

Wiener Stadt- und  
Landesbibliothek

184263 A

MA 9 - SD 25 - 50 - 7611 - 39532 - 45

KONTRAPUNKT  
UND FUGE  
im  
freien (modernen) Tonsatz  
einschließlich  
Chorkomposition

*Systematisch-methodisch dargestellt von*

PROF. LUDWIG BUSSLER

ZWEITE ERWEITERTE AUFLAGE

BERLIN

CARL HABEL VERLAGSBUCHHANDLUNG

Wiener Stadt- und  
Landesbibliothek

84263

A

MA 9 - SD 25 - 50 - 7611 - 39532 - 45

Kontrapunkt und Fuge  
im  
freien (modernen) Tonsatz  
einschließlich  
Chorkomposition

Systematisch-methodisch dargestellt

von

Prof. Ludwig Bussler

Zweite erweiterte Auflage



Carl Habel Verlagsbuchhandlung

BERLIN

h 184. 263

---

Das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.  
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Übungsbeispiele  
ist nicht gestattet.

---



JY 263826

## Vorwort

Da die Nachahmung mit ästhetischer Notwendigkeit alle Bedingungen des kontrapunktischen Stiles im kleinsten Rahmen vereinigt, so hat die Lehre vom Kontrapunkt im freien Satz mit ihr zu beginnen.

Die Durcharbeitung der Gattungen des Kontrapunktes hat dagegen im freien Satz keine Bedeutung, da ihr durch den zweiten Abschnitt der Harmonielehre (harmoniefreie Töne) und den strengen Satz vollkommen Genüge geschehen ist, ihre abermalige Einführung also nur zeitraubende Wiederholung wäre. Überhaupt sind die Vorübungen jetzt geschlossen, und beginnt die Betätigung an der Sache selbst.

Wie die Nachahmung den Kern und Keim aller kontrapunktischen Formen, so bildet die Fuge das Ziel und den Sammelpunkt derselben. Durch ihre Mannigfaltigkeit und Dehnbarkeit sich zum kontrapunktischen Stil verhaltend, wie die Sonatenform zum Stil der klassischen Instrumentalmusik, ist sie geeignet und bestimmt, alle polyphonen Gestaltungen in sich aufzunehmen.

Deshalb bildet die Fuge in ihrer, aus dem modernen Tonsystem erwachsenen Formvollendung den Schluß der Lehre vom Kontrapunkt. Die Methode aber betrachtet von Anfang an alle kontrapunktischen Arbeiten als Elemente der Fuge, läßt sie von Aufgabe zu Aufgabe ihrer Bestimmung entgegenreifen, und erreicht dadurch, daß dem jungen Kontrapunktisten schließlich seine gesamten Studien zu großen geschlossenen Formen verbunden vorliegen.

Auf diesem Wege ergeben sich, gleichsam als Ruhepunkte, zwei andere größere Formen: der selbständige Kanon und die kontrapunktische Variation. Die Choralfiguration dagegen, welche innerhalb der Schule wesentlich dem strengen Satz angehört, findet ihren Platz hier erst nach der Fuge, weil ihre erfolgreiche Bearbeitung die Technik dieser voraussetzt, und ihr abermaliges Auftreten im freien Satz pädagogisch nicht absolut notwendig scheint.

Die Lehre vom Kontrapunkt, welche nicht nur dem Komponisten, sondern jedem gründlichen Musiker unentbehrlich ist, gewinnt auf diese Weise die größtmöglichste, mit erschöpfender Gründlichkeit vereinbare Kürze der Darstellung, besonders die, als so schwer verschrieene Fugenarbeit eine Erleichterung, welche zur weiteren Verbreitung derselben beitragen möge.

Berlin, im Januar 1878.

**Ludwig Bußler**

## Inhalts-Verzeichnis.

|                      | Seite |
|----------------------|-------|
| Vorwort . . . . .    | III   |
| Einleitung . . . . . | IX    |

### Der freie Satz.

#### I. Die Nachahmung (Imitation).

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| § 1. Der zweistimmige Satz . . . . .                                      | 1  |
| I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge . . . . .               | 4  |
| 1. Die reine Prime (Einklang) und reine Oktave . . . . .                  | 4  |
| 2. Die reine Quinte . . . . .                                             | 5  |
| 3. Terzen und Sexten, kleine und große . . . . .                          | 7  |
| 4. Die Dissonanz der reinen Quarte . . . . .                              | 8  |
| 5. Die Dissonanz der Sekunde . . . . .                                    | 9  |
| 6. Die Dissonanz der Septime . . . . .                                    | 11 |
| 7. Die Dissonanz der übermäßigen und verminderten<br>Intervalle . . . . . | 13 |
| 8. Doppeltübermäßige und doppeltverminderte Intervalle . . . . .          | 22 |
| II. Die Intervalle als Vertreter der Akkorde . . . . .                    | 22 |
| § 2. Die Behandlung der Singstimmen . . . . .                             | 25 |
| § 3. Die zweistimmige Nachahmung . . . . .                                | 28 |
| Erste Aufgabe . . . . .                                                   | 30 |
| § 4. Tonale Imitation . . . . .                                           | 32 |
| Zweite Aufgabe . . . . .                                                  | 34 |
| § 5. Zweistimmige instrumentale Imitation . . . . .                       | 35 |
| Dritte Aufgabe . . . . .                                                  | 40 |
| § 6. Der dreistimmige Satz . . . . .                                      | 40 |
| § 7. Die dreistimmige Imitation . . . . .                                 | 41 |
| Vierte Aufgabe . . . . .                                                  | 42 |
| § 8. Der vierstimmige Satz . . . . .                                      | 43 |
| § 9. Die vierstimmige Imitation . . . . .                                 | 43 |
| Fünfte Aufgabe . . . . .                                                  | 45 |

|                                               | Seite |
|-----------------------------------------------|-------|
| § 10. Freiheiten der Imitation . . . . .      | 45    |
| Sechste Aufgabe . . . . .                     | 47    |
| § 11. Besondere Arten der Imitation . . . . . | 47    |
| Siebente Aufgabe . . . . .                    | 51    |
| § 12. Krebsgängige Nachahmung . . . . .       | 52    |
| § 13. Der Text in der Imitation . . . . .     | 53    |
| Achte Aufgabe . . . . .                       | 55    |

