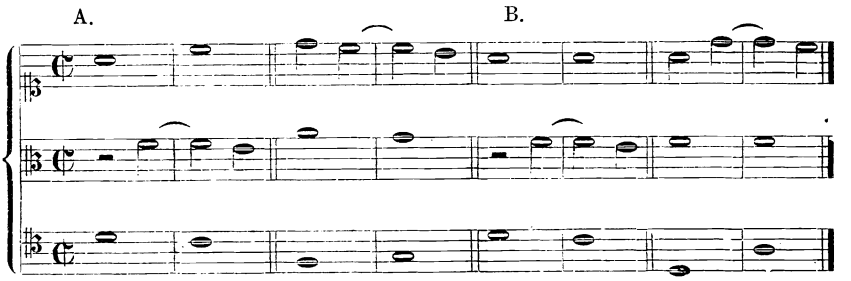
Da der Gang der Stimmen dies aber nicht immer gestattet, so kann man für die Terz auch die Oktave des Bafstones setzen, in welcher Tonverbindung dann die Oktave entweder als Oberstimme (s. Beispiel A) oder als Mittelstimme (s. Beispiel B.) erscheint. Das erstere klingt voller und besser, da die Stimmen hier enger an einander liegen, als wenn die Septime über der Oktave steht. Doch wird in vielen Fällen auch diese zweite Tonverbindung durch die Stimmenführung gerechtfertigt.



2. Die Quarte dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bafs und löst sich dann in die Terz auf; am besten ist es, wenn sie von der Quinte des Bafstones begleitet wird, mit welcher sie, je nachdem sie Mittel- oder Oberstimme ist, eine Sekunde oder Septime bildet.

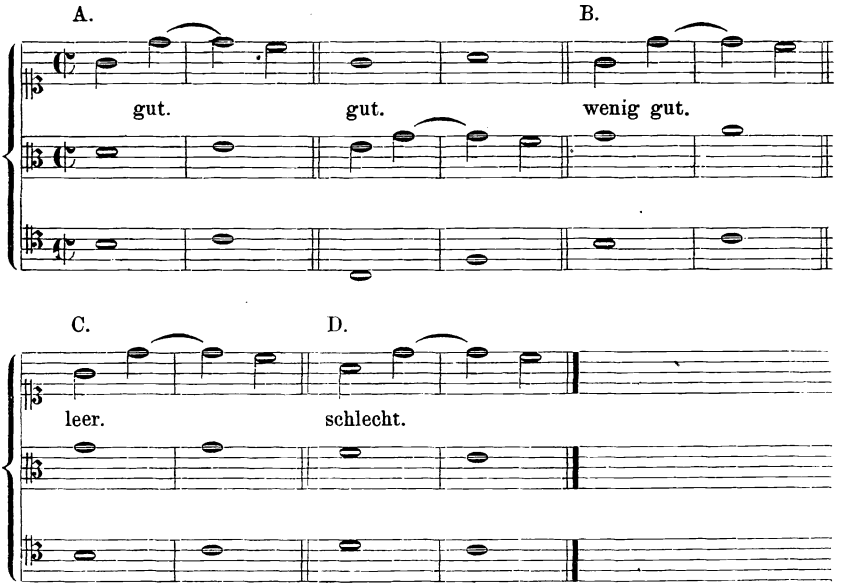


Für die Quinte kann man bisweilen aber auch in Rücksicht auf eine fliefsende Stimmführung die Oktave (Beispiel A) oder die Sexte des Bafstones (Beispiel B) setzen.

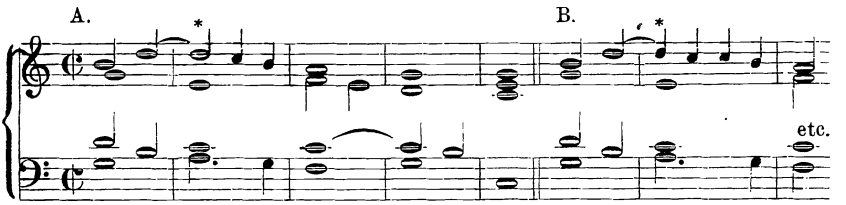


3. Die None dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Basse; ihre Begleitung ist bei den besseren Komponisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts fast ohne Ausnahme die Terz des Bafstones (s. Beispiel A), in seltenen Fällen auch wohl die Sexte, obwohl diese bei weitem weniger wohltönend als jene ist (s. Beispiel B). Sie im dreistimmigen Satze mit der Quinte des Basses, also mit einer vollkommenen Konsonanz 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, dafs sie (wie in den Beispielen A, B und C) durch die Decime oder ein solches anderes Intervall vorzubereiten ist, von welchem die Bafsstimme aufwärts steigen mufs, wenn sie mit der betreffenden Stimme auf der nächsten guten Taktzeit eine None bilden soll, so dafs also, wenn man statt der None gleich ihre Auflösung setzen wollte, die Stimmen in der Gegenbewegung sängen. Die Vorbereitung durch die Oktave (s. Beispiel D) ist ganz schlecht, da hierdurch sehr häfslich klingende verdeckte Oktaven entstehen.

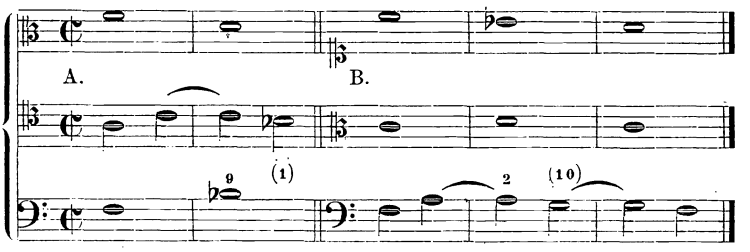


Die None wird im strengen Vokalsatz mit wenigen Ausnahmen nur als eine gegen den Bafs (den tiefsten Ton des Zusammenklanges) auftretende Dissonanz angewendet, also nicht zwischen der Ober- und einer Mittelstimme oder zwischen zwei Mittelstimmen, wie dies im vier- und mehrstimmigen Satz sehr wohl möglich ist und bei den klassischen Komponisten des vorigen Jahrhunderts nicht selten vorkommt, z. B.



Wenn die älteren Meister sie dennoch aber einmal in Rücksicht auf einen fliefsenden 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.

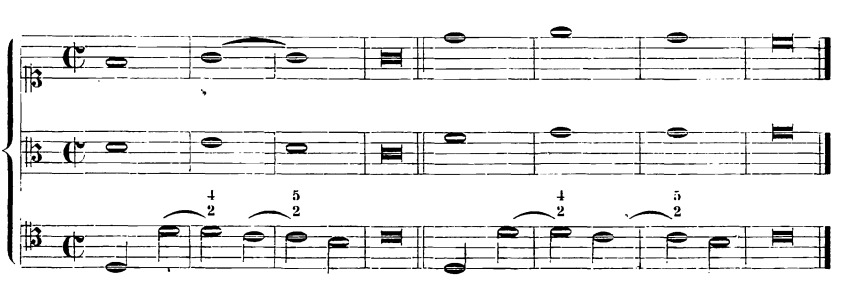
Ferner ist hier noch auf das zu verweisen, was bereits bei Gelegenheit des zweistimmigen Satzes S. 179 über die None gesagt ist, nämlich, dafs es bei derselben nicht auf den wirklichen Abstand der Stimmen von einander ankommt, sondern auf ihre Vorbereitung und Auflösung, die immer in einer der oberen Stimmen gegen den Bafs stattfinden mufs. Es kann daher sehr leicht kommen, dafs die als None bezeichnete Dissonanz als Intervall thatsächlich nur eine Sekunde, und dafs umgekehrt, die als Sekunde bezeichnete Dissonanz thatsächlich eine None von der mit ihr dissonierenden Stimme entfernt liegt.



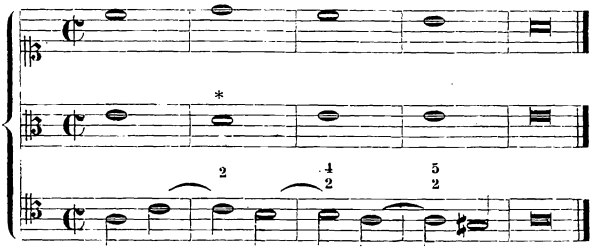
Im Beispiel A haben wir eine None, weil sie im Tenor gegen den tiefer liegenden Bafs gebunden ist; sie ist dem Abstande nach nur Sekunde und löst sich in den Einklang auf. Im Beispiel B haben wir dagegen eine im Bafs gebundene Sekunde, die aber von dem darüber liegenden Sopran eine None absteht und sich 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 Sekunde, die Umkehrung der Septime. Diese wird am besten begleitet durch die Quarte oder die Quinte, vom Bafston aus gerechnet, wie in den beiden folgenden kurzen Sätzchen zu sehen ist.

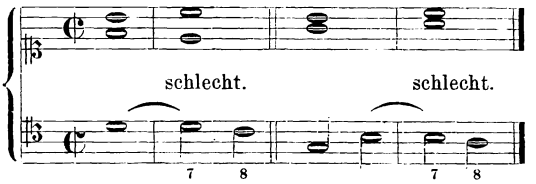


Der Stimmengang kann es bisweilen aber auch erheischen, dafs die beiden Oberstimmen eine Oktave bilden, wie in dem mit * bezeichneten Takte.



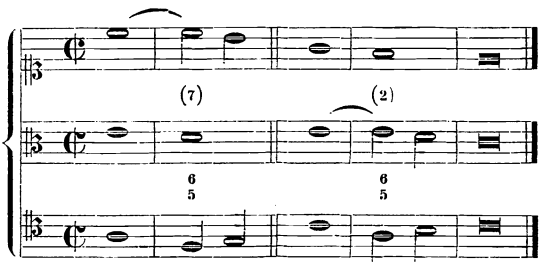
2. Die Quarte als Dissonanz im Bafs mufs die Sekunde als Begleitung haben; ein Beispiel zu geben, ist hier nicht nötig, da die Art ihrer Anwendung aus dem über die Sekunde Gesagten hervorgeht.

3. Die Umkehrung der None, d. h. eine in der tiefsten Stimme vorzubereitende Septime, deren Auflösung die Oktave 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 (Nr. 1 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten). Dergleichen zufällige Ausnahmen dürfen aber nicht nachgeahmt werden, und beeinflussen die strengere Regel nicht im geringsten.

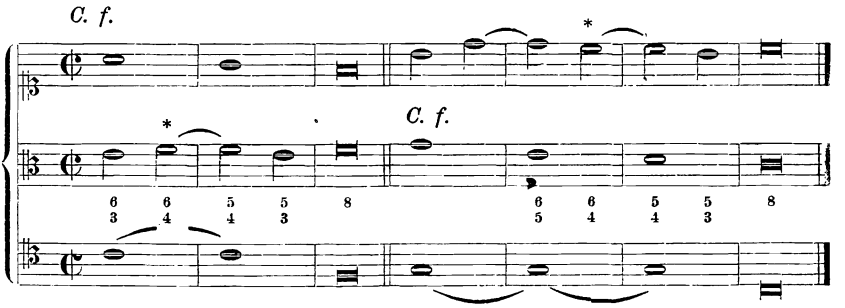
Dies sind die Dissonanzen vom Bafs, dem tiefsten Tone eines Zusammenklanges, aus betrachtet. Nun kann die Lage der Stimmen sich aber auch so gestalten, dafs eine jede der beiden Oberstimmen zum Bafs konsoniert, sie selbst aber unter sich in einem dissonierenden Verhältnis stehen. Diesen Fall haben wir in der Verbindung eines Bafstones mit seiner Quinte und seiner Sexte, wo die beiden Oberstimmen eine Septime oder Sekunde bilden, wie das folgende Beispiel zeigt:



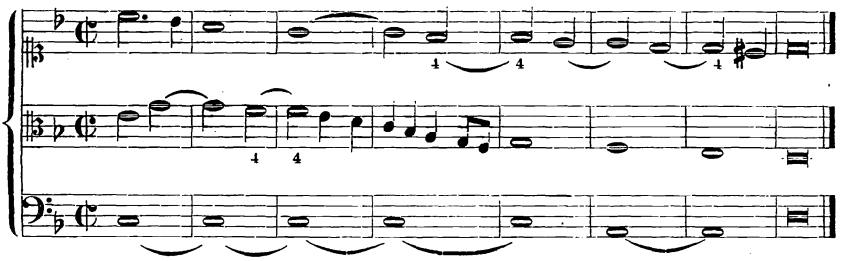
Bei der Auflösung kann der Bafs nicht auf seinem Tone liegen bleiben, weil sonst gleich wieder ein dissonierendes Verhältnis, die Quarte (von der Sexte begleitet) und zwar auf dem schlechten Taktteil entstehen würde. Über diese Art des Weiterschreitens konsonierender Stimmen während der Auflösung einer 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 konsonierende Quarte auf der schlechten Zeit auflösen wollen, wovon jetzt die Rede sein soll.

Von der konsonierenden Quarte.

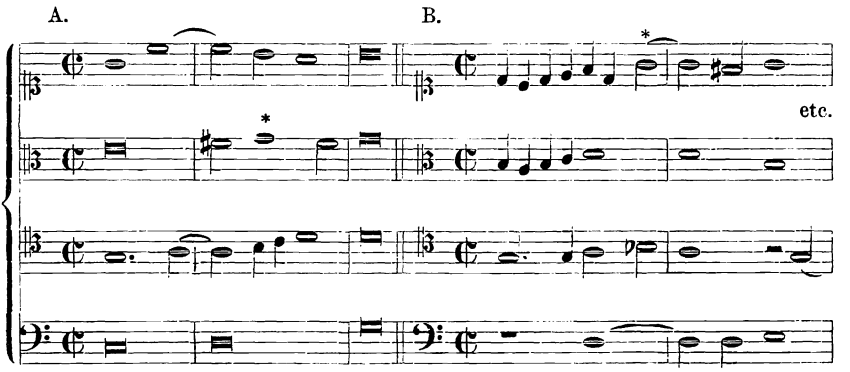
Wir haben die Quarte bis jetzt stets als eine Dissonanz zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges behandelt; hiervon kann man aber eine Ausnahme machen, wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend die unbetonte Taktzeit erreicht, der Bafs schon vorher und noch ferner auf seinem Tone liegen 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, dafs die konsonierende Quarte auf *thesis* auch im vier- und mehrstimmigen Satze nicht selten vorkommt, z. B.

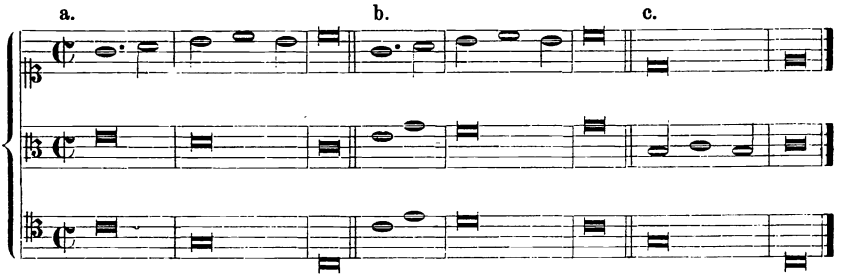


In diesem zweiten mit B bezeichneten Beispiele sehen wir die Quarte durch die Viertelbewegung des Sopranes sogar sprungweise eintreten. Nach den bei den Übungen zu beobachtenden Regeln mufs sie indes immer stufenweise eingeführt werden. Es ist diese Stelle der bereits oben (S. 145) angeführten Motette „*Homo natus de muliere*“ von Orlandus Lassus entnommen.*)

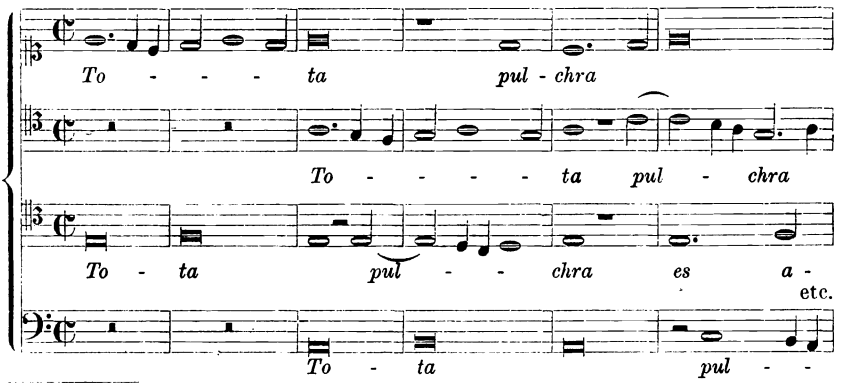
Aus diesem schönen und natürlichen Gebrauche der Quarte ist schon früh, in der vorklassischen Zeit, im fünfzehnten Jahrhundert, eine Wendung entstanden, die man keineswegs zur Nachahmung

*) 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.

empfehlen kann. Man findet nämlich in jenen älteren Werken die auf der *thesis* stehende Quarte nicht selten mit einer der anderen Stimmen eine Sekunde oder Septime bilden in dieser Weise*):



Im Beispiel *b* haben wir nicht einmal mehr eine Quarte zum Bafs, 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****) folgendermafsen:



*) Joh. Phil. Kirnberger sagt in seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ Teil I, Berlin und Königsberg, 1774, S. 56 über die konsonierende Quarte: „Es ist kurz vorher gesagt worden, man könne zum konsonierenden Quart-Sexten-„Akkord die Quinte der Bafsnote nicht nehmen. Indessen hat man doch von einigen „Komponisten Exempel, dafs sie die Quinte statt der Sexte beibehalten haben; hier-„von führen 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.)

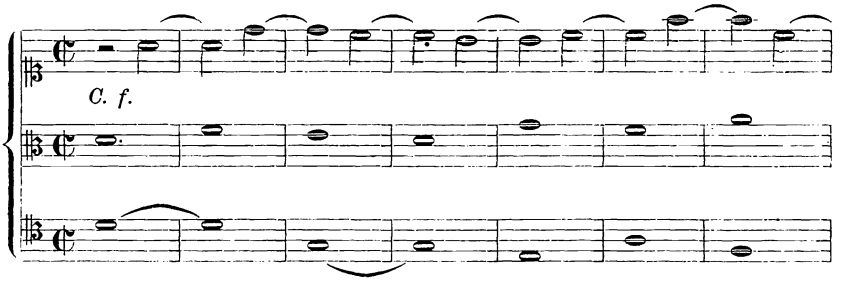
**) Vergl. Palestrina's vierstimmige Motetten, zweites Buch Nr. 20. *Tu quae genuisti*, Takt 49. Ferner die von S. W. Dehn herausgegebenen Lieder des Orlandus Lassus „Sammlung älterer Musik aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert“, Lieferung III, S. 3.

***) Dieselbe ist bei Glarean, *Dodecachordon*, S. 268 zu finden.

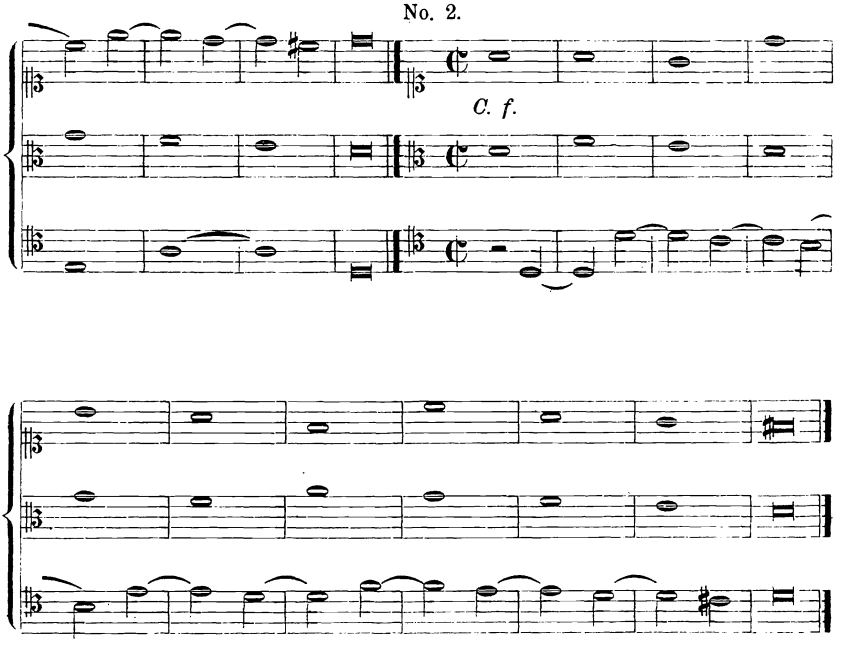
Wir gehen nun zu der Aufgabe über, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine mit ihm nach der ersten Gattung Note gegen Note fortschreitet. Der anderen geben wir dagegen halbe Noten, von denen die zweite des Taktes stets mit der folgenden ersten zu einer *Syncope* verbunden ist.

Dorisch.

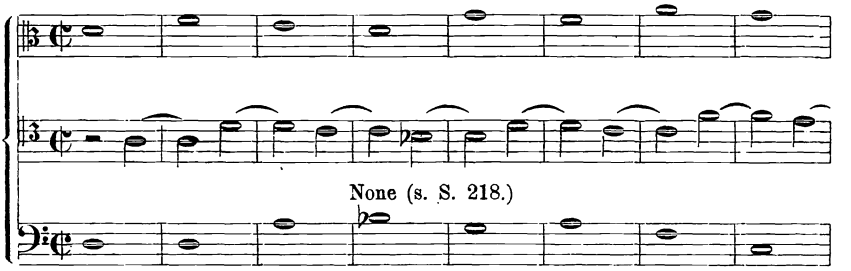
No. 1.



No. 2.



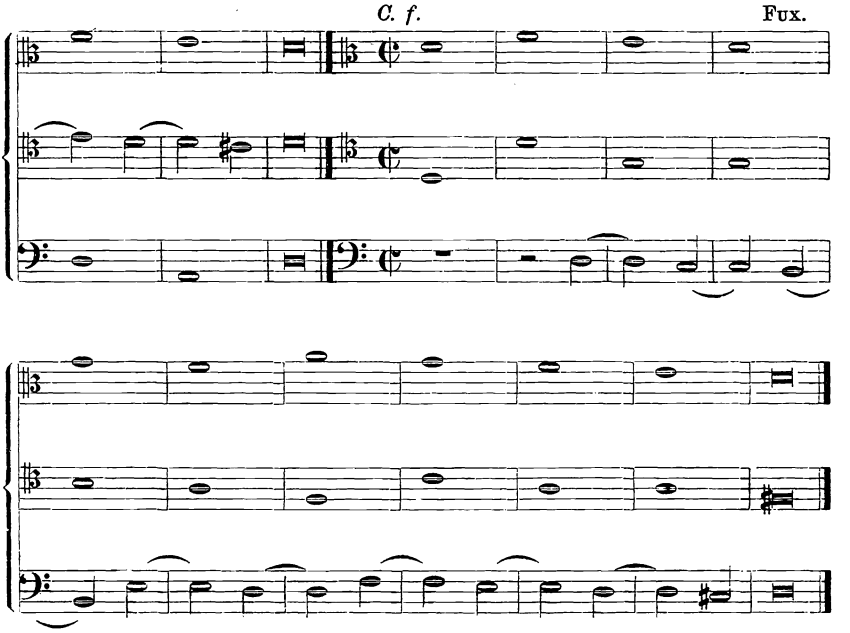
No. 3.
C. f.



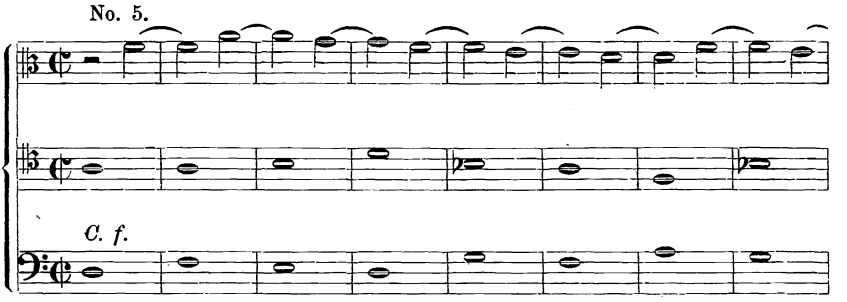
None (s. S. 218.)

No. 4.
C. f.

Fux.

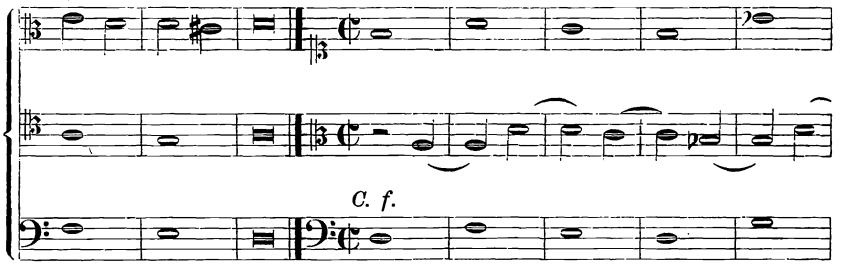


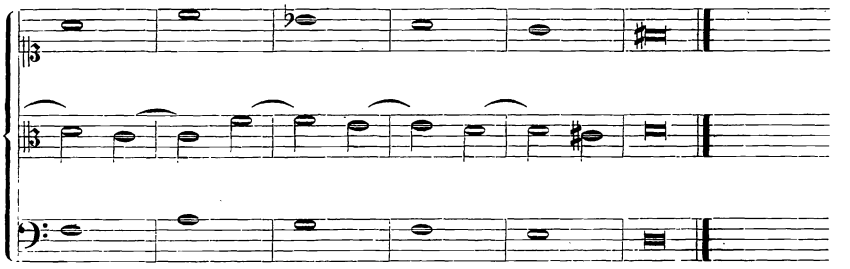
No. 5.



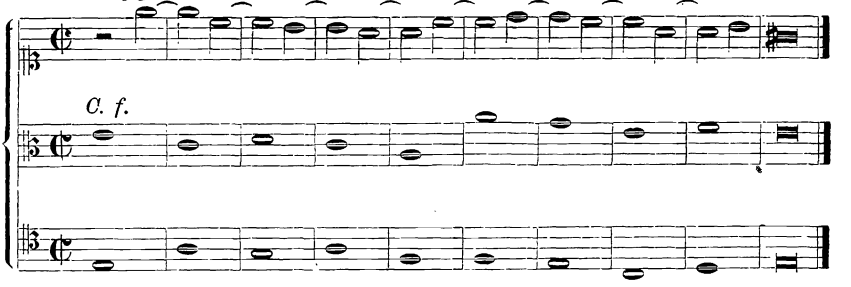
C. f.

No. 6. Fux.

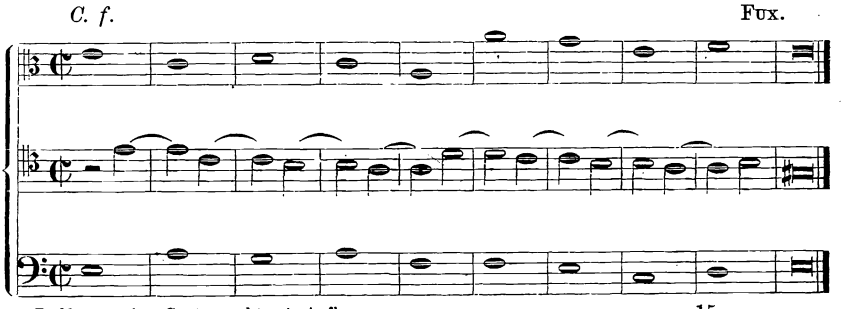


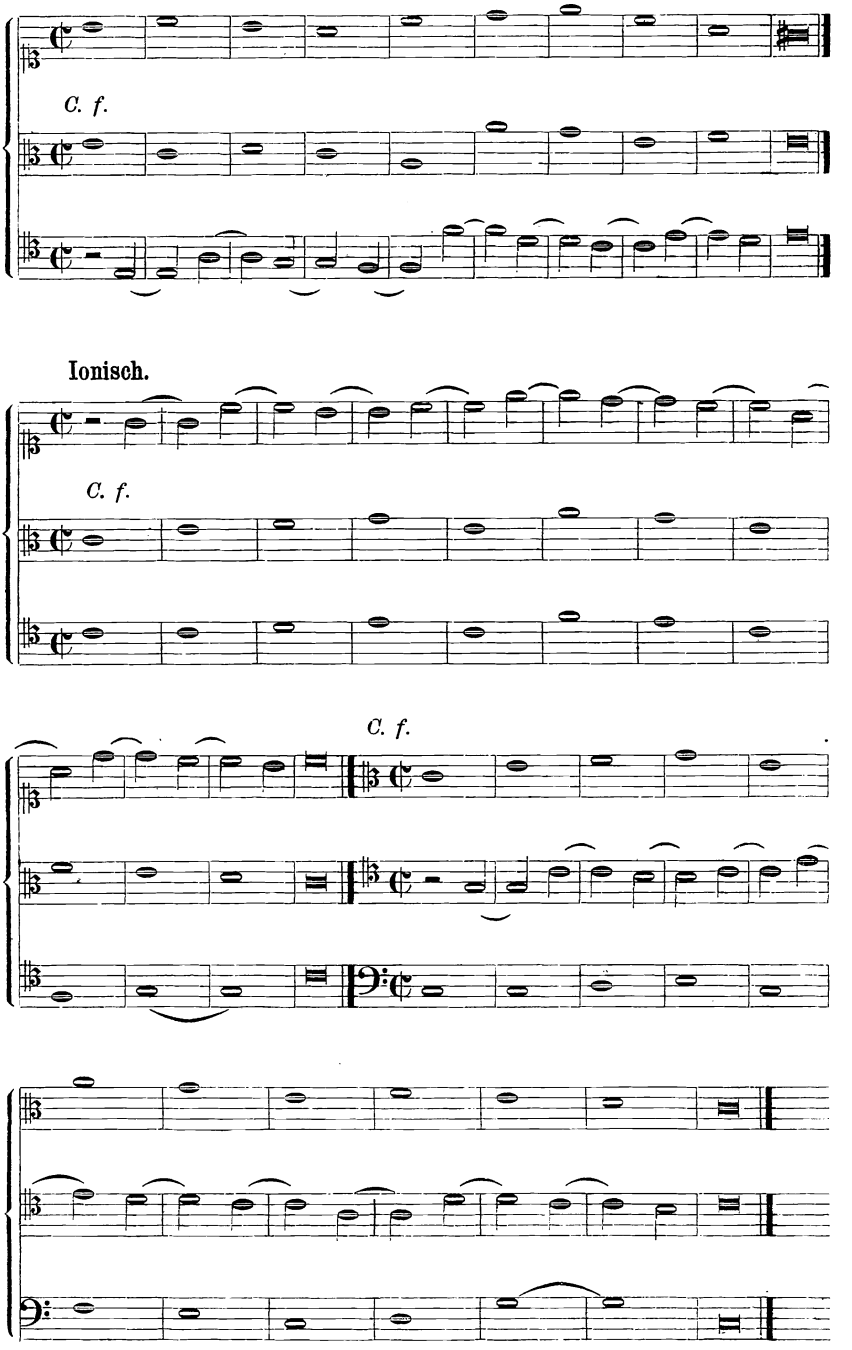


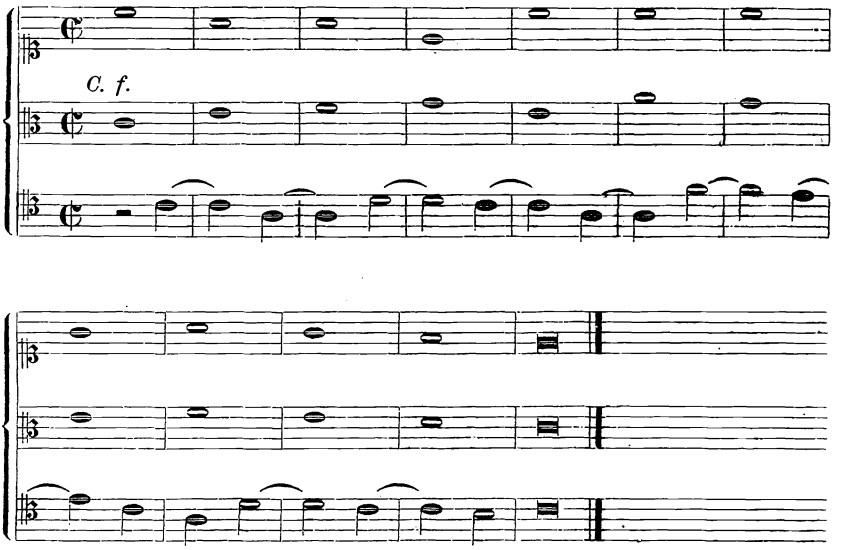
Phrygisch. Fux.



C. f. Fux.

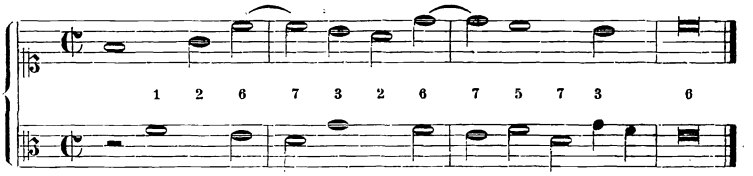



C. f.
Ionisch.
C. f.
C. f.



Die Auflösung der Dissonanz bei fortschreitenden Stimmen.

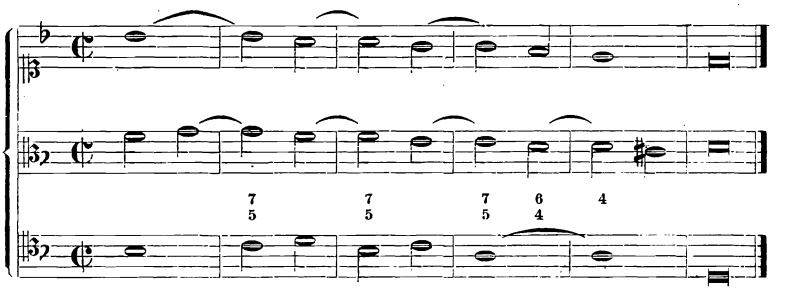
In den vorstehenden Übungsbeispielen haben wir die Dissonanzen bis jetzt so gebraucht, dafs während ihrer Auflösung die übrigen Stimmen auf ihrer Tonhöhe unverändert liegen blieben, dafs also aus einer Sekunde stets eine Terz, aus einer Septime stets eine Sexte u. s. w. wurde. Man hat aber auch die Freiheit, die konsonierenden Stimmen frei weitergehen zu lassen, wenn nur durch das stufenweise Hinabschreiten des dissonierenden Tones (also durch die Auflösung) eine Konsonanz entsteht, wie z. B. an folgendem kurzen zweistimmigen Satze zu sehen ist:



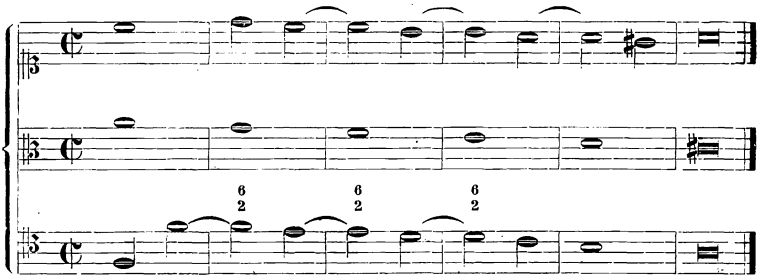
Dennoch müssen wir aber sagen, dafs die Auflösung der Sekunde die Terz, die Auflösung der Septime die Sexte u. s. w. ist, indem wir jenes Weiterschreiten der anderen konsonierenden Stimme nur als ein zufälliges ansehen. Es entsteht aber durch ein solches freies Weiterschreiten eine grofse Mannigfaltigkeit in der Harmonie, indem wir durch dasselbe in die Lage gesetzt werden, den dissonierenden Inter-

vallen 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 mufsten. Bei fortschreitenden Stimmen kann man daher

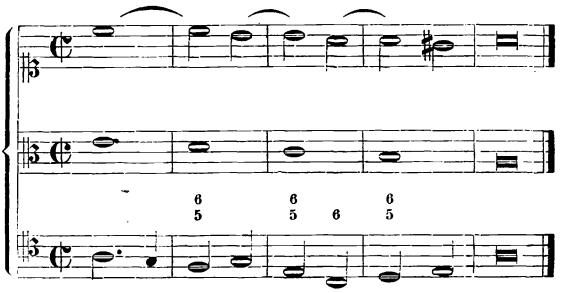
1. der Septime die Quinte hinzufügen, z. B.



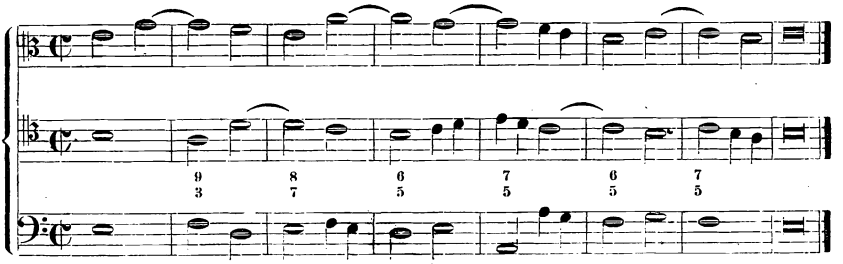
2. die Sekunde kann von der Sexte begleitet werden, z. B.



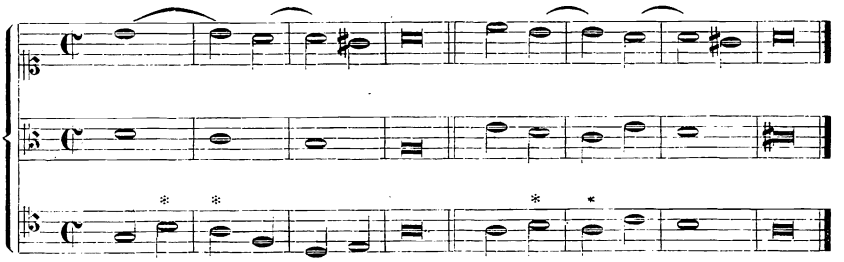
3. die Verbindung von Quinte und Sexte ist schon oben S. 220 erwähnt worden; bei fortschreitender Unterstimme ist die Auflösung diese:



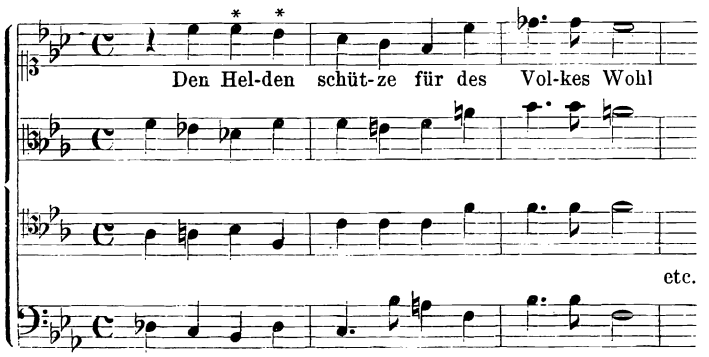
Auf diese Weise lassen sich die mannigfaltigsten Verbindungen zusammenstellen, die aber nicht alle aufzuzählen sind, und von denen ich nur des Beispiels wegen hier folgenden kleinen Satz hersetze:



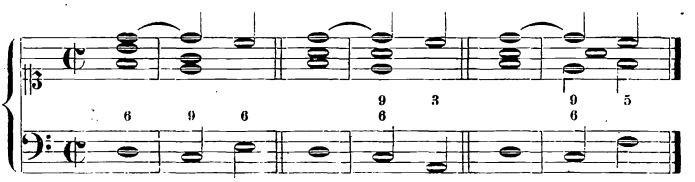
Es lassen sich durch dies Verfahren aber auch sonst verbotene Gänge richtig machen, z. B. kann man die None durch die Oktave vorbereiten und geht dann den verdeckten Oktaven dadurch aus dem Wege, dafs man während der Auflösung dem Bafs einen fremden Ton giebt, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen:



Die Komponisten des fünfzehnten 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.



Kirnberger sagt in seiner Kunst des reinen Satzes T. I., S. 75 über diesen Gang folgendes: „Indessen findet man, wie sogleich soll „gezeigt werden, dafs auch strenge Harmonisten die Vorbereitung der „None durch die Oktave gebraucht und die Oktavenfortschreitung „dadurch vermieden haben, dafs die Auflösung nicht auf dem Bafston „geschieht, auf welchen die Dissonanz fällt, sondern auf einen neuen „Grundton", und giebt dazu folgende Beispiele:

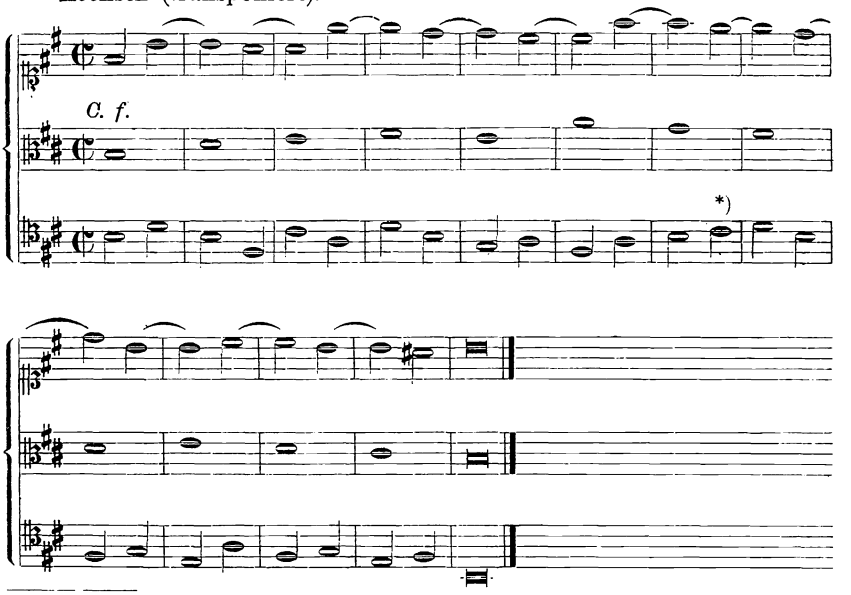


Ich bin aber doch der Meinung, dafs man auch in der freieren Schreibart diese Art die None anzuwenden als eine Freiheit ansehen mufs, von der man nur in den seltensten Fällen Gebrauch machen sollte.

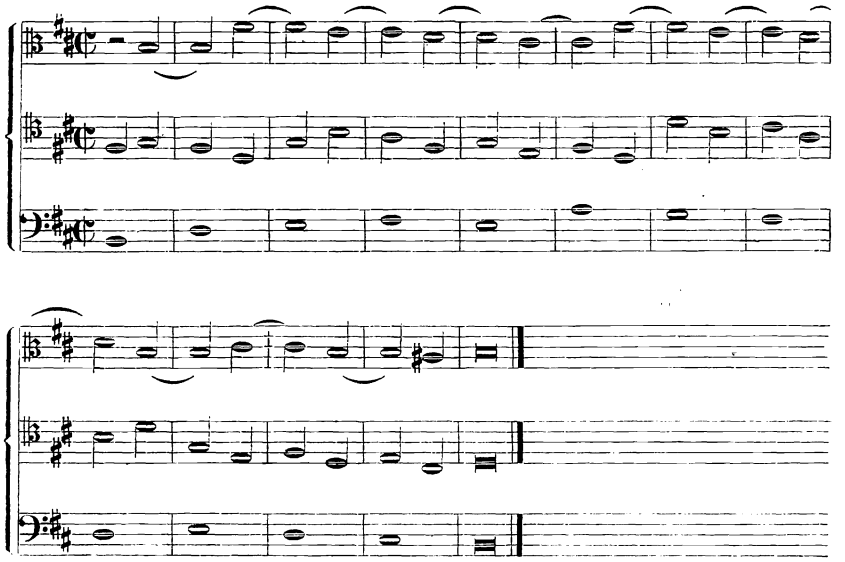
Hier ist die Übung einzuschalten, zu einem *Cantus firmus* in ganzen Noten zwei Stimmen zu setzen, von denen die eine in syncopierten halben Noten und die andere in gewöhnlichen halben Noten singt.

Es folgen zwei Beispiele:

Aeolisch (transponiert).



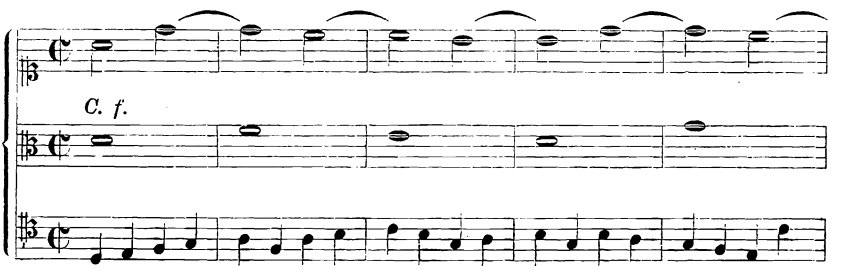
*) Die halbe Note *cis* ist hier zum *g* des *Cantus firmus* als durchgehende Dissonanz anzusehen.

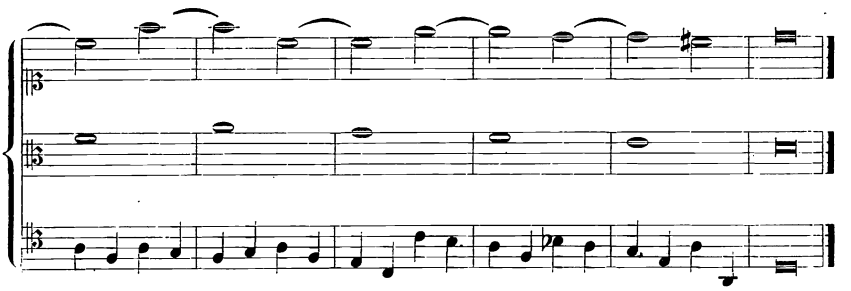


Diese Aufgabe ist nicht ganz ohne Schwierigkeit und insofern von grofser Wichtigkeit, als in freien Kompositionen die Stimmen sehr häufig in ähnlicher Weise sich bewegen, und die Auflösung der Dissonanzen bei fortschreitenden Stimmen eine vielfache Anwendung findet und eine grofse Mannigfaltigkeit in der Harmonie erzeugt. Indessen zeigt es sich, dafs diejenige Stimme, welche in gewöhnlichen halben Noten fortschreitet, wenig Freiheit in der Bewegung hat, und dadurch oft gezwungen ist, unbehülfliche 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.

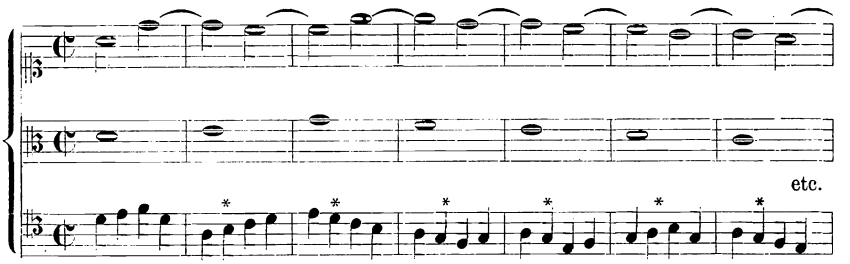
No. 1. *Cantus firmus* in der Mittelstimme, Viertelnoten in der Unterstimme und Syncopen in der Oberstimme.



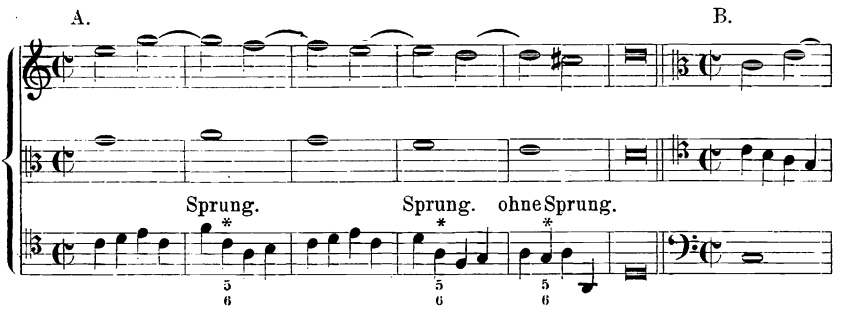


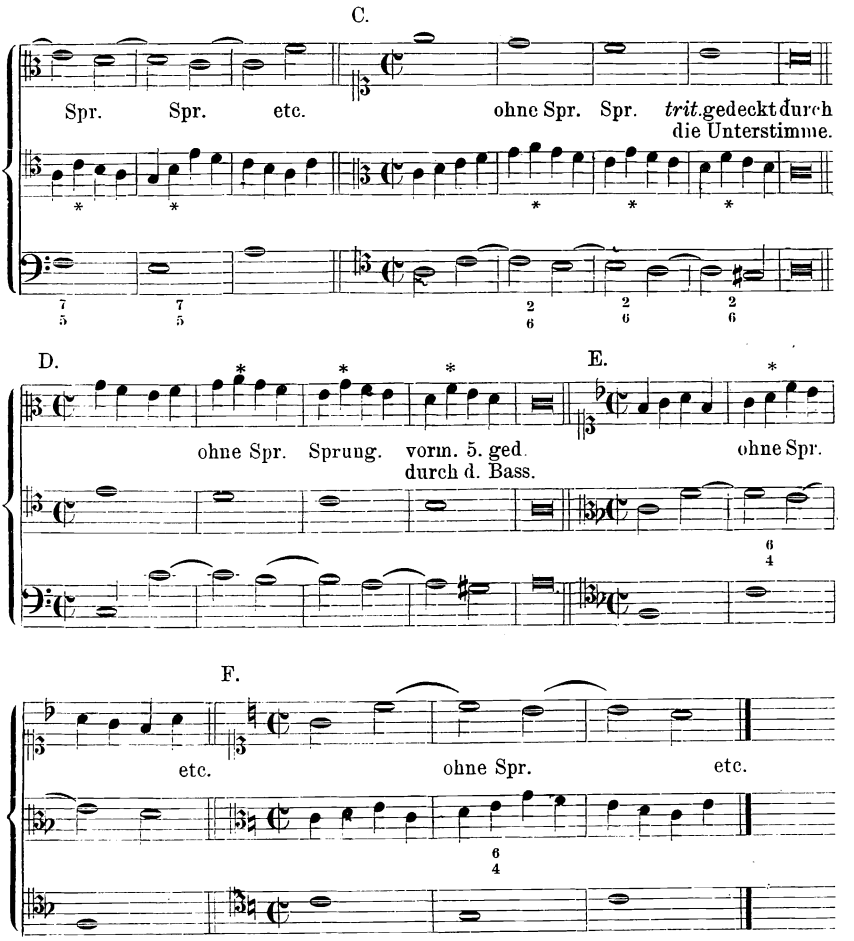
Für die in Viertelnoten singende Stimme ist in Bezug auf das zweite Viertel im Takt folgendes zu bemerken:

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, dafs auch die Wechselnote *(cambiata)* dem tonleiterweisen Durchgange gleichgeachtet wird, z. B.

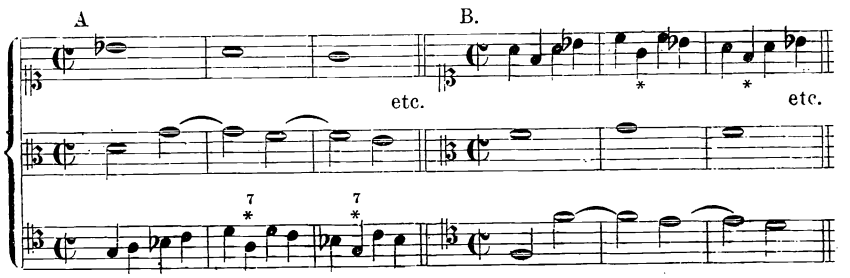


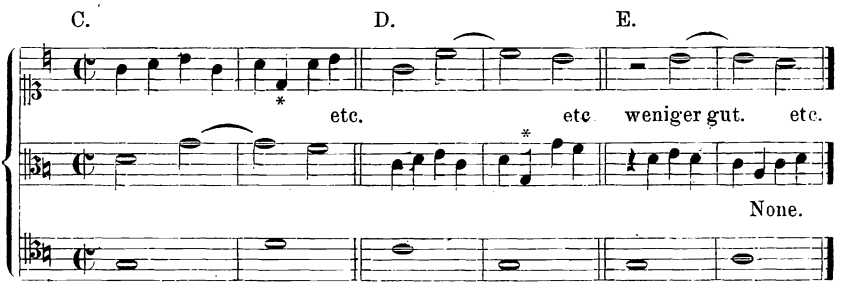
2. Etwas anderes ist es aber, wenn man vom ersten zum zweiten Viertel eine n i c h t durchgehende Note setzt, womit in den meisten Fällen, — wenn auch nicht immer, — ein Sprung in das zweite Viertel verbunden ist. Dann mufs dieses zweite Viertel im Takt entweder mit den beiden anderen Stimmen (d. h. sowohl mit dem *Cantus firmus*, als auch mit der gebundenen Dissonanz) konsonieren, wie hier,





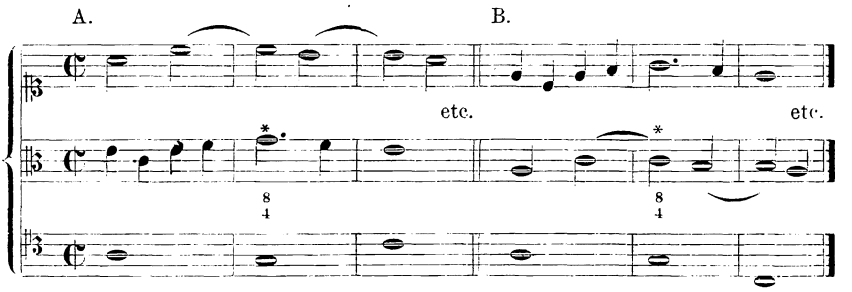
oder es mufs den Einklang oder die Oktave des *Cantus firmus* nehmen, obgleich die betreffende Stimme hierdurch in ein Intervall springt, welches mit der gebundenen halben Note eine Dissonanz bildet, wie hier:



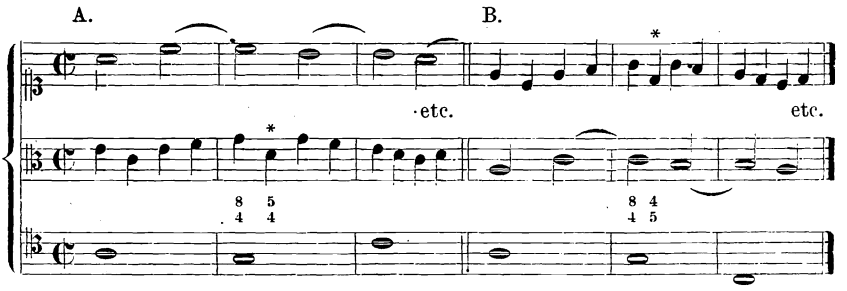


Die Beispiele A bis D sind gut. — Beispiel E ist dagegen nicht zur Nachahmung zu empfehlen. Bei der None thut man besser daran, auf dem zweiten Viertel die Oktave oder den Einklang des *Cantus firmus* zu vermeiden, weil dieses Intervall nach der strengeren Regel nur zum Bafs dissonieren darf.

3. Neben diesen streng zu beobachtenden Regeln ist aber eine Freiheit gestattet, von der ich allerdings bei PALESTRINA kein Beispiel anzugeben weifs, die aber sehr früh schon vorkommt, und später bei den Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts und dann bei BACH, HAENDEL 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 Oktave der Unterstimme begleitet ist, wie in den beiden folgenden Beispielen A und B im zweiten Takt,



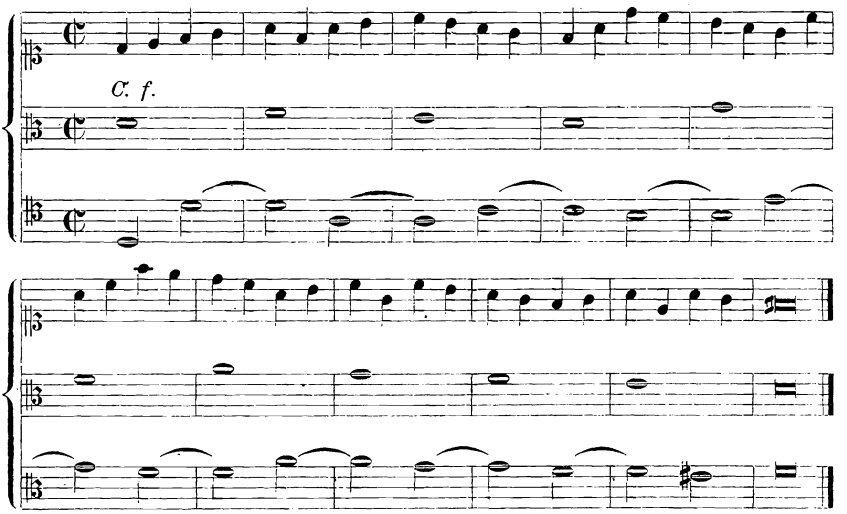
dann kann die in Viertelnoten singende Stimme einen Quartensprung abwärts machen, d. h. sie kann durch das zweite Viertel im Takt in die Septime (A), beziehungsweise in die Sekunde (B) der gebundenen Dissonanz und zu gleicher Zeit in die Quinte des Basses springen, wie das hier ausgeführt ist:



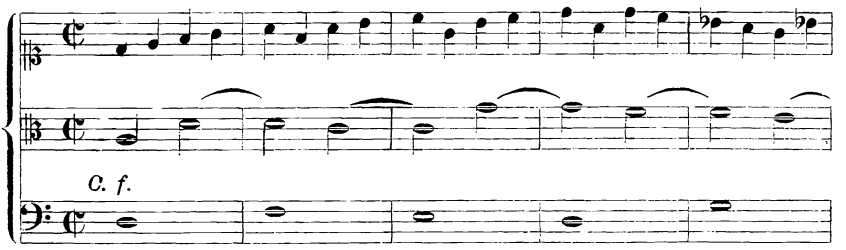
Wenn die Viertel im Bafs liegen, ist der Quartensprung selbstverständlich nicht gestattet, weil wir durch denselben die tiefere Quarte des *Cantus firmus*, also eine neue Dissonanz erhalten würden.

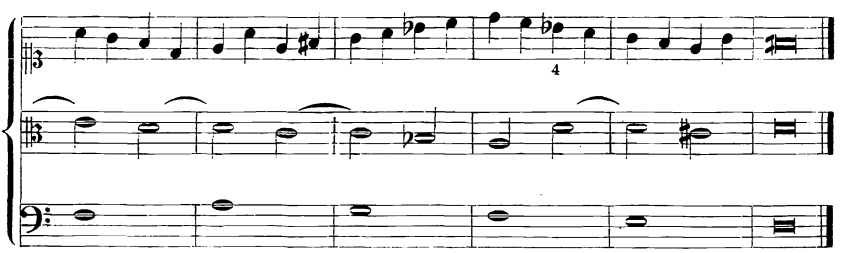
Es folgen nun die Beispiele:

No. 2. *Cantus firmus* in der Mittelstimme, Viertelnoten in der Oberstimme und Syncopèn in der Unterstimme.

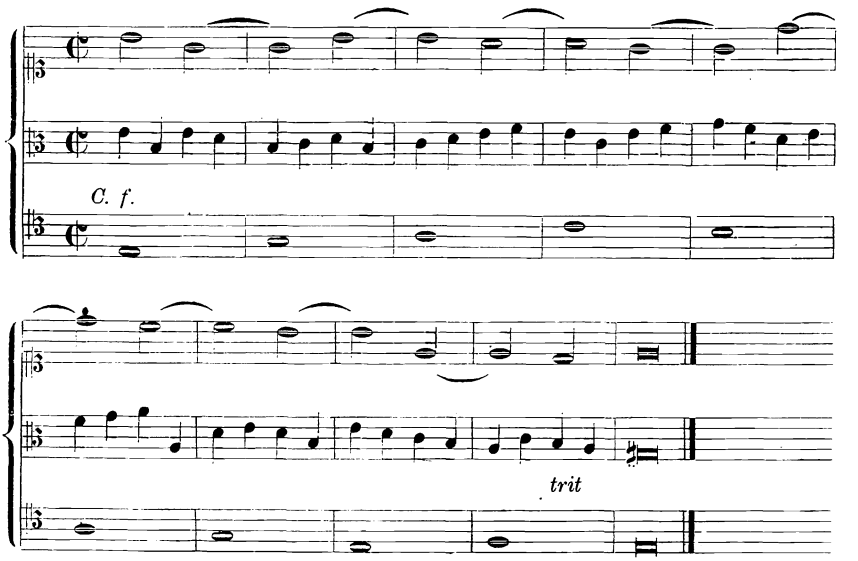


No. 3. *Cantus firmus* in der Unterstimme, Viertelnoten in der Oberstimme und Syncopen in der Mittelstimme.

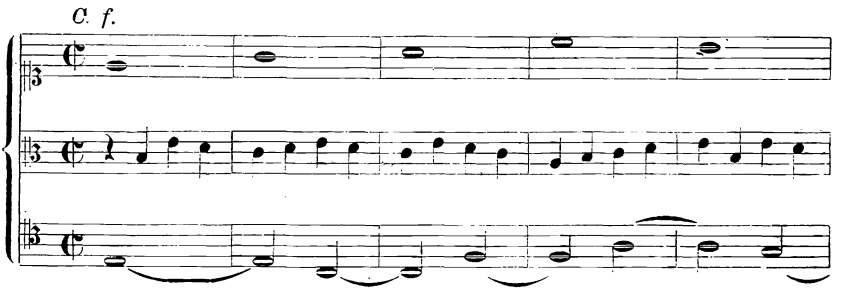


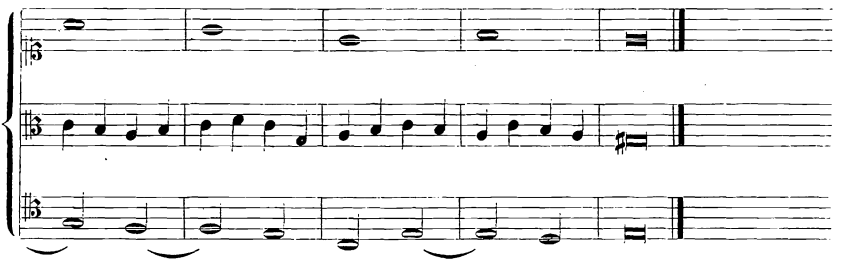


Die folgenden Beispiele sind in der **phrygischen Tonart.** — No. 4. *Cantus firmus* in der Unterstimme, Viertelnoten in der Mittelstimme und Syncopen in der Oberstimme.

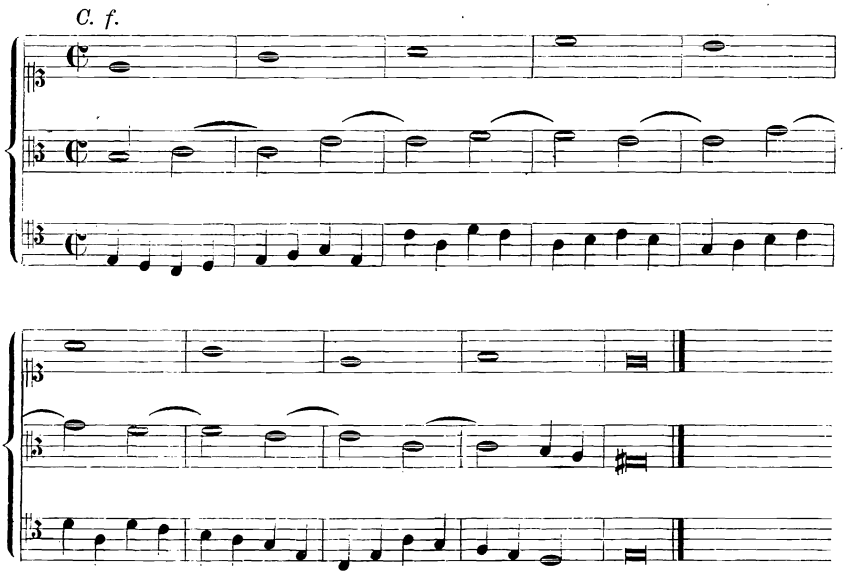


No. 5. *Cantus firmus* in der Oberstimme, Viertelnoten in der Mittelstimme und Syncopen in der Unterstimme.





No. 6. *Cantus firmus* in der Oberstimme, Viertelnoten in der Unterstimme und Syncopen in der Mittelstimme.

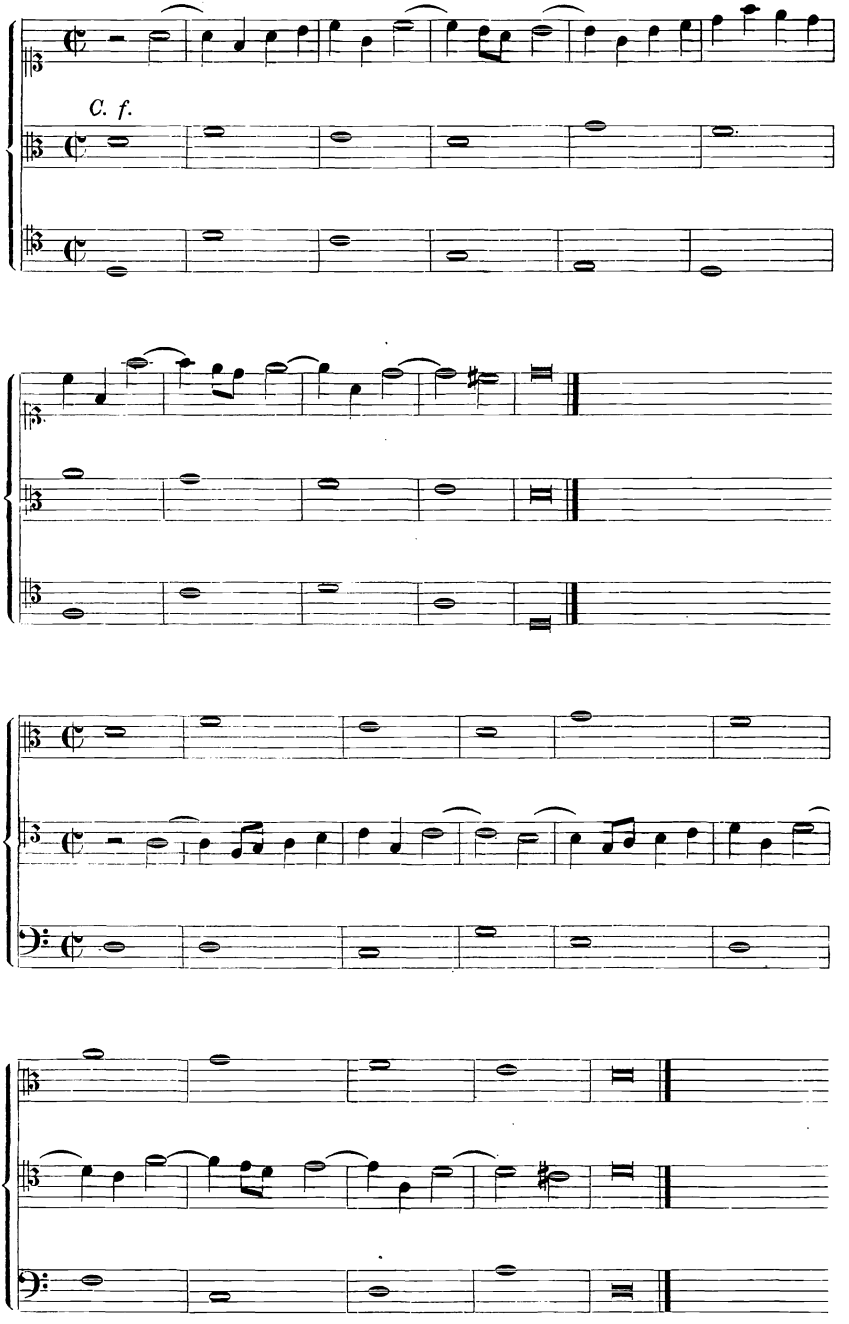


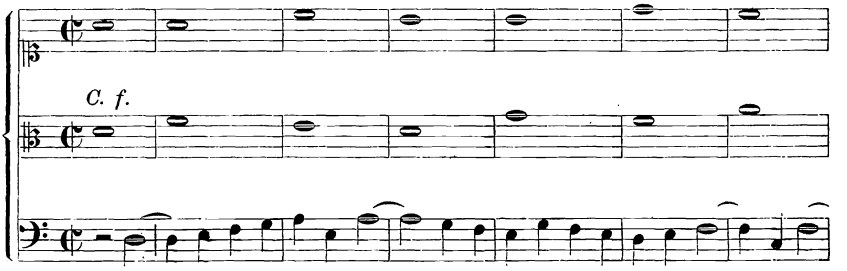
Dreistimmiger Satz, fünfte Gattung.

Gemischte Noten.

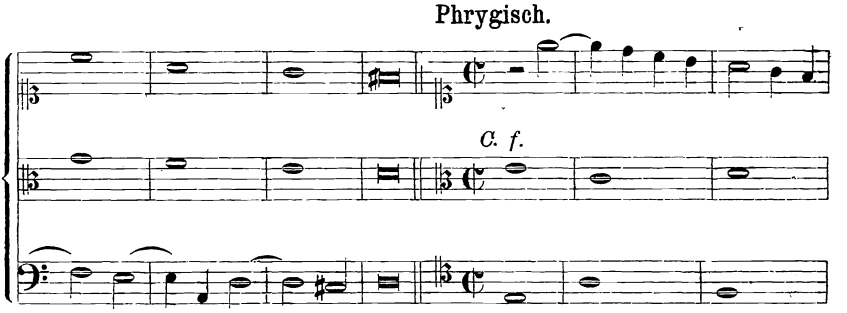
Es wird hier die Aufgabe gestellt, zu einem *Cantus firmus* eine freie selbständige Melodie zu setzen. Die dritte Stimme singt mit dem *Cantus firmus* in gleichen Noten. Die Regeln hierüber sind aus der sechsten Gattung des zweistimmigen Satzes und aus den vier ersten Gattungen des dreistimmigen Satzes hinlänglich bekannt, so dafs wir statt aller Erklärung die von Fux (*Gradus ad parn.* S. 112—114, Deutsche Ausgabe Tab. XIII u. XIV) gegebenen Beispiele folgen lassen können.

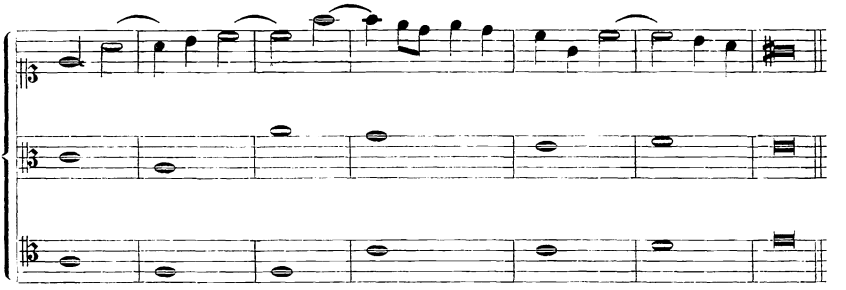
Dorisch.

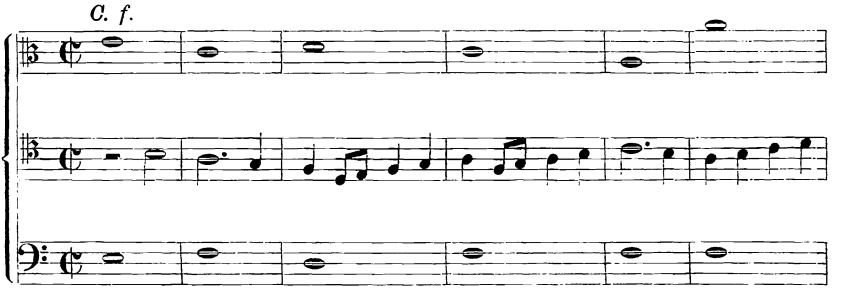


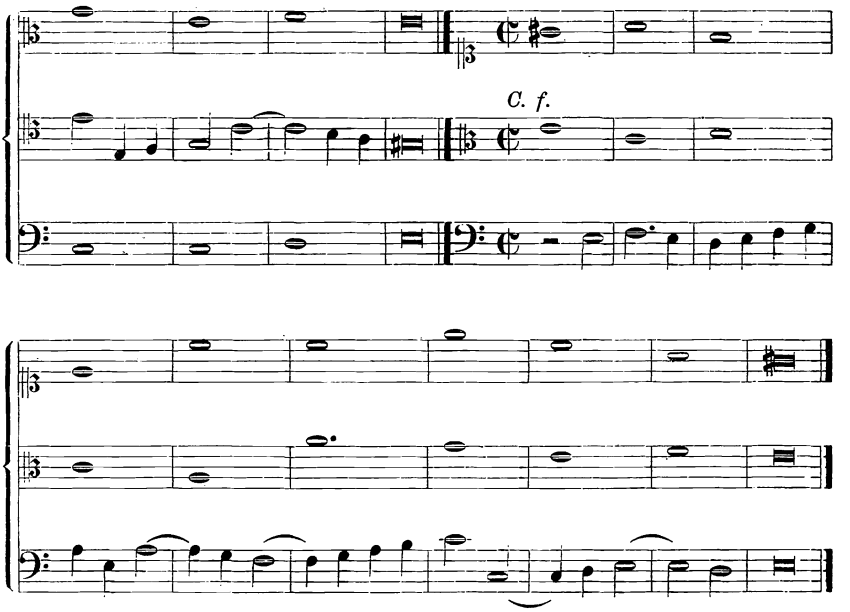


Phrygisch.









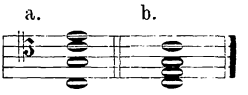
Von der Komposition mit vier Stimmen.

Die gröfstmögliche Verbindung mehrerer konsonierender Töne, der harmonische Dreiklang ist schon in der dreistimmigen Komposition zur Anwendung gekommen. Es ist daher klar, dafs bei vier Stimmen die hinzutretende vierte Stimme keinen anderen Platz findet, als wenn man eines der vorhandenen Intervalle durch die Oktave oder den Einklang verdoppelt; nur bei einzelnen dissonierenden Verbindungen ist es möglich, wie wir weiter unten sehen werden, dafs ein vierter, wirklich verschiedener Ton hinzutreten kann.

In der ersten Gattung der vierstimmigen Komposition, in welcher wir in der einfachsten Weise die Stimmen Note gegen Note verbinden, haben wir es nur mit konsonierenden Symphonien, also nur mit der Verbindung von Grundton, (grofser oder kleiner) Terz und Quinte (d. i. dem reinen Dur- und Moll-Dreiklange) und der an Stelle einer solchen stehenden Verbindung von Grundton, (grofser oder kleiner) Terz und (grofser oder kleiner) Sexte (d. i. dem sogenannten Sextenakkord, der hiernach dreierlei Gestalt haben kann) zu thun. In beiden Akkorden 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 Dreiklanges mit vier Stimmen ist die, daſs, wie im Beispiel a, die Terz von der obersten Stimme gesungen wird, wenn wir auch durch unsere Klaviere verwöhnt sind, wie bei b die Terz dicht neben dem Grundton zu sehen.

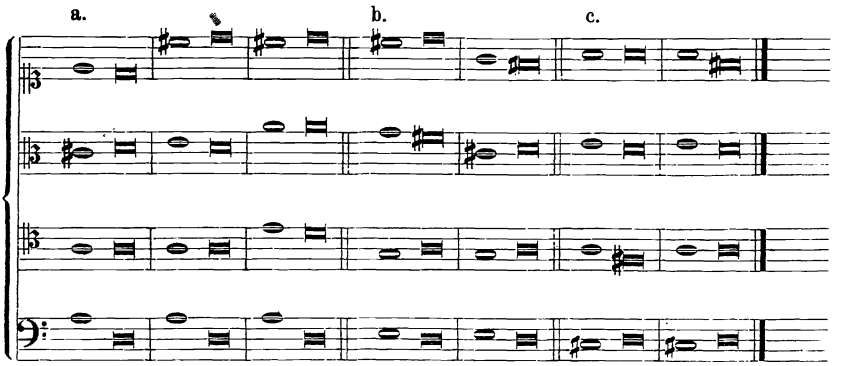


Denn zunächst entsteht aus der Teilung der Oktave die Quinte und erst aus der Teilung der Quinte die Terz; und so hört man auch beim Anreiſsen einer längeren Saite in deren mitklingenden Tönen die einfacheren Verhältnisse der Oktave 1 : 2 und der Quinte 2 : 3 in der tieferen Lage, und erst über diesen das kompliziertere 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 Akkordes sogar unverständlich klingt, während eine tief angebrachte Quinte dagegen etwas sehr Weiches und Füllendes im Klange hat, wovon sich jeder leicht selbst überzeugen kann.

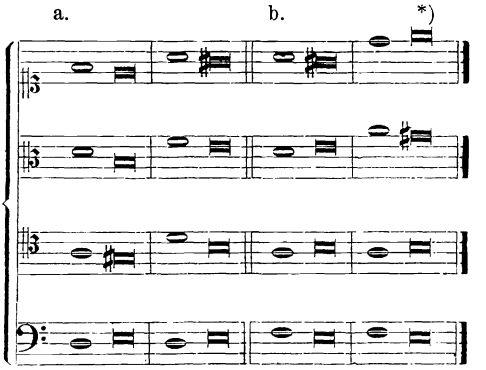
Von der angegebenen natürlichsten Lage des Dreiklanges wird man der Stimmführung wegen — die sich nach den Gesetzen der Bewegung zu richten hat — vielfältig abweichen müssen, so wie man auch oft in die Lage kommt (wie bereits oben gesagt wurde), ein anderes Intervall als den Grundton zu verdoppeln; aber gerade in der vielfältigen Veränderung des harmonischen Dreiklanges, die hierdurch eintritt, besteht das Reizvolle einer guten mehrstimmigen Komposition.

Wir wenden uns nun zur praktischen Ausarbeitung der *Cantus firmi* und richten zunächst unser Augenmerk auf den Anfang und Schluſs. In der dreistimmigen Komposition haben wir gesehen, daſs man oft des guten Gesanges der einzelnen Stimmen wegen das eine oder das andere Intervall des Dreiklanges 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.



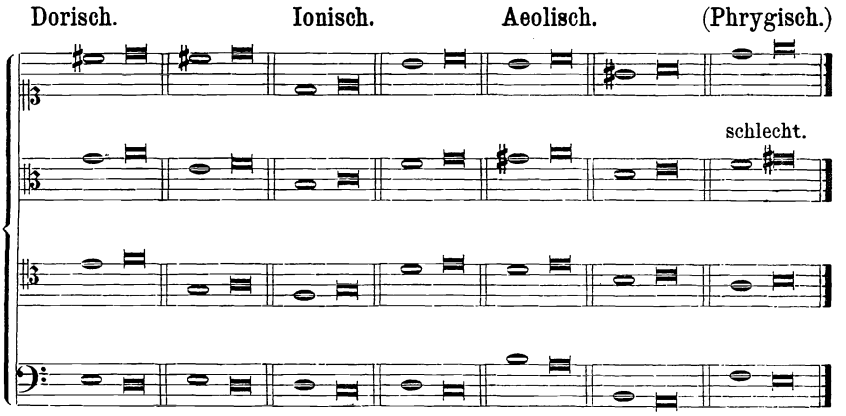
Phrygisch.



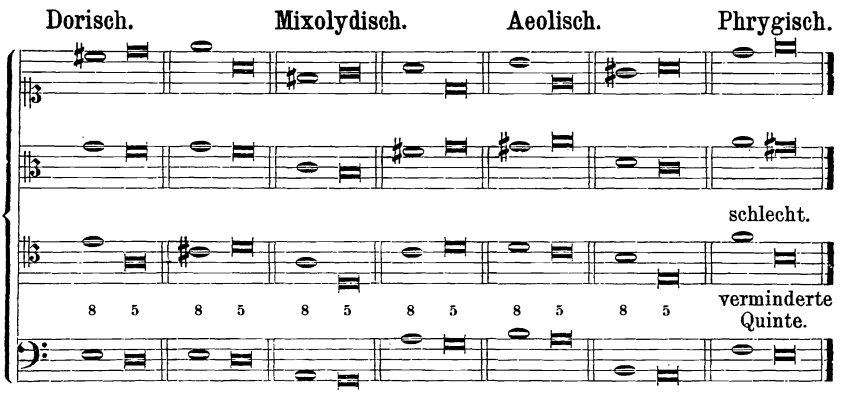
*) Die Komponisten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und auch viele spätere bis zu Seb. Bach's Zeiten zogen den Schluſs mit vollkommenen Konsonanzen, also mit der bloſsen Oktave und Quinte, dem vollen Dreiklang vor. Wenn sie aber in mehrstimmigen Gesängen den vollen Dreiklang setzten, so erhöhten 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 konsonierendere 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 Gesange berücksichtigen. — Der Schluſsakkord ohne Quinte, nur mit Oktave und groſser oder kleiner Terz findet sich in der klassischen Zeit des sechzehnten Jahrhunderts höchst selten einmal vor. Dies möge über die Erhöhung der Terz in den Schluſs- und Anfangs-Akkorden bei den älteren Komponisten 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 Komposition die meiste Schwierigkeit diejenige zu machen, in welcher der Baſs den abwärtsgehenden Leiteton hat, über welchen wir den Sexten-Akkord mit der kleinen Terz und der groſsen Sexte (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 Oktave 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.



Diese Art zu schlieſsen ist zwar vollkommen gut, findet sich aber bei den älteren Komponisten 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 Oktave 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 Komponisten älterer und neuerer Zeit gebraucht werden, daſs man sie als eine durchaus notwendige und unbedenkliche Ausnahme von der strengeren Regel gelten lassen muſs.



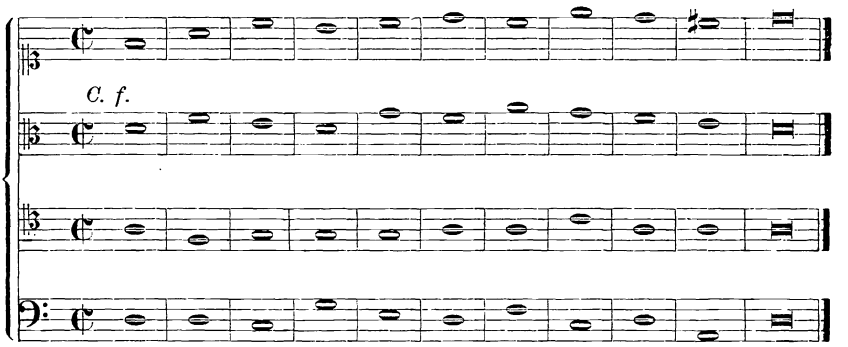
Die Verdoppelung des abwärtssteigenden Leitetones verbietet sich, wie an den Beispielen zu sehen ist, in der phrygischen Tonart von selbst, wo die betreffende Stimme einen Sprung von *f* nach *gis* (eine übermäfsige Sekunde) oder von *f* nach *h* (eine verminderte Quinte) zu machen hätte. Die übermäfsige Sekunde 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 mufs es aber möglichst vermeiden. Wir gehen nun zu den Gattungen über.

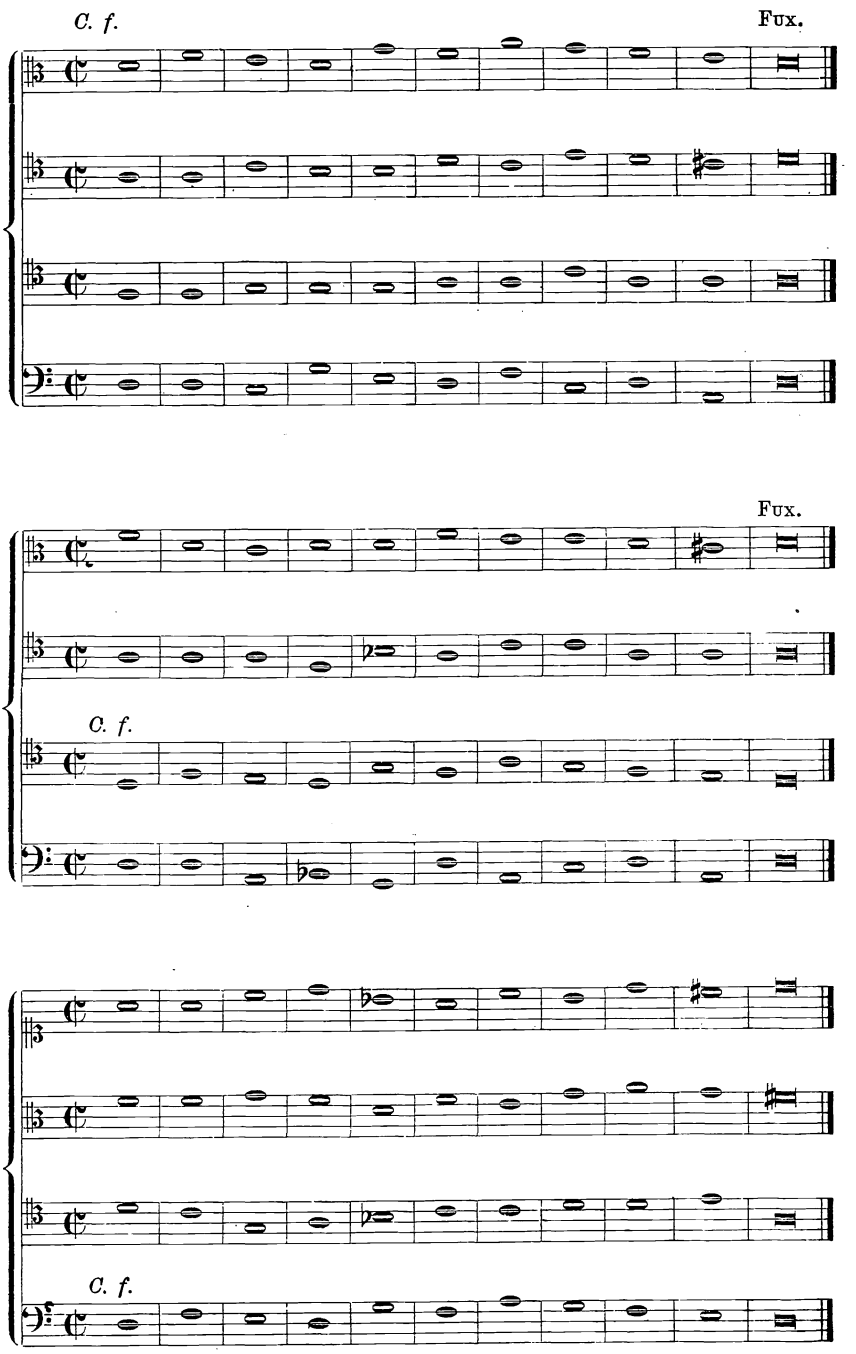
Vierstimmiger Satz, erste Gattung.

Note gegen Note.

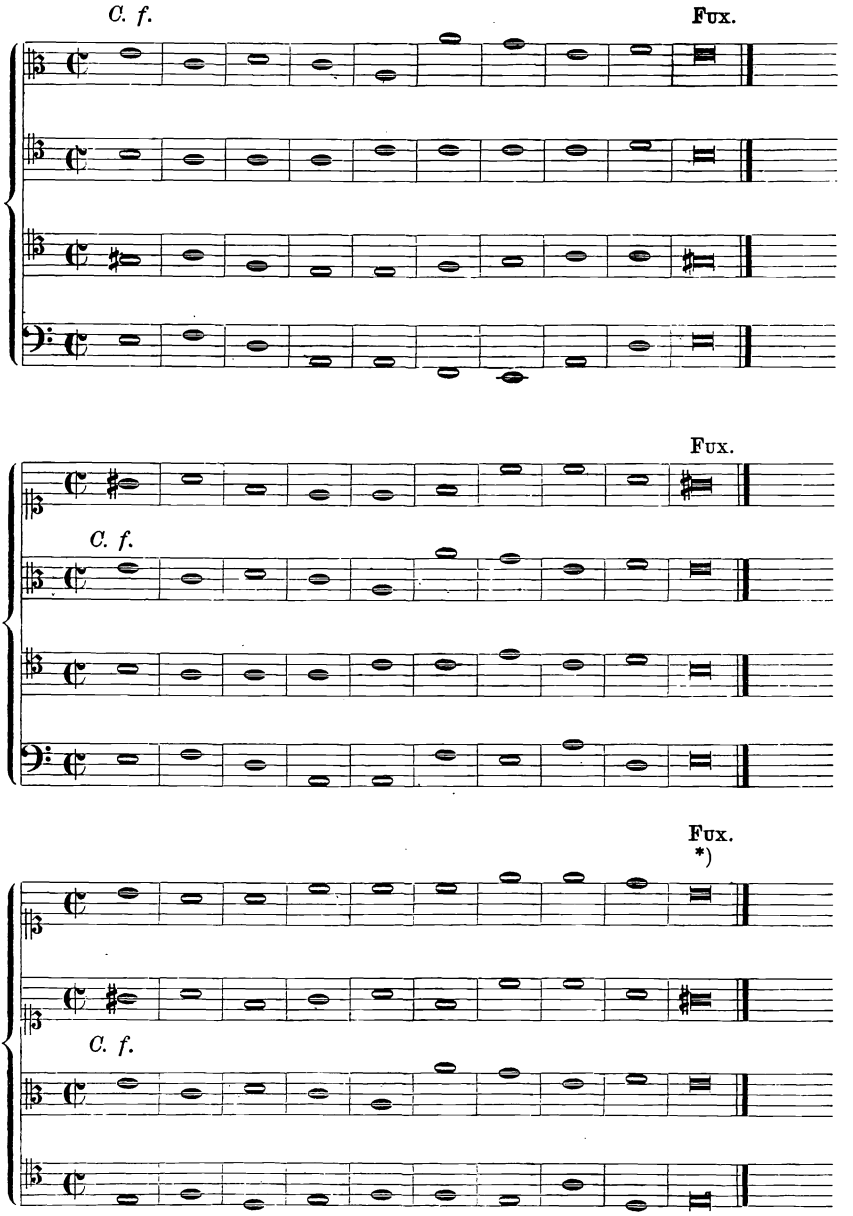
In dieser Gattung haben alle vier Stimmen in gleichen Noten zu singen. Die Regeln hierüber sind aus dem Vorhergehenden bekannt, so dafs sogleich die hierher gehörigen Beispiele folgen können.

Dorisch.



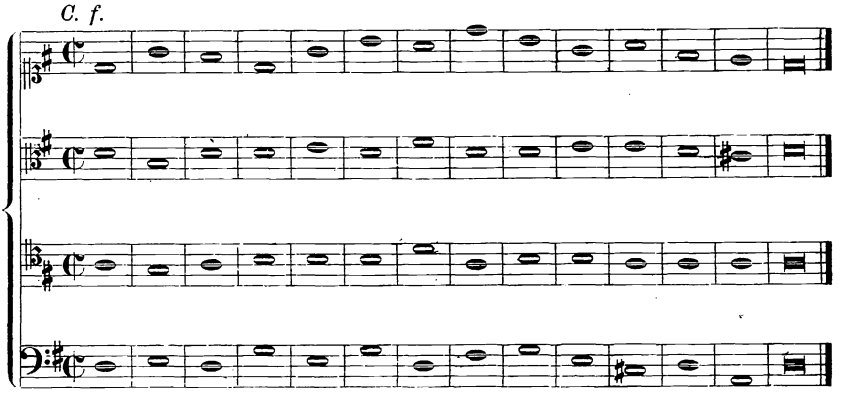

C. f.
Fux.
Fux.
C. f.
C. f.

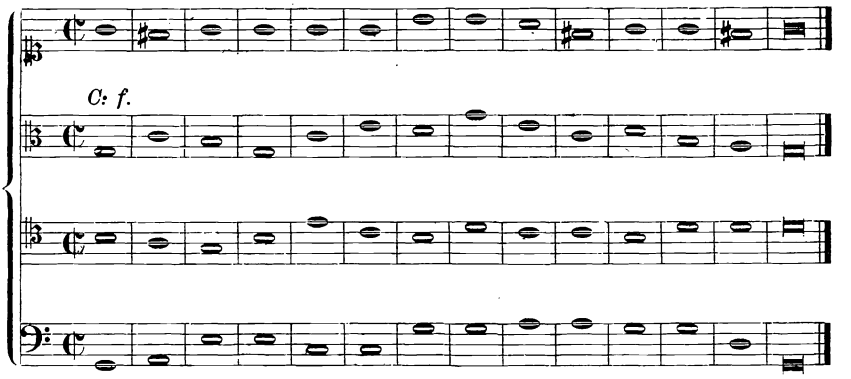
Phrygisch.



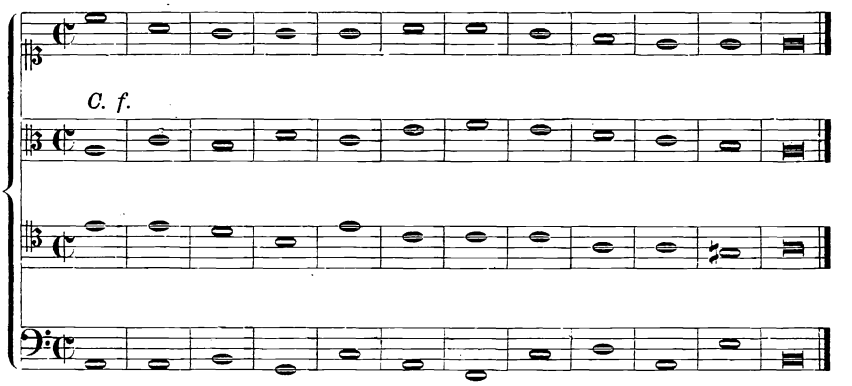
*) Bei der Cadenz der phrygischen Tonart haben sich die besten Meister die Freiheit genommen, wie im Beispiel verdeckte Quinten zu schreiben. Für den Schüler ist es aber immerhin besser, wenn er dergleichen Unregelmäfsigkeiten zu vermeiden sucht.

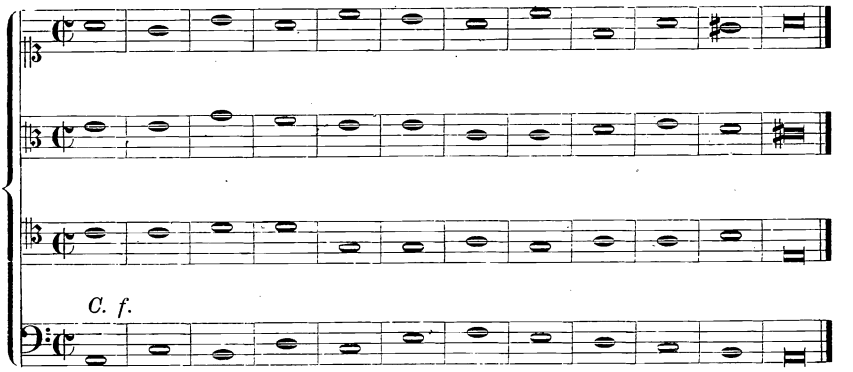
Mixolydisch (transponiert).



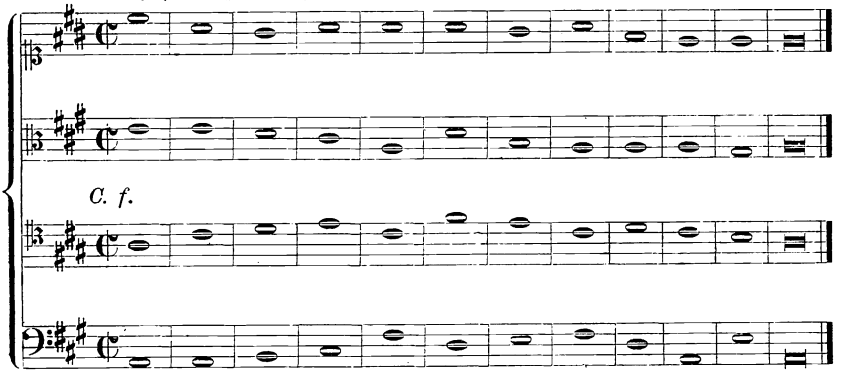


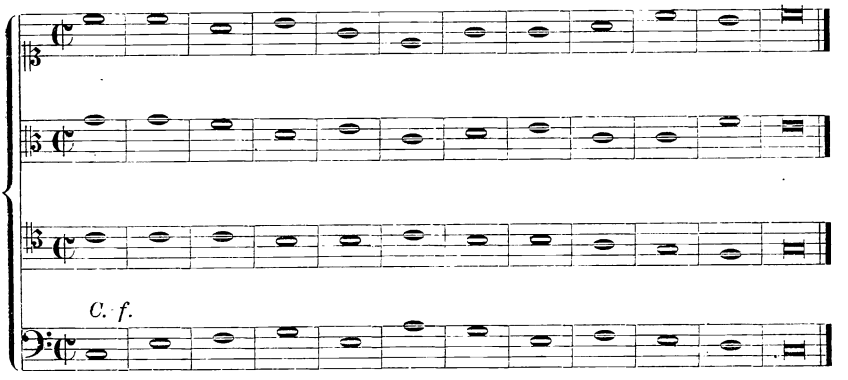
Aeolisch.