## II. Der Kanon im einfachen Kontrapunkt.

### A. Der Einführungskanon.

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| § 14. Der zweistimmige Kanon . . . . .                   | 57 |
| Neunte Aufgabe . . . . .                                 | 59 |
| § 15. Der unendliche Kanon . . . . .                     | 59 |
| Zehnte Aufgabe . . . . .                                 | 59 |
| § 16. Der drei- und vierstimmige Kanon . . . . .         | 59 |
| Elfte Aufgabe . . . . .                                  | 61 |
| § 17. Die besonderen Imitationsformen im Kanon . . . . . | 61 |
| Zwölfte Aufgabe . . . . .                                | 64 |
| § 18. Tonale Imitation im Kanon . . . . .                | 64 |
| Dreizehnte Aufgabe . . . . .                             | 65 |
| § 19. Freiheiten im Kanon . . . . .                      | 66 |
| Vierzehnte Aufgabe . . . . .                             | 69 |

### B. Der Kanon als selbständige Kunstform.

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| § 20. Das kanonische Lied . . . . .                          | 69 |
| § 21. Hauptform des selbständigen Kanons . . . . .           | 70 |
| Fünfzehnte Aufgabe . . . . .                                 | 75 |
| § 22. Die kontrapunktische Variation . . . . .               | 79 |
| Sechzehnte Aufgabe 1. . . . .                                | 88 |
| § 23. Der Kanon in der kontrapunktischen Variation . . . . . | 89 |
| Sechzehnte Aufgabe 2. . . . .                                | 93 |
| Rückblick . . . . .                                          | 93 |

## III. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| § 24. Der doppelte Kontrapunkt der Oktave . . . . .              | 95  |
| Siebzehnte Aufgabe . . . . .                                     | 97  |
| § 25. Erfindung zweier Themen im doppelten Kontrapunkt . . . . . | 99  |
| Achtzehnte Aufgabe . . . . .                                     | 99  |
| § 26. Der dreifache Kontrapunkt . . . . .                        | 102 |
| Neunzehnte Aufgabe . . . . .                                     | 106 |

|                                                             | Seite |
|-------------------------------------------------------------|-------|
| § 27. Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen . . . . . | 107   |
| Zwanzigste Aufgabe . . . . .                                | 109   |
| § 28. Der vierfache Kontrapunkt der Oktave . . . . .        | 109   |
| Einundzwanzigste Aufgabe . . . . .                          | 111   |
| § 29. Die anderen umkehrungsfähigen Kontrapunkte . . . . .  | 112   |
| Zweiundzwanzigste Aufgabe . . . . .                         | 116   |
| § 30. Kombinierte Kontrapunkte . . . . .                    | 116   |
| Dreiundzwanzigste Aufgabe . . . . .                         | 123   |
| § 31. Der umkehrungsfähige Kontrapunkt im Kanon . . . . .   | 123   |
| Vierundzwanzigste Aufgabe . . . . .                         | 132   |
| § 32. Der Zirkelkanon — Canon per tonos . . . . .           | 132   |
| Fünfundzwanzigste Aufgabe . . . . .                         | 137   |
| § 33. Der Doppelkanon . . . . .                             | 137   |
| Sechsendzwanzigste Aufgabe . . . . .                        | 140   |
| § 34. Die kontrapunktische Variation . . . . .              | 140   |

#### IV. Die Fuge.

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| § 35. Arten der Fuge . . . . .               | 141 |
| § 36. Die Form der Fuge . . . . .            | 143 |
| § 37. Die Wiederholung in der Fuge . . . . . | 144 |
| § 38. Strenge und freie Fuge . . . . .       | 145 |
| § 39. Das Thema der Fuge . . . . .           | 146 |
| § 40. Der Gegensatz . . . . .                | 149 |
| § 41. Die erste Durchführung . . . . .       | 150 |
| § 42. Der erste Zwischensatz . . . . .       | 151 |
| § 43. Die folgenden Durchführungen . . . . . | 153 |

##### A. Die Vokalfuge.

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| § 44. Anweisung zur Herstellung der Vokalfuge. Muster . . . . . | 154 |
| Siebenundzwanzigste Aufgabe . . . . .                           | 175 |
| § 45. Die Vokaldoppelfuge . . . . .                             | 175 |
| Achtundzwanzigste Aufgabe 1., 2. . . . .                        | 175 |
| § 46. Die Vokalfuge mit Engführungen . . . . .                  | 176 |
| Achtundzwanzigste Aufgabe 3. . . . .                            | 177 |
| § 47. Die besonderen Formen der Imitation in der Fuge . . . . . | 180 |
| Achtundzwanzigste Aufgabe 4. . . . .                            | 180 |
| § 48. Mehrfache Fugen . . . . .                                 | 180 |
| § 49. Die Vokalfuge mit Instrumentalbegleitung . . . . .        | 181 |

##### B. Die Instrumentalfuge.

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| § 50. Die Instrumentalfuge . . . . . | 182 |
| Neunundzwanzigste Aufgabe . . . . .  | 182 |
| § 51. Die kanonische Fuge . . . . .  | 184 |

|                                                              | Seite |
|--------------------------------------------------------------|-------|
| § 52. Die künstliche Fuge . . . . .                          | 185   |
| Dreißigste Aufgabe . . . . .                                 | 190   |
| § 53. Die „Kunst der Fuge“ . . . . .                         | 190   |
| —                                                            |       |
| § 54. Der Chorsatz . . . . .                                 | 192   |
| Einunddreißigste Aufgabe . . . . .                           | 219   |
| § 55. Kontrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus | 220   |
| Choralfiguration . . . . .                                   | 221   |
| Fuge zum Choral . . . . .                                    | 221   |
| Zweiunddreißigste Aufgabe . . . . .                          | 221   |
| § 56. Die Motette . . . . .                                  | 223   |
| Dreiunddreißigste Aufgabe . . . . .                          | 224   |

## Einleitung.

1. Kontrapunkt und Fuge erhalten ihre vollendete Ausbildung im freien Satz.

An die Stelle weniger, ein für allemal vorgeschriebener Zusammenklänge, tritt hier die gesamte Möglichkeit des Zusammenklagens überhaupt, deren Bedingungen durch die Harmonielehre festgestellt worden sind.

An die Stelle bestimmter unveränderlicher Intervallfortschreitungen in der Melodik der Einzelstimme tritt hier das allgemeine (ästhetische) Prinzip der Sangbarkeit und melodischen Stimmführung überhaupt, welches durch die sich gegenseitig ergänzenden Übungen der Harmonielehre und des strengen Satzes genügend eingeführt ist.

Es verbindet sich also im freien Satze die Harmonielehre in ganzer Ausdehnung mit den durch den strengen Satz vorgeübten kontrapunktischen Formen.

2. Hieraus ergibt sich schon, daß der freie Satz nicht regellos und willkürlich ist, sondern nur an die Stelle der möglichst eng gezogenen Schranken des strengen Satzes die möglichst weiten der modernen Harmonielehre setzt. Diese bleiben also für den Schüler bestimmend, und es darf ihm nicht erlassen werden, sich auf sie zu berufen.

3. Bei der Arbeit selbst aber soll er sich nicht durch bewußte Anlehnung an diese Regeln, sondern durch seine, nunmehr hinreichend gebildete Phantasie leiten lassen. Bei der Durchsicht der vollendeten Arbeit aber soll jede zweifelhafte Stelle durch die Regeln begründet oder nach den Regeln verbessert werden.

4. Da der freie Satz in modulatorischer Hinsicht das ganze moderne Tonsystem umfaßt, müssen außer den Vokalstimmen — wenngleich erst in zweiter Reihe — die

geeignetsten Instrumentalstimmen in den Bereich seiner Übungen gezogen werden, besonders die vier realen Stimmen des Streichquartettes.

Da die Methode so angelegt ist, daß alle früheren Arbeiten in den späteren, schließlich in der Fuge Verwendung finden, so hat der junge Kontrapunktist zu diesem Zwecke sämtliche gelungenen Arbeiten zu sammeln und zu ordnen. Nur zwei Aufgaben gestatten eine solche Verwendung nicht, weil sie selbst vollkommen abgeschlossene Formen zum Gegenstand haben: der Kanon in selbständiger Kunstform und die kontrapunktische Variation, deren Aufnahme an dieser Stelle der Kompositionslehre das Verdienst S. W. Dehns († 1858 zu Berlin) ist.

5. Die Vereinigung des modernen Tonsystems mit dem kontrapunktischen Stil hat sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Der allen überlegene Repräsentant dieser Vereinigung ist **Joh. Seb. Bach**, dessen Werke daher die vollkommensten Muster des Kontrapunktes im freien Satz bilden.

6. Durch die Zeitersparnis und Einteilung der Arbeit, welche sich aus der hier eingeschlagenen Methode ergibt, ist es möglich, den freien Satz auch in einer Klasse von ungleich befähigten und ungleich tätigen Schülern zu lehren, wofern nur der Klassenbesuch geregelt ist. Bei mäßiger Anlage kann ein fleißiger Schüler den Kursus in einem Jahre absolvieren.

Anmerkung. Als bahnbrechende auf dem modernen Tonsystem und dem Studium Bachs beruhende Lehrbücher sind die von Marpurg († 1795 zu Berlin) und Kirnberger († 1783 zu Berlin) zu nennen.

Obgleich die geistige Überlegenheit in jeder Beziehung auf Seiten Marpurgs war, hat doch Kirnberger größeren Einfluß auf seine Zeit gewonnen, weil er sich unbedingter dem damals zur Herrschaft gelangenden Rameauschen Tonsystem anschloß.

# Der freie Satz.

## I. Die Nachahmung (Imitation).

### § 1.

#### Der zweistimmige Satz.

Da im zweistimmigen Satz nur zwei Töne zusammenklingen, so haben wir es in demselben nicht mit Akkorden, sondern mit Intervallen zu tun.

Die Intervalle erfahren in der Technik der musikalischen Komposition eine zwiefache Auffassung:

1. als selbständige Zusammenklänge,
2. als Vertreter der Akkorde (gleichsam unvollständige Akkorde).

Die erste Auffassung ist ursprünglich aus dem strengen Satz hervorgegangen, und führt zu einer, diesem entsprechenden Behandlungsweise, welche aber durch den harmonischen Reichtum des modernen Tonsystems bedeutend mannigfaltiger, selbständiger und schwieriger wird.

Die zweite Auffassung hat sich allmählich, durch die Ausbildung des harmonischen Systems, neben die erste gestellt; sie nähert sich der harmonischen Figuration und läuft Gefahr in diese auszuarten.

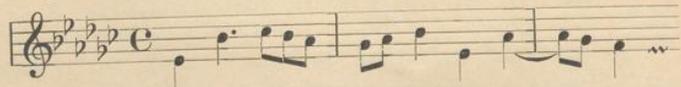
Im Kontrapunkt stehen beide Auffassungen unter der Herrschaft des Prinzipes guter Stimmführung, d. h. der selbständig melodischen Ausbildung der Einzelstimme.<sup>1)</sup>

Dieses Prinzip führt naturgemäß zum Vorherrschen der ersten Auffassung, ohne jedoch die zweite auszuschließen. Es soll also im Kontrapunkt die Auffassung der Intervalle als selbständiger Zusammenklänge vorherrschen.

<sup>1)</sup> Diese Selbständigkeit geht natürlich nicht weiter, als sie sich mit der Gesetzmäßigkeit harmonischen Zusammenklagens überhaupt vereinigen läßt.

Der Unterschied dieser beiden Arten der Auffassung und der entsprechenden Behandlungsweisen — von denen wir die erste die eigentlich kontrapunktische, die zweite die harmonische nennen können — tritt in den folgenden Beispielen deutlich hervor.