Ionisch (transponiert).





Vierstimmiger Satz, zweite Gattung.

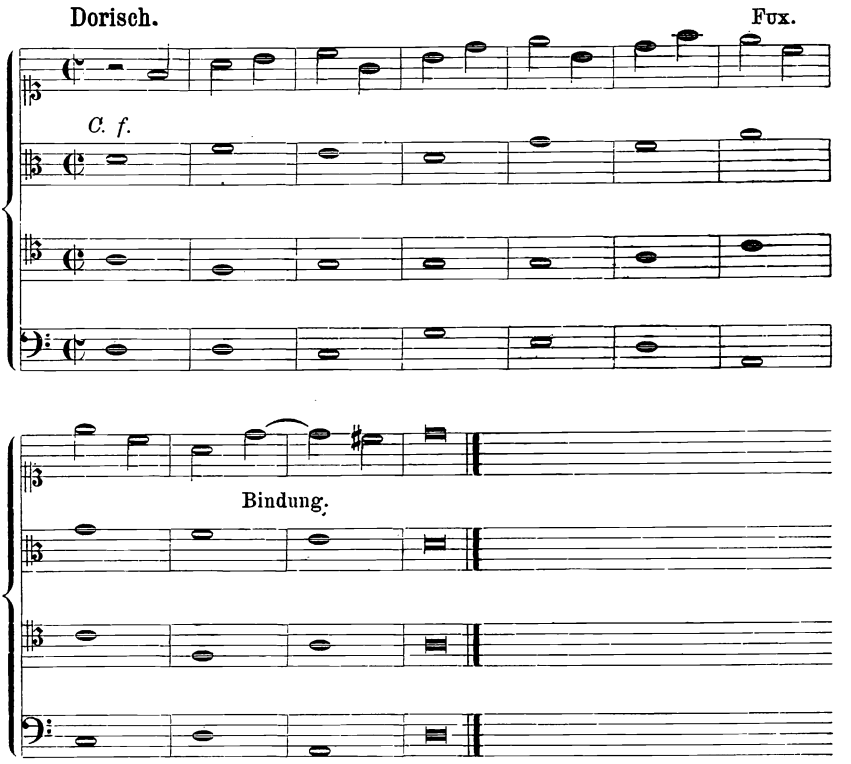
Zwei Noten gegen eine.

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, dafs diese Gattung ihre Schwierigkeiten hat und deshalb eine grofse Übung erfordert. Bei den Schlufsfällen 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 Komposition schwerlich ein Grund vorhanden sein wird, eine ganze Reihe von Takten in dieser Weise zu schreiben, so mufs man sie dennoch mit vielem Fleifs durchüben. „Denn (sagt Fux, *Gradus ad parnassum*, deutsche Ausgabe S. 111, lat. S. 123) „diese Lektionen sind nicht zum „Gebrauch, sondern nur zur Übung erfunden. Gleichwie einer der „lesen kann, nicht mehr buchstabieret, also werden auch diese Gattungen „des Contrapunktes blos zum Lernen vorgeschrieben.“ *)

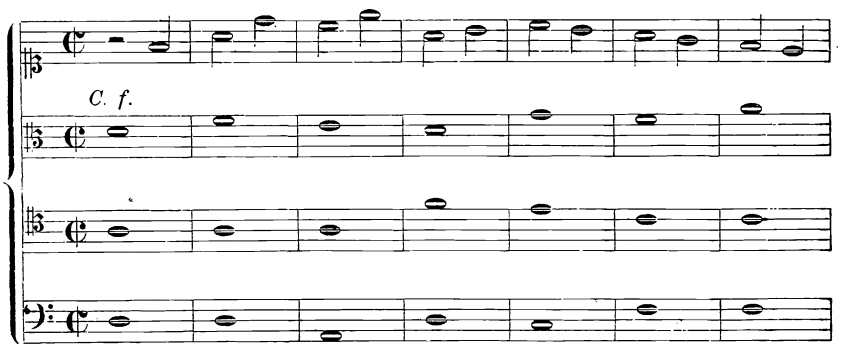
Während in der ersten Gattung die Regel es mit Strenge verlangt, dafs der Schüler stets vollkommene Dreiklänge und Sextenakkorde (natürlich mit Ausnahme des Anfangs- und Schlufsakkordes) setzte, so haben wir in dieser und der folgenden Gattung die Freiheit, bisweilen auch unvollkommene Akkorde anzubringen, wie dies im fünften Takte des folgenden aus Fux *Grad. ad parn.*, lat. Ausgabe S. 122 entnommenen Beispieles geschehen ist. Wir haben hier eine Verdoppelung des Bafstones (*e*) in seiner zweiten Oktave 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 Konsonanz, also die sogenannten verdeckten Quinten und Oktaven nicht immer mit jener Strenge wie im zwei- und dreistimmigen Satze vermeiden können. Es wurde aber schon oben bemerkt, dafs, 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 Oktave vom achten zum neunten Takt des folgenden Beispieles bei gerader Bewegung zwischen Tenor und Alt nichts einzuwenden, ebensowenig wie gegen andere ähnliche Freiheiten, die in den weiter unten folgenden Beispielen vorkommen.

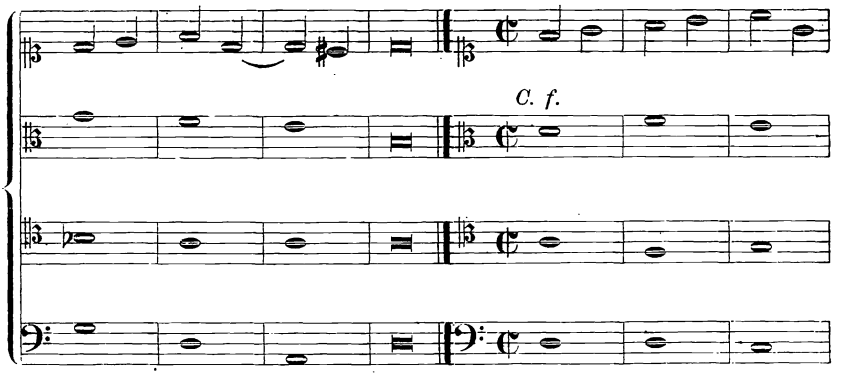
---

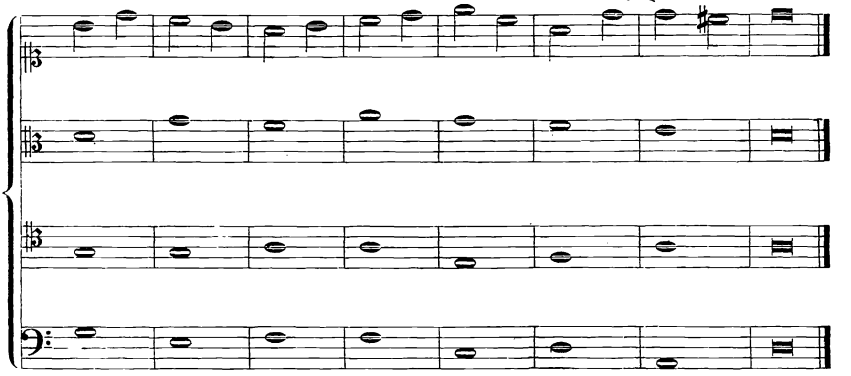
*) *Non enim usus, sed exercitii gratia lectiones hae adinventae sunt: quemadmodum Syllabizzatio a legere sciente non amplius practicatur, ita quoque contrapuncti species ad addiscendum solummodo praescribuntur.*

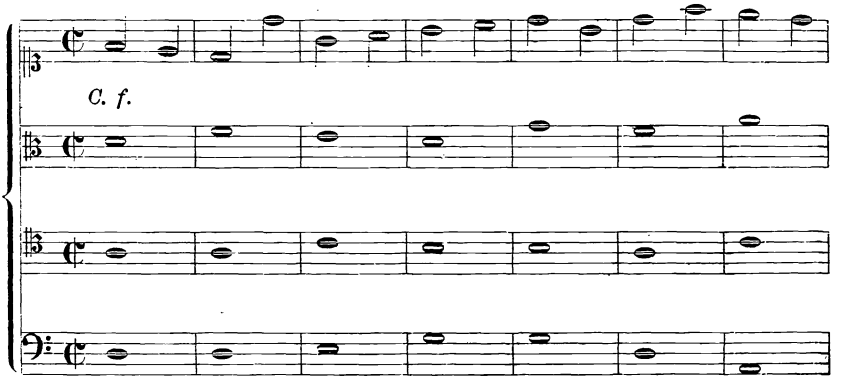


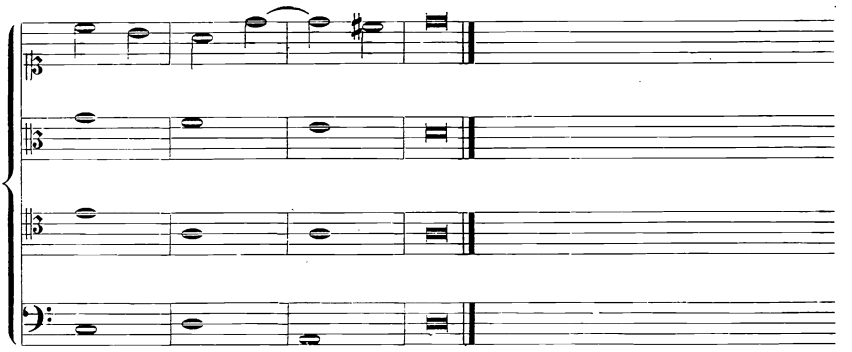
Dieser Satz ist nicht ganz frei von harmonischen Härten und einer gewissen Steifheit in der Bewegung der halben Noten, was aber in der Schwierigkeit der Aufgabe Entschuldigung findet. Damit aber der Schüler sehe, dafs selbst bei so ungünstigen Verhältnissen die Möglichkeit vorhanden ist, mehr als einen Contrapunkt zu erfinden, füge ich noch drei Sätze mit einer gleichen Anordnung der Stimmen hinzu.



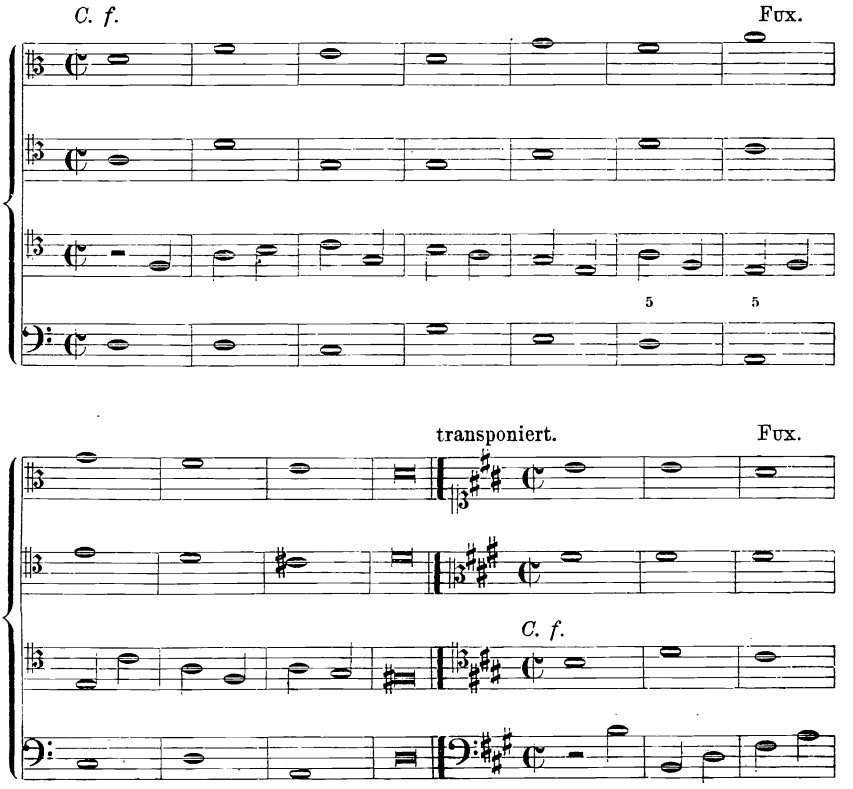

C. f.

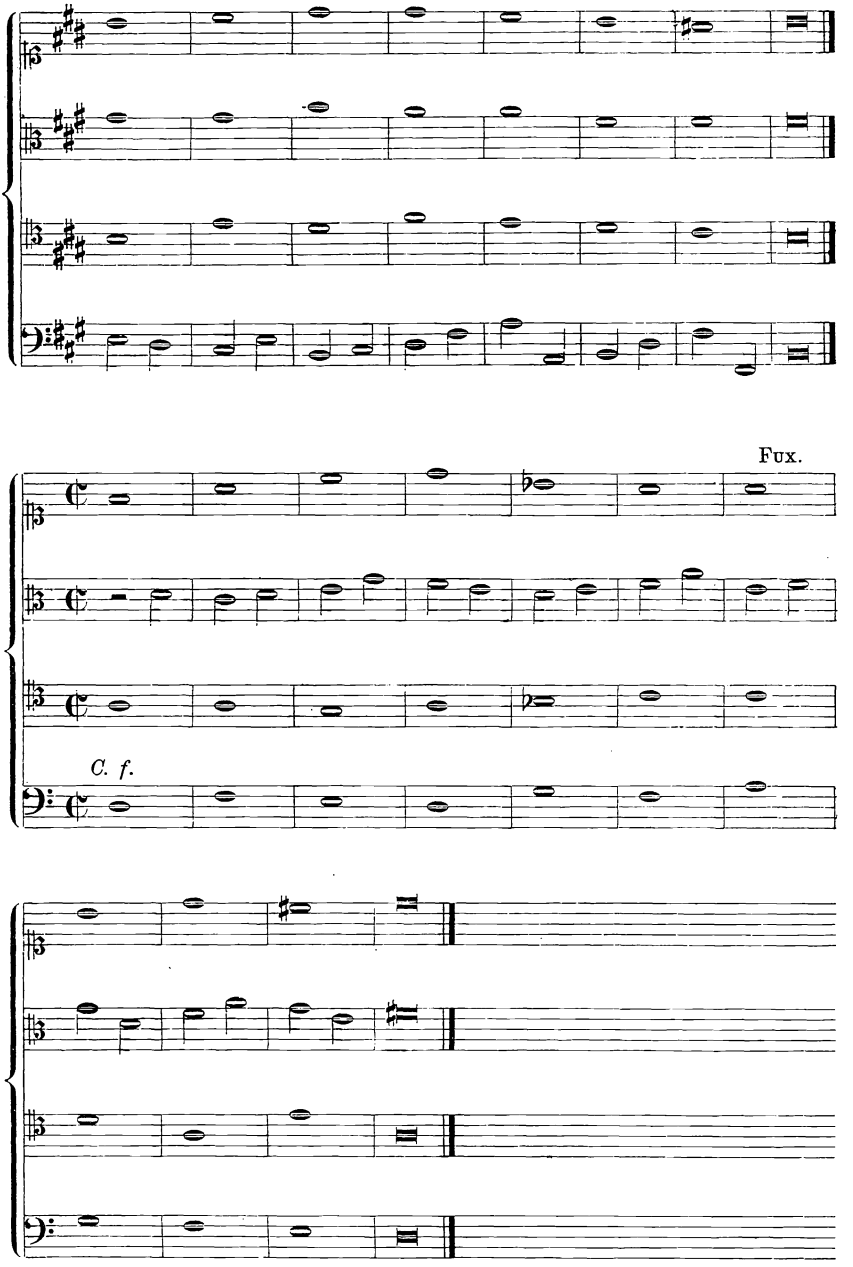



C. f.



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 weifs, wie er die Schlufsfälle in den verschiedenen Tonarten einzurichten hat.

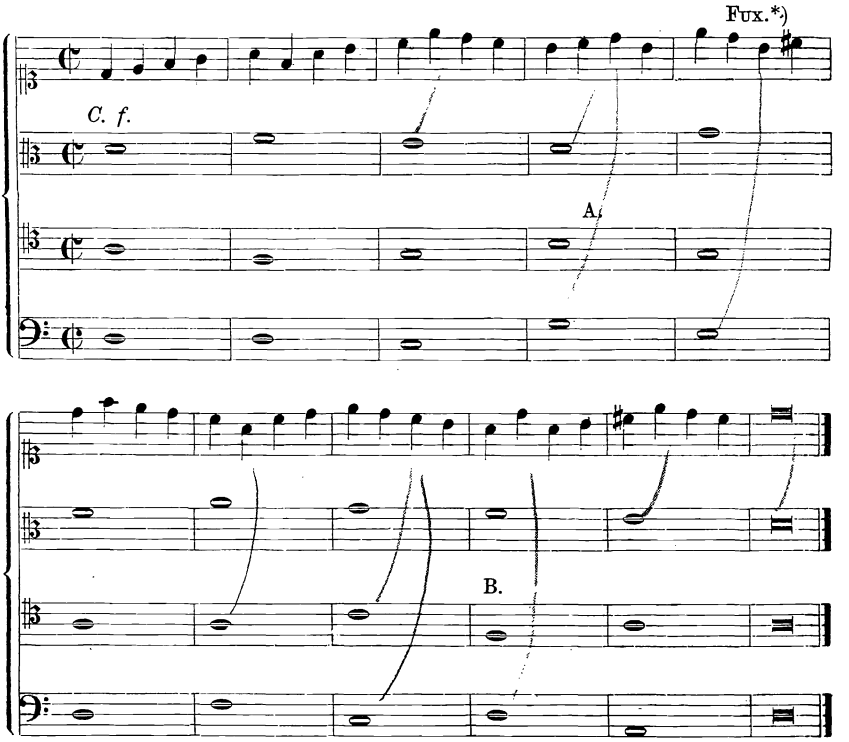



Fux.
C. f.

Vierstimmiger Satz, dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine.

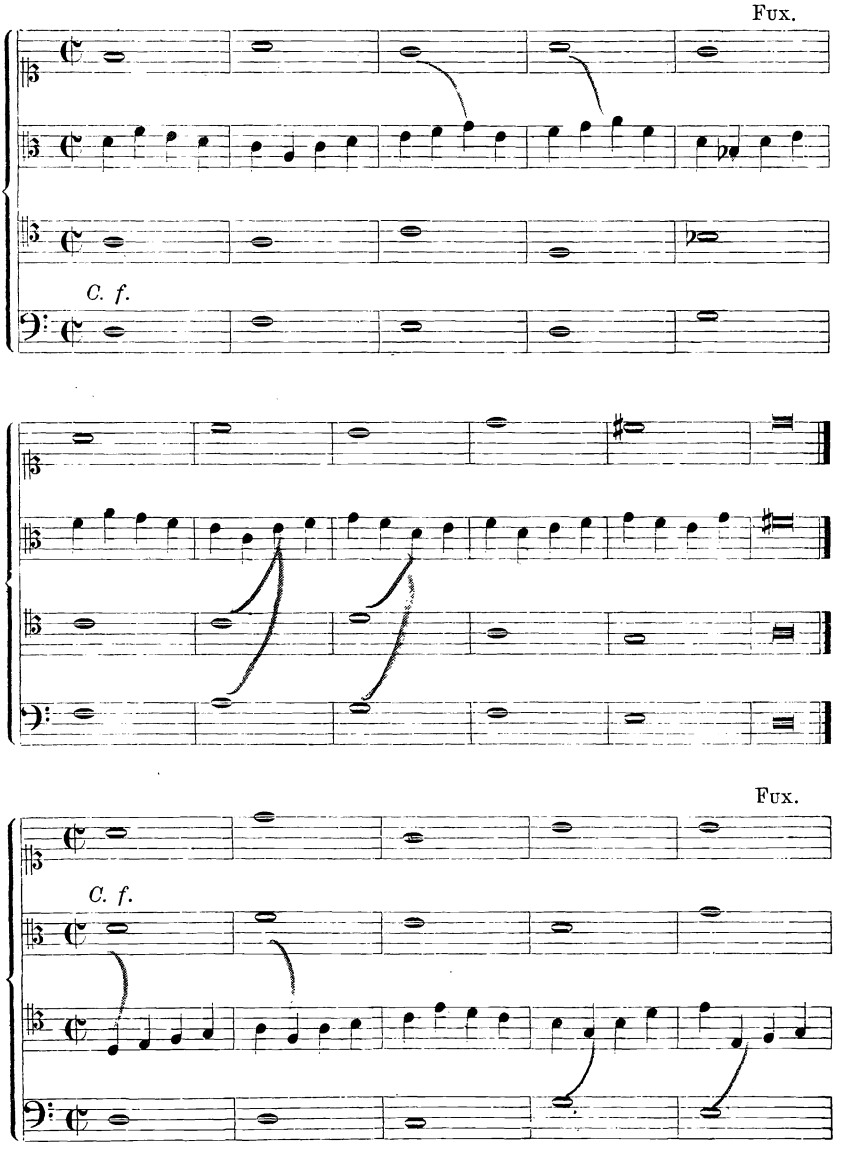
In dieser Gattung hat eine der Stimmen Viertel zu singen, während die drei anderen in ganzen Noten fortschreiten. Wir weisen hier auf die dreistimmige Komposition zurück. Man hat besonders darauf zu achten, dafs auf dem ersten und dritten Viertel des Taktes ein vollständiger Dreiklang zu stehen kommt; doch wird man einer sangbaren Stimmführung wegen bisweilen hiervon abweichen müssen, wie dies auch bei der vorhergehenden Gattung der Fall war.

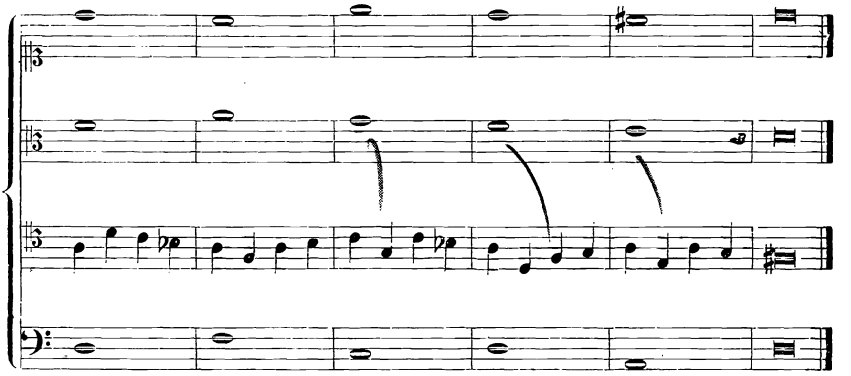


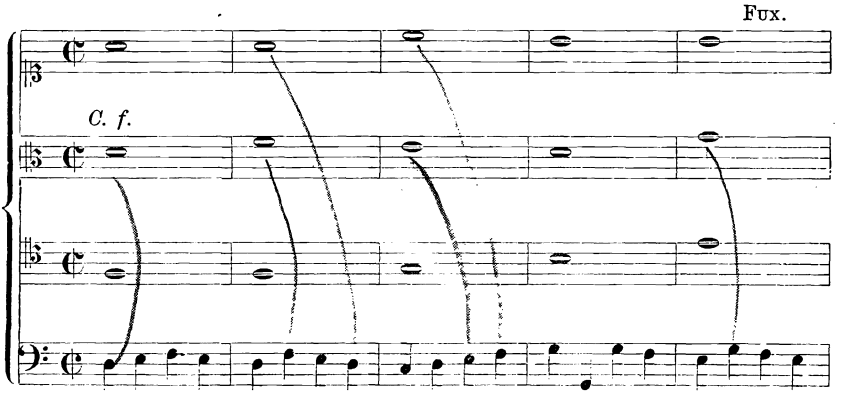
Bei A ist die Terz verdoppelt; man hätte leicht dem Tenor *g* statt *h* geben können; indes leidet einmal die Vollstimmigkeit darunter, wenn man den Einklang, der hier mit dem Bafs entstanden wäre, auf *arsis* setzt; ferner aber würde auch die Terz, die dann nur in der Viertelbewegung der Sopranstimme vorhanden wäre, mangelhaft klingen, weil man sie nicht beständig zu hören bekommt. Bei B schreitet der Alt mit dem Tenor in gerader Bewegung in eine vollkommene Kon-

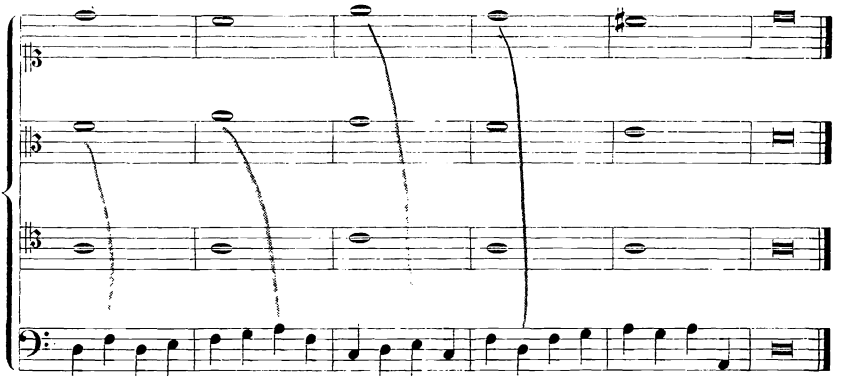
*) *Grad. ad Parn.* lat. Ausgabe S. 124. Deutsche Ausgabe Tab. XVII u. XVIII.

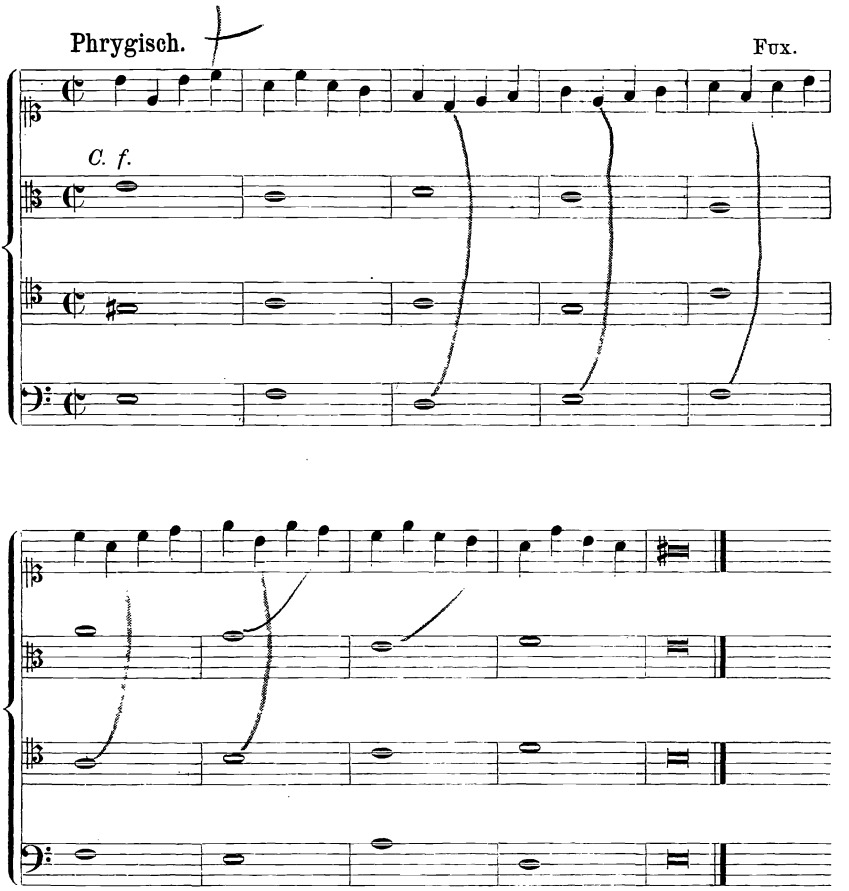
sonanz; dergleichen Freiheiten sind in dieser und der vorhergehenden Übung (wie bereits S. 249 gesagt wurde) nicht ganz zu vermeiden, man müfste denn ausnahmsweise gestatten, bisweilen eine ganze Note in zwei halbe zu zerlegen. Doch ist es besser, wenn der Schüler vorläufig dabei bleibt, der Gattung gemäfs in drei Stimmen ganze Noten zu setzen.

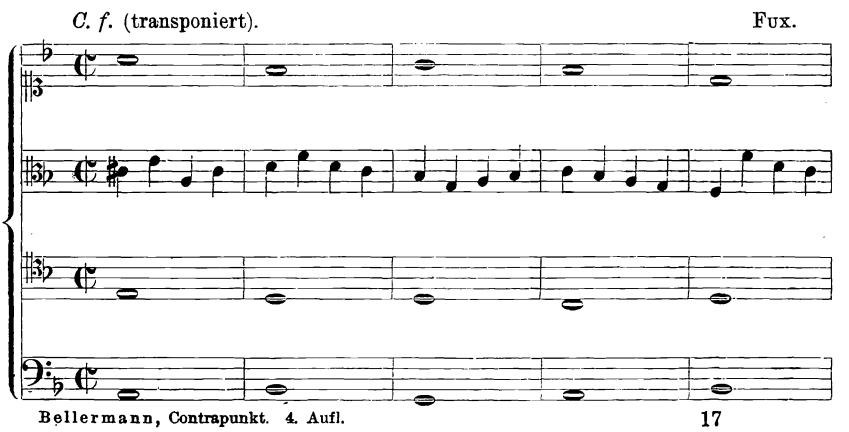


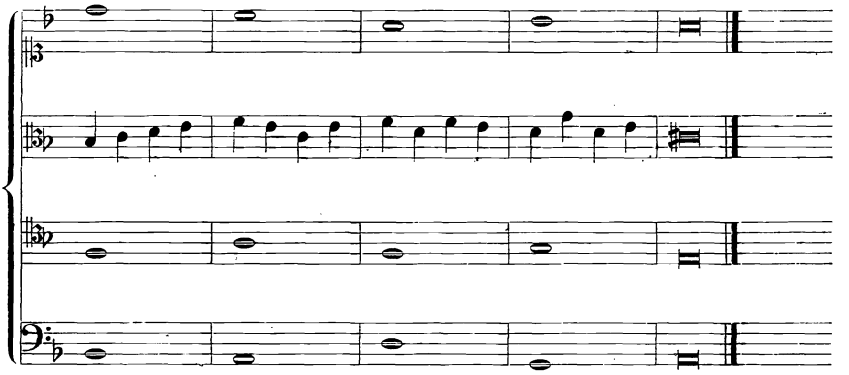



Fux.
C. f.

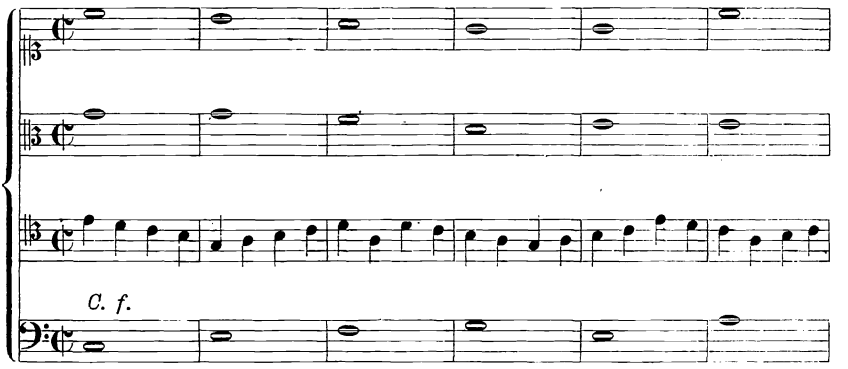


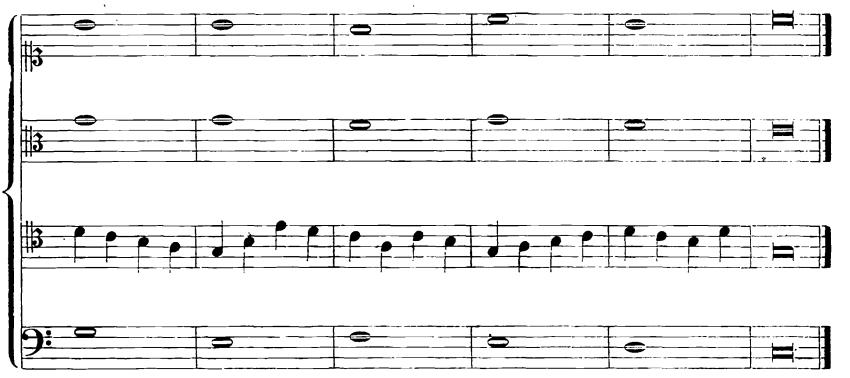

Phrygisch.
Fux.
C. f.


C. f. (transponiert).
Fux.

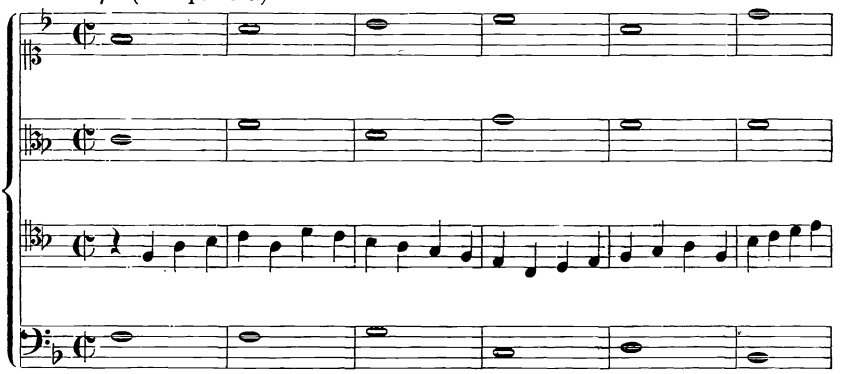


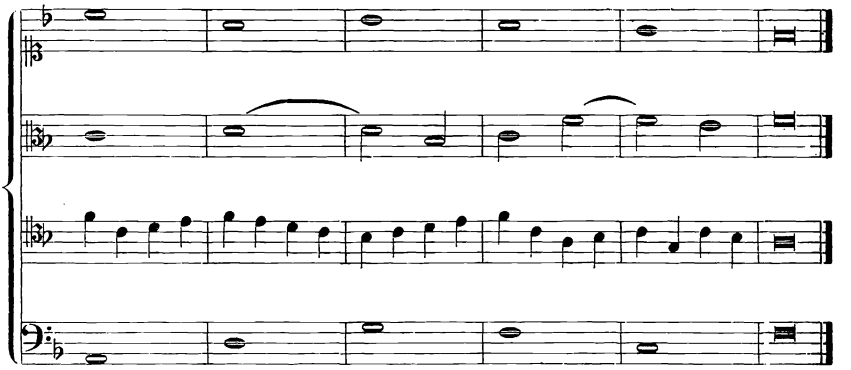
Ionisch.



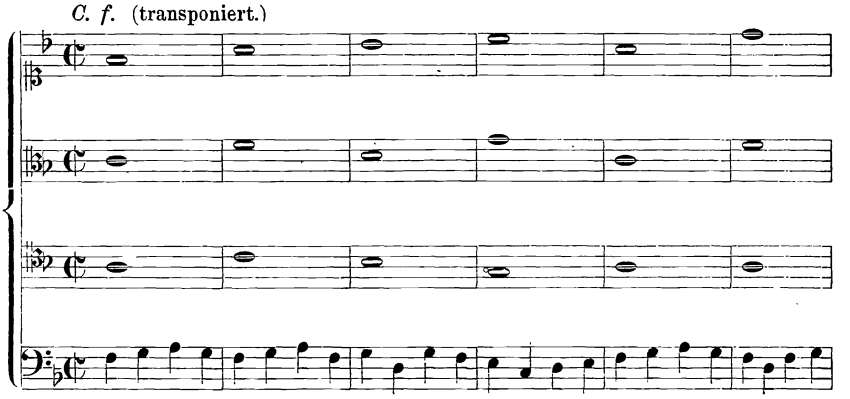


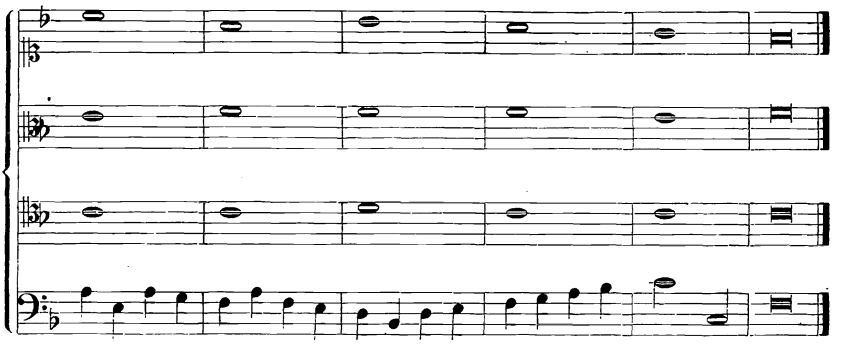
C. f. (transponiert.)





C. f. (transponiert.)





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, dafs 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, dafs wir hier die Dissonanzen einzeln noch einmal durchgehen, da bei vier Stimmen durch den Hinzutritt eines dissonierenden Intervalles entweder eine der konsonierenden Stimmen durch die Oktave (oder den Einklang) verdoppelt werden mufs, oder ein wirklicher Vierklang (d. h. das gleichzeitige Erklingen von vier wesentlich verschiedenen Stufen der Tonleiter) entstehen kann. In letzterem Falle mufs dann mit einer einzigen Ausnahme die Teilung einer ganzen Note in zwei halbe stattfinden.

1. Die Dissonanzen in einer der drei Oberstimmen zum Bafs 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 Oktave 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 Bafstones (Id) beigegeben werden.

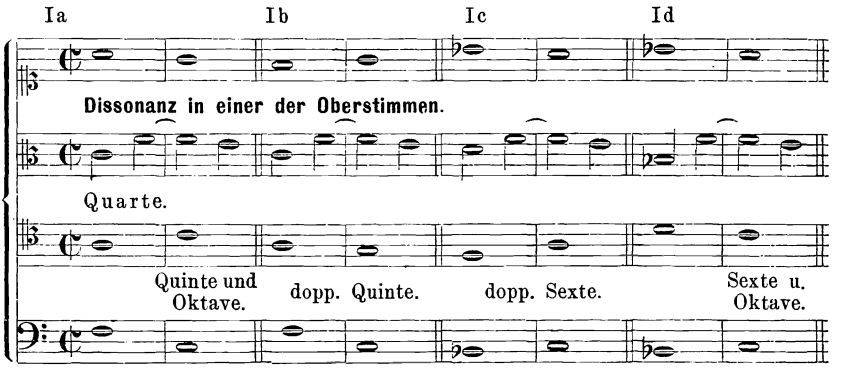
b. Die Septime wird begleitet von der Terz und der Verdoppelung des Bafstones (Ie) oder von der verdoppelten Terz (If). In beiden Fällen können die drei konsonierenden Stimmen während der Auflösung auf ihrer Tonstufe liegen bleiben. Statt des verdoppelten Bafstones oder der verdoppelten Terz kann man aber auch die Quinte

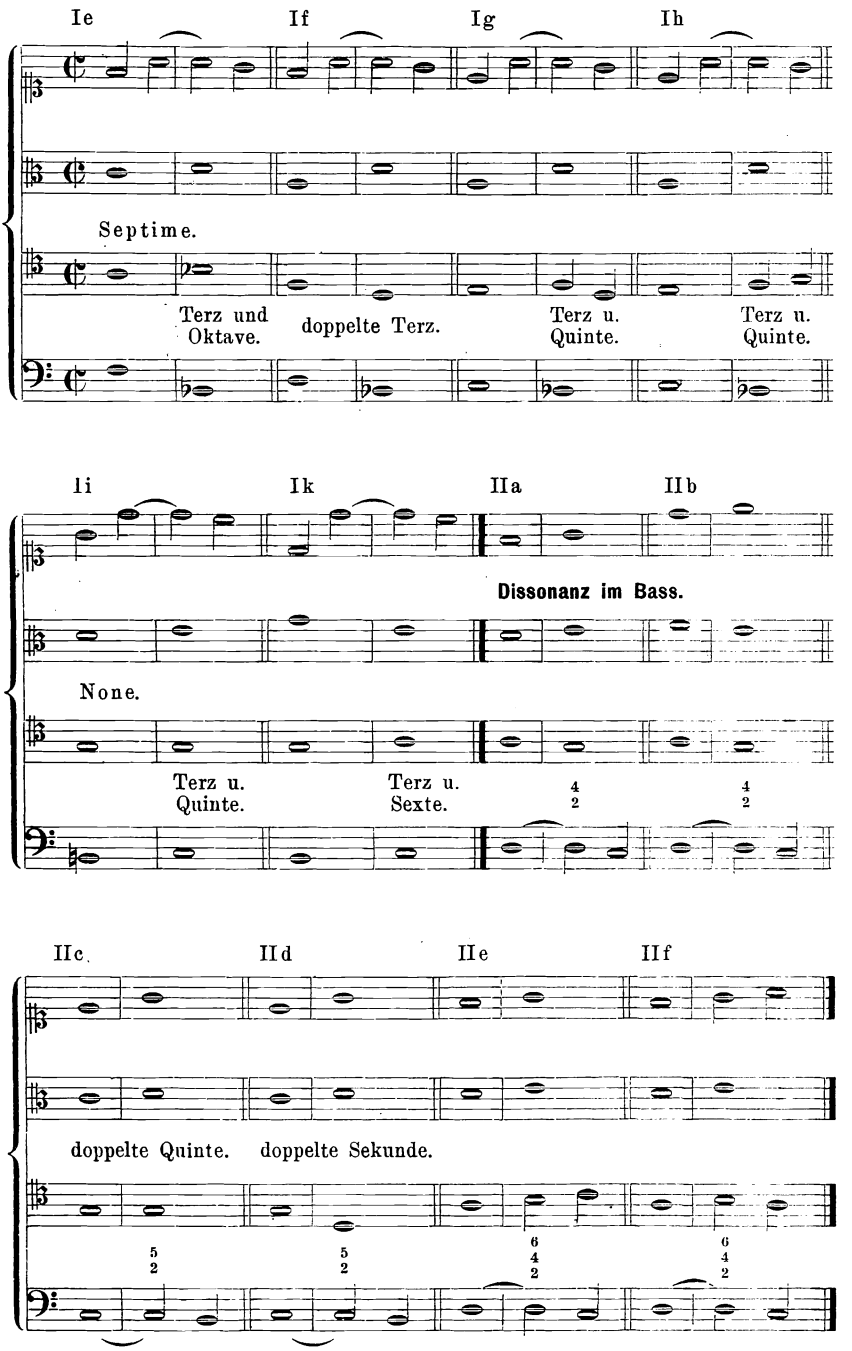
hinzufügen, so dafs wir dann die Verbindung von einem Bafston mit seiner Terz, Quinte und Septime erhalten. Hierbei ist es aber nötig, dafs die Quinte, während die Septime sich auflöst, weiterschreitet; weil sonst auf *thesis* eine neue Dissonanz (eine Sekunde oder Septime zwischen zwei Oberstimmen) entstehen würde. (s. Beispiel Ig und Ih).

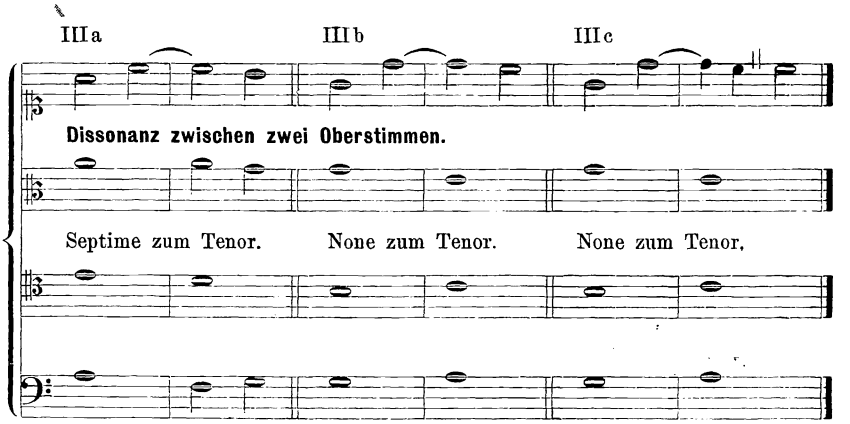
c. Die None wird entweder begleitet vom vollen Dreiklang (Bafston mit seiner Quinte und Terz) (Beispiel Ii) oder dem Sexten-Akkord (Bafston mit seiner Terz und Sexte) (Beispiel Ik). Durch die None entsteht ein Vierklang, dessen Dissonanz die vorgehaltene Oktave ist. Er ist die einzige Verbindung von vier wesentlich verschiedenen Stufen der Tonleiter, in welcher durch die Auflösung der Dissonanz keine der anderen Stimmen zu einer Ausweichung genötigt wird.

2. Die Dissonanzen in der tiefsten Stimme eines Zusammenklanges sind a. die Sekunde und b. die Quarte. Beide werden meist zu gleicher Zeit angewendet. Bei der Auflösung entsteht dann der volle Dreiklang, in welchem entweder (s. Beispiel IIa) die Quinte, oder (s. Beispiel IIb) die Terz verdoppelt ist. Indes kann man der Sekunde auch die Quinte und deren Verdoppelung (s. IIc) oder die Quinte mit der verdoppelten Sekunde (s. IId) beigeben. Und ferner kann man noch die Quarte und Sekunde mit der Sexte vereinigen (s. IIe und IIf). In letzterem Falle mufs aber diejenige Stimme, welche die Sexte nimmt, auf der zweiten halben Note des Taktes weiterschreiten.

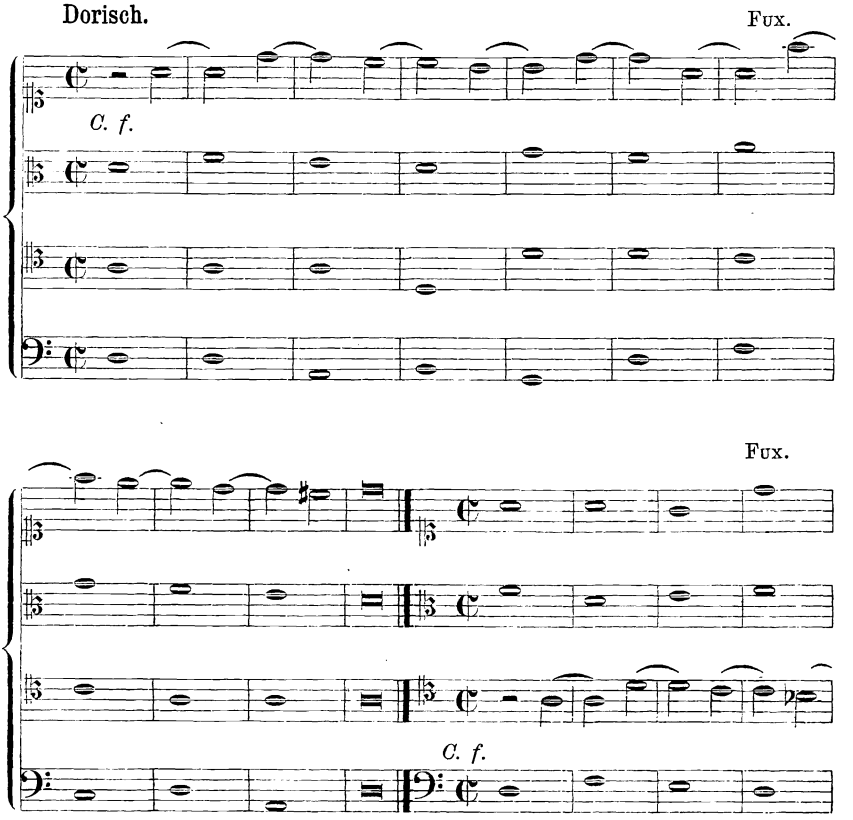
3. Dissonanzen zwischen zwei Oberstimmen. Hier haben wir vom Bafs aus gerechnet die Quinte und Sexte, so dafs zwischen zwei Oberstimmen eine Sekunde, beziehungsweise Septime entsteht, die sich immer nur beim Weiterschreiten des Basses so wie einer der beiden anderen Stimmen auflösen kann, (s. Beispiel IIIa). Bisweilen kommt, wenn auch nur ausnahmsweise, die None zwischen zwei Mittelstimmen vor. Die *A-capella*-Komponisten haben dieselbe fast ganz vermieden und nur mit einer schon auf dem zweiten Viertel stattfindenden Auflösung gebraucht. (S. Beispiel IIIb und c).

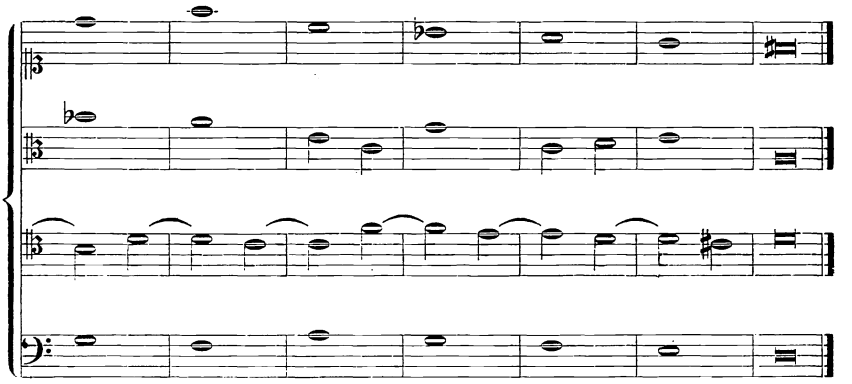


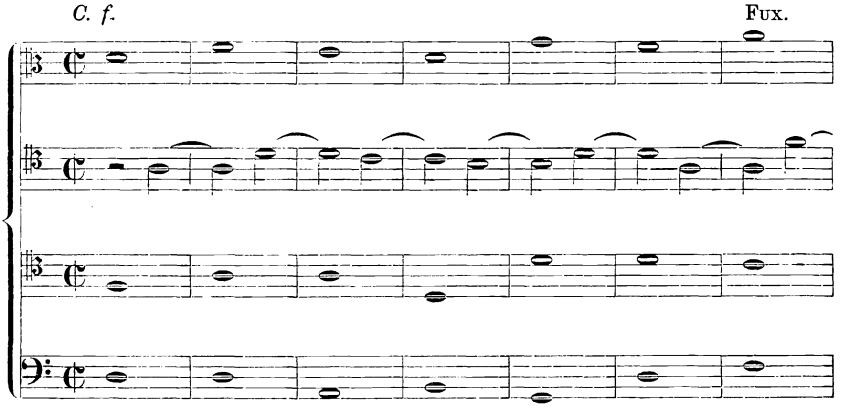

Ie
If
Ig
Ih
Septime.
Terz und Oktave.
doppelte Terz.
Terz u. Quinte.
Terz u. Quinte.
Ii
Ik
IIa
IIb
Dissonanz im Bass.
None.
Terz u. Quinte.
Terz u. Sexte.
IIc
IId
IIe
IIf
doppelte Quinte.
doppelte Sekunde.

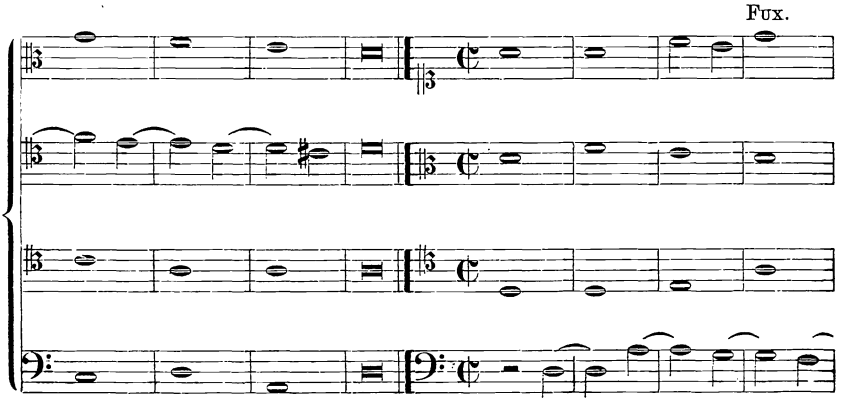


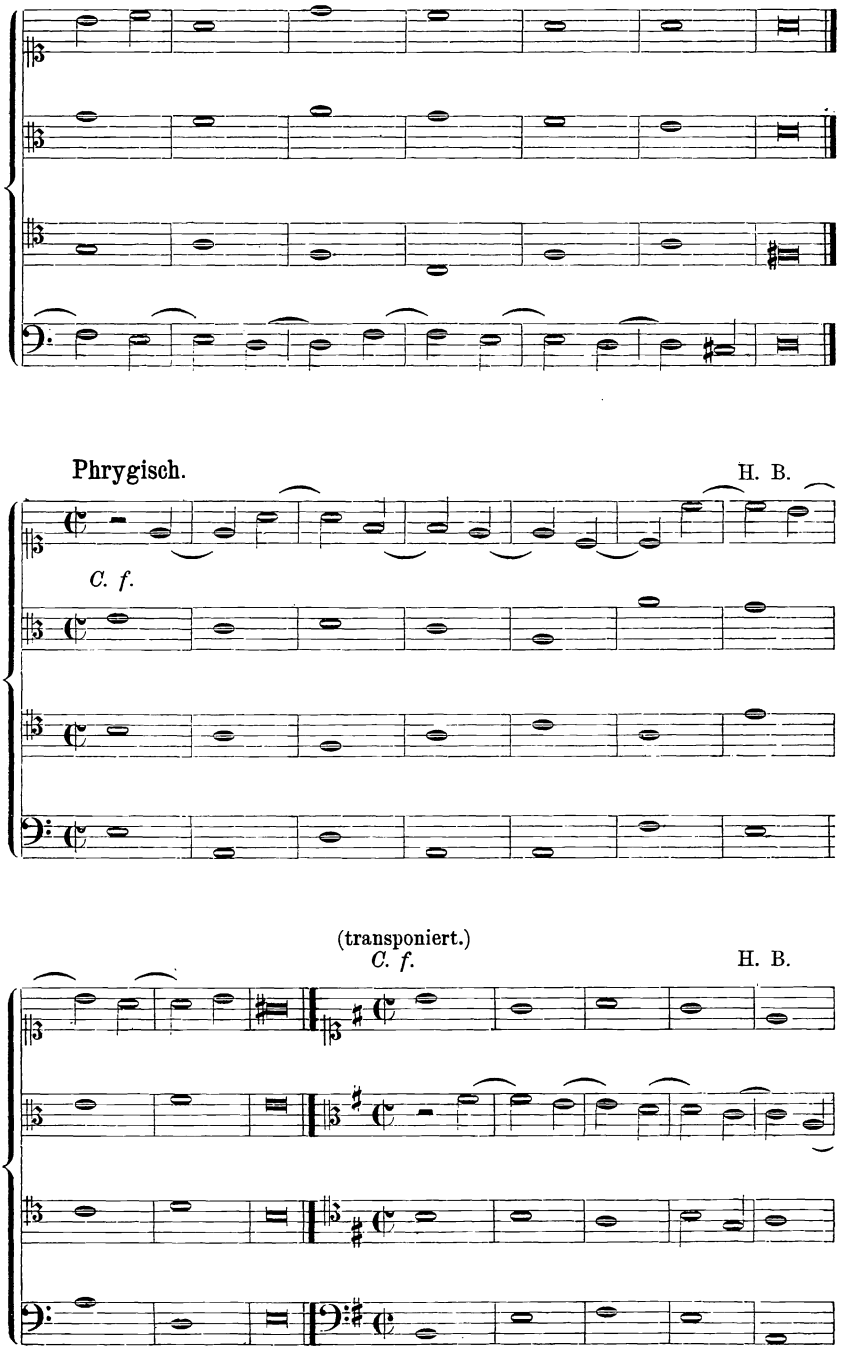
Es folgen nun eine Anzahl Contrapunkte, gröfstenteils Fux *Grad. ad Parn.* S. 133 (Deutsche Ausgabe Tab. XIX. und XX.) entnommen.

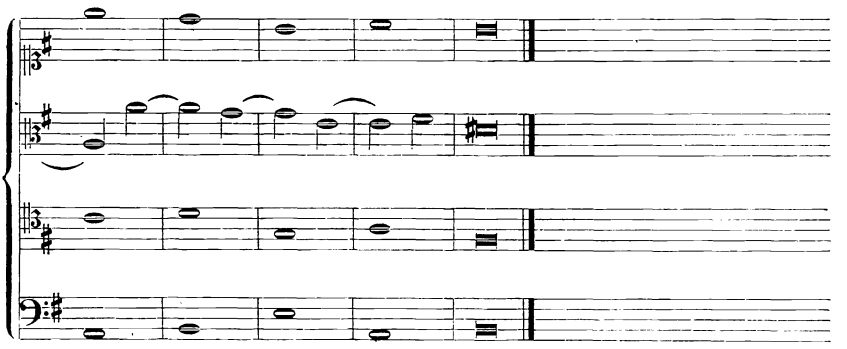




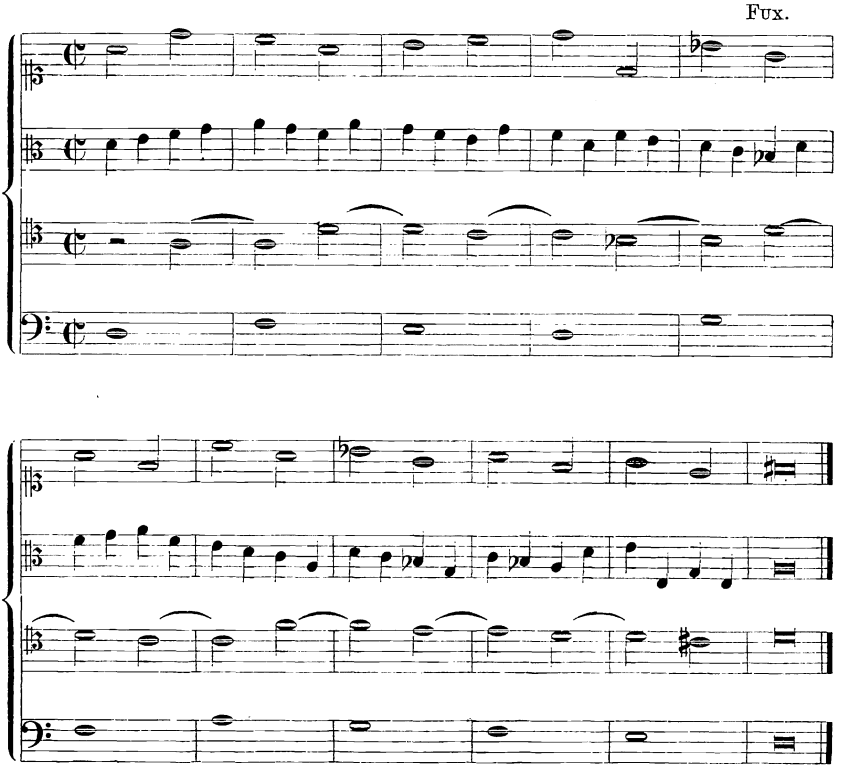

C. f.
Fux.


Fux.

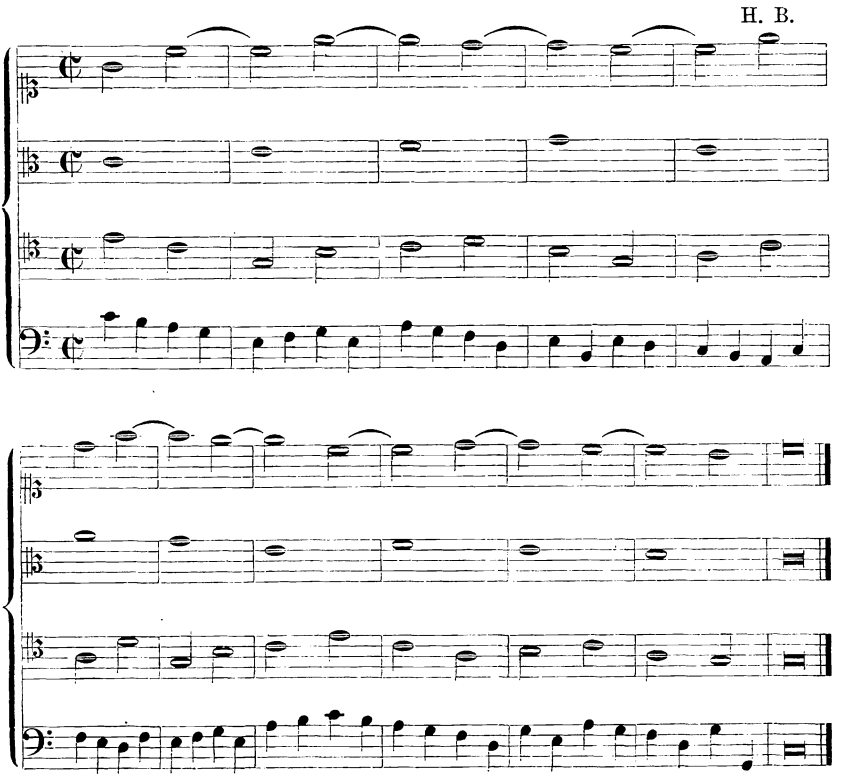

Phrygisch.
H. B.
C. f.
(transponiert.)
C. f.
H. B.

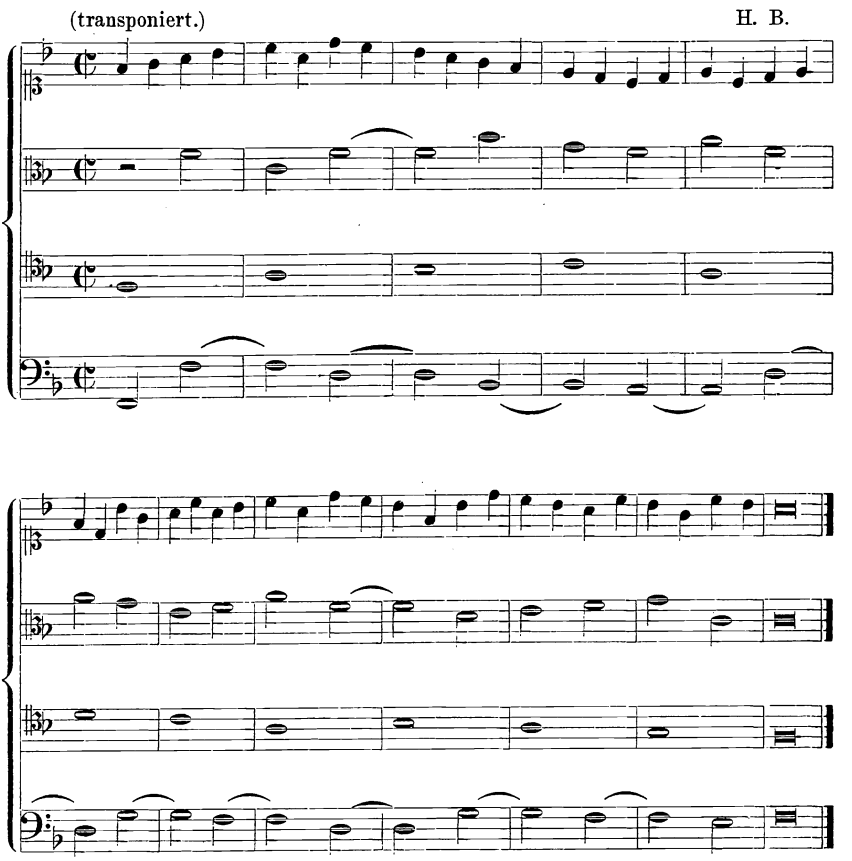


Nach genügender Übung dieser vier Gattungen kann man dieselben dergestalt verbinden, dafs eine Stimme den *Cantus firmus* singt, eine zweite halbe Noten, eine dritte Viertelnoten und die vierte syncopierte Noten, wie das folgende Beispiel zeigt. Es ist dies zwar eine sehr schwierige, aber durchaus notwendige und nützliche Übung.



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 Bafs gesungen werden. In dem anderen liegt der *Cantus firmus* im Tenor, während der Sopran die Viertelnoten, der Alt die halben Noten und der Bafs die Syncopen hat. Durch den letzten Umstand, nämlich dafs die Bafsstimme 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 Oktave sich auflösende Septime verboten (vergl. oben S. 219), und die in die Terz sich auflösende Sekunde mufs 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 gleichmäfsige Gang der halben Noten in der Altstimme an zwei Stellen durch eine *Syncope* unterbrochen worden.





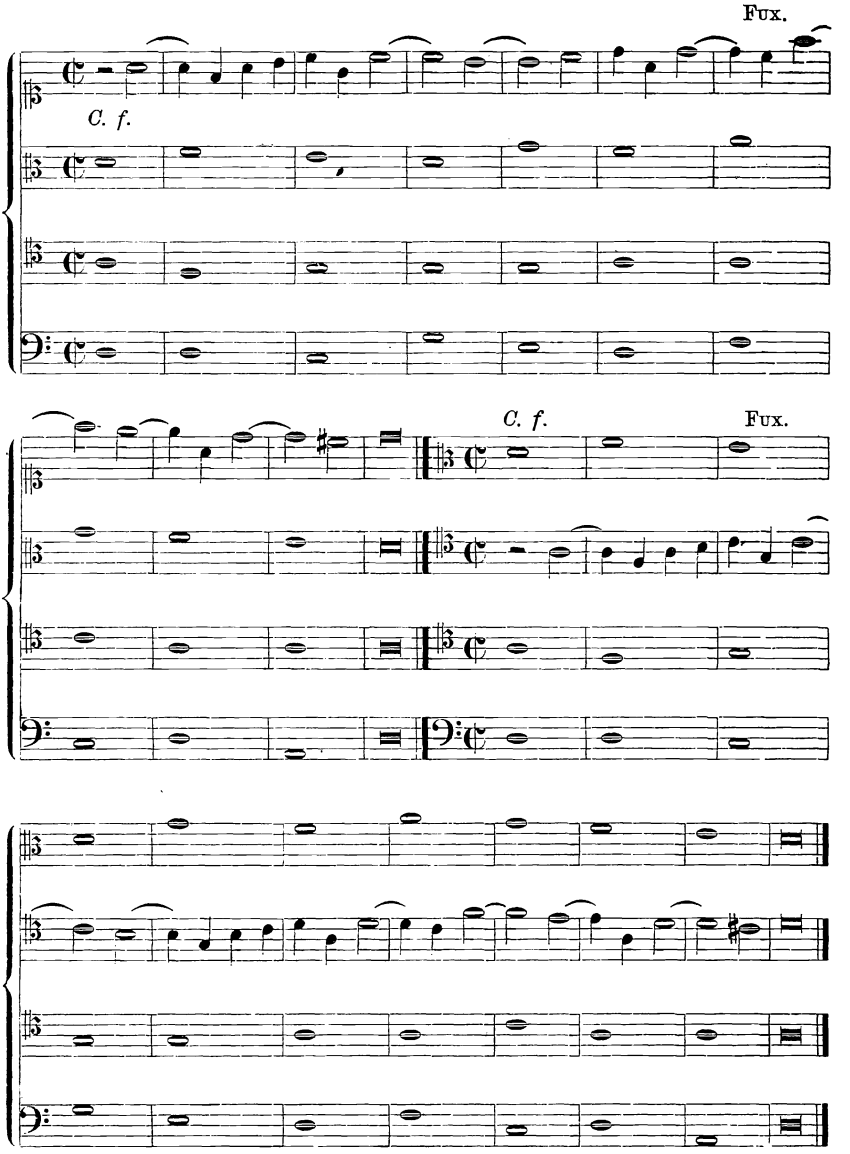
Ein jeder *Cantus firmus* läfst bei dieser Verbindung verschiedener Notenwerte sich auf vierundzwanzig verschiedene Arten bearbeiten, wie das folgende Schema zeigt, in welchem durch **1** diejenige Stimme bezeichnet wird, welche den *Cantus firmus*, durch 2 diejenige, welche halbe Noten, durch 3 diejenige, welche Viertelnoten und schliefslich durch 4 diejenige, welche die Syncopen zu singen hat.

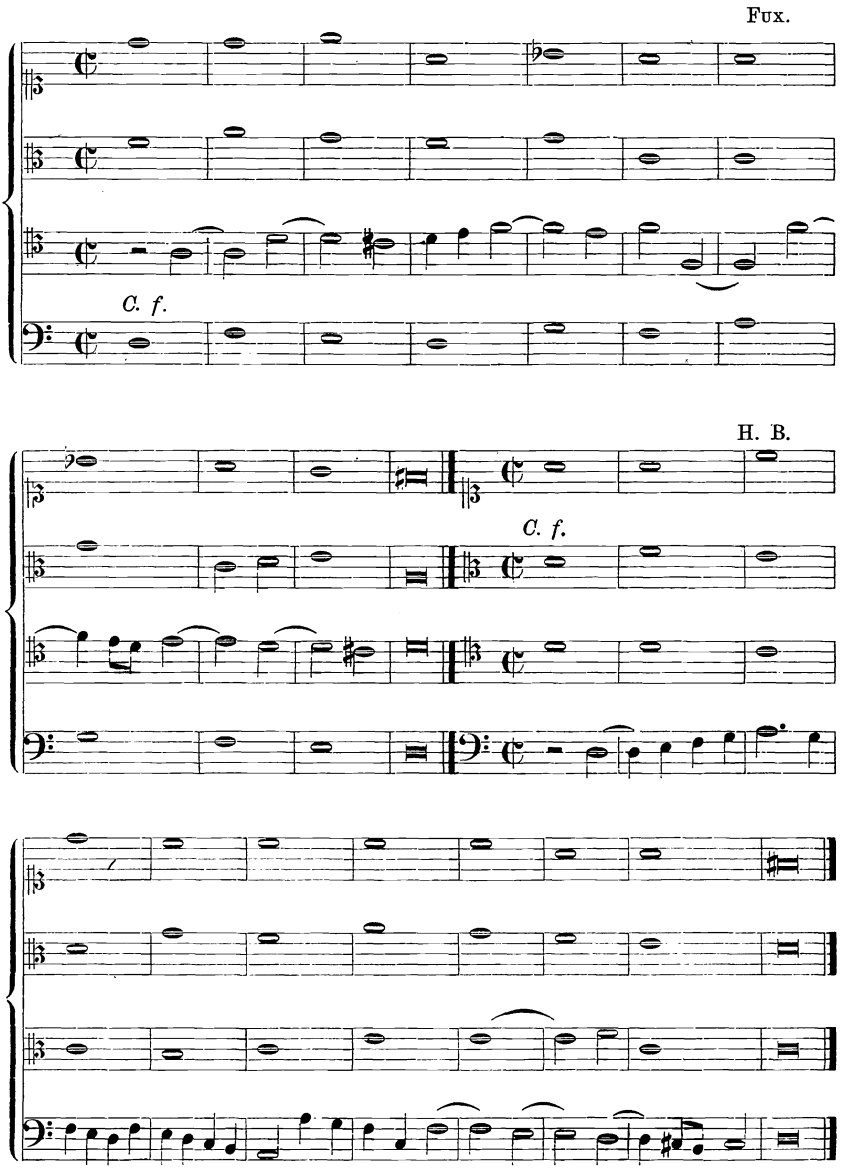
Sopran.	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4	2	3	4
Alt.	2	3	4	2	3	4	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2
Tenor.	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	4	4	2	3	2	3
Bafs.	4	4	2	3	2	3	4	4	2	3	2	3	4	4	2	3	2	3	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**

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.





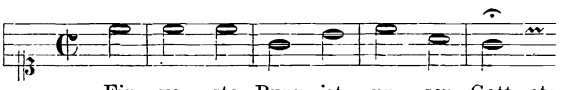
Die voranstehenden Übungen hat der Schüler, ehe er in seinen Studien fortfahren kann, rastlos zu wiederholen, und zwar nicht nur, wie es gröſstenteils hier geschehen ist, in der natürlichen diatonischen Tonreihe ohne Versetzungszeichen, sondern auch in versetzten Tonarten. Ebenso muſs er sich an jeden auch seltener vorkommenden

Schlüssel gewöhnen. Fux verlangt, dafs 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, das dir nicht bekannt sein „sollte, nachdem du diese Gattungen durchgegangen. Ich vermahne „dich daher inständig, dafs du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen „nicht wenig Zeit verwenden mögest, wenn du anders in dieser „Wissenschaft weiter kommen willst. Du mufst dir immer neue *Cantus* „*firmi* nach deinem Gefallen verfertigen und wenigstens ein bis zwei „Jahre hindurch mit dieser Übung zubringen. Lafs dich nicht zu „deinem Schaden gelüsten, dafs du vor der Zeit dich auf die freie „und ungebundene Komposition legest, was dich zwar sehr vergnügen „und auf allerhand Dinge führen, dabei aber die Zeit so verderben „würde, dafs du nimmermehr die wahren Gründe der Komposition in „deine Gewalt bekämest.“ Hierauf antwortet der Schüler: „Hoch- „zuehrender Lehrmeister, der Weg, den ich gehen soll, ist sehr rauh „und ungemein dornigt. Denn es ist kaum möglich, mit einer so un- „angenehmen Arbeit so lange Zeit zuzubringen, ohne verdrieflich 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 mufs 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 über- „trifft, sondern auch unter allen freien Künsten die vornehmste ist. „Der zukünftige Nutzen deiner Bemühungen mufs dich antreiben. „Die Hoffnung viel Ehre und Ruhm zu erlangen, soll dich anreizen. „Die Geschicklichkeit, dafs du künftig alles mit leichter Mühe wirst „setzen können, und von allem dem, so du aufgesetzet, gewifs ver- „sichert sein, kann dich aufmuntern.“

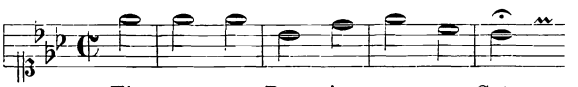
Vom vierstimmigen Choralsatz.

Neben den Übungen in den verschiedenen Gattungen des vier- stimmigen Contrapunktes kann sich der Schüler damit beschäftigen, Choräle (— darunter verstehen wir hier die Melodien unserer pro- testantischen Kirchenlieder —) streng der diatonischen Tonleiter gemäfs vierstimmig auszusetzen. Diese Lieder sind allerdings zunächst für die Gemeinde bestimmt, die sie bei den öffentlichen Gottesdiensten ein- stimmig zu singen hat. Sie können aber auch recht gut von einem

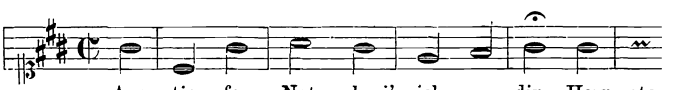
geschulten Chore vierstimmig vorgetragen werden, in welchem Falle man heutzutage die Hauptmelodie (den *Cantus firmus*) dem Sopran zu übertragen pflegt. Wir werden sie deshalb behufs ihrer Bearbeitung auf eine der Sopranstimme angemessene Tonhöhe zu übertragen haben, so dafs ihr Umfang sich etwa innerhalb der Oktave *es'—es''*, oder *e'—e''*, oder auch bei einem gröfseren 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,



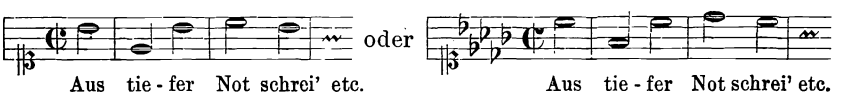
so wird man sie für den Sopran eines vierstimmigen Satzes etwa eine Terz höher, nach *Es*-Dur, setzen müssen.



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 grofse Terz höher nehmen, wie hier, also aus der untransponierten Leiter oder aus der mit fünf Been.

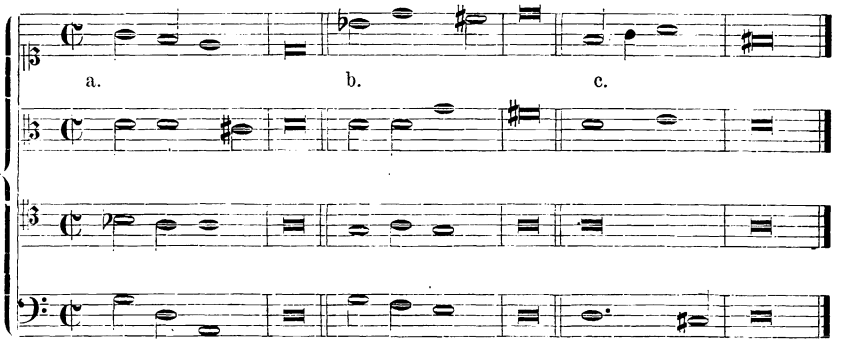


Hierauf hat der Schüler also zunächst sein Augenmerk zu richten, damit er seinem Satze eine angemessene und wohlklingende Lage in allen Stimmen anweisen kann. Die Melodien selbst wird er den protestantischen Choralbüchern entnehmen können, obgleich es wenig gute giebt und in denselben der Text fast immer 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 achtundvierzig Melodien ausreichen.

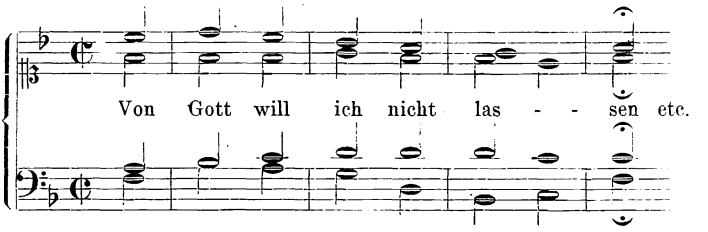
Bei der Ausarbeitung hat der Schüler im ganzen sich nach den Regeln für die erste Gattung des Contrapunktes zu richten, nur dafs hier eine gröfsere Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Cadenzen stattfindet. Diesem Gegenstande müssen wir deshalb jetzt eine kurze Betrachtung widmen.

Die Melodien unserer Kirchenlieder werden durch Fermaten auf den Schlufssilben der Verse unterbrochen; man hat daher jedesmal hier eine Cadenz anzubringen. Die Art zu schliefsen aber, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben, mit Hülfe der beiden Leitetöne, nennen wir den ganzen Schlufs. Von diesen ganzen Schlüssen ist der vollkommenste und befriedigendste der, in welchem der Bafs von der Dominante einen Quintensprung abwärts (oder Quartensprung aufwärts) in den Grundton der Tonart macht (Beispiel a). Weniger befriedigend dagegen ist der Schlufs, wenn einer der beiden Leitetöne im Basse liegt (Beispiel b und c). Diese beiden letzteren Arten zu schliefsen werden wir daher sehr wohl in der Mitte eines Liedes anbringen können, nicht aber gern zum Schlufs einer ganzen Strophe, wo stets die erste vollkommenste Art angewendet werden mufs.



In dem Schlufs 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 Schlufs des Verses eine Stufe aufwärts schreitet, wie z. B. in der Anfangszeile des Liedes: „Von Gott will ich nicht lassen.“

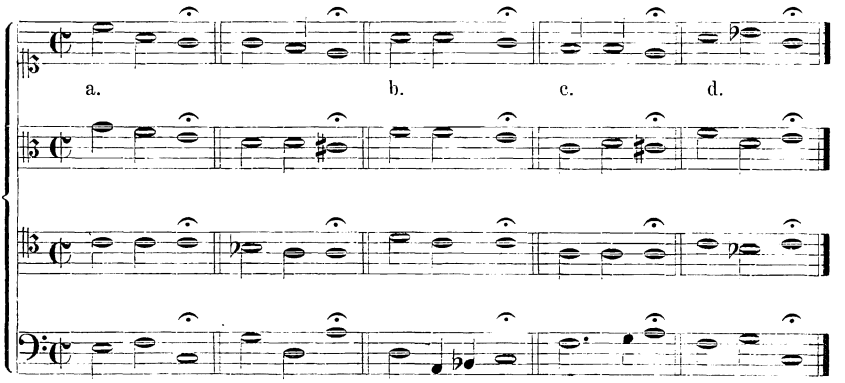
*) Hilfsbüchlein beim Gesang-Unterricht in den unteren Klassen höherer Lehranstalten von Heinrich Bellermann, Berlin, Verlag von Julius Springer; 10. Aufl. 1885, Ausgabe im *C*-Schlüssel; 11. Aufl. 1887, Ausgabe im Violinschlüssel. Die Choräle sind daselbst in der mittleren Stimmlage notiert, so dafs sie von den Sopranisten und Altisten im Einklang gesungen werden können. Sie sind deshalb alle um eine oder zwei Stufen höher zu setzen.



Hier haben wir also einen ganzen Schlufs 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 mufs 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 Schlufstone voll zu machen (wie dies z. B. bei SEB. BACH häufig vorkommt), ist unmelodisch und deshalb nicht gestattet.

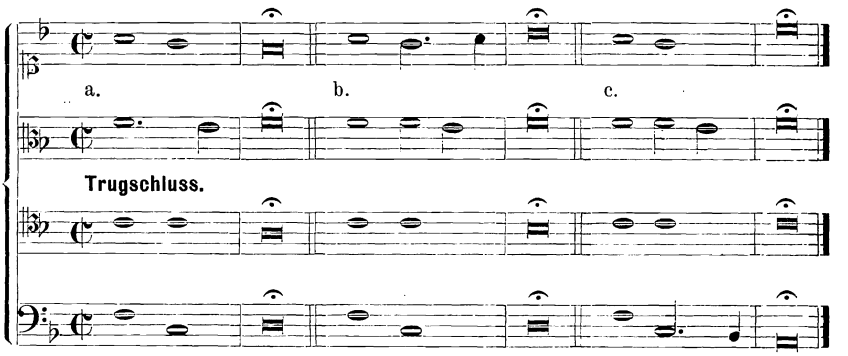
Dem ganzen Schlufs entgegengesetzt ist der halbe Schlufs; in ihm macht der Bafs einen Quartensprung abwärts oder einen Quintensprung aufwärts (a). Hier giebt es indessen einige Abweichungen, die sich nicht bestimmt spezifizieren lassen und daher in einigen Beispielen Platz finden mögen (b, c, d).



Die Beispiele a geben regelmäfsige halbe Schlüsse; b und c sind diesen sehr nahe verwandt; nur dafs der Sprung im Bafs nicht wirklich gemacht wird, weil wir hier die Terz des Grundtones im Bafs haben. In d haben wir dem Basse nach einen ganzen Schlufs, nur dafs der Leiteton nicht erhöht ist; diese Art ist dem Trugschlufs sehr ähnlich. Diese Beispiele zeigen deutlich, dafs das Wesen des Halbschlusses

darin besteht, dafs derselbe nicht auf der Tonica, sondern auf einem Akkorde, den wir als Dominanten-Akkord auffassen müssen, geschieht.

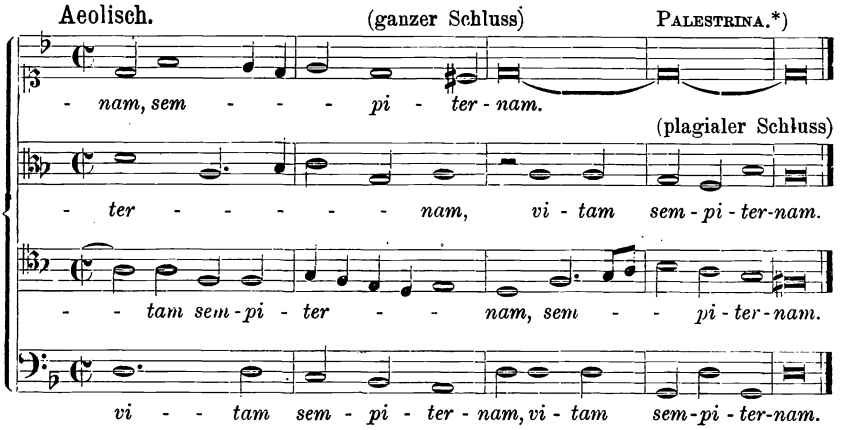
Der Trugschlufs, welcher in gröfseren Musikstücken, Fugen u. s. w. erst zu seiner eigentlichen Geltung kommt, wird hin und wieder auch einmal im Choral eine Anwendung finden. Da er erst weiter unten ausführlicher besprochen werden kann, so sei hier nur bemerkt, dafs er dadurch entsteht, dafs, wenn die Stimmen sich zu einem regelrechten ganzen Schlufs 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 Schlufs auf *f* zu machen, während der Bafs, anstatt von *c* nach *f* zu gehen, mit einem Schritt nach *d* aufwärts ausweicht. Bei b machen drei Stimmen (Bafs, Tenor und Sopran) eine ausweichende Bewegung, und bei c der Bafs und der Sopran.



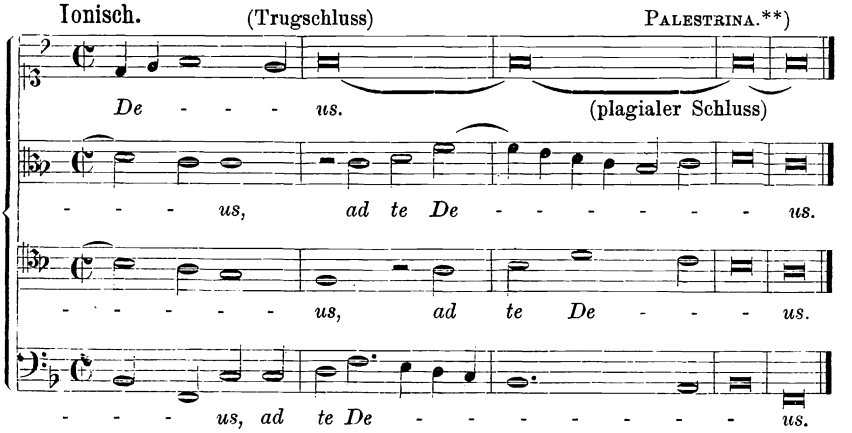
Der Trugschlufs ist nur ausnahmsweise einmal im Choralsatze anzuwenden, wenn nämlich bei einem Versende der Sinn der Textworte keinen gröfseren Ruhepunkt gestattet. Vergl. Choral No. 2 bei den Worten „getrost ist mir mein Herz und Sinn“ (Trugschlufs) „sanft und stille“ (ganzer Schlufs), und ähnlich im Choral No. 1 „Ach Gott und Herr“. In den meisten anderen Fällen genügt der ganze und der halbe Schlufs und selbst in den beiden angeführten Stellen würde ein ganzer Schlufs, in keiner Weise störend wirken. Aufserdem ist ein Trugschlufs auch noch da gestattet, wo der Vers mit einer Wendung abschliefst, die nicht die Bildung einer regelrechten ganzen oder halben Cadenz zuläfst, 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 Schlufs am Ende eines Liedes (und eines gröfseren vier- und mehrstimmigen Gesanges überhaupt) noch den sogenannten plagialischen Schlufs folgen lassen, der darin besteht, dafs, während eine der Stimmen, welche durch den auf- und

abwärtssteigenden Leiteton die Tonica erreicht hat, ihren Schlufston aushält, die anderen aber während dessen noch den Dreiklang auf der Unterdominante und dann wieder den auf der Tonica hören lassen, z. B.



Einem solchen plagialischen Schlufs geht aber häufig auch statt eines ganzen nur ein Trugschlufs voraus. z. B.



Ähnlich diesem letzten Beispiel ist der Schlufs des zweiten Chorales „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin", wo der aufwärtssteigende Leiteton nicht erhöht ist, sondern auf der folgenden guten

*) Schlufs der Motette *„Nativitas tua, Dei genitrix"* Nr. 21 im ersten Buche der vierstimmigen Motetten (Denkmäler der Tonkunst I. S. 82).

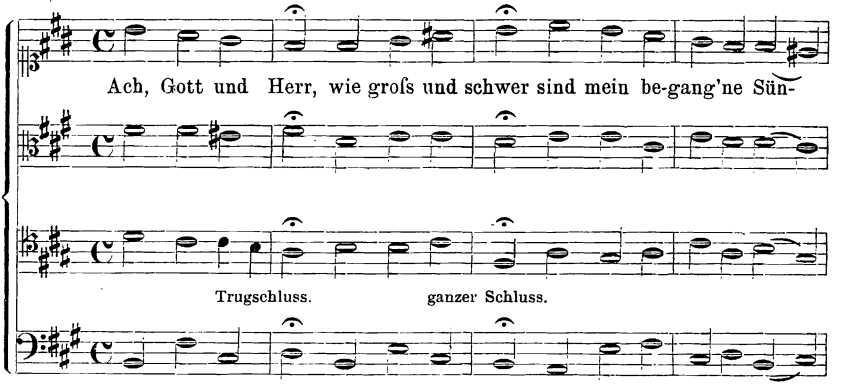
**) Schlufs des ersten Teiles der Motette *„Sicut cervus desiderat"* Nr. 15 im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten, a. a. O. I. S. 190.

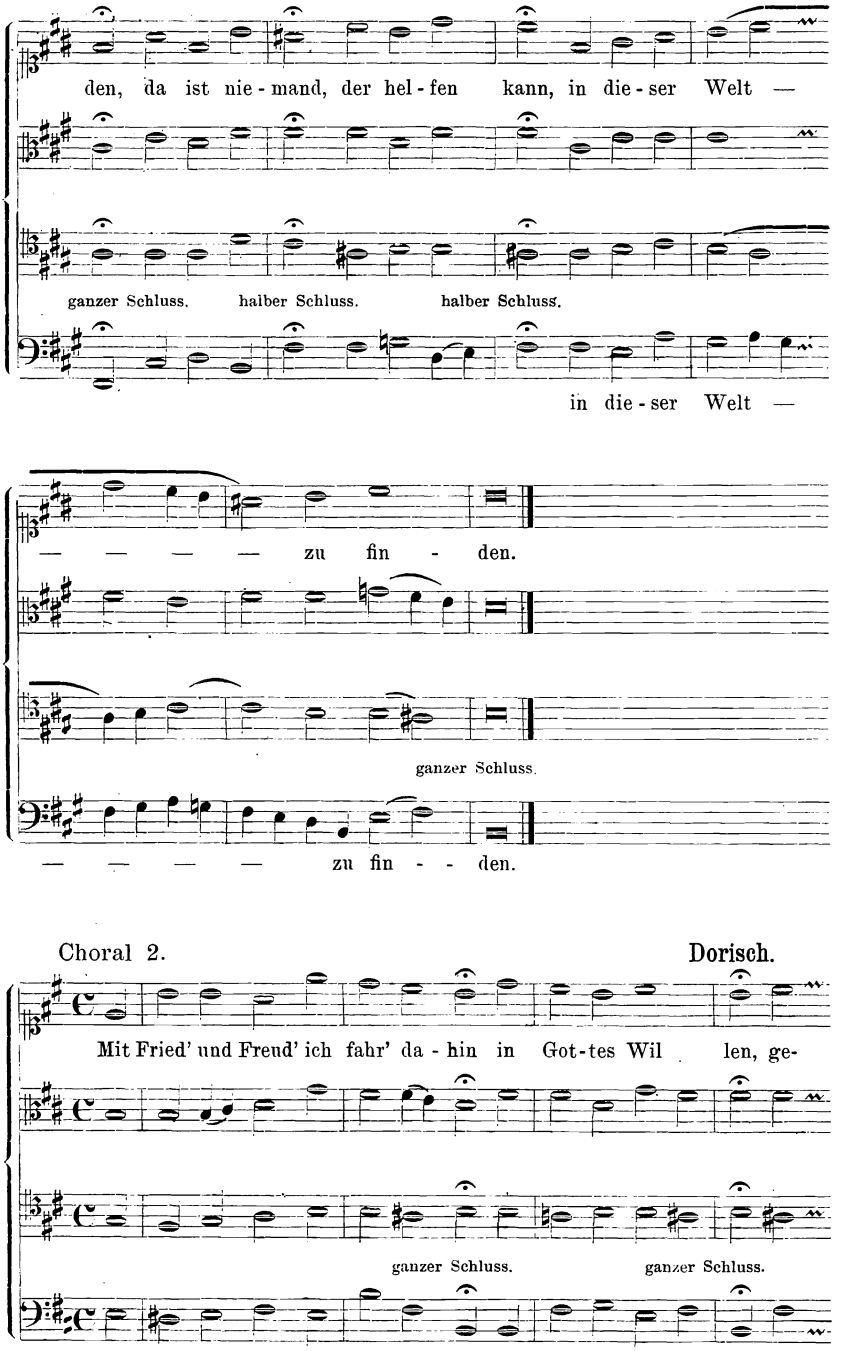
Taktzeit durch eine Syncope zu einer vorbereiteten wesentlichen Dissonanz (zu einer Septime) wird. — Auch der mixolydische Choral „Gelobest seist du, Jesu Christ“ (No. 4) schliefst mit einem plagialischen Schlufs ab, dem nicht ein ganzer Schlufs vorangeht, sondern nur eine dem Trugschlufs ähnliche Wendung, wenn man den Schlufsakkord der vorletzten Zeile, *d-fis-a*, als den Dominanten-Akkord von *g* auffafst.

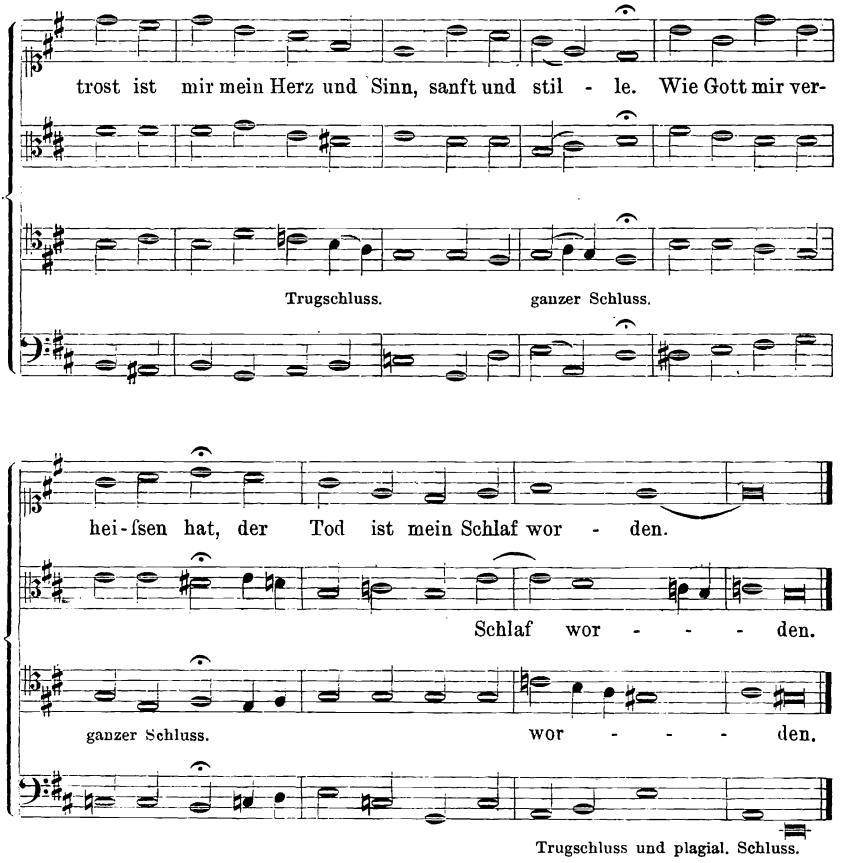
Der Anfang eines Liedes wird stets mit dem Dreiklange auf der Tonica oder der blofsen Verbindung von Oktave und Quinte gemacht. Für die folgenden Versanfänge nach den Fermaten eignet sich am besten jeder volle Dreiklang, welcher sich dem vorhergehenden Schlufsakkorde in einer natürlichen Weise anschliefst. Man hat hierbei nur darauf zu achten, dafs nicht geradezu nackte Quinten und Oktaven entstehen, und ebenso, dafs 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 Sextenakkorde 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 dafs 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.