Bach (Wohltemperiertes Klavier I, 8) setzt zu der Beantwortung des Fugenthemas:



echt kontrapunktisch den folgenden Gegensatz:



Derselbe befindet sich zufällig im Einklang mit den Regeln des strengen Satzes, von denen sich Bach sonst nicht abhängig machte.

Der einseitige Harmoniker, der jedes Intervall für das Fragment eines Akkordes ansieht, weiß mit dem *as* des zweiten Taktes nichts anzufangen: entweder es bedeutet den Akkord *as, ces, f*, oder *as, ces, es, f* als Vertreter der Unterdominante: dann müßte aus dem folgenden *des* der Oberstimme *d* werden:

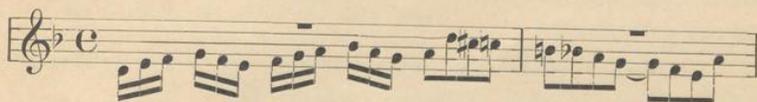


oder er ergänzt das Intervall *as-f* zu dem verminderten Dreiklang *as-ces-f*, oder dem Dominantakkord *as-ces-des-f* der Oberdominante von *Ges dur* als Paralleltonart, dann erscheint wieder die Fortschreitung der Oberstimme naturwidrig. Er verlangt also, da die Modulation der Oberstimme nach *B moll* unzweifelhaft feststeht, daß der Kontrapunkt statt des Tones *as* einen Ton wähle, der den Eintritt der *B moll*-Tonart deutlich anzeigt, und einem Hauptakkord derselben angehört, nämlich *a*:



Jetzt entspricht der Zusammenklang *af* dem Dominantakkord von B moll *a-c-es-f*, und die Harmonik des Satzes ist unzweifelhaft: Unterdominante, Oberdominante, Tonika von B moll. Verloren ist aber dadurch die schöne, sangbare diatonische Führung der Unterstimme, welche jetzt durch die übermäßige Sekunde *ges-a* beeinträchtigt wird. Da nun kontrapunktisch die Schönheit der Stimme Hauptsache ist, so ist diese harmonische Veränderung eine Verschlechterung des Satzes.

Bach (Wohltemperiertes Klavier II, 6) setzt zur Beantwortung des Themas:



folgenden Kontrapunkt:



Der abstrakte Harmoniker sieht in der chromatischen Fortschreitung des Themas eine Modulation in verschiedene Tonarten, eine Sequenz durch den Quartenzirkel, und setzt, um diese hervortreten zu lassen:



oder:



Hier haben wir schon einen Fall, in welchem die harmonische Behandlungsweise fast in bloße Figuration der willkürlich untergelegten Akkorde ausartet.

Man sieht hier wieder, daß die echt kontrapunktische Bachsche Ausführung die unvergleichlich bessere ist.

Es ist nötig, hier, vor dem Beginn der Arbeiten, beide Auffassungen der Intervalle ausführlicher abzuhandeln. Im mündlichen Unterricht werden die folgenden Mitteilungen während der Arbeiten zu den ersten Aufgaben gemacht.

### I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge

betrachtet, werden, wie im strengen Satz, eingeteilt in: Konsonanzen und Dissonanzen.<sup>1)</sup>

Konsonanz heißt jeder Zusammenklang, der, an sich und außer Zusammenhang betrachtet, an keine Fortschreitung (Auflösung) gebunden ist.

Dissonanz heißt jeder Zusammenklang, der an sich und außer Zusammenhang an eine Auflösung gebunden ist.

Vollkommene Konsonanzen sind Einklang, Oktave, Quinte, unvollkommene: Terz, Sexte.<sup>2) 3)</sup>

Dissonanzen sind Quarte, Sekunde, Septime, alle übermäßigen und verminderten Intervalle.

Man sieht, daß die vier reinen Intervalle, obgleich sie sich zu einem vollkommen konsonierenden Akkorde vereinigen, den Gegensatz der Konsonanz und Dissonanz in sich tragen. Ein Beweis, daß dieser Unterschied nicht von den Differenzen der Tonhöhe im natürlich reinen Tonsystem abhängt.

1. Die reine Prime (Einklang) und reine Oktave sollen im zweistimmigen Satz nur zu Anfang und Ende, im Verlaufe nur als äußerst seltene Ausnahmen vorkommen.

<sup>1)</sup> Die folgende Definition von Konsonanz und Dissonanz genügt für den gegenwärtigen Zweck, macht aber natürlich nicht den Anspruch, das überaus schwierige Problem in allgemeingültiger Weise zu lösen. Näheres darüber siehe in Karl Stumpfs Abhandlung: Konsonanz und Dissonanz. (H. L.)

<sup>2)</sup> Statt der Bezeichnung vollkommene und unvollkommene Konsonanzen wäre es angemessener, die Ausdrücke: Konsonanzen ersten und zweiten Grades einzuführen.

<sup>3)</sup> Durch den Zusammenhang können Konsonanzen den Charakter der Dissonanz annehmen, d. h. an eine Auflösung gebunden werden, nicht aber umgekehrt Dissonanzen den der Konsonanzen.

Bach (Motette: „Jesu, meine Freude“).

a - ber seid nicht fleischlich sondern geist  
sondern geist

Hier entziehen sich die nachschlagenden kurzen Einklänge bei + durch die schnelle Bewegung der Aufmerksamkeit.

Bach (Motette: „Fürchte dich nicht“).

denn ich ha - be dich er - lö -  
ich ha - be dich bei dei-nem Na-men ge - ru

Hier rechtfertigt sich die Oktave bei + durch den Parallelismus der beiden Abschnitte des Satzes. Auch würde jeder andere Ton die Schönheit der Stimme beeinträchtigt haben, und dieser Umstand ist beim Kontrapunkt in erster Linie maßgebend.

Gerade Bewegung in Einklang und Oktave ist im zweistimmigen Satz durchaus zu vermeiden.

Nicht als solche ist der folgende Fall anzusehen, weil die Oberstimme nur als ein figurierter Ton zu betrachten ist:

## 2. Die reine Quinte

ist im Verlaufe ebenfalls mit Vorsicht anzuwenden, weil sie leicht als leer klingend ausfällt. Im strengen Satz war dies nicht zu befürchten, weil die Anwendung der Dissonanzen dort äußerst beschränkt war, mithin die Quinte im Zusammenhang weniger auffiel.