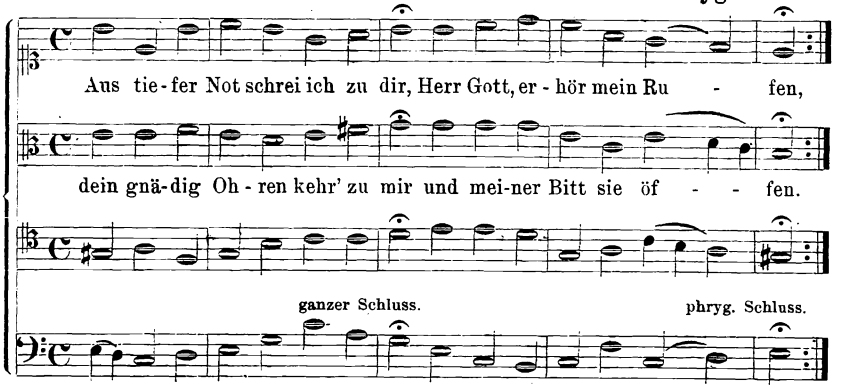
Choral 1. Dorisch

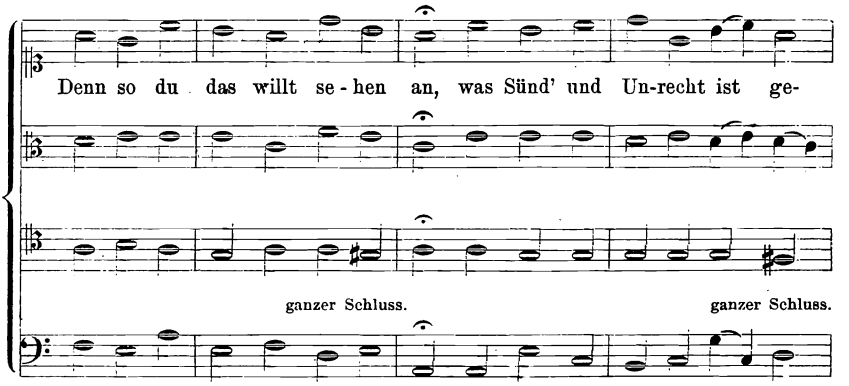


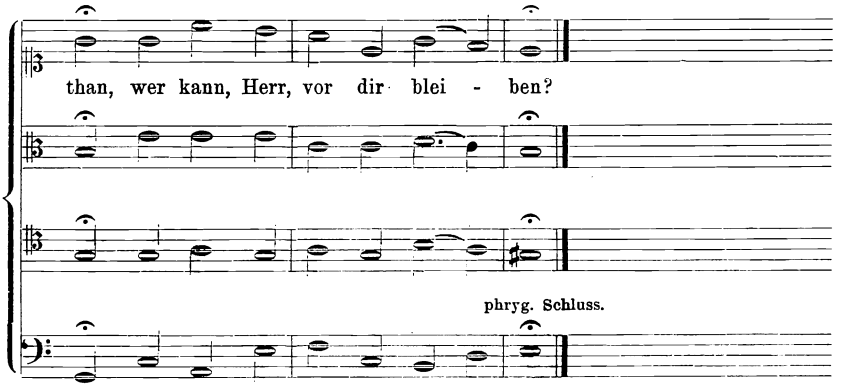

den, da ist nie - mand, der hel - fen kann, in die - ser Welt —
ganzer Schluss.
halber Schluss.
halber Schluss.
in die - ser Welt —
— — — — zu fin - den.
ganzer Schluss.
— — — — zu fin - - den.
Choral 2.
Dorisch.
Mit Fried' und Freud' ich fahr' da - hin in Got - tes Wil len, ge-
ganzer Schluss.
ganzer Schluss.



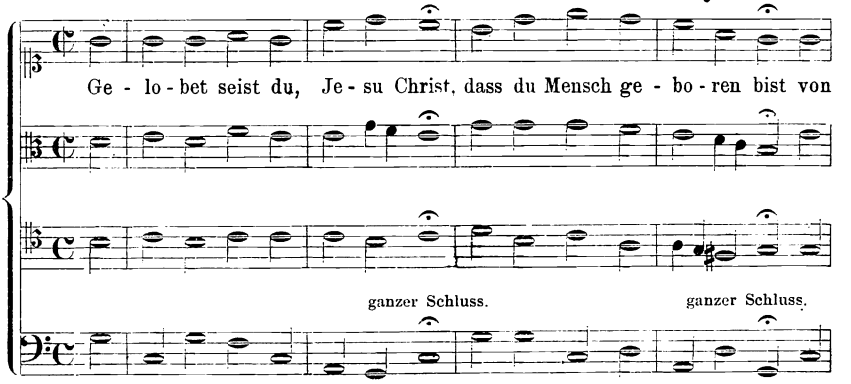
Choral 3. **Phrygisch.**

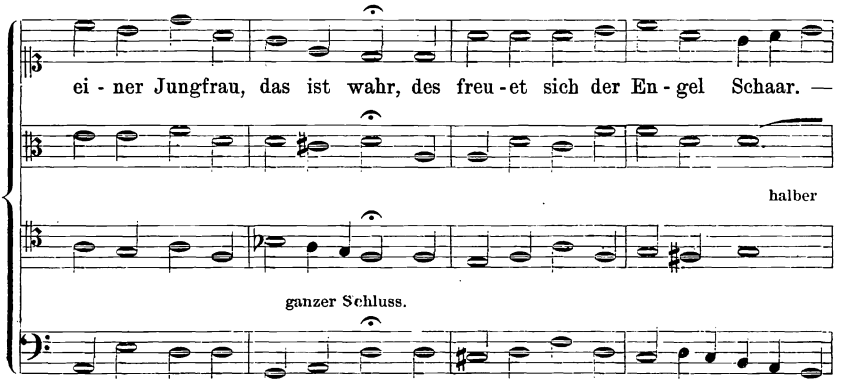


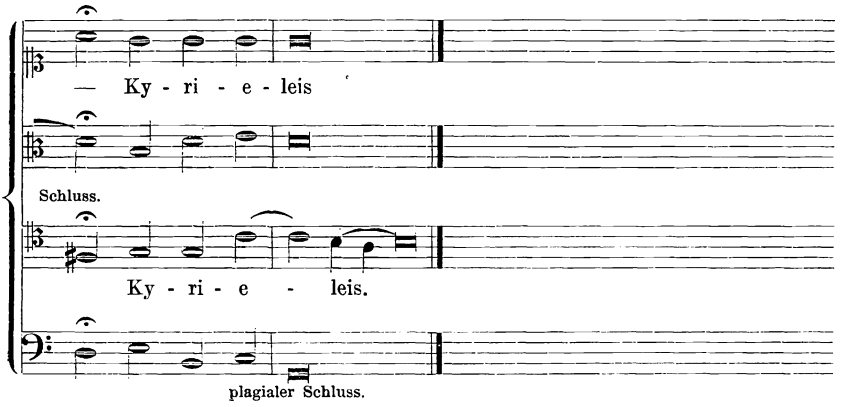




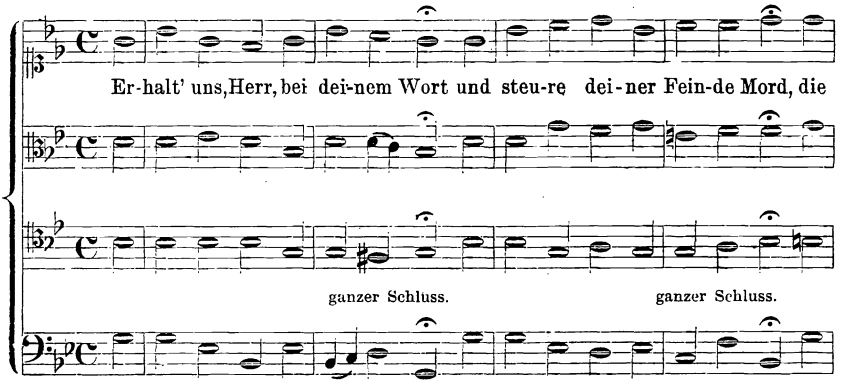
Choral 4. **Mixolydisch.**

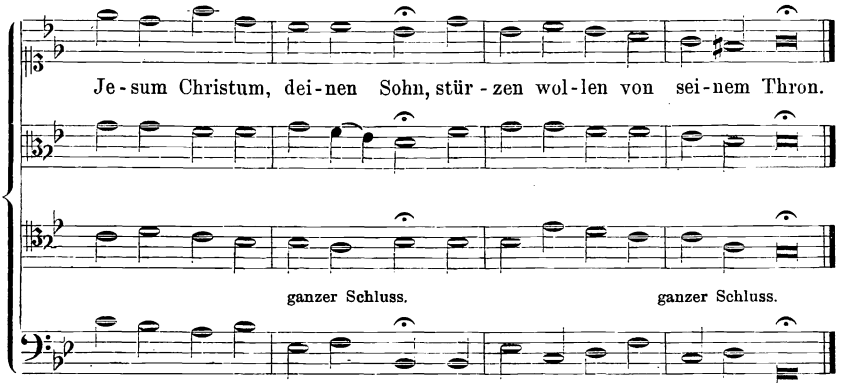




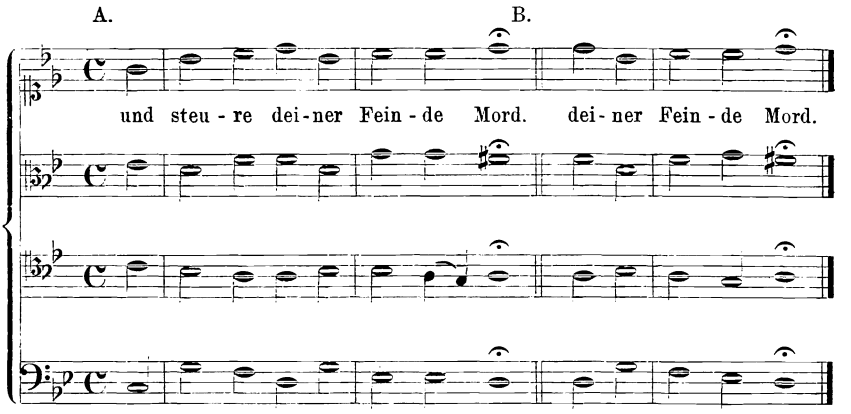


Choral 5. Aeolisch.

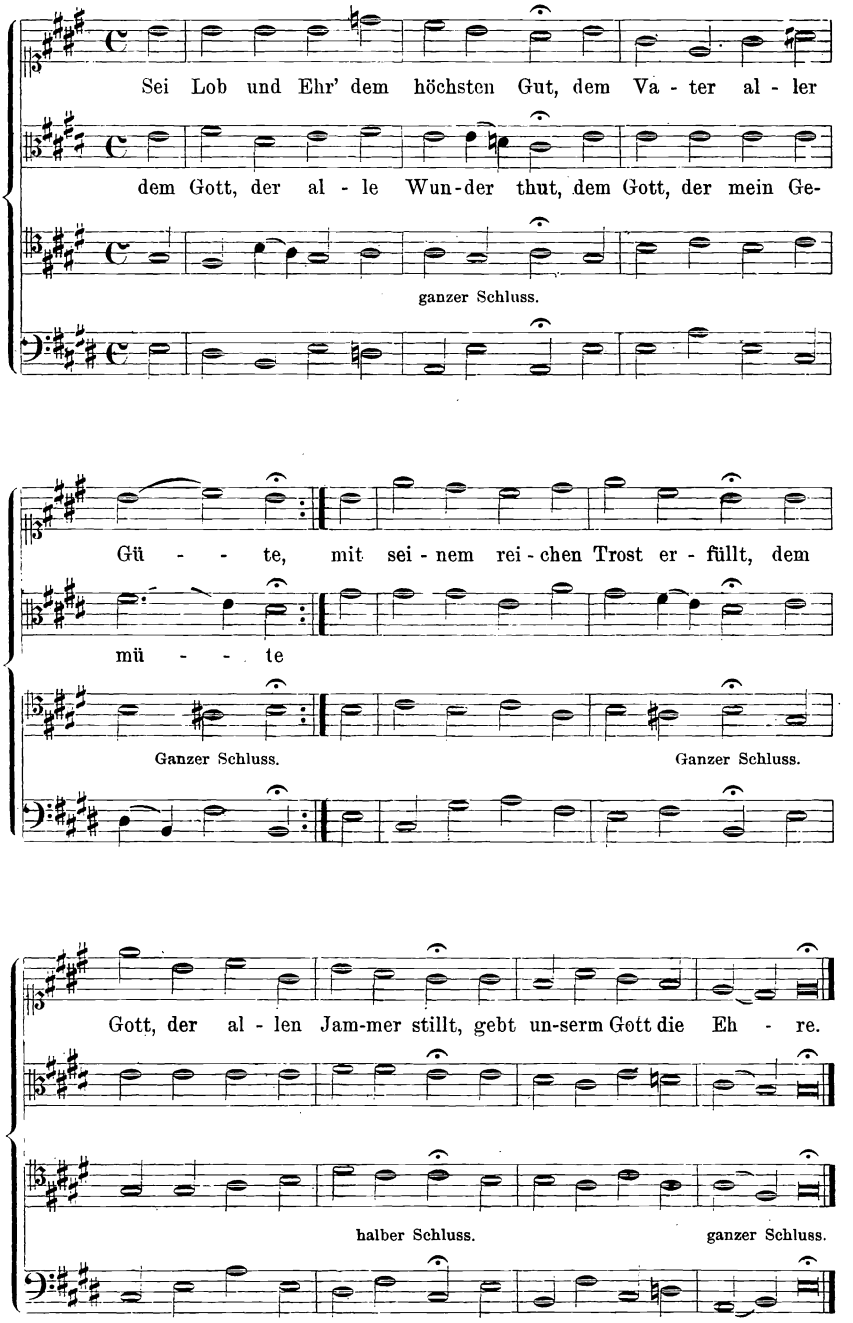




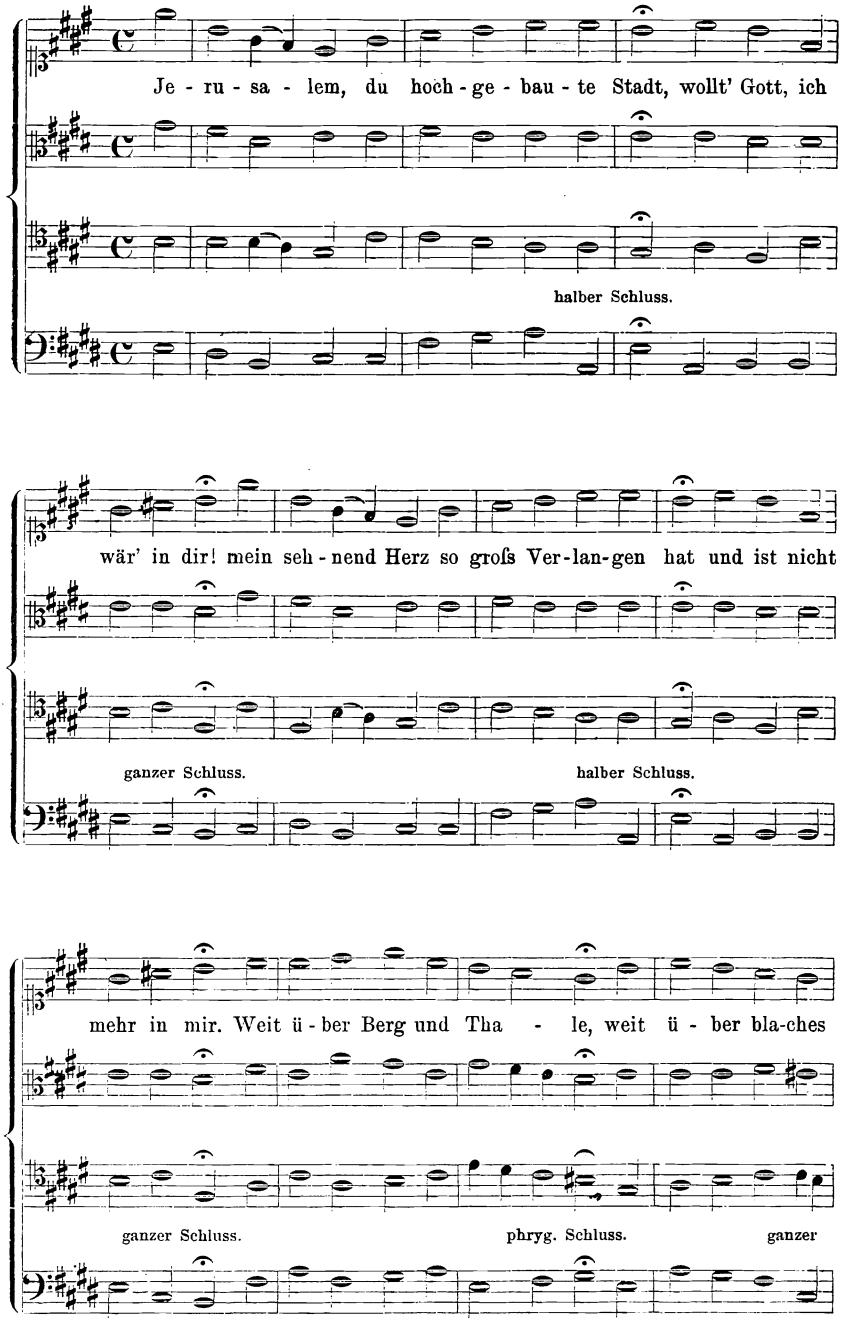
In der zweiten Zeile dieses Liedes läfst sich auch der phrygische Schlufs setzen und er ist sogar der Abwechslung wegen besser. Hierbei ist nur das auf dem Worte „Feinde“ zweimal stehende *c* für eine schöne und korrekte Kadenzbildung nicht günstig. Siehe die folgenden Notenbeispiele, in denen bei A die Dissonanz im Tenor zum Sopran bei ihrer Auflösung auf eine neue Dissonanz zum Bafs und Alt stöfst, eine Wendung, die beim phrygischen Schlufs übrigens hin und wieder einmal selbst bei guten Komponisten vorkommt. Wenn uns dies aber nicht zusagt, so können wir auch, wie bei B, dem ersten *c* den Dreiklang auf *f* geben, nur dafs wir hier verdeckte Quinten erhalten, die zum betonten Taktteil hin aufwärtssteigen und deshalb etwas hart klingen.

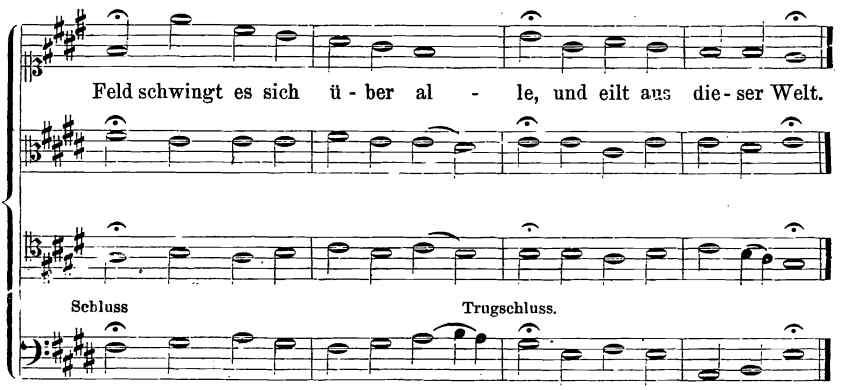


Choral 6. **Ionisch.**



Choral 7. Ionisch.




Feld schwingt es sich ü - ber al - le, und eilt aus die - ser Welt.
Schluss
Trugschluss.

II. Teil.

Nachahmung. Fuge. Doppelter Contrapunkt.

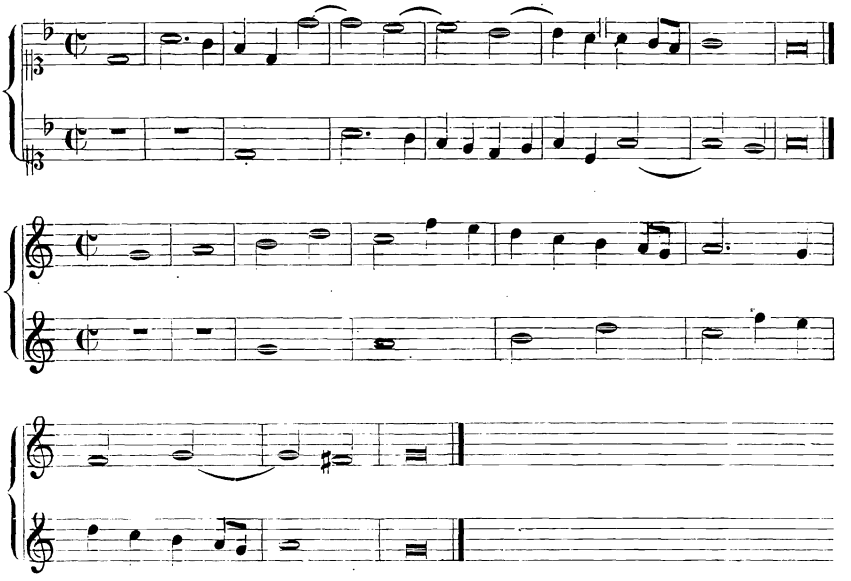
Von der Nachahmung.

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 Sekunde, Terz, Quarte u. s. w. höher oder tiefer nachfolgt, so nennt man dies eine Nachahmung. Es giebt daher Nachahmungen im Einklang, in der höheren Sekunde, in der tieferen Sekunde, 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 (♯ und ♭) 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 Oktave — aber auch auf der Quarte und auf der Quinte ist sie möglich, worüber in dem Capitel über die Fuge ausführlicher gesprochen wird.

Frei heifst die Nachahmung dagegen, wenn auf die Lage der halben und ganzen Töne keine Rücksicht genommen wird, so dafs bisweilen da, wo die erste Stimme ein kleines Intervall gesungen hat, die zweite ein grofses (und umgekehrt) hören läfst. 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, dafs es selbstverständlich nicht gestattet sein kann, dafs in der Nachahmung überhaupt verbotene Intervalle zum Vorschein kommen, dafs z. B. aus der reinen Quarte ein Tritonus, aus der kleinen aufwärtssteigenden Sexte eine grofse (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 Schlufsfall mit den beiden Leitetönen auf irgend einem der sechs Töne anhängen.

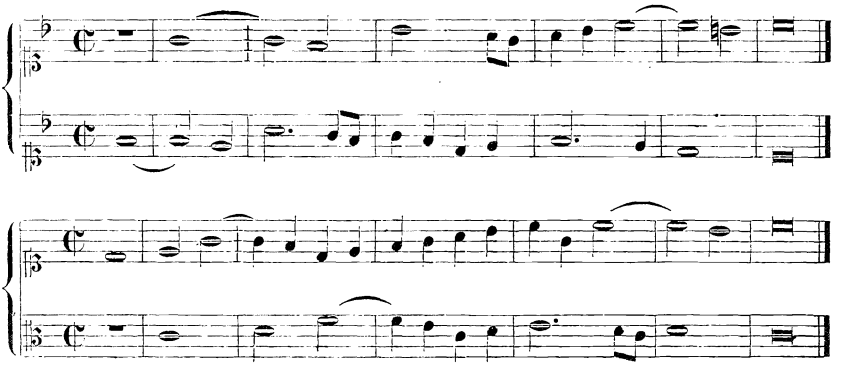
Nachahmung im Einklang.



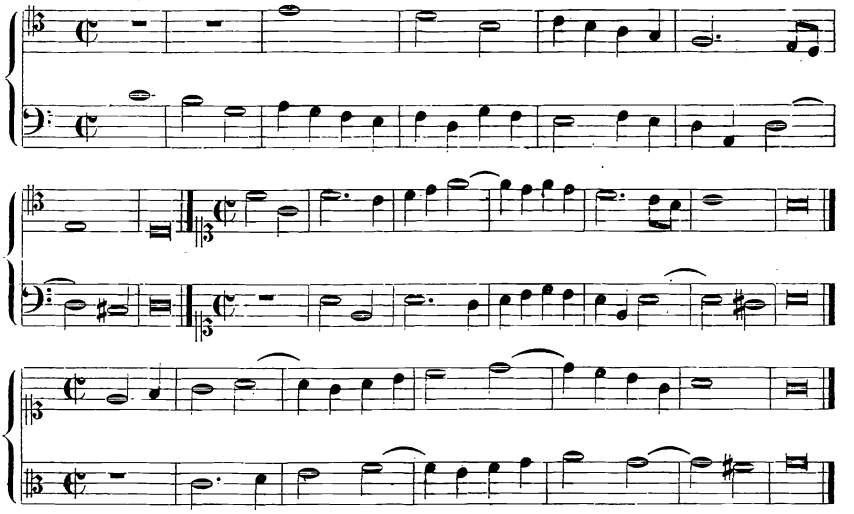
Wie wir aus dem ersten Beispiel sehen, braucht die zweite Stimme der ersteren nicht in allen Stufen nachzuahmen; es genügt, wenn sie nur die ersten Takte wiederholt. Doch mufs dies mindestens so weit geschehen, als die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten gesungen hat. Die Nachahmung im zweiten 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.

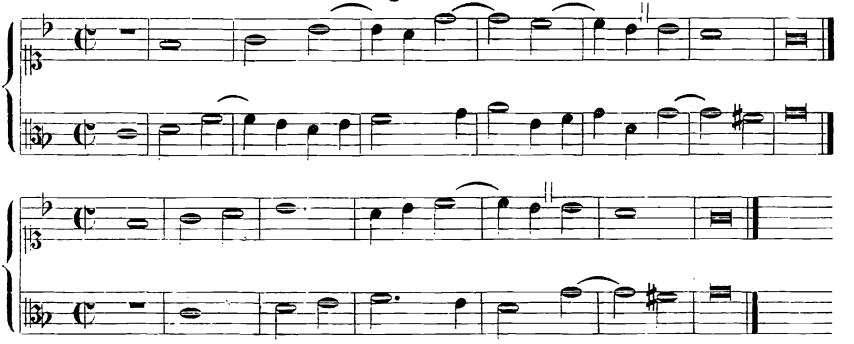
Nachahmung in der Sekunde.



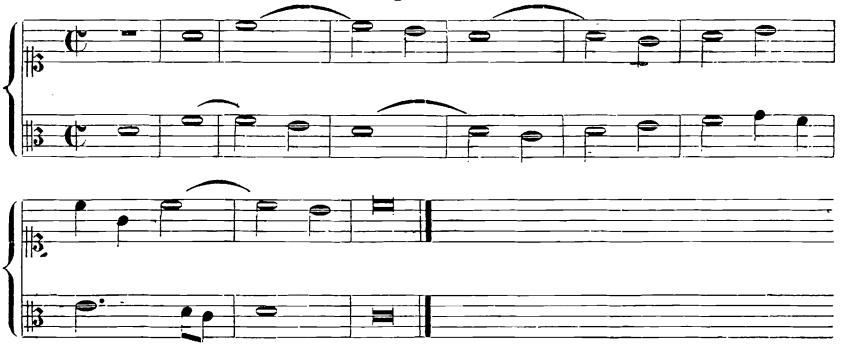
Nachahmung in der Terz.

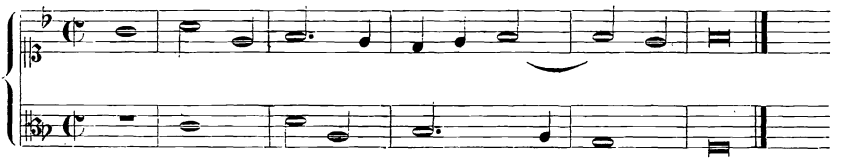


Nachahmung in der Quarte.

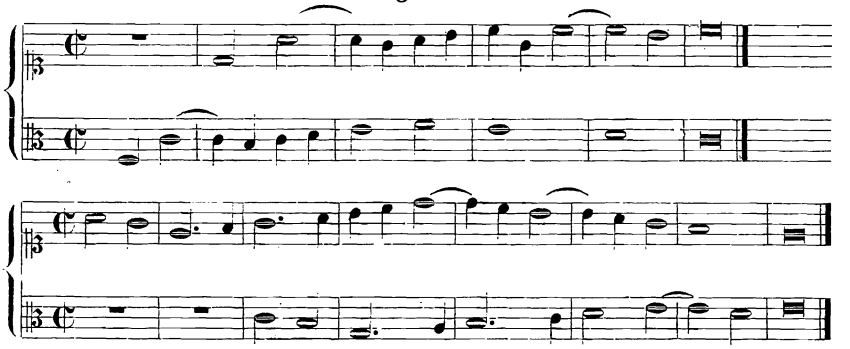


Nachahmung in der Quinte.

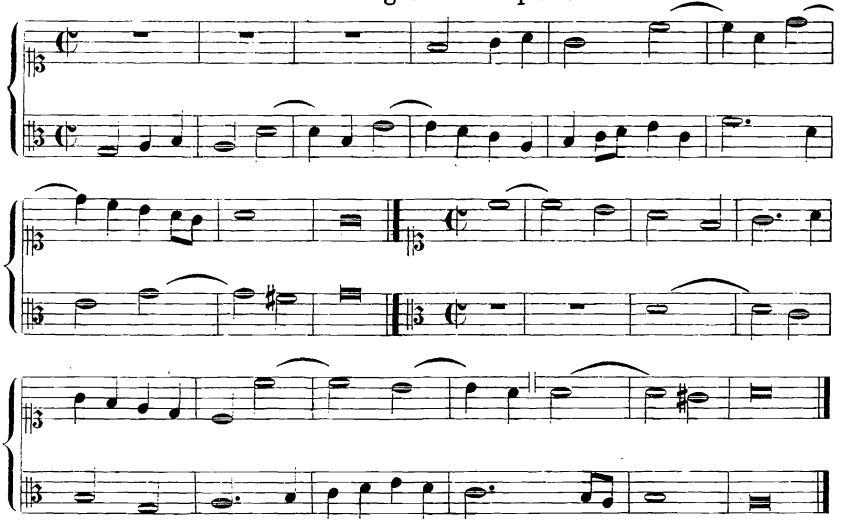




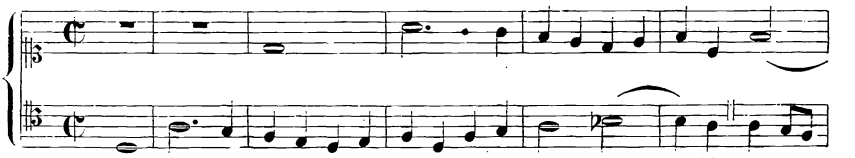
Nachahmung in der Sexte.

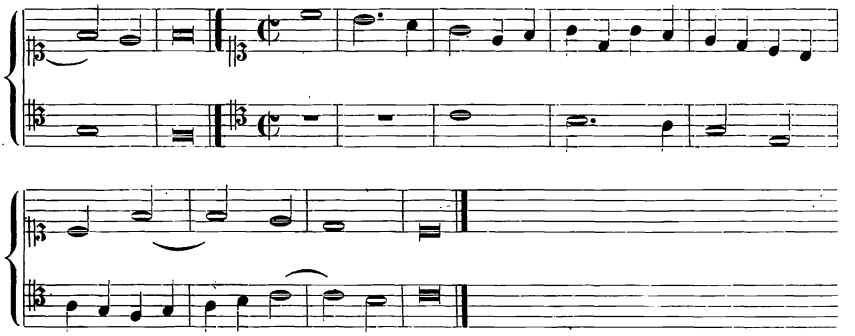


Nachahmung in der Septime.



Nachahmung in der Oktave.

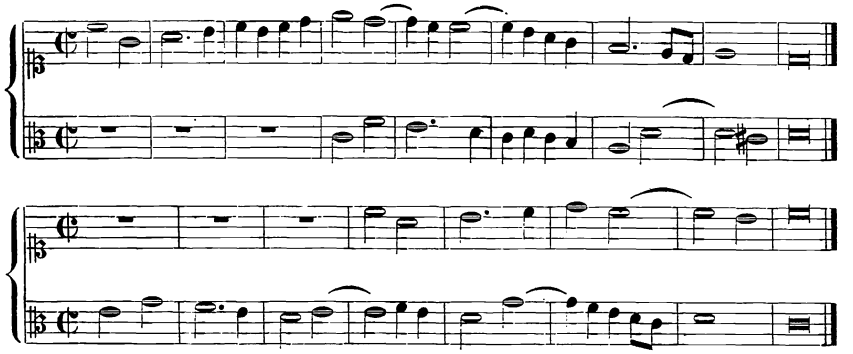


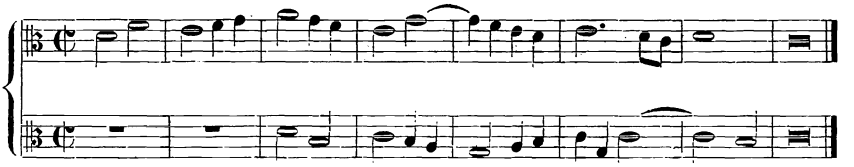


Die bis jetzt aufgestellten Beispiele enthalten Nachahmungen in der geraden Bewegung. Man kann aber die folgende Stimme auch so eintreten lassen, dafs sie allerdings dieselben Intervalle wie die erste singt, jedoch in entgegengesetzter Richtung. Wenn, wie in dem ersten Beispiel unten, der Sopran mit 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 mufs sich der Schüler üben, obgleich die gerade Nachahmung für die musikalische Komposition 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.

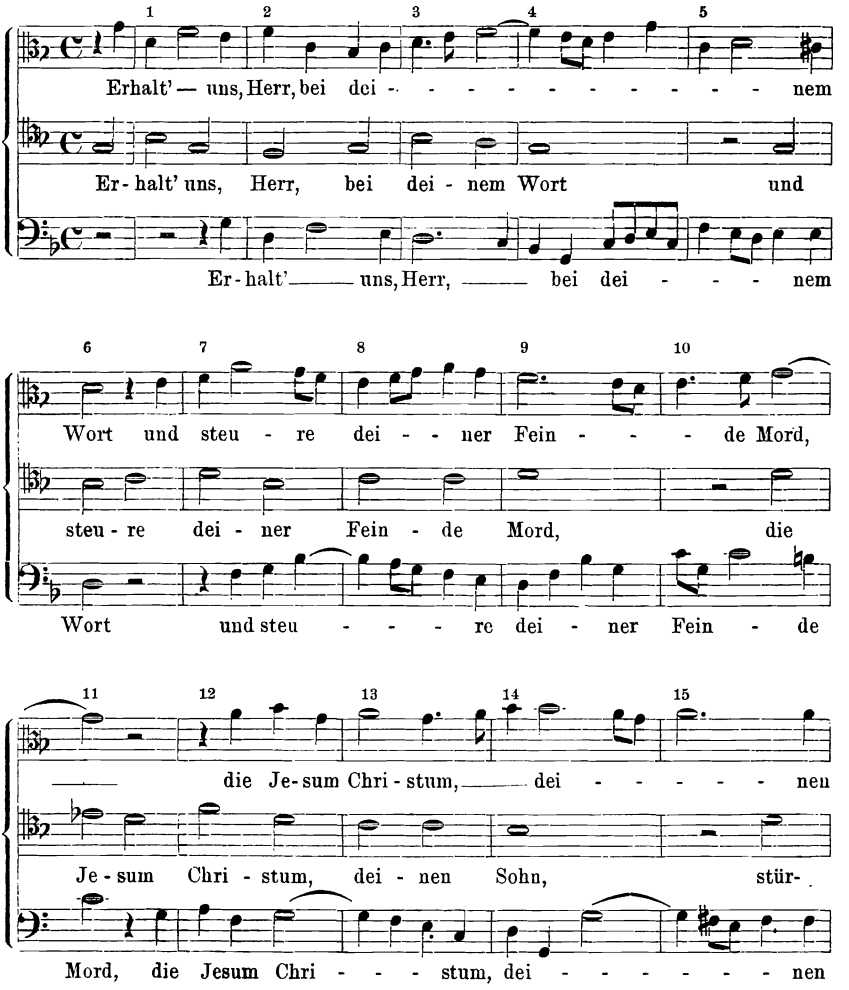




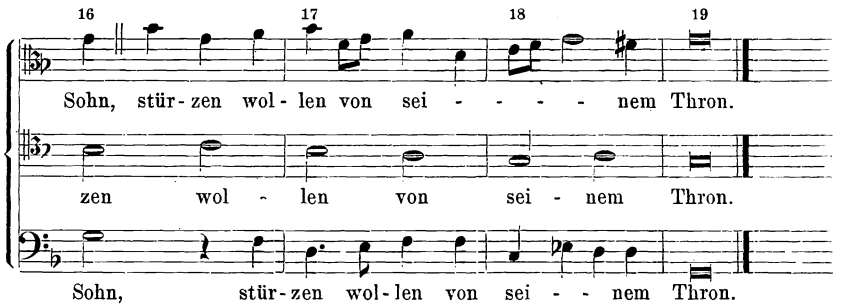
Wenn der Schüler sich genügend in den Nachahmungen geübt hat, kann er an die dreistimmige Bearbeitung von Choralmelodien gehen, welche auf folgende Weise zu bewerkstelligen ist. Man setzt den Choralgesang in die Mittelstimme (den Tenor); dieselbe hebt ihre Melodie allein zu singen an. Nach einer kleinen Pause tritt eine der beiden äufseren Stimmen (Alt oder Bafs) 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 Schlufssilbe des Verses läfst 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 womöglich auf der ersten guten Taktzeit des neuen Verses abzuschliefsen (vergl. Takt 6). Dieser Schlufs wird durch den Eintritt der Mittelstimme (vergl. Takt 5 und 6) gewöhnlich zu einem Trugschlufs. Nachdem hierauf jede der beiden äufseren Stimmen eine kleine Pause gemacht hat (vergl. Alt und Bafs, 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 Schlufsnote dann alle drei Stimmen sich zu einer regelrechten, vollkommenen und befriedigenden Schlufscadenz 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, dafs der neue nachzuahmende Satz durch einen gröfseren 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 Sekunde 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, dafs der Sänger hier jedesmal neuen Atem zu nehmen hat.

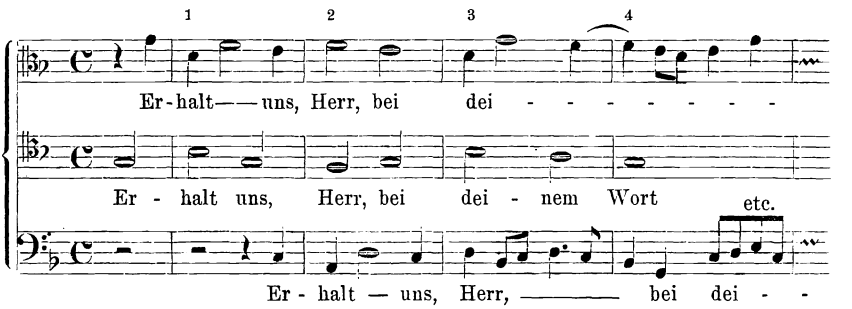
No. 1. **Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort.*)** **Dorisch.**



*) 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 dafs sie der aeolischen Tonart angehört. Später kommt sie gewöhnlich in *G* mit einem ♭ vor. Bei der nicht seltenen Notwendigkeit, im dorischen die sechste Stufe durch ein ♭ zu erniedrigen, kann man sie ebenso gut der dorischen als auch der aeolischen zurechnen.

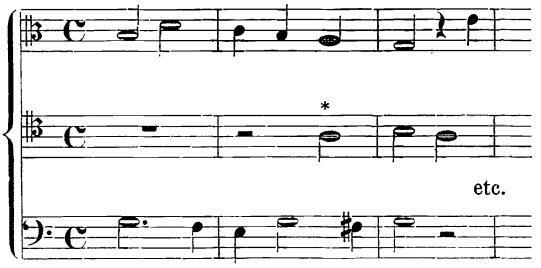


Wenn nach einer Pause eine Stimme von neuem einsetzt, sei es der Choralgesang oder eine der imitierenden Stimmen, so hat man darauf zu sehen, dafs dies auf eine wirkungsvolle Weise, d. h. deutlich vernehmbar geschieht. Man erreicht dies am vollkommensten, wenn man die betreffende Stimme so hinzufügt, dafs durch sie ein voller Dreiklang entsteht (vergl. Takt 16 den Einsatz im Bafs), oder dafs eine der beiden anderen Stimmen zur Dissonanz wird (vergl. Takt 10 den Einsatz im Choralgesang). Häufig lassen sich die Stimmen aber nicht so wenden, dafs 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 Bafs (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:



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, dafs er so, wie er oben S. 292 Takt 1 gebraucht ist, nicht immer vermieden werden kann. In vorliegendem Falle hebt sich der Einsatz des Basses schon dadurch deutlich genug ab, dafs der Choralgesang bereits auf demselben Tone (*g*) liegt, mit welchem der Bafs 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 Zeitmoment von einer bereits singenden Stimme im Verlaufe ihrer Melodie intoniert wird. Wäre z. B. ein dreistimmiger Satz so gestaltet,



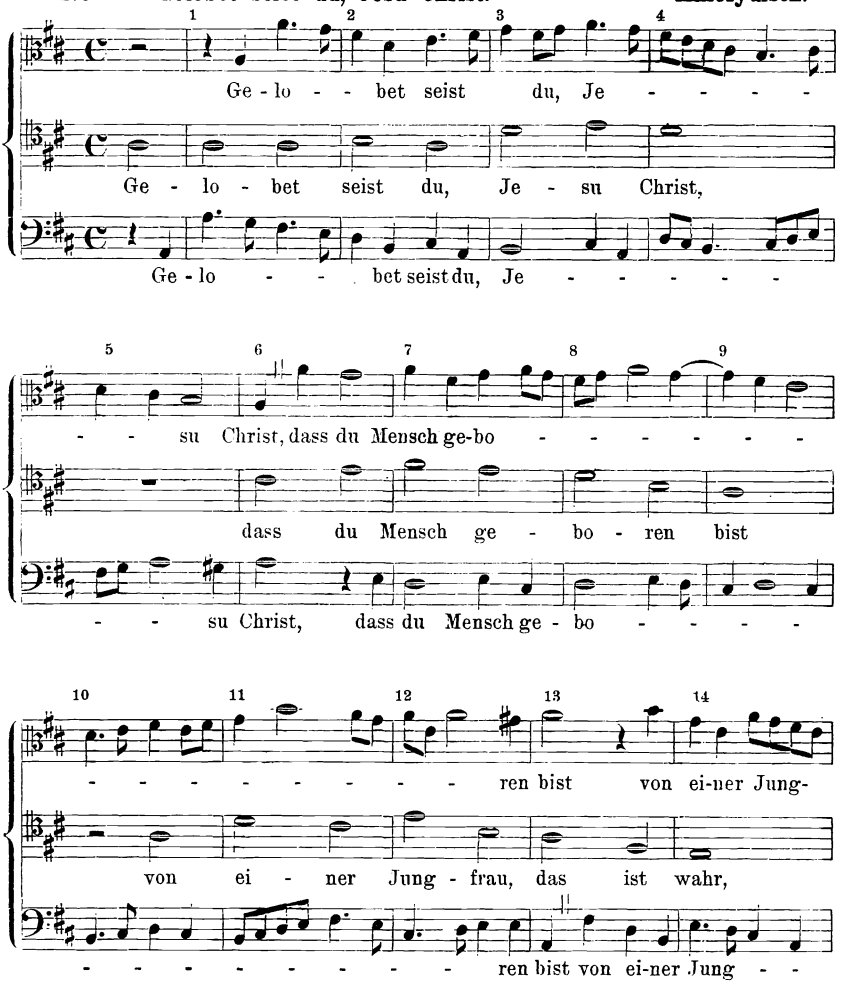
so würde der neue Einsatz des Choralgesanges im Tenor fast gar nicht zu hören sein, weil der Alt bei seinem Hinabsteigen zur Cadenz notwendig auf das *a*, den Anfangston des Tenores hinleitet und die beiden Stimmen dadurch scheinbar in eine verschmelzen würden. Es bedarf wohl kaum der Hinweisung, dafs ein Musikstück durch deutliche Eintritte der einzelnen Stimmen an Verständlichkeit und Klarheit gewinnt, und dafs selbst die künstlichste und komplicierteste Fuge wertlos ist, wenn sie hieran Mangel leidet.

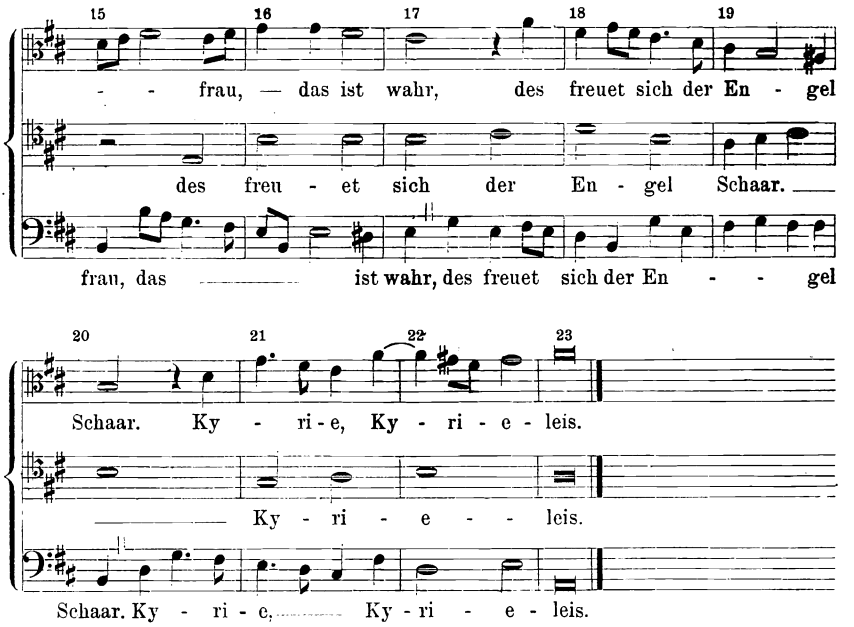
Es ist daher für einen angehenden Komponisten von dem gröfsten Nutzen, Choralgesänge in der hier beschriebenen Weise zu bearbeiten und dieser Nutzen ist selbst dann ein bedeutender, wenn die Nachahmung (wie häufig in den hier mitgeteilten Beispielen) sich nur auf wenige Töne beschränkt. Die Hauptübung besteht darin, die Stimmen so zu wenden, dafs die Schlufsfälle und Trugcadenzen natürlich klingen und die jedesmaligen Einsätze der Stimmen das Ohr angenehm überraschend berühren.

Ehe die hierhergehörigen Beispiele folgen, mufs ich noch auf eins aufmerksam machen: Es kommt bisweilen vor, dafs der Gang der Choralmelodie nicht unmittelbar nach ihrem Einsatz (also zu Anfang des Verses) eine gute Cadenz in den nachstehenden Stimmen zuläfst.

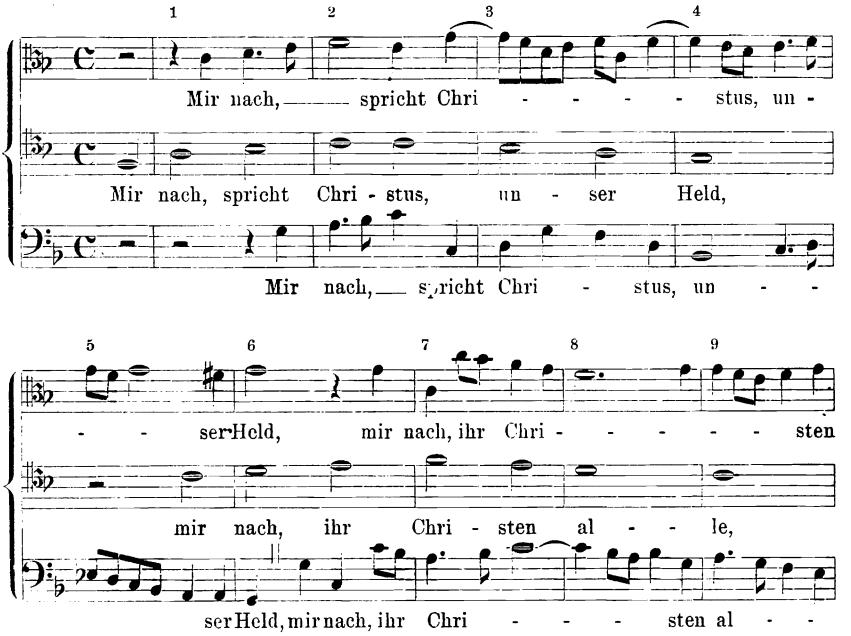
In einem solchen Falle mufs man die Cadenz um einen Takt verschieben (vergl. Choral 2, Takt 12 und 13, Choral 3, Takt 21 und 22). Ferner ist es auch hin und wieder geraten (namentlich vor der Schlufszeile eines Liedes, wenn dieselbe sehr kurz ist) die Cadenz der imitierenden Stimmen mit der des Chorales zusammen fallen zu lassen und die Imitation vor dem Eintritt des Chorales zu setzen (vergl. Choral 2, Takt 20). Das sind Dinge, welche von der zufälligen Beschaffenheit des gewählten *Cantus firmus* abhängen und daher sich nicht in einzelne Regeln fassen lassen, so dafs hier das richtige Urteil des Komponierenden entscheiden mufs.

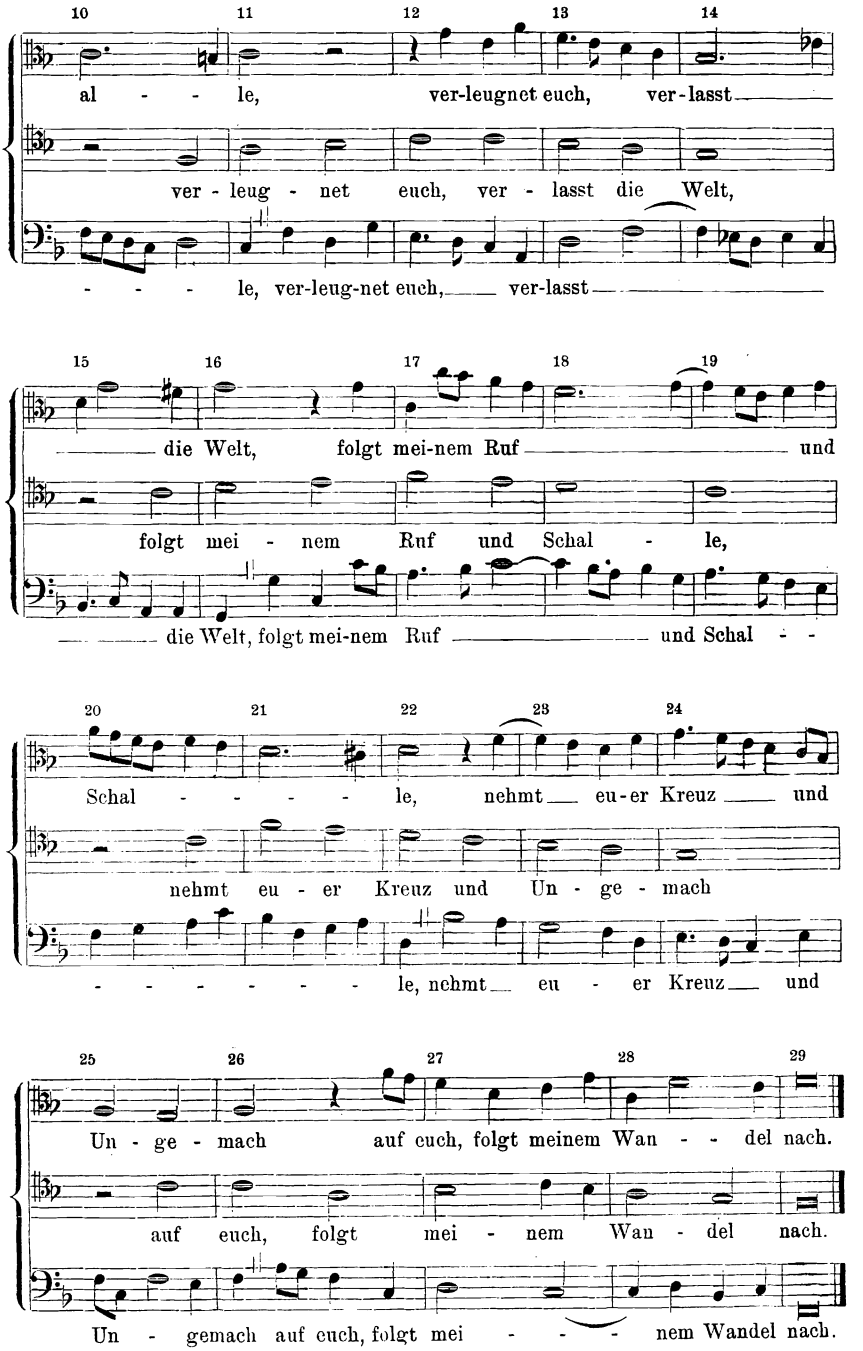
No. 2. **Gelobet seist du, Jesu Christ.** **Mixolydisch.**



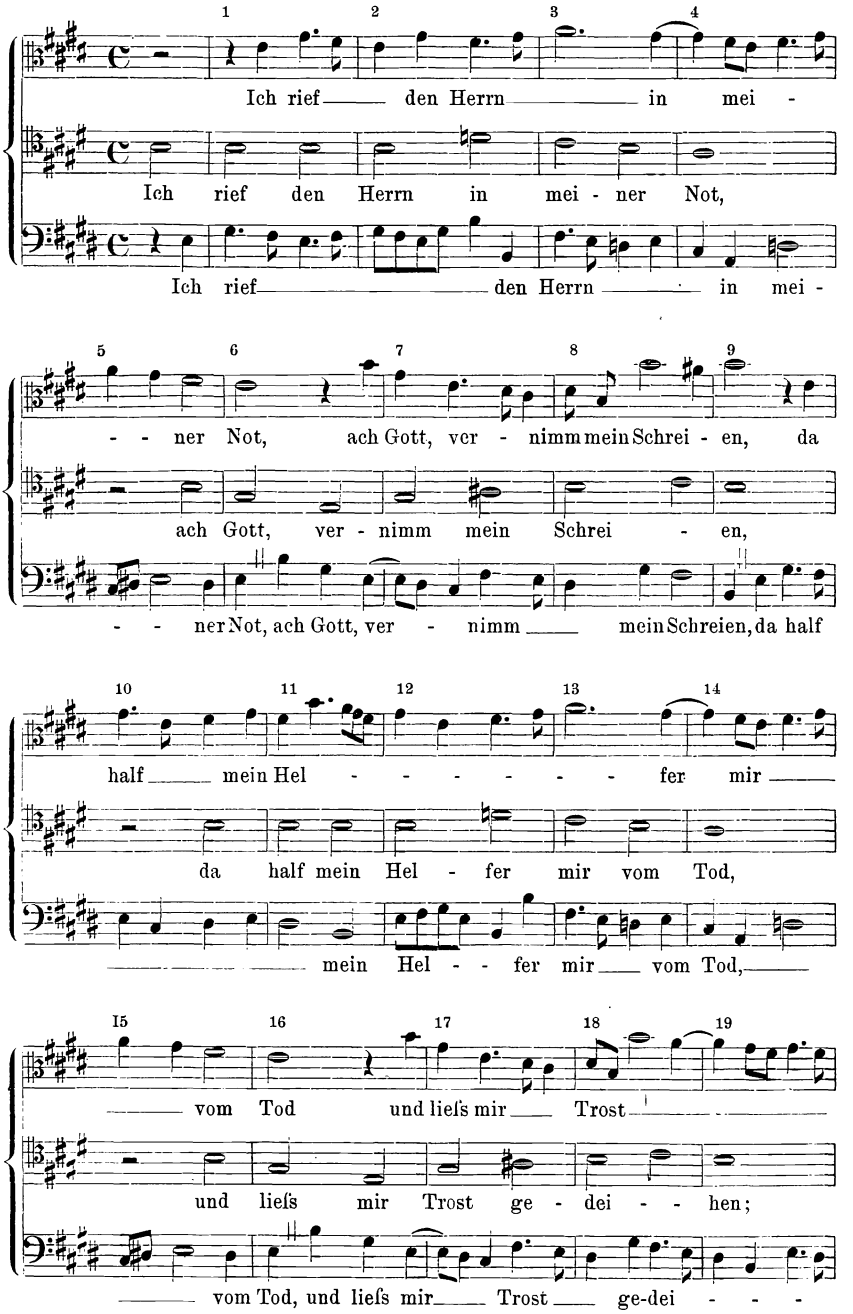


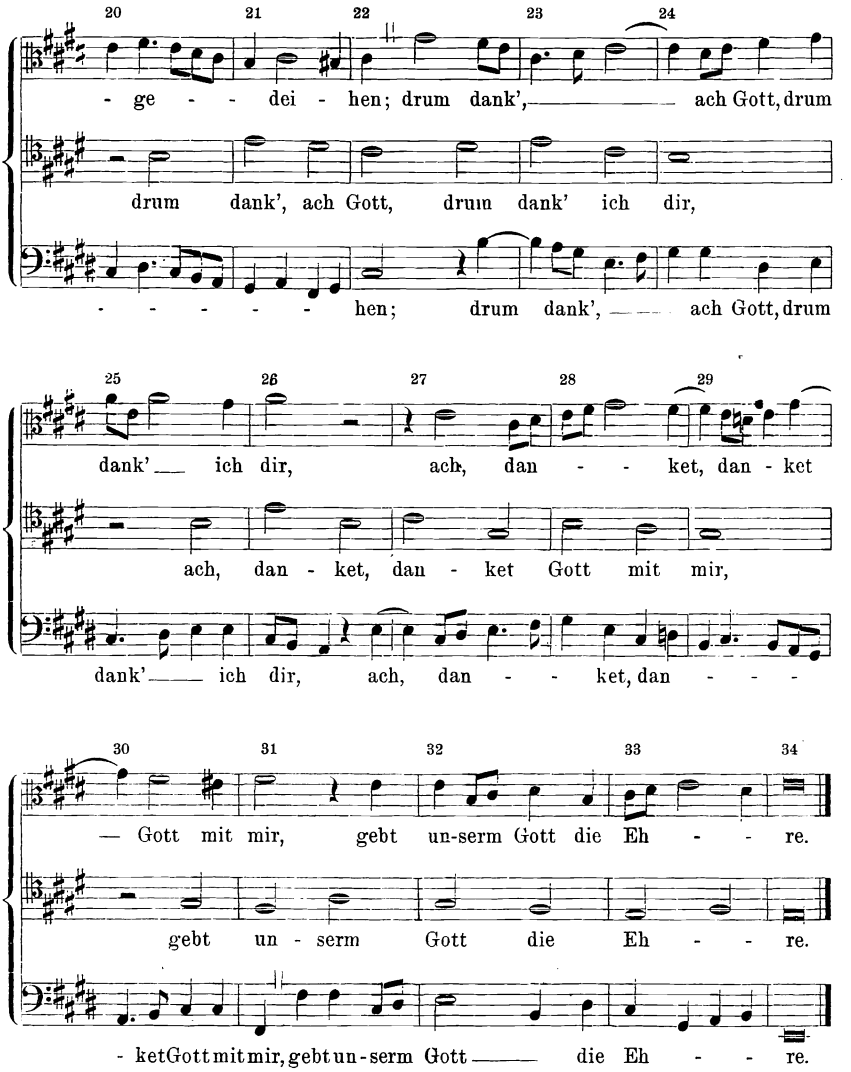
No. 3. **Mir nach, spricht Christus, unser Held.** Ionisch.




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.

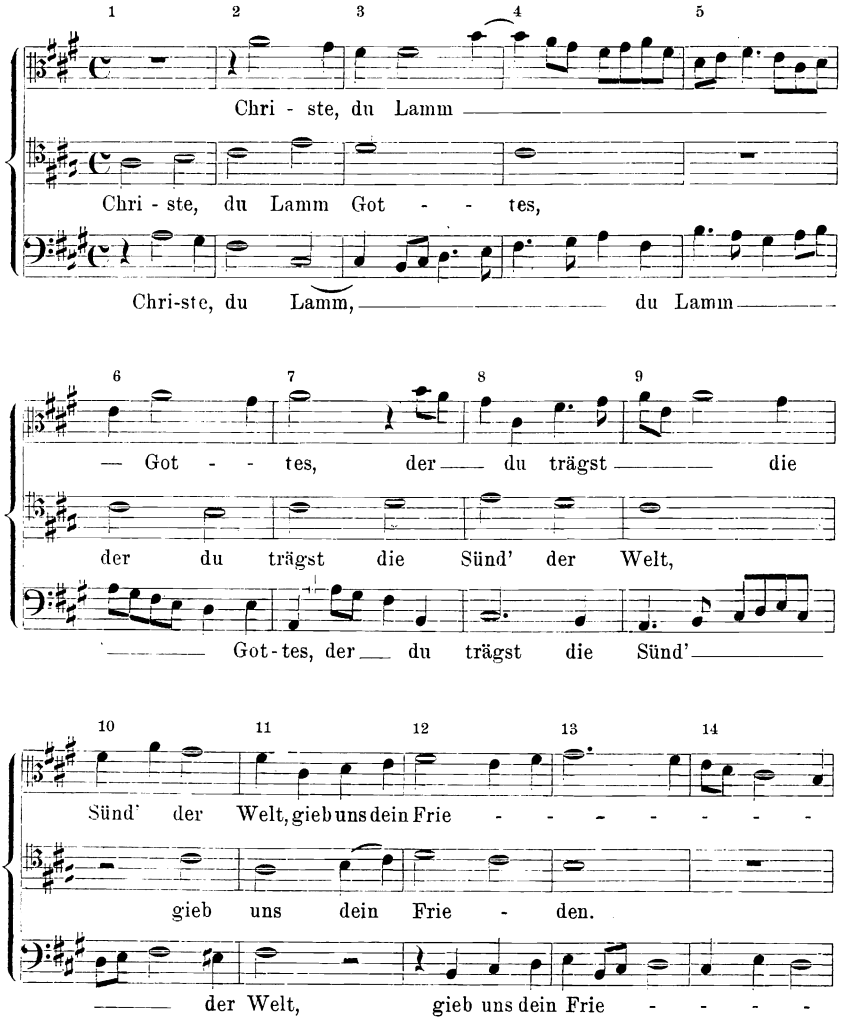


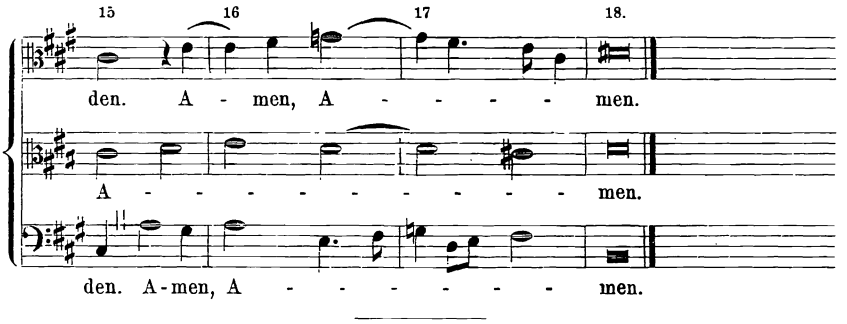


Die meisten Choräle haben ein jambisches Versmafs. Man wird daher die Cadenz, welche stets auf dem vollen Takt (auf der Haupt-*Arsis*) abschliefsen mufs, mit wenigen Ausnahmen von der ersten zur zweiten Silbe des Verses setzen können. — In den trochäischen Chorälen wird man dagegen die Cadenz am besten von der zweiten zur dritten Silbe des Verses machen, wenn man nicht, wie in dem Choral Nr. 2 „Gelobet seist du Jesu Christ“, dessen zweiter Vers trochäisch ist, aus modulatorischen oder anderen Gründen gezwungen ist, die

nachahmenden Stimmen so zu wenden, dafs die Anfangsnote des Choralverses auf die Schlufsnote jener beiden anderen Stimmen fällt. Hierdurch ist die Cadenz selbst nur zweistimmig. Jene zuerst angegebene Art der Cadenz aber, in der schon die beiden Leitetöne 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.

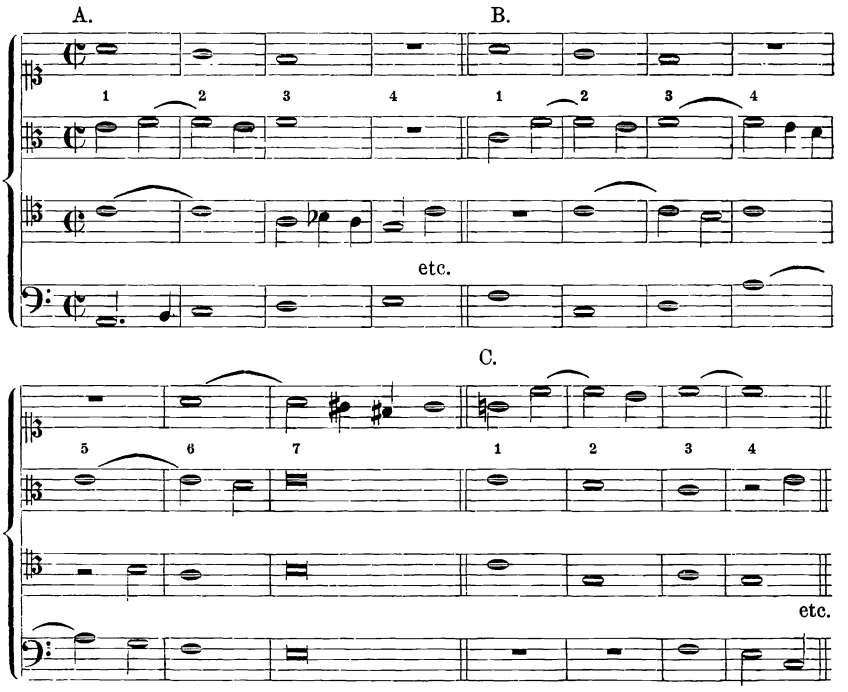
No. 5. Christe, du Lamm Gottes. Dorisch.

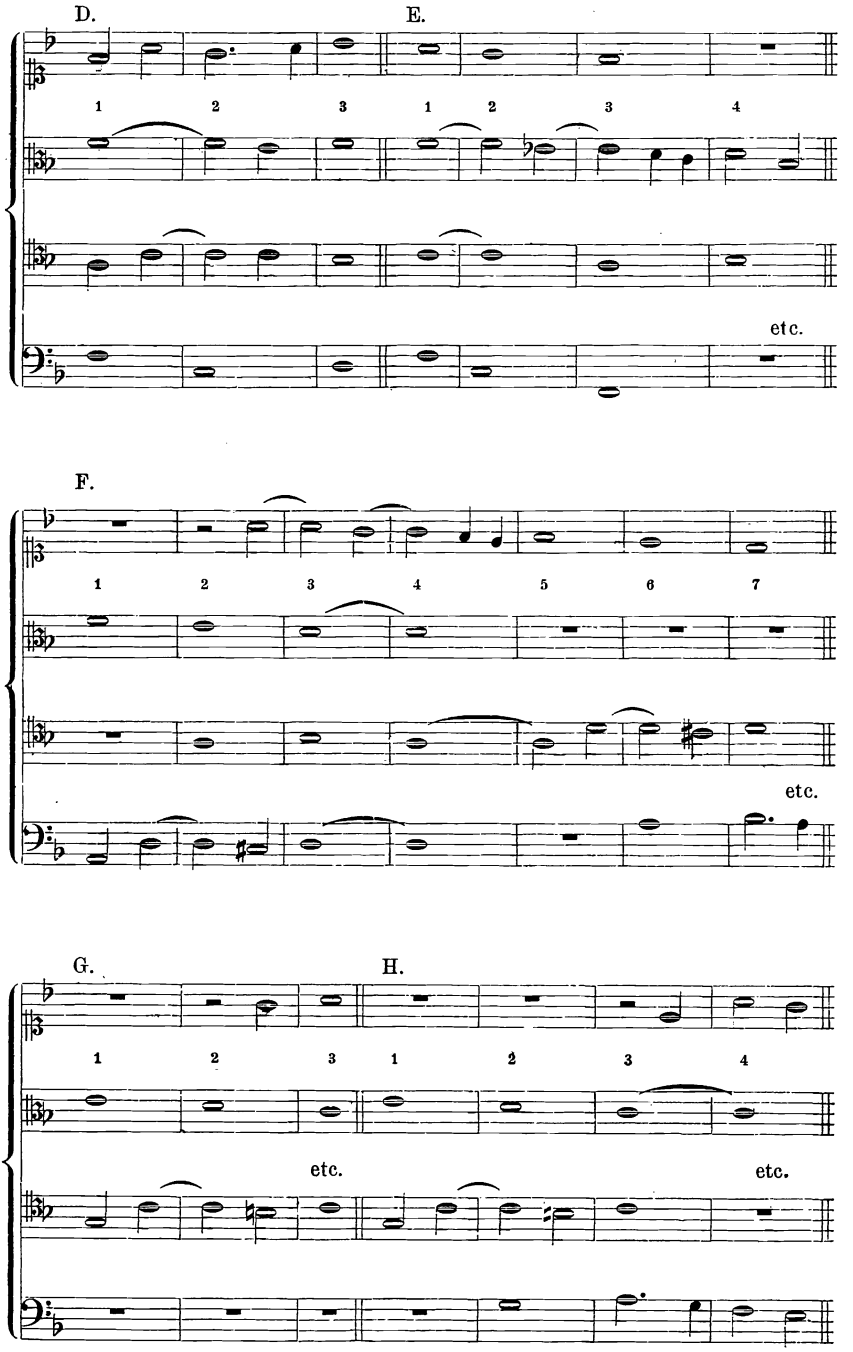


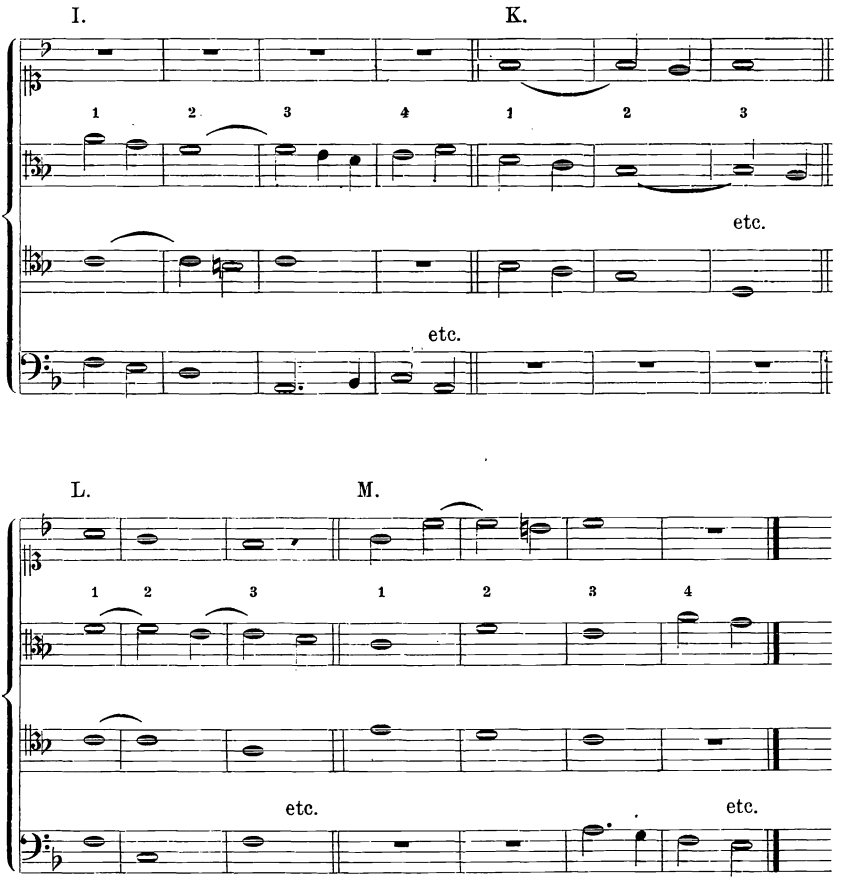


Vom Trugschlufs.

Um Choräle in dieser Weise mit noch gröfserer Sicherheit bearbeiten zu können, bedarf es noch einiger Bemerkungen über den Trugschlufs. Es wurde schon oben gesagt, dafs ein Trugschlufs immer dann entsteht, wenn sich im drei- oder mehrstimmigen Satze die Stimmen anschicken einen Schlufs 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.




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.



A. In diesem Beispiele schliefsen Sopran und Alt (wenn man sich den Satz nur zweistimmig mit den beiden genannten Stimmen denkt) vollkommen ab; der hierzugehörige Bafs geht aber von der Dominante, *c*, nicht nach der Tonica, *f*, sondern eine Stufe aufwärts nach *d*.

B. In diesem Satze sind zwei Trugschlüsse: 1. Takt 3 erwartet man einen Schlufs auf *f*; der Bafs 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 Bafs, Tenor und Alt an, einen Schlufs auf *c* zu bilden; der Bafs aber, welcher den abwärtssteigenden Leiteton *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 Schlufs 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 Bafs, 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 Bafs und der Tenor den Gesang weiterführen.

D. In diesem Satze geht der Bafs, 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 schliefst also hier nur der Alt wirklich ab.

E. Hier sehen wir, dafs Bafs, Tenor und Sopran regelrecht abschliefsen; 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 schliefsen Alt und Bafs 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 Trugschlufs ist im siebenten Takt. Es vereinigen sich hier Sopran und Tenor zu einem Schlufs auf *d*. Aber der hier im sechsten Takt mit *a* eintretende Bafs geht nicht nach *d*, sondern wie dort oben der Tenor, einen Schritt aufwärts nach *b*.

G. In diesem dreistimmigen Beispiel schliefsen 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 dafs der Bafs hier mit einem fremden Intervall hinzutritt.

I. In diesem Satze liegt der aufwärtssteigende Leiteton im Tenor, der abwärtssteigende im Bafs; letzterer schreitet aber nicht folgerecht in den Grundton, sondern macht einen Quartensprung abwärts nach *a*. Das *f* im Alt, welches bei diesem Schlufs nach *e* gehen müfste, wird durch eine Bindung aufgehalten.

K ist dem vorigen Beispiele sehr ähnlich, nur dafs die beiden Oberstimmen ihre Rollen vertauscht haben.

L. Dieser Satz würde ein vollkommener Schlufs sein, wenn nicht der Alt auf dem abwärtssteigenden Leitetone liegen bliebe, welcher nun zum Basse in ein dissonierendes Verhältnis tritt.

M. In diesem Beispiel schliefsen die drei Oberstimmen im dritten Takt wirklich auf *c* ab; der Schlufston wird aber durch den mit *a* hinzutretenden Bafs 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.

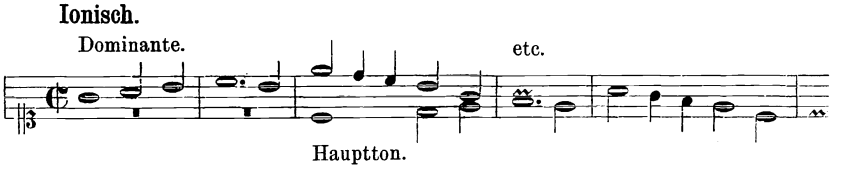
Unter Fuge versteht man ein zwei-, drei- und mehrstimmiges Musikstück, in welchem einer oder mehrere bestimmte Sätze, Themen genannt, von den einzelnen nach einander eintretenden Stimmen vorgetragen werden. Je nach der Anzahl dieser Sätze unterscheidet man einfache, Doppel-, Tripel- u. s. w. Fugen. Wir 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 komplicierteren zum Grunde liegt.*)

In einer jeden Fuge beginnt eine der vorhandenen Stimmen mit dem Thema, welcher sich dann eine zweite imitierend anschliefst; alsdann eine dritte, hierauf eine vierte, je nach der Anzahl der Stimmen, von denen dann eine jede, nachdem sie einen Schlufs gemacht hat, nach einer Pause wieder aufs neue mit dem Thema eintritt.

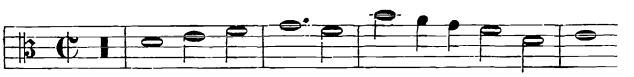
Die Nachahmung, welche man in der Fuge auch die Beantwortung des Themas nennt, geschieht aber nicht mit irgend einem beliebigen Intervall beginnend, sondern mufs streng nach den Gesetzen der Tonart eingerichtet werden, welcher die Fuge angehört. Es ist daher bei der Erfindung eines Fugenthemas besonders darauf zu

*) Unter Fuge verstand man im fünfzehnten 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 idemtitas 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 rätselhafte Weise notierten Komposition (meistens Fuge) anzeigte. *Canon,* heifst es a. a. O., *est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.* „Canon ist eine Vorschrift, die das, was der Komponist 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 semitoniique ratione.* „Das Wort Fuge leiten mehrere nicht verächtliche Schriftsteller von *fugere* und *fugare* (fliehen und verjagen) ab, nämlich als ob die voraufgehende Stimme entflöhe, während die folgende sie verscheucht; dies würde wahr sein, wenn nicht [schon] die [blofse] Nachahmung, wie oben gesagt, dies hervorbrächte. Deshalb mufs 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 ganzen Ton und den halben Ton.“

achten, dafs man in ihm die Tonart erkennt. Dies erreicht man dadurch, dafs man als Anfangston die Tonica (den Grundton) oder die Dominante (die Quinte) der Tonart wählt.*) Im ersteren Falle mufs die Nachahmung oder Beantwortung auf der Dominante, im anderen auf der Tonica nachfolgen. Hierbei mufs auch auf die Lage der ganzen und halben Töne Rücksicht genommen werden, d. h. die Nachahmung mufs eine genaue oder strenge sein, welche Genauigkeit aber nicht mit Hilfe von Kreuzen und Been 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.



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 mufs ihr der Fuge gemäfs auf der Dominante, also mit *d*, folgen. Geschieht dies nun hier Note für Note,



so erhalten wir eine in der Fugenkomposition 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 Mifsständen aus dem Wege zu gehen,

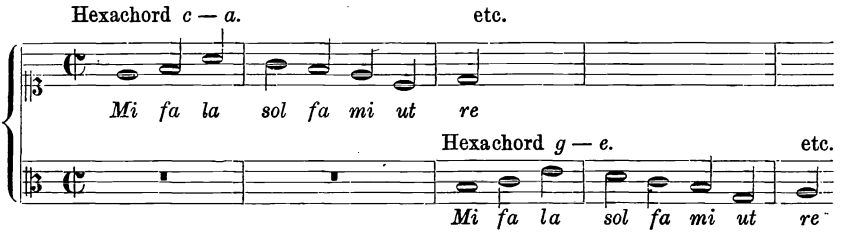
*) Die Stimme, welche die Fuge anhebt, pflegt man auch den Führer (*dux*), und die Beantwortung derselben den Gefährten (*comes*) zu nennen, Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 220: „*Dux* ist in den Fugen und *Canonibus* die zuerst anfahende Stimme und also der anderen Folge-Stimme ihr Führer. *conf. Mattheſonii Orchestre I. p.* 143. § 6.“ — S. 176 heifst es bei Walther: „*Comes*, also wird die zweite Stimme, so das *thema* oder den *ducem* einer Fuge imitieret, genennet, weil sie dessen Gefehrde ist.“ Fux hat in seinem *grad. ad parn.* diese Ausdrücke nicht. Thema und Nachahmung (oder Beantwortung) sind jedenfalls bezeichnender.

hat man die nachfolgenden Regeln aufgestellt. Ehe wir aber zu diesen kommen, müssen wir zuvor noch einen Blick auf die Verhältnisse der diatonischen Tonleiter überhaupt werfen.

Im vierten Kapitel der Einleitung S. 37 und 38 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:

$$c — d — e\text{-}f — g — a,$$
$$g — a — h\text{-}c — d — e.$$

Die Tonstufen eines so beschaffenen Hexachordes haben die mittelalterlichen Musiker die sechs Silben *ut re mi fa sol la*, welche man auch die Guido'nischen Silben 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 $c — d — e\text{-}f — g — a$ bildet, eine zweite in genauer Nachahmung dieselbe Melodie auf den Stufen $g — a — h\text{-}c — d — e$ (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 Silben hinzufügen, z. B.

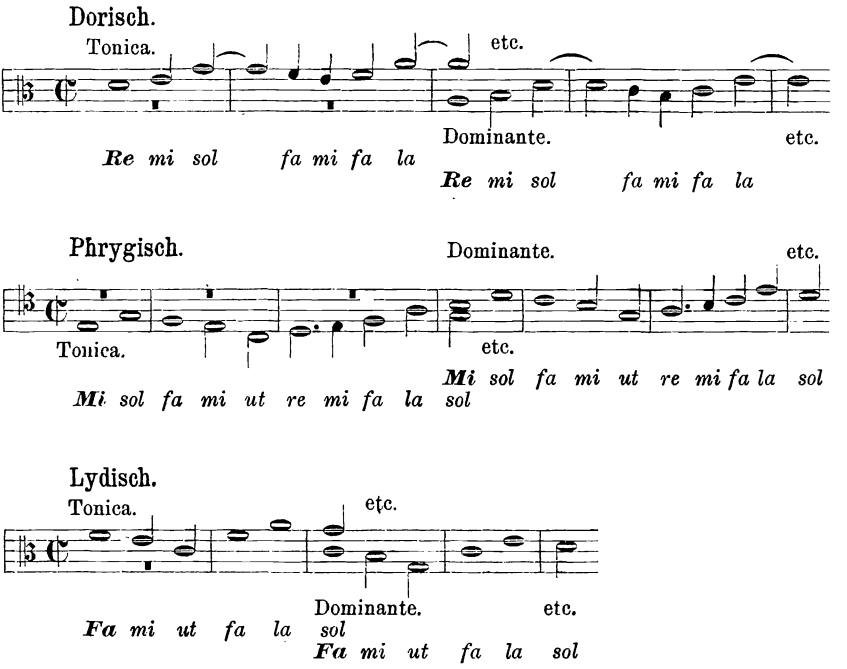


Wie wir sehen, findet hier in beiden Stimmen die gleiche Reihenfolge der Silben statt; das *mi* der ersten Stimme (= *e*) entspricht dem *mi* (= *h*) der zweiten; das *fa* (= *f*) der ersten dem *fa* (= *c*) der zweiten, das *la* (= *a*) der ersten dem *la* (= *e*) der zweiten und so fort.

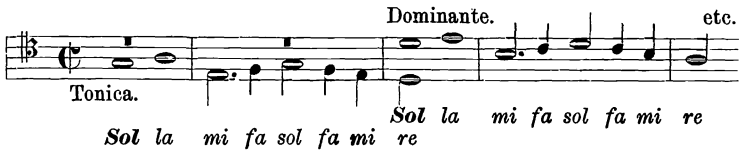
Wenn es nun in der Fugenkomposition nur auf eine genaue Nachahmung der Stimmen ankäme, so würde dieselbe, wenn das Thema den Umfang eines solchen Hexachordes nicht überschreitet, in allen Fällen ohne Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein. Wir haben aber zu gleicher Zeit noch auf etwas anderes, nämlich auf die Tonart (auf die Oktavengattung), 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 mufs. Hieraus folgt, dafs 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, dafs die Nachahmung stets ungenau werden mufs, 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:

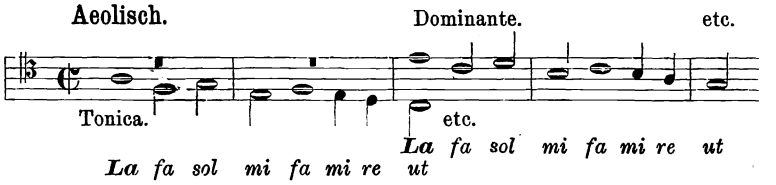
Regel I. Ein Fugenthema mufs Note für Note eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer beantwortet werden, wenn es mit der Tonica beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes *c — d — e-f — g — a* bewegt. Diese Regel gilt für alle sechs Tonarten, wie die folgenden Beispiele zeigen und erleidet nur in einzelnen Fällen durch Regel III eine Ausnahme. Der Deutlichkeit wegen sind in allen den folgenden Beispielen die Guido'nischen Silben hinzugefügt.



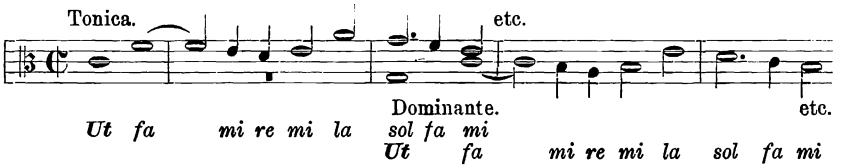
Mixolydisch.



Aeolisch.

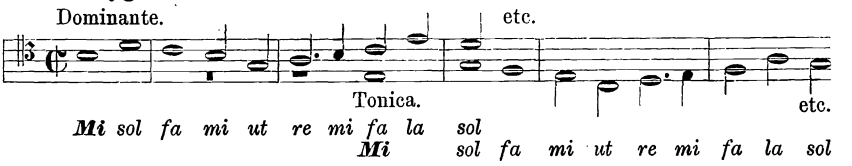


Ionisch.

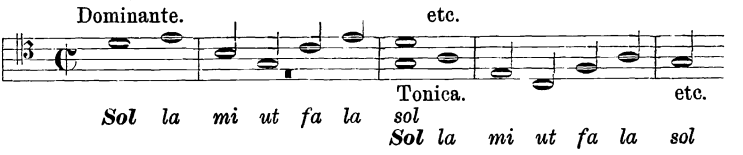


Da es aber keineswegs nötig ist, dafs die auf der Tonica singende Stimme in der Fuge anfängt, sondern dies ebenso gut von jener anderen auf der Dominante geschehen kann, so versteht sich die Umkehrung der obigen Regel von selbst: Ein Fugenthema wird ebenfalls genau nachgeahmt (— mit einigen durch Regel III näher zu bezeichnenden Ausnahmen —), wenn es mit der Dominante beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes $g — a — h\text{-}c — d — e$ bewegt. Es wird genügen, wenn ich hier als Beispiele einen Satz in der phrygischen und einen in der mixolydischen Tonart gebe.

Phrygisch.

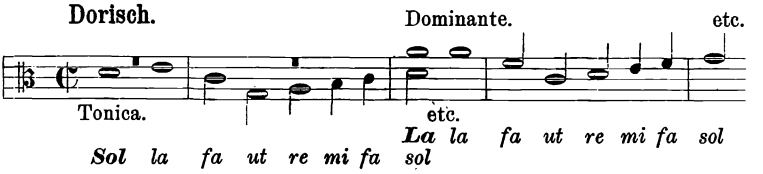


Mixolydisch.



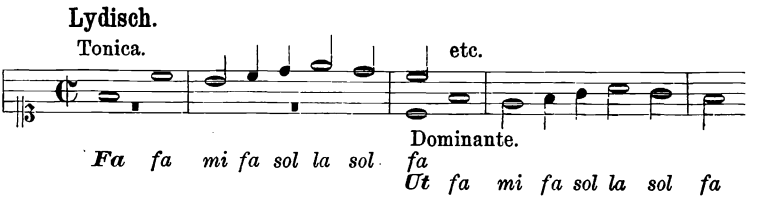
Regel II. Wenn ein Fugenthema mit der Tonica beginnt und sich in dem Umfange des Hexachordes $g — a — h\text{-}c — d — e$ bewegt, so mufs in der Beantwortung, welche in dem Hexachord $c — a$ erfolgt, der erste Intervallenschritt verändert werden. Hierbei hat man zu unterscheiden a) solche Themen, welche 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 Sekunde ist der Einklang, für die Terz die Sekunde, für die Quarte die Terz u. s. w. zu setzen.



In diesem Thema haben wir bei der Beantwortung die Sekunde 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 dafs man darüber nicht hinausschreiten kann.

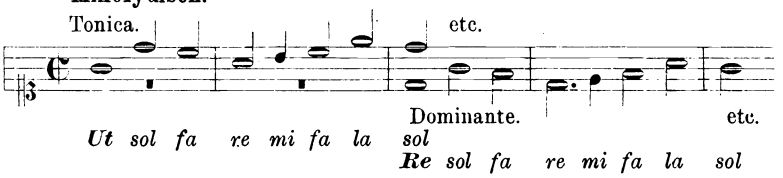


Hier bewegt sich die mit der Tonica beginnende Stimme, wie in den anderen hierhergehörigen Beispielen, in dem Umfange des Hexachordes $g — e$, mit Ausnahme der Tonica selbst, welche aufserhalb desselben liegt.

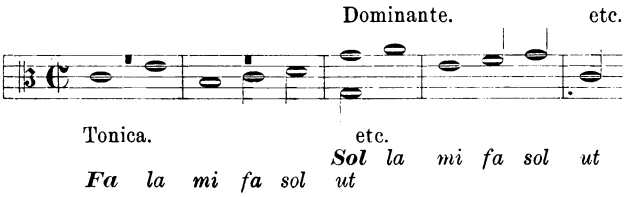
$$\text{f} \parallel g — a — h\text{-}c — d — e.$$

Hierdurch haben wir den seltenen Fall, dafs 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.



Ionisch.



Wir sehen, dafs in den vorstehenden Beispielen in Rücksicht auf die Tonart (Tonica und Dominante) die erste Note des Themas nicht mit der entsprechenden Silbe beantwortet ist. Es kann daher die Genauigkeit in der Nachahmung erst von der zweiten Note des Themas an stattfinden. Da nun aber die beantwortete Anfangssilbe in dem Hexachorde $c — d — e$-$f — g — a$ um eine Tonstufe höher steht als die Anfangssilbe des mit der Tonica beginnenden Themas in dem Hexachorde $g — a — h$-$c — d — e$, wie die folgende Darstellung zeigt,

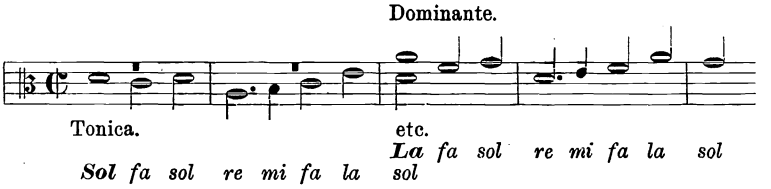
	Hexachord						
Dominanten	c	d	e	(f)	g	a	$[h]$
	ut	*re*	*mi*	*(fa)*	*sol*	*la*	*[mi]*
Grundtöne	$[F]$	G	A	(H)	C	D	E,
	[fa]	*ut*	*re*	*(mi)*	*fa*	*sol*	*la,*)*
			Hexachord				

*) Der Deutlichkeit wegen füge ich hier noch hinzu: In der obigen Darstellung geben uns die grofsen Buchstaben der unteren Reihe die Grundtöne der sieben Oktavengattungen oder Tonarten an, von denen natürlich das rund eingeklammerte H vorweg auszuschliefsen ist, da es nicht Grundton oder Tonica sein kann. F, der Grundton der lydischen Skala, ist dagegen eckig eingeklammert, weil derselbe aufserhalb 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 auszuschliefsen haben, da dasselbe selbstverständlich nicht Dominante sein kann. In dieser Reihe sehen wir dagegen h, die Dominante von E eckig eingeklammert, weil sie aufserhalb 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:

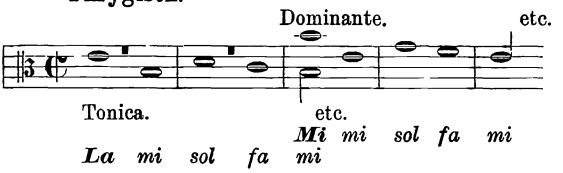
so ist es leicht begreiflich, dafs man die richtigen Verhältnisse bei der Beantwortung aufwärtssteigender, mit der Tonica beginnender Themen nur durch eine Verkleinerung oder Verkürzung des ersten Intervallenschrittes erreichen kann, und dafs dagegen

b) in den Beantwortungen solcher Themen, welche mit einem abwärtsgehenden Intervall anheben, der erste Schritt um eine Stufe weiter gemessen oder „vergröfsert“ werden mufs, wie die Beispiele zeigen.

Dorisch.



Phrygisch.



Hier haben wir wieder den eigentümlichen Fall, dafs bei der Beantwortung die auf der Dominante singende Stimme mit einer nicht im Hexachorde $c — d — e \cdot f — g — a$ liegenden Stufe, nämlich mit h, der Quinte von e, anheben mufs.

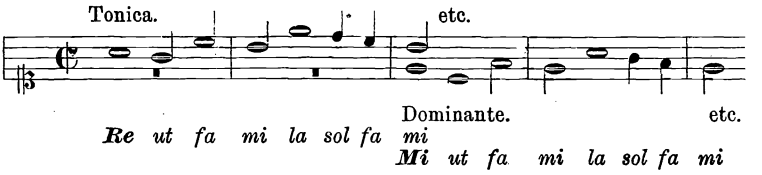
In der lydischen Skala ist die Tonica [*F—fa*] und die Dominante { *c—ut*,
„ mixolydischen . . . . Hexachord { *G—ut* . . . . . Hexachord { *d—re*,
„ aeolischen . . . . . { *A—re* . . . . . { *e—mi*,
„ ionischen . . . . . { *C—fa* . . . . . { *g—sol*,
„ dorischen . . . . . { *D—sol* . . . . . { *a—la*,
„ phrygischen . . . . . { *E—la* . . . . . [*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 Silbe wie die Tonica:

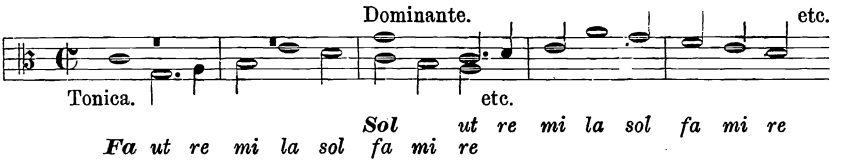
In der ionischen Skala ist die Tonica { *C—ut* und die Dominante { *g—ut*,
„ dorischen . . . . . Hexachord { *D—re* . . . . . Hexachord { *a—re*,
„ phrygischen . . . . . { *E—mi* . . . . . { *h—mi*,
„ lydischen . . . . . { *F—fa* . . . . . { *c—fa*,
„ mixolydischen . . . . . { *G—sol* . . . . . { *d—sol*,
„ 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 dafs man unter dieselbe nicht hinunter steigen kann, ohne in das Hexachord *c — a* zu kommen..

Aeolisch.

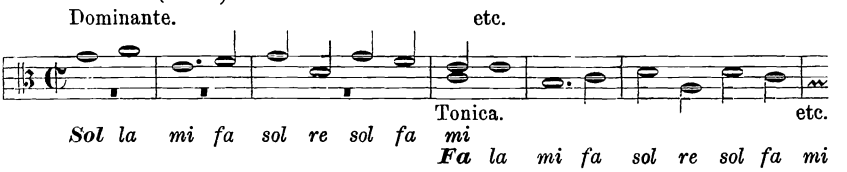


Ionisch.

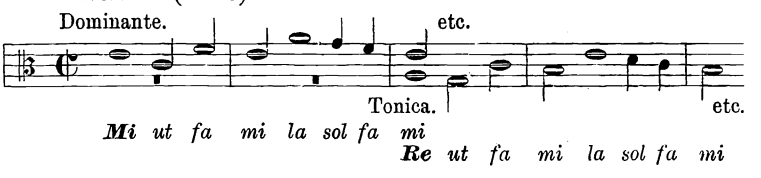


Die Umkehrung dieser zweiten Regel versteht sich (wie jene der ersten Regel) von selbst und lautet: a) wenn ein in dem Umfange des Hexachordes *c — a* sich bewegendes und mit einem aufwärtssteigenden Intervall beginnendes Thema auf der Dominante anfängt, so mufs das erste Intervall desselben bei der Beantwortung auf der Tonica um eine Stufe vergröfsert werden; und b) wenn ein solches Thema mit einem abwärtssteigenden Intervall beginnt, so mufs dieses erste Intervall bei der Beantwortung auf der Tonica verkleinert oder verkürzt werden, wie hier:

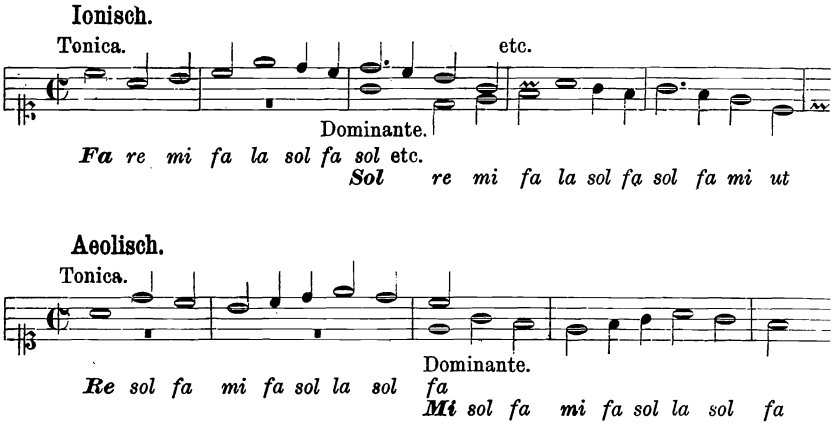
Ionisch (ad a).



Aeolisch (ad b).