**Falsche Quinten**, d. h. die parallele Fortschreitung in reinen Quinten, sind natürlich dem Schüler durchaus untersagt, und hat er dieselben in allen Fällen zu korrigieren. Daß einige der größten Meister, in ganz vereinzelt Ausnahmefällen, auch im zweistimmigen Satz falsche Quinten gebraucht haben, — weil sie sich in diesem bestimmten, vorliegenden Fall ganz und gar dem Ohre entziehen, und ihre Vermeidung zu einem holprigen Satz führen würde, — gibt dem Schüler gar keine Berechtigung in seinen Schularbeiten ebenso zu verfahren. Man beruft sich in bezug auf Quintenparallelen im zweistimmigen Satz gewöhnlich auf folgenden Takt der Zauberflöten-Ouvertüre:



in welchem eben die Schnelligkeit des Tempos und der Durchgangscharakter der zweiten Quinte die falsche Fortschreitung gänzlich dem Ohre entziehen.

Die Gerade Bewegung in die reine Quinte, wie



ist ebenfalls zu vermeiden. Nur ein ganz besonderer Vorteil der Stimmführung kann in seltenen Ausnahmefällen zu ihrer Anwendung berechtigen.

Nicht als gerade Bewegung in die Quinte ist der Fall zu betrachten, wo eine, oder auch beide Stimmen denselben Ton in einer anderen Oktave wiederholen. Wiederholter Ton gilt in bezug auf Zusammenklang für gleichen Ton:



Hier wird nämlich die Oktave als Einklang (in Versetzung) betrachtet.

Die folgende gerade Bewegung in die Quinte aus dem Wohltemperierten Klavier wiederholt sich in derselben Fuge oft. Sie rechtfertigt sich für das Ohr dadurch, daß alle dabei verwendeten Töne einen gemeinschaftlichen einfachen Zusammenklang bilden können. Doch soll weder diese, noch die folgenden Ausnahmen des größten Kontrapunktisten dem Schüler zum Vorbild dienen:

Bach, Wohltemp. Kl. II, 5.



Bach, Wltp. Kl. II, 12. Wltp. Kl. II, 15.



Kunst der Fuge.



3. Terzen und Sexten, kleine und große, sind demnach die vorherrschenden Konsonanzen des zweistimmigen Satzes, welche sich zu Anfang, zu Ende und im Verlaufe überall finden.

Die Aufeinanderfolge zweier großer Terzen oder kleiner Sexten, in stufenweiser Ganztonfortschreitung, die sogenannte Tritonus, ist mit Vorsicht anzuwenden, und nur da vollkommen gerechtfertigt, wo der Leitton in die Tonika geführt wird:<sup>1)</sup>



<sup>1)</sup> Es ist hier natürlich nicht die Rede von gewürzten harmonischen Effekten, die durch Anwendung der Ganztonleiter in Terzenparallelen entstehen, wo also lauter große Terzen aufeinanderfolgen, wie oft in den Werken der neufranzösischen Komponisten. (H. L.)

4. Die Dissonanz der reinen Quarte  
findet sich als Vorhalt oben gebunden:



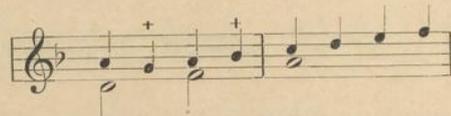
selten unten gebunden:



Bei + löst sich die unten gebundene reine Quarte in die verminderte Quinte auf, und wird bei ‡ wieder obengebundene Quarte mit Auflösung in die Terz.

Stufenweise eintretend, als Durchgangsnote auf betontem oder unbetontem Taktteil:

Bach, Wohltemp. Kl. I, 6.



Frei eintretend:



Als Antizipation:



Als Wechselnote:



Scheinbar selbständig, bei stufenweiser Fortschreibung, von einem Durchgang abzuleiten:

Bach, Wltp. Kl. I, 20.



von:



Bach, Wltp. Kl. I, 2.



Diese letzten Fälle sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten, und nur dann anzuwenden, wenn sie ganz wesentliche Vorteile der Stimmführung gewähren.

### 5. Die Dissonanz der Sekunde

ist als Vorhalt in der Regel unten gebunden:



Oben gebunden würde die Auflösung in den Einklang



ein Verlöschen der Stimme ergeben; wo aber die Auflösung in den Einklang durch die Führung der Unterstimme umgangen wird, kommt sie ausnahmsweise vor:



Als stufenweise eingeführter Vorhalt von unten:



Als frei eintretender Vorhalt:

Bach, Wltp. Kl. I, 24.



Als Vorhalt in allen Fällen sprungweise Auflösung der Oberstimme sehr häufig, besonders Quarte aufwärts oder Quinte abwärts:



Mit Verzögerung der Auflösung durch eingeschobenen Ton ebenfalls sehr häufig:



Als Durchgang:



Als Antizipation:



Als Wechselnote:



Auflösung durch Vorhalt oder Durchgänge verhüllt:



Sekunde eingeschoben bei Auflösung der Quarte, gleichsam Doppelvorhalt:



Bei a) (Bach) statt der Auflösung Trugfortschreitung. (Dem Verständnis aller dieser Fälle ist durch Harmonielehre § 45 genügend vorgearbeitet.)

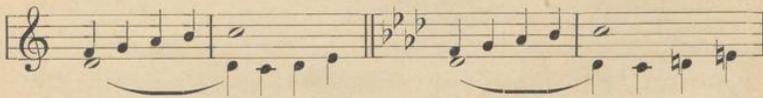
## 6. Die Dissonanz der Septime

ist Umkehrungsintervall der Dissonanz der Sekunde. Sie ist daher in der Regel oben gebunden:



Bei a) der seltene Fall, daß die Vorbereitung des sonst regelmäßig oben gebundenen Vorhaltes auf den guten, die Dissonanz auf den schlechten Takteil trifft, wodurch ein stark synkopierter Rhythmus entsteht.