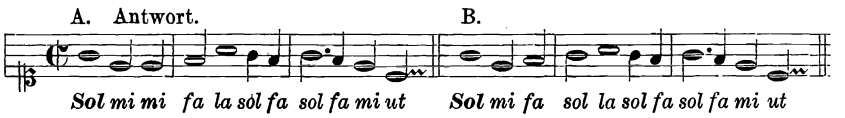
Die unter Regel II (a und b) angegebenen kleinen Abweichungen von der genauen Nachahmung haben den Zweck, die in der Lage der Halbtöne der diatonischen Tonleiter liegende Ungleichheit auszugleichen und der Beantwortung mit Ausnahme des ersten Intervalles wenigstens in allen folgenden Verhältnissen die gewünschte Genauigkeit zu geben. Bei gewissen Sätzen kann hierdurch indessen ein anderer Fehler entstehen; nämlich der, dafs der erste Intervallenschritt in der Beantwortung einen so fremdartigen Eindruck auf das Gehör macht, dafs die nun folgende genaue Übereinstimmung dies nicht zu verwischen imstande 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:



Themen wie diese, welche keine gute, das musikalische Gefühl vollkommen befriedigende Beantwortung zulassen, sind am besten von der Fugenkomposition auszuschliefsen, 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 schliefslich von dem richtigen Geschmack und Gefühl des Komponierenden ab. Wenn man aber durch äufsere Umstände gezwungen ist, auch dergleichen ungünstigere Themen einmal zu bearbeiten, so kann man sich dadurch helfen, dafs man die Ab-

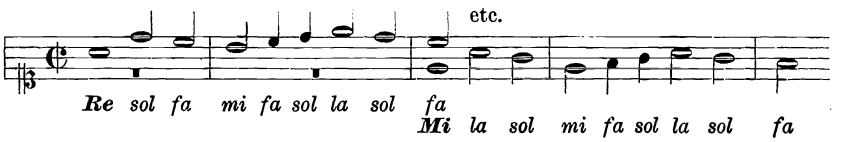
weichung von der strengen Nachahmung ausnahmsweise an eine andere Stelle verlegt. In dem ionischen Thema könnte man die Nachahmung z. B. auch so einrichten, dafs sie erst nach der zweiten Note (s. das Beispiel A) oder noch später, erst nach der dritten Note (s. das Beispiel B) eintritt.

Ionisch.

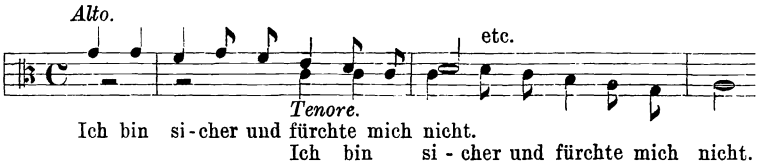


Und in dem Thema der aeolischen Tonart so:

Aeolisch.



Es ist dies eine Ausnahme, ein Notbehelf. — Bei den übrigen Intervallen ist die Abweichung, die Vergröfserung oder Verkürzung des ersten Schrittes in der Nachahmung, nicht unangenehm und nur noch die Umwandlung der Sekunde in den Einklang (und umgekehrt die Umwandlung des Einklanges in die Sekunde) 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".*)

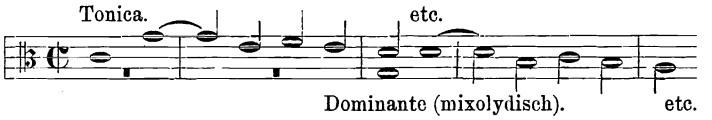


Aus den hier aufgestellten Regeln geht hervor, dafs man in der Fuge neben der genauen Nachahmung noch ganz besondere Rücksicht

*) Mehrstimmige Gesänge von DR. EMIL FISCHER, nach seinem Tode herausgegeben von DR. FRIEDR. BELLERMANN, Berlin 1841.

darauf zu nehmen hat, dafs 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, dafs 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 (oder auch umgekehrt, von der Dominante zur Tonica) beginnt. Läfst 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 anderen oder fremden Tonart ein, z. B.

Ionisch.

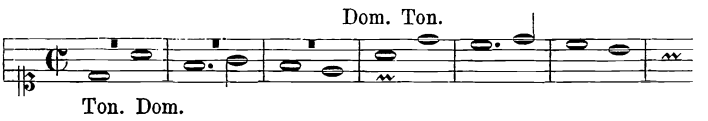


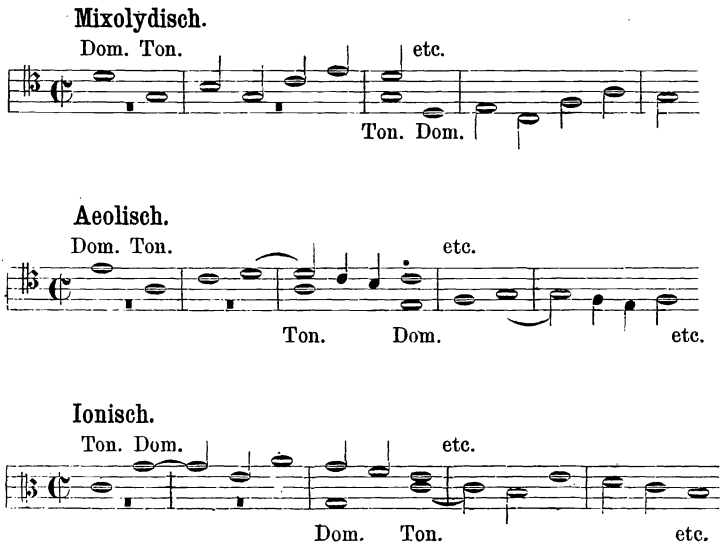
Bei dem Eintritt der zweiten Stimme erwartet man daher, dafs dieselbe zur Feststellung der Tonart das *g* (die Dominante) der ersteren mit *c*, dem Hauptton der Tonart beantworten wird, dafs sich also nicht nur auf der ersten Note, sondern auch noch auf der zweiten Tonica und Dominante entsprechen. In 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.

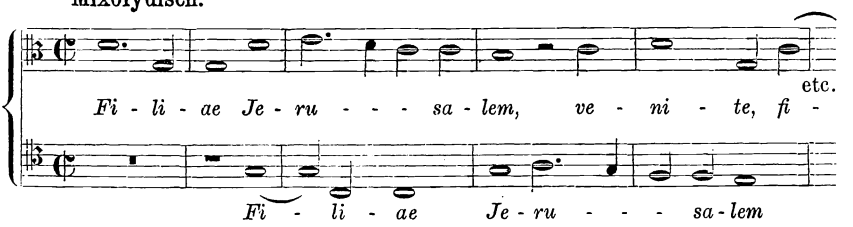
Die Folge dieser Regel ist, dafs man nicht selten auch bei solchen Themen von einer genauen Nachahmung absehen mufs, welche nach Regel I eine solche zulassen, und dafs dann gerade bei der Beantwortung dieser Themen eine zwiefache Abweichung von der Genauigkeit stattfindet: denn erstlich wird der anhebende Quarten- und Quintensprung verändert und hierauf noch das diesem folgende Intervall, wie die Beispiele zeigen.

Dorisch.

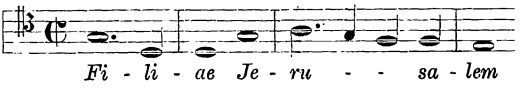




Diese zuletzt gegebene Regel der Beantwortung ist den Meistern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sehr wohl bekannt gewesen und von ihnen auch vielfach berücksichtigt worden, jedoch nicht mit jener Strenge, wie es die neueren, HAENDEL, BACH und ihre Zeitgenossen thaten. ANDREAS GABRIELI beginnt z. B. seine vierstimmige Motette *Filiae Jerusalem**) folgendermafsen:

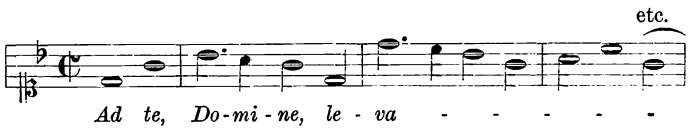


Die neueren Komponisten würden in der Antwort statt *c* lieber *d* (die Dominante von *g*) setzen und die zweite Stimme so singen lassen:

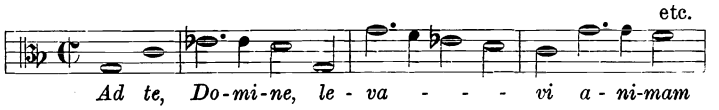


*) PROSKE, *Musica divina II.* No. 146.

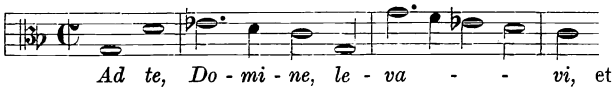
Man unterscheidet demnach eine reale und eine tonale Beantwortung der Themen. In der ersteren kommt es hauptsächlich darauf an, dafs die Intervallenschritte des Themas alle möglichst genau nachgeahmt werden, wogegen auf die Tonart nur soviel Rücksicht genommen wird, als es die Regeln I und II erheischen. — In der tonalen Beantwortung wird dagegen das Hauptaugenmerk auf die Tonart gerichtet, wobei der Komponist ganz besondere Sorgfalt darauf zu verwenden hat, dafs 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 läfst) 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 ♭ Vorzeichnung hat), folgendermafsen:



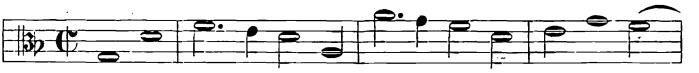
Hier würde die regelrechteste und zugleich beste Beantwortung diese sein:



oder, wenn das Thema der Vorzeichnung gemäfs *G*-dorisch ist, so müfste die tonale und zugleich reale Beantwortung nach Regel III diese sein:

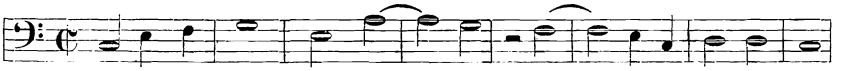
---

*) Die Motette ist abgedruckt in Fux *Grad. ad Parn.* lat. Ausgabe S. 247, ferner in Proske's *Musica divina, Tom II.*, No. 1.

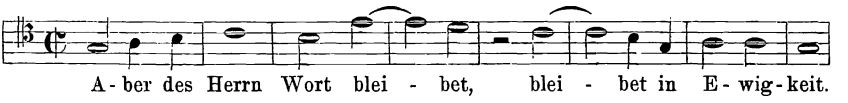


Es sei hier aber beiläufig bemerkt, dafs Fux seinen Satz entschieden der aeolischen Tonart gemäfs beginnt und erst später zur dorischen (*G* mit einem ♭ Vorzeichnung) übergeht. Durch die Anwendung des *b* (hier *es*) und die Gleichartigkeit der Cadenzen auf dem Hauptton sind beide Tonarten (nämlich die aeolische und dorische) oft einander ganz übereinstimmend und erst die Modulation im ferneren Verlaufe des Stückes ist für die Feststellung der Tonart mafsgebend. Es darf daher dieser aeolische Anfang eines dorischen Stückes nicht weiter auffallen.

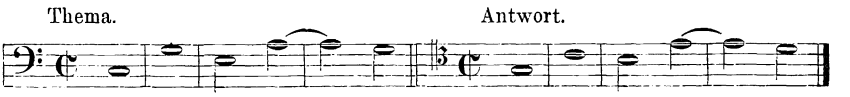
Aus dem Bestreben, der Tonart gerecht zu werden, werden wir namentlich in neueren Fugen noch andere kleine Unregelmäfsigkeiten entstehen sehen, welche aber ohne Bedeutung sind und den oben aufgestellten Hauptregeln keinen Eintrag thun. Des Beispiels wegen gebe ich hier den Anfang einer Fuge in Dur von E. Fischer.*)



Dieses Thema mit der Tonica beginnend, gehört dem Hexachorde *c — d — e-f — g — a* an und hätte genau nachgeahmt werden können. Der Komponist beginnt aber seine Antwort nicht mit *g — h-c — d*, sondern mit *g — a — h-c*, in dieser Weise:



und dies ist auch insofern durchaus regelrecht, als wir uns den Anfang des Themas vereinfacht (nämlich mit Fortlassung der beiden Viertelnoten auf *thesis*) so denken müssen:



*) Mehrstimmige Gesänge, Berlin 1841.

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 mufste von einer genauen Nachahmung der beiden leichten Viertel auf der schlechten Taktzeit abgestanden werden. — Dergleichen kleine Unregelmäfsigkeiten 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 folgendermafsen: „Es soll unser Haupt-„ton *C-dur* sein. Hier setzet man erstlich die Intervallen der Oktave „*c* nach ihrer Ordnung hin, und schreibt hernach die Intervallen der „Oktave *g* als der Dominante folgendergestalt in diatonischer Ordnung „gegen jener über:

„*c*	*d*	*e*	*f—g*	*a*	*h*	*c*	Oktave des Haupttones,
„*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f—g*	Oktave der Dominante.

„Hieraus siehet man, dafs das *g* (die Quinte) dem *c* (der Tonica), das „*a* (die Sexte) dem *d* (der Sekunde), das *c* (die Oktave) 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 folgen-„dergestalt in Ziffern auf eine deutlichere und auf beide Tonarten „(Dur und Moll) sich zugleich beziehende Art vorstellen:

„Oktave des Haupttones,	1	2	3	4—5	6	7	8,
„Oktave der Dominante,	5	6	7	8	2	3	4—5.

„Hieraus könnten folgende allgemeine Regeln gezogen werden:

„1) dafs die zweite (Sekunde) und die sechste (Sexte) einander „antworten,

„2) dafs die dritte (Terz) und die siebente (Septime) einander „antworten,

„3) dafs die vierte und fünfte (Quarte und Quinte) der Haupt-„note (Tonica) antworten.

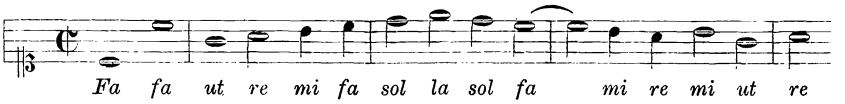
„Es trägt sich aber zu, dafs auch ebenfalls sehr oft die Sexte „mit der Terz und die Quinte mit der Sekunde u. s. w. beantwortet „wird, wie man bald sehen wird.“ Dies ist ganz richtig, nur dafs MARPURG auch im Verlauf seiner Abhandlung niemals mit Klarheit

*) Berlin 1753, S. 31 u. f.

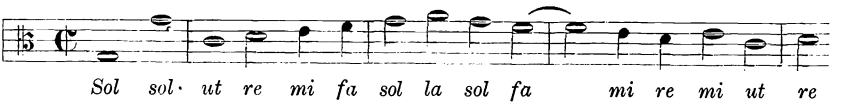
angeben kann, wo und wann und aus welchem Grunde diese zweite Beantwortung stattfindet. Die Sache ist aber einfach und klar, so wie man auf die Hexachorde und die damit verbundene Solmisation zurückgeht. Dann wird, wenn das Thema im Hexachorde *c — a* liegt, *c — ut* mit *g — ut*, *d — re* mit *a — re*, *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 dafs in beiden Ordnungen in Rücksicht auf die Stellung der Tonica zur Dominante bei der Beantwortung der ersten Note im Thema bisweilen eine Abweichung stattfinden mufs, 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.

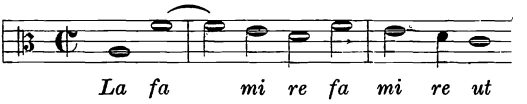


Denn dieser mit der Tonica beginnend gehört dem Hexachorde *g — a — h - c — d — e* an und wir haben es nur als eine zufällige Erweiterung seines Umfanges zu betrachten, wenn die erste Stufe *c* in zwei verschiedenen Oktaven vorkommt. Seine Beantwortung würde mit einziger Veränderung der Quarte in die Quinte diese sein:

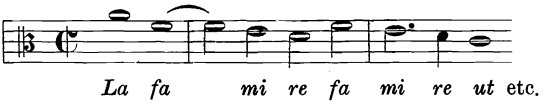


*) Fux lässt sich über die Beantwortung der Fugenthemen *Gradus ad parn.* lat. Ausgabe S. 143—45, deutsche Ausgabe S. 122 nur sehr kurz aus. Nachdem er über die Teilung der Oktave in Quinte und Quarte und über die Lage der halben Töne in den Tonarten gesprochen, sagt er, dafs sich jeder Satz nur für eine bestimmte Tonart eigne, und führt 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 Silben *mi — sol — fa — mi* erhalte.

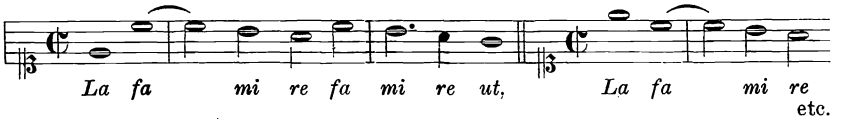
Von derselben Art ist das folgende aeolische Thema:



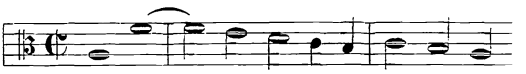
Es beginnt mit der Tonica und gehört dem Hexachorde *c — d — e-f — g — a* an, steht also für:



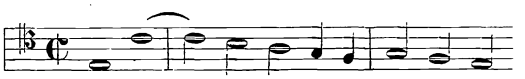
und mufs nun ohne jede Veränderung Note für Note nachgeahmt werden:



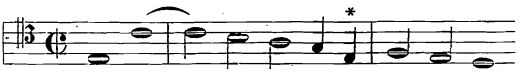
Da von den beiden Stufen *f* und *h* jede nur in einem der beiden Hexachorde vorkommt, so ist es klar, dafs (mit Ausnahme von einzelnen oben besprochenen Fällen in der lydischen und phrygischen Tonart) nur solche Themen eine wirklich regelrechte Beantwortung erhalten können, in deren Umfang nicht beide enthalten sind, und dafs 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 Fugenkomposition 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,

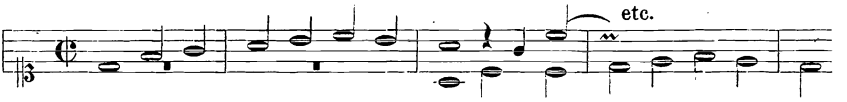


oder, wenn man will, gegen das Ende, wo sich die Ungenauigkeit in der Nachahmung zeigt, eine Abweichung eintreten zu lassen, vielleicht so:



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 läfst ein sangbarer Contrapunkt leicht den Übelstand vergessen. In den „Psalmen und christlichen Lobgesängen mit vier Stimmen auf die Melodien fugenweis komponiert“*) 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, folgendermafsen:

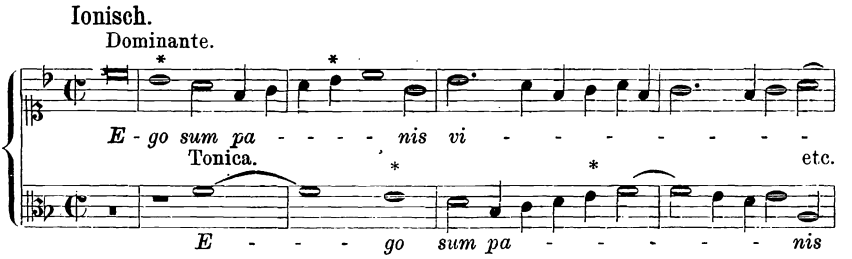
Dorisch.



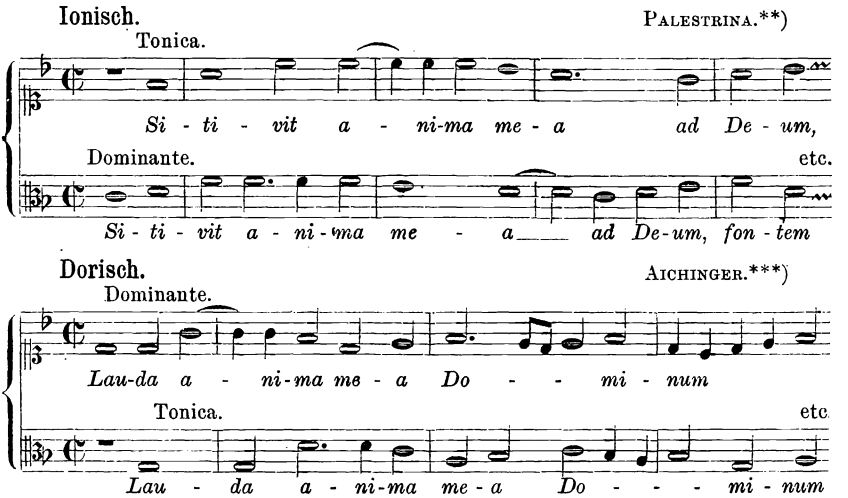
Wir möchten dem Schüler aber raten, beim Studium der Fuge nur solche Themen zu wählen, welche in allen Punkten den unter I—III gegebenen Regeln entsprechen, und ein Thema, wie das zuletzt angeführte nur ausnahmsweise einmal zu bearbeiten. Denn die richtige Beantwortung einer melodischen Phrase, eines musikalischen Gedankens, ist in allen Formen des mehrstimmigen Gesanges von der gröfsten 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 gröfsere Sätze vorkommen, die durch alle Stimmen gehen und dann fast immer genau nach den Regeln der Fuge sich nachahmen. Vergl. z. B. den Schlufschor aus dem Oratorium *Josua* „Jehova's Ruhm sei unser Preisgesang“ und andere Stücke. Mit Recht mufs 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 Komponisten sehen kann, die heutzutage mit ihren Werken in die Öffentlichkeit treten.

*) Nürnberg 1607. Auf Befehl der Prinzessin AMALIE, der Schwester FRIEDRICH'S DES GROSSEN, in Partitur herausgegeben von KIRNBERGER, Leipzig 1777.

V. Wenn nun auch die genaue fugenmäfsige 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 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*):



Ebenso giebt es eine andere Art der freien Beantwortung, in welcher sich der tonalen Beantwortnng gemäfs auch im ferneren Verlaufe der Melodie Dominante und Tonica genau entsprechen, das Halbtonverhältnis aber ebensowenig wie in dem zuletzt angeführten Beispiele berücksichtigt ist. Dergleichen Sätze sind ebenfalls nicht selten.



*) 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 auszuschliefsen, 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 Komponisten zu erwecken und zu schärfen. Dennoch mufste 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 Hilfe von Versetzungszeichen übertragen, was namentlich in den Fugen der Moll-Tonart geschieht. Vergl. z. B. JOH. SEB. BACH's wohltemperiertes Klavier 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.

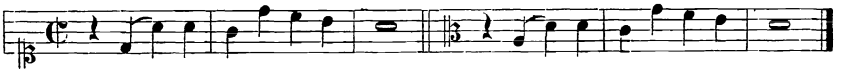
Von der zweistimmigen Fuge.

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 einmal zu Anfang des Musikstückes, sondern mehrere Male hintereinander, und zwar so, dafs wir die Stimmen, nachdem sie das Thema abgesungen haben, bis zu einem Schlufsfalle 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, dafs die Stimme vor dem neuen Einsatz des Themas einen gröfseren Sprung macht.

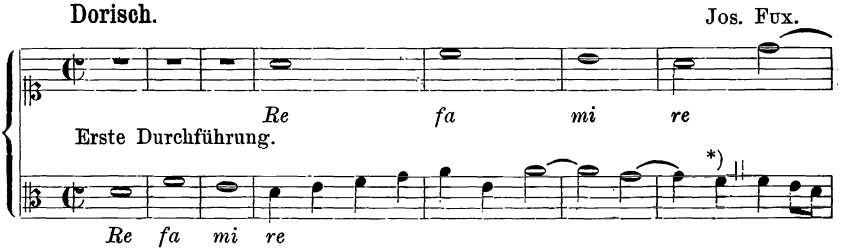
In der zweistimmigen Fuge werden die Schlufsfälle am besten so eingerichtet, dafs man das erste Mal eine Cadenz auf der Quinte der Tonart macht, das zweite Mal auf der Terz und schliefslich das dritte Mal (zum Schlufs der ganzen Fuge) auf dem Hauptton oder der Tonica. Beim ersten und zweiten Schlufs kann man entweder mit beiden Stimmen zu gleicher Zeit vollkommen abschliefsen, so dafs dann, während die eine der beiden Stimmen von neuem das Thema zu singen anhebt, die andere pausiert; oder man läfst diejenige Stimme, welche mit der Antwort nachfolgen soll, ihre Melodie noch durch einige Intervalle weiterführen, so dafs dann der Einsatz des Themas eine kontrapunktische Begleitung erhält. Hierbei ist aber darauf zu sehen, dafs 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. 329 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 heifst 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 Stimmenordnung; 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 heifst 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 Musikalischen Lexikon von Joh. Gottfr. Walther (Leipzig 1732) S. 520 finden: *Repercussio* [lat.] *Repercussione* [ital.], also heifset 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:*



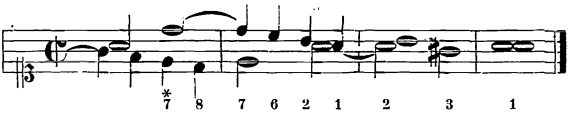
In diesem Exempel, welches *Modi Dorii* ist, springet der *Dux* aus dem *Final-Clave* in die Quint; hingegen der *Comes* aus dem, unter den *Final-Clavem*, vermöge des

ist dann meistens eine Engführung, worüber weiter unten das Nötige gesagt werden soll. Der Abwechselung 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.

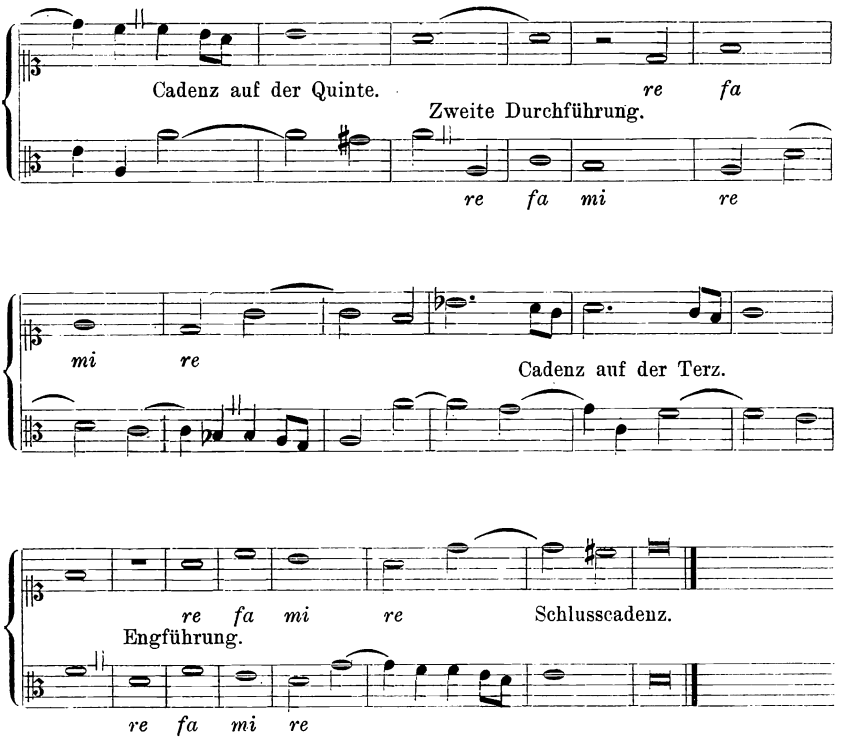


Ambitus Modi Hypodorii (welchen der *Comes* eben observieren muſs) gehenden *a* nur in die Quart. Weil nun diese zwei *intervalla*, wenn noch mehr Stimmen darzu kommen, alternieren, so wird ein solcher *processus Repercussio*, oder der Wiederschlag genennet.“ *Repercussio* ist daher im eigentlichen Sinne 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:

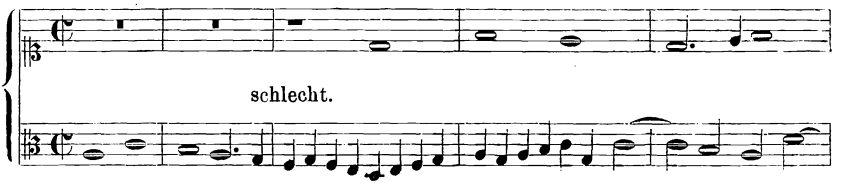


Bei der kleinen Septime und groſsen Sekunde mag ein solches Zusammenstoſsen der Stimmen allenfalls zulässig erscheinen. Bei der nicht unerheblich stärker dissonierenden groſsen Septime und kleinen Sekunde wird die Intonation für die Sänger in der That aber schwierig. Und auch hierzu finden wir in den Fux'schen Fugen Beispiele.



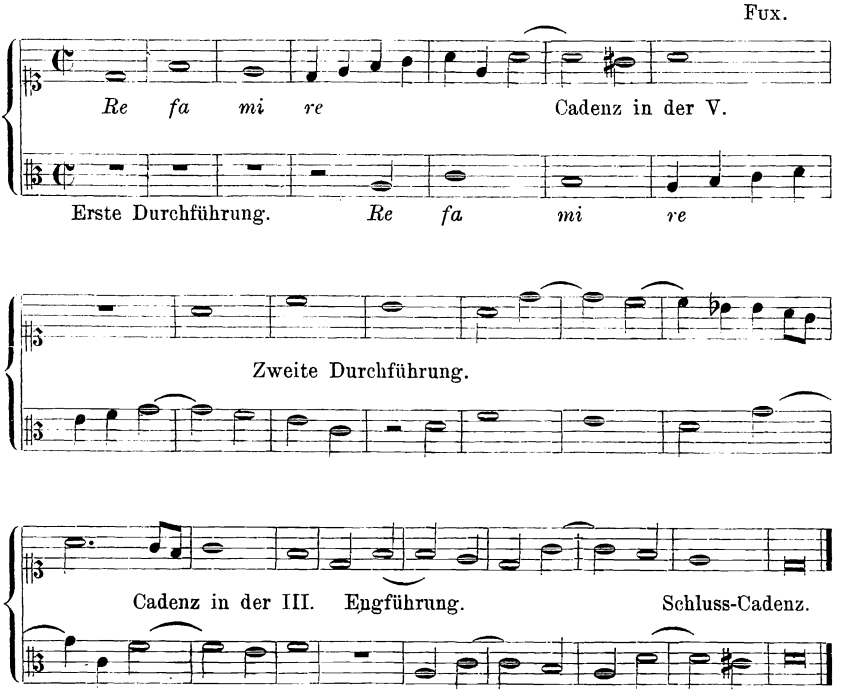
Hier sind nun noch einige einzelne Bemerkungen zu machen: 1. Vor allen Dingen ist es ein Gesetz, dafs das Thema stets wenigstens bis zu dem Eintritt der zweiten Stimme von derselben nachgeahmt wird, d. h. dafs man nicht, wenn der beabsichtigte Einsatz der zweiten Stimme nicht passen will, der ersten nach Beendigung des Themas einige Flicknoten einschiebt, bis sich ein geeignetes Intervall für den Anfang der zweiten darbietet, etwa in folgender Weise:*)

*) Der Deutlichkeit wegen sei hier noch hinzugefügt, dafs das Thema in der einfachen Fuge nicht wohl ein bestimmtes Ende hat, also nicht mit einer gewissen Note in sich vollkommen abschliefst, sondern dafs 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 anschliefst. Und hierbei gilt dann die oben ausgesprochene Regel, dafs die Intervalle der ersten Stimme mindestens bis zu demjenigen Taktteil einschliefslich 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 mufs sogar bei der zweiten und dritten Durchführung immer dann geschehen, wenn die Stimmen in die Enge geführt werden, wovon sogleich die Rede sein wird.



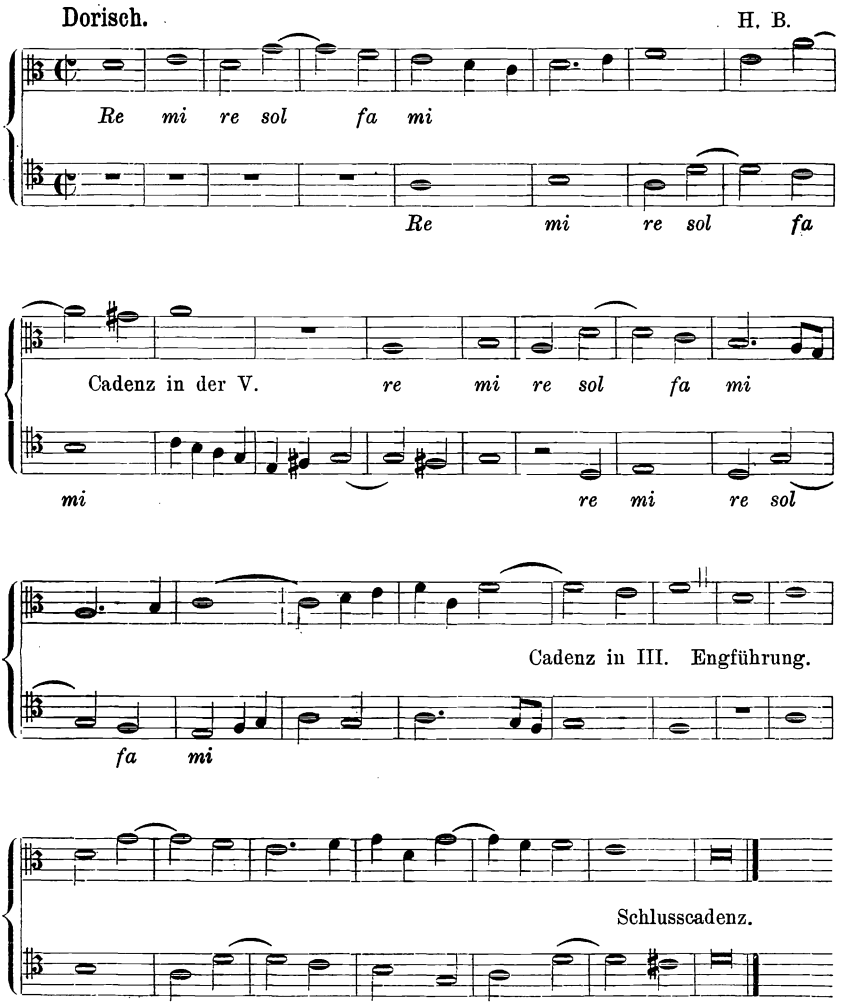
2. Da man ferner darauf sehen muſs, daſs ein Musikstück gegen das Ende hin für den Hörer interessanter wird, so läſst man bei der zweiten Durchführung, und noch mehr bei der dritten, die Antwort schon vor der Vollendung des Themas in der ersten Stimme eintreten. Eine solche schnell eintretende Nachahmung, 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.

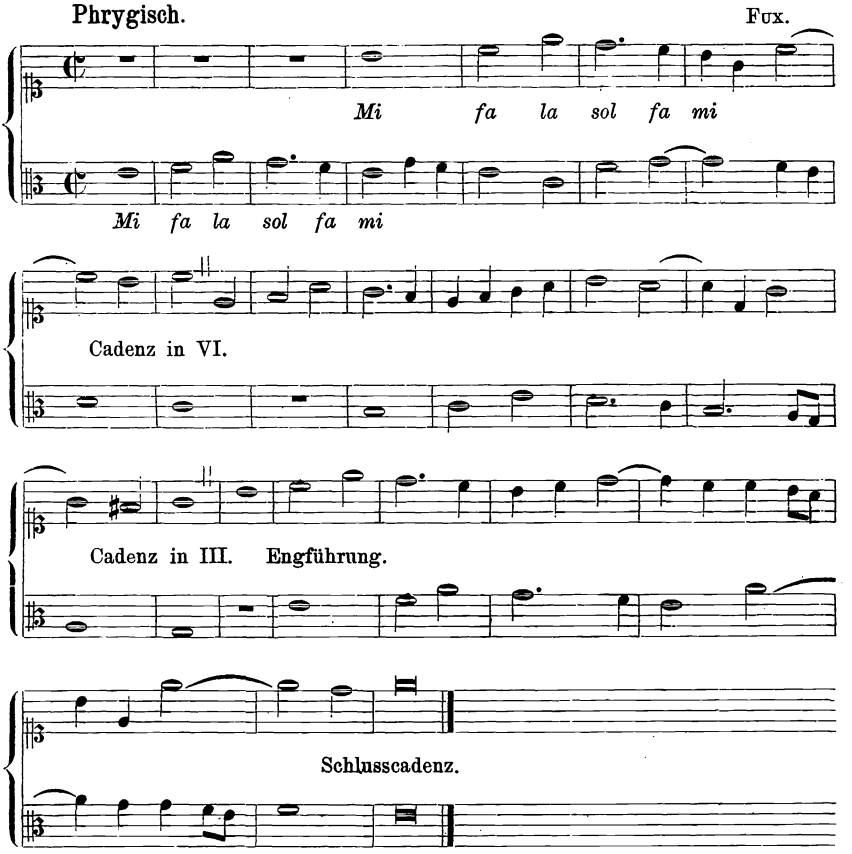


4. Da das Thema durch die ersten Durchführungen dem Hörer hinlänglich bekannt geworden ist, so ist es erlaubt, bei der letzten den Wert der Noten durch Synkopen und dgl. etwas zu ändern. Fux sagt sogar hierüber, dafs die Komposition dadurch eine gewisse Anmut erhalte. „Manchmal“ fährt er fort, „erfordert es auch die Notwendig-„keit, dafs man die Noten zerteilen mufs, wenn die Sätze nicht anders „in die Enge gebracht werden können.“

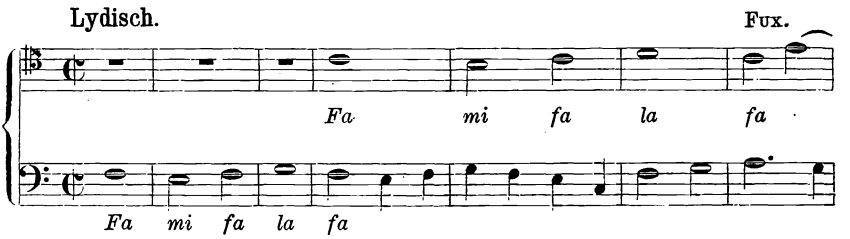
Der Schüler übe sich nun, indem er das hier gegebene Fux'sche Thema mehrfach bearbeitet und sich dann selbst Themen erfindet, welche ebenfalls auf die mannigfachste Weise behandelt werden müssen.

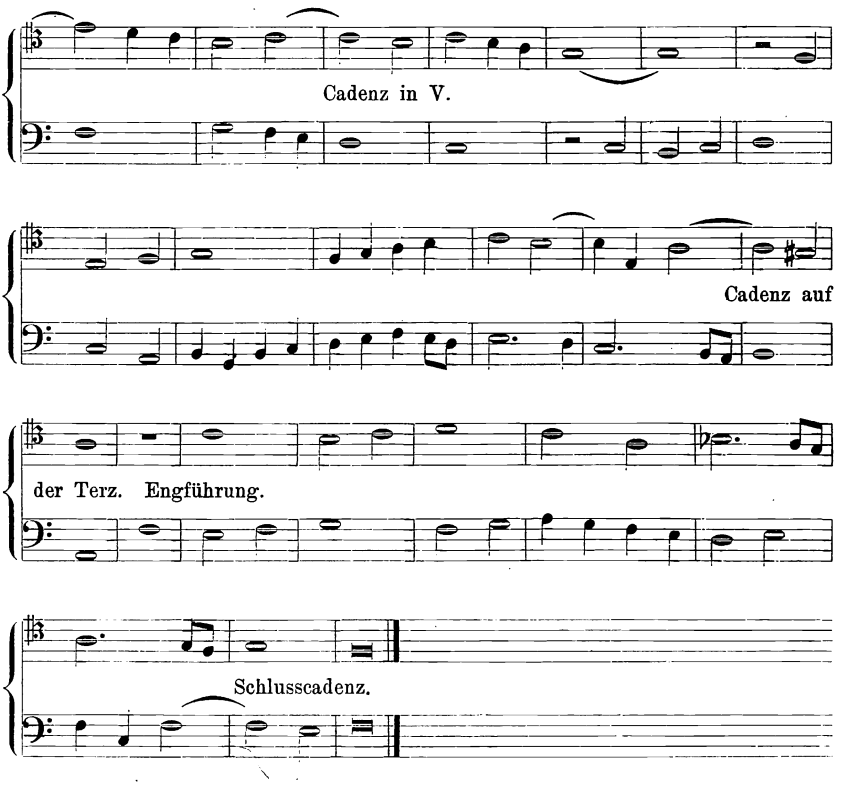


Nach der Übung in der dorischen Tonart gehen wir zur phrygischen über; dieser Tonart fehlt der Schlufs auf der Quinte. Man mufs deshalb für die erste Cadenz einen anderen Ton wählen, entweder die Sexte *c* oder die Quarte *a*. In dem folgenden Beispiel ist das erstere geschehen.

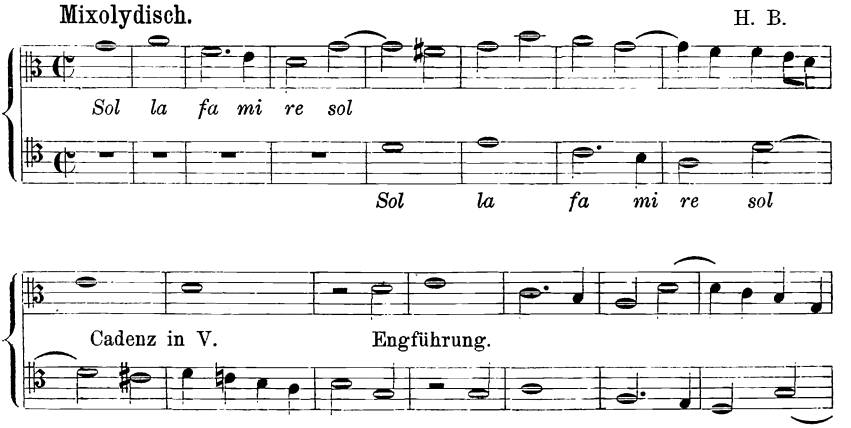


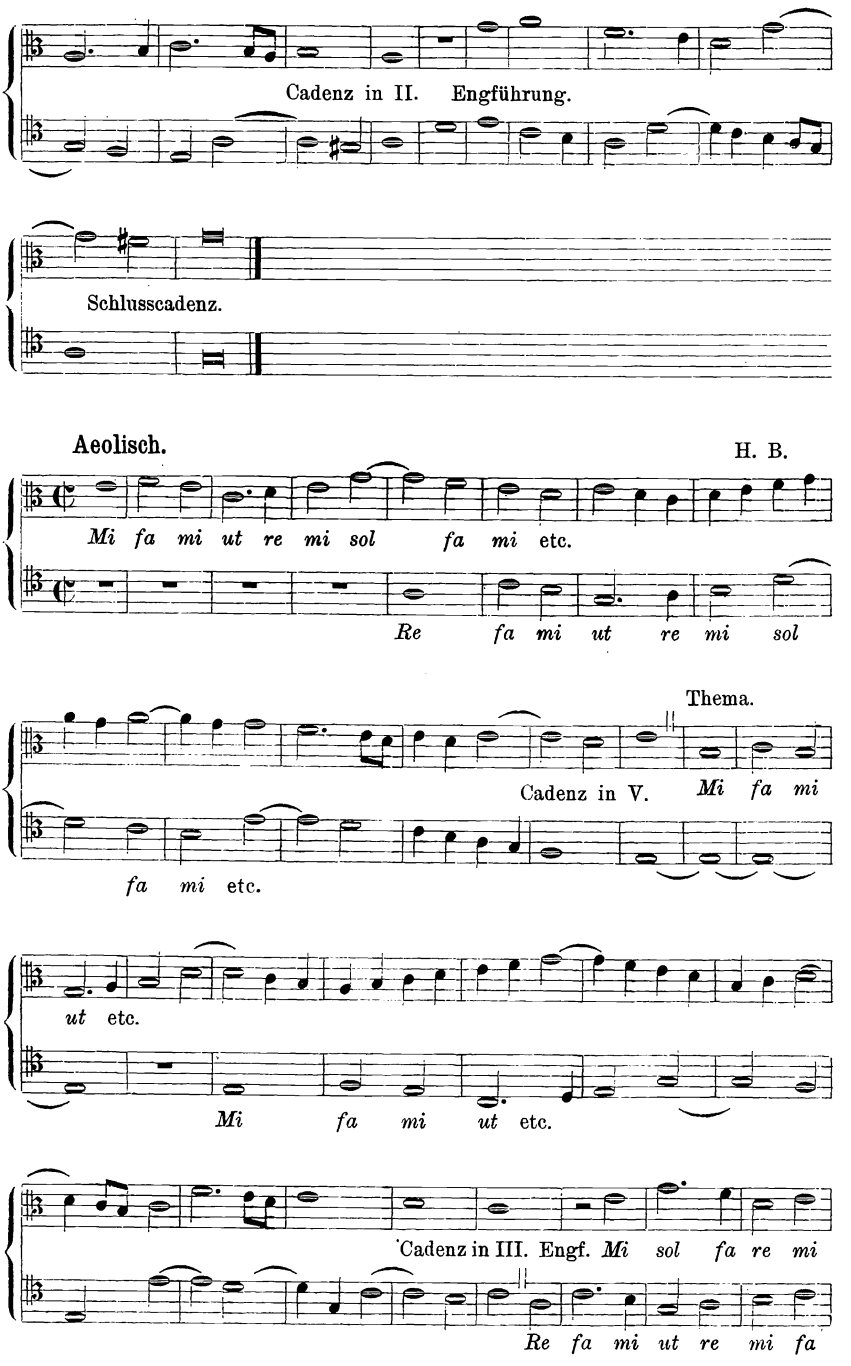
Es folgt ein Beispiel in der lydischen Tonart.

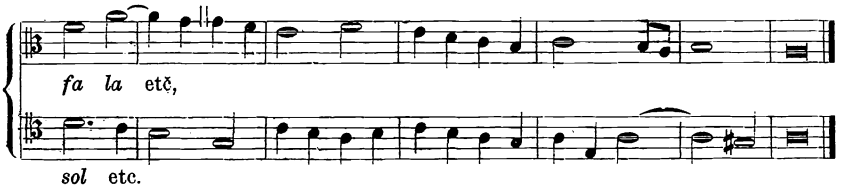




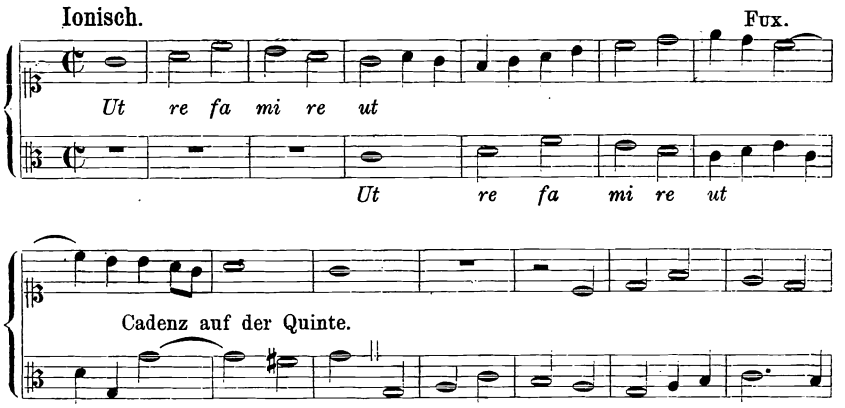
Die mixolydische Tonart läfst auf der Terz keinen Schlufs zu; man mufs daher für die zweite Cadenz einen anderen Ton, entweder die Sekunde *a* oder die Quarte *c* wählen.

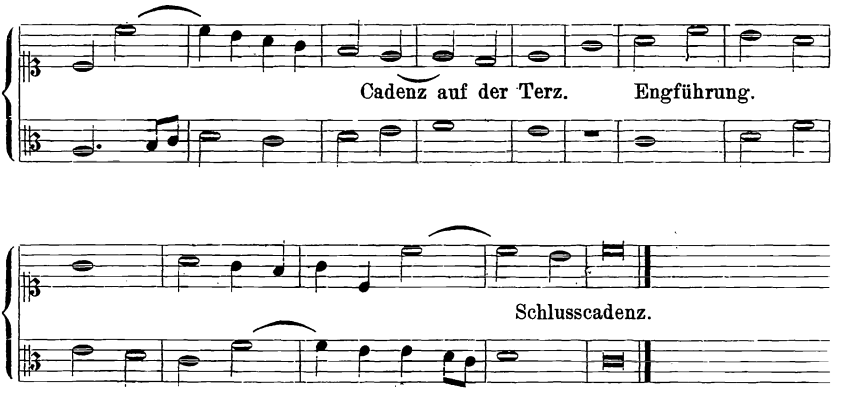



Cadenz in II. Engführung.
Schlusscadenz.
Aeolisch.
H. B.
Mi fa mi ut re mi sol fa mi etc.
Re fa mi ut re mi sol
Thema.
Cadenz in V. Mi fa mi
fa mi etc.
ut etc.
Mi fa mi ut etc.
Cadenz in III. Engf. Mi sol fa re mi
Re fa mi ut re mi fa



Im vorstehenden Beispiel der aeolischen Tonart fängt die zweite Durchführung im fünfzehnten Takte an. Unregelmäfsigerweise beginnt hier die Oberstimme nicht mit der Tonica, sondern in Rücksicht auf die Unterstimme, welche die Dominante aushält, mit der Sekunde 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, dafs durch sie die Nachahmung genauer wird. Es versteht sich aber ganz von selbst, dafs eine solche Unregelmäfsigkeit 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 Unregelmäfsigkeit 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 Schlufs dieser Übung folgt noch die Fuge der ionischen Tonart aus Fux *Gradus ad Parnassum.*





Wir empfehlen die Übung der zweistimmigen Fuge, wie sie vorgeschrieben ist, ganz besonders dem Fleifse 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 Zeichen„kunst erwerben kann, so bedarf es auch zu einer umfassenden „Kenntnis der Fugen einer nicht geringen Übung nach der vor„geschriebenen Regel, die ich dir im höchsten Grade anempfehle, indem man immer eins nach dem andern dabei zu untersuchen hat.“ Hierauf erwiedert der Schüler: „Dürftig, so scheint es mir, ist diese „Gattung und leidet an grofser Ärmlichkeit und ist daher wohl nur „ein Feld für unbedeutende Erfindung.“ Der Lehrmeister fährt aber fort: „Dafs sie beschränkter ist als das gemischte Geschlecht, leugne „ich nicht; aber sie ist äufserst zweckmäfsig, um das Wesen und die „Unterschiede der Tonarten kennen zu lernen, so wie unumgänglich „notwendig für *A-capella*-Kompositionen, die ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden sollen. Auch ist ihre Dürftigkeit nicht so

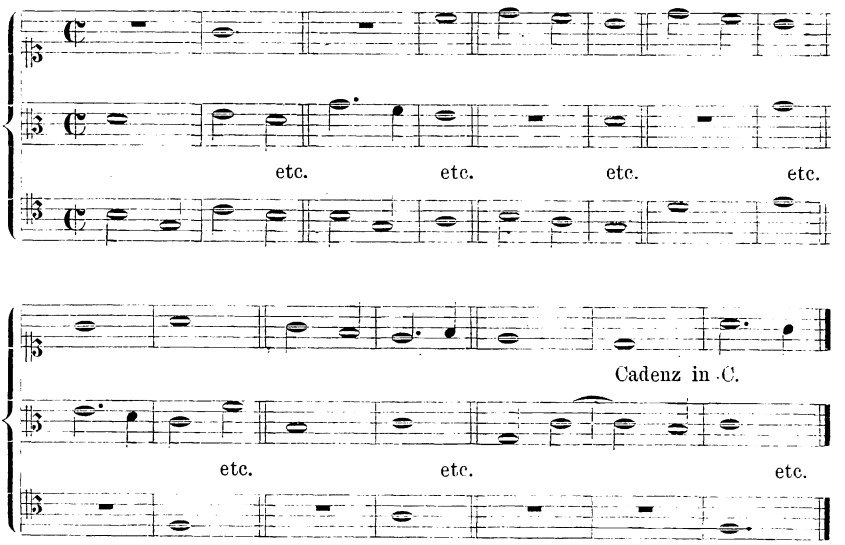
*) *Haec itaque est adumbratio vestibulumque, qua patet ingressus ad fugas. Quemadmodum ars pingendi nisi praevia frequenti delineatione non aquiritur, ita quoque ad uberiorem fugarum scientiam opus est haud brevi ad formulam praescriptam exercitatione quam tibi summopere commendo, alia semper, atque 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 reperiendi copia sit. Relicto itaque bicinii studio privatae exercitationi tuae, ad trium partium fugas procedamus.*

„grofs, dafs sie nicht Gelegenheit böte, mannigfache Sätze oder Themen „aufzufinden. Indem ich daher das Studium der zweistimmigen Fuge „deinem eigenen Fleifse zu Hause überlasse, wollen wir zu den Fugen „mit drei Stimmen übergehen."

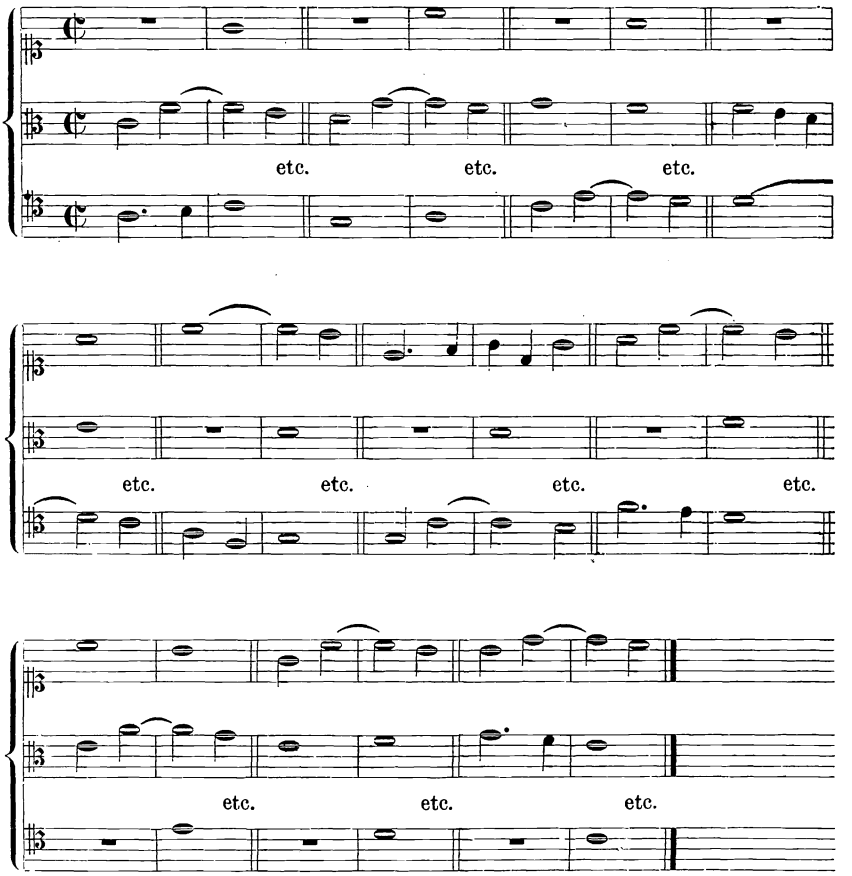
Von der dreistimmigen Fuge.

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. 293 bei der Nachahmung empfohlen haben, dafs durch den neuen Eintritt ein harmonischer Dreiklang oder ein dissonierendes Verhältnis entsteht, wie die folgenden kurzen Beispiele zeigen:

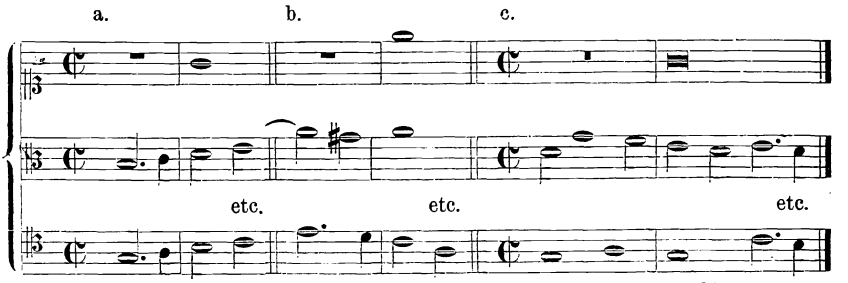
A. Einsätze mit dem Dreiklang; man denke sich die nach einer Pause auftretende Stimme als ersten Ton eines Themas.



B. Einsätze auf einer Dissonanz.



C. Dafs es aber auch andere Intervalle giebt, mit denen eine Stimme bisweilen deutlich eintreten kann, haben wir ebenfalls im Abschnitt von der Nachahmung gesehen.



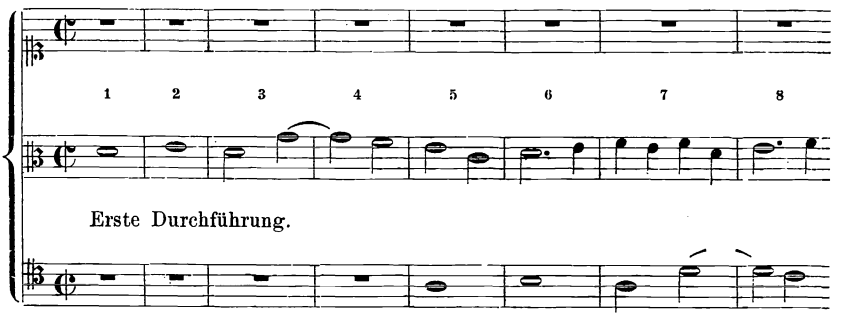
In den Beispielen a und b entsteht durch den Einsatz die Verbindung von Terz und Sexte. Im Beispiel c, welches der PALESTRINA-schen Motette *Lapidabant Stephanum* entnommen ist,*) setzt die Oberstimme mit der Oktave des Tenores ein, wozu der Alt die grofse Sexte angiebt.

Was die Wahl der Stimmen betrifft, so thut man am besten daran, drei nebeneinander gelegene Stimmen zu nehmen, also Sopran, Alt und Tenor, — oder Alt, Tenor und Bafs, — nach der allgemeinen Erfahrung, dafs die Harmonien angenehmer und volltönender klingen, wenn zwischen den Stimmen nicht zu grofse 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 zweckmäfsig, 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:

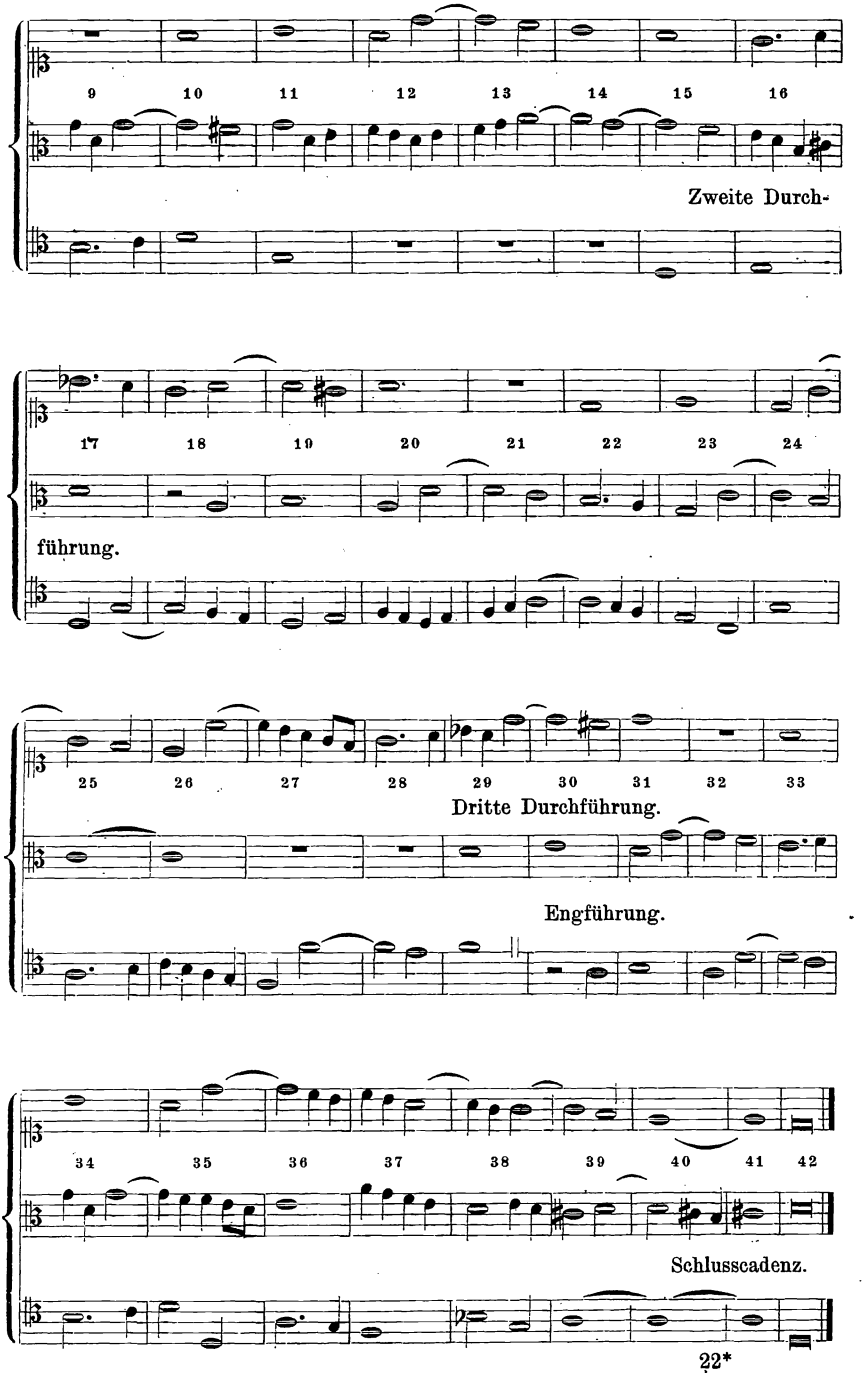
1. Sopran, Alt, Tenor — oder Alt, Tenor, Bafs.
2. Tenor, Alt, Sopran — oder Bafs, Tenor, Alt.
3. Alt, Sopran, Tenor — oder Tenor, Alt, Bafs.
4. Alt, Tenor, Sopran — oder Tenor, Bafs, Alt.

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.



*) Denkmäler der Tonkunst, I, No. 2, S. 6.


9 10 11 12 13 14 15 16
Zweite Durch-
17 18 19 20 21 22 23 24
führung.
25 26 27 28 29 30 31 32 33
Dritte Durchführung.
Engführung.
34 35 36 37 38 39 40 41 42
Schlusscadenz.

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, dafs 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 gröfste Ähnlichkeit mit der zweistimmigen; von nun an aber wird es anders. In der zweistimmigen mufsten wir der mangelhaften Harmonie wegen, welche aus der Verbindung nur zweier Stimmen entsteht, am Ende einer jeden einzelnen Durchführung fast immer einen vollkommenen Schlufs 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 Hilfe 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, dafs die pausierende Stimme stets nur mit dem Thema — (nicht mit einem beliebigen anderen Satz) — eintreten darf.

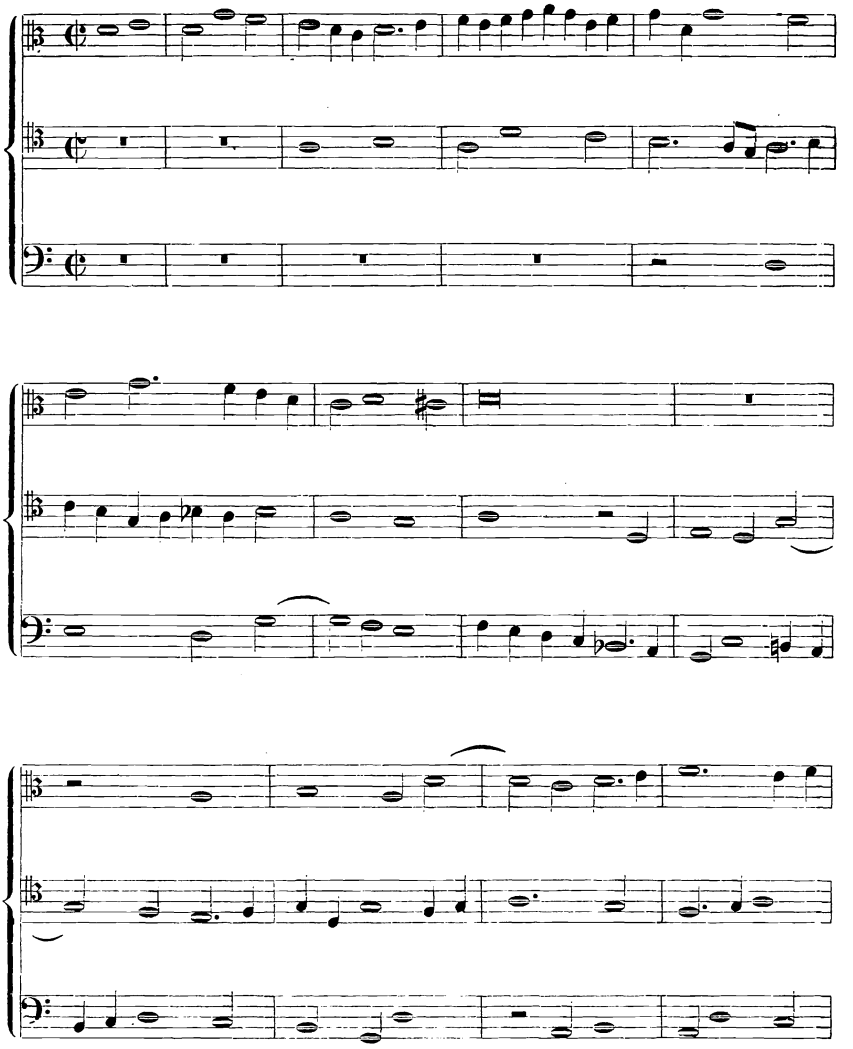
In der vorstehenden Fuge sehen wir nun, dafs der Tenor Takt 11 den Schauplatz mit einem Schlufs auf *g* verläfst, drei Takte pausiert und dann, Takt 15, von neuem das Thema, jetzt auf der Tonica, ergreift. Jener Schlufs, Takt 10 und 11, ist gegen die Regel ein vollkommener. Diese Ausnahme ist jedoch 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, dafs er den durch den wirklichen Schlufsfall 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 Flufs des Ganzen nicht unterbrochen wird.

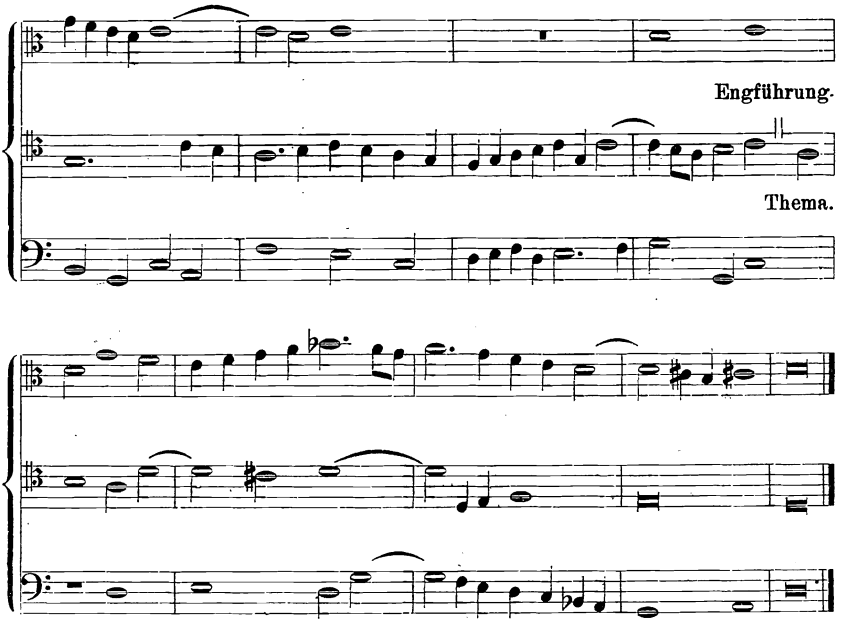
Nach dem zweiten Einsatz des Tenores schickt sich zunächst der Alt (Takt 16 und 17) zur Cadenz an und tritt dann nach einem halben Takt Pause (Takt 18) auf der Dommante zum zweiten Male mit dem Thema auf. Takt 20 schliefst der Sopran mit einer Cadenz auf *a* ab, pausiert dann einen Takt und bringt nun (Takt 22) das Thema zum zweiten Male auf der Dominante. — Takt 29 bringt 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) abschliefst.

Es folgt eine zweite Fuge über dasselbe Thema, in welcher nicht nur die Stimmlage, sondern auch die Stimmordnung eine andere ist.

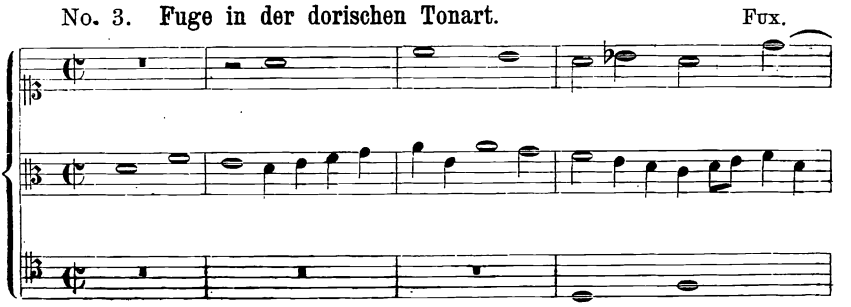
No. 2. **Fuge in der dorischen Tonart.** H. B.

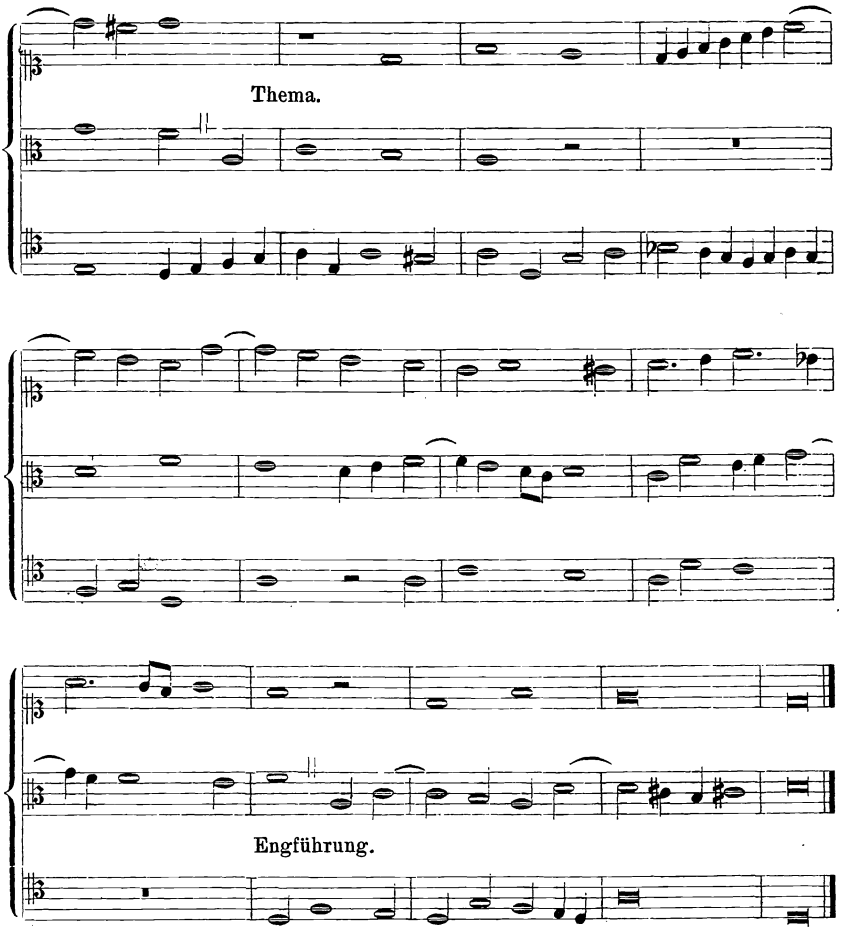




Ich habe hier noch eine Fuge über denselben Satz mitgeteilt, einmal, damit der Schüler sehe, daſs sich jedes Thema auf mannigfache Weise bearbeiten lasse, und derselbe sich bei seinen eigenen Studien nicht mit einer einmaligen Bearbeitung begnüge; zweitens aber auch aus dem Grunde, weil die dreistimmige 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.





In der vorstehenden Fuge von Fux ist auf einige Unregelmäfsigkeiten aufmerksam zu machen:

1. Die Mittelstimme singt das Thema viermal, das erste Mal auf der Tonica, dann auf der Dominante, hierauf wieder auf der Tonica und schliefslich 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.

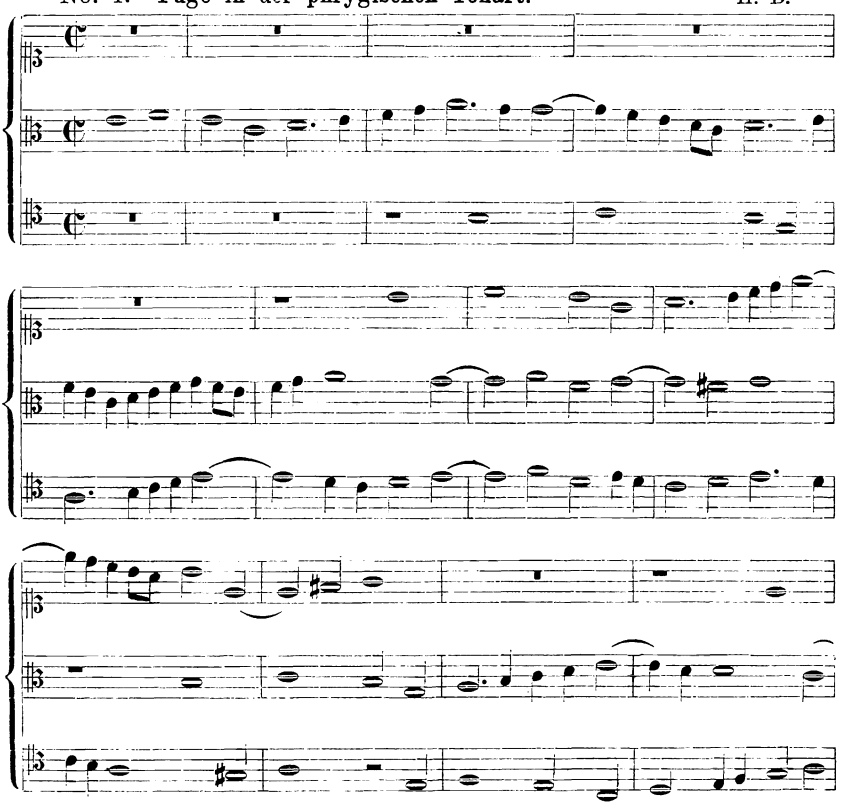
2. Die Oberstimme bringt in der zweiten und dritten Durchführung das Thema auf demselben Intervalle (auf der Tonica), was ebenfalls, wenn im übrigen die Harmonie hinreichende Mannigfaltigkeit besitzt, und dadurch keine unangenehmen und langweiligen Wieder-

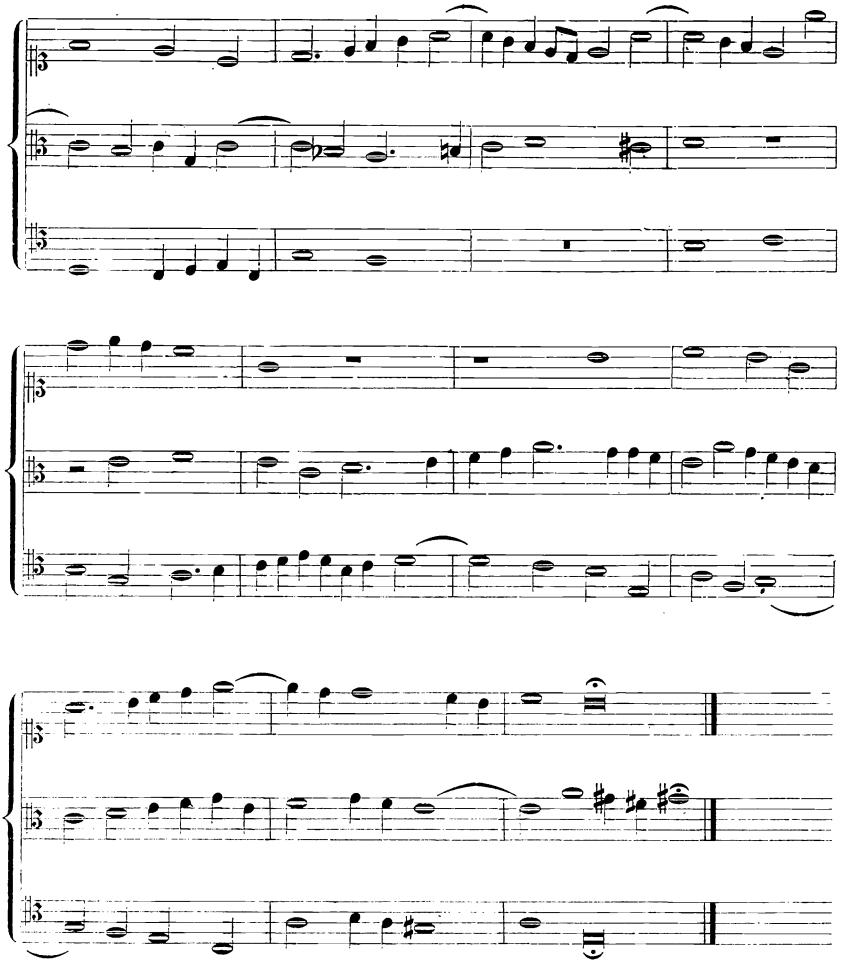
holungen entstehen, nicht zu tadeln ist. Dennoch raten wir aber dem Schüler, sich bei seinen Übungen möglichst an die vorgeschriebene Form zu halten, die in den anderen hier gegebenen Beispielen stets beobachtet ist.

3. Als besonders unregelmäfsig ist die ganze Anordnung und Folge der Stimmen zu bezeichnen. Der Alt hebt mit der Tonica *d* an. Ihm antwortet der Sopran ganz regelrecht eine Quinte höher auf der Dominante mit *a*. Nun müfste der Tenor eine Oktave tiefer als der Sopran mit *a* folgen. Joseph Fux läfst ihn aber auf der Tonica mit *d*, und zwar eine Oktave tiefer als den Alt eintreten.

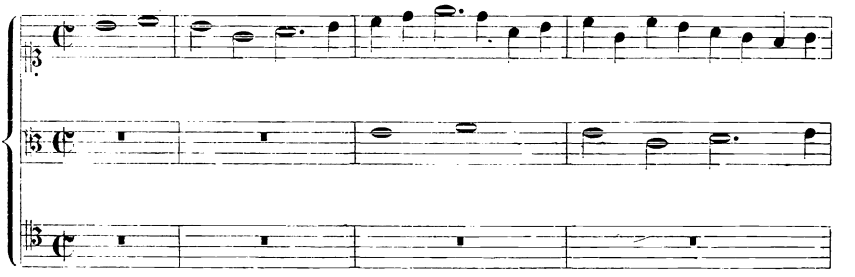
Über die beiden folgenden Fugen in der phrygischen Tonart (No. 4 und 5) ist zu bemerken, dafs das zwar sehr melodisch und sangbar erfundene Thema leider keine Engführung zuläfst, eine solche fehlt daher in den mit 4 und 5 bezeichneten Fugen. Die Engführung ist zwar ein schöner, aber durchaus nicht notwendiger Schmuck, sondern nur eine angenehme und wünschenswerte Steigerung im Verlauf einer Fuge, wie dies S. 329 gesagt ist.

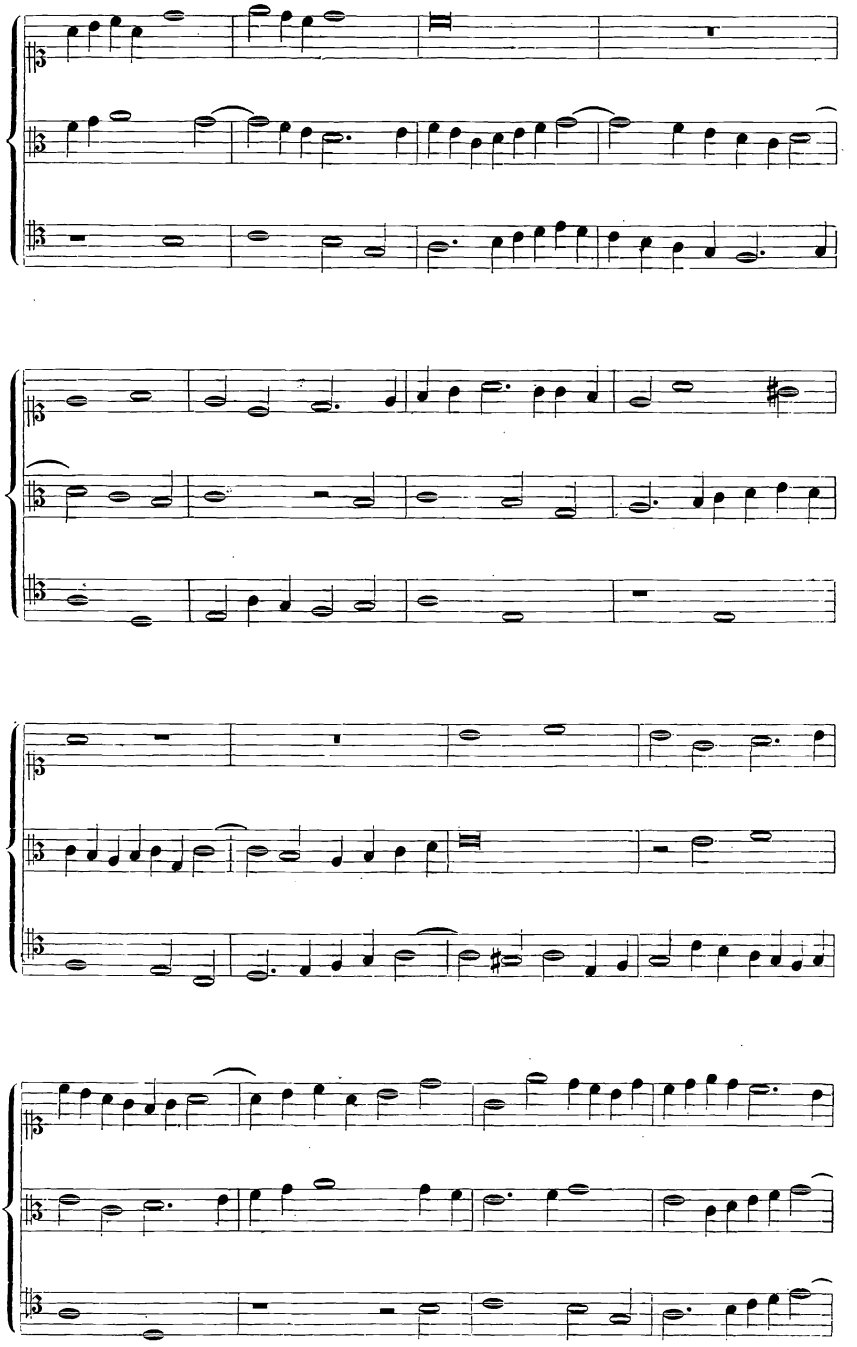
No. 4. **Fuge in der phrygischen Tonart.** H. B.

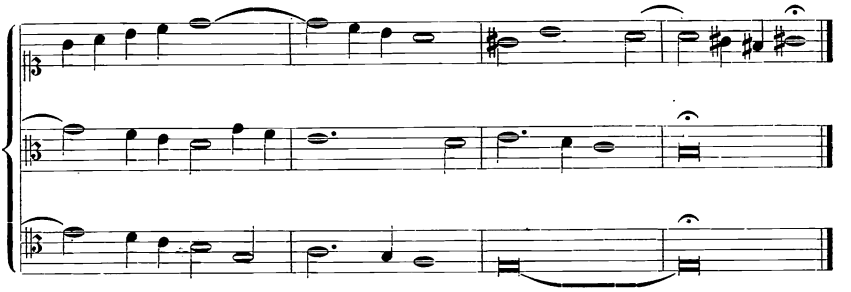




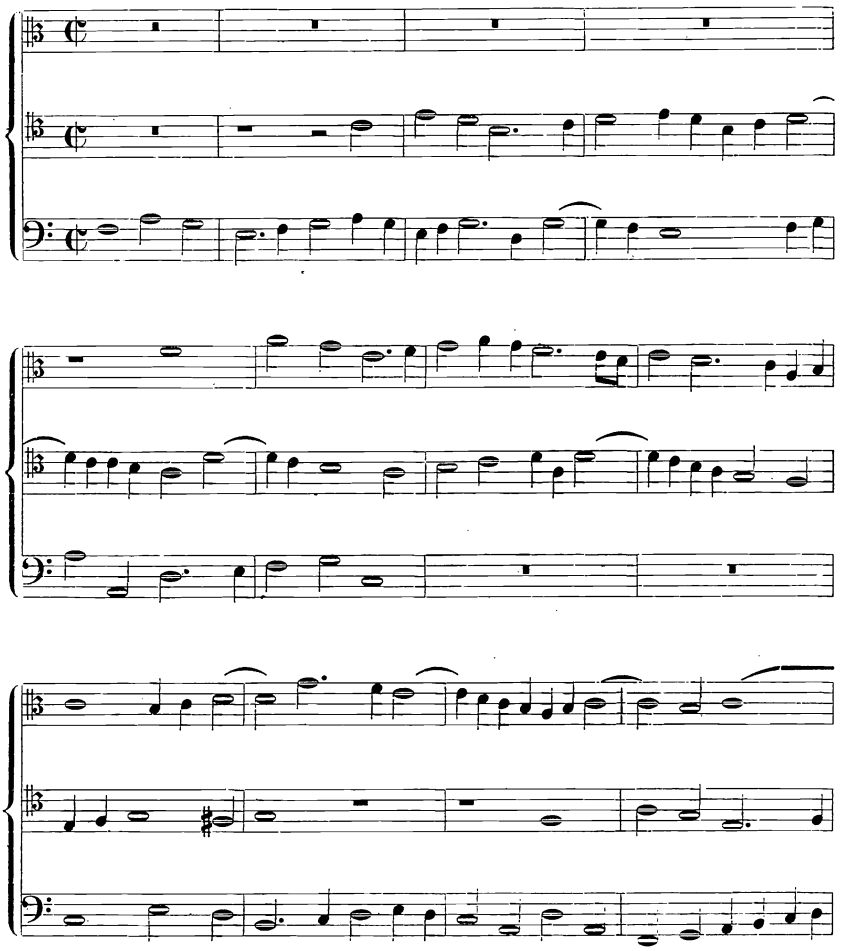
No. 5. **Fuge in der phrygischen Tonart.** H. B.

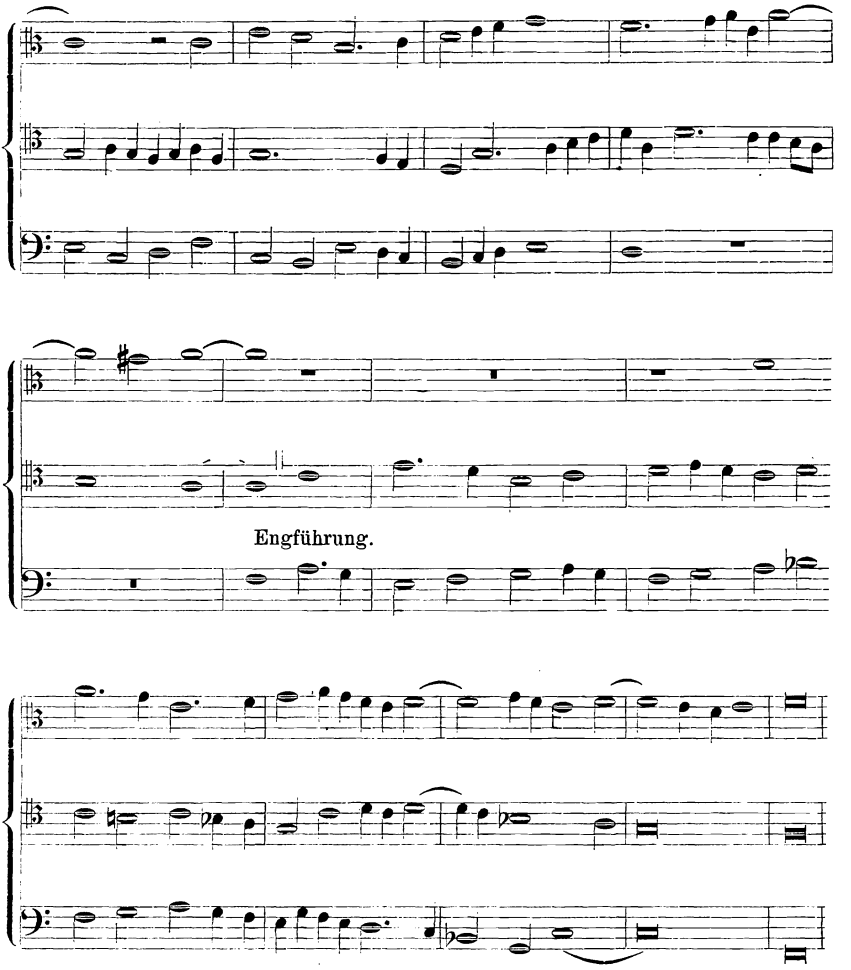






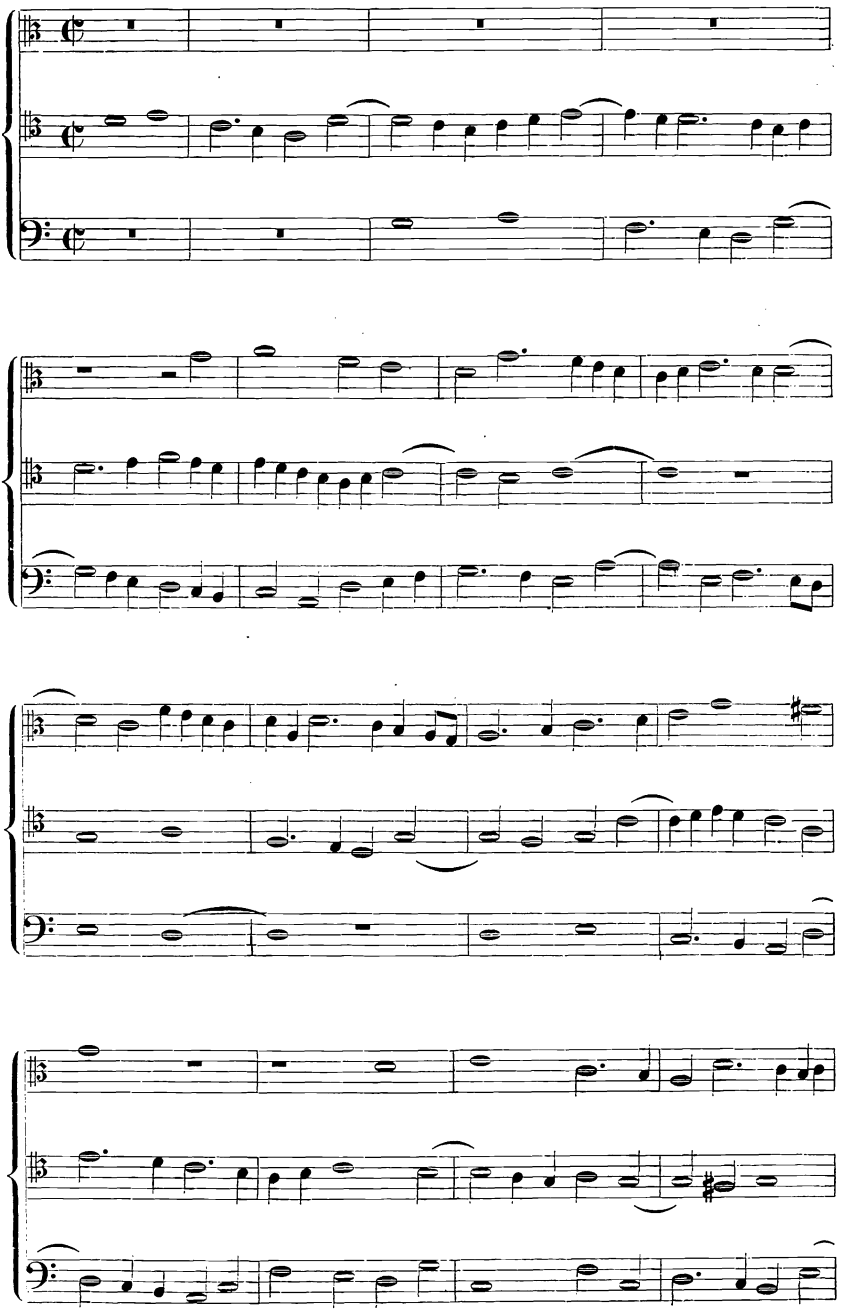
No. 6. **Fuge in der lydischen Tonart.** H. B.

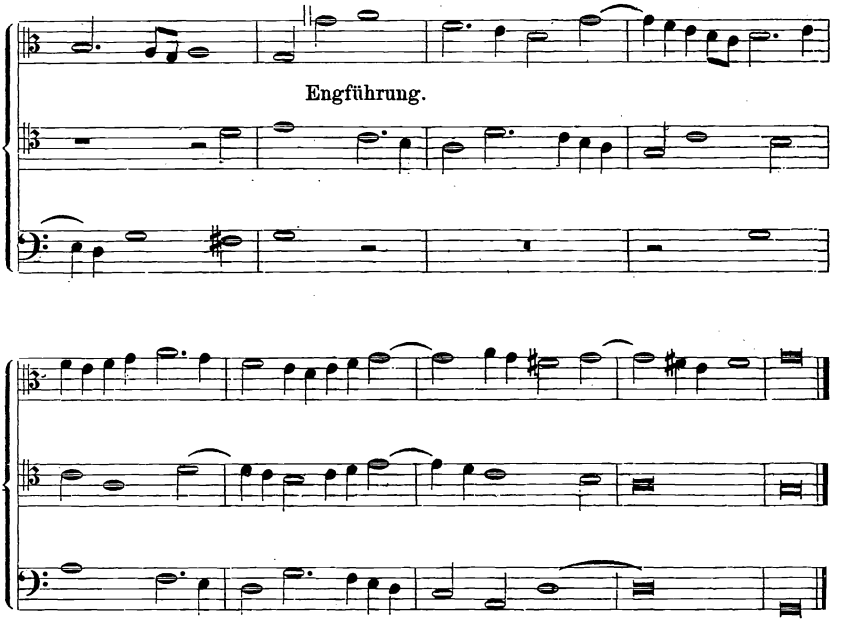




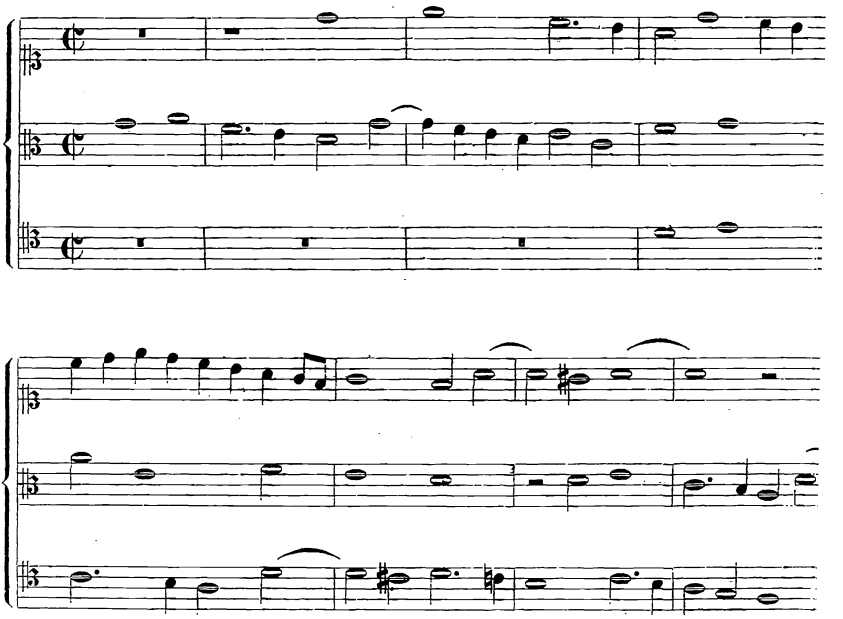
Viele Theoretiker gestatten vor der letzten Durchführung, wenn in derselben das Thema sehr in die Enge gebracht wird, einen vollkommenen Abschluſs mit allen Stimmen auf der Terz oder der Quinte der Tonart. Vergl. ALBRECHTSBERGER, Gründl. Anw. zur Komposition Leipzig 1790, S. 207. Von dieser Freiheit 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 allzu häufig an dieser Stelle die vollkommene Cadenz zu setzen, da die Hauptübung in der Fugenkomposition darin besteht, den Satz mit Hilfe des Trugschlusses in einer geschickten Weise weiterzuführen und fortzuspinnen.

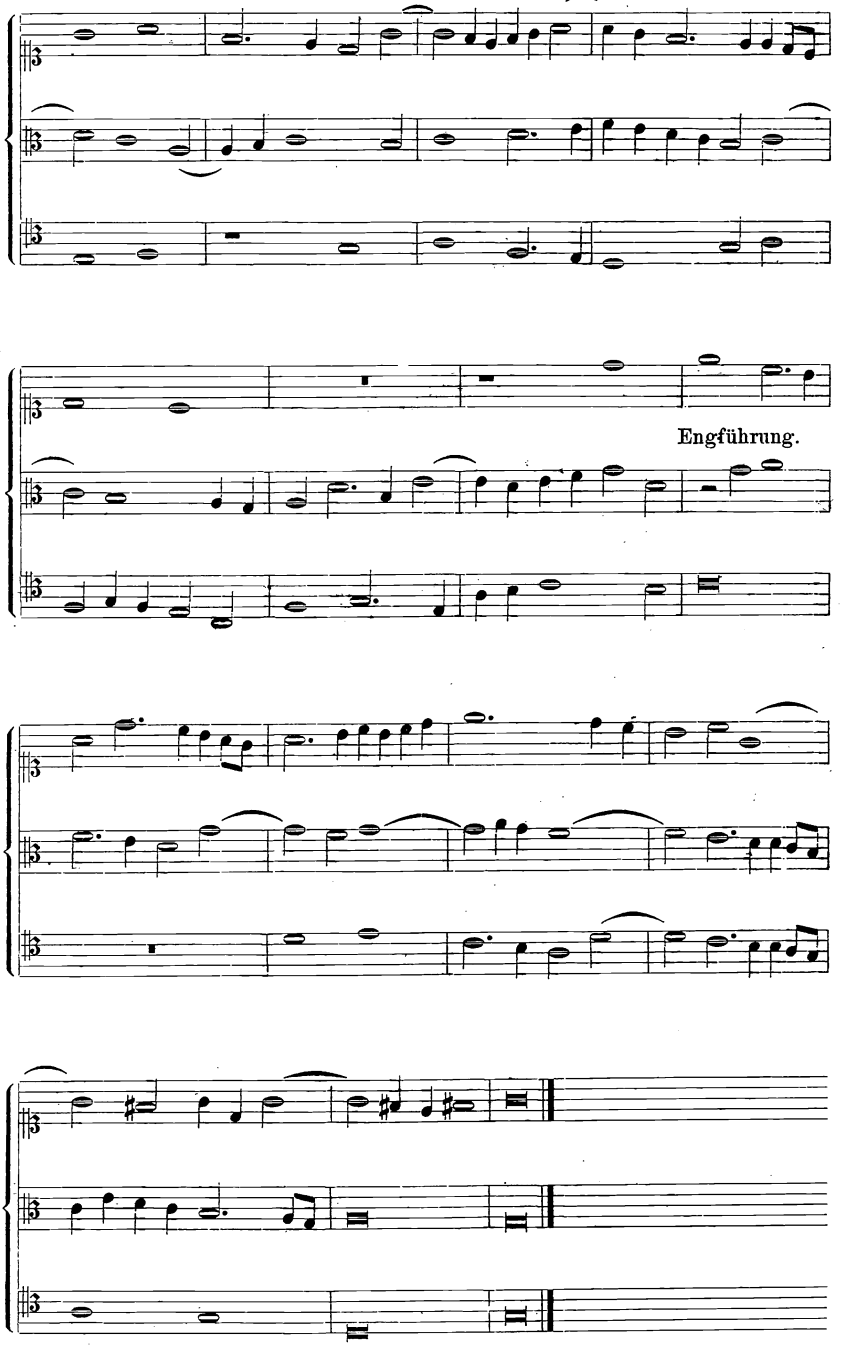
No. 7. **Fuge in der mixolydischen Tonart.** H. B.



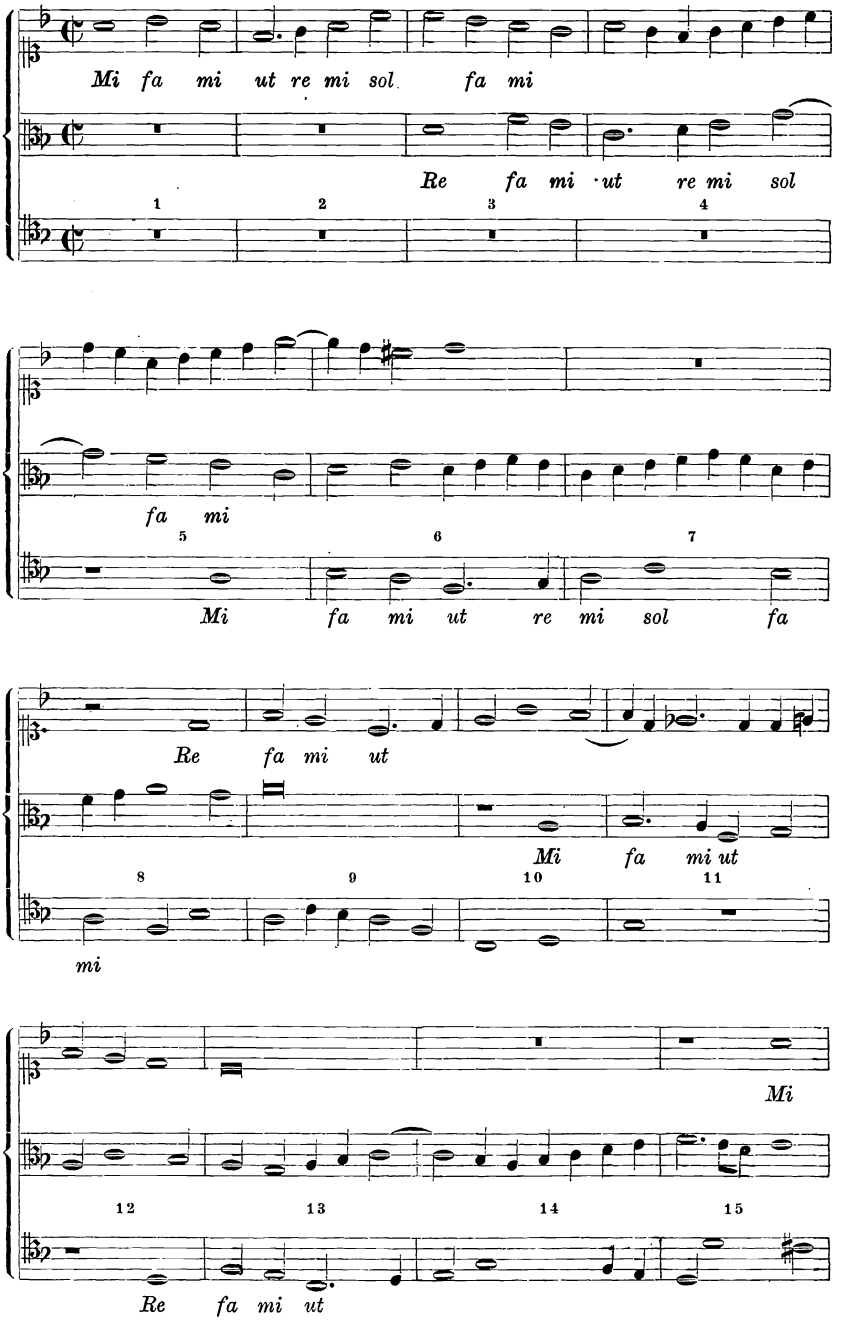


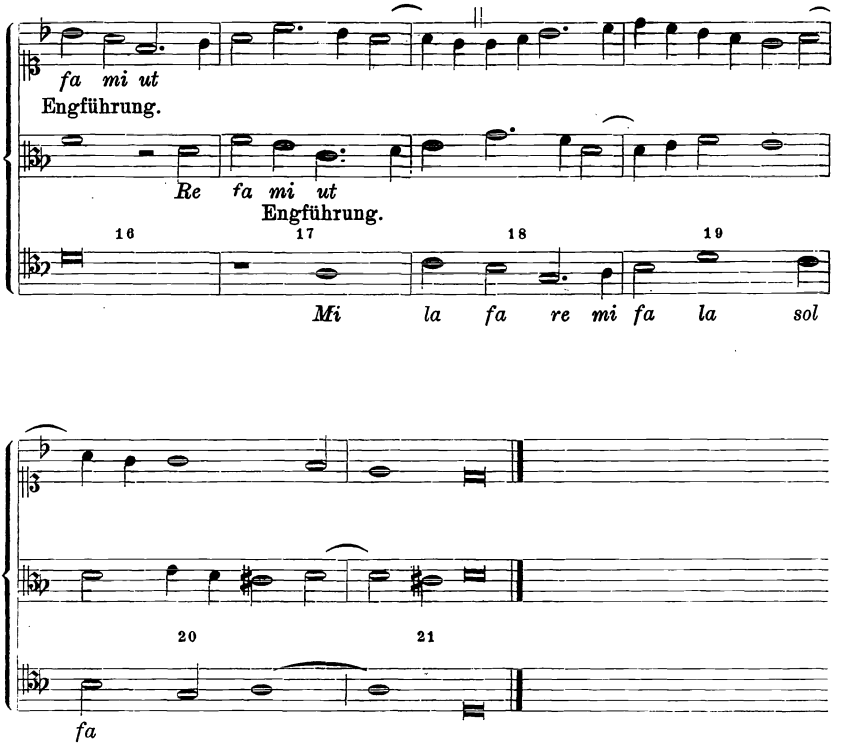
No. 8. **Fuge in der mixolydischen Tonart.** H. B.



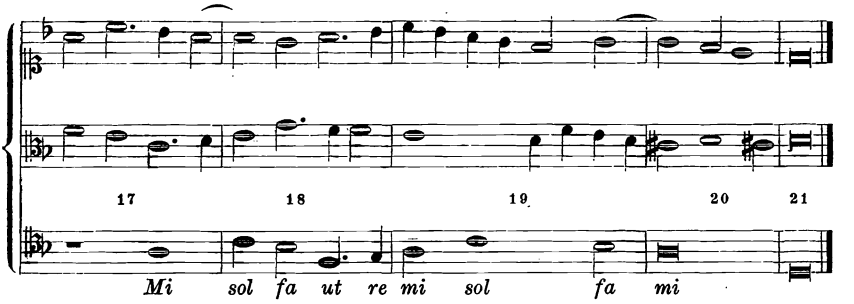

Engführung.

No. 9. **Fuge in der aeolischen Tonart.** H. B.

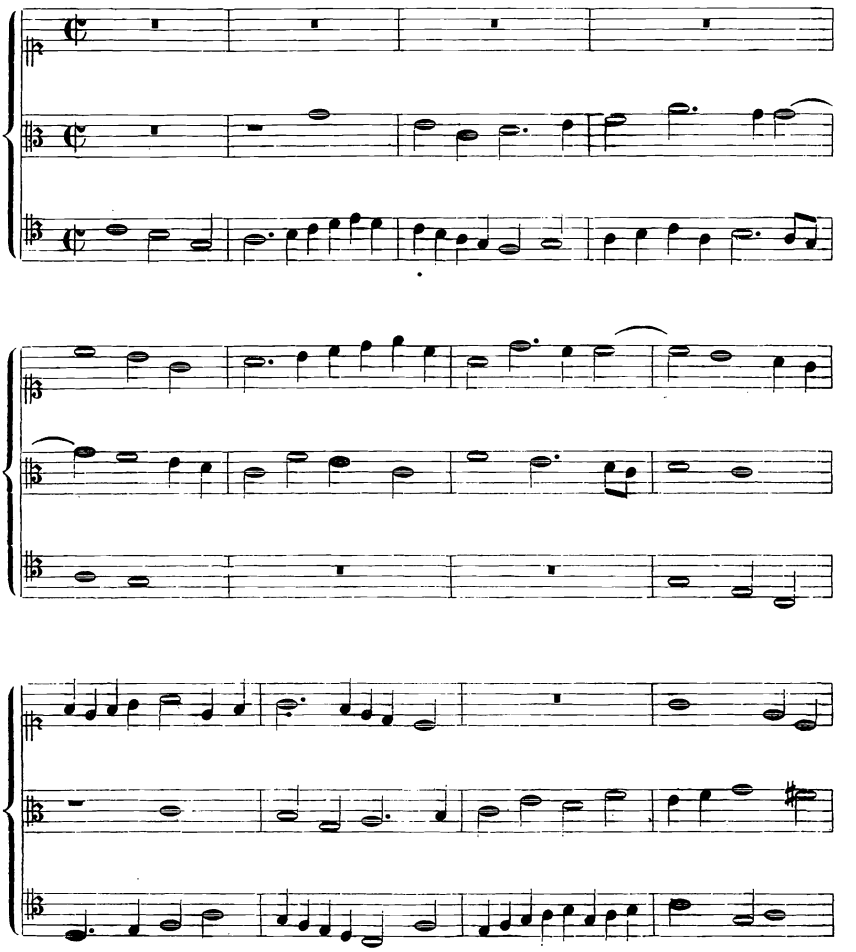


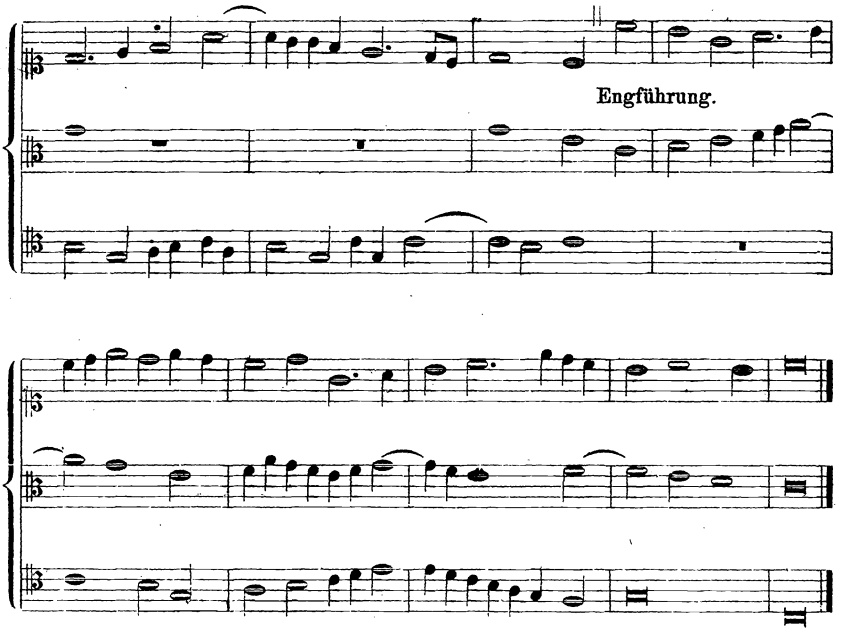


In der vorstehenden Fuge No. 9 wird bei der dritten Durchführung in Rücksicht auf die Engführung das Thema in der dritten (untersten) Stimme nicht streng nach der Regel, sondern abgesehen von der ersten Note, um eine Stufe zu hoch beantwortet. Es ist dies schon bei der zweistimmigen Fuge und zwar bei demselben Thema zur Sprache gekommen, und S. 334 bereits gesagt worden, dafs in den Kompositionen 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 —), dafs man das Thema mit der vierten Note wieder auf die richtigen Silben zurückführt, also statt des abwärtsgehenden Terzensprunges einen Quartensprung setzt, so dafs sich die letzten Takte der Fuge dann folgendermafsen gestalten würden:



No. 10. **Fuge in der ionischen Tonart.** H. B.

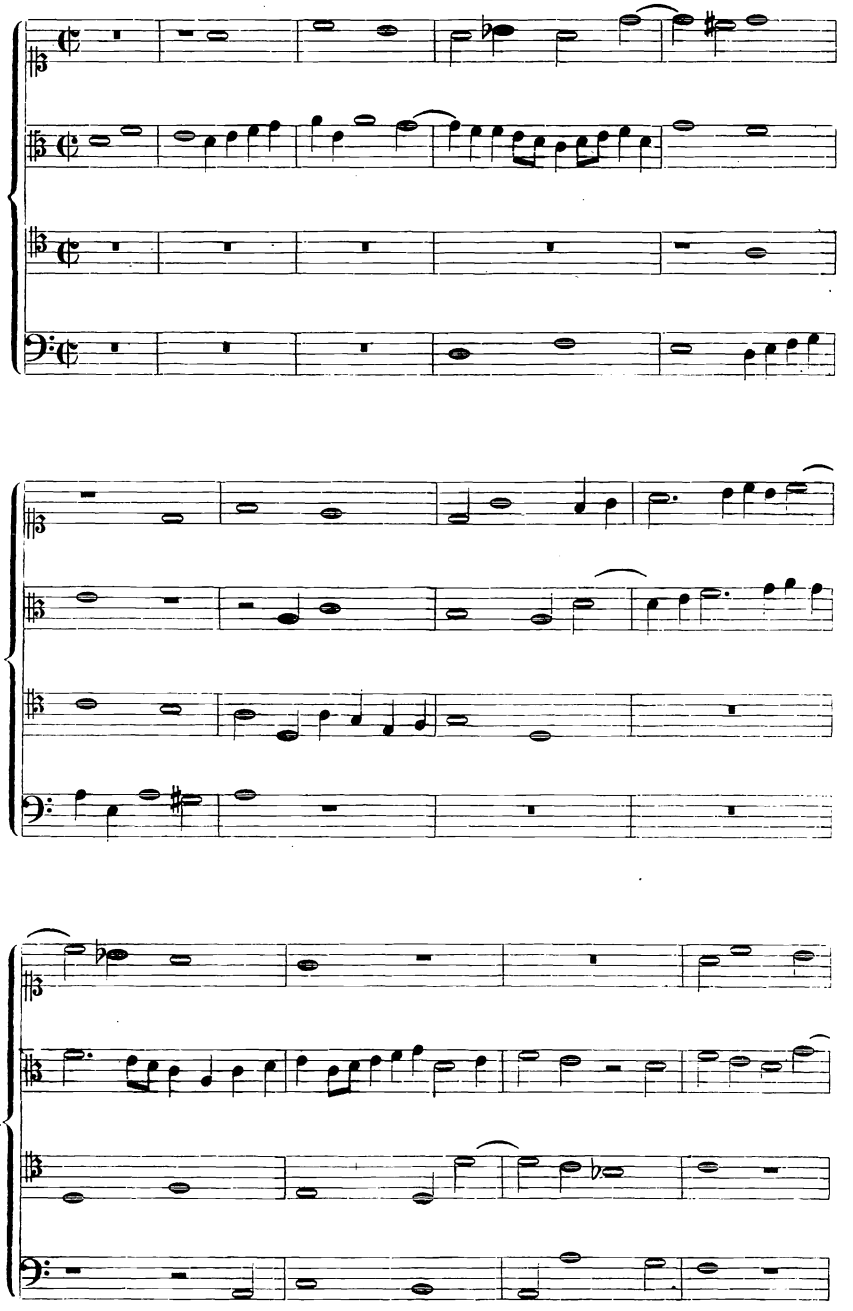


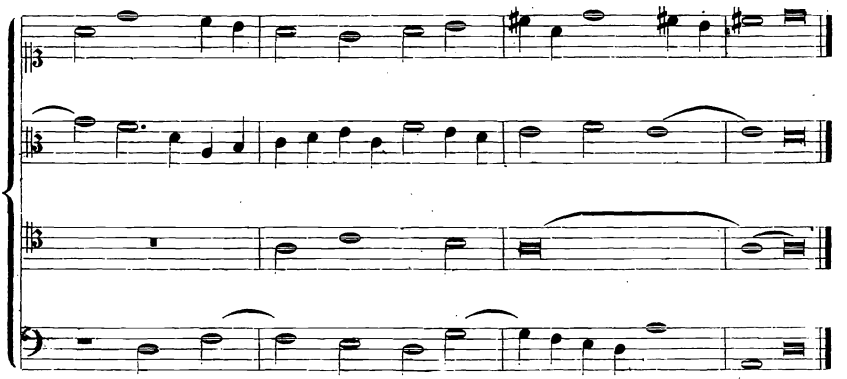


Von der vierstimmigen Fuge.

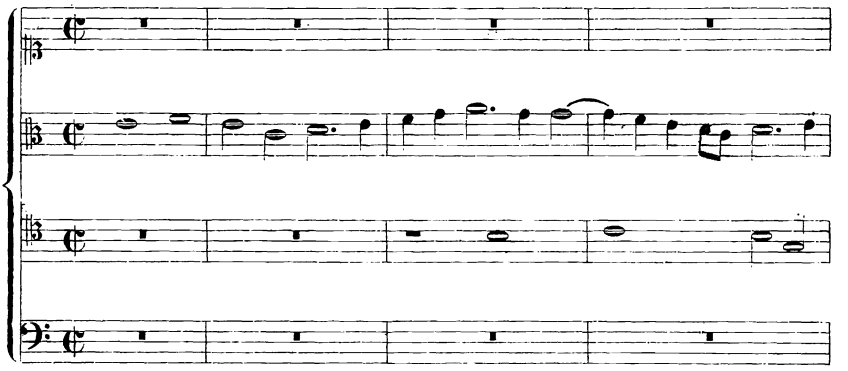
Über die Fuge mit vier Stimmen ist nach den bei der zwei- und dreistimmigen gegebenen Erläuterungen nicht mehr viel hinzuzufügen. Es kommt jetzt nach dem Eintritt der dritten Stimme noch die vierte hinzu, wobei man darauf zu achten hat, dafs bei dieser gröfseren Anzahl von Stimmen dieselben nicht zu nah aneinander gebracht werden, wodurch leicht die freie Bewegung der einzelnen aufgehoben wird. In einem solchen Falle nun, wo sich die Stimmen gegenseitig hindern, läfst man die eine oder die andere mit Hilfe 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, dafs in einem vierstimmigen Gesange stets alle vier Stimmen zu gleicher Zeit beschäftigt sind. Die Schönheit einer gut gearbeiteten contrapunktischen Musik besteht darin, dafs sich die Stimmen auf eine geschickte Weise ablösen und wirkungsvoll wieder einsetzen, und dafs zum Schlufs hin der Satz an Vollstimmigkeit zunimmt. Es folgen nun einige Beispiele teils aus Fux's *Gradus ad Parnassum*, teils vom Verfasser.

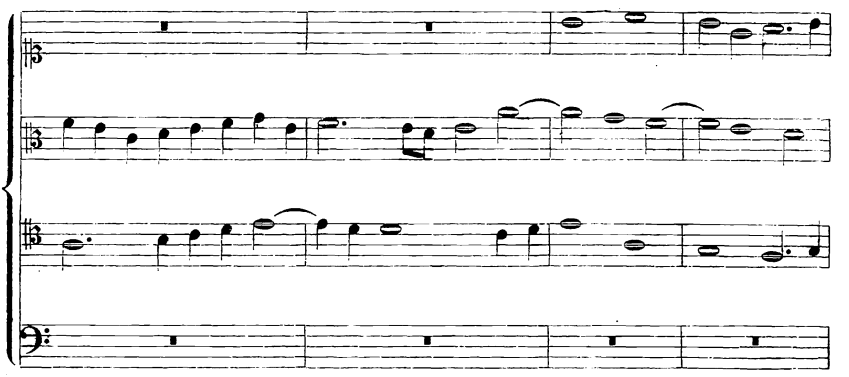
No. 1. **Fuge in der dorischen Tonart.** Fux.

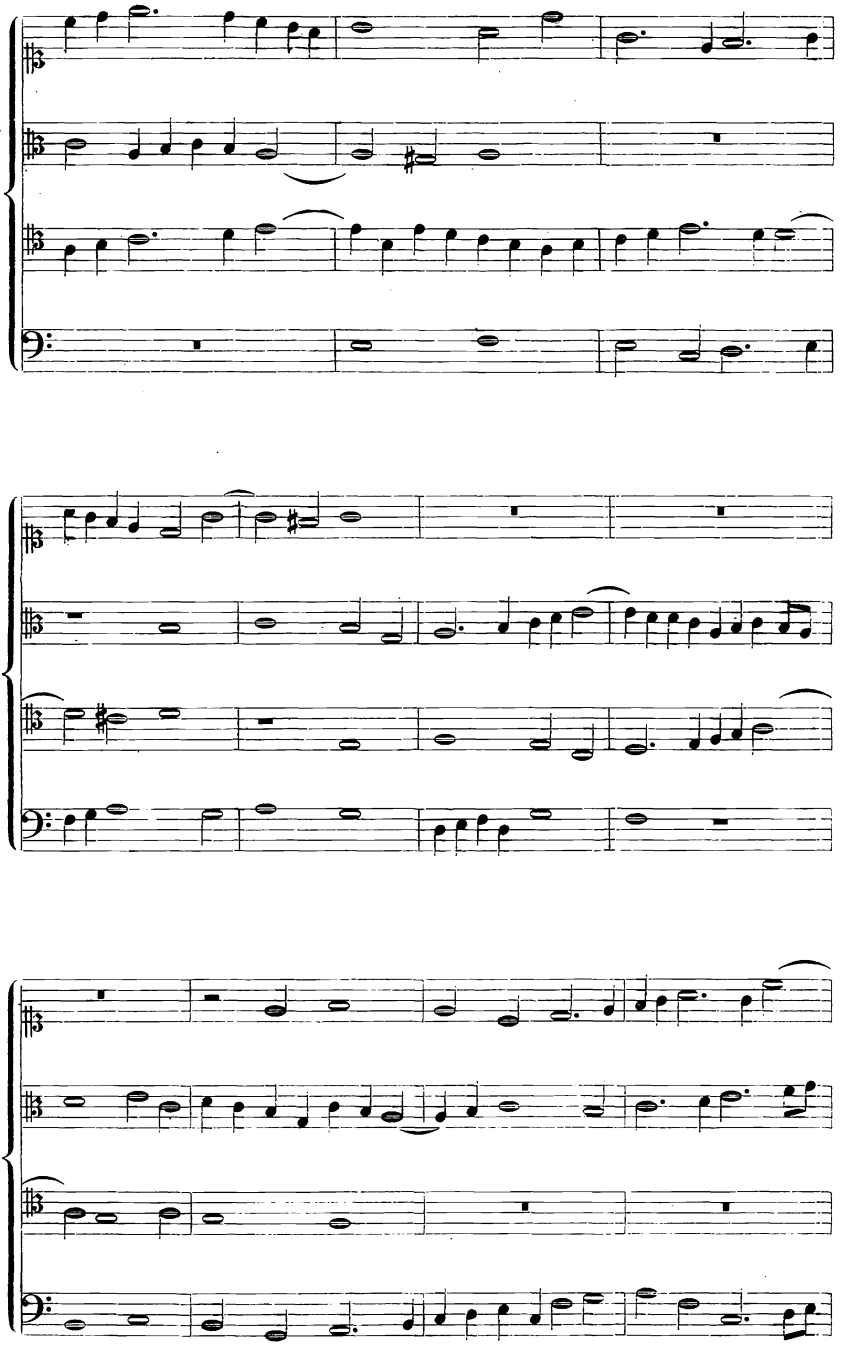


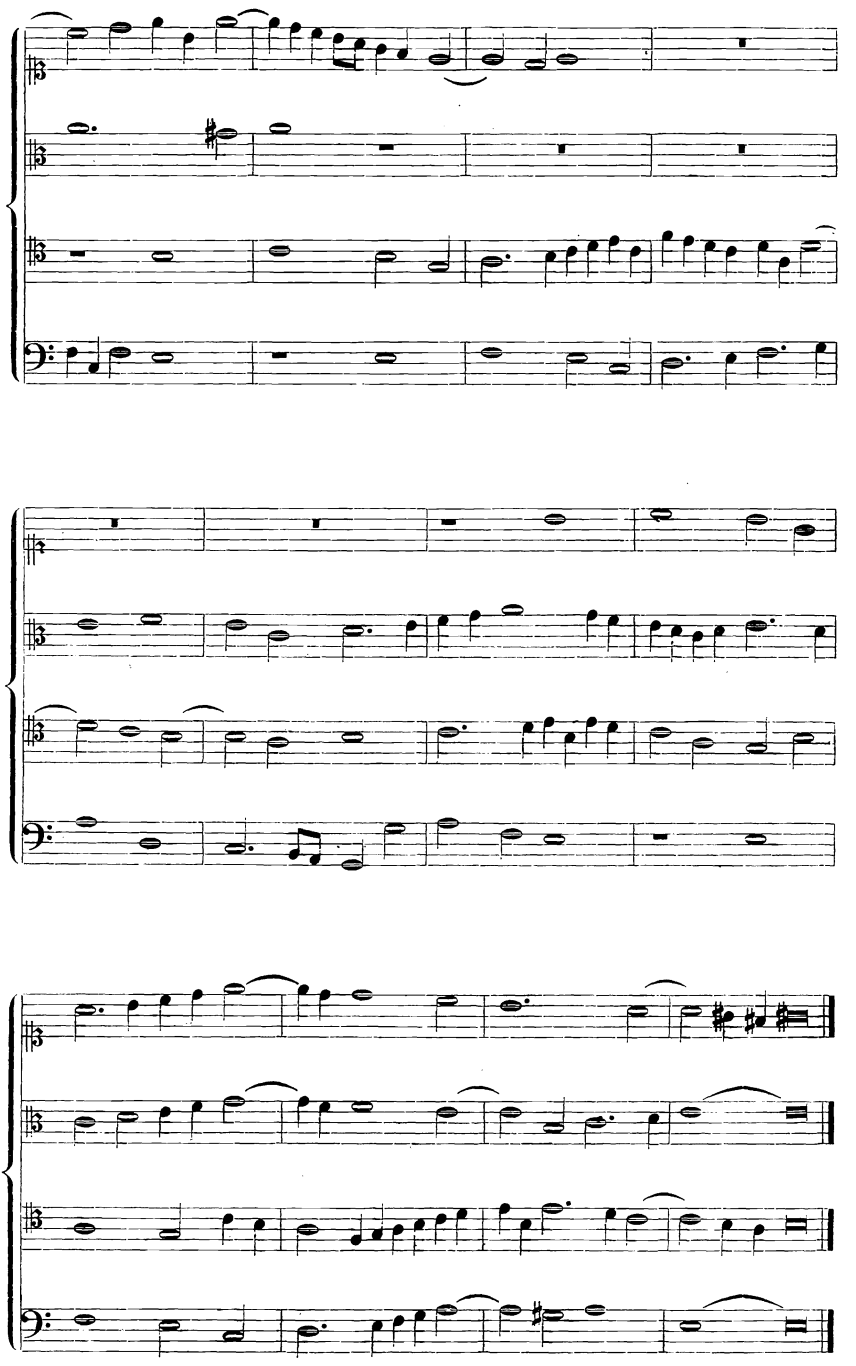


No. 2. **Fuge in der phrygischen Tonart.** H. B.

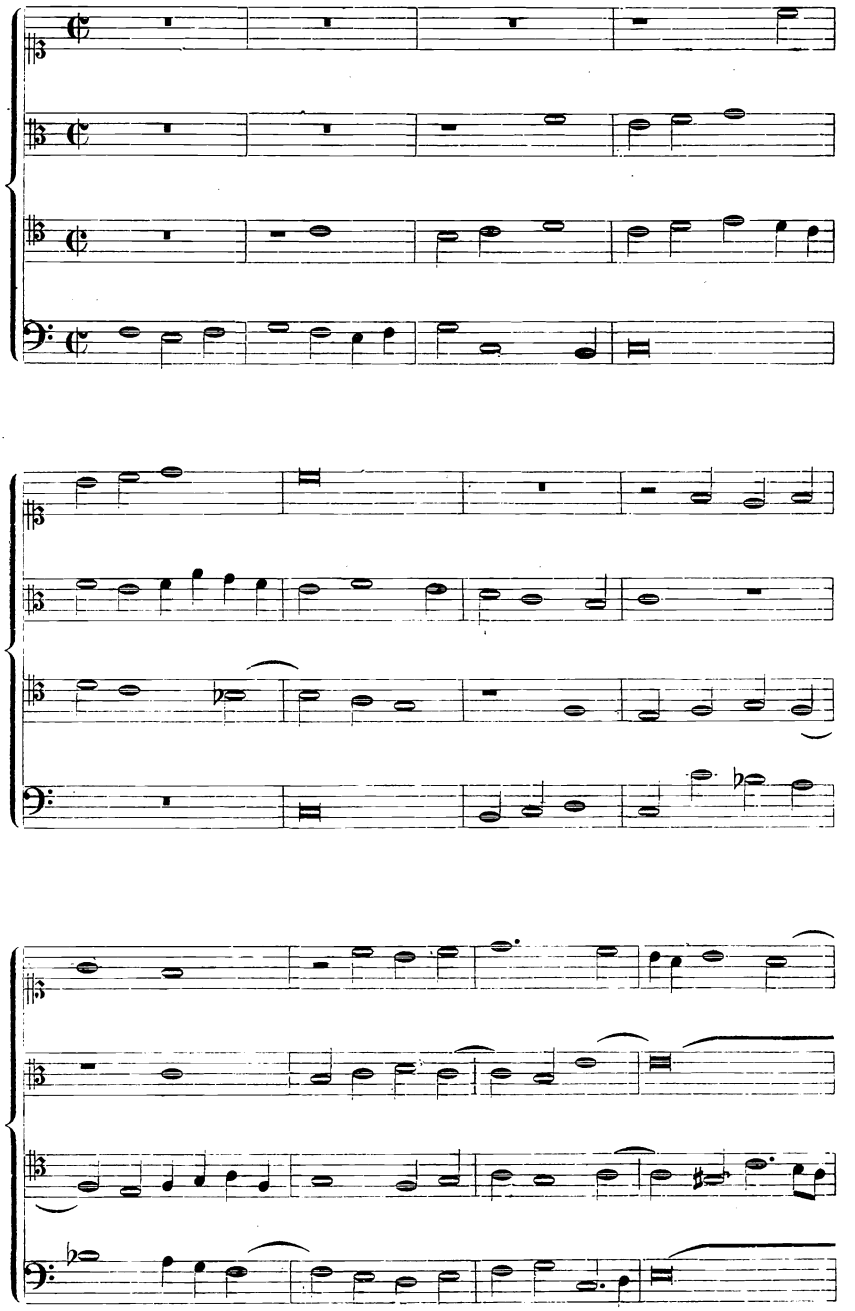


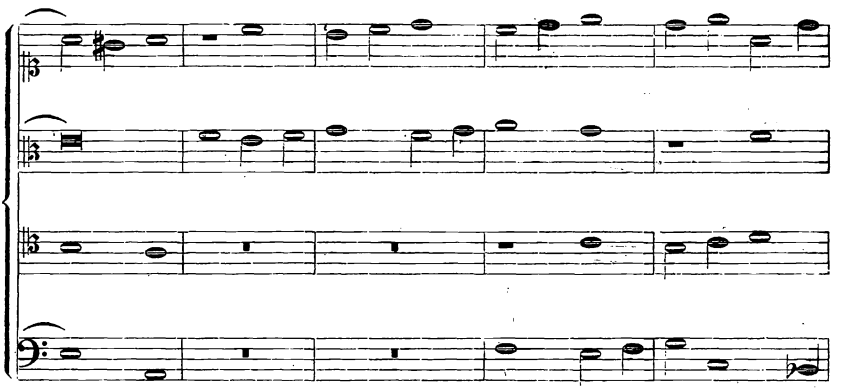


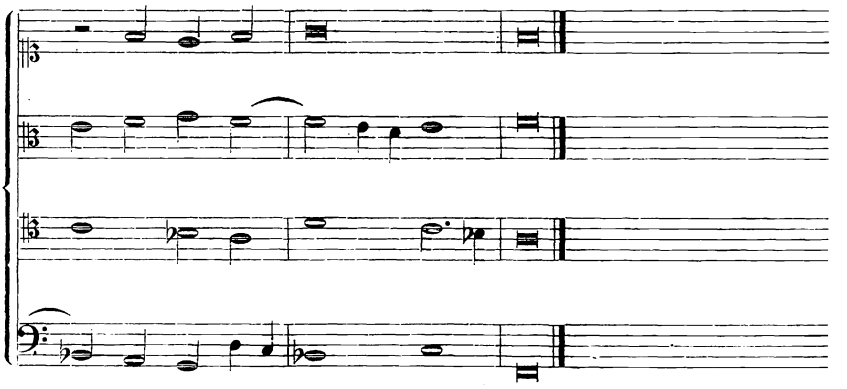




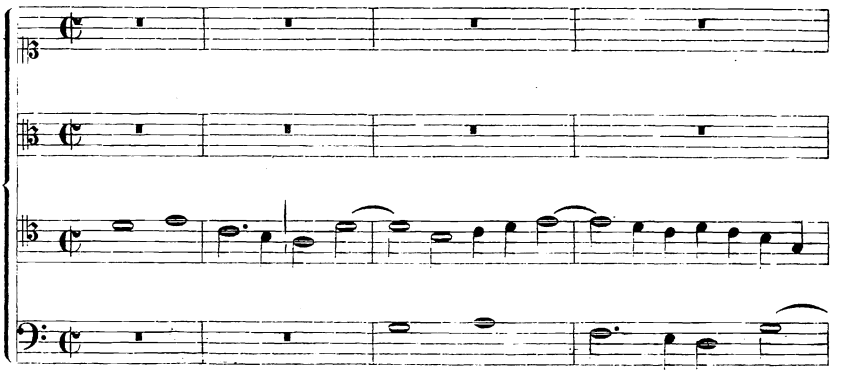
No. 3. **Fuge in der lydischen Tonart.** Fux.

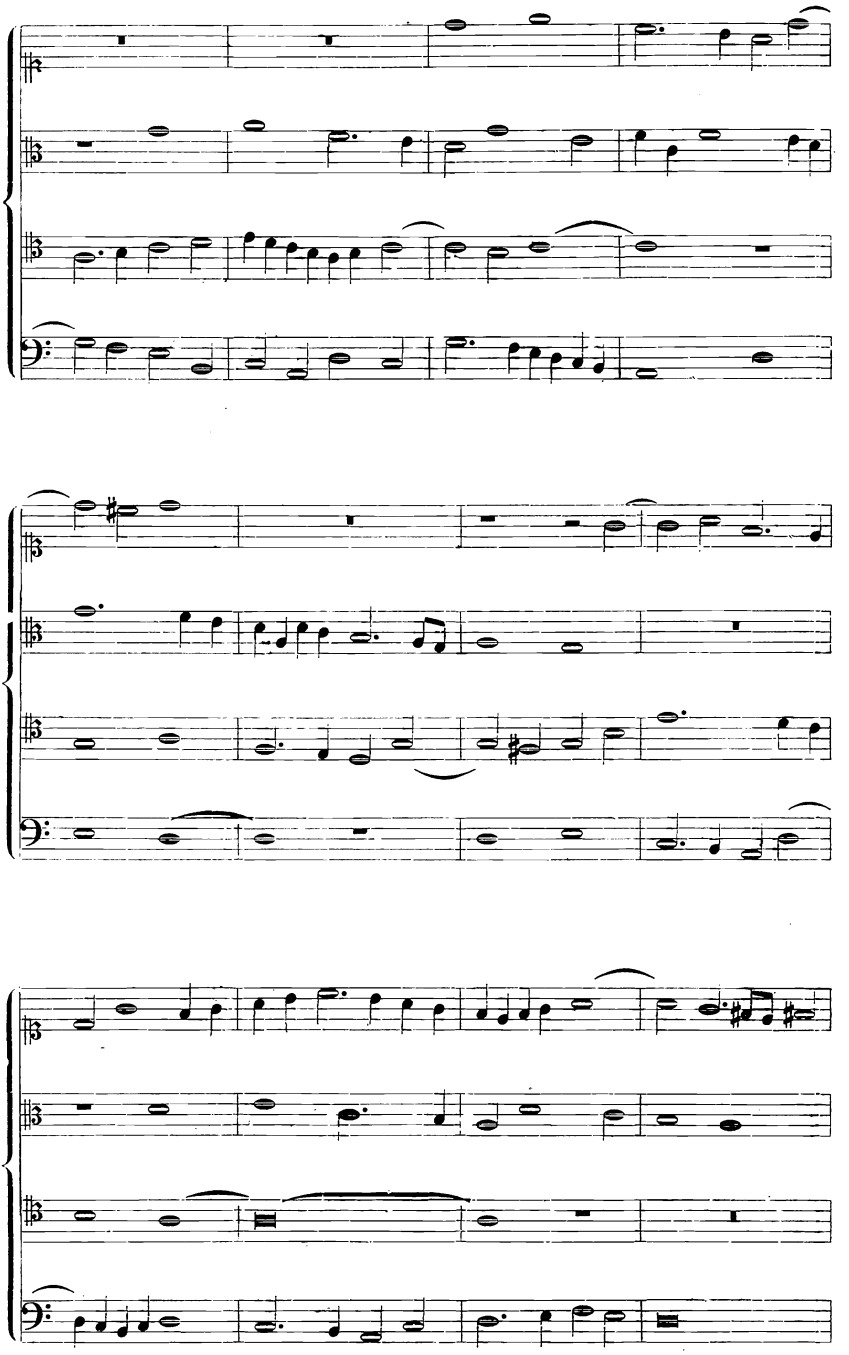


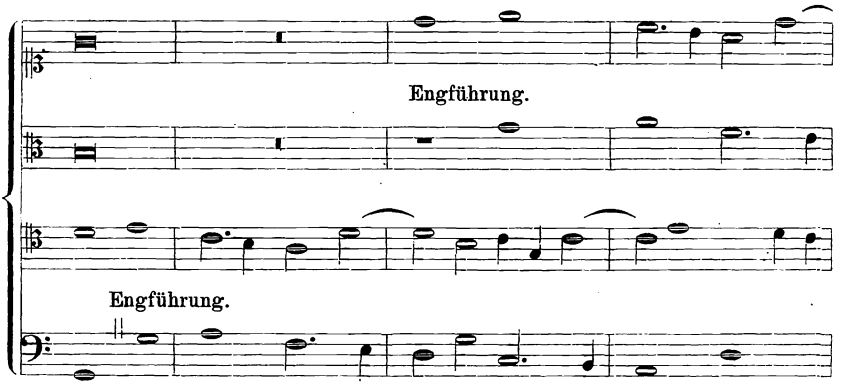


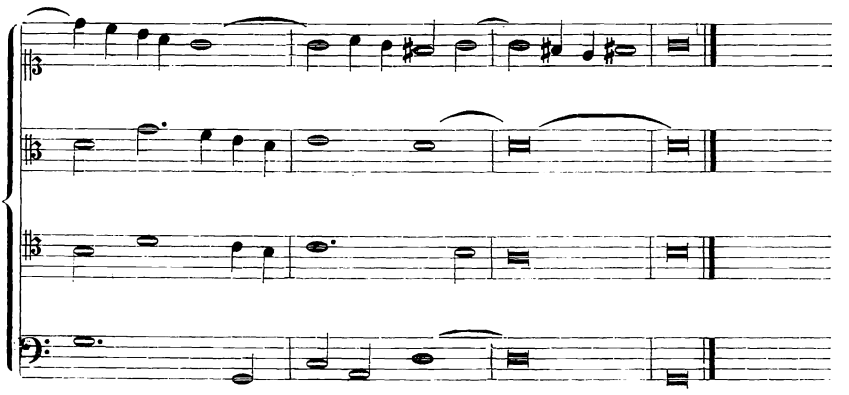


No. 4. **Fuge in der mixolydischen Tonart.** H. B.

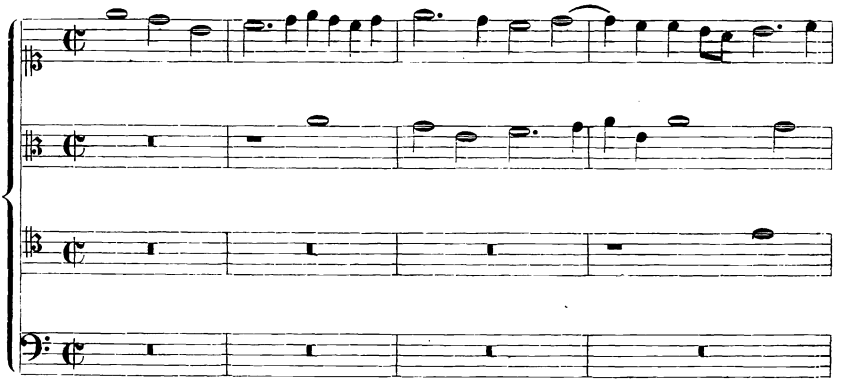


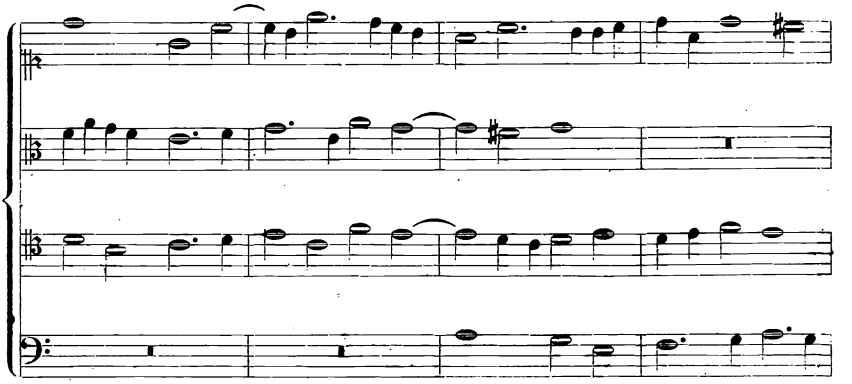


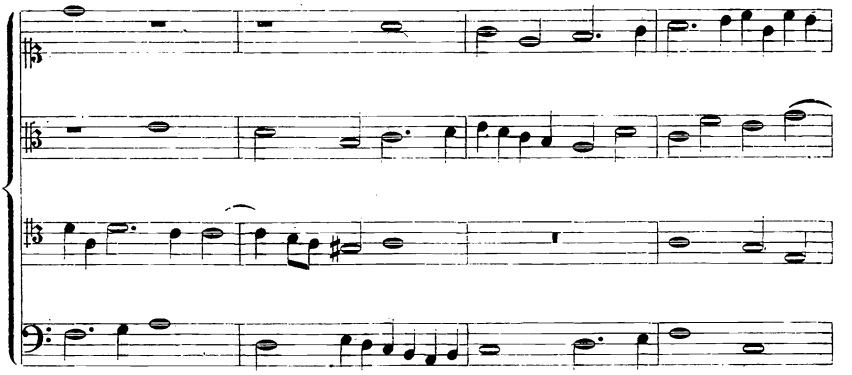


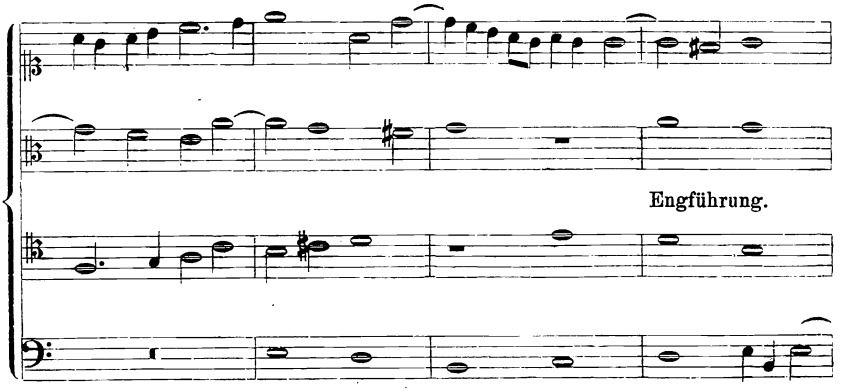


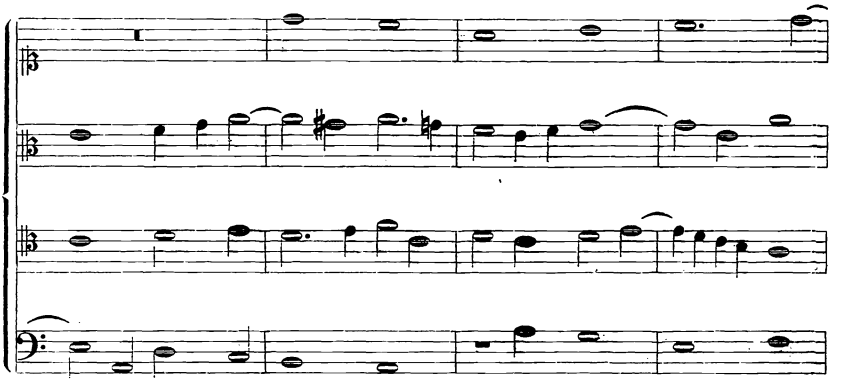
No. 5. **Fuge in der aeolischen Tonart.** H. B.

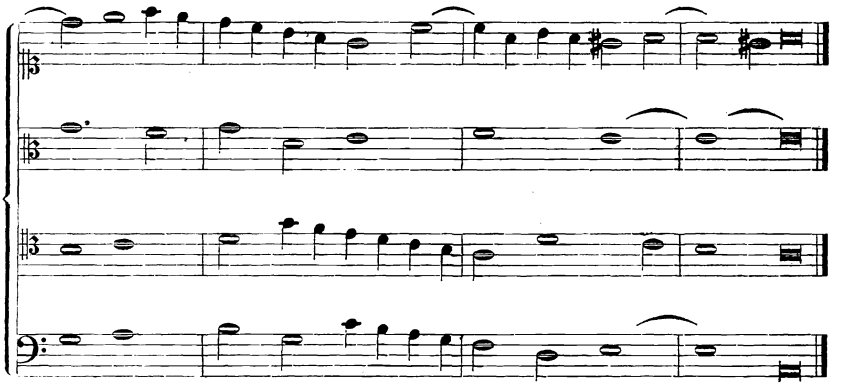




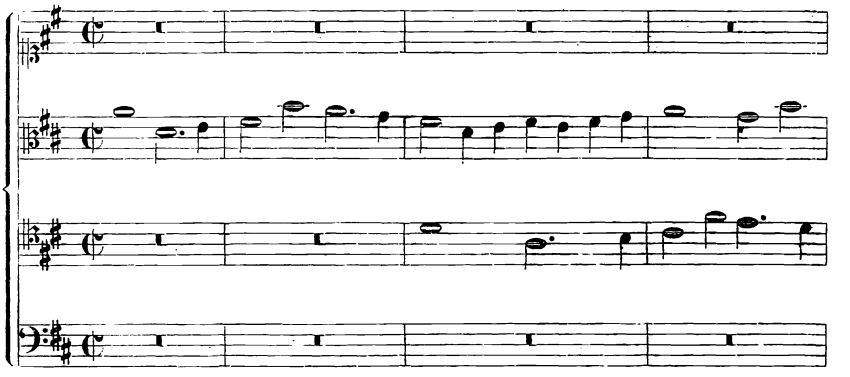


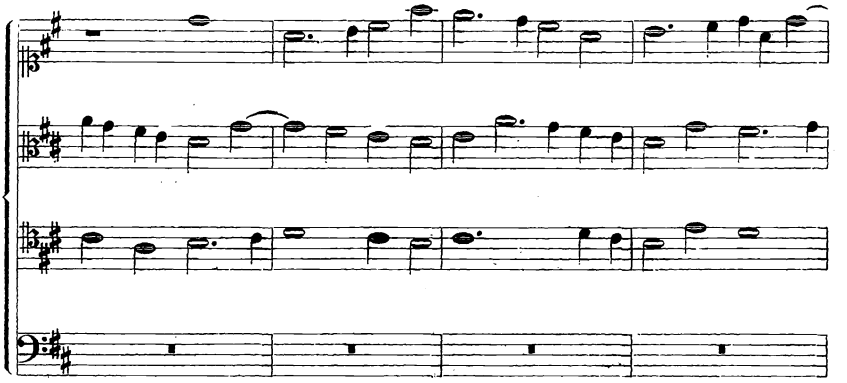

Engführung.

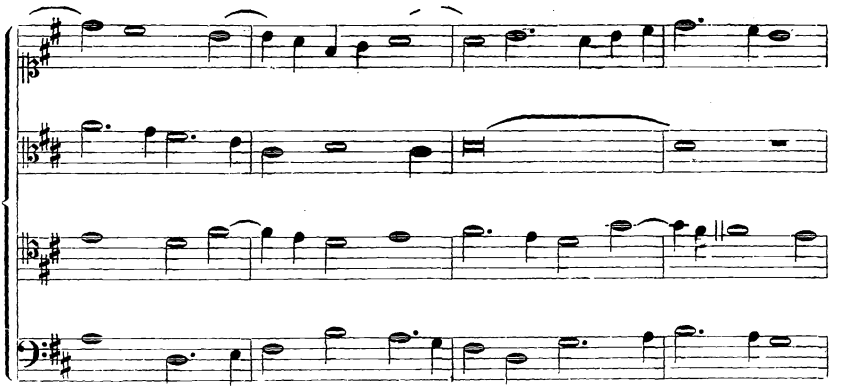


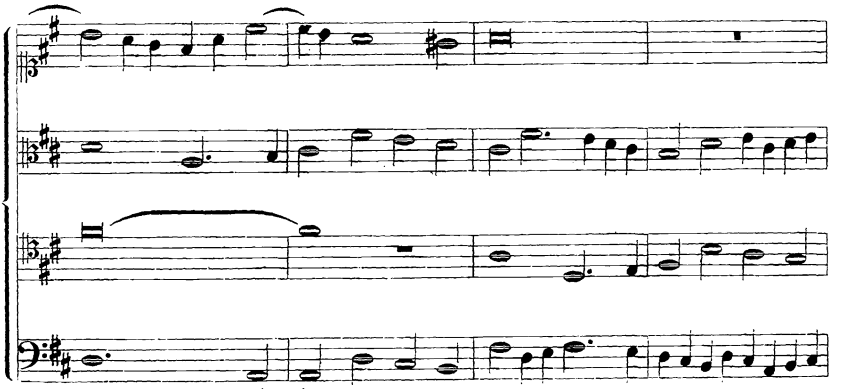


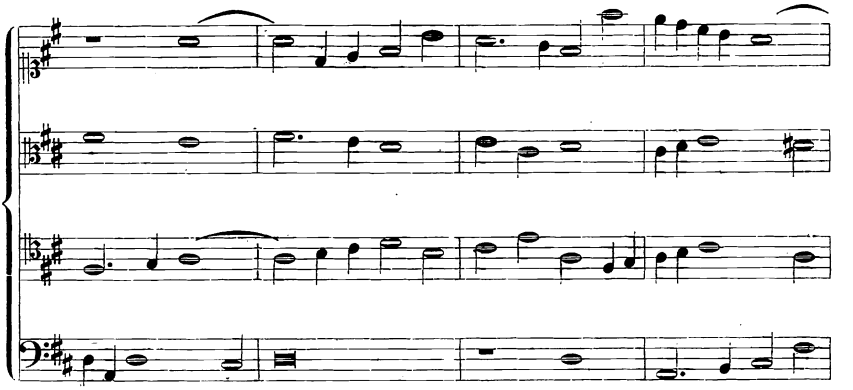
No. 6. **Fuge in der ionischen Tonart** (transponiert). H. B.

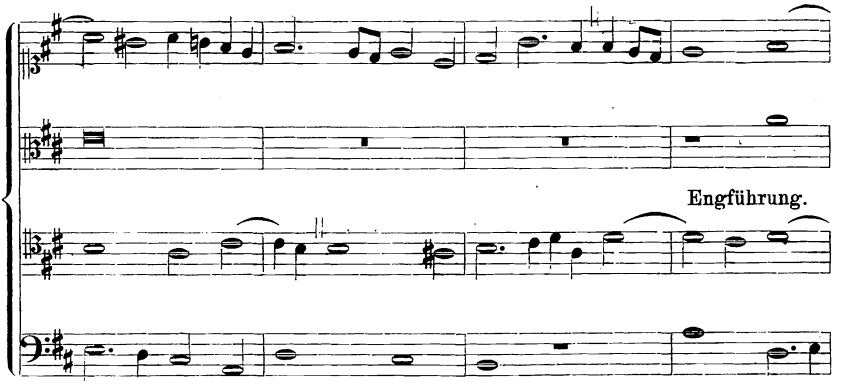


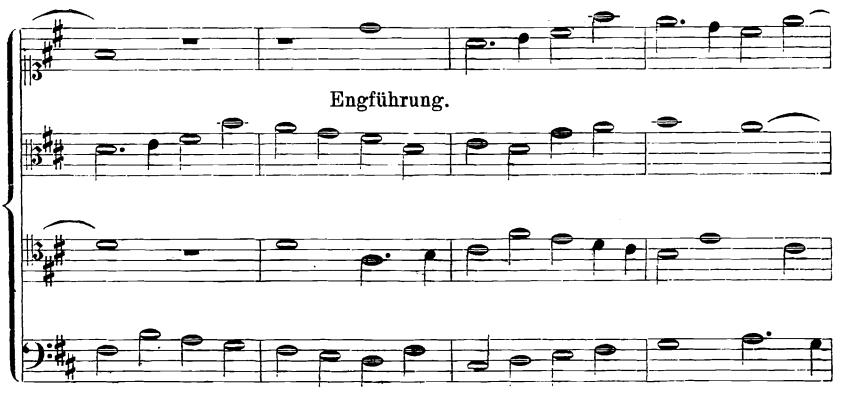


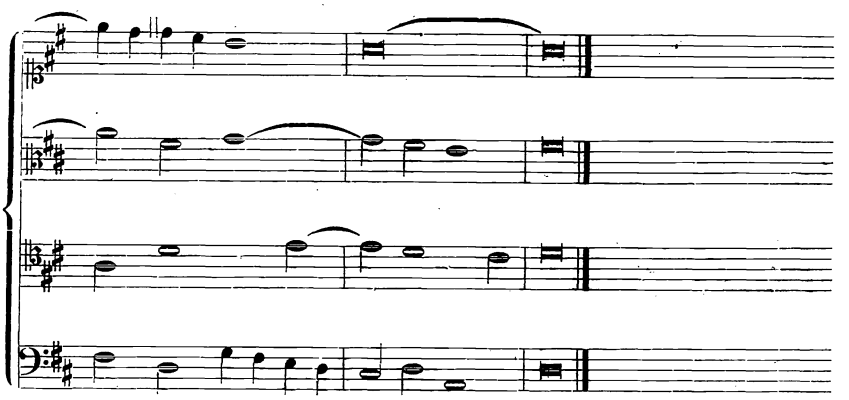






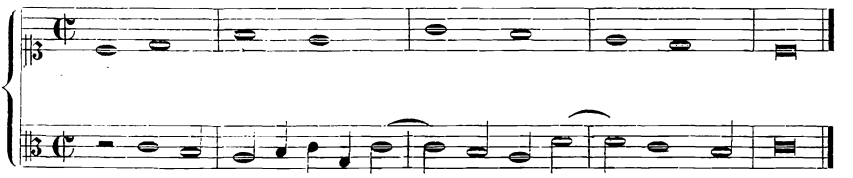

Engführung.


Engführung.

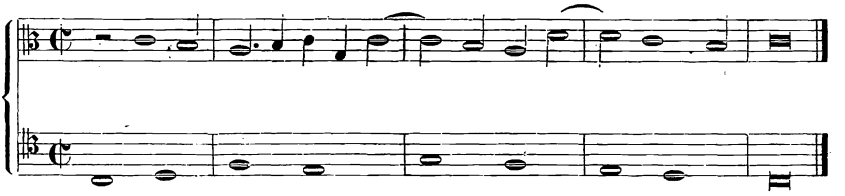


Vom doppelten Contrapunkt.

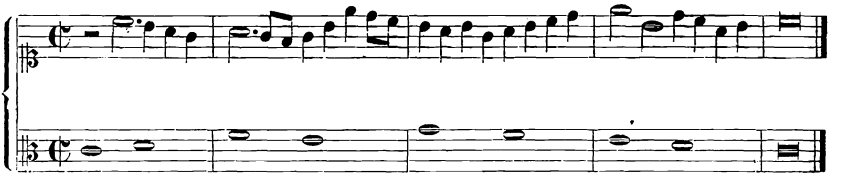
Für einige weiter unten zu erläuternde Arten der Fuge ist die Kenntnis des doppelten Contrapunktes von grofser Wichtigkeit. Hierunter versteht man die Kunst, einen zweistimmigen Satz zu erfinden, in welchem man die Oberstimme durch Versetzung um einige Tonstufen abwärts zur Unterstimme, oder umgekehrt, die Unterstimme durch Versetzung um einige Tonstufen aufwärts zur Oberstimme machen kann, ohne dafs durch diese Verkehrung oder Umkehrung der Stimmen Verstöfse gegen die Regeln des reinen Satzes entstehen. Hier ein Beispiel:



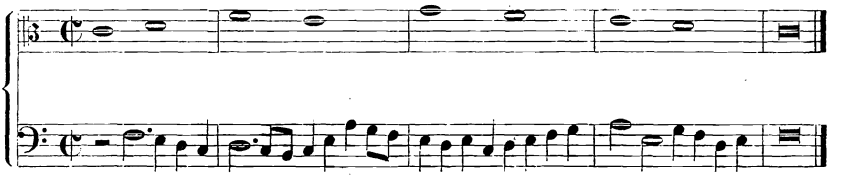
In diesem Satze kann man, ohne gegen die Regeln der Komposition zu verstofsen, die Oberstimme um eine Oktave abwärts, — oder, was dieselben Verhältnisse giebt, die Unterstimme um eine Oktave aufwärts transponieren. Man sagt daher von diesem Satz, dafs er im doppelten Contrapunkt der Oktave erfunden sei. Es folgt hier die Umkehrung:



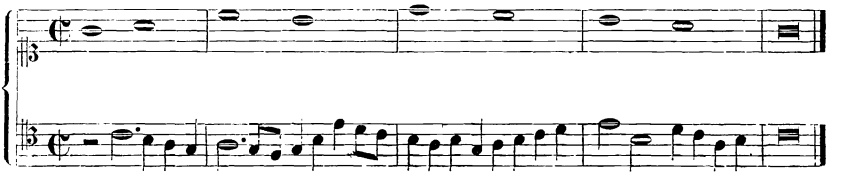
In ähnlicher Weise giebt es zweistimmige Sätze, in welchen man eine der beiden Stimmen um eine None, eine Decime, ein Undecime, eine Duodecime u. s. w. versetzen kann. Sie sind alsdann im doppelten Contrapunkt der None, der Decime u. s. w. erfunden. Es folgt hier ein Beispiel in der Duodecime:



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 Oktave der wichtigste. Wir werden aber sehen, dafs auch die in der Decime und Duodecime sehr wohl eine nützliche Anwendung in der praktischen Komposition finden können. Die in den übrigen Intervallen lassen wir indessen unberücksichtigt, da sie nur auf einer trockenen Berechnung beruhen und für die Komposition ohne wesentlichen Nutzen sind.

Vom doppelten Contrapunkt in der Oktave.

Unter allen doppelten Contrapunkten ist der in der Oktave der einfachste und leichteste, da durch eine Oktavenversetzung 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, dafs die Unterstimme zur Oberstimme und die Oberstimme zur Unterstimme wird, was eine Umkehrung sämtlicher Intervalle (vergl. Einleitung S. 18) zur Folge hat. Aus der Oktave wird also der Einklang, aus der Septime die Sekunde, aus der Sexte die Terz, aus der Quinte die Quarte u. s. w., wie man aus den folgenden übereinanderstehenden Zahlenreihen sehen kann:

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

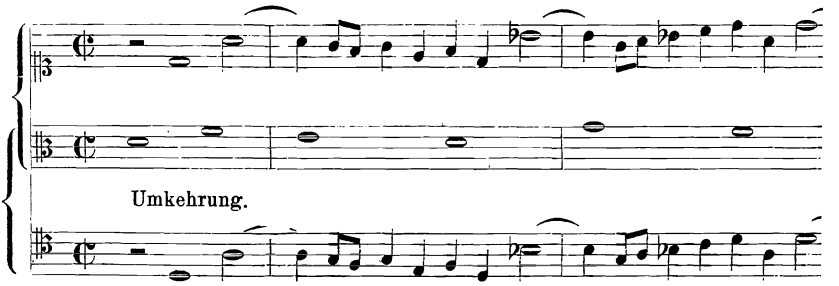
Es ergeben sich hieraus folgende Regeln:

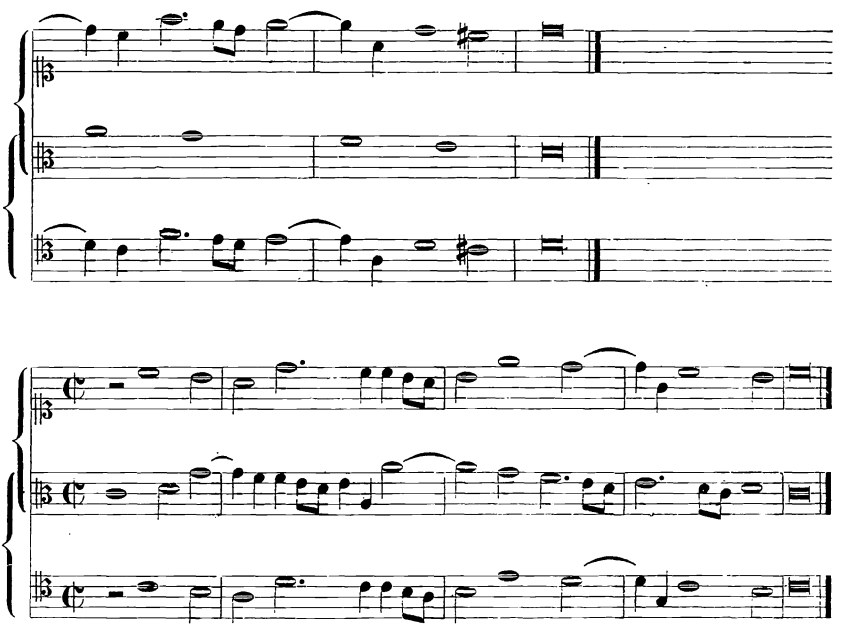
1. Die Quinte mufs wie eine Dissonanz behandelt werden, d. h. sie mufs, wenn sie auf dem guten Taktteil steht, vorbereitet und aufgelöst werden oder auf dem schlechten Taktteil durchgehen. Dies ist die Hauptregel für den doppelten Contrapunkt in der Oktave, weil, wie aus den obigen Zahlenreihen hervorgeht, aus der Quinte in der Umkehrung die Quarte, ein dissonierendes Intervall entsteht.

2. Die Oktave ist auf dem guten Taktteil möglichst zu vermeiden, besonders der Sprung in dieselbe, weil die Umkehrung den Einklang giebt.

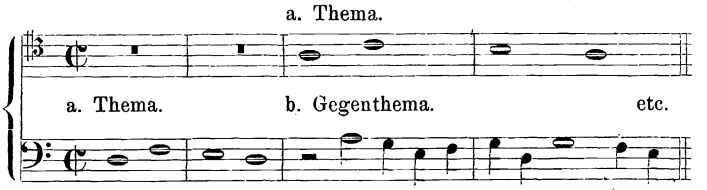
3. Man thut nicht wohl daran, die beiden Stimmen im Laufe des Satzes weiter als eine Oktave voneinander zu führen, weil sonst keine vollkommene Umkehrung der Verhältnisse möglich ist, sondern die Stimmen bei ihrer Oktavenversetzung sich übersteigen und dieselben Intervalle nur in engerer Lage bilden 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 dorischen Tonart, das andere ein freier zweistimmiger Satz. Die Versetzung der Oberstimme in die tiefere Oktave ist auf einem dritten System hinzugefügt.

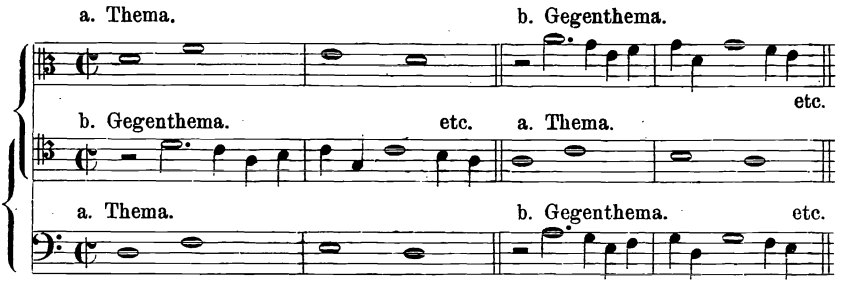




Wenn wir uns nun fragen, welchen praktischen Nutzen der doppelte Contrapunkt in der Oktave für die eigentliche Komposition gewährt, so ist es einmal der, dafs man in längeren Musikstücken, in ausgeführteren Chören u. s. w. imstande ist, die Partien zu verkehren, um dadurch mehr Mannigfaltigkeit in der 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.



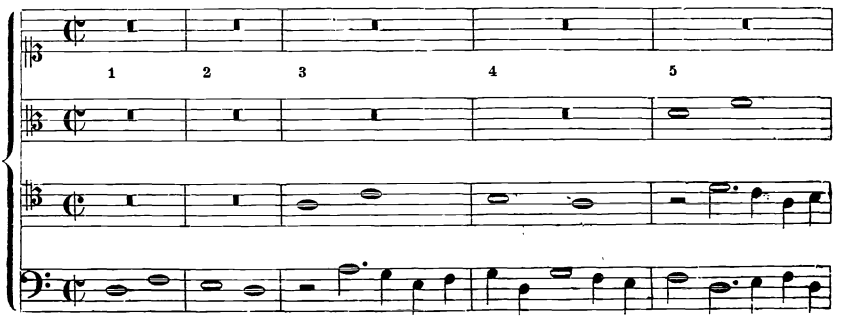
Da Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Oktave erfunden sind, so kann jedes von beiden Unter- und Oberstimme sein.

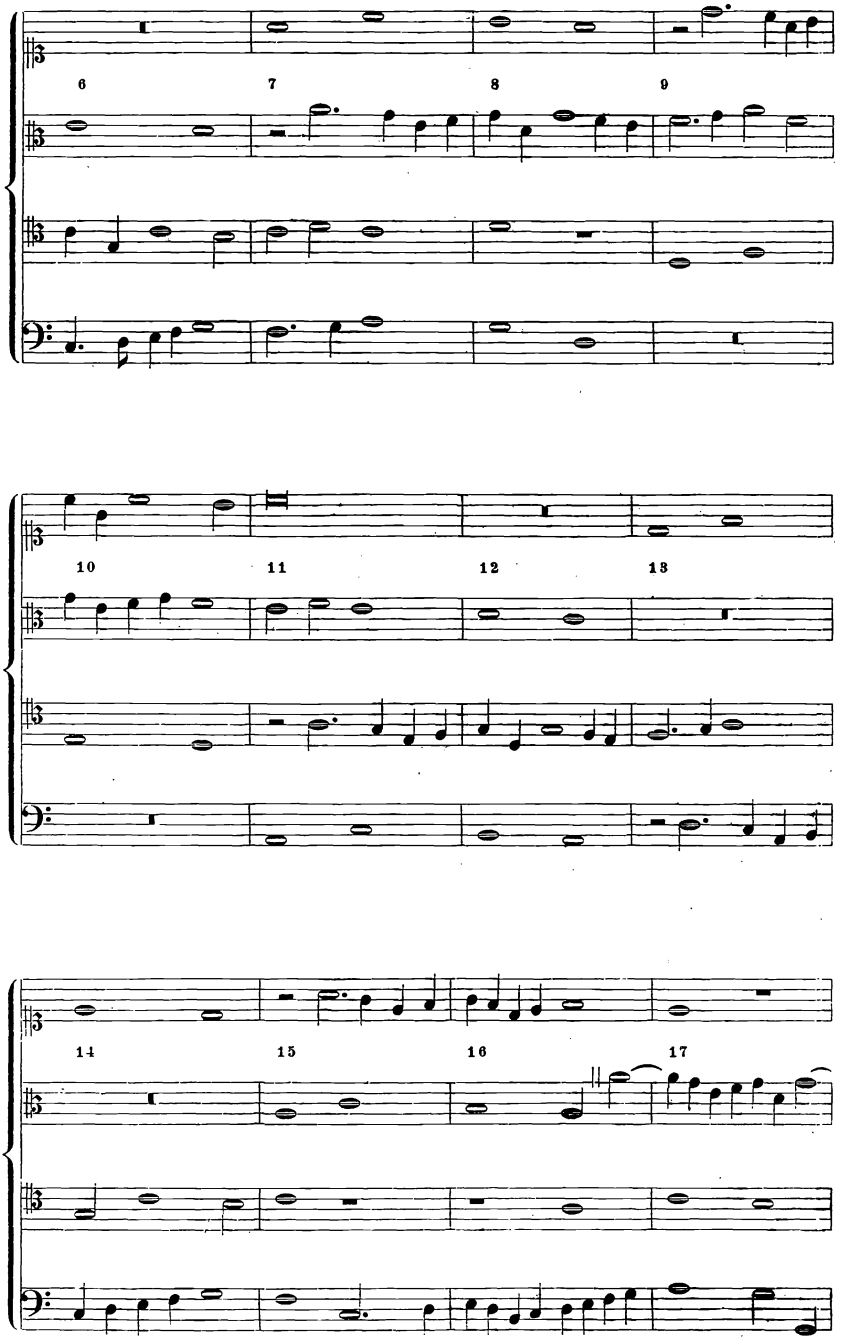


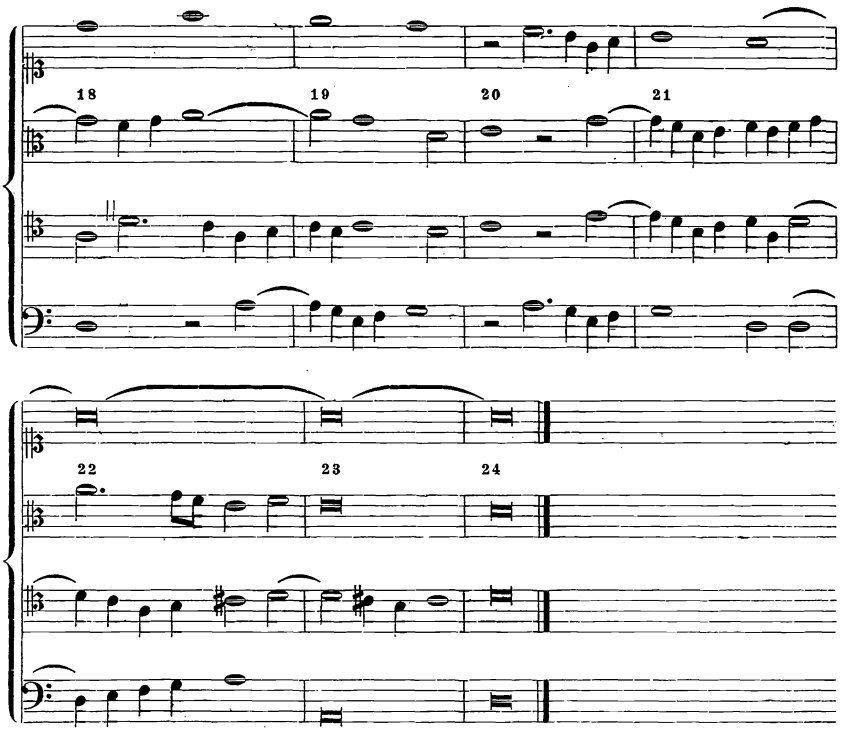
Da die Oktave in zwei ungleiche Hälften zerfällt, so ist es nur in den seltensten Fällen möglich, von zwei zusammengehörigen Themen beide (sowohl das Thema selbst, als auch das dazu gehörige Gegenthema) streng nach den Gesetzen der Fuge zu beantworten. Aus diesem Grunde haben selbst die bedeutendsten 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 heifst in beiden Stimmen *re—fa—mi—re*, während das zweite, wenn es mit *d* beginnt, die Silben *sol—fa—re—mi—fa* u. s. w., und wenn es mit *a* beginnt, die Silben *la—sol—mi—fa—sol* u. s. w. erhält.

Was nun ferner den Charakter eines solchen Gegenthemas anbetrifft, so mufs man darauf sehen, dafs es in seiner rhythmischen Gestaltung leicht von dem Hauptsatz zu unterscheiden ist. Naturgemäfs ist es daher, dem ersten Thema langsamere, dem zweiten dagegen lebhaftere Noten zu geben. Das Umgekehrte wird man seltener finden.

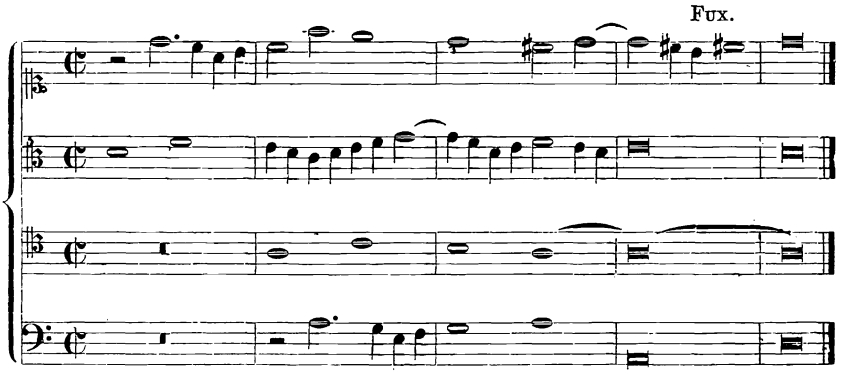
Die hier beschriebene Art der Fuge unterscheidet sich also von der gewöhnlichen bisher von uns geübten dadurch, dafs der das Thema begleitende Contrapunkt selbst als ein Thema behandelt wird, indem er in den anderen Stimmen nachgeahmt wird; und zwar nicht nur das erste Mal, sondern auch im weiteren Verlaufe der Fuge, wo er dann wie das Hauptthema nach einer Pause oder nach einem gröfseren Sprunge eintreten mufs. Solche Fugen nennt man daher Fugen mit zwei Themen oder auch Doppelfugen. Es folgt nun die ganze Fuge von Fux.



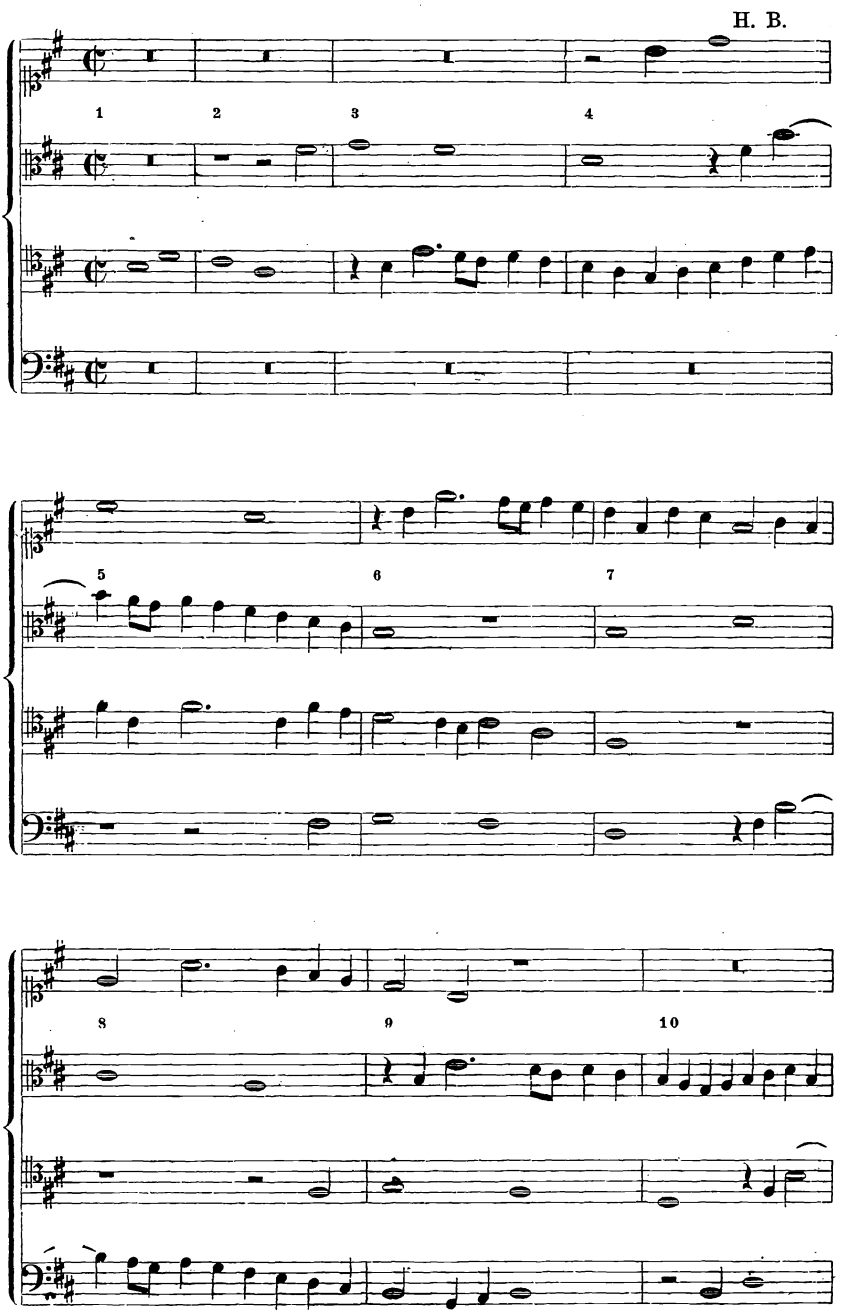

6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

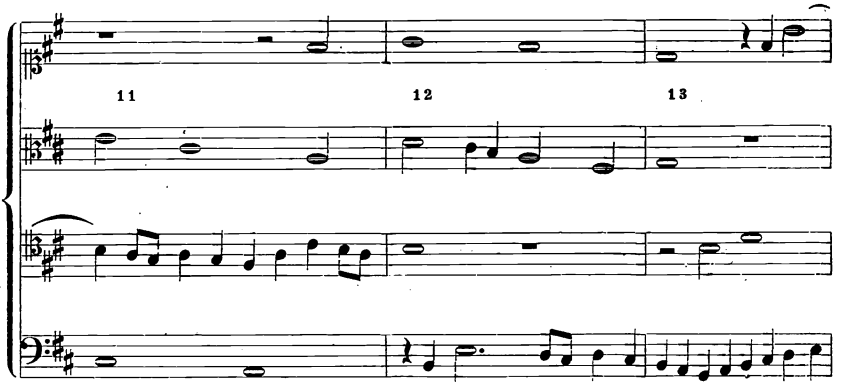


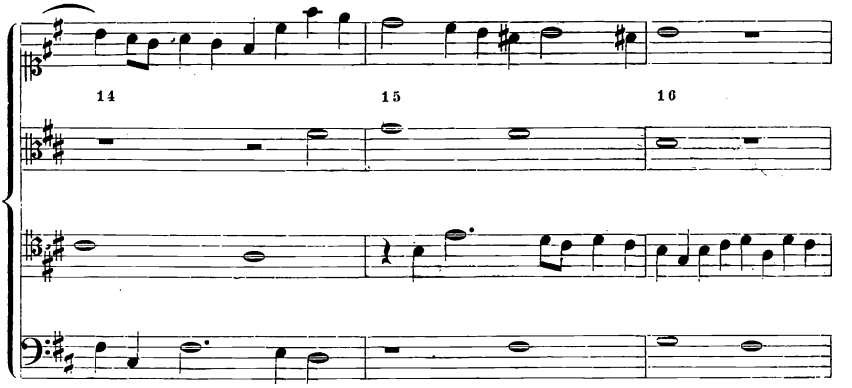
Der Schlufs ist hier mit dem lebhafter bewegten Gegenthema allein gemacht worden; es ist dies sehr wohl gestattet und von den besten Komponisten so gehalten worden. Wollte man mit beiden Themen gleichzeitig schliefsen, so könnte es etwa in folgender Weise geschehen, nur dafs man dann (vielleicht von Takt 16 oder 17 an) die Stimmen in anderer Weise führen müfste, damit ein passender Anschlufs erreicht wird.

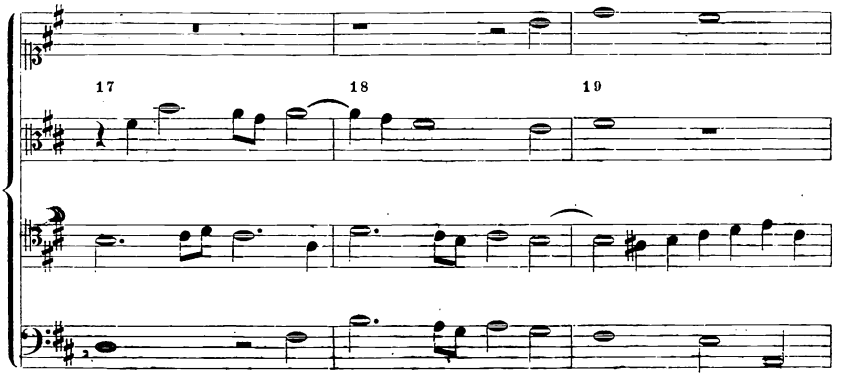


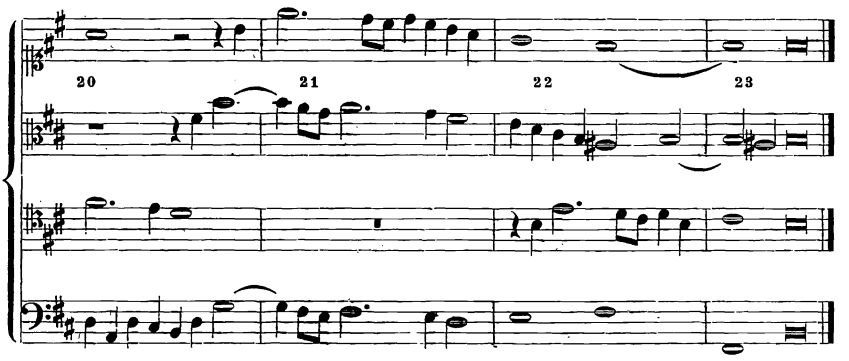
Es folgt ein anderes Beispiel dieser Art in der aeolischen Tonart.




11
12
13

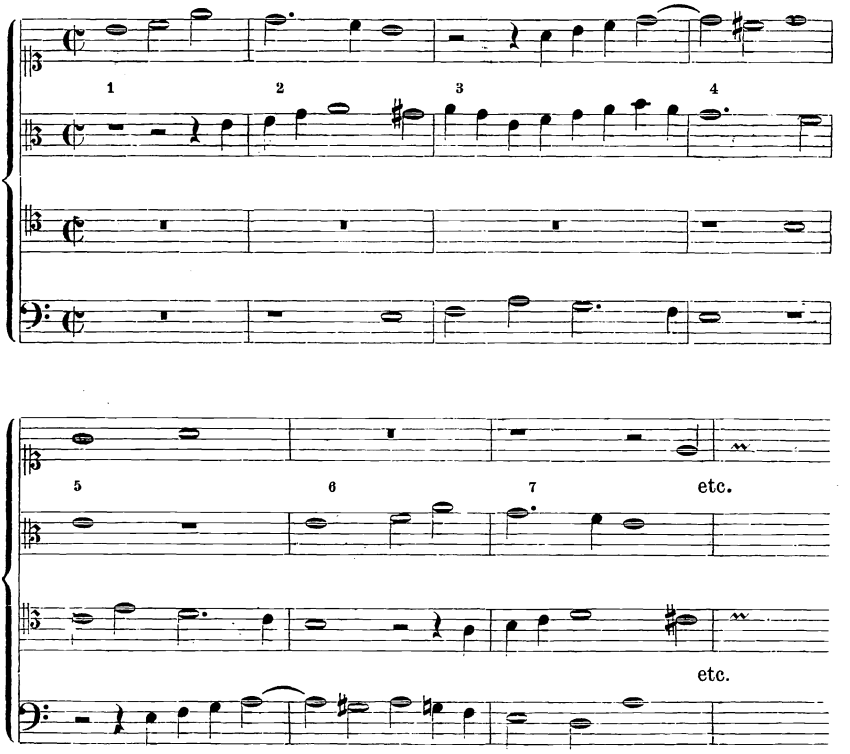

14
15
16


17
18
19

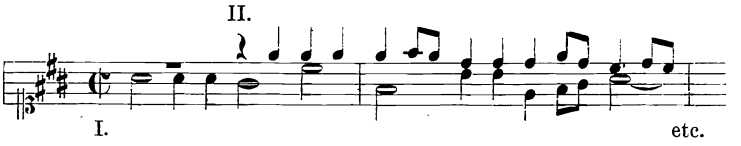


Man pflegt bisweilen die Fuge auch so anzufangen, dafs eine zweite Stimme gleich mit dem Gegenthema auftritt, wie das folgende Beispiel von Fux, der Anfang einer Fuge in der phrygischen Tonart, zeigt. Die weitere Ausarbeitung nach den beiden oben aufgestellten Mustern bleibt dem Schüler selbst überlassen.

J. Fux.

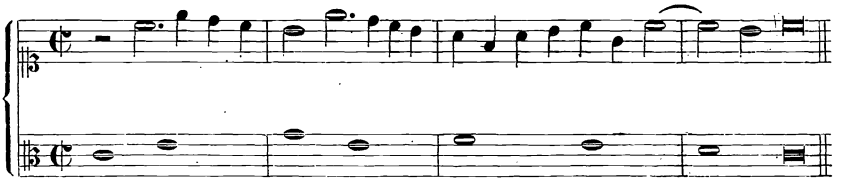


Die Übung dieser Art von Fuge mit einem bestimmten Gegensatz, oder eigentlich mit zwei Themen, ist von ganz besonderem Nutzen für die eigentliche Doppelfuge. In dieser pflegt man indes die beiden Themen nicht gleich zusammen eintreten zu lassen, sondern erst das eine Thema in Art der einfachen Fuge ein-, 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 Fuſsstapfen". Beide Sätze stehen im doppelten Contrapunkt der Oktave.

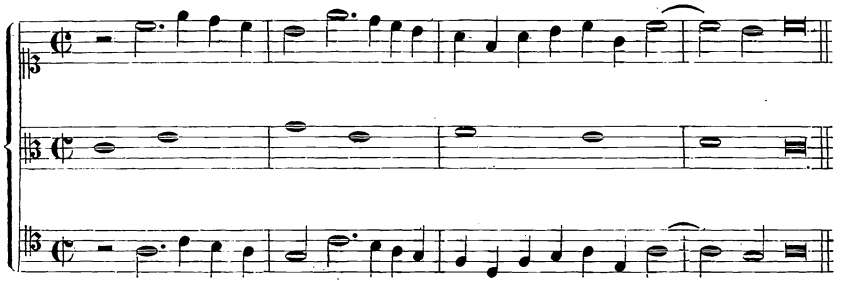


Die Fuge beginnt nun damit, daſs das erste Thema zweimal in allen Stimmen allein durchgeführt wird, dies nimmt 17 Takte ein. Takt 18 setzt der Baſs mit dem zweiten Thema ein, welches znächst ebenfalls allein und zwar von den Unterstimmen zweimal, von den Oberstimmen dagegen nur einmal durchgeführt wird, worauf dann im 28. Takte beide Sätze, wie sie das obige Beispiel zeigt, zusammenkommen 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.

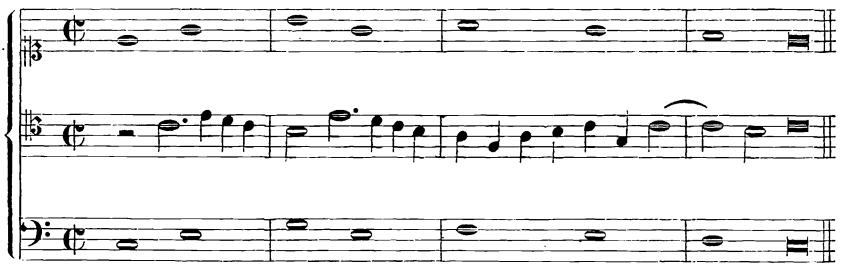
Erfindet man einen Satz nach den oben aufgestellten Regeln des doppelten Contrapunktes in der Oktave und achtet auſserdem noch darauf, daſs in ihm jede gerade Bewegung vermieden ist, — daſs also nur die Gegen- und die Seitenbewegung in ihm stattfindet — so kann man denselben dreistimmig machen, indem man entweder der Oberstimme eine Stimme in der tieferen Decime, oder der Unterstimme eine in der höheren Decime hinzufügt. Es folgt ein Beispiel.



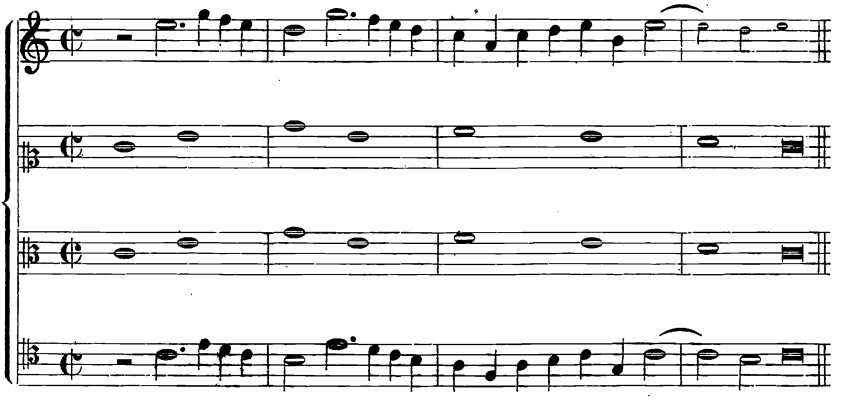
Diesem kurzen Satze ist in dem folgenden Notenbeispiel die tiefere Decime der Oberstimme hinzugefügt.



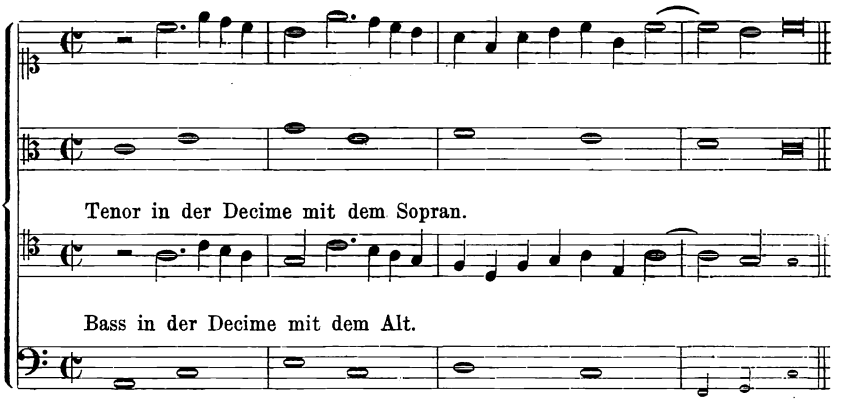
In dem folgenden Notenbeispiel wird die Unterstimme von höheren Decimen begleitet; der ganze Satz ist aber der hohen Lage wegen um eine Oktave abwärts geschrieben.



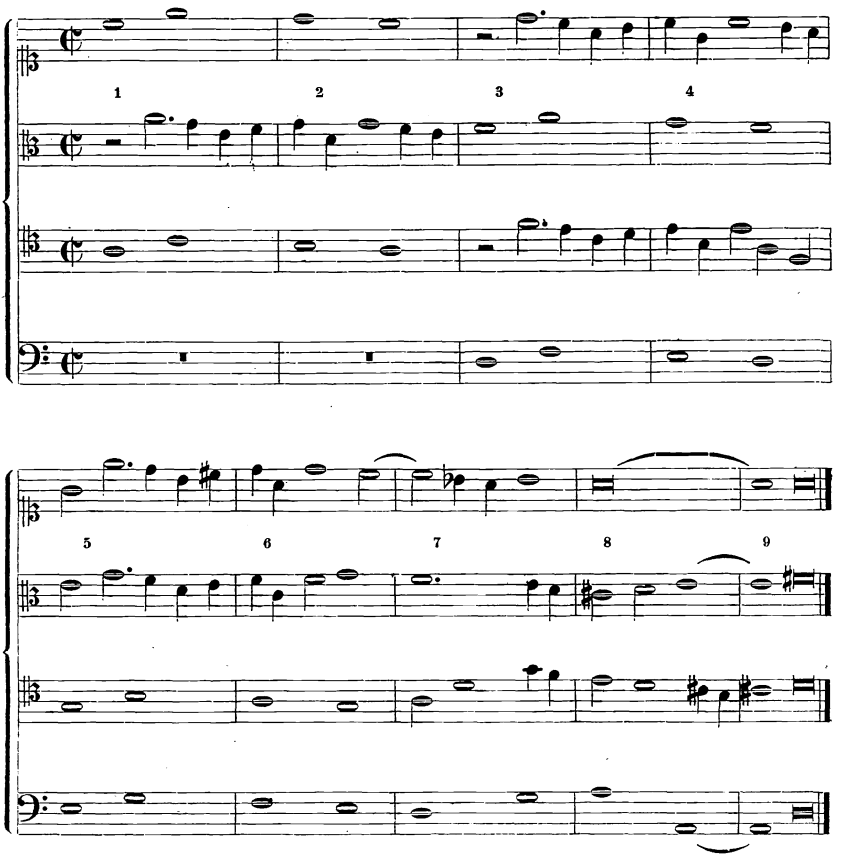
Vermeidet man nun noch jede vorbereitete Dissonanz auf der guten Taktzeit, wie es in den drei ersten Takten der vorstehenden kurzen Beispiele geschehen ist, so läfst sich ein solcher Satz sogar vierstimmig machen, wenn man beiden Stimmen höhere Decimen-, oder (was dem Wesen nach dasselbe ist) Terzenparallelen hinzufügt. Das folgende Beispiel zeigt zugleich, dafs bei der Dissonanz im vierten Takt ein unharmonisches Verhältnis entsteht.