Als unten gebundener Vorhalt mit Auflösung in die Oktave kommt sie äußerst selten vor, und ist vom Schüler nie in dieser Weise zu brauchen:



Frei eintretender Vorhalt:



Stufenweise eingeführt, als Durchgangs- oder Wechsel-  
note:

Bach, Wltp. Kl. I, 1.

Three staves of musical notation in G major. The first staff shows a melodic line with a note marked with a '+' sign, indicating its stepwise introduction. The second and third staves show the same note being introduced stepwise in a harmonic context, with the '+' sign above the note.

Sprungweise Auflösung:

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a note marked with a '+' sign. The second staff shows the same note being resolved by a leap, with the '+' sign above the note.

Verzögerte Auflösung:

Bach, Wltp. Kl. II, 14.

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a note marked with a '+' sign. The second staff shows the same note being resolved by a leap, with the '+' sign above the note.

Antizipation:

Two staves of musical notation. The first staff shows a melodic line with a note marked with a '+' sign. The second staff shows the same note being resolved by a leap, with the '+' sign above the note.

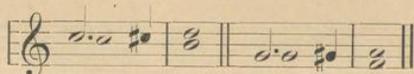
Auflösung der kleinen Septime durch stufenweise Gegen-  
bewegung nach innen in die reine Quinte:

Two staves of musical notation. The first staff shows a minor seventh interval. The second staff shows the interval resolving stepwise inward to a pure fifth.

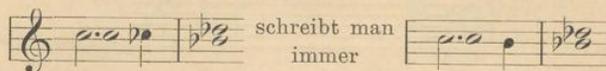
## 7. Die Dissonanzen der übermäßigen und verminderten Intervalle.

### a) Die übermäßige Prime

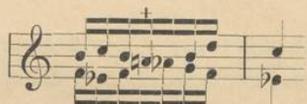
kann als Durchgang zur kleinen oder großen Sekunde vorkommen:



Die übermäßige Prime abwärts kommt nicht vor, weil man sich statt ihrer immer der (gleichklingenden) kleinen Sekunde bedient; statt:



Gleichzeitiger Durchgang der großen und kleinen Sexte der auf- und abwärts gerichteten Moll-Skala:



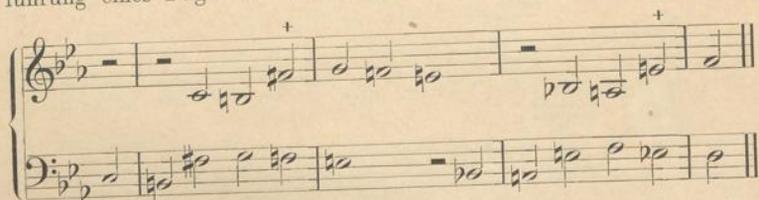
Die übermäßige Prime kommt auch als frei und stufenweise eintretender Vorhalt von unten vor:



Die übermäßige Oktave ist in kompositionstechnischer Rücksicht nichts weiter, als eine übermäßige Prime der anderen Oktave, so wie die None eine Sekunde der anderen Oktave ist. Sie wird daher nicht nur immer ebenso behandelt, wie die übermäßige Prime, sondern auch ebenso häufig, und mit ebendenselben Recht, übermäßige Prime genannt, wie man statt Dezime: Terz sagt.

Merkwürdig, aber nicht nachahmenswert, ist eine Anwendung der frei eintretenden übermäßigen Prime (Oktave) im zweistimmigen

Satz bei Hummel, wo sie sich aus der Konsequenz der Durchführung eines Fugenthemas in Engführung ergibt:



Nicht hierher gehört eine bekannte Stelle aus dem Rezitativ der großen Arie der Elvira im Don Juan:



Denn hier setzt zwar die Prime (übermäßige Oktave) zweistimmig ein, die Stelle gehört aber im Ganzen dem harmonischen Satze an, die nachschlagenden Mittelstimmen sind also im Zusammenklang mitzuzählen.

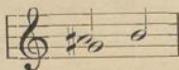
Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Prime ist die verminderte Oktave, deren Behandlung daher, in der Umkehrung, dieselbe:



b) Die Dissonanz der übermäßigen Sekunde ist zunächst als unten gebundene Sekunde zu betrachten:



ferner als Vorhalt von unten in der Oberstimme, in die große Terz fortschreitend:



Aus beiden Fällen ergibt sich folgende freiere Fortschreitung in Gegenbewegung beider Stimmen in die Quarte, wobei diese natürlich regelmäßig behandelt werden muß:



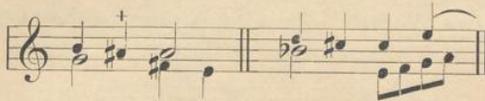
Als stufenweise und frei eintretender Vorhalt:



Als Durchgang:



Als Antizipation:



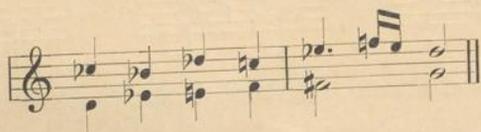
Als Wechselnote:



Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Sekunde ist die verminderte Septime, welche demgemäß behandelt wird:



Jedoch ist bei der verminderten Septime, wie bei der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte die Auflösung durch stufenweise Gegenbewegung beider Stimmen sehr häufig, und zwar geschieht hier die Gegenbewegung nach innen:



Der Grund ist der, daß hier, wie in den anderen Fällen, diese Art der Auflösung in einen (konsonierenden) Bestandteil des Dreiklangs führt. Da dieser hier die reine Quinte ist, so ist diese Auflösung nicht so befriedigend und häufig, wie die der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte, welche in Sexte oder Terz führt.

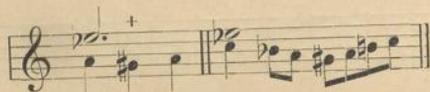
c) Die übermäßige Terz

kommt nur als Vorhalt oder Durchgang bei der übermäßigen Quarte vor:



Im zweistimmigen Satz wird es kaum möglich, sie frei eintretend einzuführen, ohne daß sie dem Ohre als reine Quarte erscheint.

Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Terz ist die verminderte Sexte:



d) Die übermäßige Quarte

gilt als Quarte oben gebunden:



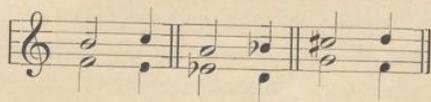
Quarte unten gebunden:



tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:



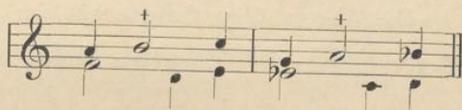
löst sich nach beiden Seiten — weil sie beide Leittöne der Tonart enthält — in die Sexte auf:



Durchgang:



Antizipation:



Wechselnote:



Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Quarte ist die verminderte Quinte, welche demgemäß behandelt wird.

Bach, Wltp. Kl. II, 8. Vorhalt unten gebunden.

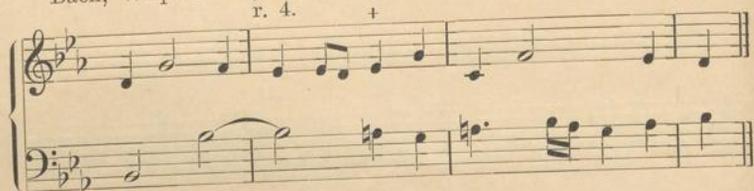


In dem folgenden, sehr wohlklingenden Beispiel von Bach erscheint die reine Quarte als unten gebundener Vorhalt zur ver-

Bußer, Der freie Satz.

minderten Quinte, deren Auflösung bis zum dritten Takt verschoben wird, ein Fall, der schon an die harmonische Auffassung streift.

Bach, Wltp. Kl. II, 7.  
r. 4. +



Als Vorhalt oben gebunden kann die verminderte Quinte nicht regelmäßig behandelt werden, weil sie in die Quarte fortschreiten müßte, welche keine Konsonanz, also auch kein Intervall der Auflösung ist. Unten gebunden, mit Auflösung in die Sexte, kommt sie zuweilen vor. (Siehe Bach.)



e) Die übermäßige Quinte gilt als:

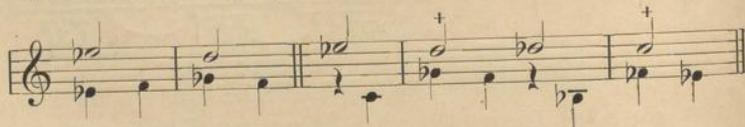
Vorhalt oben gebunden, selten abwärts, häufiger aufwärts sich auflösend:



Vorhalt unten gebunden, abwärts sich auflösend:



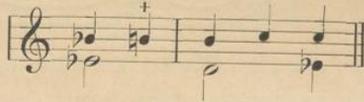
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:



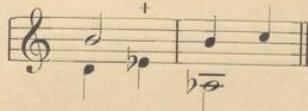
Durchgang:



Antizipation:



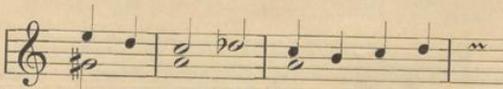
Wechselnote:



Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Quinte ist die verminderte Quarte, welche demgemäß behandelt wird.

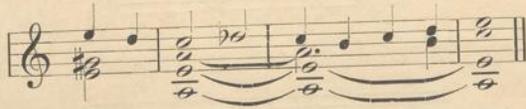


Das Intervall der übermäßigen Quinte ist verhältnismäßig wenig in Gebrauch; das der verminderten Quarte weniger selten. Bei beiden Intervallen muß man die Möglichkeit der Verwechslung mit den enharmonischen Konsonanzen der kleinen Sexte und großen Terz berücksichtigen. Würde man z. B. die verminderte Quarte als Vorhalt oder Durchgang zur kleinen Terz der Moltonart gebrauchen:



so würde das Ohr geneigt sein, dieselbe als große Terz aufzufassen, und einen Wechsel des Tongeschlechtes zu hören glauben. Im mehr-

stimmigen Satz, bei Anwesenheit der Quinte im Akkord, würde diese Verwechslung noch näher liegen:



[Dagegen wäre die harmonische Beziehung ganz klar durch die folgende Ergänzung im dreistimmigen Satz:



Hier wird das *des* kaum mehr als *cis* empfunden werden.]

Eine sehr glückliche Anwendung der verminderten Quarte im zweistimmigen Satz finden wir im zweiten Finale der *Afrikanerin* von Meyerbeer.



Hier haben wir einen stufenweis eingeführten Vorhalt zur kleinen Terz in Oktavverdoppelung der beiden Stimmen.

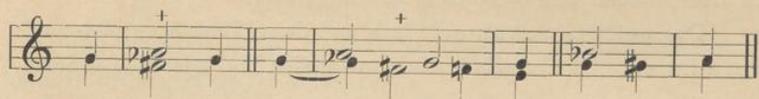
f) Die übermäßige Sexte

löst sich in Halbtonfortschreitung nach beiden Seiten in die Oktave auf.



Im zweistimmigen Satz selten.

Das Umkehrungsintervall der übermäßigen Sexte, die verminderte Terz, ist im zweistimmigen Satz noch seltener als jene. Sie löst sich regelmäßig in den Einklang auf:



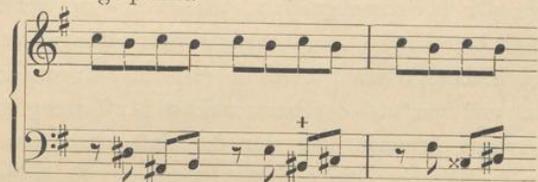
g) Die übermäßige Septime

kann im zweistimmigen Satz wohl kaum einmal vorkommen:



ebensowenig ihr Umkehrungsintervall, die verminderte Sekunde oder None:

Orgelpunkt.



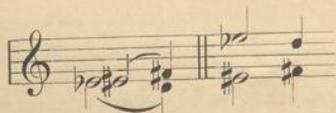
Die beiden letzten Beispiele sind in lebhaftem Tempo, der Orgelpunkt als Figuration betrachtet, wohl denkbar, gehören aber schon ganz und gar der harmonischen Auffassung an.