Dasselbe gilt natürlich auch von den Decimen, die man in der Tiefe hinzufügt:



Sätze, in denen die Stimmen längere Zeit wie hier in parallelen Terzen- oder Sexten-Gängen nebeneinander fortschreiten, haben etwas Einförmiges und sind auf die Dauer nicht schön. Dennoch mufs ein Komponist aber wissen, dafs 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 Komponisten häufig am Schlufs ihrer Doppelfugen die Themen in solchen Parallelgängen gegenübergestellt. So liefse sich z. B. in der S. 372 und 373 mitgeteilten Fuge von Fux der Schlufs folgendermafsen wirkungsvoll gestalten:



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 und 6 singen Bass und Tenor das erste Thema in Terzen (in freier Weise ohne vorhergegangene Pause) und Alt und Sopran das zweite Thema in Sexten, worauf sich dann in den letzten drei Takten ein freier Schluſs anfügt.

Vom doppelten Contrapunkt in der Decime.

Wenn man einen zweistimmigen Satz (dessen Stimmen sich nicht weiter als eine Decime von einander entfernen) ohne Verstöfse gegen die Regeln des reinen Satzes in der Weise umkehren kann, dafs 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 abgefafst. Bei einer solchen Umkehrung der beiden Stimmen entsteht aus dem Einklang die Decime, aus der Sekunde die None, aus der Terz die Oktave 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:

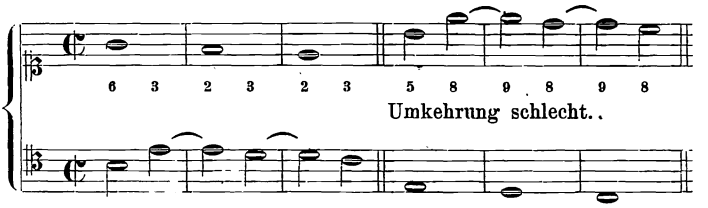
1. In einem im doppelten Contrapunkt der Decime abgefafsten zweistimmigen Satze mufs jede gerade Bewegung der Stimmen vermieden werden; es ist in ihm also nur die Gegen- und Seitenbewegung erlaubt, und zwar aus dem Grunde, weil bei der Umkehrung des Satzes aus den beiden unvollkommenen Konsonanzen (der Terz und der Sexte) zwei vollkommene (die Oktave und die Quinte) entstehen.

2. Da die Konsonanzen auch in der Umkehrung Konsonanzen bleiben, — es wird nämlich, wie wir soeben gesehen haben, aus dem Einklang die Decime, aus der Terz die Oktave, aus der Quinte die Sexte, und umgekehrt, aus der Sexte die Quinte, aus der Oktave 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 1 unbeobachtet lassen. Aufserdem 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.

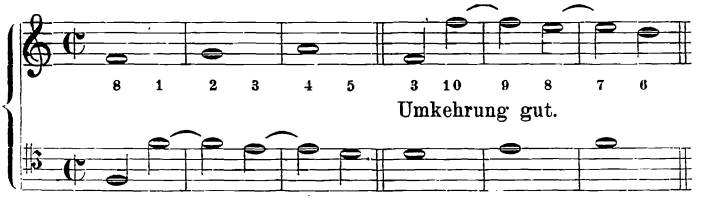
3. Die Quarte darf als vorbereitende Dissonanz auf dem guten Taktteil nicht in der Oberstimme gebraucht werden, d. h. sie darf sich nicht in die Terz auflösen, weil die Umkehrung eine in die Oktave sich auflösende Septime geben würde. Sehr wohl ist aber ihr Gebrauch in der Unterstimme und ihre Auflösung in die Quinte gestattet, deren Umkehrung die Sexte giebt.

4. Die Sekunde ist als vorbereitende Dissonanz auf *arsis* am besten gänzlich zu vermeiden, da die aus ihr in der Umkehrung entstehende None im zweistimmigen Satze verboten ist. Werden indessen

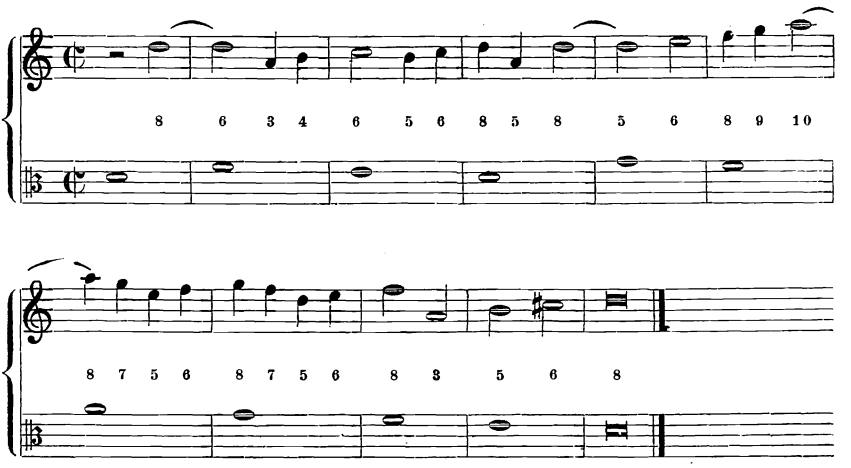
noch eine oder mehrere begleitende Stimmen hinzugefügt, so kann man sie wohl anwenden, ihr Gebrauch erheischt aber auch hier grofse Vorsicht, da sich sehr leicht durch sie verdeckte Oktaven einschleichen können, wie das folgende Beispiel zeigt:



Man mufs also bei der Vorbereitung der Sekunde darauf achten, dafs dieselbe nicht durch die Terz, sondern durch den Einklang geschieht.

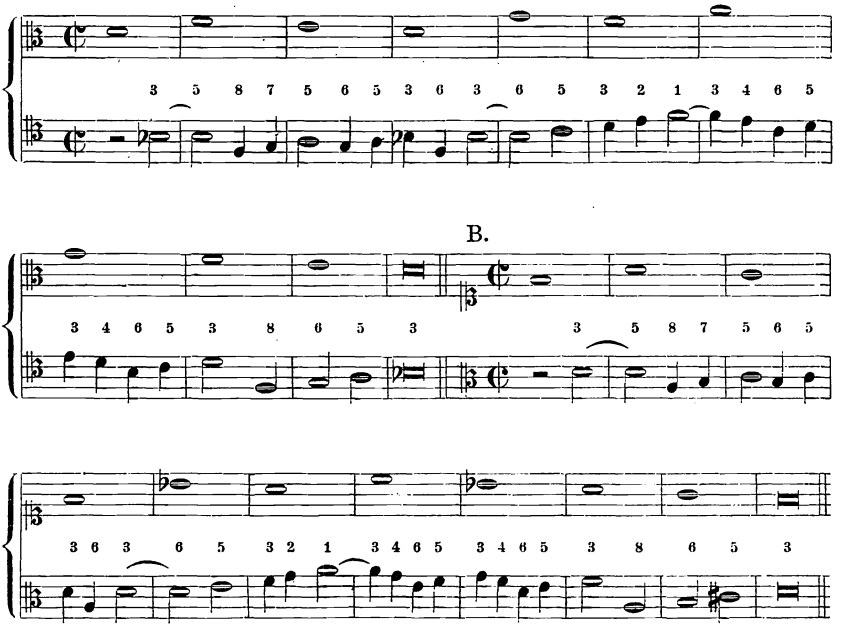


Es folgt nun ein Beispiel nach den vier oben aufgestellten Regeln über den *Cantus firmus* der dorischen Tonart von Fux, S. 184.



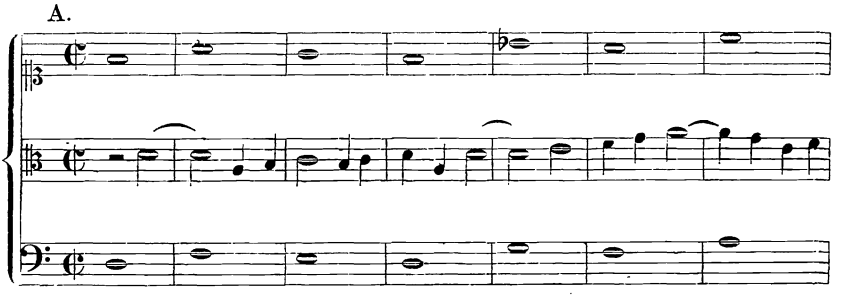
Die Umkehrung dieses Satzes kann entweder so gemacht werden, dafs bei unverändertem *Cantus firmus* der Contrapunkt (die Oberstimme) durch die Versetzung in die tiefere Decime zur Unterstimme wird (s. Beispiel A), oder, dafs man den *Cantus firmus* um eine Terz höher und den Contrapunkt um eine Oktave tiefer setzt (s. Beispiel B).

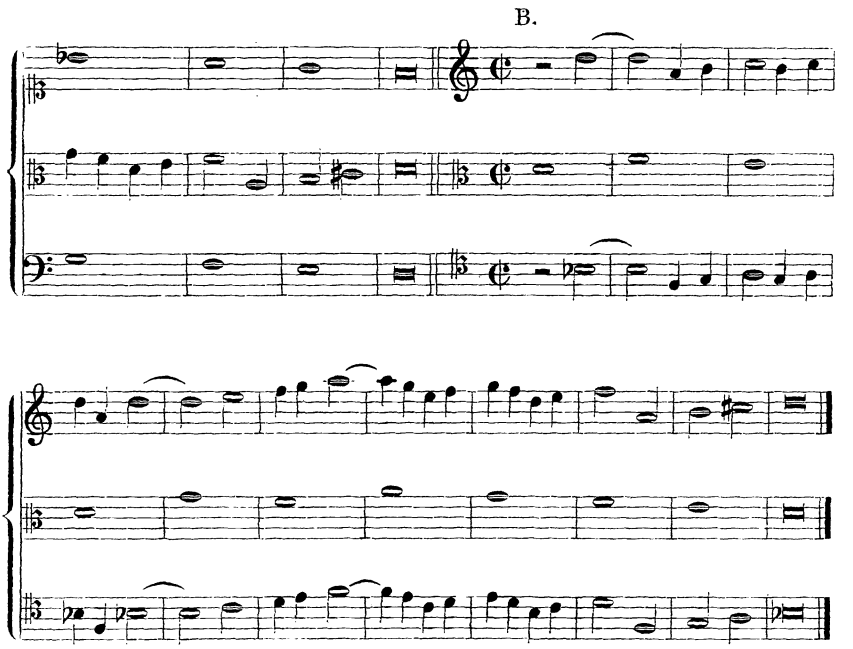
A.



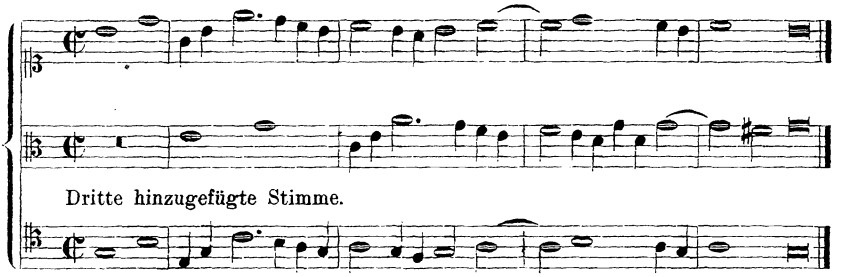
Diesen Satz kann man dreistimmig machen, wenn man (s. Beispiel A) der unteren Stimme eine Reihe höherer Decimen, oder (s. Beispiel B) der höheren eine Reihe tieferer Decimen hinzufügt, wie hier:

A.





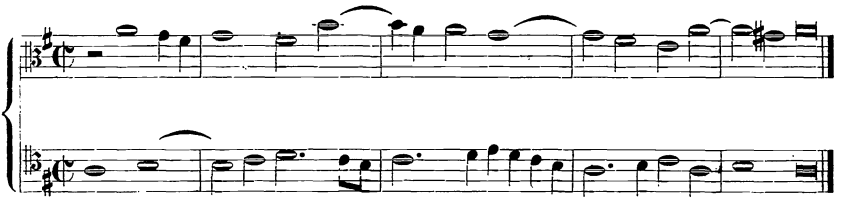
In der angegebenen Weise kann man aus jedem nach den Regeln des doppelten Contrapunktes in der Decime gearbeiteten zweistimmigen Satz einen dreistimmigen machen. Es wird daher jetzt die Aufgabe gestellt, auch freie Sätze ohne *Cantus firmus* zu erfinden und dieselben dreistimmig zu machen, wie z. B. den folgenden Satz aus Fux *Gradus ad Parnassum*, S. 187.



Da man auch in den Umkehrungen den Stimmen Decimen beigeben und hierzu auch Terzen und in gewissen Fällen auch Sexten

wählen kann, so lassen sich die verschiedenartigsten und mannigfaltigsten Kombinationen 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 Oktave 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 Oktave;

5. wenn man die Oberstimme um eine Oktave 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 Oktave;

6. wenn man die Oberstimme um eine Oktave 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.

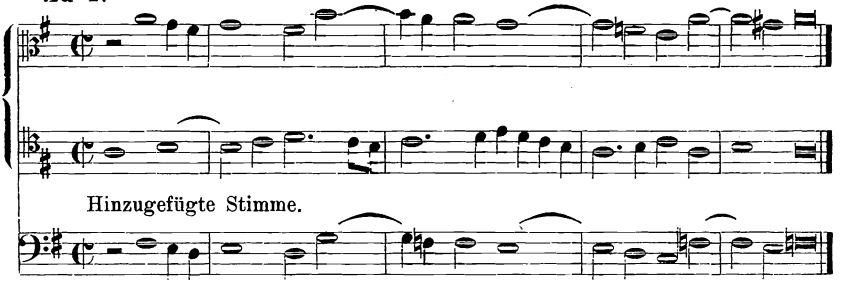
9. Ferner kann man der Oberstimme höhere Sextenparallelen und

10. der Unterstimme tiefere Sextenparallelen beigeben.

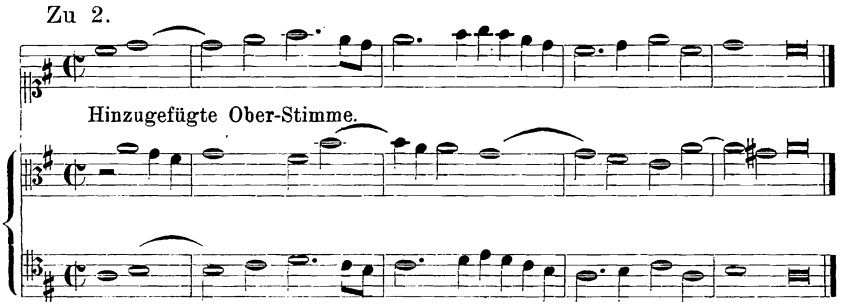
Die unter 8., 9. und 10. angeführten Fälle sind aber nicht ohne eine hinzutretende tiefere vierte Stimme zu gebrauchen, weil in ihnen aus allen im ursprünglichen Satze stehenden Sexten die dissonierende Verbindung von Quarte und Sexte entsteht, welche erst durch einen Baſs wieder in eine Konsonanz verwandelt werden muſs. Mit dieser Ausnahme enthalten sämtliche zehn (oder vielmehr acht) Verbindungen weder falsche Harmonien noch unrichtige Fortschreitungen. Es ver-

steht sich von selbst, dafs man der durch die Versetzungen entstehenden übermäfsigen Quarten und verminderten Quinten wegen bisweilen genötigt ist, ein ♭ oder Kreuz zu setzen. Es folgen nun die Beispiele:

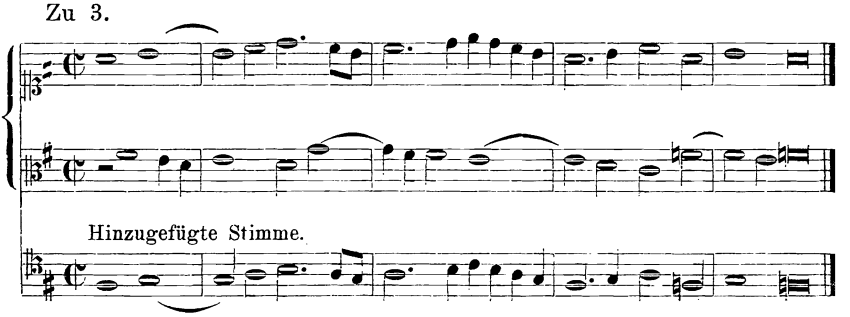
Zu 1.



Zu 2.

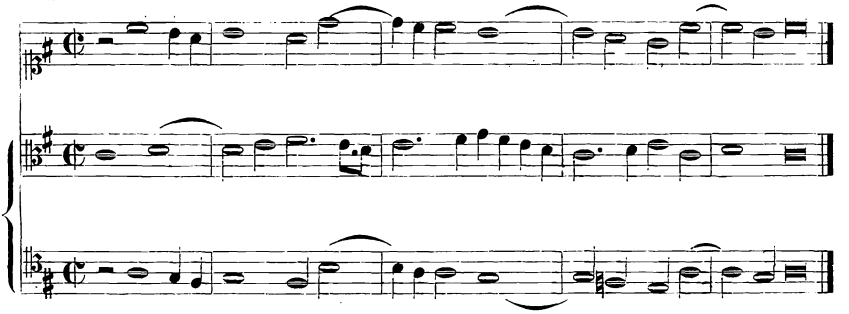


Zu 3.

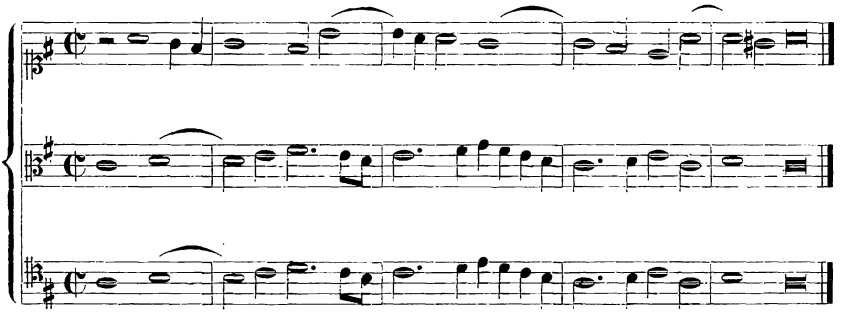


Zu 4 gilt das erste Beispiel, um eine Oktave aufwärts, und zu 5 das zweite Beispiel um eine Oktave abwärts transponiert.

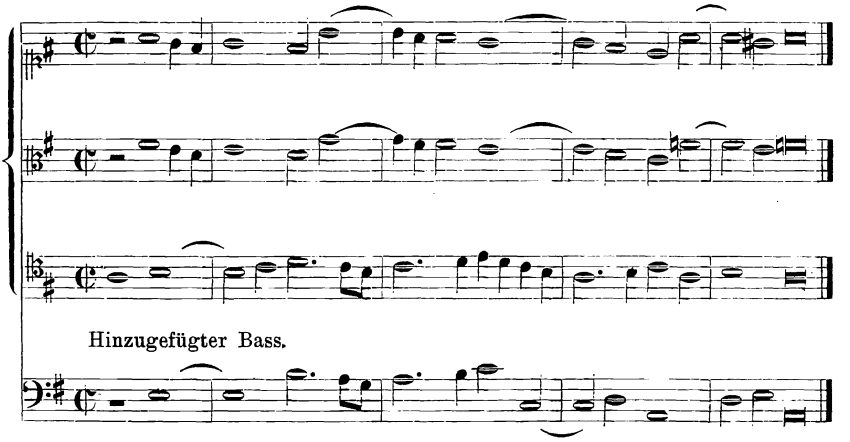
Zu 6.



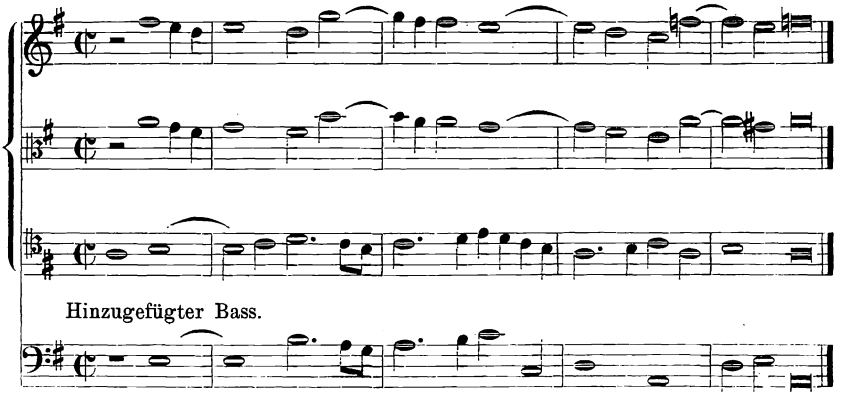
Zu 7.



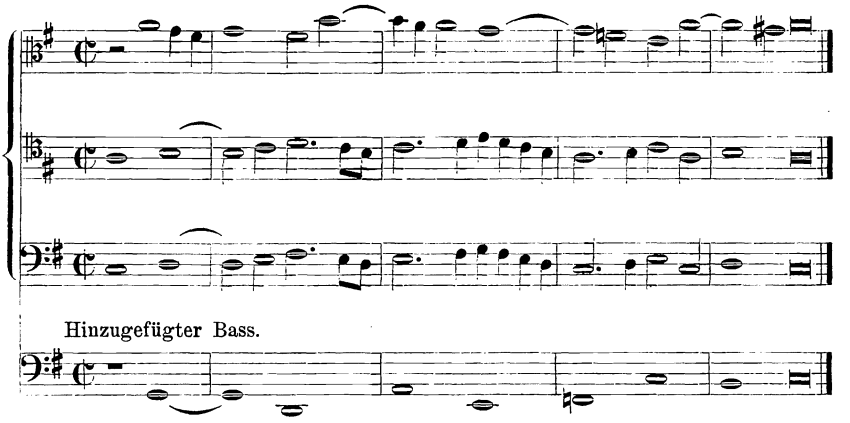
Zu 8.



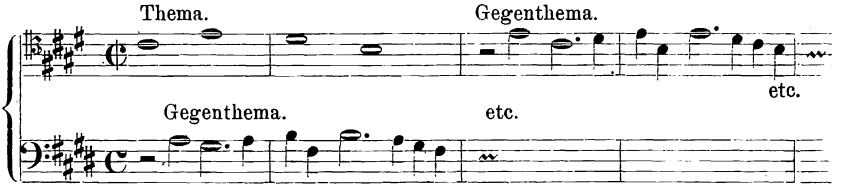
Zu 9.



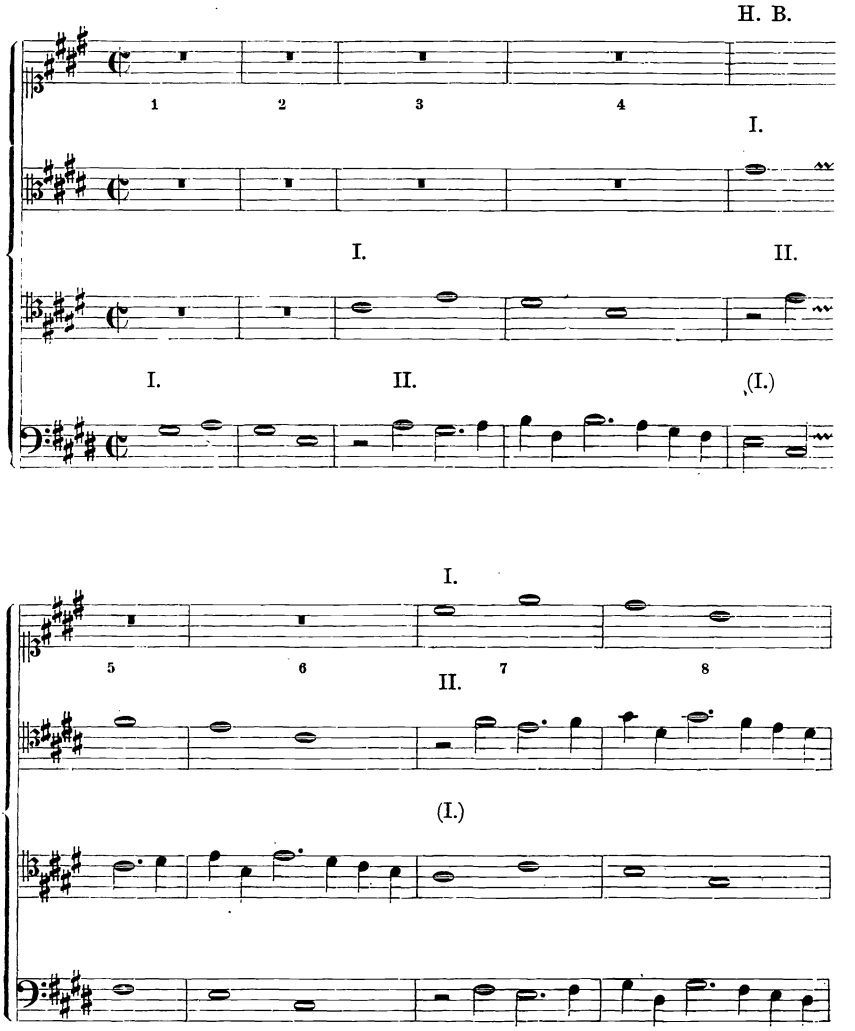
Zu 10.

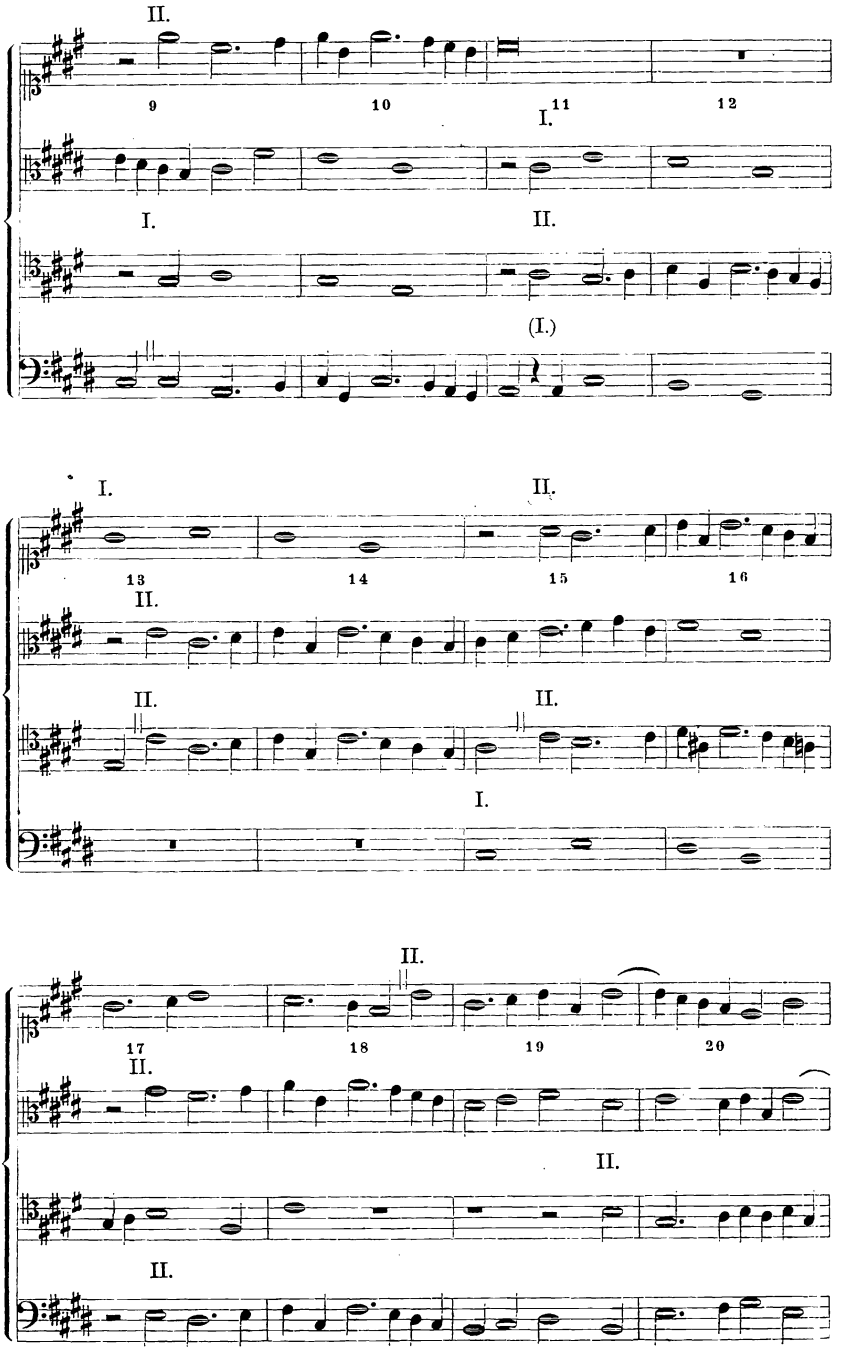


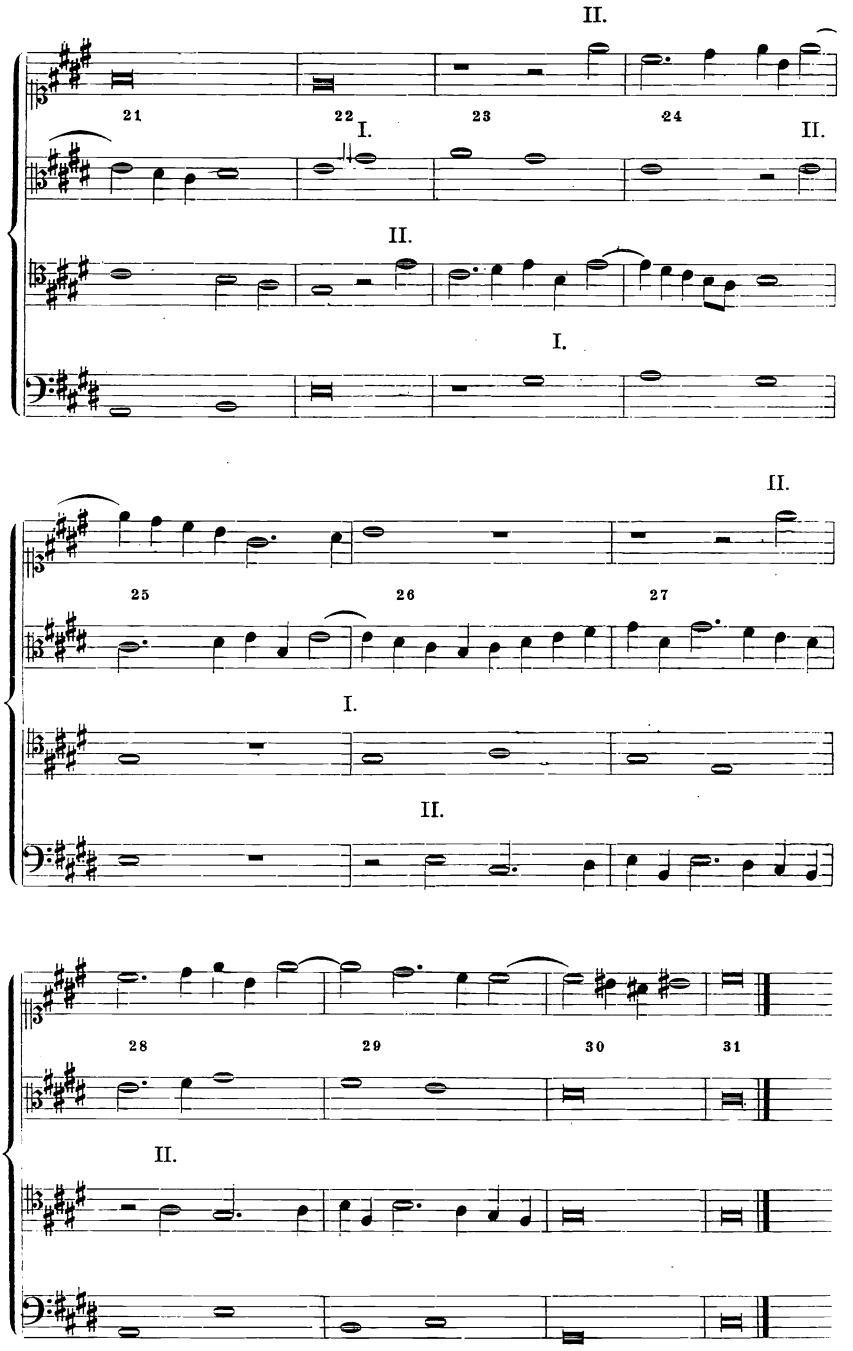
Unsere Aufgabe ist es nun, Fugen mit zwei Themen zu komponieren, in welchen Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Decime erfunden sind. Es läfst sich dann auf eine sehr leichte Weise bald das Thema, bald das Gegenthema in Decimen-, Terzen- und Sextenparallelen begleiten. Wir wählen hierzu das schon im doppelten Contrapunkt der Oktave bearbeitete der aeolischen Tonart, stellen ihm aber einen anderen Gegensatz gegenüber.



Da es in einer Fuge mit zwei Themen von der gröfsten Wichtigkeit ist, dafs man die beiden Themen auch in die Oktave verkehren kann, so hat man darauf zu achten, dafs sie nicht allein im doppelten Contrapunkt der Decime, sondern auch in dem der Oktave erfunden sind. Diese erreicht man ohne grofse Schwierigkeit dadurch, dafs man die oben aufgestellten Regeln über den Contrapunkt in der Decime beobachtet, aufserdem aber noch den freien Gebrauch der Quinte vermeidet, damit nicht bei der Umkehrung in die Oktave dissonierende Quarten entstehen. Es folgt nun die ganze Fuge.




II.
9
10
I.
11
12
I.
II.
(I.)
I.
II.
13
14
15
16
II.
II.
II.
I.
II.
17
18
19
20
II.
II.
II.

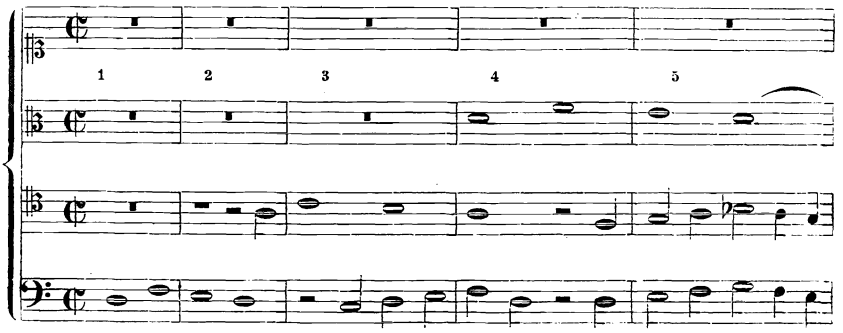

II.
21
22
I.
23
24
II.
II.
I.
II.
25
26
27
I.
II.
28
29
30
31
II.

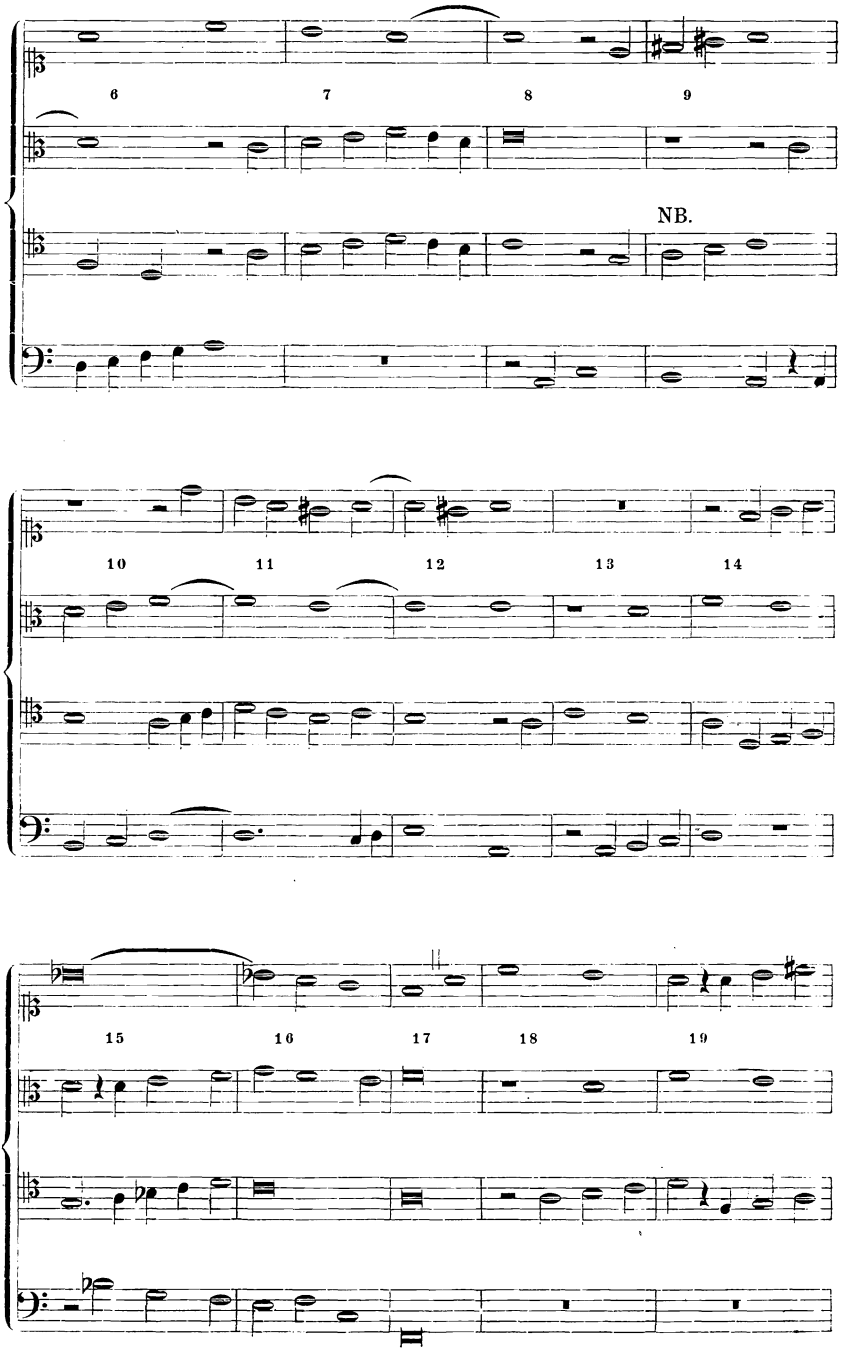
In der vorstehenden Fuge ist durch die Zahl I. das erste Thema und durch die Zahl II. das Gegenthema bezeichnet. Der Baſs beginnt die Fuge, der Tenor folgt. Im fünften Takte sehen wir, daſs der Alt mit dem ersten Thema einsetzt, welches nun sogleich vom Baſs (— mit Hinzufügung einer halben Note *cis* —) 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.

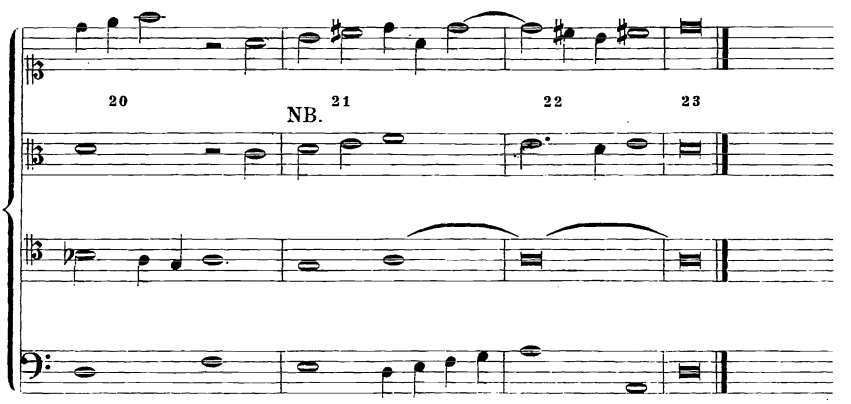
Über die hinzugefügten Decimen müssen wir indessen noch eine wichtige Bemerkung machen: Im fünften und sechsten Takt begleitet der Baſs, wie in No. 1 der obigen Beispiele, genau nach der Regel der Oberstimme mit seinen Decimen, in den beiden folgenden Takten (Takt 7 und 8) jedoch gegen die Regel die Unterstimme. Wie wir sehen, ist hier kein Verstoſs gegen die Reinheit des Satzes vorgekommen, weil nämlich der Satz zu gleicher Zeit im doppelten Contrapunkt der Oktave steht, also zwischen Thema und Gegenthema keine Quinte stattfindet. Gewöhnlich werden aber die dreistimmigen Sätze unrichtig, wenn man gegen Nr. 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 Komponist diesen Punkt nicht genügend beachtet. Hierdurch entstehen einige Male etwas hart klingende durchgehende Septimen auf dem guten Taktteil, welche ich mit NB. bezeichnet habe.

Jos. Fux.




6
7
8
9
NB.
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19



In dem vorstehenden Stück ist das Gegenthema etwas zu frei behandelt, abgesehen von Einsätzen wie Takt 10 im Sopran und Takt 15 im Bafs, welche nur freie Imitationen in der Gegenbewegung genannt werden können. Sehr unregelmäfsig und daher hart ist ferner, dafs 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.

Vom doppelten Contrapunkt in der Duodecime.

Wenn ein zweistimmiger Satz so eingerichtet ist, dafs 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 Verstöfse gegen die Gesetze der Harmonie machen kann, so ist derselbe im doppelten Contrapunkt der Duodecime abgefafst. Es entsteht durch eine solche Versetzung aus dem Einklang die Duodecime (oder Quinte), aus der Sekunde die Undecime (oder Quarte), aus der Terz die Decime (oder Terz) u. s. w., wie man aus den folgenden übereinander geschriebenen Zahlenreihen sehen kann.

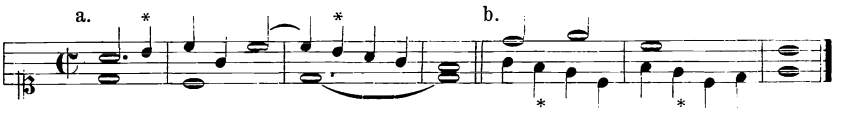
							1.	2.	3.	4.	5.	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	
5.	4.	3.	2.	1.								

Da, wie wir sehen, mit einziger Ausnahme der Sexte, welche zur Septime wird, aus allen Consonanzen wiederum Consonanzen, und aus

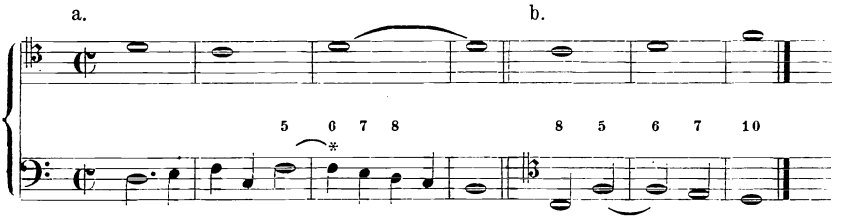
den Terzen sogar wiederum Terzen (oder Decimen) entstehen, so ist dieser doppelte Contrapunkt von grofsem Nutzen für die praktische Komposition, zumal man in ihm, was bei dem der Decime ganz vermieden werden mufste, neben der Seiten- und Gegenbewegung auch die gerade Bewegung in Anwendung bringen kann. 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,

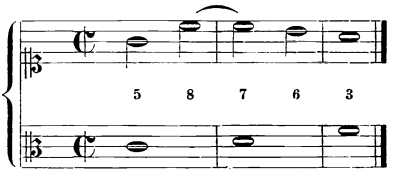
a) auf der schlechten Zeit durchgehend, sowohl in der Ober- als in der Unterstimme, wie hier:



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.

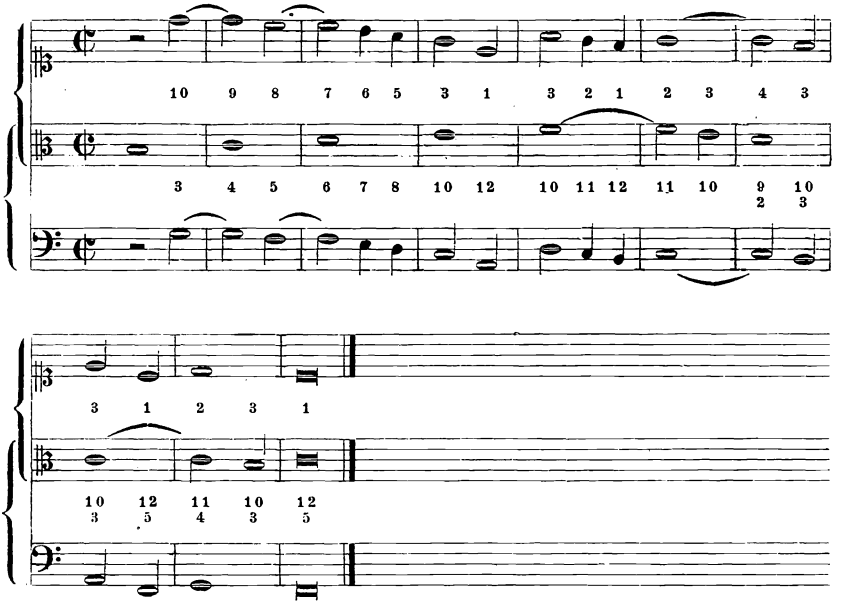


2. Die Septime, welche in diesem Contrapunkt die Umkehrung der Sexte ist, erheischt natürlich eine sehr ähnliche Behandlung, d. h. auf der schlechten Zeit kann sie in beiden Stimmen durchgehend vorkommen. Wenn sie in der Oberstimme aber als Dissonanz auf der guten Zeit vorkommt, so mufs sie sich, wie 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.

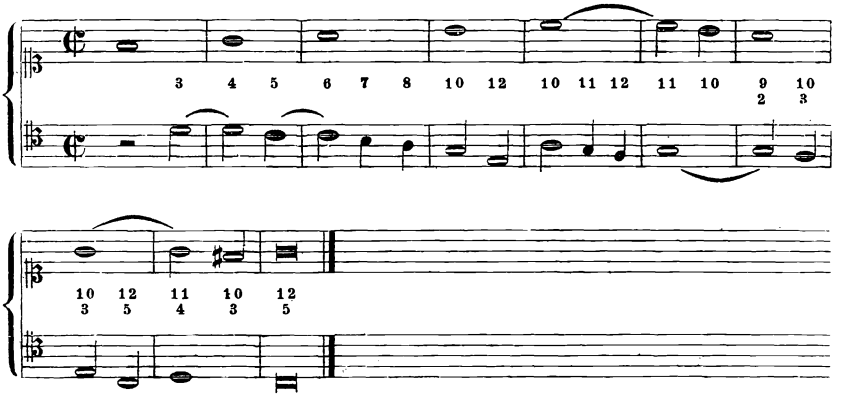


3. Die Quarte kann auf beide Arten gebraucht werden, d. h. sie kann als Oberstimme sich in die Terz, oder als Unterstimme sich in die Quinte auflösen. Die Auflösung in die Quinte erheischt aber Vorsicht, da durch ihre Umkehrung die None entsteht, sich also leicht verdeckte Oktaven einschleichen können.

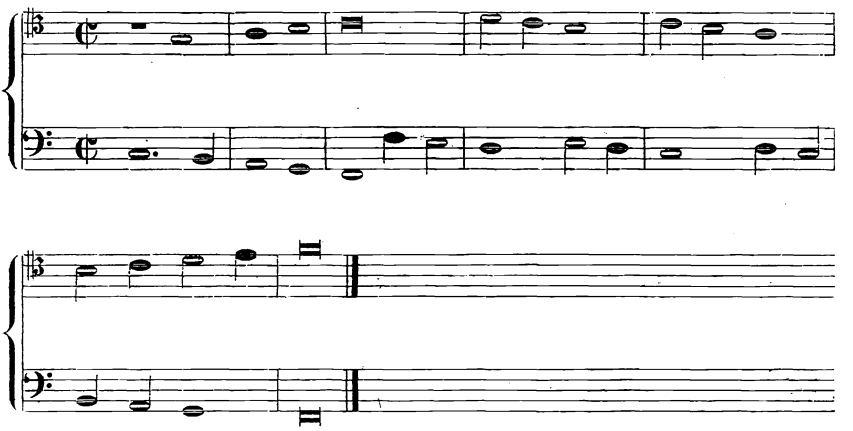
Es folgt nun ein kurzes Beispiel mit darunter geschriebener Versetzung der Oberstimme in die tiefere Duodecime.



In dem folgenden Notenbeispiel ist die Oberstimme um eine Oktave abwärts und die Unterstimme um eine Quinte aufwärts transponiert.

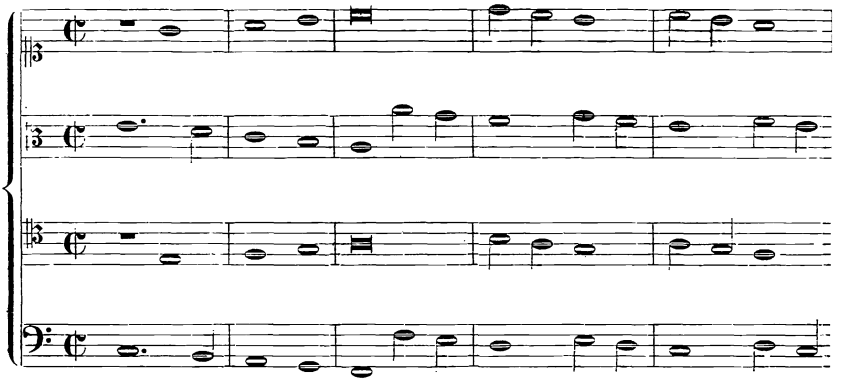


Auch Sätze in diesem doppelten Contrapunkt kann man durch Terzen- und Decimenparallelen drei-, ja sogar vierstimmig machen, wenn man nämlich jede gebundene Dissonanz vermeidet und ferner nur die Gegen- und Seitenbewegung anwendet, diesen Contrapunkt also gerade dessen beraubt, wodurch er einen so grofsen Vorzug vor dem der Decime verdient. Hier ein Beispiel:

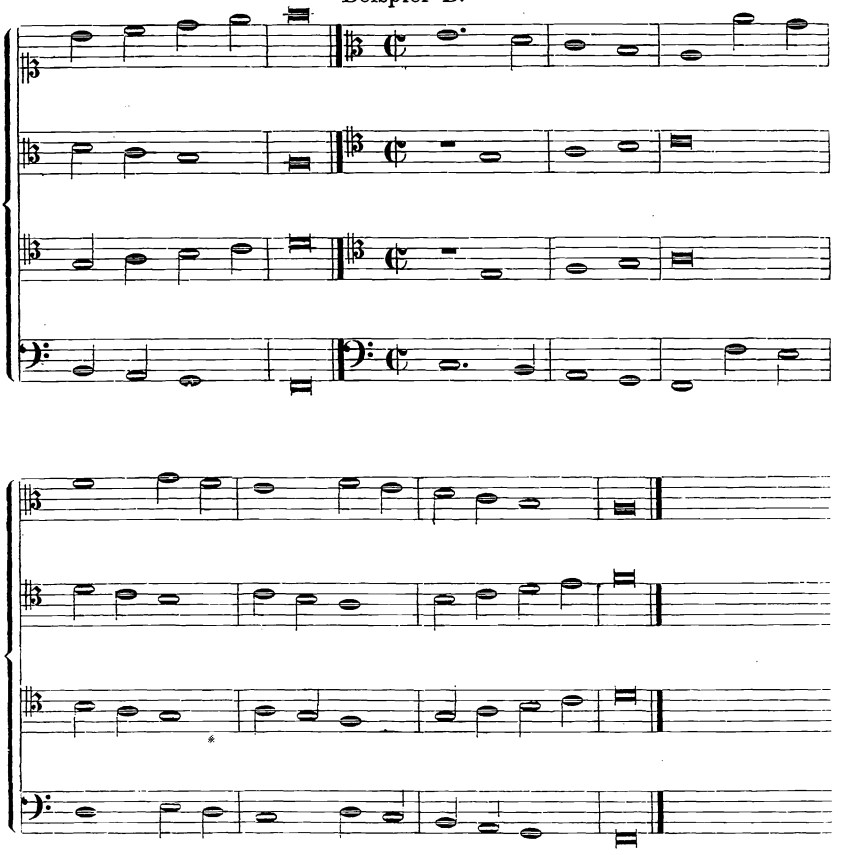


Dieser Satz ist in den zwei folgenden Notenbeispielen vierstimmig gemacht. Im Beispiel A sind erstlich dem Bafs höhere Decimenparallelen beigegeben und ferner der Oberstimme, nachdem dieselbe um eine Oktave aufwärts transponiert worden, tiefere Decimen. — Im Beispiel B sind dem Bafs ebenfalls höhere Decimen beigegeben und der Oberstimme (durch einen zweiten Tenor) tiefere Terzenparallelen.

Beispiel A.



Beispiel B.

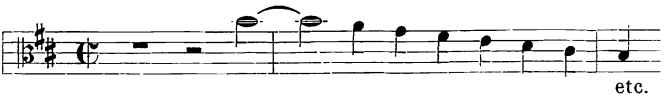


Es ist aber der geringste Nutzen, den der doppelte Contrapunkt in der Duodecime gewährt, dafs man den Stimmen hin und wieder Terzenparallelen beifügen kann. Ein viel wichtigerer besteht in folgendem: In den Fugen mit zwei Themen, wie wir sie beim doppelten Contrapunkt in der Oktave kennen gelernt haben, blieb das dem Thema gegenübergesetzte Gegenthema immer dasselbe und der einzige Vorteil, den wir aus diesem Contrapunkt zogen, bestand darin, dafs man den Satz einfach umkehren konnte, so dafs 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 Oktave Rücksicht nehmen, also die Quinte auf dem guten Taktteil vermeiden wollen, so haben wir noch den grofsen Vorteil, dafs wir dasselbe in seiner ursprünglichen Lage auch der um eine Quinte höheren, oder um

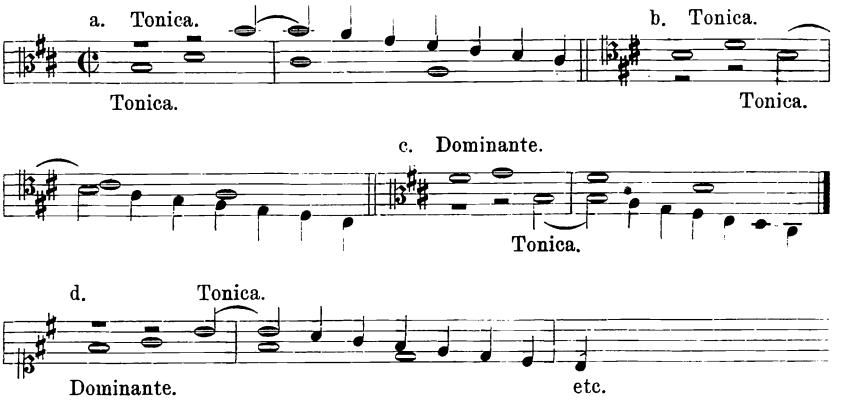
eine Quarte tieferen Antwort des ersten Themas entgegensetzen können. Wir wollen nun in Rücksicht hierauf eine Fuge verfertigen. Als erstes Thema wählen wir das schon in den beiden vorigen Contrapunkten bearbeitete der aeolischen Tonart.



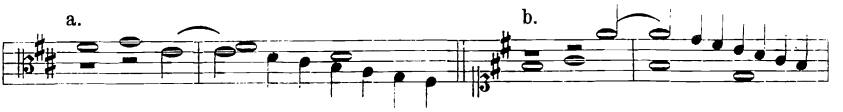
Das Gegenthema sei dieses:



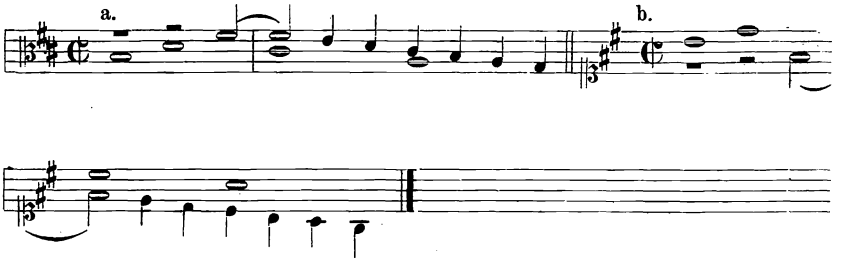
Durch Vermeidung der Quinte auf dem guten Taktteil steht es auch im doppelten Contrapunkt der Oktave und kann daher in beiden Fällen sowohl als Ober- als auch als Unterstimme gebraucht werden, wie die folgenden Notenbeispiele (a, b, c und d) zeigen.



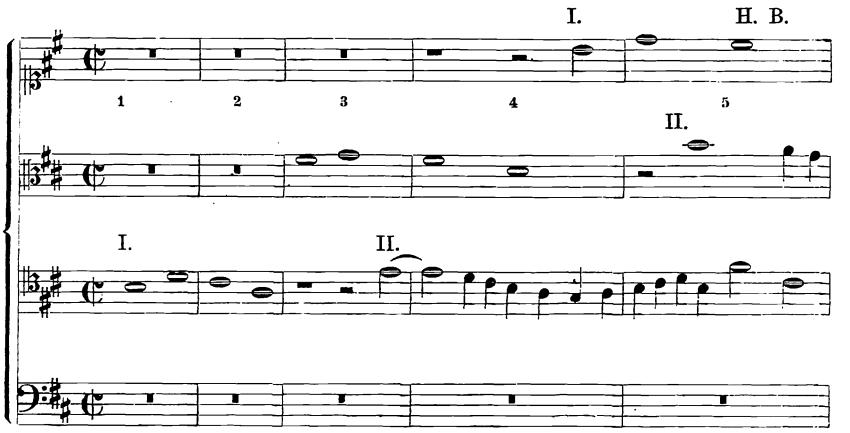
Die der Antwort zunächst entgegengesetzte Antwort des Gegenthemas (sei es als Unterstimme [a] oder als Oberstimme [b] ist diese:

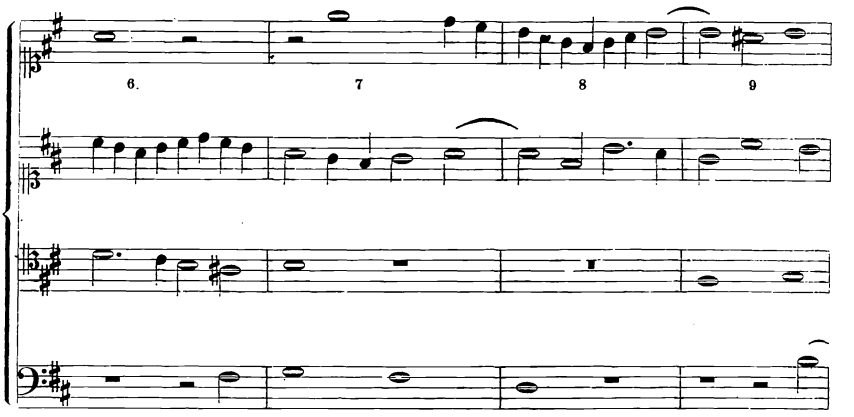


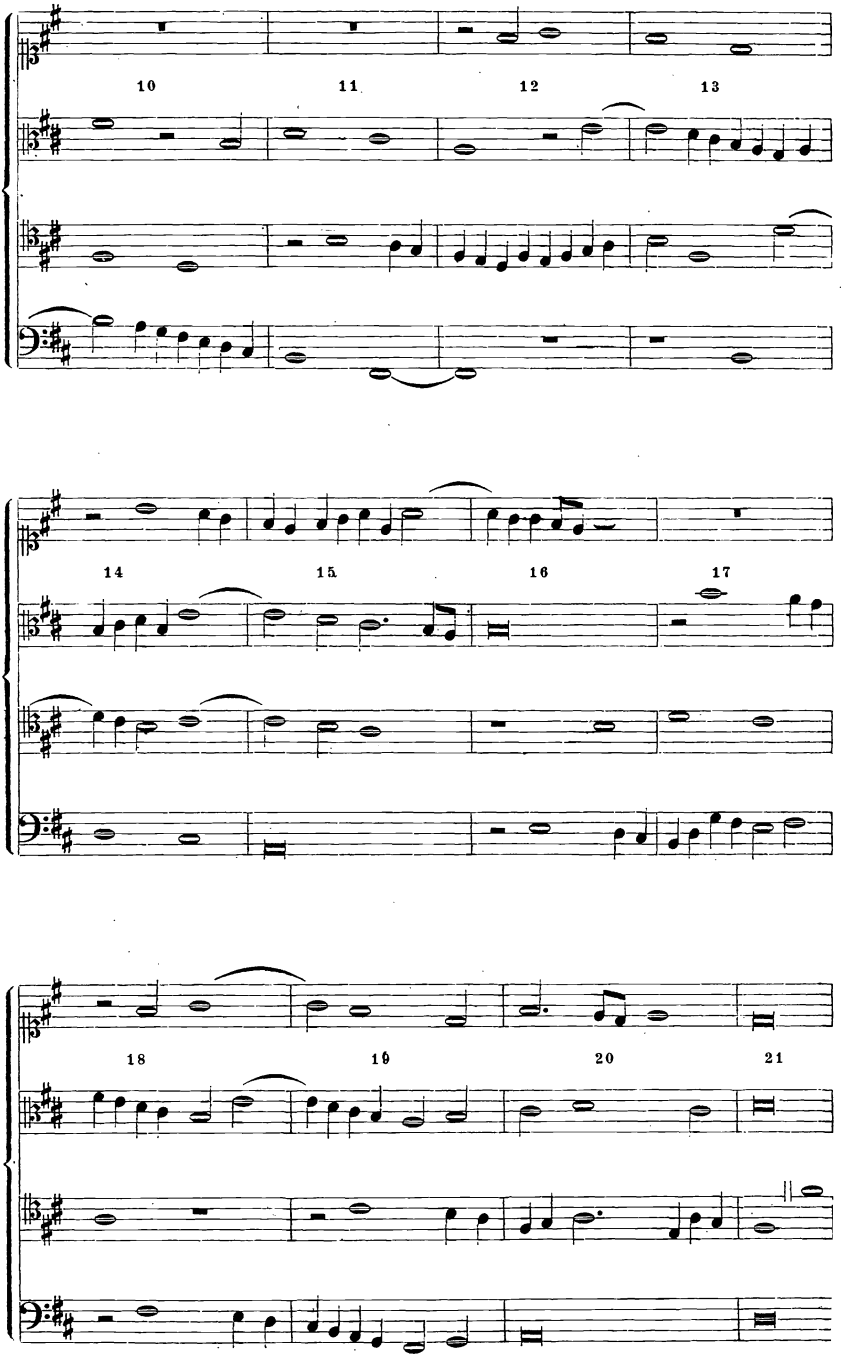
Dieselbe pafst aber nicht zum ursprünglichen Thema. Soll nun diesem gegenüber auch der doppelte Contrapunkt der Duodecime zur Anwendung kommen, so müssen wir das Gegenthema um eine Stufe höher setzen, was im Verlauf der Fuge sehr wohl gestattet ist.

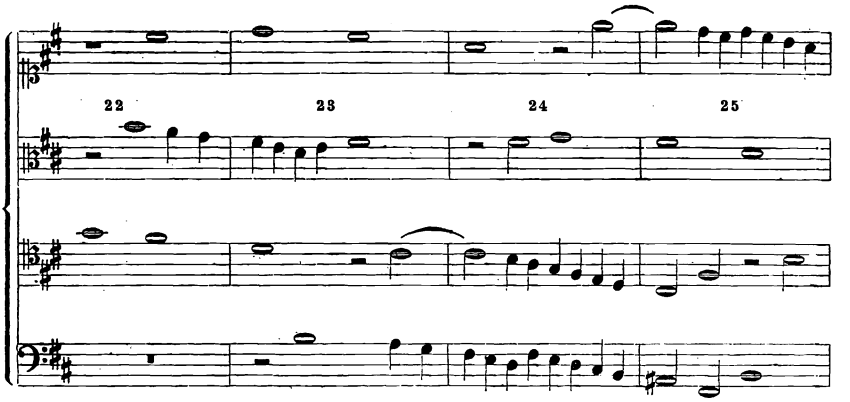


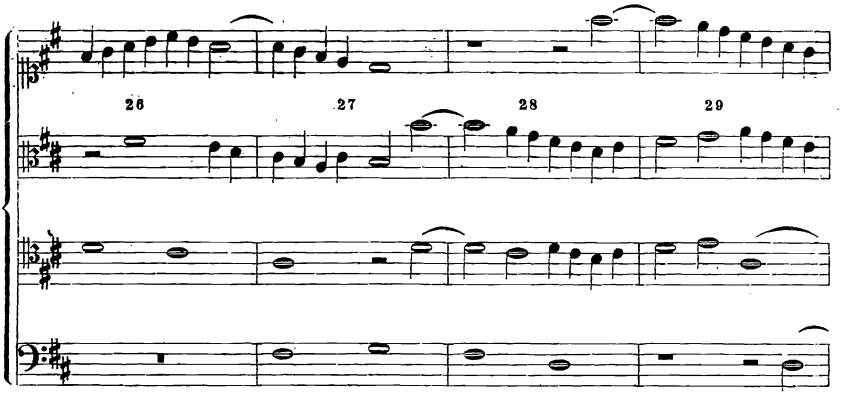
Es folgt nun die ganze Fuge:

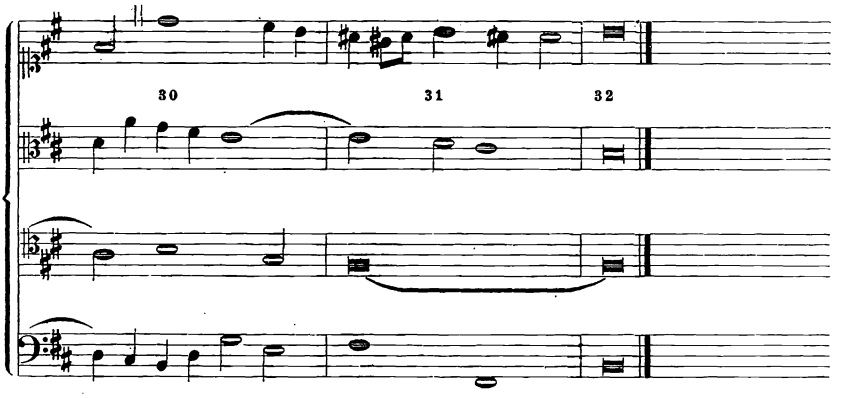





10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21

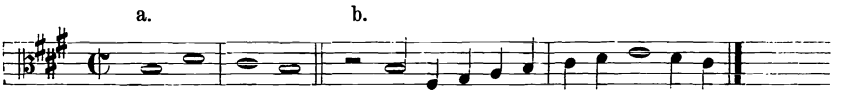

22
23
24
25


26
27
28
29

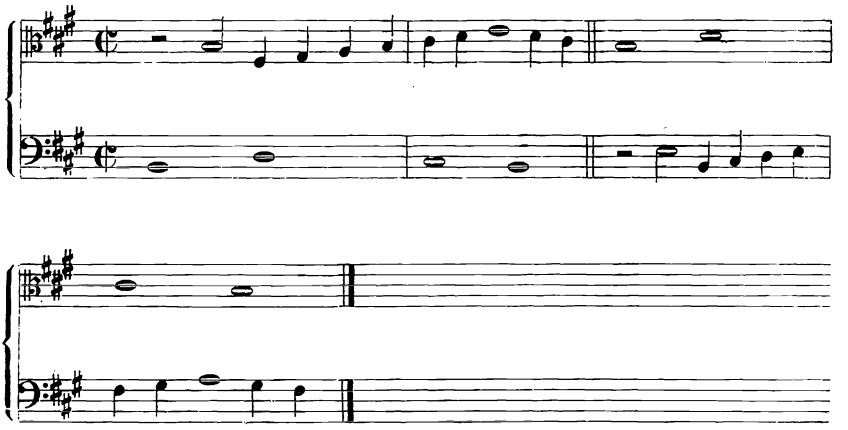

30
31
32

Takt 7 kommt der doppelte Contrapunkt der Oktave zur Anwendung, indem Thema und Gegenthema (Bafs 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 Bafs das zweite Thema nach dem doppelten Contrapunkt der Duodecime so intoniert, wie es im Anfang (Takt 5) der Alt dem auf der Tonika 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 Tonika intoniert und der Alt das zweite mit *fis* (also eine Stufe höher als anfangs) anhebt.

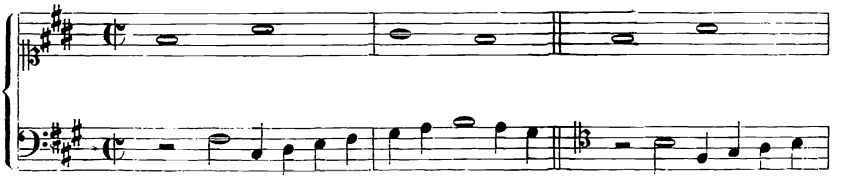
Wir teilen nun hier die nach denselben Grundsätzen entworfene Fuge der dorischen Tonart aus Fux *Gradus ad Parnassum* (S. 206) mit. Thema (a) und Gegenthema (b) sind:

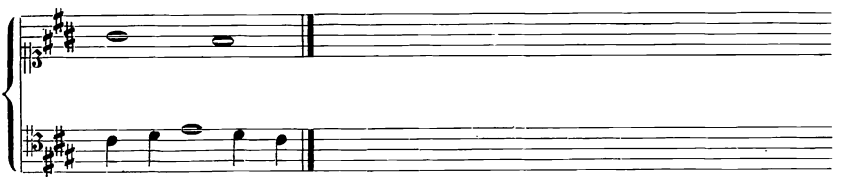


Die beiden Themen können nun so verbunden werden:

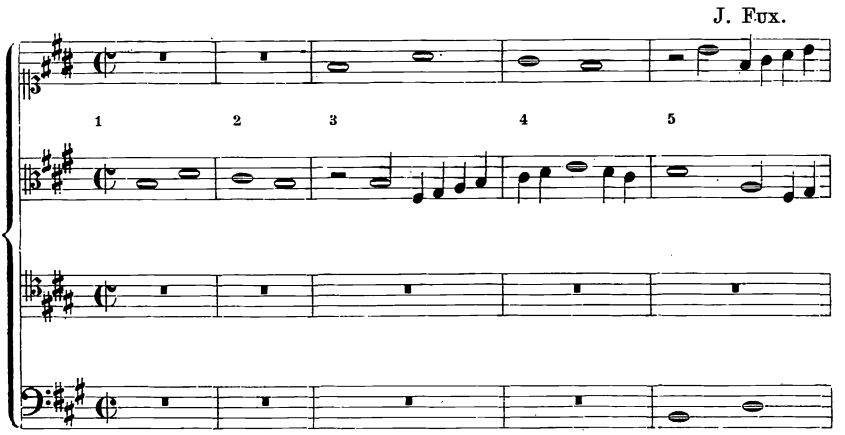


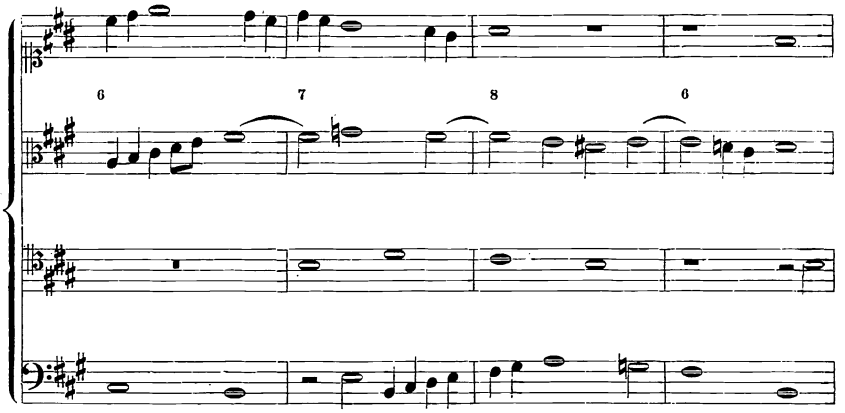
und auch umgekehrt so:



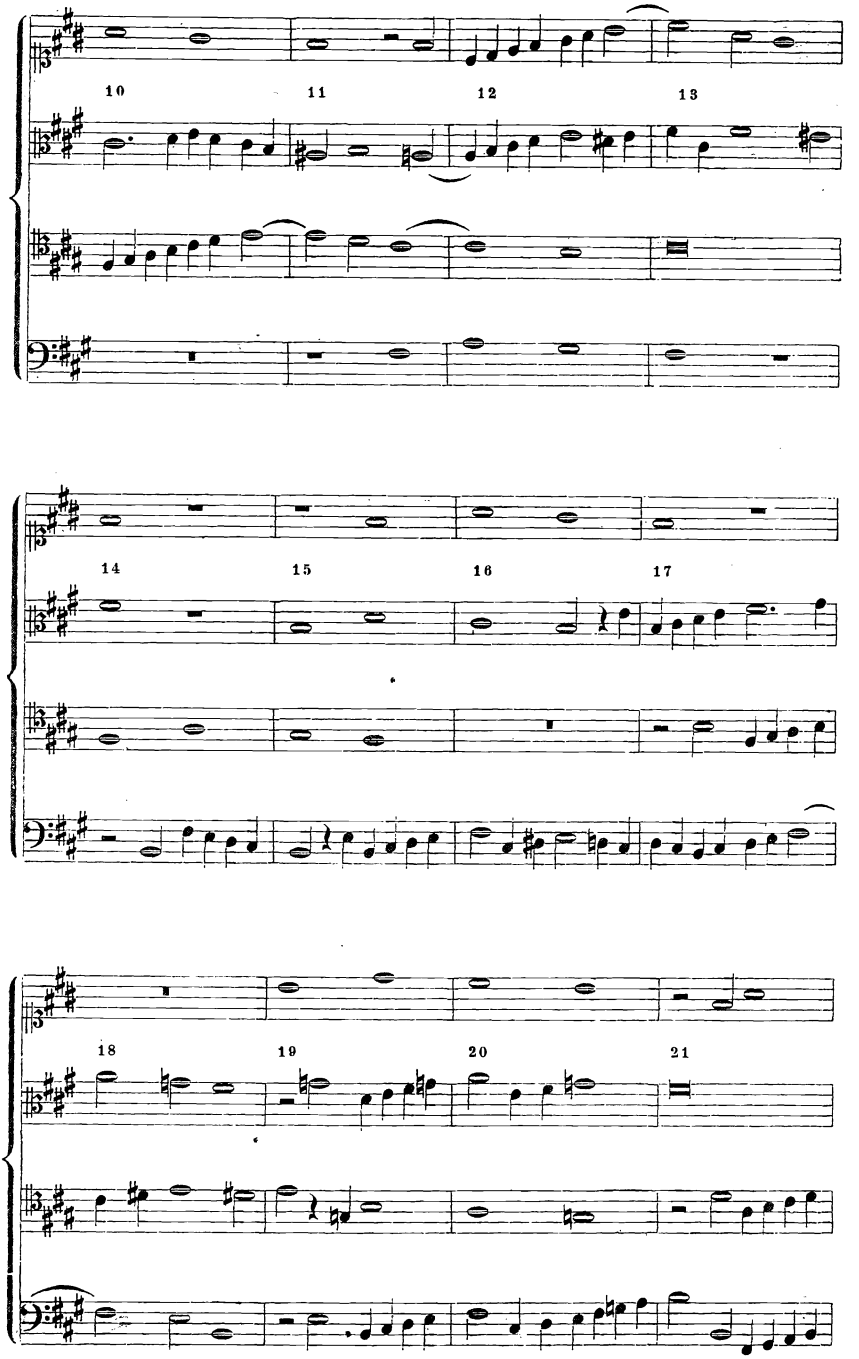


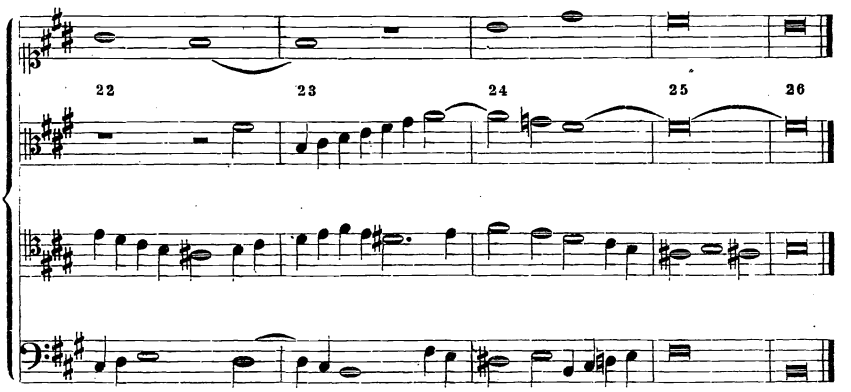
Es folgt nun die ganze Fuge*):





*) Dieses Stück ist bei Fux in den *chiavette* notiert, hier aber in unsere Schlüssel transponiert worden. Vergl. Einleitung, Kapitel VI, S. 73 u. f. „Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen."

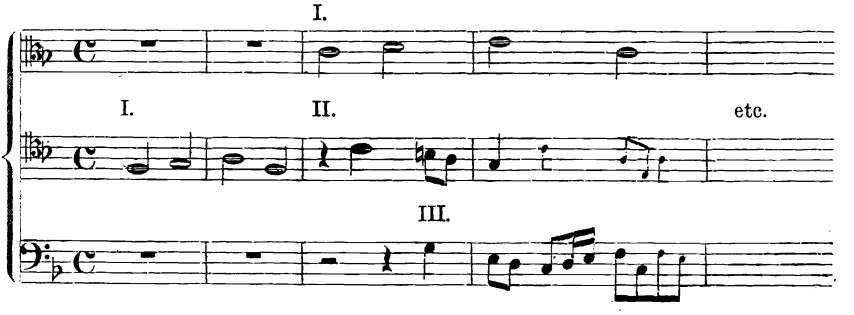

10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21



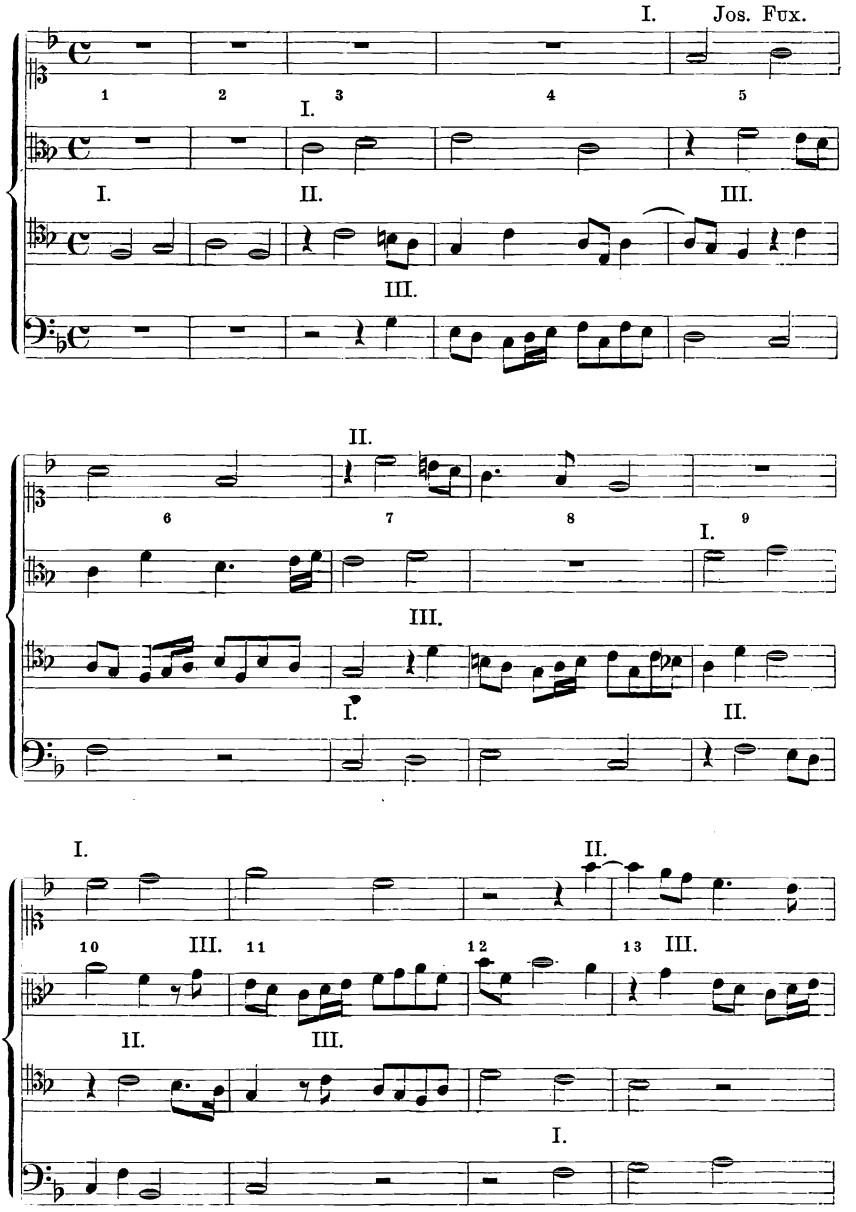
Da in dieser Fuge jede gerade Bewegung zwischen Thema und Gegenthema vermieden ist, so konnte der Satz durch Decimparallelen drei- oder vierstimmig gemacht werden. Ersteres ist Takt 21 geschehen; vierstimmig finden wir ihn in dieser Weise Takt 19 und 20.

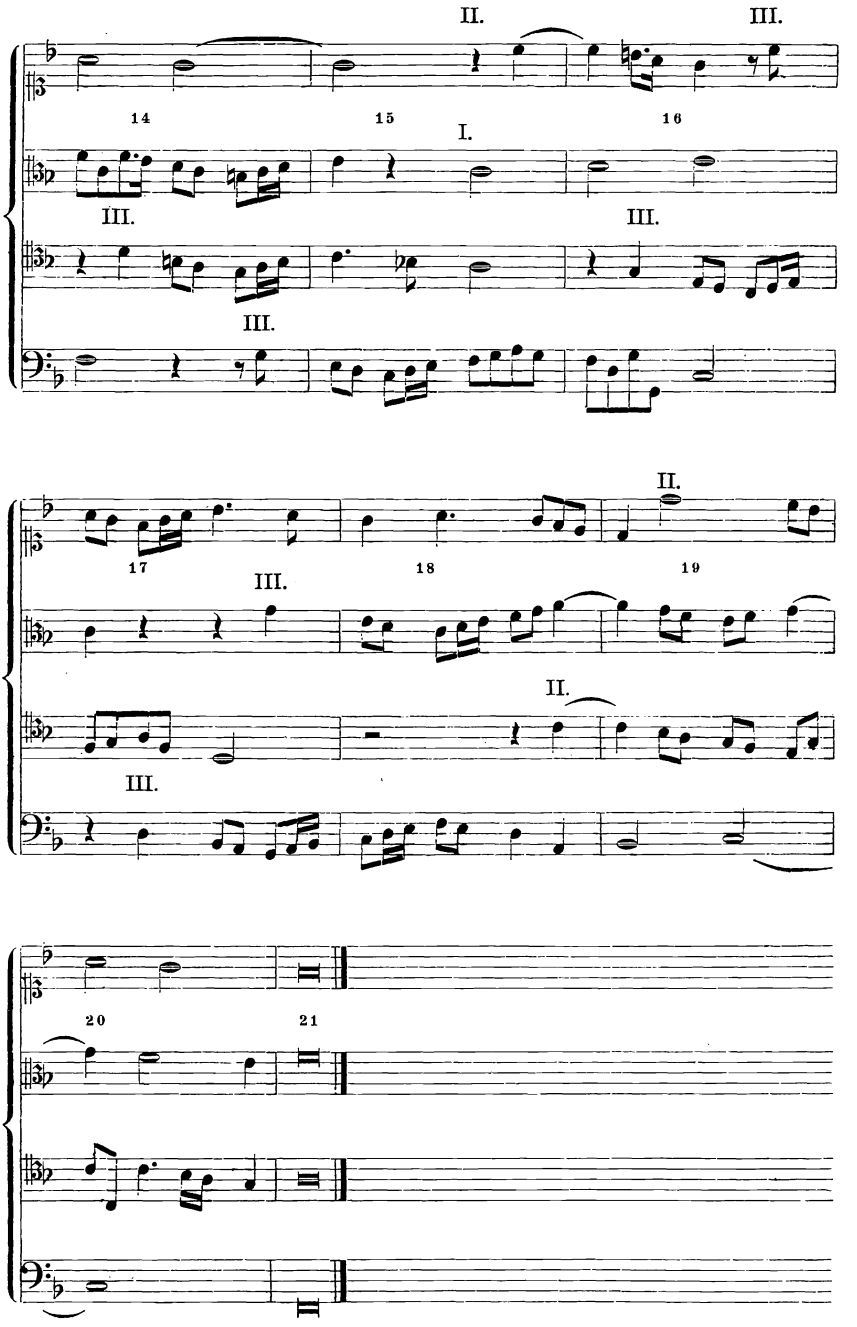
Fuge mit drei Themen.

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:



Dieselben unterscheiden sich in rhythmischer Beziehung sehr gut von einander. Thema 1 und 2 stehen im doppelten Contrapunkt der Oktave, Thema 1 und 3 und ebenso Thema 2 und 3 im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es folgt nun die ganze Fuge:




II.
III.
14
15
16
I.
III.
III.
III.
II.
17
18
19
III.
II.
III.
20
21

Von der verkehrten Nachahmung.

Schon zu Anfang des zweiten Teiles wurde S. 290 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 geraden eine freie und eine strenge oder genaue. In der letzteren mufs 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 gröfserem Umfange genau in verkehrter Richtung nachgeahmt werden, so müssen sich die Stufen der diatonischen Tonleiter folgendermafsen entsprechen, wie dies bereits oben (S. 290) 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.

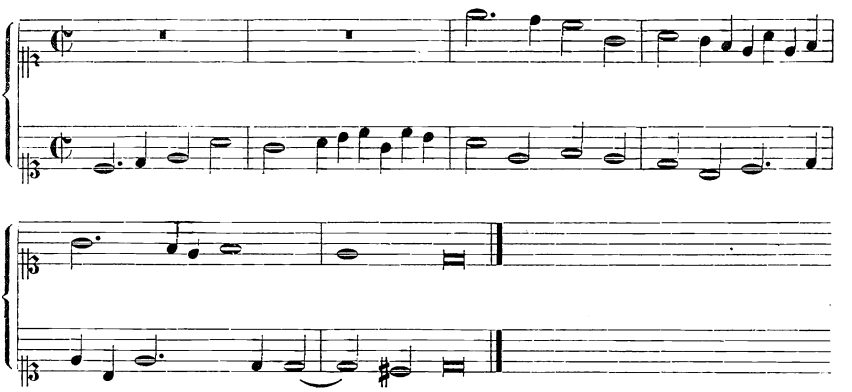
Hat dagegen eine Melodie einen kleineren Umfang, d. h. überschreitet sie nicht die Grenzen eines Hexachordes, so kann in der Nachahmung auch *a* mit *c*, *g* mit *d*, *f* mit *e* u. s. w. beantwortet werden, in dieser Weise:

c — d — e-f — g — a,
a — g — f-e — d — c,

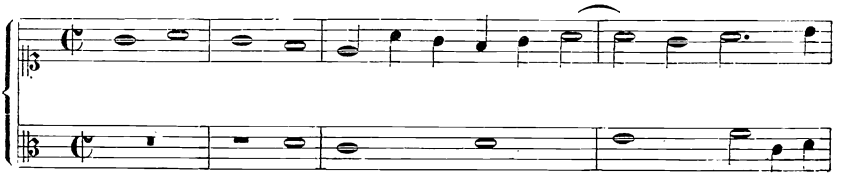
und ebenso die Stufen des anderen Hexachordes,

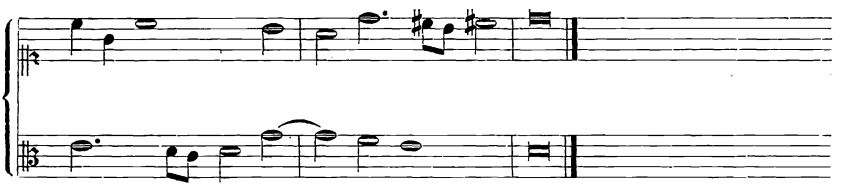
g — a — h-c — d — e,
e — d — c-h — a — g.

Es folgt hier ein Beispiel von gröfserem Tonumfange:



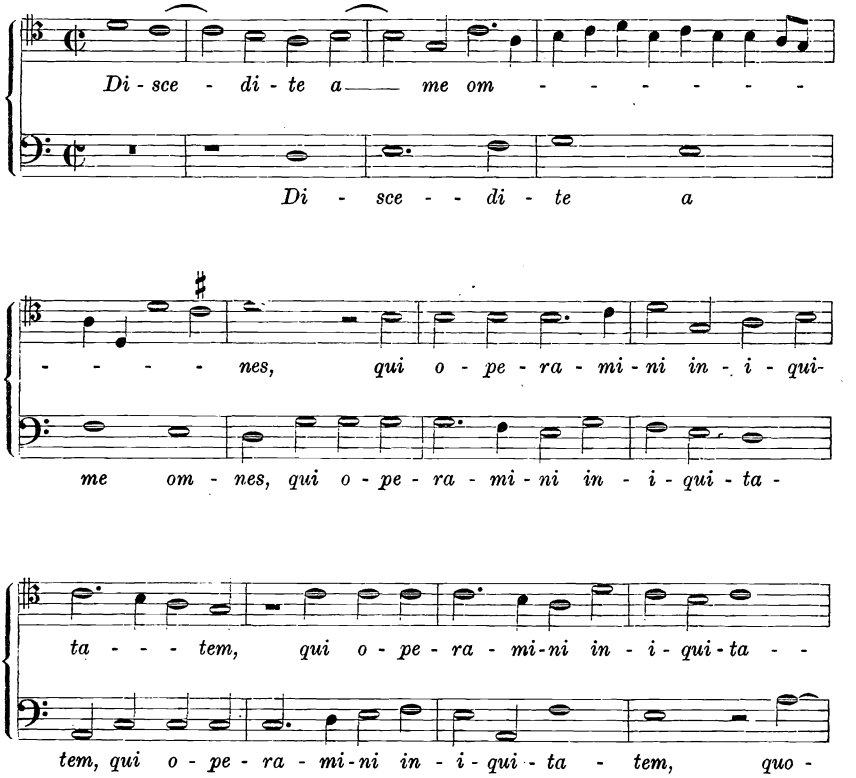
und hier ein anderes in dem Umfange eines Hexachordes:



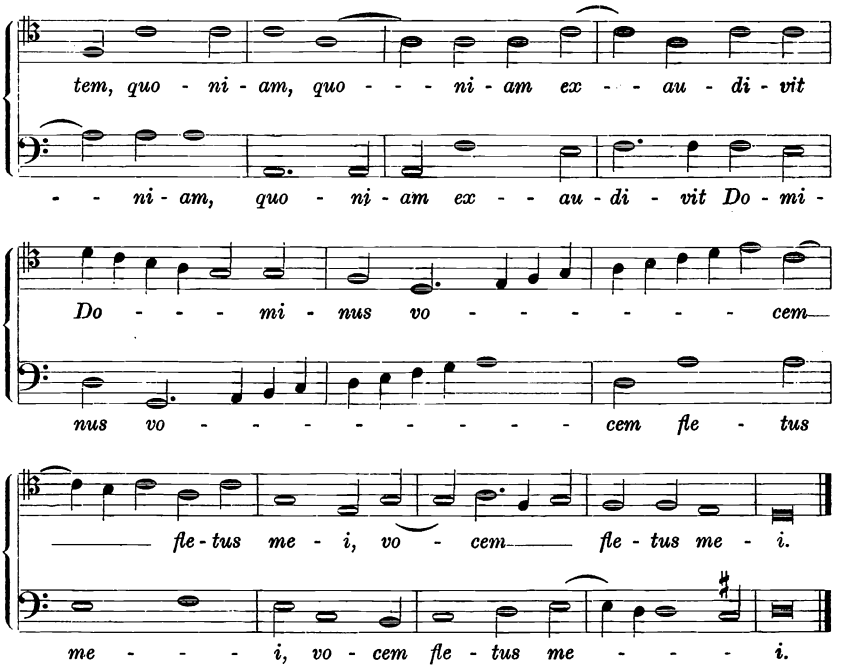


Nicht allein ältere, sondern auch neuere Komponisten haben häufig der Mannigfaltigkeit und Abwechslung wegen in ihren Fugen das Thema auch in der Verkehrung auftreten lassen; bisweilen gleich zu Anfang, bisweilen erst im Verlaufe des Stückes. Als ein Beispiel mehrfach angewandter verkehrter Nachahmung folgt hier ein zweistimmiger Satz aus dem ersten Bufspsalm von Orlandus Lassus, *Discedite a me omnes*).*

Dorisch.

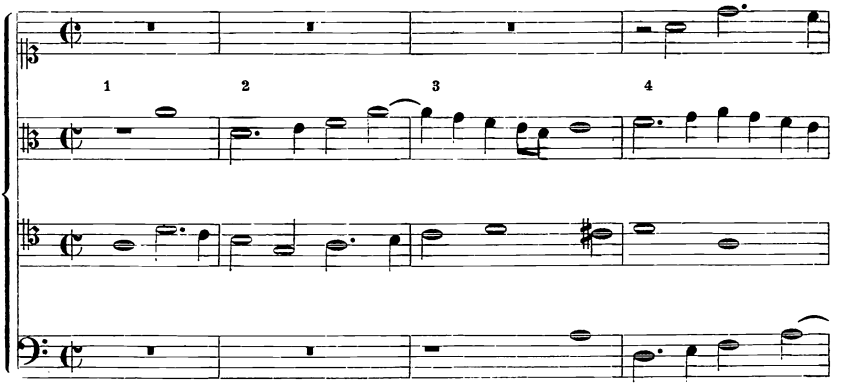


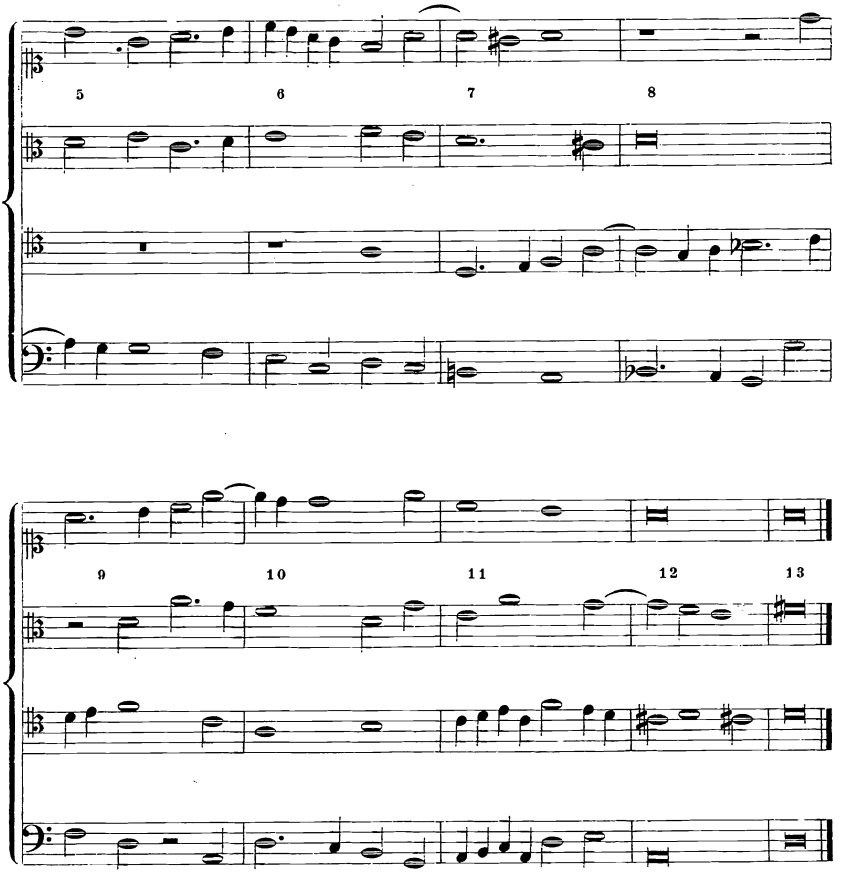
*) *Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit* Orlandus de Lassus etc. herausgegeben von S. W. Dehn, Berlin (o. Jahreszahl) bei Gustav Crantz.



Aus den obigen übereinandergesetzten Tonreihen (S. 410) ersieht man, daſs genaue Nachahmungen mit fugenmäſsiger Berücksichtigung von Tonika und Dominante sich am besten und leichtesten in der dorischen und mixolydischen Tonart herstellen lassen. Ich setze hier als Beispiel eine kurze Fuge in der dorischen Tonart her. Dem Schüler bleibt es überlassen, umfangreichere Stücke selbst auszuarbeiten.

Dorisch. H. B.



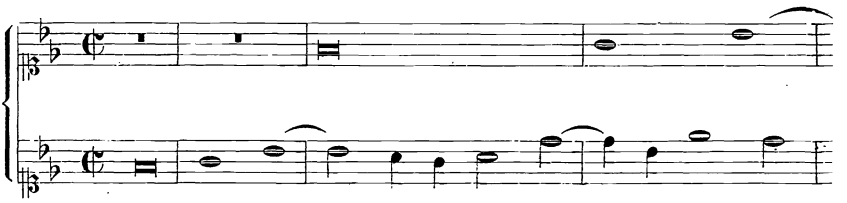


Wie man sieht, sind in dem vorstehenden Stücke die bei der Beantwortung des Themas aufgestellten Regeln berücksichtigt. Der Tenor beginnt sein Thema mit dem Quartensprunge a — d' aufwärts, der Alt antwortet mit dem Quintensprunge a' — d' abwärts. In demselben Verhältnis stehen Sopran und Bafs, nur dafs hier der Bafs mit dem Quintensprunge abwärts anhebt und der Sopran mit dem Quartensprunge aufwärts nachfolgt.

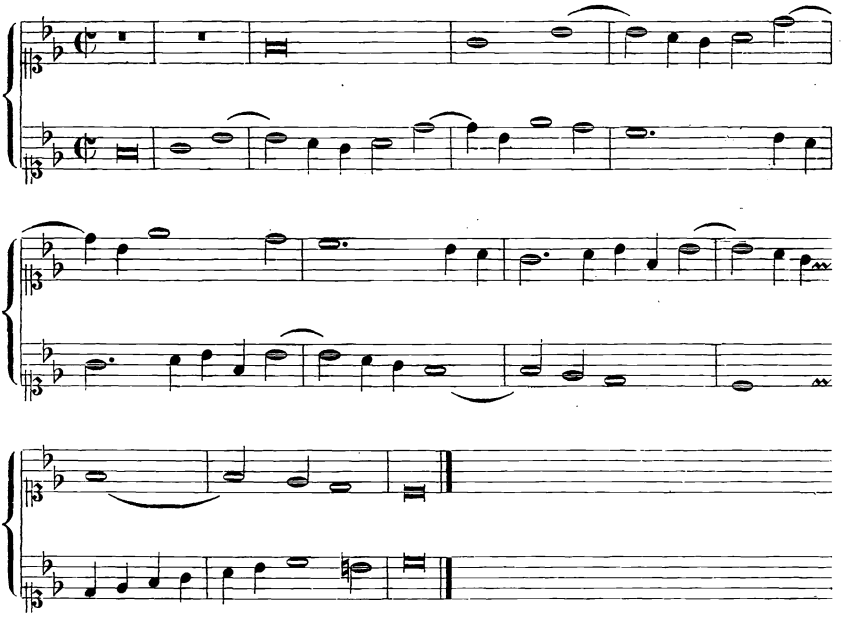
Vom Canon.

Fux behandelt in seinem *Gradus ad Parnassum* den Canon gar nicht, während ihn fast alle neueren Kompositionslehrer als ein notwendiges Vorbereitungsstudium zur Fuge ansehen. Ich kann mich nicht der neueren Ansicht anschliefsen, und halte zwar für einen bereits im Contrapunkt und in der Fuge Gewandten seine Übung für ganz nützlich und bis zu einem gewissen Punkt hin auch für notwendig, keineswegs aber für die Fuge besonders förderlich. Der Canon hat mit der Fuge nur das Eine gemein, dafs in ihm die Nachahmung zur Anwendung kommt, aber in einer durchaus anderen Weise. Während in der Fuge ein oder mehrere freigewählte Sätze, Themen, mit Hilfe der Nachahmung bald in dieser, bald in jener Stimme auftreten und von den anderen Stimmen auf die mannigfaltigste Weise contrapunktisch begleitet werden, so dafs durchaus in nichts die Erfindung des Komponisten beschränkt, sondern im Gegenteil erweitert und daran gewöhnt wird, sich einer schönen natürlichen und der mehrstimmigen Musik durchaus angemessenen Form unterzuordnen, — so ist dagegen der Canon die nackte Nachahmung selbst.

Unter Canon versteht man nämlich ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, in welchem sich die Stimmen ununterbrochen vom Anfang bis zum Ende, Note für Note nachahmen. Es ist also hier der Gang der zweiten (und aller folgenden) Stimmen gänzlich bedingt durch die erste. Um ein solches, zunächst zweistimmiges, Stück zu machen, schreibt man zuvörderst die erste Stimme bis zum Eintritt der zweiten hin, schreibt hierauf genau dieselben Noten in der zweiten nach und setzt dann in der ersten einen passenden Contrapunkt hinzu, z. B.:

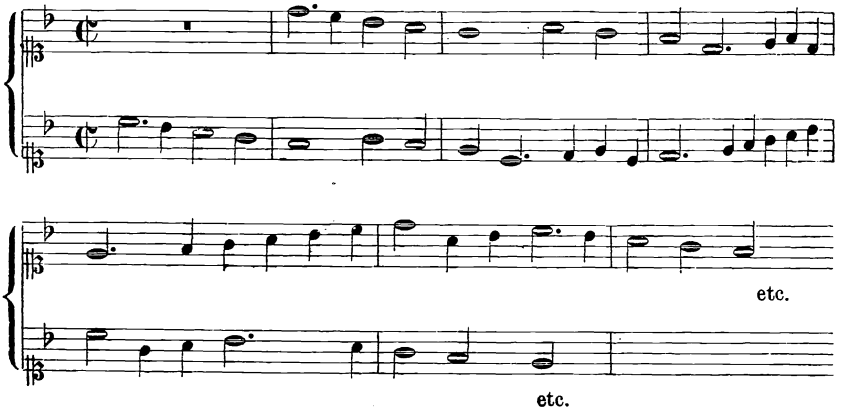


Dieses kleine Stückchen Contrapunkt (hier also zwei Takte) wird nun wiederum Note für Note in die andere Stimme übertragen, wozu alsdann die erste einen neuen passenden Gesang anhebt. Alsdann schreibt man wieder diesen Gesang in die zweite und fährt so lange mit dieser Arbeit fort, bis man den Canon für lang genug hält oder sich eine passende Gelegenheit zu einem Schlufs findet, z. B.:



Ebenso kann man drei und mehr Stimmen folgen lassen. Wie jedoch leicht einzusehen ist, ist der Kanon, 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 Sekunde, in der Terz u. s. w. Des Beispiels wegen folgt hier der Anfang eines Canons in der Sekunde.



Der Canon ist namentlich von den Komponisten des vorigen Jahrhunderts, welche unmittelbar der grofsen HÄNDEL-BACHschen 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.*)

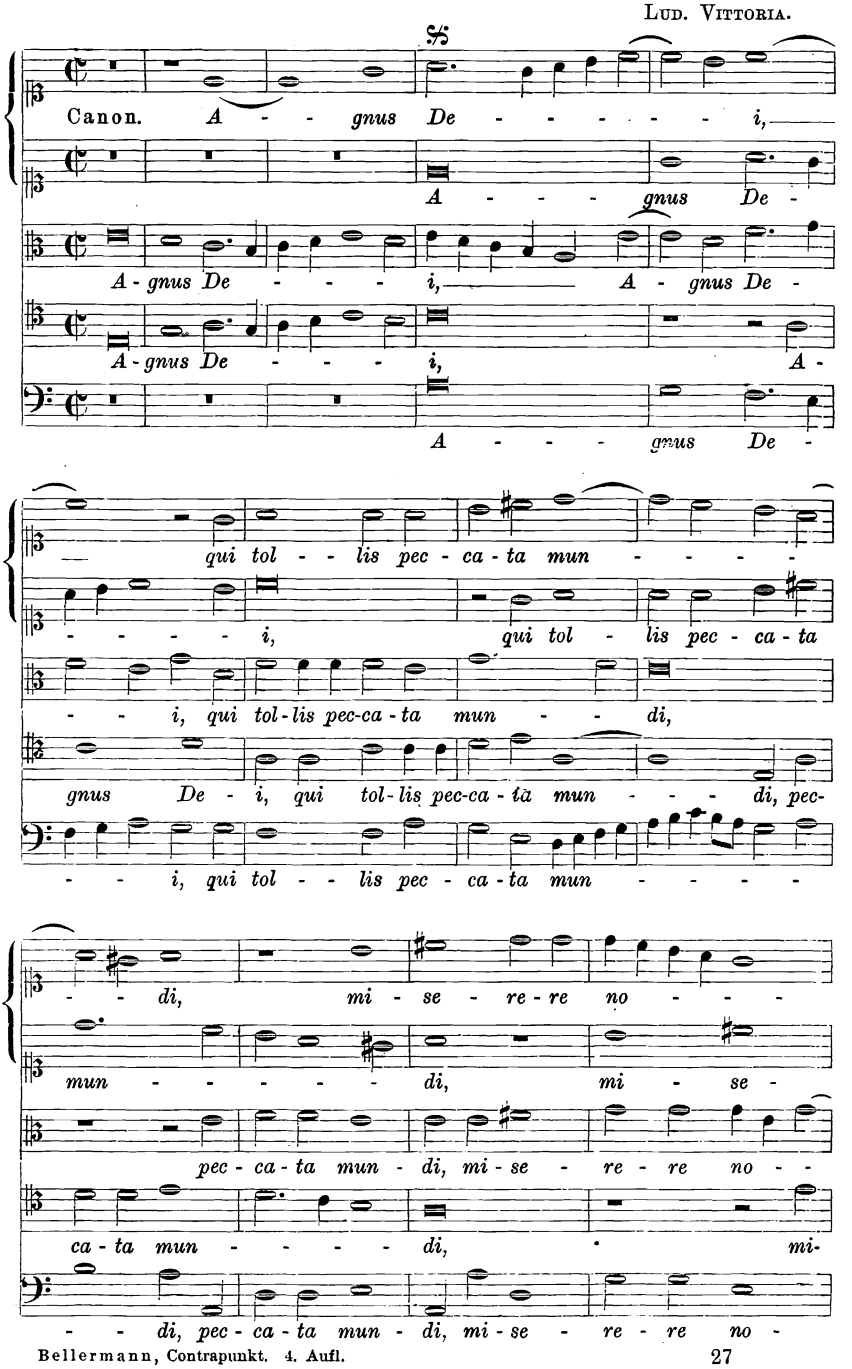
Ein Canon, wie die obigen, in welchem die Stimmen sich in der einfachsten Weise Note für Note nachahmen, nannte man *Canon simplex per motum rectum*, wobei dann noch näher bestimmt wurde, in welchem Intervall dies geschah. Geschah dagegen die Nachahmung in der Gegenbewegung, so hiefs er *Canon simplex per motum contrarium*. Ferner hatte man den *Canon per augmentationem*, in welchem die zweite Stimme doppelt so grofse 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. Aufserdem hatte man noch den sogenannten krebsgängigen Canon *(Canon cancrizans)*, 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 DEHNS Lehre vom Contrapunkt ist einiges hierüber gesagt.

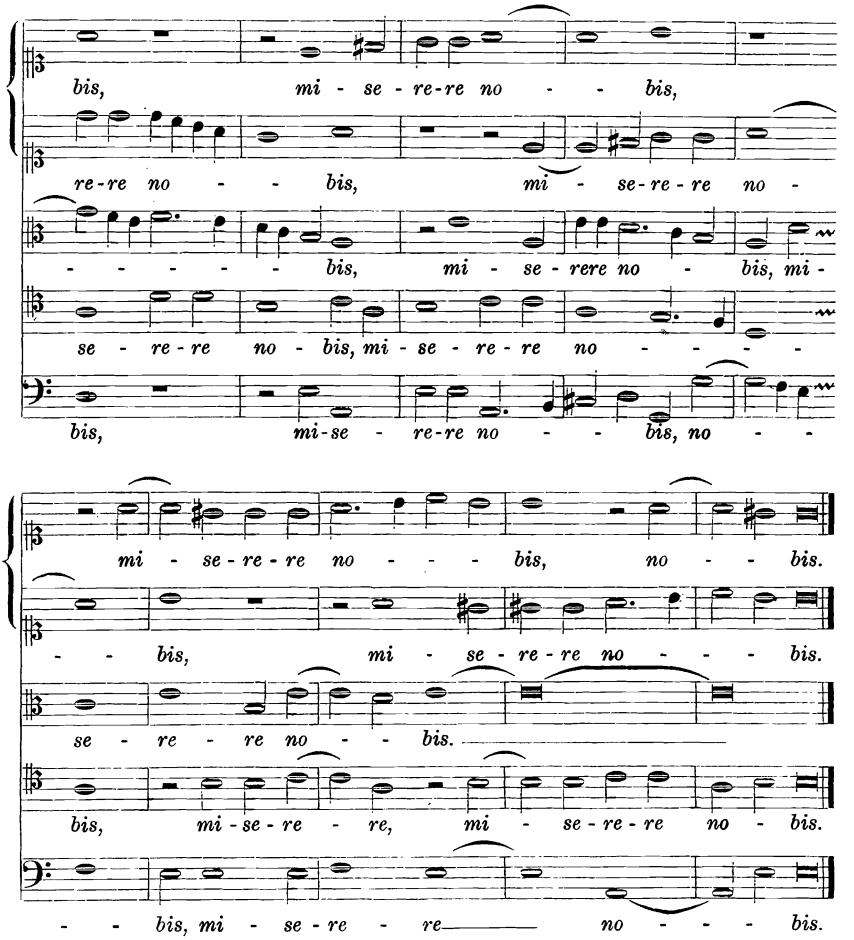
Alle Formen des Canons können für sich allein zwei-, drei- und mehrstimmig gesetzt werden, oder, was noch besser ist, nur zweistimmig mit Begleitung anderer, nicht am Canon teilnehmender Stimmen. Dieselben können nun entweder einen ganz freien Contrapunkt dazu machen, oder sie imitieren fugenähnlich den Gang des Canons. In letzter Weise haben ihn häufig die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts angewandt. Es folgt als Beispiel ein fünfstimmiges *Agnus Dei* von LUDOVICO VICTORIA 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 Bafs, in einer sehr kunstvollen und schönen Weise begleitet wird.

---

*) Noch viel künstlichere Canons, als die der genannten Zeit, haben die Komponisten 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.





Eine Bearbeitung des Canons in der hier vorstehenden Weise ist von grofser 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 Schlufssatz, in welchem Tenor und Alt einen Canon in der höheren Quarte singen. Die ebenfalls vierstimmige Messe *Veni sponsa Christi* desselben Meisters schliefst mit einem fünfstimmigen Stück, in welchem der Sopran und eine Tenorstimme einen Canon in der Oktave haben, und so viele andere

*) PROSKE, *Musica divina, Tom. I.*, No. III.

Es sei hier beiläufig bemerkt, dafs die älteren Komponisten ihren gröfseren vierstimmigen Werken sehr häufig im Schlufssatze noch eine fünfte Stimme hinzugefügt haben auch ohne Canon; als Beispiel führe ich die Messe *Iste confessor* von PALESTRINA*) an. Man sieht daraus, dafs dieselben stets darauf bedacht waren, zum Schlufs 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 Kompositionslehrern in einem anderen Sinne gebraucht. Dieselben unterscheiden nämlich eine homophone und eine polyphone Schreibart. Unter ersterer begreifen sie alle solchen Musikstücke, welche hauptsächlich nach der ersten Gattung des Contrapunktes *nota contra notam* komponiert 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, läfst 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 zitiert wird, steht es in seiner eigentlichen und natürlichen Bedeutung, wie z. B. bei WALTHER, Mus. Lexikon, 1732, wo es S. 487 heifst: „*Polyphonium* ist eine vielstimmige Komposition." KOCH giebt schon die neuere Erklärung (Mus. Lexikon, Frankfurt a. M. 1802): „Unter polyphoner Schreibart versteht man ein Tonstück, in welchem „mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten." Und in dem Artikel Hauptstimme heifst es: „Von dem Dasein einer „oder mehrerer Hauptstimmen hängt diejenige Verschiedenheit einer „Komposition ab, welche von einigen Tonlehrern durch die Ausdrücke „homophonische und polyphonische Schreibart unterschieden wird." Ganz abgesehen aber davon, dafs in einem jeden mehrstimmigen Gesange die Stimmen melodisch, also selbständig geführt sein sollen, und dafs 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 Konsequenz 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 grofsem Ansehen. Von der bedeutenden Anzahl von Werken, die von einem PALESTRINA, ORLANDUS LASSUS, JOH. GABRIELI u. a. komponiert sind, ist gewifs die gröfsere 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 achtstimmigen Doppelchören, selten vielstimmig, sondern läfst, wenn alle zusammen wirken sollen, wieder mehrere in eine zusammenfliefsen, so dafs 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 grofsen Doppelchöre in der Matthäuspassion sind fast durchgängig vierstimmig, ebenso der Doppelchor im HÄNDELschen 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 grofsen Komponistan 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 einer anderen vermischen konnte und durfte. Durch diese konsequente Durchführung der Vielstimmigkeit erreichten sie oben 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 Komponisten in den späteren Zeiten vergeblich suchen.

Bei den folgenden kurzen Betrachtungen der verschiedenen mehrstimmigen Schreibarten wird daher nur von Kompositionen 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 grofsen Schwierigkeiten. Am besten wird man hier durch gute Muster lernen, d. h. durch Partiturenlesen, durch Hören und Singen guter Werke und vor allem dadurch, dafs 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 ebensosehr wie dort auf einen fliefsenden Gesang der einzelnen Stimmen zu achten, und nur beim Gebrauch der geraden

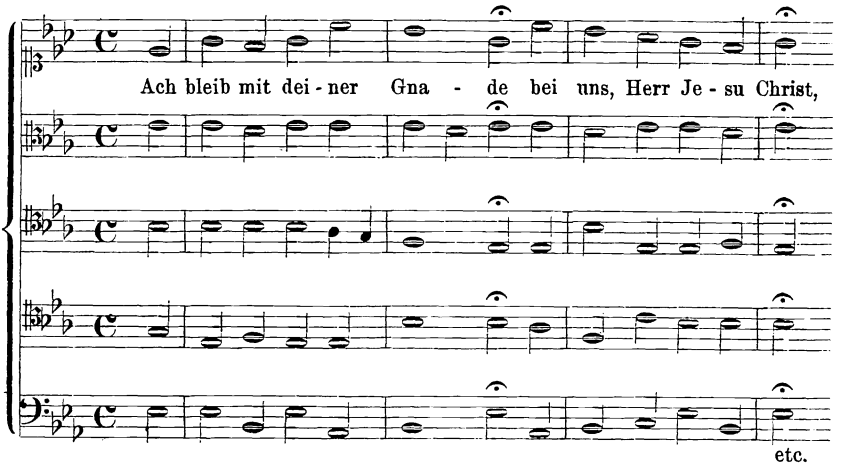
Bewegung in eine vollkommene Konsonanz kann man sich einige Freiheit mehr erlauben. Auf zwei wichtige Dinge wollen wir jedoch aufmerksam machen.

1. Eine Regel, welche die älteren Meister mit grofser 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 Sextenakkorde, oder dieselben durch einen Vorhalt aufgehalten, dargestellt werden.

2. Da von den vier durch ihren natürlichen Umfang unterschiedenen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bafs) eine oder mehrere mehr als einfach genommen werden müssen, z. B. zwei Soprane, zwei Tenöre u. dgl., so mufs man solchen zwei gleichen Stimmen auch einen möglichst gleichen Umfang zukommen lassen. Es ist z. B. von sehr schöner 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 dafs 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.

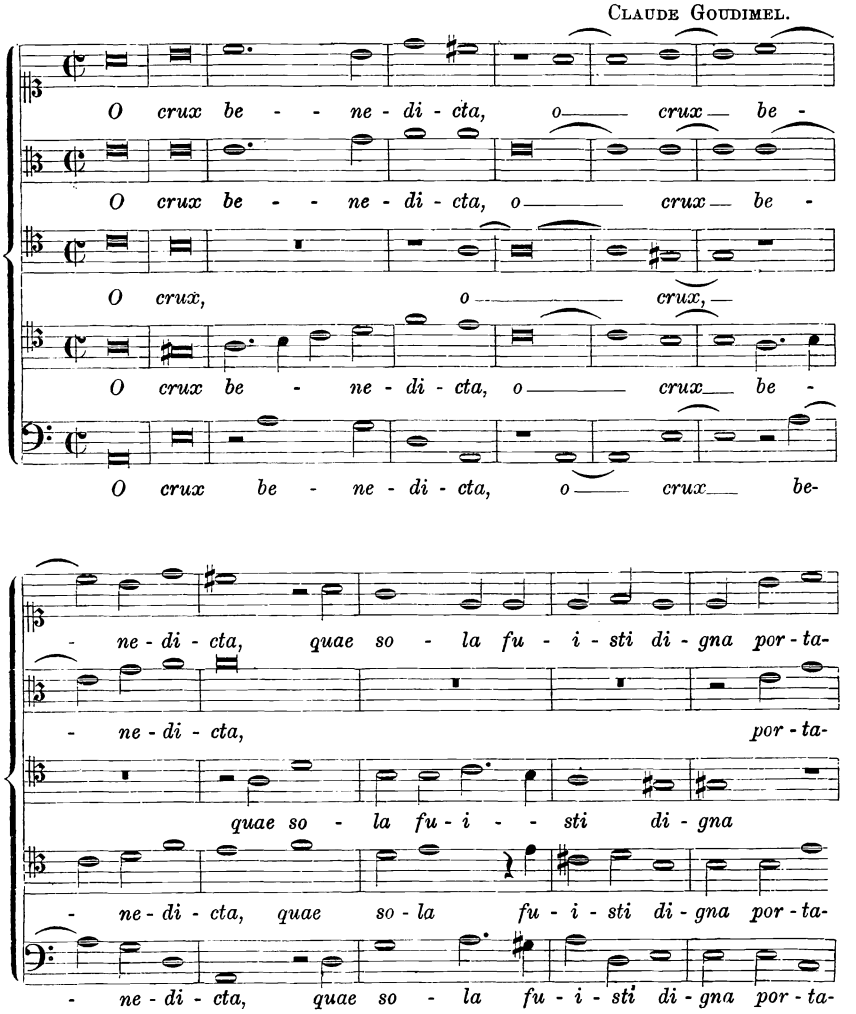
Der fünfstimmige Satz.

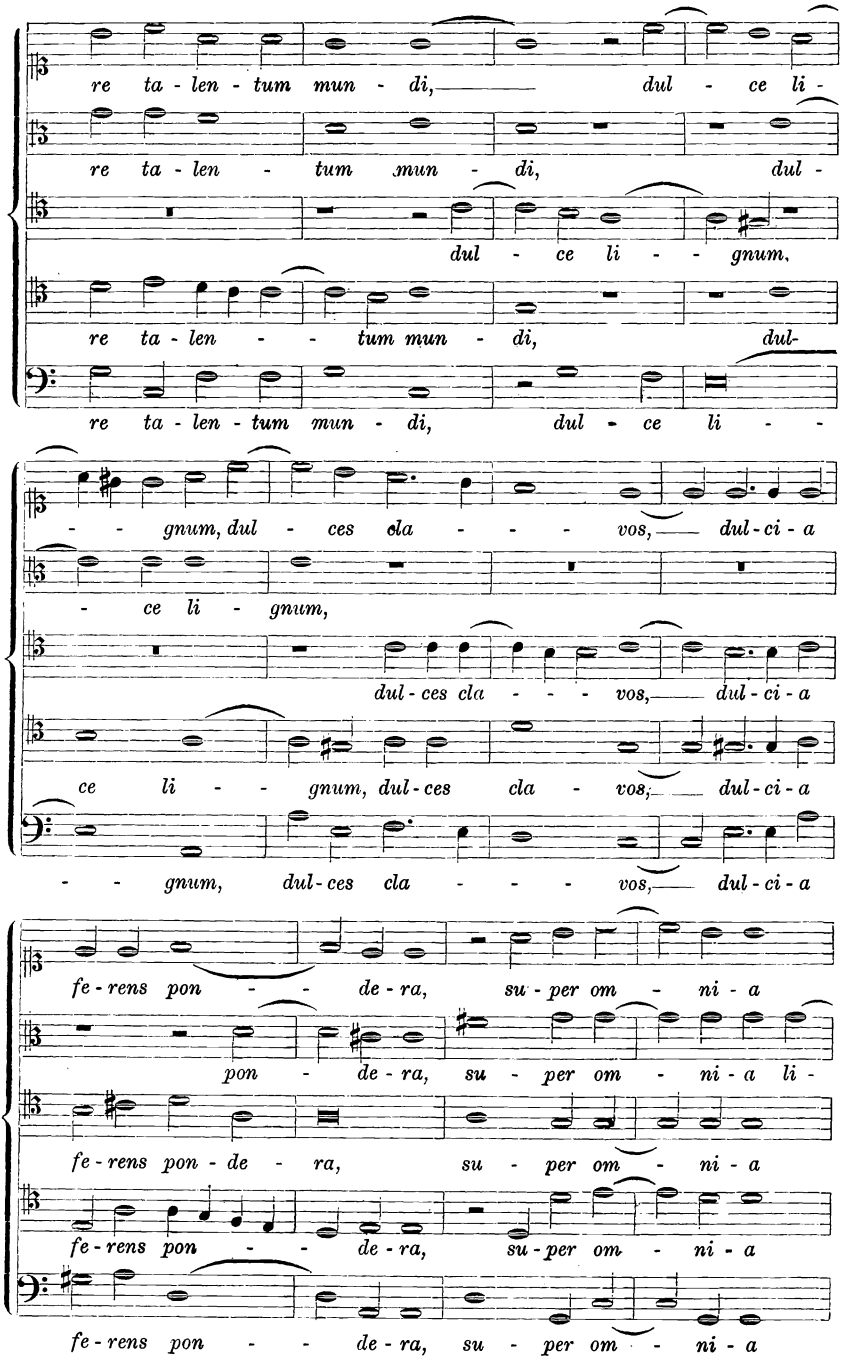
Der fünfstimmige Satz hat eine der vier natürlichen Stimmen doppelt. Als Übung hierin kann man zunächst Choralmelodien mit zwei Tenor- oder zwei Altstimmen aussetzen; wie es z. B. in dem folgenden Anfang des Chorales „Ach bleib mit deiner Gnade“ geschehen ist.

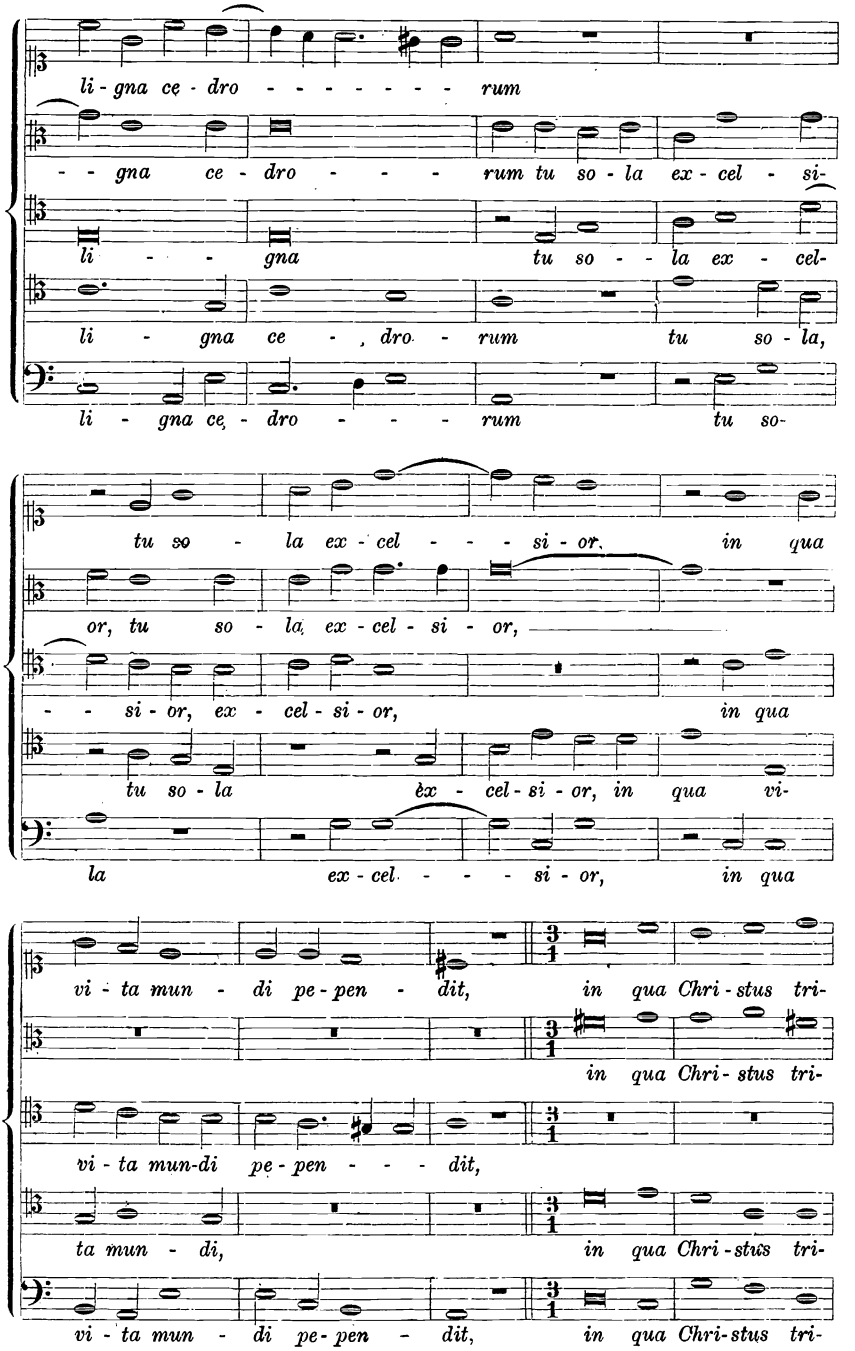


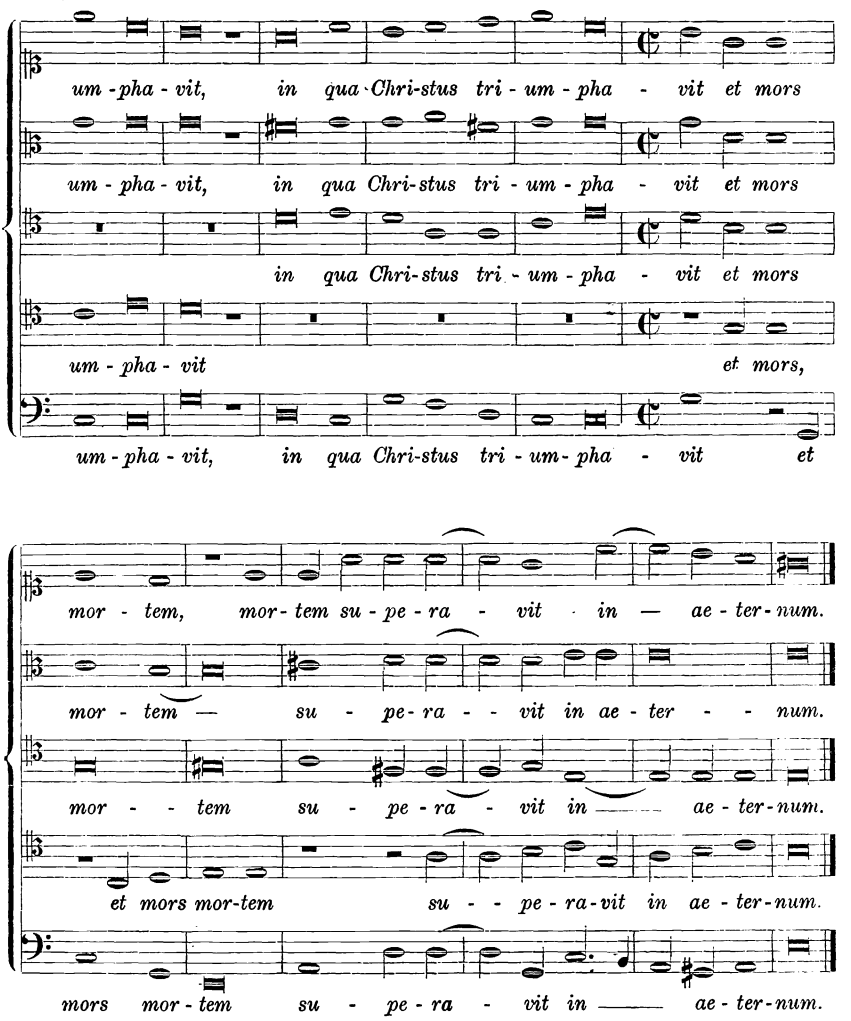
Als Muster des fünfstimmigen Satzes sei hier auf JOHANN ECCARDS Geistliche Lieder, auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet (zwei Teile, beide in Königsberg 1597 gedruckt), verwiesen, welche in der von G. W. TESCHNER veranstalteten und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (ohne Jahreszahl) erchienenen Ausgabe allen Belehrung Suchenden 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.




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 èx - 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-



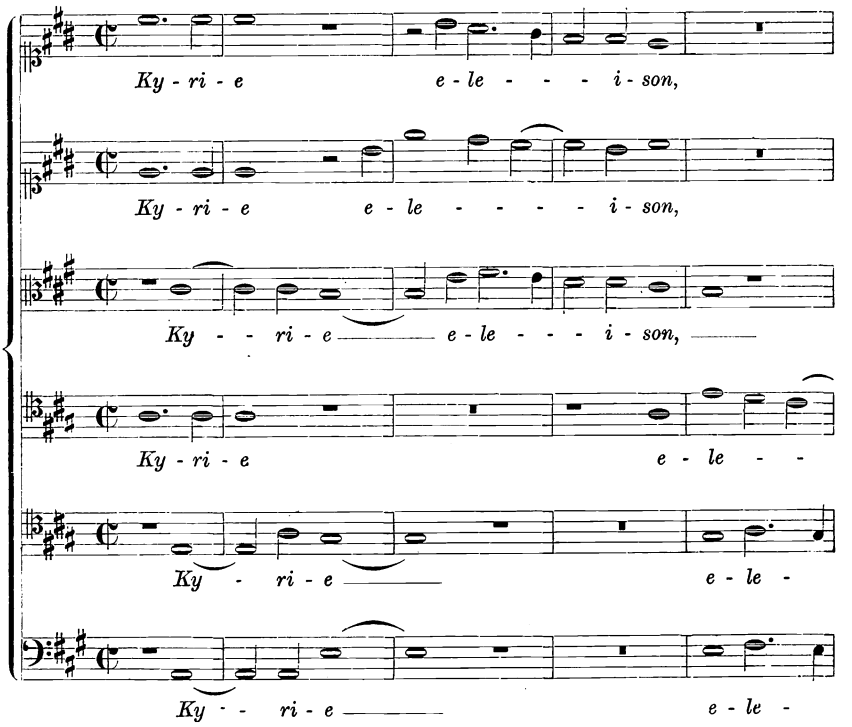
Der sechsstimmige Satz.

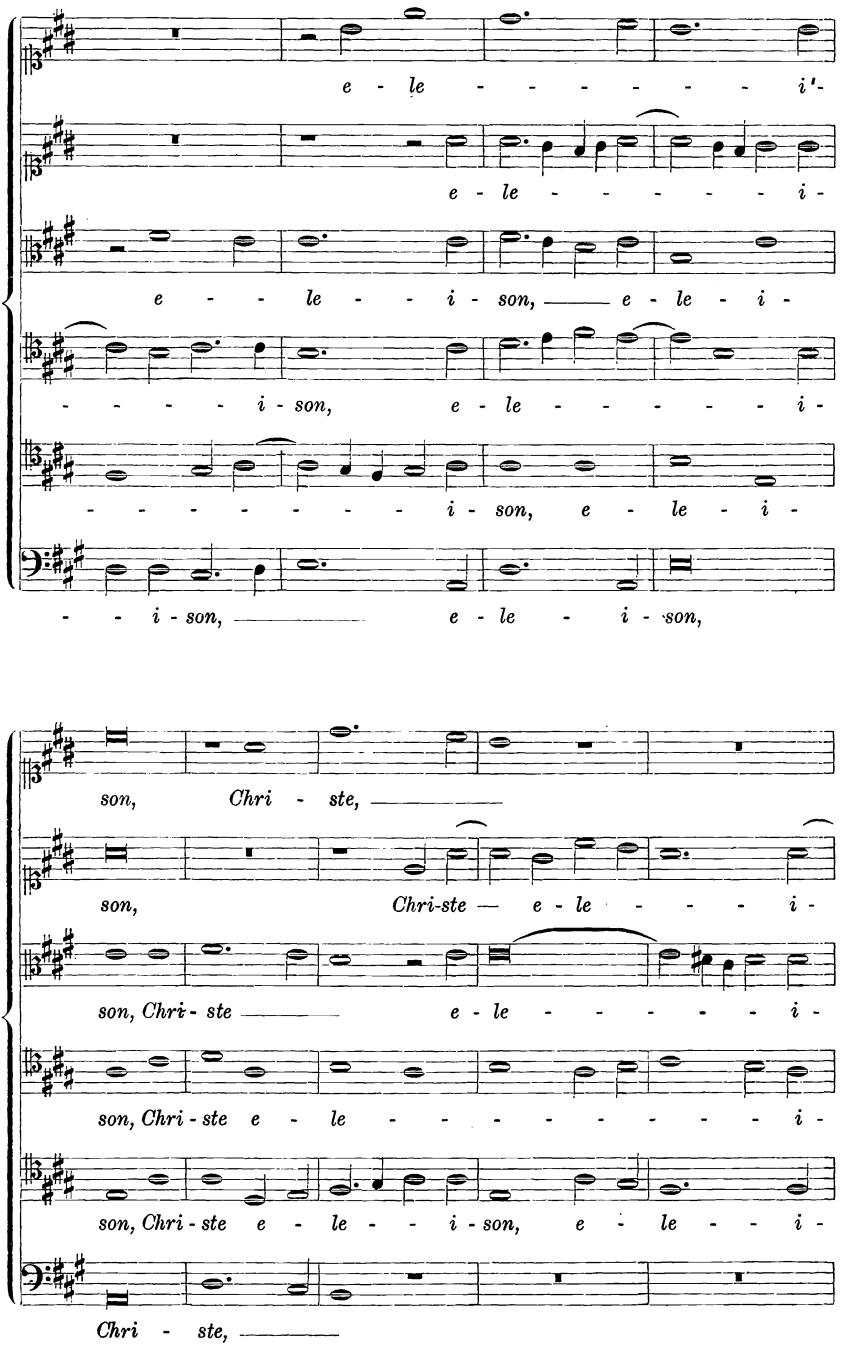
Der sechsstimmige Satz kann bestehen aus einem Bafs, zwei Tenorstimmen, einem Alt und zwei Sopranen — oder zwei Bässen, zwei Tenorstimmen, einem Alt und einem Sopran — oder einem Bafs, zwei Tenorstimmen, zwei Altstimmen und einem Sopran und noch vielen anderen Kombinationen, von welchen man aber denen

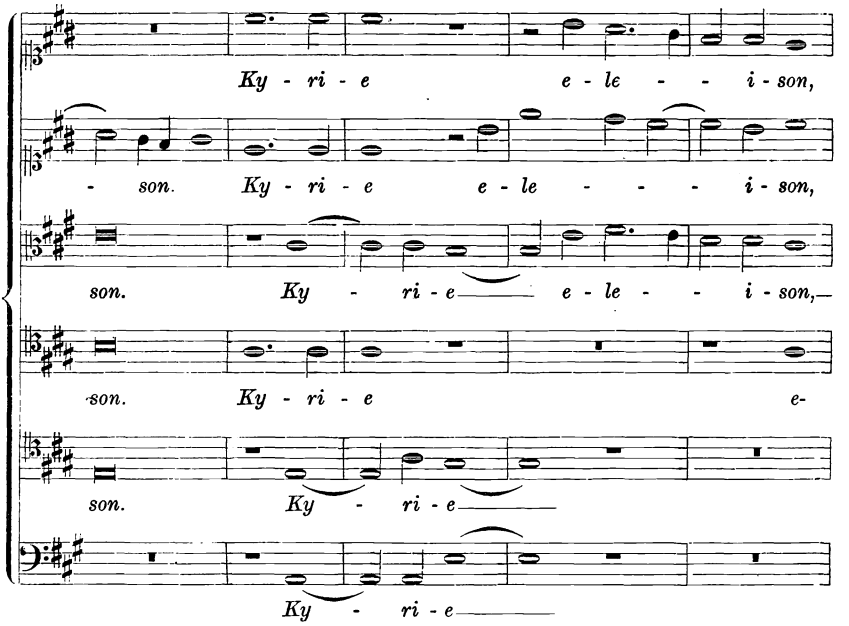
den Vorzug geben mufs, in welchen die hohen Stimmen kein zu grofses Übergewicht gegen die tiefen haben. Eine Verbindung von zwei Sopranen und zwei Altstimmen mit einem Tenor und einem Bafs, oder gar von drei Sopranen mit einem Alt, einem Tenor und einem Bafs ist weniger zu empfehlen. — Man kann die sechs 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 und 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.

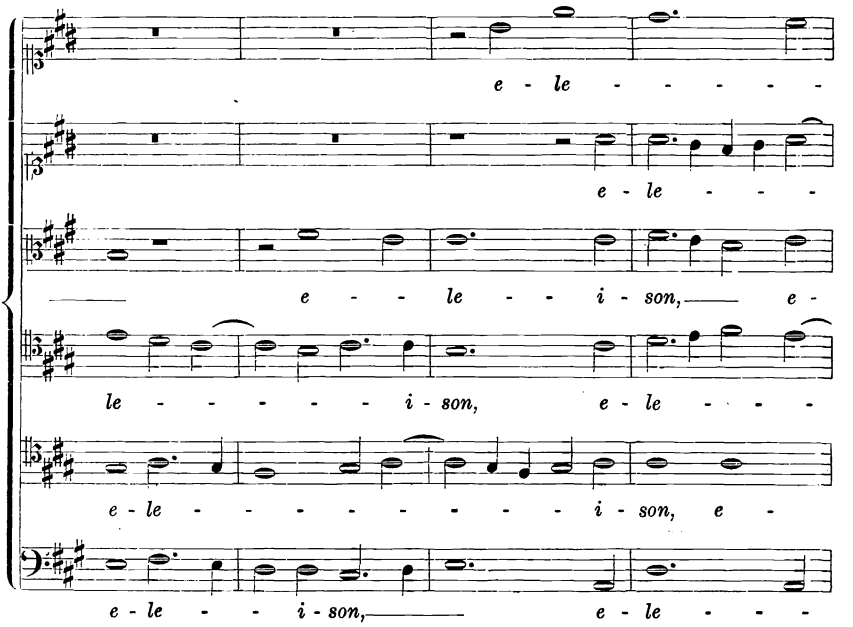
Zunächst wollen wir hier ein kurzes *Kyrie eleison* aus einer sechsstimmigen Liturgie des Verfassers einer näheren Betrachtung unterziehen.

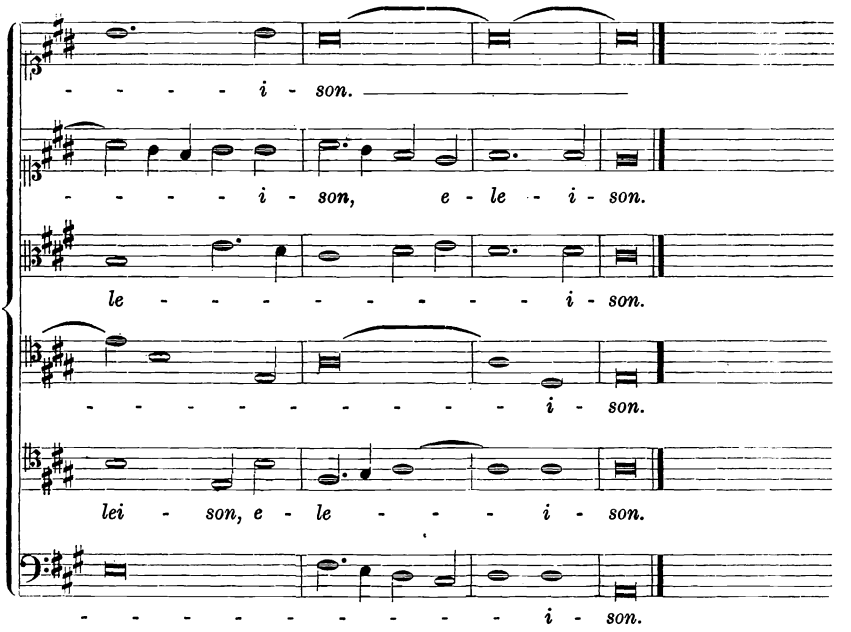
H. B.




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 - - -



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 Bafs, 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 (zwei 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 dafs nun Takt 8 und 9 alle sechs sich zu einem allgemeinen Schlufs vereinigen. Auf dem Schlufston beginnt aber schon der Bafs 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 Schlufs 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 aufserordentlich 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 dieses 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 weitergeführt wird. In dem ersten vierstimmigen Gesange hatte der 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.

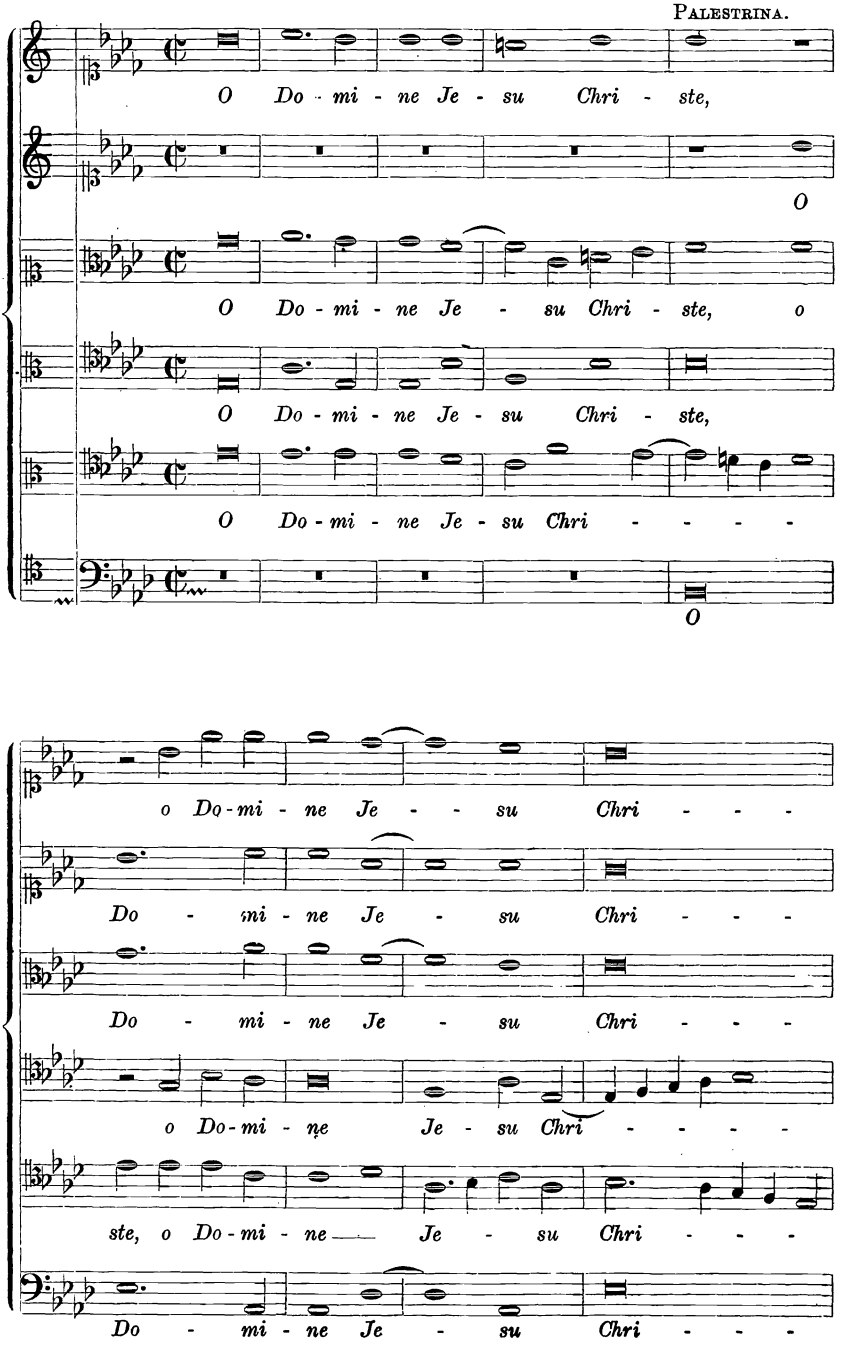
Bei den folgenden Worten *in cruce vulneratum* gruppieren sich die Stimmen anders und bilden zwei dreistimmige Chöre von verschiedener Höhe, von denen zunächst der höhere, bestehend aus dem ersten Tenor und den beiden Sopranstimmen, zu singen anfängt; auf der Schluſsnote setzt der andere tiefere (aus dem Baſs, dem zweiten Tenor und dem Alt bestehende) ein und ahmt genau den ersten Chor in der Unterquinte nach.

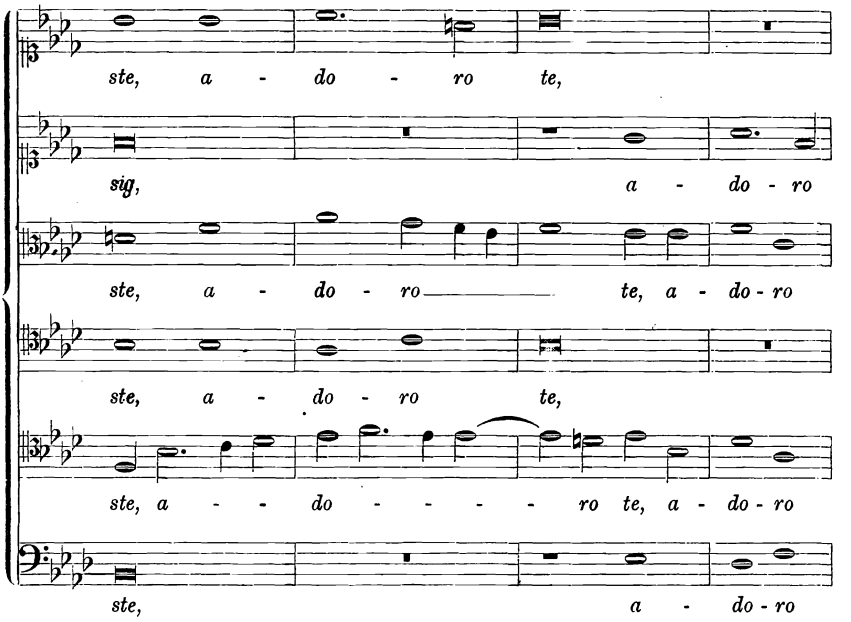
Bei dem Worte *felle* sind alle sechs Stimmen zusammen; der zweite Tenor, welcher indes dieses Wort gar nicht auszusprechen bekommt, sondern die Schluſssilbe des vorigen Satzes „*tum*“ durch zwei Takte aushält, pausiert hierauf vier Takte, so daſs die Worte *et aceto potatum* von nur fünf Stimmen vorgetragen werden, welche sich zu einem halben Schluſs auf den Dreiklang *f-a-c* vereinigen.

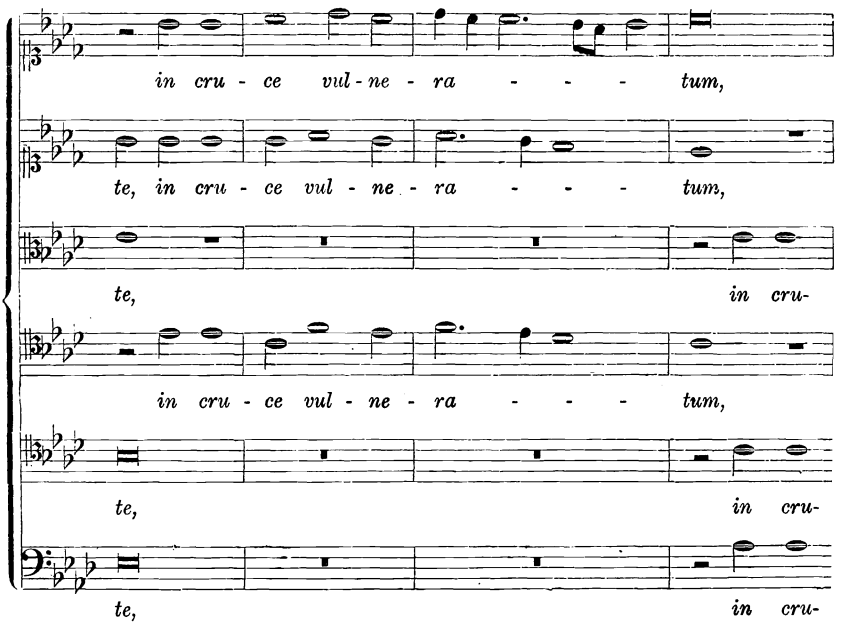
Nach einer allgemeinen Pause von einer ganzen Note setzen hierauf alle sechs Stimmen mit dem *Te deprecor* ein; bei den folgenden Worten *ut tua vulnera sint remedium* sind wieder nur vier Stimmen gleichzeitig beschäftigt, bis auf dem bedeutungsvollen *morsque tua* alle sechs vereinigt werden. Hierauf 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.

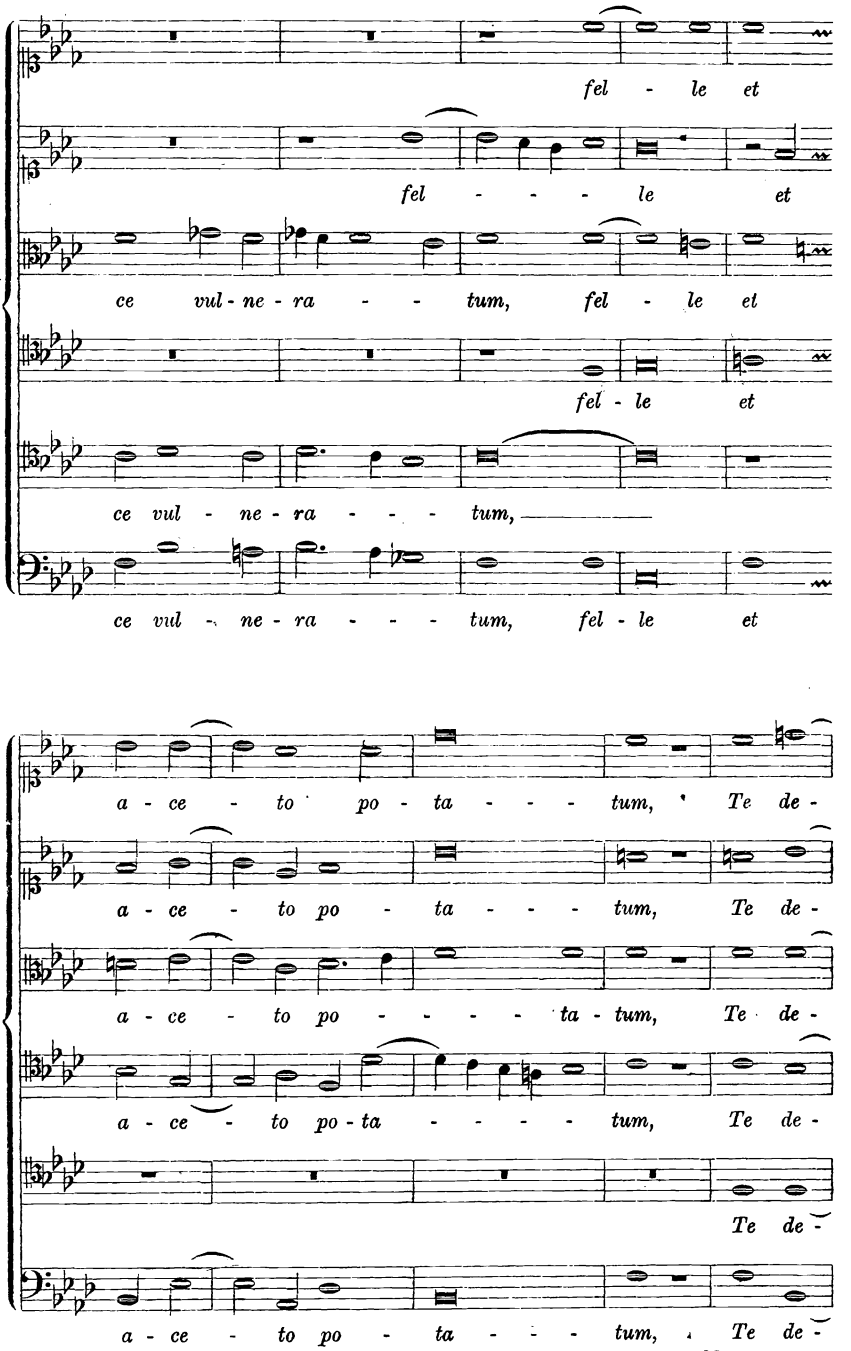
---

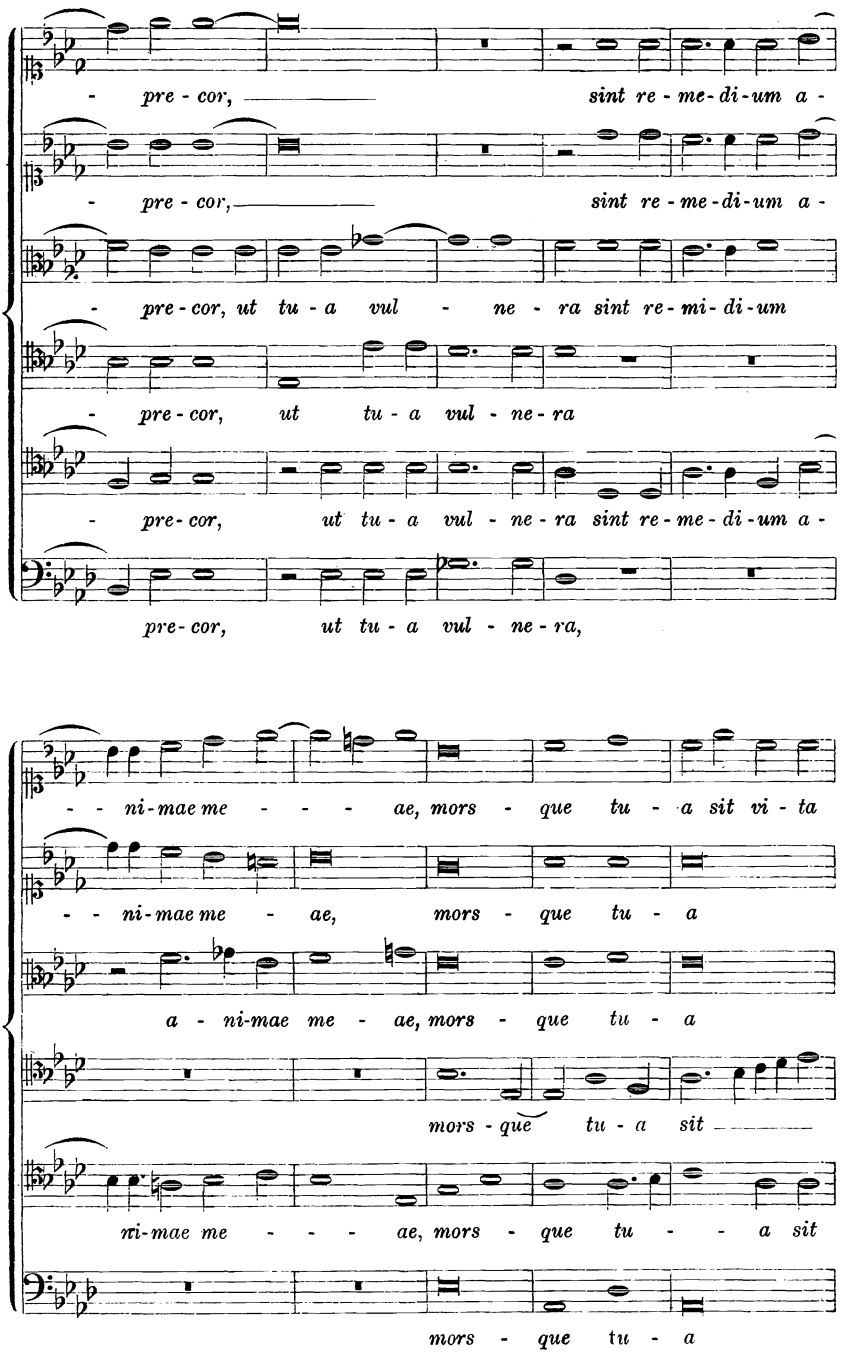
*) Das Stück ist ursprünglich in den *chiavette* notiert, wie die erste Schlüsselreihe angiebt. Vergl. Kapitel VI der Einleitung: Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen.

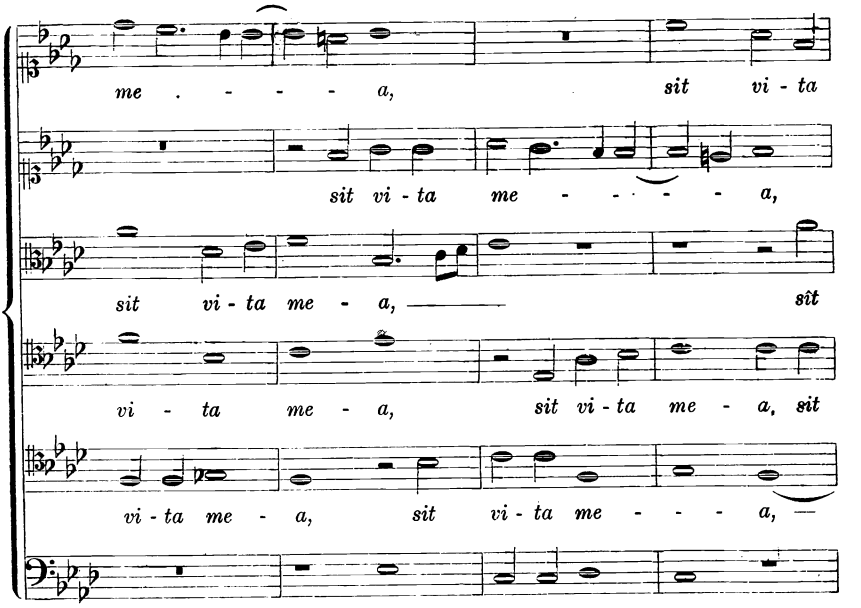

O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,
O
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste, o
O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,
O Do - mi - ne Je - su Chri - - - -
O
o Do - mi - ne Je - - su Chri - - -
Do - mi - ne Je - su Chri - - -
Do - mi - ne Je - su Chri - - -
o Do - mi - ne Je - su Chri - - - -
ste, o Do - mi - ne Je - su Chri - - -
Do - mi - ne Je - su Chri - - -

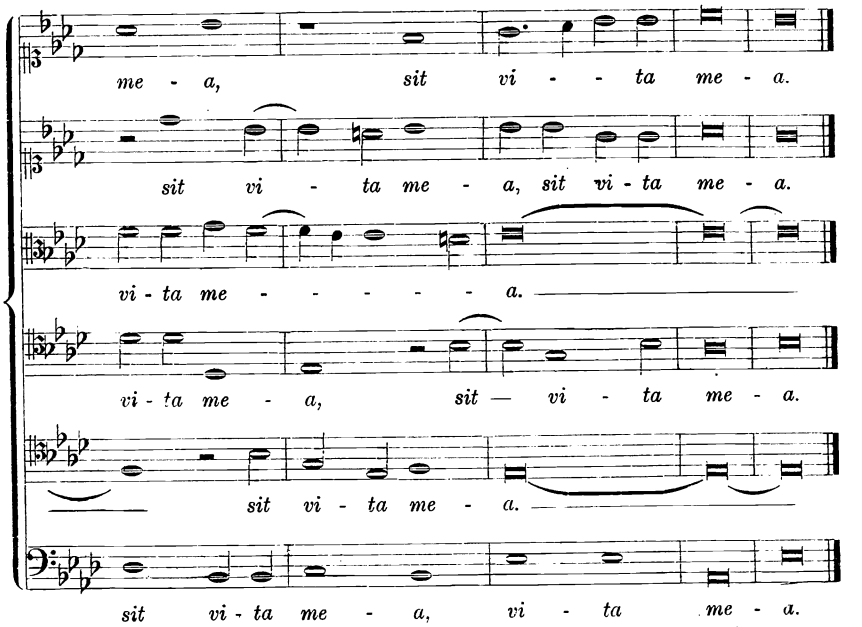

ste, a - do - ro te,
sig, a - do - ro
ste, a - do - ro te, a - do - ro
ste, a - do - ro te,
ste, a - - do - - - - ro te, a - do - ro
ste, a - do - ro


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 Kombination 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 dafs man durch die gröfsere Stimmenzahl noch mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung in die sich gegenübergestellten Chöre bringen kann. Als ein Beispiel des siebenstimmigen Satzes führe ich den Schlufssatz 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, dafs man zwei gleiche vollständig vierstimmige Chöre von Sopran, Alt, Tenor und Bafs gegenüberstellt, welche bald abwechselnd singen, bald sich zu einem achtstimmigen Tongewebe vereinigen. Stücke in dieser Weise sind nicht selten; wir erinnern 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.

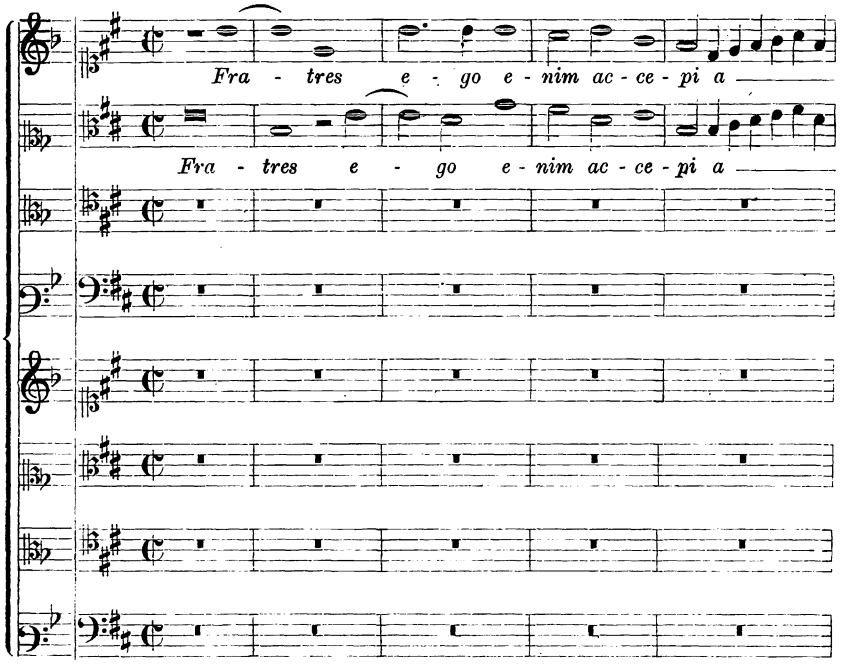
2. Die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts setzten aber auch häufig die Chöre so zusammen, dafs der eine von ihnen aus höheren Stimmen als der andere bestand, z. B.:

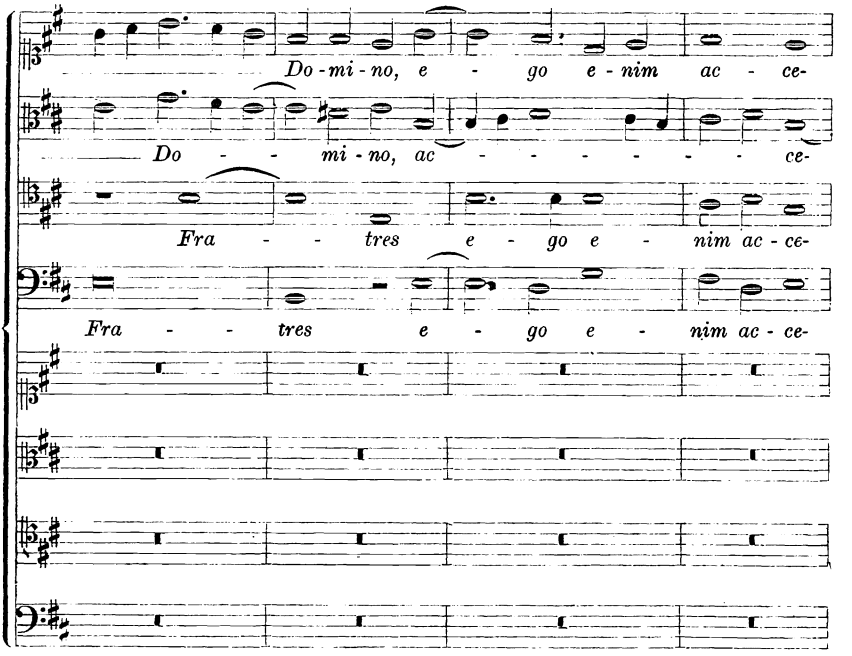
Chor I. Sopran I, Sopran II, Alt I, Tenor I.
Chor II. Alt II, Tenor II, Bafs I, Bafs II.

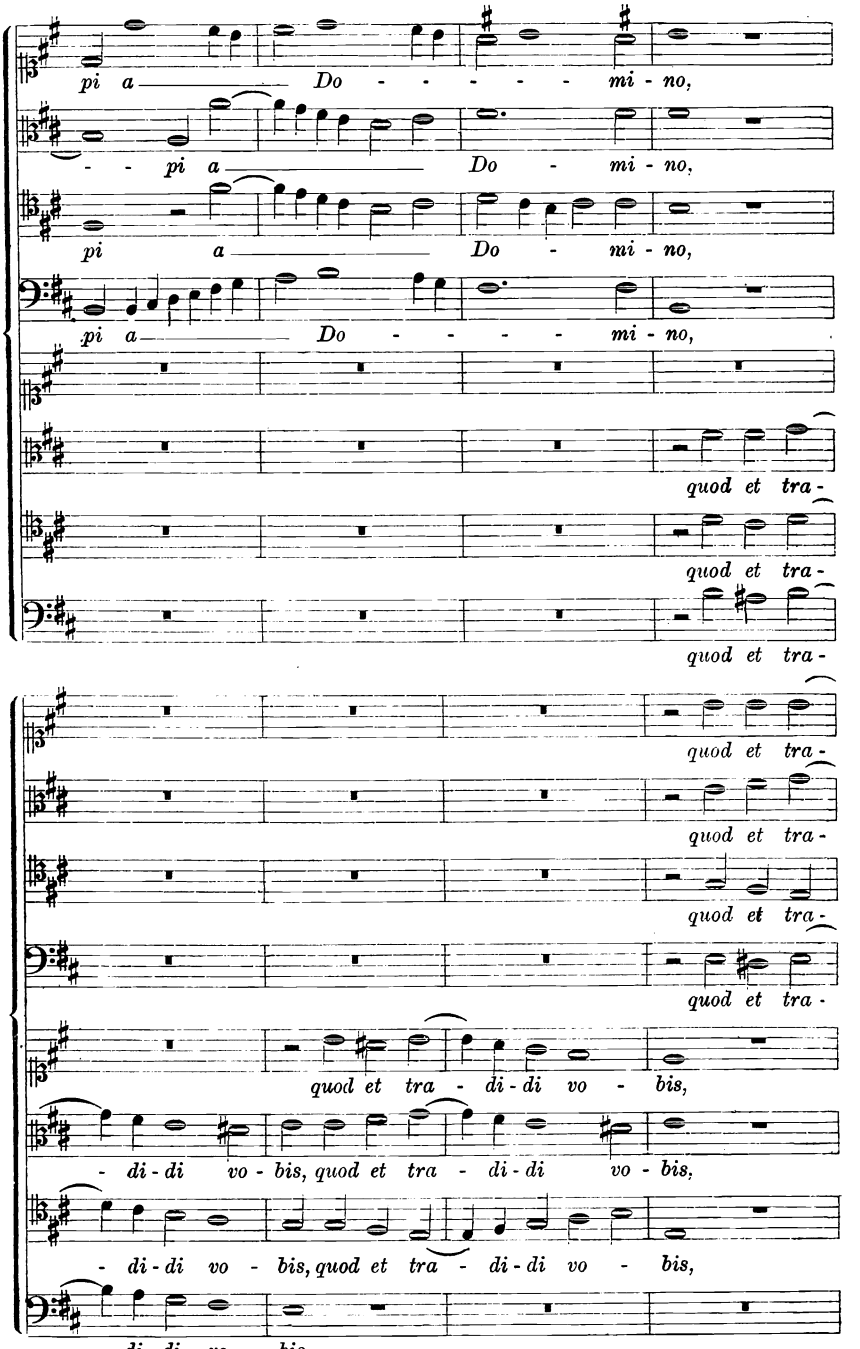
Es versteht sich wohl von selbst, dafs man aber auch während desselben Gesanges die Stimmen in mannigfacher Weise gruppieren kann, wie dies z. B. in dem oben genannten *Stabat mater* in wirkungsvoller Weise geschehen ist, wo sich zu Anfang des Stückes zwei gleiche Chöre gegenüberstehen, späterhin aber, bei den Worten *juxta crucem tecum stare* zwei Soprane, ein Alt, ein Tenor einen vierstimmigen Chor bilden, u. s. w. — Und so kann man

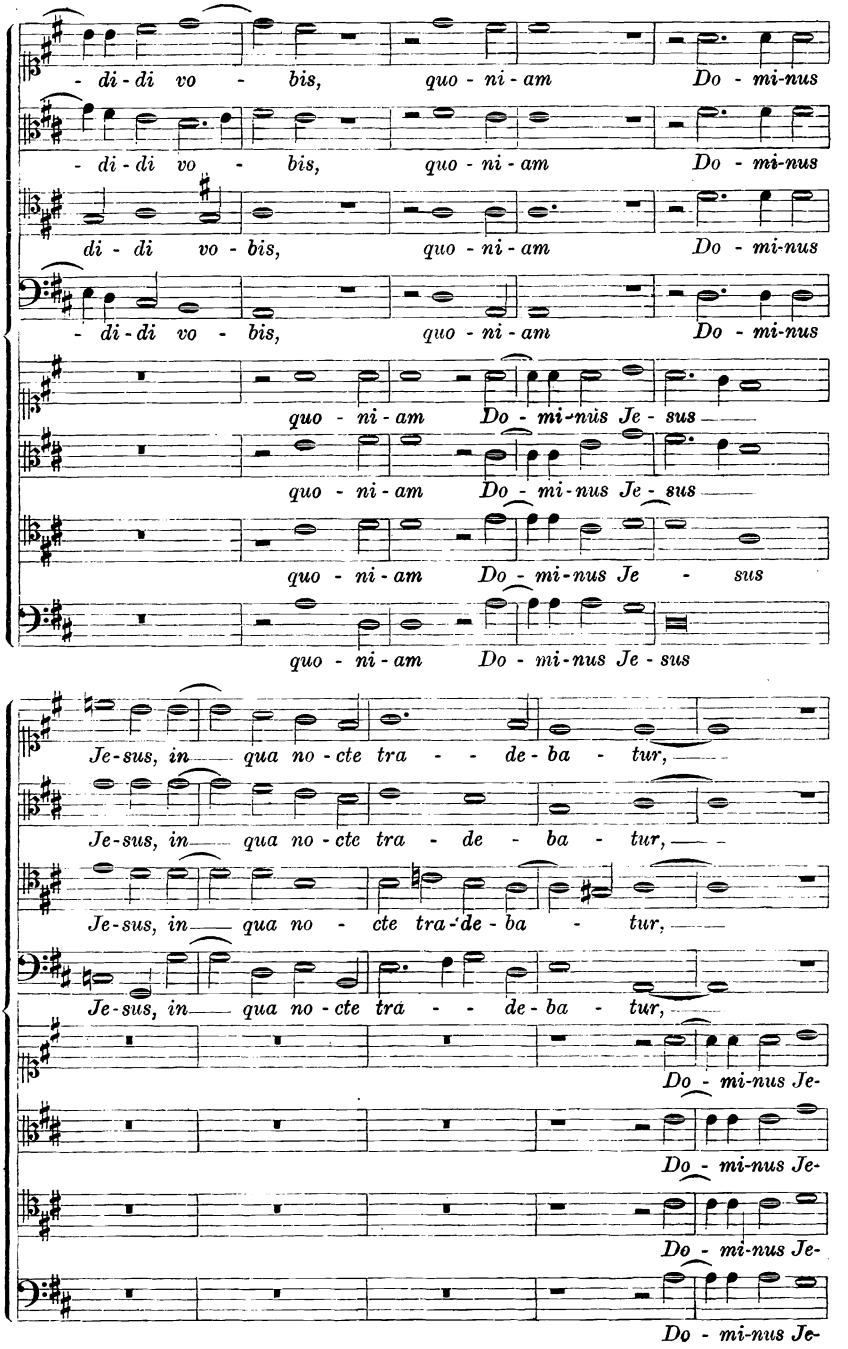
3. den achtstimmigen Satz auch so einrichten, dafs man ihn ähnlich wie den fünf-, sechs- und siebenstimmigen gestaltet, d. h. nicht zwei Chöre gegenüberstellt, sondern die Stimmen alle einzeln nacheinander eintreten läfst. Ein Beispiel zu dieser Gattung (wenn auch in freierer Schreibweise) ist das allgemein bekannte *Crucifixus* von ANTONIO LOTTI.

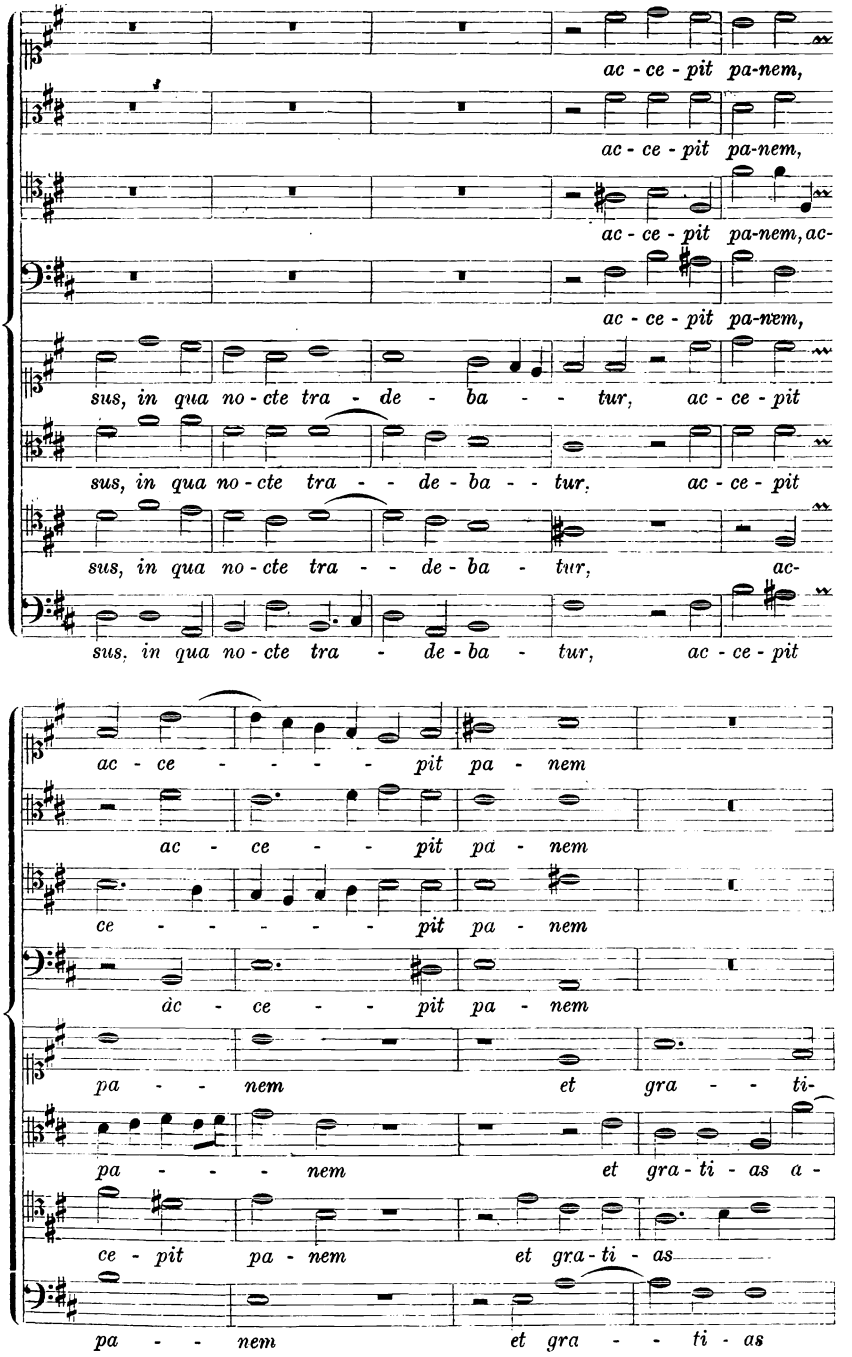
Es folgt die Motette *Fratres ego enim* von PALESTRINA.

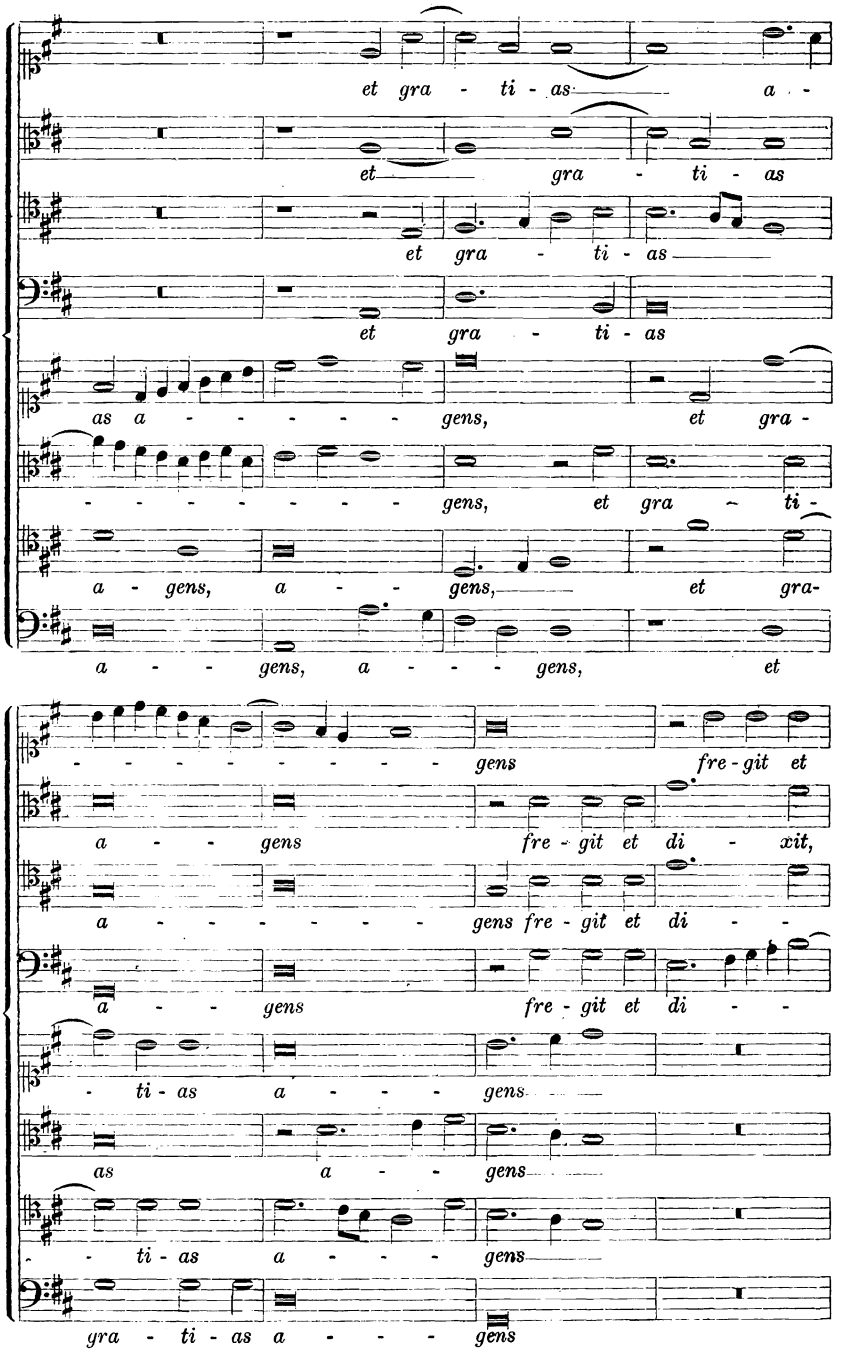

Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a
Fra - tres e - go e - nim ac - ce - pi a

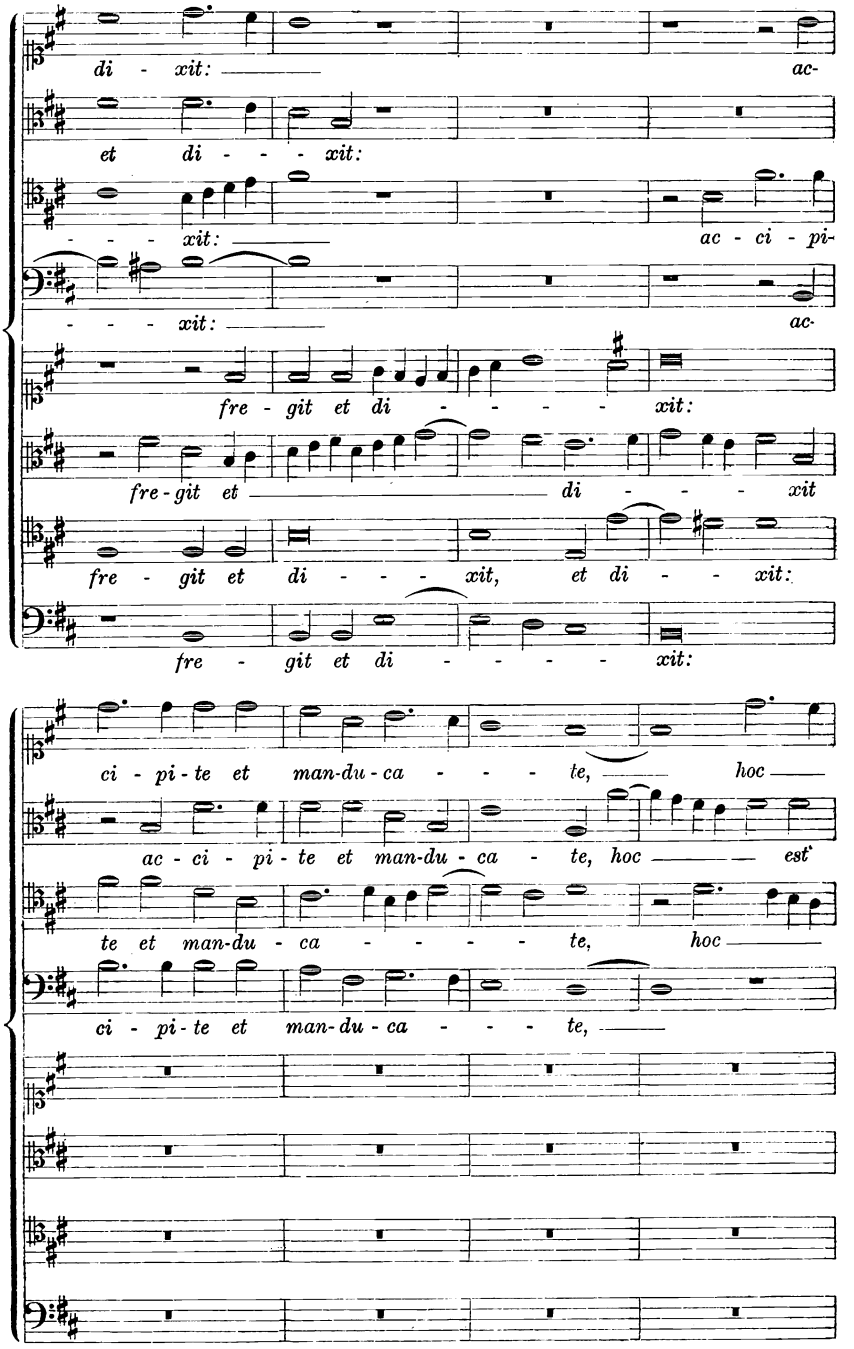

Do - mi - no, e - go e - nim ac - ce-
Do - - mi - no, ac - - - - - - - ce-
Fra - - tres e - go e - nim ac - ce-
Fra - - tres e - go e - nim ac - ce-

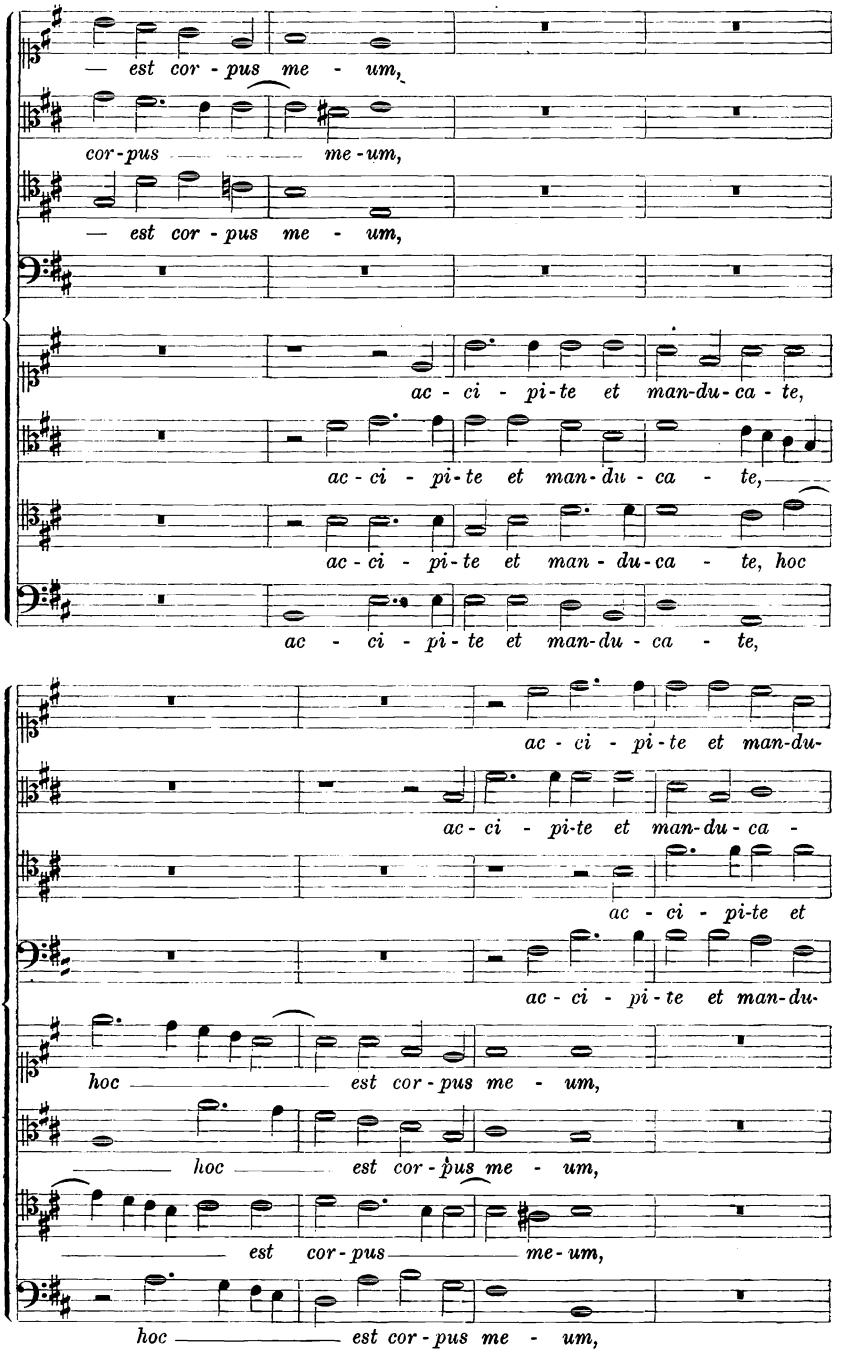

pi a Do - - - - - mi - no,
- - pi a Do - mi - no,
pi a Do - mi - no,
pi a Do - - - - - mi - no,
quod et tra -
quod et tra -
quod et tra -
quod et tra -
quod et tra -
quod et tra -
quod et tra - di - di vo - bis,
- di - di vo - bis, quod et tra - di - di vo - bis,
- di - di vo - bis, quod et tra - di - di vo - bis,
di - di vo - bis,

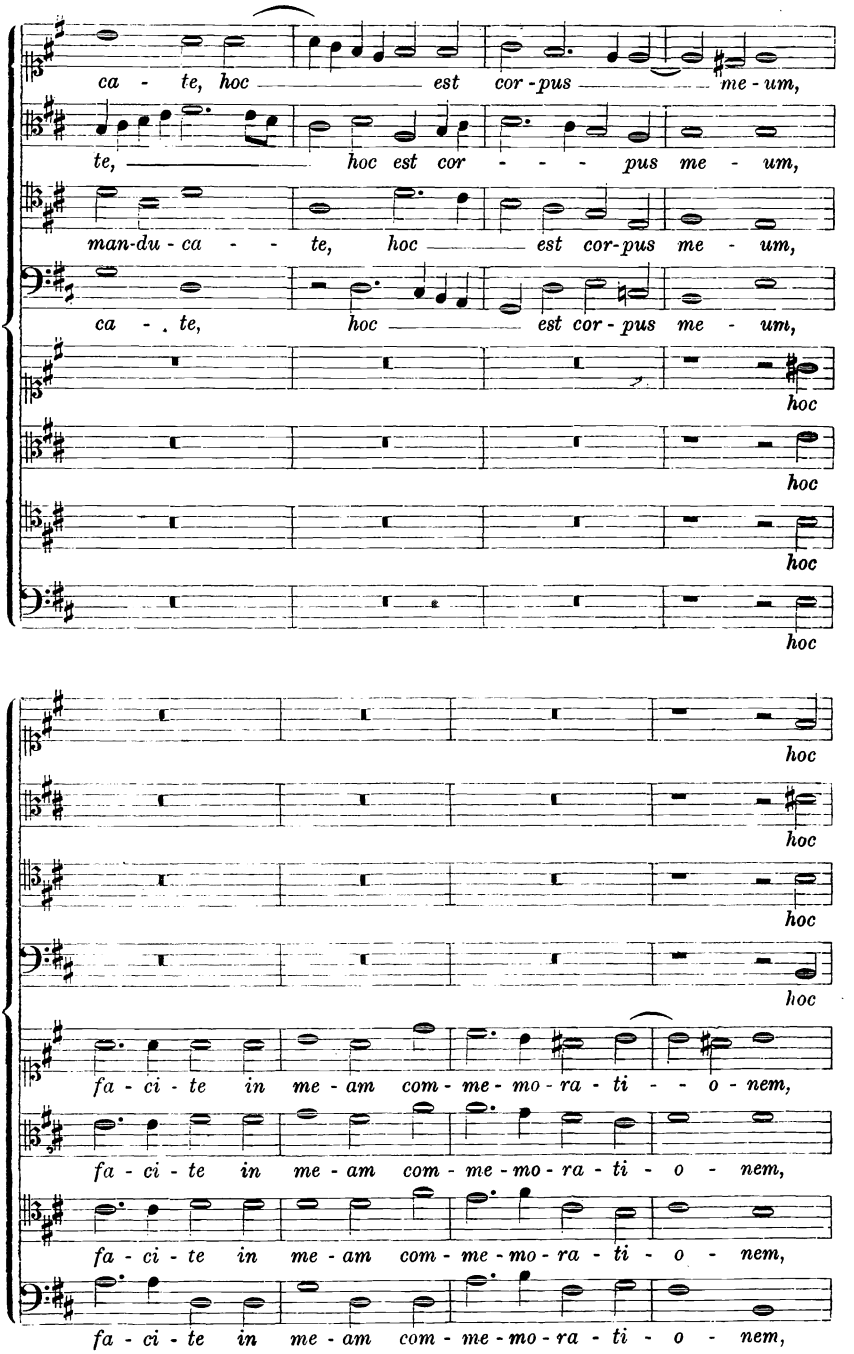

- di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus
- di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus
di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus
- di - di vo - bis, quo - ni - am Do - mi-nus
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus
quo - ni - am Do - mi-nus Je - sus
quo - ni - am 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-

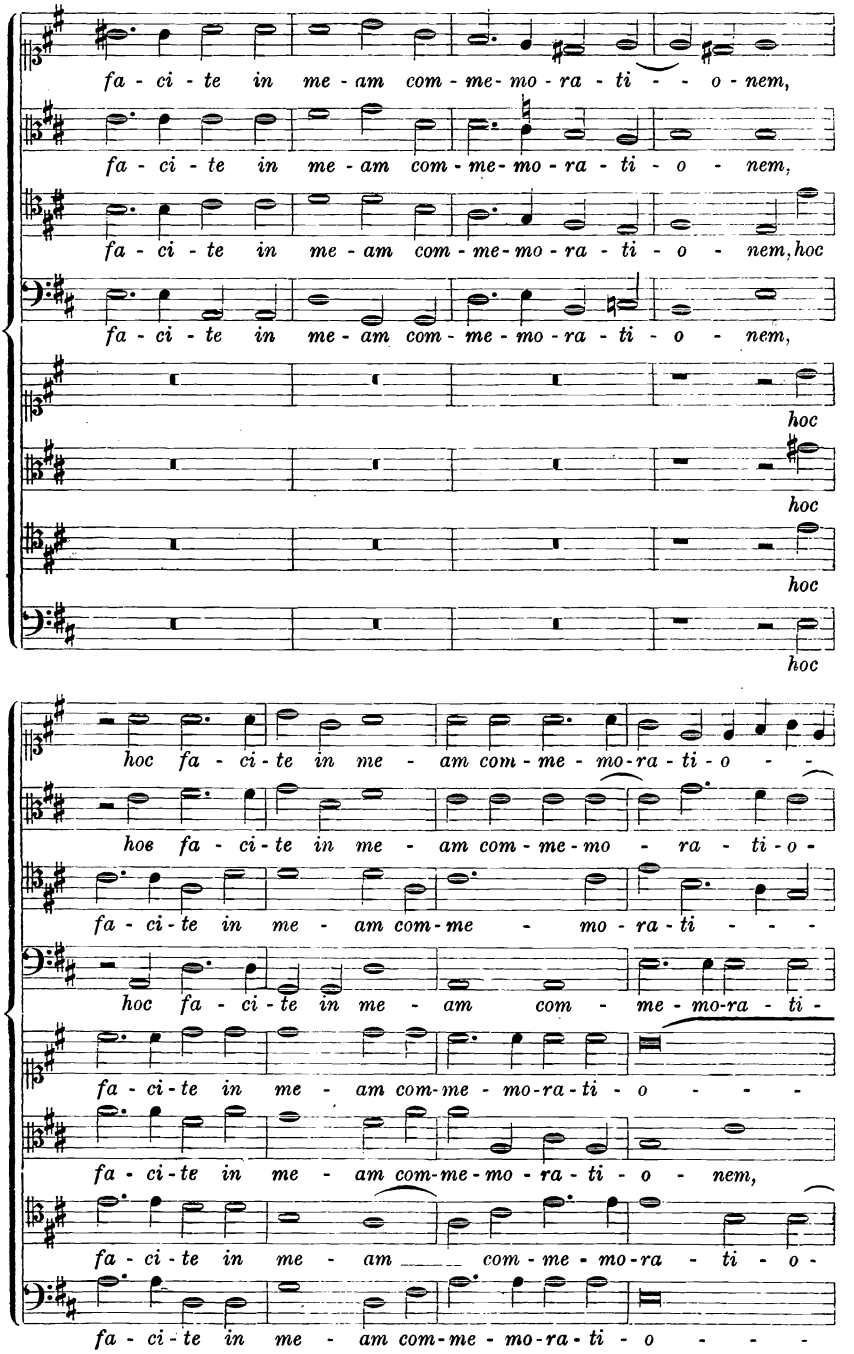

ac - ce - pit pa-nem,
ac - ce - pit pa-nem,
ac - ce - pit pa-nem, ac-
ac - ce - pit pa-nem,
sus, in qua no - cte tra - de - ba - - tur, ac - ce - pit
sus, in qua no - cte tra - - de - ba - - tur, ac - ce - pit
sus, in qua no - cte tra - - de - ba - tur, ac-
sus, in qua no - cte tra - de - ba - tur, ac - 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

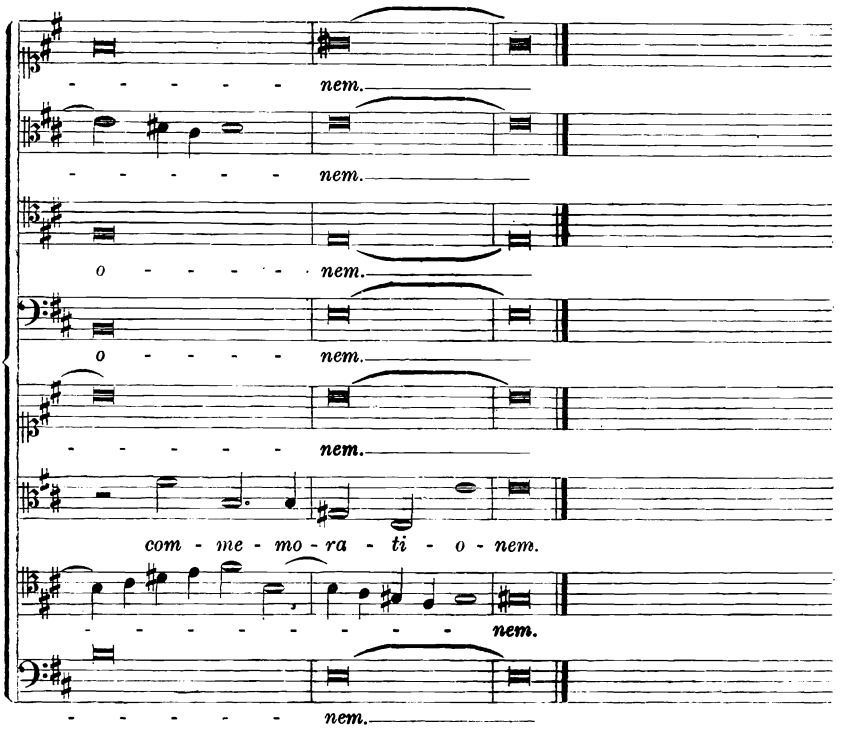

et gra - ti - as a -
et gra - ti - as
et gra - ti - as
et gra - ti - as
as a - - - - - gens, et gra -
- - - - - - - - - gens, et gra - ti -
a - gens, a - - gens, et gra-
a - - - gens, a - - - gens, et
- - - - - - - - - - gens fre - git et
a - - gens fre - git et di - xit,
a - - - - - - - gens fre - git et di - -
a - - gens fre - git et di - -
- ti - as a - - - gens
as a - - gens
- ti - as a - - - gens
gra - ti - as a - - - gens


di - xit: ac-
et di - - - xit:
- - - xit: ac - ci - pi-
- - - xit: ac-
fre - git et di - - - - xit:
fre - git et di - xit
fre - git et di - - - xit, et di - - xit:
fre - git et di - - - - xit:
ci - pi - te et man-du - ca - - - te, hoc
ac - ci - pi - te et man-du - ca - te, hoc est
te et man-du - ca - - - - te, hoc
ci - pi - te et man-du - ca - - - te,


— 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
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 - - - -



Es ist bekannt, dafs die älteren Komponisten mit noch weit mehr als acht Stimmen gearbeitet haben; wir besitzen namentlich aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine grofse Anzahl zehn-, zwölf- sechzehn- und vierundzwanzigstimmiger Werke, ja selbst einige acht- undvierzigstimmige Kompositionen. Diese grofse Anhäufung von Stimmen ist aber, wenn man streng bei den in diesem Buche aufgestellten Regeln über die Reinheit der Harmonie bleibt, nicht von allzu grofsem Werte. — Hiermit soll keineswegs ausgesprochen werden, dafs etwa bei acht oder zehn Stimmen die Grenze für die Mehrstimmigkeit zu ziehen sei, sondern nur, dafs in einem zwölf-, sechzehn- und noch mehrstimmigen Satze eine gröfsere Freiheit in der Behandlung der Dissonanzen (ihrer Vorbereitung und Auflösung) herrschen mufs, 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 zusammensingen sollen, die Dissonanzen entweder ganz vermieden werden, oder es wird die eine Dissonanz singende Stimme gegen das Übergewicht der übrigen konsonierenden Töne so schwach sein, dafs sie nicht die erwünschte Wir-

kung thut. Aus diesem Grunde eignet sich die grofse Vielstimmigkeit 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 regelmäfsige, 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. Näheres hierüber findet der Leser auch in der von mir verfafsten Biographie GRELLS. Dieselbe ist unter dem Titel: AUGUST EDUARD GRELL, von HEINRICH BELLERMANN, im Verlage der Weidmannschen Buchhandlung, Berlin 1899 (8^0, VI und 220 S.) erschienen. — Hiermit schliefsen wir unsere Betrachtungen über den vielstimmigen Satz.

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 Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts, PALESTRINA, ORLANDUS LASSUS, VITTORIA und anderer, selbst in Partitur setzt, und zwar womöglich 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 Bafs, (oder, wenn mehr als vier Stimmen sind, Sopran II, Alt I, Alt II, Tenor I u. s. w.) folgen läfst. Er wird einmal sich hierdurch eine grofse Übung im Partiturlesen 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 solemnis 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.

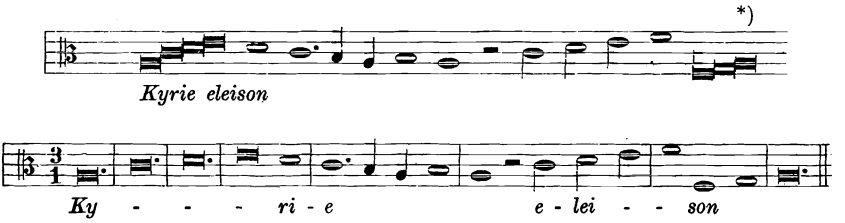
Zu dieser Arbeit gehört zunächst eine gründliche Kenntnis der alten Mensuralnotation, wie ich sie in meinem Buche: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts", (Berlin 1858) erläutert habe. Von einer ebenso grofsen Wichtigkeit ist es dann aber, dafs der hiermit sich Beschäftigende auch die Textworte auf eine angemessene Weise unter die Noten zu legen weifs. In den alten Notendrucken sind die Worte keineswegs immer mit derjenigen Genauigkeit unter die Noten gestellt, wie dies in neueren Werken zu geschehen pflegt. Namentlich in den ältesten Drucken 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 Komposition erfahren waren, mufsten sie nach ihrem eigenen Urteile auf die darüber stehenden Noten verteilen. Gewifs hatten die älteren Komponisten hierüber bestimmte Regeln, was schon daraus hervorgeht, dafs 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 Près in seinem *Compendium musices* (Nürnberg 1552), dafs der letztere bei seinem Unterrichte zunächst auf eine gute Aussprache und richtige Unterlegung der Textesworte gesehen habe, und dafs 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 utcunque 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 Komponisten selbst anfingen darauf zu sehen, dafs 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 unterlegt sind. Aus diesen lassen sich die Grundsätze, welche die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts hierbei leiteten, mit genügender Sicherheit nachweisen.

Die Kenntnis derselben ist aus mehrfachen Gründen für einen Musiker, der sich mit Vokalmusik beschäftigt, nützlich. Erstlich der alten Gesänge selbst wegen, die durch eine falsche Wortunterlage in einer durchaus unvollkommenen, ja fehlerhaften Gestalt erscheinen. Ich möchte dies besonders betonen, weil in der neueren Zeit zahlreiche, oft mit grofsem 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, dafs

von den wenigen Herausgebern, welche in ihren Editionen, mit Sorgfalt und Sachkenntnis verfuhren, 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 Anerkennenswertes enthalten) — dennoch, was die Unterlage der Textworte betrifft, in hohem Grade inkonsequent 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.

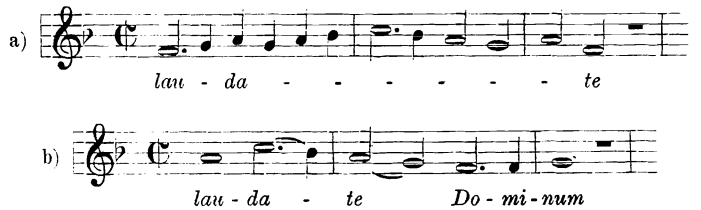
Ferner kann ein moderner Musiker aber auch für seine eigenen Kompositionen von den älteren Meistern sehr viel lernen, da sich zeigen wird, dafs dieselben bei dem Unterlegen der Textworte unter die Noten die gröfste Rücksicht sowohl auf die Ausführenden, als auch auf die Zuhörenden nahmen. Auf die letzteren, 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 besäfsen, deutlich aussprechen zu können. Auf beides ist in neueren Gesangskompositionen nicht immer die nötige Sorgfalt verwandt worden, und namentlich hat sich durch das MENDELSSOHNsche Vorbild in der neuesten Zeit eine solche Überhäufung der Noten mit Textsilben eingeschlichen, dafs der fliefsende 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, weifs, dafs 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 grofser Ausdehnung vor. Über den höchst eigentümlichen, aus den ältesten Zeiten der Mensuralmusik herübergekommenen und von den einfachen Noten sehr abweichenden Wert dieser Ligaturen habe ich an anderen Orten ausführlich gesprochen. Der Zweck dieser Figuren war jedenfalls, die auf einer Silbe zu singenden Töne auch dem Auge vereint darzustellen. *Ut autem notulae aptius verborum syllabis cohaererent, 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 zerreifsen, sondern müssen sie als ein Melisma für eine Silbe ansehen, z. B.:



Da die Ligaturen aber nicht in allen, sondern nur in den gröfseren Notengattungen anwendbar waren und gerade die kleineren ihrer Natur gemäfs weit häufiger als jene zu Melismen benutzt wurden, so gewähren dieselben nur wenig Anhalt für eine richtige Wortunterlage. Hierzu kommt noch, dafs die Komponisten des 16. Jahrhunderts aber überhaupt in ihrer Bezeichnungsweise nicht immer konsequent verfahren sind. Wir werden häufig in älteren Drucken finden, dafs ein Fugenthema (welches in allen Stimmen unzweifelhaft dieselbe Wortunterlage verlangt) in dem einen Stimmbuch mit Ligaturen, in dem anderen ohne solche geschrieben ist. — Wir gehen nun zu den einzelnen Regeln über.

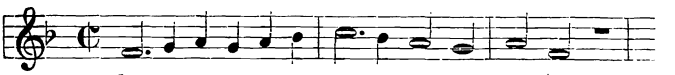
1. Da das Aussprechen der Konsonanten und das Verändern der Mundstellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen Zeitverlust geschehen kann, so liefsen die alten Meister, wenn mehrere Noten auf einer Silbe standen, nur nach den gröfseren Notengattungen (ganzen und halben Noten), niemals aber nach einer Viertelnote aussprechen. Hiernach wäre es z. B. nicht richtig, so zu singen:



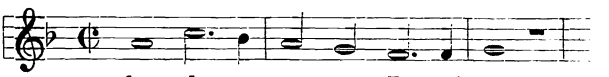
In dem ersteren Beispiele (a) ist die Aussprache der zweiten Silbe („*da*“) schlecht, weil die letzte Note der Silbe „*lau*“ nur eine Viertelnote ist, welche nun nicht zur vollen Geltung kommen kann; denn die Stimme mufs, um den Konsonanten *d* verständlich aussprechen zu können, die betreffende Note etwas früher loslassen. Aus demselben Grunde ist in dem anderen Beispiele (b) die Aussprache der dritten Silbe („*te*“) zu tadeln. Wenn also ähnliche Stellen in älterer Musik vorkommen, müssen wir die Worte folgendermafsen 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.

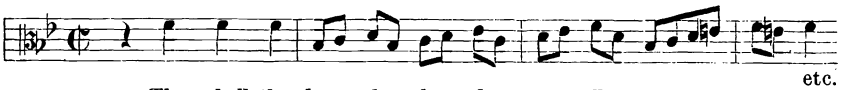
a)



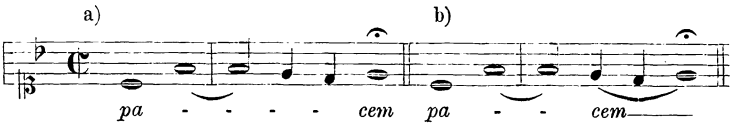
b)



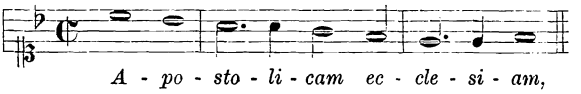
Aus dieser Regel geht ferner hervor, dafs die Komponisten der klassischen Zeit bei schnelleren Notengattungen niemals zwei und zwei Noten zu einer Silbe vereinigten, wie dies in der späteren Zeit (bei BACH und HÄNDEL) nicht selten vorkommt. Hier ein Beispiel aus HÄNDELS Samson, welches ganz gegen die Regeln der alten *A-capella*-Komponisten verstöfst:



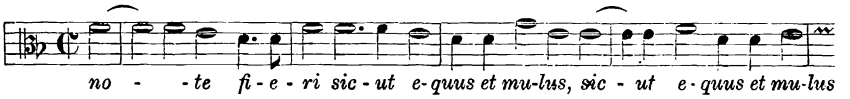
Nach derselben Regel mufs man auch die häufig bei Schlufsfällen vorkommende Wendung behandeln und nicht wie im folgenden Beispiel a, sondern wie bei b die Worte unterlegen:



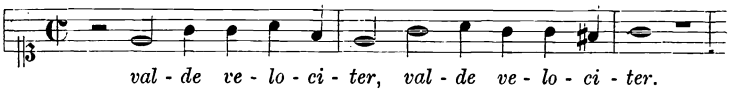
2. Dagegen trugen die alten Komponisten niemals Bedenken, einem einzeln stehenden Viertel eine kurze Silbe zu geben:



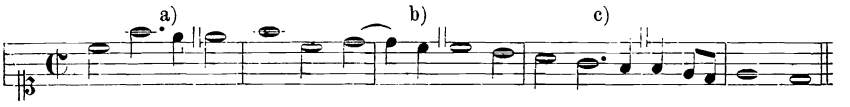
ebenso auch, wenn mehrere Viertel oder noch kleinere Noten aufeinander folgen, unter jede einzelne Note eine Silbe zu setzen, wie folgende Stelle aus dem zweiten Bufspsalme von ORLANDUS LASSUS zeigt.



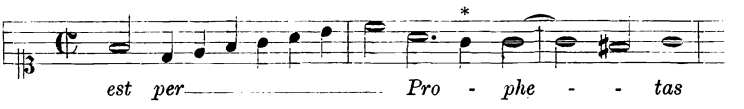
oder folgende aus dem ersten Bufspsalm:



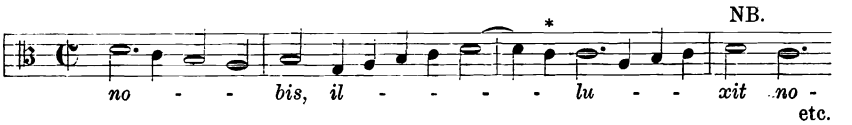
3. Schon im ersten Teile S. 185 wurde darauf aufmerksam gemacht, dafs die Meister des sechzehnten Jahrhunderts grofse Rücksicht darauf nahmen, dafs dem Sänger bequeme Zeit zum Atemschöpfen gelassen würde. Damit aber durch das Atemholen an gewissen Stellen, wo der Komponist besonders eine Verbindung der Töne für nötig hielt, der Flufs der Melodie nicht zerrissen würde, setzte er nicht selten vor einer auf *thesis* stehenden halben Note, oder vor einer synkopierten 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 mufs der Sänger durchaus Atem holen. Die erste Note, das Viertel, ist nur dann hinzugefügt, damit der Flufs 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 Silbe 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* folgendermafsen unter die Noten:

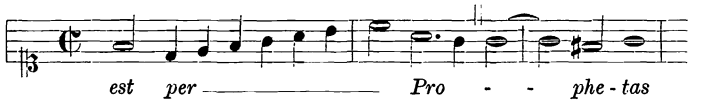


und ferner in der *Musica divina*, II, S. 28, in der PALESTRINAschen Motette *Dies sanctificatus illuxit nobis* das Wort *illuxit* so:



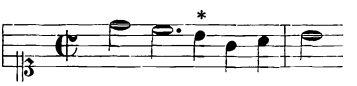
In dieser zweiten Stelle sind die Worte ganz besonders schlecht behandelt; bei dem NB. auf der vorletzten Note wird gegen Regel I gefehlt. Die ganze Stelle und noch einige folgende Noten müssen auf der ersten Silbe des Wortes *nobis* gesungen werden. (Hierüber s. weiter unten No. 5).

In der ersten Stelle mufs das Wort *Prophetas* so gesungen werden:



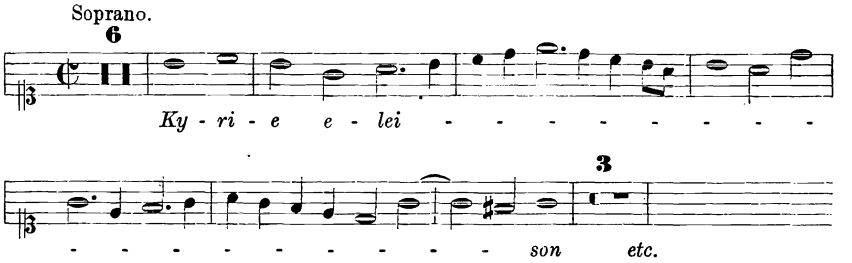
In einem solchen Falle zogen die alten Meister eine geringe Verletzung der Quantität der Silben einer für den Sänger unbequemen Wortunterlage vor. Hierüber werden unter Regel 7 noch einige Bemerkungen gemacht werden.

4. Die Wendung der Wechselnote (*cambiata*)



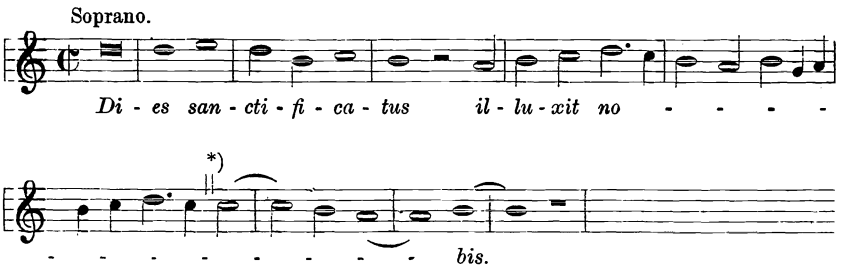
darf nur in Melismen vorkommen; dieselbe darf also niemals durch Silben zerstückelt werden.

5. In fugierten Sätzen finden wir, dafs die Alten, in Rücksicht auf die später eintretenden nachahmenden Stimmen, die letzte (oder bei weiblichem Ausgang der Worte die vorletzte) Silbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma benutzten. Wollte man z. B. nach dieser Regel die S. 357 mitgeteilte vierstimmige Fuge in der phrygischen Tonart mit Textworten versehen (wir wollen hierzu die Worte *Kyrie eleison* wählen), so müfste dies so geschehen:



und so die ganze Fuge hindurch in allen Stimmen bei jedem neuen Einsatze des Themas.

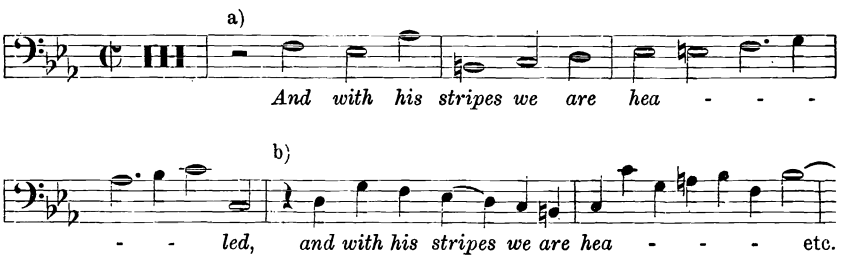
Auf gleiche Weise ist der Anfang der oben angeführten Motette von Palestrina, *Dies sanctificatus illuxit nobis* zu behandeln. Hier wird die vorletzte Silbe „*no*“ weit ausgesponnen:



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 den Zweck, dafs man, während die erste Stimme gleichsam solfeggiert, deutlich die Worte der neu hinzutretenden verstehen kann. Man mufs daher ja nicht solche einer Silbe zugedachte Tonreihen durch eine unnütze Wortwiederholung zerreifsen; man nimmt hierdurch der betreffenden Stimme einen schönen fliefsenden Gesang und verdunkelt aufserdem die Deutlichkeit der Textworte in den anderen hinzutretenden Stimmen.

In Bezug auf diese wichtige Regel wollen wir einen Blick auf die Komponisten einer späteren Zeit werfen. Unter diesen finden wir, dafs sich Händel, was Stimmführung und Wortunterlage anbetrifft, sehr oft und viel mehr, als sein grofser 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 mufs, zum grofsen Teil der meisterhaften Wortunterlage. Die Worte sind dem Thema untergelegt, und die betreffende Stimme solfeggiert alsdann ganz nach der obigen Regel auf der vorletzten Silbe bis zur folgenden Pause, z. B.:



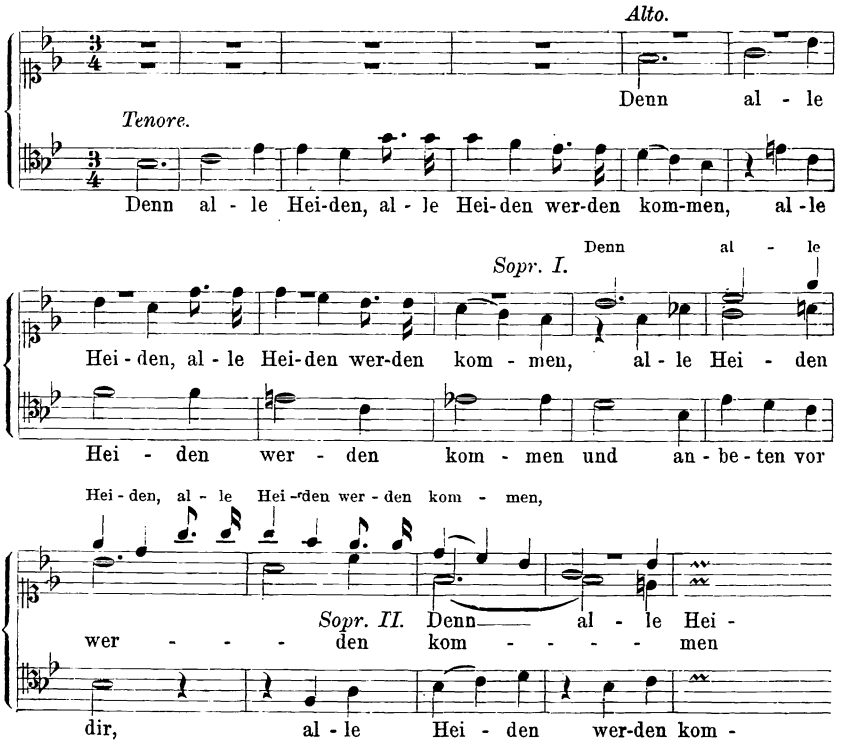
Auf dem anderen mit b) bezeichneten, häufig als Gegenthema durch-

*) Stelle zum Atemschöpfen. Vergl. Regel 3, Seite 452.

geführten Satze in Vierteln wird ebenfalls, obgleich nicht durchgängig, auf dem Worte *healed* solfeggiert.

Aufser 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 Silbeneinschnitte behinderten Strom von Tönen entwickeln können.

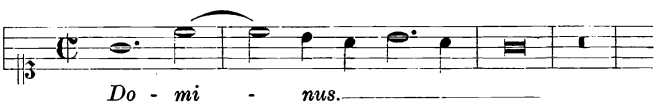
Wir wollen uns aber einer noch neueren Zeit zuwenden. Vergleichen wir mit den HÄNDELschen Meisterwerken z. B. die Fugen aus MENDELSSOHNschen Oratorien, so ist ein Rückschritt in der Kunst gar nicht zu verkennen, indem MENDELSSOHN durch unnütze Wiederholung und Häufung der Textworte gar nicht mehr imstande ist, nach der Weise der älteren Schule zweckmäfsige Melismen in seinen Chorkompositionen 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 schliefst sich eine lange, weit ausgesponnene Fuge an: „Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir." Wie wir sehen, findet schon im Thema selbst eine Wortwiederholung statt:



Treten nun aber die Stimmen zusammen, schliefslich fünf, so hört man die allerverschiedenartigsten Silben zu gleicher Zeit, so dafs keine der vorhandenen Stimmen deutlich zu verstehen ist. An demselben Fehler leidet die Fuge des Schlufschores „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 grofser 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, mufs 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 Kompositionen auf das strengste befolgt werden sollte.

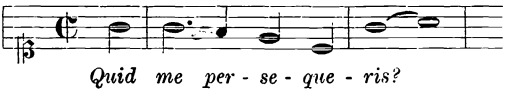
7. Aus den mitgeteilten Regeln geht hervor, dafs die alten Komponisten mit Sorgfalt auf Verständlichkeit der Textworte sahen. Denn, wenn sie auch, was ihnen oft zum Vorwurf gemacht worden ist, hin und wieder nicht genug Rücksicht auf die Quantität der Silben genommen haben, so haben sie doch niemals gegen den Sinn der Worte verstofsen. Ausnahmsweise gegen die Quantität legten sie die Silben in einem solchen Falle unter, wie wir ihn z. B. unter Regel 3 kennen gelernt haben. Ferner nahmen sie es weniger genau bei synkopierten Noten, welche mit der unbetonten Zeit beginnend ebenso gut eine lange, wie eine kurze Silbe zulassen, oder besser eine betonte oder eine unbetonte Silbe; denn in den lateinischen Gesängen des Mittelalters tritt oft der Accent an die Stelle der Quantität. Ferner kann, ohne dafs dadurch der Sinn gestört wird, eine kurze Schlufssilbe durch ein Melisma gedehnt werden. Folgende Behandlung des Wortes *Dominus* wird weder Ohr noch Verstand unangenehm berühren.



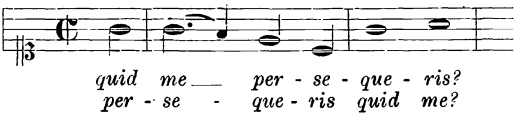
Aus dergleichen motivierten Unregelmäfsigkeiten — oder aus irgend einem anderen Grunde — haben nun manche Herausgeber älterer Musik den Schlufs gezogen, dafs die Wortunterlage in den alten Gesängen ganz gleichgültig sei und dafs man darin ganz nach Belieben verfahren könne.

Durch solche Willkür entstehen bisweilen Fehler gegen den Sinn der Worte und gegen die Quantität der Silben, wie sie sich die alten Komponisten niemals erlaubt haben. Wenn z. B. in einer neueren Ausgabe der Motette CLEMENS NON PAPA *Venit vox de coelo* das Wort

calcitrare eine kurze vorletzte Silbe *calcitrăre* 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 gröfseren Gesangwerken, Oratorien, Kantaten 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*“, „Dafs dein Name kund werde unter den 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 dafs man in der Mitte, oder am Ende, bisweilen auch am Anfang eines gröfseren 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 MENDELSSOHNS 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, dafs z. B. der erste Sopran, die Oberstimme, nur ein einziges Mal gegen den Schlufs hin diese Worte auszusprechen hat.

Die andere oben angeführte Fuge des Schlufschores „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen", läfst 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 erstgenannten Stücke „Denn alle Heiden werden kommen" müfste zunächst ein erstes Thema diese ersten Worte ein- oder zweimal durchführen, und dann müfsten die folgenden Worte „und anbeten vor dir" als ein besonderes zweites Thema eingeführt werden. Und hierauf könnten beide Themen (im Contrapunkt der Oktave oder der Duodezime erfunden) den Satz vereinigt 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 Bibelstellen ist besonderer Fleifs 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 lafst. Ein Beispiel dieser Art ist ein Chor in SCHILLERS Macht des Gesanges, komponiert 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 Einzätzen 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 Komposition Notiz zu nehmen.

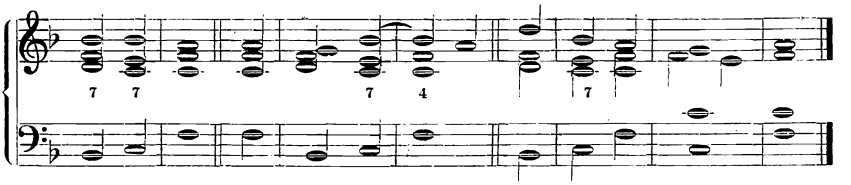
Über die Beantwortung des Themas in der modernen Fuge.

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:

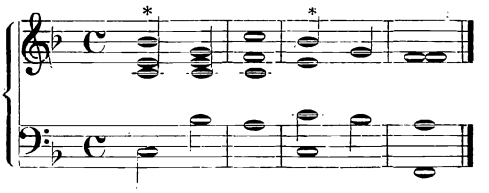
1. Die neuere Musik bindet sich nicht fest an die dem Anfange eines Musikstückes zu Grunde gelegte diatonische Tonreihe, sondern kann im Verlaufe desselben mit Hilfe der Versetzungszeichen in fremde Skalen überschreiten. Sie macht aber hierbei natürlich einen Unterschied zwischen verwandten und entfernteren Tonleitern, je nachdem die neuen Tonreihen mehr oder weniger aus denselben Tonstufen bestehen wie 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 Stufe 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 ♯ und ♭ 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. 104 u. 105.)

3. Die neuere Musik läſst ferner noch abweichend von der der früheren Jahrhunderte gewisse dissonierende Tonverbindungen, die Septimenharmonien mit ihren Umkehrungen zu, welche eine den konsonierenden 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 Abwärtssteigen von einer Stufe in ein konsonierendes 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 Oktave, die Dissonanz ergriffen hat, z. B.:



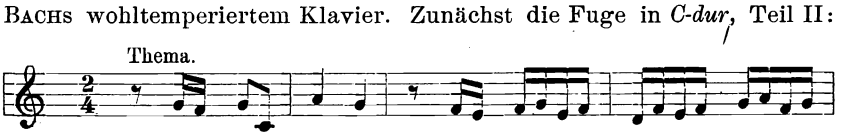
Durch die oben erwähnte gröfsere Freiheit in der Modulation haben aber die verschiedenen Oktavengattungen die Eigenschaft verloren, Tonarten zu sein, so dafs die moderne Musik nur nach den beiden Arten der Dreiklangsharmonie, der harten und der weichen, eine Dur- und eine Molltonart annimmt. In diesen 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.

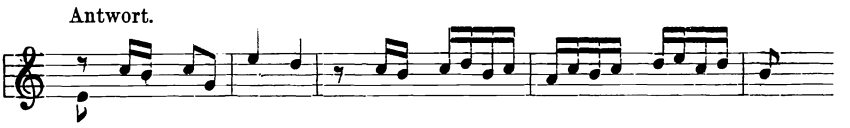
Fuge in Dur.

1. Da die Durtonleiter, wenn man sie von Quinte zu Quinte singt, zum grofsen Teil, was die Lage der halben Töne anbetrifft, mit ihrer authentischen Lage von Grundton zu Oktave übereinstimmt:

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

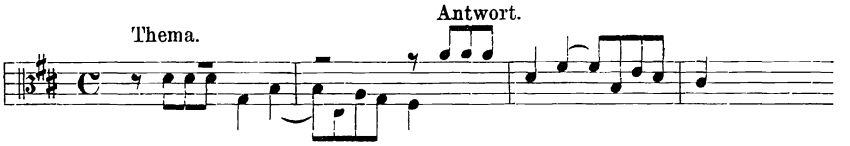
(wie wir dies schon aus den Hexachorden oben kennen gelernt haben), so ist in dieser Tonart die Beantwortung leichter und stimmt in den meisten Fällen mit jener älteren des *A-capella*-Gesanges überein, nämlich immer dann, wenn das Thema den Umfang eines Hexachordes nicht übersteigt. Als Beispiel folgen hier einige Themata aus Seb. Bachs wohltemperiertem Klavier. Zunächst die Fuge in *C-dur*, Teil II:





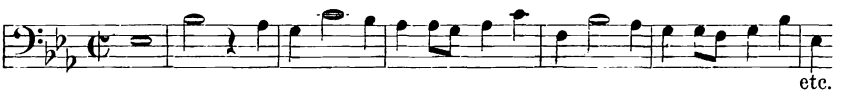
Das Thema liegt in dem Hexachorde *c — d — ef — g — a* und beginnt mit der Dominante; die Antwort auf der Tonika mufs also die erste Stufe um einen Schritt kleiner messen und in allen folgenden Tönen genau nachahmen. Dies ist auf das pünktlichste befolgt, und nur die beiden ersten Sechzehntelnoten, welche man als eine kleine Verzierung ansehen mufs, stimmen nicht überein; sie sind im Thema einen ganzen Ton *g — f* und in der Antwort nur einen halben *c-h* von einander entfernt.

Durchaus ganz genau und nach demselben Gesetz ist das Thema in der *D-dur*-Fuge (Teil II) beantwortet:



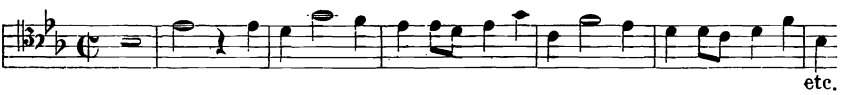
Das mit der Tonika beginnende Thema gehört dem Hexachorde der Tonika *d — e — fis-g — a — h* (= *c — d — e-f — g — a*) an*), wobei wir nur zu beachten haben, dafs die Tonica zufällig in der höheren Oktave steht. (Vergl. S. 321.) Die Beantwortung ist also Note für Note.

Ebenfalls streng nach den oben aufgestellten Regeln ist auch die Beantwortung in der *Es-dur*-Fuge, Teil II,



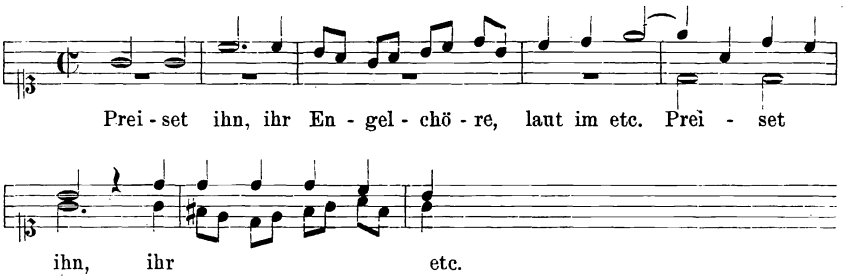
Das mit der Tonika beginnende Thema gehört dem Hexachorde der Tonika *es — f — g-as — b — c* an und hält sich streng in den Grenzen desselben. In der Beantwortung mufs indes der erste Sprung von der Tonika in die Dominante mit dem umgekehrten Verhältnis, mit einem Sprung von der Dominante in die Tonika, beantwortet werden,

*) Das Hexachord *c — d — e-f — g — a* wollen wir in den folgenden Auseinandersetzungen der Kürze wegen das Hexachord der Tonika und jenes andere *g — a — h-c — d — e* das der Dominante nennen, und ebenso in den anderen transponierten Tonleitern: In *G*-dur ist das Hexachord der Tonika *g — a — h-c — d — e* und das der Dominante *d — e — fis-g — a — h;* in *D*-dur ist das Hexachord der Tonika *d — e — fis-g — a — h* und das der Dominante *a — h — cis-d — e — fis;* in *A*-dur ist das Hexachord der Tonika *a — h — cis-d — e — fis* und das der Dominante *e — fis — gis-a — h — cis* u. s. w.

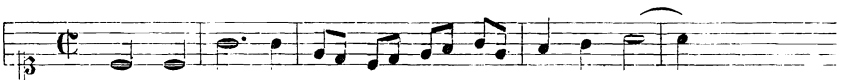


wodurch man alsdann gezwungen ist, bei dem folgenden Intervall wieder einzulenken und aus der Sekunde einen Einklang zu machen.

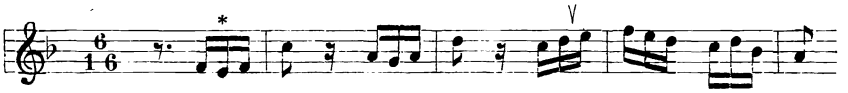
Das wohltemperierte Klavier enthält noch mehrere solcher Fugen, deren Themen sich in den Hexachordgrenzen bewegen und streng nach jenen alten Regeln beantwortet sind; dies sind nämlich im ersten Teil noch die Fugen in *C-dur*, *D-dur*, *As-dur* und *A-dur*, und im zweiten Teile die in *E-dur*, *As-dur* und *A-dur*. Auch andere Komponisten 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" folgendermafsen als Fuge gesetzt finden:



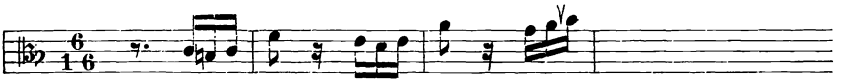
während doch ganz einfach die Beantwortung diese sein müfste:



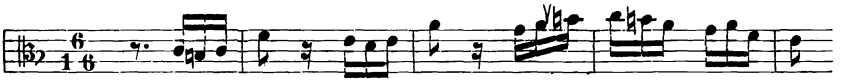
2. Wegen der gröfseren Modulationsfreiheit der neueren Musik finden wir nun auch Sätze, welche das Hexachord übersteigen, nicht selten gebraucht. Bei der Beantwortung dieser werden Versetzungszeichen angewandt, und zwar nach folgender Regel: Man beantwortet den Anfang des Themas bis zu dem Tone, mit welchem das Hexachord überschritten wird, genau nach den obigen Regeln: alsdann fährt man mit Hilfe der Versetzungszeichen weiter fort, die Nachahmung genau zu machen. Als ein Beispiel nehmen wir die *F-dur*-Fuge aus dem zweiten Teile des wohltemperierten Klavieres von SEB. BACH.



Erstlich sei hier bemerkt, dafs das mit * bezeichnete *e* nur als eine Neben- oder Verzierungsnote des *f* anzusehen ist, worauf die Antwort keine Rücksicht nimmt. Das Thema beginnt mit *f-c*, und die Nachahmung erfolgt also mit *c-f*. Bis zu dem kleinen Häkchen ∨ steht das Thema auf dem Hexachorde der Tonika *f — g — a-b — c — d* und wird bis hierher nach der Regel so beantwortet:

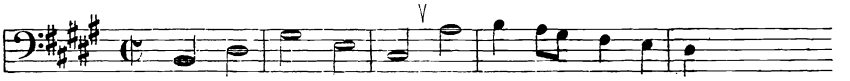


von *a* nach *b* ist aber nur ein halber Ton, während wir oben von *d* nach *e* einen ganzen haben; wir verwandeln deshalb das *b* in *h* und fahren nun genau imitierend weiter fort:

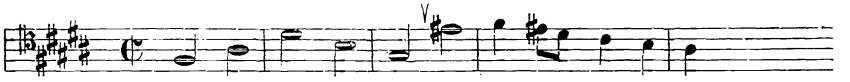


Statt weiterer Auseinandersetzungen folgen noch einige Beispiele aus dem wohltemperierten Klavier.. Dies Zeichen ∨ bedeutet wie oben die Überschreitung des Hexachordes.

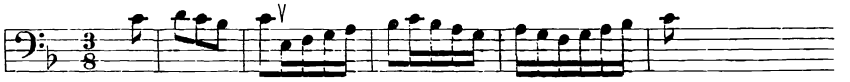
Fuge in *H-dur* (im zweiten Teil).



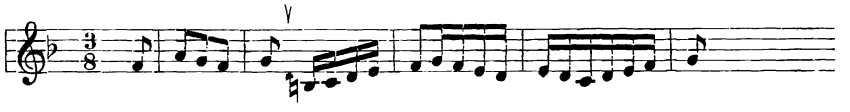
Die Beantwortung ist:



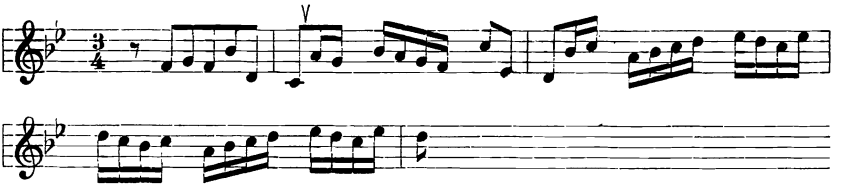
Fuge in *F-dur* (im ersten Teil).



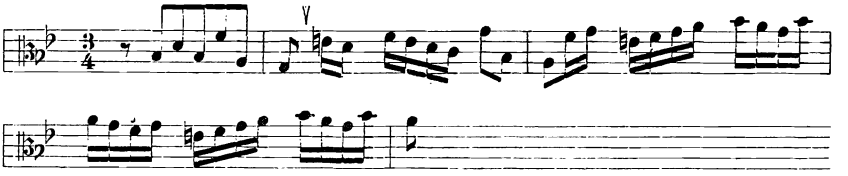
Die Beantwortung ist:



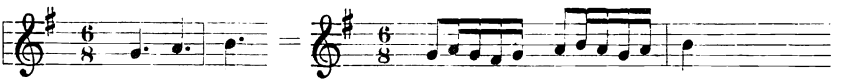
Fuge in *B-dur* (im ersten Teil).



Die Beantwortung ist:



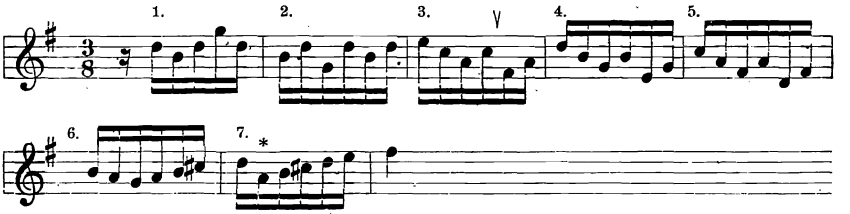
Hierher gehört auch die *G-dur*-Fuge des ersten Teiles, wo man sich, wie in der *C-dur*- und *F-dur*-Fuge, die Sechzehntelnoten als Ausschmückung dieses Ganges zu denken hat:



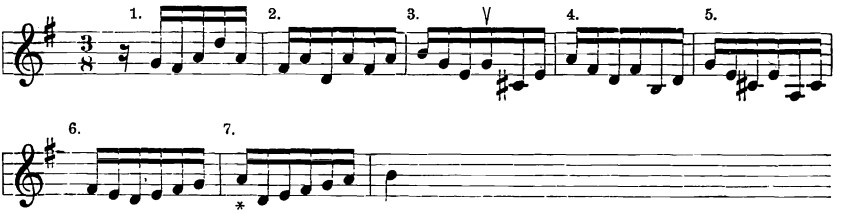
3. Die unter No. 2 besprochenen und angeführten Themen, mochten sie mit der Dominante oder mit der Tonika beginnen, waren sämtlich so eingerichtet, dafs sie zwar die Grenzen des Hexachordes überschritten, aber selbst nicht leiterfremde Töne enthielten (eine natürliche Ausnahme bildeten jene kleinen Verzierungsnoten). 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 Hilfe von Erhöhungszeichen in die Tonleiter ihrer Dominante hinüber modulieren. Hiermit sind aber immer einige Unregelmäfsigkeiten, 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 weiterführen konnte, dafs 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 mufs daher im Verlaufe der Antwort darauf bedacht sein, wieder zur Tonika zurückzukehren und womöglich, wenn

das Thema, wie z. B. das folgende von SEB. BACH (wohltemp. Klav., Teil II, Fuge in *G-dur*) mit der Terz der Dominante geschlossen hat, die Antwort mit der Terz der Tonika endigen.

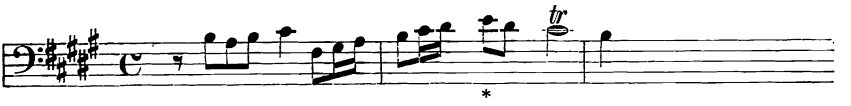


Die Beantwortung ist hier folgende: BACH hebt zunächst nach der allgemeinen Regel, dafs sich Dominante und Tonika entsprechen sollen, seine Antwort bis zum Zeichen V nach No. 1 an. Hier überschreitet das Thema das Hexachord, so dafs die weitere Genauigkeit mit Hilfe des ♯ hergestellt werden mufs. Im 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 läfst 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*.

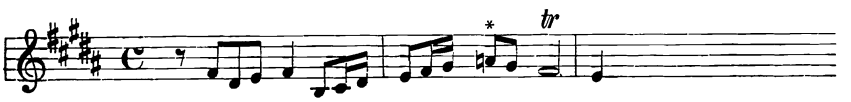


Themen wie diese sind im ganzen selten, und es bleibt hier sehr viel dem richtigen Gefühl des Komponisten überlassen, die Modulation in der Antwort auf eine geschickte Weise und zur rechten Zeit zur Tonika zurückzuführen.

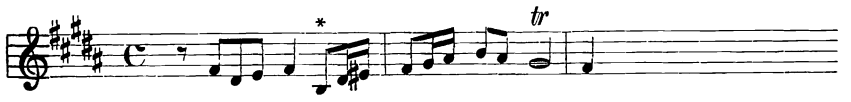
4. Der Modulationsgang in neueren Musikstücken strebt zur Tonleiter der höheren Quinte. Jede Sonate geht schon bald in ihrem ersten Teil zur Dominante über, läfst das zweite Thema in dieser Tonart erklingen und schliefst in derselben zunächst ab. Ja selbst in kurzen Liedersätzen finden wir dieses Bestreben. Dasselbe äufsert sich natürlicherweise auch in der Fuge. Aus diesem Grunde wird man bisweilen in den Beantwortungen noch Unregelmäfsigkeiten begegnen, von denen, wenn man die Modulation nach der Unterdominante anwenden wollte, nicht die Rede wäre. Auch das Thema der *H-dur*-Fuge im ersten Teil des wohltemperierten Klavieres gehört hierher:



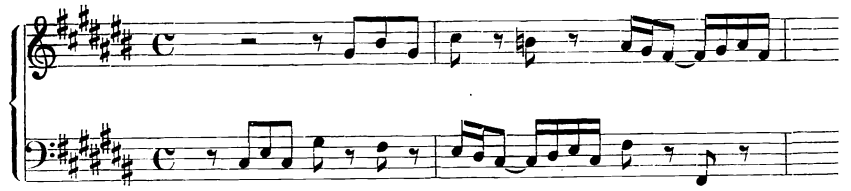
Es beginnt mit der Tonika und gehört anfangs dem Hexachorde der Dominante *fis — gis — ais-h — cis — dis* an, bei * wird dasselbe überschritten. Nach No. 2 wäre es ganz leicht, mit Hilfe des Erniedrigungszeichens ♭ eine genaue Antwort herzustellen:



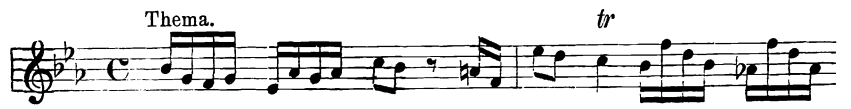
Aus dem oben angeführten Grunde aber, nämlich um nach der Oberdominante zu modulieren, verläfst Bach die Genauigkeit und nimmt an einer ihm zweckmäfsig scheinenden Stelle (bei dem *) statt einer Sekunde eine Terz, wodurch der Schlufs um einen ganzen Ton höher in die Tonart der Oberdominante gerückt wird:

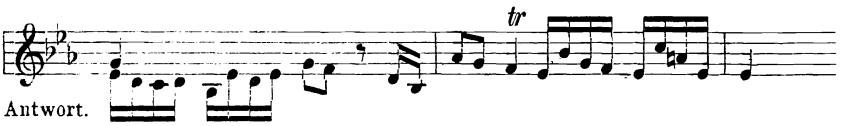


In solchen Fällen hört aber die bestimmte Regel auf, und der Geschmack des Komponisten und der Vorteil den diese oder jene Art zu modulieren bei der Arbeit bietet, sind allein mafsgebend. Denn Bach hat selbst Fugen komponiert, wo er nach der Unterdominante gegangen ist; z. B. die Fuge in *Cis-dur* des zweiten Teiles.



Auch anderen unregelmäfsigen Antworten begegnen wir, wo nur das Bestreben, nicht zu weit vom Hauptton sich zu entfernen, das einzige Prinzip sein konnte, wie z. B. in der *Es-dur*-Fuge des ersten Teiles.

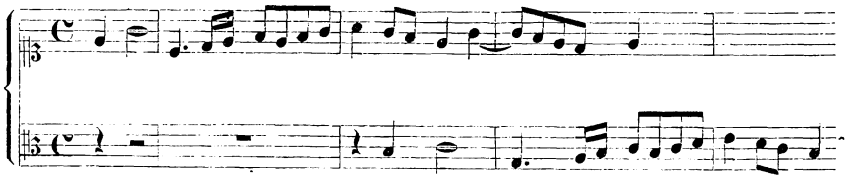




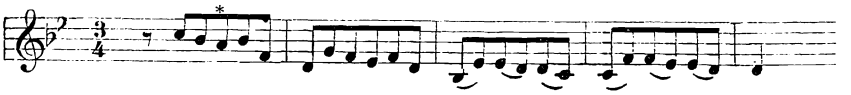
5. Als S. 306 u. ff. die ursprünglichen Regeln über die Antwort auseinandergesetzt wurden, gingen wir von der Annahme aus, dafs das Thema stets mit der Tonika oder mit der Dominante beginnen müfste. Bei den Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts war dies auch der Fall, und wir sind auch bei der modernen Fuge bis jetzt dabei geblieben, weil die Ausnahmen hiervon selten sind. Von den 48 Fugen des wohltemperierten Klavieres sind nur zwei, die in *Fis-dur* und die in *B-dur* des zweiten Teiles, welche hiervon abweichen Die moderne Musik gestattet also auch hier mehr Freiheit, so dafs wir das Thema mit der Sekunde, der Terz, der Septime oder irgend einem anderen Intervall der Tonleiter anfangen können; indessen müssen die Intervalle so gewählt werden, dafs man die Tonart dennoch erkennen kann; es mufs also schon beim zweiten oder dritten Ton die Tonika oder Dominante zu hören sein, und zwar in einem solchen Verhältnis zu den übrigen Tönen, dafs der Hörer nicht lange im 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,

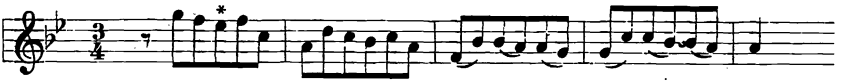
und hiernach den ersten Ton in der Antwort bestimmen; dann müssen wir aber wenn der zweite (wohl spätestens der dritte) Ton die Tonika oder die Dominante bringt, diese mit dem umgekehrten Verhältnis beantworten. Es folgt das Beispiel:



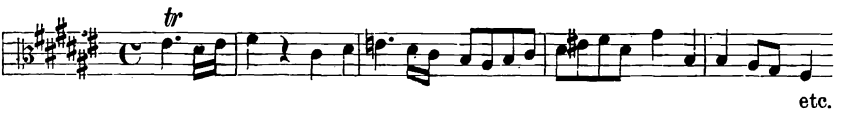
Bach beginnt die *B-dur*-Fuge (Teil II) mit der Sekunde. Das Thema bewegt sich mit Ausnahme des mit * bezeichneten Tones (welcher nur von kurzer Dauer ist und auf dem schlechten Taktteil steht) im Hexachorde der Tonika *b — c — d-es — f — g*.



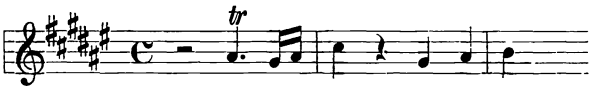
Die Antwort beginnt also mit der Sekunde der Dominante und bewegt sich in dem entsprechenden Hexachorde, und es ist nur der mit * bezeichnete Ton, in welchem sie das Thema ungenau nachahmt. (Wir haben gerade diesen Fall schon mehrmals kennen gelernt, z. B. in der *C dur*-Fuge T. II, u. a.)



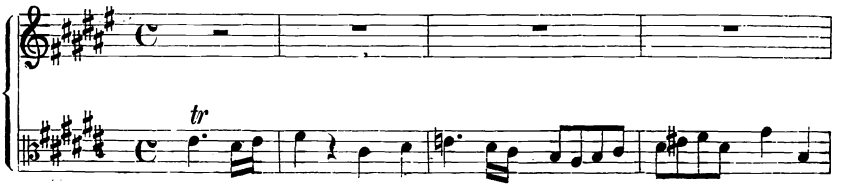
Wenn aber das Thema das Hexachord überschreitet oder sogar in fremde Tonarten übergeht, so kann man sich auch hier Freiheiten erlauben, wie wir sie oben (unter Nr. 4 S. 466) kennen gelernt haben. Das Thema der erwähnten *Fis-dur*-Fuge im zweiten Teile

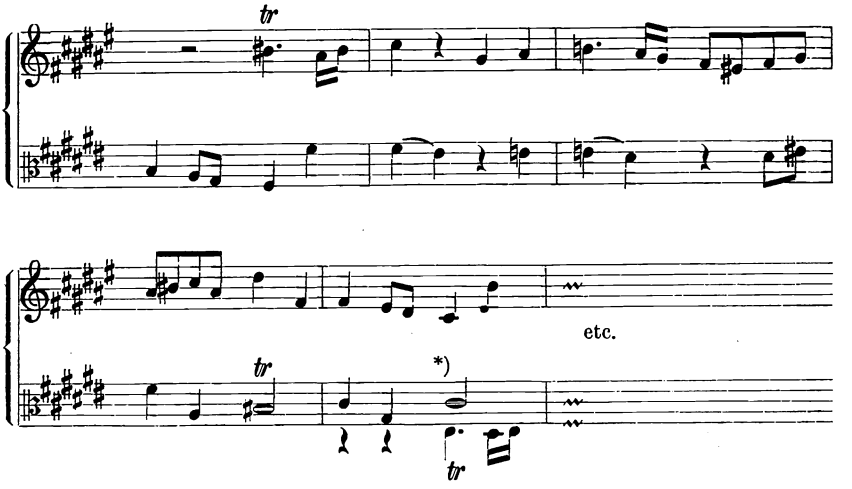


gehört anfangs dem Hexachorde der Dominante an und beginnt mit der Terz der Dominante (oder dem aufwärtssteigenden Leiteton der Tonika), welche aber schon im dritten Takt durch ein ♮ erniedrigt wird, so dass sich das Thema zunächst der Tonart der Unterdominante zuwendet. Eine regelrechte Antwort müsste mit der Terz der Tonika 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 Leiteton von *cis*, obgleich, wie man an dem folgenden Anfang sehen kann, *ais* sogar recht gut harmonisch statthaft sein würde.





Fuge in Moll.

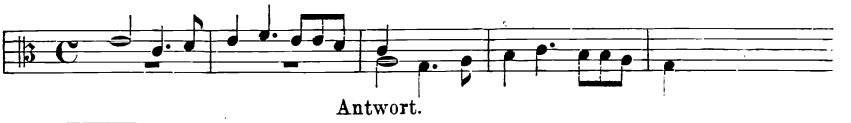
Nach der längeren Auseinandersetzung über die Beantwortung des Fugenthemas in der Dur-Tonart werden einige wenige Bemerkungen über die Mollfuge genügen. Im ganzen haben wir hier dieselben Regeln wie in jener zu beobachten, nur mit dem Unterschiede, dass man weit eher genötigt ist, die Antwort mit Hilfe der Versetzungszeichen in die Tonart der Dominante zu transponieren. Dies hat seinen Grund darin, dass die Molltonleiter, wenn man sie mit der Tonika 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.

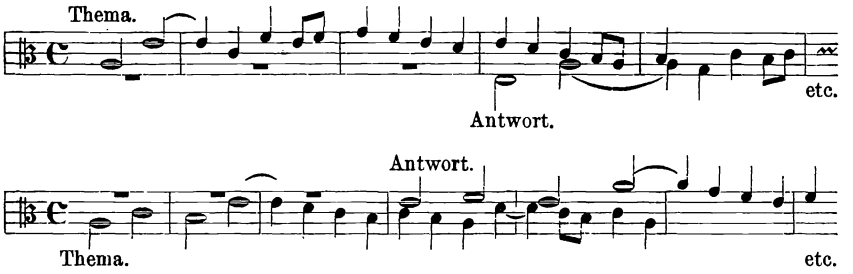
Nun giebt es aber auch hier viele Themen, die sich in den engsten Grenzen des Hexachords halten und auch bei einer modernen Behandlung eine ganz strenge Antwort verlangen, z. B.

Thema.

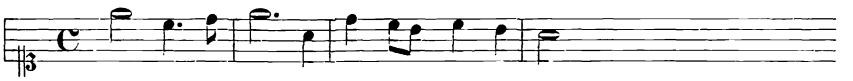


Antwort.

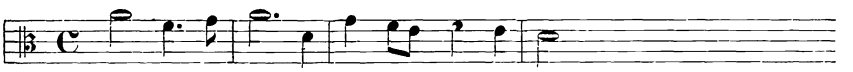
*) Einsatz der dritten Stimme.



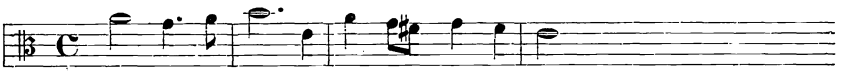
Da aber eine genaue Antwort sehr leicht in die Tonart der Unterdominante führen würde und sich die moderne Modulation hiergegen sträubt und im Gegenteil (auch hier in Moll, so sehr auch dadurch die zu Anfang des Stückes angenommene diatonische Tonreihe verlassen wird) nach der Tonart der Oberdominante hinüberzugehen strebt, so wird man sehr oft in Rücksicht hierauf von den ursprünglichen Regeln abweichen müssen. Wir wollen als Beispiel folgenden Satz nehmen:



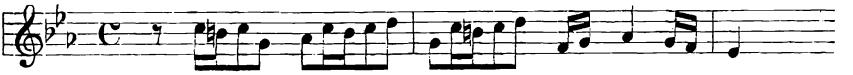
Dieses Thema beginnt mit der Dominante und gehört dem Hexachorde *g—a—h-c—d—e* an, so dass es in der rein diatonischen Schreibweise ganz genau ohne jede Abänderung so beantwortet werden müsste:

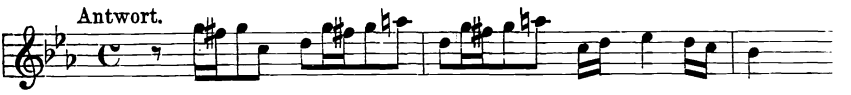


In der modernen Fuge wird man indessen die Antwort lieber so einrichten, dass sich auf dem ersten Ton Dominante und Tonika entsprechen, dann aber im weiteren Verlaufe der Satz mit Hilfe des Kreuzes in die Molltonart der Dominante übertragen wird, nämlich so:

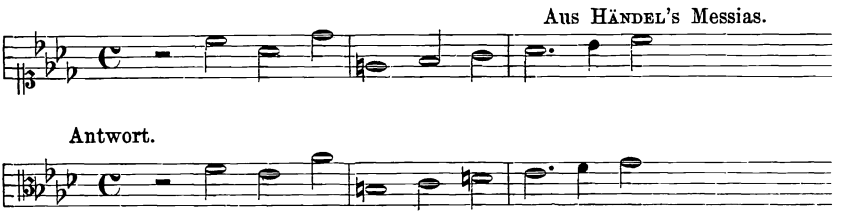


Ein solches Modulieren ist aber natürlich ganz unumgänglich nötig, wenn das Thema die Grenzen des Hexachords übersteigt, wie in der *C-moll*-Fuge im ersten Teile des wohltemperierten Klavieres:

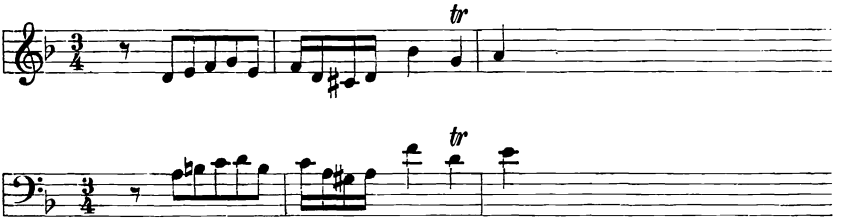




oder wie hier:



und wenn das Thema mit der Tonika beginnend und stufenweise die Tonleiter aufwärts steigt. (Wohltemperiertes Klavier, 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 Komponisten in den meisten Fällen an Stelle der Molltonleiter, (hier also an Stelle der *D*-moll-Leiter,) die dorische Octavengattung setzen,

$$\underbrace{c—D—e\ f—g—a}_{\text{Hexachord}}—h\text{-}c—d$$

deren Beantwortung dann diese ist:

$$\underbrace{g—a—h\ c—d—e}_{\text{Hexachord}}\ f—g—a$$

und erst im Laufe des Stückes und namentlich gegen den Schluss hin der aeolischen Tonart (Moll) gemäfs modulieren.

Namen- und Sachregister.

Abwärtssteigender Leiteton. 103 u. f.
Ach bleib mit deiner Gnade, fünfstimmig. 421.
Ach Gott und Herr, vierstimmiger Choralsatz. 277.
Achtfufs-Ton. 35.
achtstimmiger Satz. 437.
Adam de Fulda. 141.
a' der Stimmgabel. 34.
Adlung, M. Jacob. 62, 129.
Ἄεισε μοῦσά μοι φίλη (Hymnus). 106.
aeolisch bei den Griechen. 88 u. ff.
aeolische Octave und Tonart im 16. Jahrhundert. 82, 83, 100.
Agnus dei, fünfstimmig mit Canon von Ludovico Vittoria. 417.
Agricola, Martin. 69, 71.
Aichinger. 324.
akustische Verhältnisse. 13 u. f.
Albrechtsberger, Joh. Georg. 348, X.
Alcuinus, Flaccus. 95.
alla-breve-Takt. 10.
Allein Gott in der Höh sei Ehr. 118.
Alt durch Männer besetzt. 75.
alterierte Intervalle. 29.
Altstimme. 74 u. f.
Alypius. 44, 47, 86.
Amalie, Prinzessin von Preussen. 323.
ambitus, Umfang der Melodie. 118, 326.
Ambros, A. W. 53, 54, 55, 56, 142, 143.
Ambrosius, Bischof. 95, 101.
ἀνειμένη ἰαστί. 90.
ἀνειμένη λυδιστί. 90.
Anerio, Felice. 452.
Angeloni, Luigi. 37.
Anonymus de musica. (griech.) 4.
Anonymus II bei Coussemaker. 135.
Antiphonen. 101.
Antony, Jos. 49.
ἀποτομή. 19, 44.
Apotome-Erhöhung. 44, 45.
Aristides Quintilianus. 86.
Aristophanes. 90.
Aristoteles. 85, 94.
Aristoxenus. 2, 94.
ἁρμονίαι. 91.
arsis und *thesis*. 4 u. ff.
Artusi, Joh. Maria. 86.
Atemholen. 185, 452.
Athenaeus. 90.
Auflösung der Dissonanzen. 175, 182 u. f.
Auflösung (unterbrochene) der Dissonanzen. 182 u. f.
Auftakt. 12.
aufwärtssteigender Leiteton. 124 u. f.
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Dur). 92.
Aus tiefer Not (phrygisch). 272, 279.
authentische Melodie. 83.
authentische Töne. 100.

Bacchius Senior. 86, 89.
Bach, Carl, Ph. Em. 143, VI, IX.
Bach, Joh. Seb. 61, 104, 143, 229. 317, 325, 420, 454, 460 u. f. VI.
battuta. 139.
Beantwortung des Eugenthemas. 305 u. ff.
Beantwortung des Themas in der modernen Fuge. 459, in Dur 460, in Moll 469.
Becker. C. F. 42.
Beethoven, Ludwig van. 462.
Bellermann, Friedr. 5, 47, 92, 166.

Benennung der Töne. 30—42.
Benennung der Töne bei den alten Griechen. 30 u. f.
Benennung der Töne im Mittelalter. 32 u. f.
Bentley. 4.
Berardi. VII, X, XI.
Berno von der Reichenau. 113, 115.
Betonung. 4 u. ff.
Bewegung der Stimmen. 137.
Bindung *(syncope)*. 174 u. ff.
bistropha (Neumenzeichen). 49.
bivirga (Neumenzeichen). 49.
Bodz-Reymond T. H. 73.
boeotische Tonart. 90, 91.
Boetius. 47, 48, 96.
Bona, Joannes. 85.
Bononcini, Giov. Maria. VII, IX.
b-quadratum. 34, 116, 117.
brevis (Note). 10, 58, 60.
brevis recta und *altera*. 59, 60.
b-rotundum. 34, 116, 117.
Brumel, Anton. 68.
Buchstaben als Benennung der Töne. 32.
Buchstaben als Tonschrift. 48, 55, 56, 61.
Burette, Pierre Jean. 47.
Byron, Lord. 81.

Cadenzen. 103.
Calvisius, Sethus. 101.
cambiata. 162, 453.
canon. 305, 414, 420, XIII.
cantus firmus. 129, 146 u. f. XIII.
Carl der Grosse. 49.
Charakter der Tonarten i. Mittelalter. 85.
Cherubini. 164, 165, X, XI.
chiavette. 75 u. f., 405, 430.
chiavi trasportate. 75 u. f., 405, 430.
Choralsatz, vierstimmiger. 271 u. ff.
Christe, du Lamm Gottes, dreistimmig mit Nachahmungen. 300.
Christus am Ölberg, Oratorium von L. v. Beethoven 462.
Christus hat uns ein Vorbild gelassen, Doppelfuge von Graun. 378, 461.
χρόαι. 135.
chromatischer Schritt in der Melodie. 106, 107, 125.
Chrysander, Fr. 25.
Cipriano di Rore. 66.
Clari. VIII.
clavis. 39.
clavis signata. 39.
Clemens non Papa. 456.
clivus (Neumenzeichen). 51.
Coclicus, Adrian Petit. 448.
comes (Gefährte). 306, 326.
Comma s. Komma.
Commer, Franz. 78.
Congratulamini mihi, Motette von Palestrina. 35.
conjunctio. 25, 111, 113.
Conrad von Nürnberg. 70.
Consonanzen. 15, 130, 131.
Contrapunkt, einfacher. 129 u. f.
Contrapunkt, doppelter. 368.
Contrapunkt, doppelter in der Octave. 370. — in der Decime. 382. — in der Duodecime. 395.
Contratöne. 34, 98.
Cottonius, Joh. 50, 100, 114.
Cours de contre-point von Cherubini. 164, X, XI.
Cousemaker, E. de. 39, 41, 48, 49, 51, 130, 135.
Crucifixus, achtstimm. von A. Lotti. 436.
Cur adhibes tristi (vers. mem). 36.

Damon. 89.
Dasian-Notation. 54.
Decime. 23, 139, 147, 382.
Dehn, S. W. 72, 129, 326, 411, 416, 449, X.
De musica poëtica, Mscr. aus dem 16. Jahrh. 67.
Denis, Pierre. VII.
Denkmäler der Tonkunst, Band I herausgegeben von H. Bellermann. 109, 453.
deutsche Tabulatur. 61.
diatonischer Halbton. 18, 106.
diatonische Tonleiter. 15 u. f.
διάζευξις. 30, 31.
Didymus. 135.
diesis. 126.
Dies sanctificatus, Motette von Palestrina. 13, 35, 452, 453, 454.
Dionysius. 105, 106.
Discedite a me omnes, zweistimm. Satz von Orlandus Lassus. 411.
Dissonanzen. 15, 130, 131.

Dissonanzen, auf *arsis* (vorbereitete). 215 u. f., 260 u. f.
Dissonanzen auf *thesis* (durchgehende). 161 u. f.
Dominante. 82.
Dominanten-Accord. 277.
Dommer, A. v. 326.
doppelter Contrapunkt. 368—409, XIII.
doppelter Contrapunkt in der Octave. 370.
dopp. Contrapunkt in der Decime. 382.
dopp. Contrapunkt in der Duodecime. 395.
Doppelfuge. 372 u. f., 378, 458.
dorische Octave bei den Griechen. 88, 89.
dorische Octave und Tonart im 16. Jahrhundert. 82, 83, 84.
dorisches Tetrachord. 30.
dreigestrichene Octave. 34.
Dreiklang. 16, 17.
dreistimmiger Contrapunkt. 191 u. f.
dreizeitiger Takt bei den ältesten Mensuralisten. 59, 60.
d-superacutum. 33, 38.
Ducange. 48.
Duodecime. 144.
duplex longa (Note). 58.
Durdreiklang. 16, 17.
Durchführung. 326.
Durchgang, durchgehende Dissonanz. 153. u. ff., 161.
Dur-Tonart. 80, 459, 460.
Dur-Tonleiter in d. modernen Musik. 79.
dux (Führer). 306, 326.

Eccard, Johann. 422.
Ego sum panis vivus, Motette v. Palestrina. 109, 324.
eingestrichene Octave. 34.
Einklang. 16, 23, 24, 148, 155.
Einteilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen. 130 u. f.
Ein feste Burg ist unser Gott (auth. Melodie). 92, 118, 272.
Engführung. 327, 329.
Ennius. 51.
ἐπανειμένη λυδιστί. 90.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Dreistimmig mit Nachahmungen. 292.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Vierstimmiger Choralsatz. 281.
Erhöhung durch ein Kreuz. 35.
Erhöhung des aufwärts steigenden Leitetones. 80, 124, 125.
Erniedrigung durch ein *b*. 35, 116.
Euklid, griechischer Musiker. 13, 86.
Explicatio compendiosa (Manuskript aus dem 16. Jahrhundert). 67.
expositio der Fuge. 326.

Falsettsingen. 75.
Fantasia auf die Manier eines Echo (Orgelstück von J. P. Swelingk). 63.
Fasch, Carl. 416.
Fermaten. 273.
Fischer, Emil. 315, 319.
Flaccus, Alcuinus. 95.
Forkel, Nic. 41, 47, 53, 68, IX.
Fortlage, Carl. 44.
Franco von Köln. 58, 73, 129, 134, 135.
französischer Violinschlüssel. 74.
Fratres ego enim, achtstimmige Motette von Palestrina. 436, 437.
Freiheit, die ich meine, Lied. 11.
Friedlein, Gottfried, Ausgabe d. Boetius. 47.
Friedrich der Grosse. 323.
Führer *(dux)*. 306, 326.
fünfstimmiger Satz. 421.
fünfzeitiger Takt. 5, 6.
Fuge. 305 u. ff.
Fugenthema und seine Beantwortung. 305 u. ff.
Fuge, zweistimmige. 325.
Fuge, dreistimmige. 336.
Fuge, vierstimmige. 355.
Fuge mit zwei Themen. 372, 375, 390, 393, 401, 405.
Fuge mit drei Themen. 407 u. f.
Fuge mit verkehrter Nachahmung. 412.
Fuge, moderne in Dur. 460.
Fuge, moderne in Moll. 469.
fusa (Note). 64.
Fux, Jos. 4, 86, 119, 120, 129, 139, 166, 182, 249, 270, 318, 321, 327, 335, 404, 407, VII, XI, XIII, XIV, XVI.

Gabelton s. Kammerton.
Gabrieli, Andreas. 317.
Gabrieli, Joh. 420.

Gafurius, Franchinus. 37, 49, 82.
gamma graecum. 32, 33, 38, 39.
ganzer Schluss. 273.
ganzer Ton, grofser und kleiner. 18.
Gattungen der Intervalle. 25 u. ff.
Gaudentius. 86, 88.
Gefährte *(comes).* 306, 326.
Gegenbewegung. 137.
Gegenthema. 371 u. f.
Gelobet seist du Jesu Christ, Melodie. 118, 123, 280.
Gelobet seist du Jesu Christ, dreistimmig mit Nachahmungen. 295.
Gelobet seist du Jesu Christ, vierst. Choralsatz. 280.
γένος (ῥυθμικὸν) ἴσον, διπλάσιον, ἡμιόλιον. 6.
gerade Bewegung. 137.
gerader Takt. 5.
Gerbert, Martin. 37, 52, 96, 98, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 140.
Gesangschlüssel. 71 u. f., 74 u. f.
Glarean. 39, 82, 85, 100, 101, 114, 115, 128, 135, 136, 141, 222, 416, 449, VI.
gleichschwebende Temperatur. 20, 21.
Goudimel, Claude. 106, 125, 206, 422.
Gradus ad parnassum von Jos. Fux VII, XII.
Graun, Carl Heinrich. 105, 378, 461.
Gregor der Grosse (Papst). 32, 48, 96, 101.
gregorianische Benennung der Tonstufen. 32.
gregorianischer Kirchengesang. 106, 110.
gregorianische Notation. 48.
Grell, Ed. 447, XV.
Grenze zwischen authentisch und plagialisch. 118.
griechische Benennung der Tonstufen. 30, 31.
griechische Notation. 43 u. f.
gröfsere oder zusammengesetzte Takte. 6 u. f.
grofse Octave. 34.
Guido von Arezzo. 37, 38, 55, 56, 100. 110, 113, 114, 140.
Guilelmus de Podio. 49.
Γ-*ut.* 38.
Γ *vox gravissima.* 33, 38.
Haberl, Fr. Xav. 56, 101.
Händel, G. Fr. 13, 75, 104, 105, 165. 229, 317, 325, 420, 451, 454, VI, XI.
Hagen, Fr. H. v. d. 32.
halber Schluss. 279.
halber Ton. 15, 18, 19, 20.
Harmonie. 3.
Hassler, Casp. 62.
Hassler, Hans Leo. 323.
Hattemer, Heinr. 32.
Haupt, Leop. 43.
Hauptbetonung und Nebenbetonung. 6.
Haydn, Jos. 104.
H=b-quadratum. 34.
hebräische Accente. 43.
Hebung und Senkung. 12.
Heil dir im Siegerkranz, Lied. 10.
Hemiolien. 7, 13.
Hermannus Contractus. 34, 57, 100, 114.
Hermesdorff, mich. 37, 39, 56.
Herzog. 36.
Hexachord. 27, 304 u. ff. 461.
Hexachordtabelle. 38.
Heyden, Sebald. 416, VI.
Hiob, Oratorium von Carl Loewe. 81.
Höhe (Tonhöhe). 14.
Hofhaimer, Paul. 61.
homophon. 419.
Hucbald. 33, 52 u. f., 96, 100, 113, 140.
Hülfsbüchlein beim Gesang-Unterricht von H. B. 273.
Hugo von St. Victor. 49.
Humanus C. P. 61.
hyperaeolische Octave im 16. Jahrh. 83, 84.
hypoaeolische Octave im 16. Jahrh. 84, 100.
hypodorisch bei den Griechen. 86, 99.
hypodorische Octave im 16. Jahrh. 84, 100.
hypoionische Octave im 16. Jahrh. 84, 100.
hypolydisch bei den Griechen. 86.
hypomixolydische Octave im 16. Jahrh. 84, 100.
hypophrygisch bei den Griechen. 86.
hypophrygische Octave im 16. Jahrh. 84, 100.

Jacobsthal, Gustav. 60.
Jerusalem, du hochgebaute Stadt. 118, vierstimmiger Choralsatz. 284.
Jesus, meine Zuversicht. 118.

Instrumentalnoten der Griechen. 43. u. ff.
Intervall. 15, 23 u. ff.
Intervall-Gattungen. 26 u. f.
Intervalle, alterierte. 29.
Intervalle in der Melodie *(conjunctiones)*. 104 u. ff.
Johannes Cottonius. 50, 100, 114.
Johannes de Muris. 73, 129, 135, 140.
Johannes der Täufer. 36.
ionisch bei den alten Griechen. 90.
ionische Octave u. Tonart im 16. Jahrh. 82, 83, 100.
Josquin des Près. 448.
Josua von Händel. 229.
Isaac, Heinrich. 68, 222.
Israel in Aegypten von Händel. 104, 420.

Kammerton oder Gabelton. 92, 95.
Kiesewetter. 37, 67.
Kirnberger, Joh. Ph. 222, 230, 323, 416, IX.
Kirchentöne. 96.
Klang. 14.
kleine Octave. 34.
Koch, musikal. Lexicon. 419.
Köchel, Dr. Ludwig, Ritter von. VII, XIII.
Komma, pythagorisches. 20, 22.
Komma, syntonisches. 18.
Kornmüller, P. Uttp. 33, 55, 56.
Krause, K. Chr. Fr. 73.
Kühnel's *Musica sacra*. 78.
Kyrie eleison aus einer sechsstimmigen Liturgie von H. B. 426.

Lamed hebraeum (bei Gerbert, Ss. I). 54.
Lamprokles. 87.
Lassus, Orlandus. 144, 221, 222, 411, 420, 447, 449, 451, VI, VIII.
lateinische Buchstaben beim Boetius. 48.
Laute. 69.
Lauten-Tabulatur, ältere deutsche. 70.
Lauten-Tabulatur, italienische. 71.
Lauten-Tabulatur, neuere deutsche. 72.
λεῖμμα (linma). 19, 44, 46, 47.
Leiteton, abwärtssteigender. 103.
Leiteton, aufwärtssteigender. 124.
λιχανός. 30, 31.
Lichtenthal, Pietro. 41.
Ligaturen. 60, 61, 419.
limma s. *λεῖμμα*.
Liniensystem. 57, 58.
Löwe, Dr. Carl. 81.
lokrisch bei den Griechen. 88, 89.
longa (Note). 58.
longa perfecta und *imperfecta*. 59, 60.
Lossius, Lucas. 37.
Lotti, Antonio. 436.
lydisch bei den Griechen. 88, 89.
lydische Octave und Tonart im 16. Jahrhundert. 82, 116, 117.

Magnificat-Töne. 101.
Manfredi, Alessandro. VII.
Marcello, Benedetto. VIII.
Marchettus von Padua. 73, 116, 119, 135.
Marpurg. 47, 135, 320, 321, 326, 327, 416.
Marquard, Paul. 95.
Martini, Giov. Batt. VII.
Marx, A. B. 325.
Matthäus-Passion von Seb. Bach. 420.
Mattheson, Joh. 1, 42.
maxima (Note). 60.
mehrstimmig (polyphon), mehrstimmiger Satz. 419.
Meibom, Marcus. 47, 86.
melisma. 453.
Melodie. 102 u. ff.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 455, 456, 457.
Mensuralnotation. 43, 58, 72.
μέση. 30, 31.
Mesomedes. 105.
Messias von Händel. 13, 454.
Mettenleiter, Georg. 37.
Meyer, Gregor. 450.
mi-fa, halber Ton. 40.
minima (Note). 10, 61.
Mir nach spricht Christus, unser Held. 3stimmig mit Nachahmungen. 296.
Mit Fried und Freud, 4stimm. Choralsatz. 278.
mixolydisch bei den Griechen. 87.
mixolydische Octave und Tonart im 16. Jahrhundert. 82, 83.
mixtura duarum vocum. 25, 29.

Mizler, Lorenz. 61, 129, 267, VII.
Mnesias. 94.
Moll-Tonleiter in der modernen Musik. 79, 80, 469.
Mond, ☾. 44.
Morales, Christoph. 142.
Motiv. 186.
motus contrarius, obliquus, rectus. 137.
Mozart, W. A. 104, XI.
Müller, Hans. 52, 113.
Musicae artis liberalis institutio (Manuskript 1540). 38, 39, 50.
musikalischer Ton. 14 u. f.
mutatio. 40.

Nachahmungen. 286 u. ff., 305, 410.
nachgelassen ionisch. 90.
nachgelassen lydisch. 90.
Namen der Intervalle bei den lateinischen Schriftstellern des Mittelalters. 50.
Nanini, Giov. Maria. 142.
Nativitas tua, dei genitrix. Motette von Palestrina. 276.
Nebennote. 154.
νήτη. 30, 31.
Neu-Claviaturisten. 73.
Neumen. 48, 49, 56.
Nicomachus von Gerasa. 86, 88.
Nisard, Theodor. 51.
Noue. 24, 176, 261.
normaler Umfang der menschlichen Stimmen. 35.
Notation. 43.
Notker Balbulus. 32.
Notker Labeo. 32, 99, 100.
Nun ruhen alle Wälder. 92.

O crux benedicta, Motette von Goudimel. 106, 206, 422.
Octave, Intervall. 16, 28.
Octave (Contra-, grofse, kleine, eingestrichene u. s. w.). 34, 62.
Octavengattungen im Mittelalter. 80, 82, 83, 84, 95, 98, 99.
Octavengattungen bei den Griechen. 86 u. f. 99.
Octavengattungen bei Notker Labeo. 99.
Octavenparallelen. 141.
Octaven, verdeckte. 141.
Oddo, Abt von Clugni. 111, 112.
O Domine Jesu Christe, sechsstimmige Motette von Palestrina. 431.
Orgel. 62.
Orgelpfeifen. 35.
Orgeltabulatur. 61 u. f.
Orlandus Lassus s. Lassus.
O vera lux et gloria, Motette von Adam de Fulda. 141.

Palestrina. 13, 35, 75, 79, 109, 110, 141, 142, 163, 219, 221, 222, 276, 317, 323, 418, 419, 420, 429, 431, 436, 447, 452, VI, VII, VIII.
Paolucci. VII.
parallelismus membrorum. 458.
παραμέση. 30, 31.
παρανήτη. 30, 31.
παρυπάτη. 30, 31.
Partituren, gedruckte. 66.
Paulus Diaconus. 36.
Paulus, Oratorium von Mendelssohn. 455, 456.
Paumann, Conrad. 40.
Pausen-Zeichen bei den Griechen. 47.
Perti, Giac. Ant. VIII.
Philippus de Vitriaco. 130.
phrygisch bei den Griechen. 88.
phrygische Octave u. Tonart im 16. Jahrh. 82.
Pierre de la Rue. 416.
Pindar. 105.
plagialische Melodie. 83.
plagialischer Schluss. 276.
plagialische Töne. 100.
Plato. 85, 87, 90, 102.
Plutarch. 87.
pneuma (πνεῦμα). 49.
Polybius. 85.
polyphon (vielstimmig). 419.
Pratinas. 90.
prolatio major. 10.
προσλαμβανόμενος. 30, 31, 32.
Proske, Carl. 78, 418, 436, 452.
Psalmentöne. 101.
Ptolemaeus. 47, 95.
punctus gleich *nota.* 129, 130.
Pythagoras. 134.
pytagorisches Komma. 20, 22.

Quarte, reine. 15, 26, 131, 132.
Quarte als Dissonanz auf *arsis*. 175.
Quarte, consonierende, auf *thesis*. 220.
Quarte, übermäfsige. 26, 29, 131, 134, 176.
Quarte, verminderte. 26.
Quartengattungen. 26, 87.
Quart-Sexten-Accord. 131.
Querstand. 153.
Quinte, reine. 16, 26.
Quintengattungen. 27, 88.
Quinte, übermäfsige. 29.
Quinte, verminderte. 26, 29, 108.
Quinten in der Gegenbewegung. 144.
Quintenparallelen. 142.
Quinten, verdeckte. 141.
Quinte, höchste Saite der Laute und Violine. 71.
Quintillanus, Aristides. 86.
Quint-Sexte. 228.

Reale Beantwortung d. Fugenthemen. 318.
Regius, D. Urban. 37.
repercussio. 326, 327.
rhythmus. 3,4 u. ff., 183 u. ff.
rhythmische Zeichen bei den Griechen. 47.
Riemann, Hugo. 1, 33, 55.
Römer, Nachahmer der Griechen in der Musik. 47.
Romberg, Andreas. 458.
Rore, Cipriano di. 66.
Rossbach, A. 4.
Ruffo, Vincentio. 73.

Saitenlängen. 16, 17.
Samson von Händel. 420, 451.
Sappho. 87.
Saturn, ♄. 44.
Scheyrer, Bernh. 126.
Schiller, Friedr. Die Macht des Gesanges. 458.
Schlecht, Raymund. 56.
Schlüssel. 38, 39, 57, 73. u. f.
Schlüsselanordnungen. 74. u. f.
Schlusscadenzen. 103, 104, 123 u. f. 270 u. ff.
Schluss in der Mensuralmusik. 123 u. f.
Scholz, Bernhard. 129, X.
Schubiger, A. 32, 49.
Schumann, Carl Bernh. 73.
Schwingungen. 14.
Schwingungszahlen der modernen diatonischen Tonleiter. 18.
Schwingungszahlen der gleichschwebend temperierten Tonleiter. 20.
Schwingungszahlen der alt-griech. Tonleiter. 21.
sechsstimmiger Satz. 425.
Sechzehnfufs-Ton. 35.
sechzehnstimmige Messe von Grell. 447.
Secunde, kleine. 25, 175.
Secunde, grofse. 25, 175.
Secunde als Dissonanz auf *arsis*. 175.
Sedullus. 49.
Sei Lob' und Ehr' dem höchsten Gut, dreistimmig mit Nachahmungen. 298.
Sei Lob' und Ehr' dem höchsten Gut, vierstimm. Choralsatz. 283.
Seitenbewegung. 137.
σημεῖα ποδός. 9.
semibrevis (Note). 58.
Septimen-Accord. 459, 460.
Septime, grofse. 27, 115, 175.
Septime, kleine. 27, 115.
Sexte, grofse. 27, 105, 109, 113, 115.
Sexte, kleine. 27, 108, 113. 115.
Sexten-Accord-Folgen. 142, 196.
Sext-Quarten-Accord. 131.
Sicut cervus, Motette von Palestrina 35, 110, 276.
siebenstimmiger Satz. 436.
Solmisation. 38. u. f.
Sopran, Umfang desselben. 272.
Sphärenmusik. 44.
spiritus asper und *lenis*. 53, 54.
Sprung von Quinte und darauf folgende Terz aufwärts in der Melodie. 108.
Stabat mater, achtst. von Palestrina. 486
Stätigkeit der Tonhöhe. 114.
Steigleder. 62.
Stimmt an mit hellem hohen Klang, Lied. 12
Stimmgabel. 34.
Suidas. 90.
Sulpicius. 94.
Swelingk, Joh. Peter. 63.
συναφή. 30, 31.
syncope. 174 h. ff. 215, 260, 266.
syntonisches Komma. 18, 19.
συντονολυδιστί. 90.

Tabulatur, deutsche, für die Laute. 69 u. f.
Tabulatur, deutsche, für die Orgel. 61.
Tabulatur, italienische, für die Laute. 71.
Takt. 4 u. f.
Taktstrich. 12—13.
Taktteile, kleinere. 8, 25.
Taktwechsel. 13.
Taktzeiten. 4, 5.
Teilung der Octave in Quinte u. Quarte, und umgekehrt. 28, 29, 82, 83, 84, 88.
Teilung der Saiten. 16, 17.
τέλειον σύστημα. 91.
Temperatur, gleichschwebende. 20, 21.
Temperieren. 19.
tempo, Zeitmafs. 4, 10.
tempus perfectum. 10.
Teschner, G. W. 422.
Tetrachord (dorisches) bei d. Griechen. 30.
Tetrachorde, verbundene u. getrennte. 30.
Terpander. 44 90.
Terz, grofse. 16, 26, 130.
Terz, kleine. 16, 130.
Terz, verminderte. 30.
tetradus = *τέταρτοδ* 95, 96.
Textworte. 447.
Thema. 305.
Theodorich, Gotenkönig. 47.
Theogerus, Bischof von Metz. 96, 114.
thesis (arsis und *thesis*). 4 u. ff.
Tinctoris, Johannes. 25, 41, 49, 82, 116, 130, 305.
Tod Jesu von Graun. 105, 378, 461.
tonale Beantwortung des Fugenthemas. 318.
Tonarten. 79 u. ff.
Tonica. 82.
toni ficti. 73.
τόνοι. 94
τόνος διαζευκτικός. 30, 31, 87.
Tonschrift. 43.
tonus perfectus, imperfectus, etc. 119.
tonus peregrinus. 101.
tonus primus, secundus etc. 84, 65.
tonus protus, deuterus etc. 95, 96.
Transpositionsscalen der Griechen. 92 u. f.
Trennung (*διάζευξις*). 30, 31.
Triolen. 8, 9.
tristropha (Neumenzeichen). 49.
τριτη. 31.
tritonus, übermäfsige Quarte. 26, 29, 107, 116, 117, 130.
trivirga (Neumenzeichen). 49.
τρόπος (bei Hucbahd). 96, 97.
Trugschluss. 274, 275, 301 u. ff. 340.
Türk, Dan. Gottl. 162.
Tullius Tiro. 51?

Übersteigen der Stimmen. 421.
Übersichtstabelle der griech. Transpositionsscalen. 94.
Umfang d. Melodien. 117, 118, 326, 421.
Umfang der Stimmen. 35, 75, 119 u. f.
unbetonte Taktzeiten. 5 u. f.
Undecime. 24.
ungerader Takt. 5.
Unreinheit einzelner Intervalle. 18, 19.
Unterlegen der Textworte. 447.
ut queant laxis, Hymnus. 36.

Vergröfserung des ersten Intervallenschrittes im Fugenthema. 312.
Verhältnis der Schlüssel zu einander 75.
verkehrte Nachahmung. 290, 410.
Verkürzung des ersten Intervallenschrittes im Fugenthema. 310.
Versetzungszeichen. 73.
Vidi speciosam, Messe von Vittoria. 436.
vielstimmig (polyphon). 419 u. f.
Vierfufs-Ton, vierfüfsiges Register. 35.
vierstimmiger Contrapunkt. 240 u. ff.
vierstimmiger Choralsatz. 271 ff.
Vincent, französ. Musikgelehrter. 54.
Violinschlüssel für Tenor. 58.
Virdung, Sebastian. 69, 70.
virga, (Neumenzeichen). 51.
Virgil. 114.
Vitruvius. 47.
Vittoria, Ludovico. 416, 416, 436, 447.
Vocalnoten der Griehen. 46.
voces graves, finales etc. 33.
Volkmann, Richard. 87.
voller Takt. 12.
Vom Himmel hoch, da komm ich her, 91, 118.
Vom hohn Olymp (Lied). 12.
Von Gott will ich nicht lassen. 118, 274.

Vorbereitung der Dissonanzen. 175.
vox gravissima. 33.

Wachet auf ruft uns die Stimme. 118.
Wallis, Johann. 95.
Walther, Joh., Gottfr. 61, 129, 306, 326, 327, 419.
Warnefried s. Winfried.
Weber, Gottfr. 28.
Wechselnote *(cambiata).* 162.
Westphal, Rud. 44, 87.
Wiederschlag *(repercussio).* 326, 327.
Wie schön leucht uns der Morgenstern. 92.
Wilhelm von Hirschau. 113.
Winfried. 36.
Winterfeld, Carl von. 128.
de Witt, Theodor. 78.
Wohltemperiertes Clavier von Seb. Bach. 460 u. ff.

Xenophilus. 94.

Ὑπάτη. 30 u. f.

Zarlino, Joseph. 86, 135.
zusammengesetzte od. gröfsere Takte. 6 u. f.
zweifüfsiges Register. 35.
zweigestrichene Octave. 34.
zweistimmiger Contrapunkt. 145 u. ff.
zweistimmige Fuge. 325.
zweites Thema i. der Fuge. 372.
zweiunddreifsigfüfsiges C. 35.