**Bilde Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen in welchen die unter 1 bis 4 a-f angeführten Intervalle vernunftgemäße Anwendung finden.**

Diese Übung schärft das musikalische Vorstellungsvermögen, soll aber keineswegs den Schüler anregen, in seinen künftigen Arbeiten ungewöhnliche Kombinationen zu suchen. Vielmehr möge sie ihn überzeugen, daß dergleichen an sich wohlfeil, allen zugänglich, und nur bei geschickter Anwendung an der rechten Stelle von vorteilhafter Wirkung ist.

8. Doppeltübermäßige und doppeltverminderte Intervalle kommen höchst selten vor als Durchgänge oder Vorhalte zu übermäßigen oder verminderten Intervallen.

Doppeltübermäßige Prime und deren Umkehrungsintervall: verminderte Oktave als Vorhalt zur großen Terz oder kleinen Sexte:



als Durchgang zur verminderten Septime:

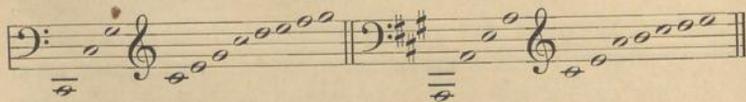


Alle seltenen Intervalle lassen sich im mehrstimmigen Satz um vieles leichter anbringen.

## II. Die Intervalle als Vertreter der Akkorde.

Der populär zweistimmige Satz, wie er in den, auf leichteste Ausführbarkeit berechneten, zweistimmigen Bearbeitungen von Volks-, Kinder- und Kirchenliedern für Schule und Haus angewendet wird, beruht ganz und gar auf der harmonischen Auffassung der Intervalle. Allerdings kommen hier nur die einfachsten harmonischen Verhältnisse in Betracht: die tonische Harmonie, die beiden Dominanten mit ihren Vertretern (vgl. Harmonielehre), die nächstliegenden Modulationen.

Der zweistimmige Satz der sogenannten Naturharmonie ist diesem nahe verwandt. Er beruht auf dem Tongehalt gewisser tonarmer Instrumente, [wie der Naturhörner und -trompeten, deren Tonreihe übereinstimmt mit der Reihe der „Obertöne“, die mit einem tiefen Ton leise mitschwingen:]



Er muß auf den Leitton und die Unterdominante verzichten:



Alles, was an diesen Satz erinnert, ist in kontrapunktischen Arbeiten möglichst zu vermeiden.

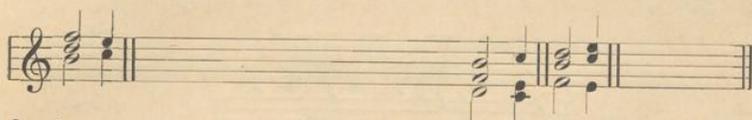
Im kontrapunktischen zweistimmigen Satz wird

1. die tonische Harmonie vertreten durch den Grundton, Grundton und Terz (und umgekehrt), Grundton und Quinte, auch durch Terz und Quinte;

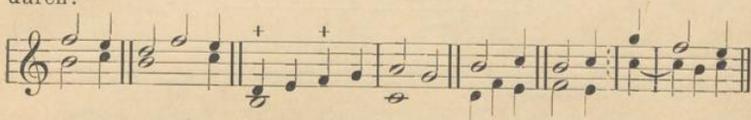
2. jeder Dreiklang durch zwei, ihm angehörende Töne;

3. die dissonierenden Hauptakkorde werden vertreten durch ihre wesentlichen Intervalle, z. B.:

Der verminderte Dreiklang:



durch:



Bach, Wltp. Kl. II, 13.



In Moll ebenso.

Der Dominantseptimenakkord und seine Umkehrungen  
durch:



Die folgende Stelle aus

Bach, Wltp. Kl. I, 21.



hat zur harmonischen Unterlage:



im ersten Falle: Nebenseptimenakkord — Dominantakkord, im zweiten Falle: Vorhalt — Dominantakkord.

Bach, Wltp. Kl. I, 7.



Der Nonenakkord:



Der kleine Septimenakkord:



Bach, Wltp. Kl. I, 15.



Der verminderte Septimenakkord:

Bach, Wltp. Kl. I, 2.



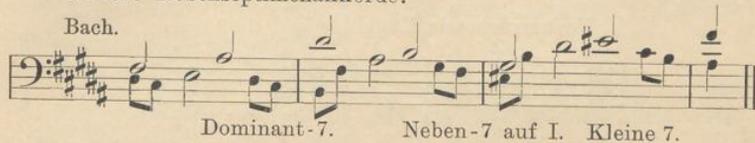
4. Der Nebenseptimenakkord auf der zweiten Stufe:

Bach, Wltp. Kl. I, 24.



Andere Nebenseptimenakkorde:

Bach.



Diese Beispiele sollen den Stoff nicht etwa erschöpfen, sondern nur zur Anregung dienen.

**Bilde harmonievertretende Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen.**

**Bilde zweistimmige Modulationen in alle Tonarten.**

§ 2.

**Die Behandlung der Singstimmen.**

Auch die hier folgenden Bemerkungen sind im persönlichen Unterricht während der Bearbeitung der ersten Aufgaben nach und nach mitzuteilen, beim Selbstunterricht während dieser Arbeiten wiederholt nachzulesen.

<sup>1)</sup> Hier ist zweifelhaft, ob man einen Haupt- oder Nebenseptimenakkord zu substituieren hat.

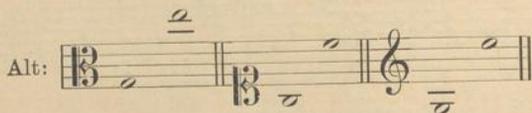
Die Grenzen des Umfanges der Chorstimmen (Solostimmen kommen hier nicht in Betracht) sind folgende:



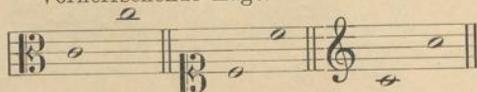
Ungezwungen, ohne Ermüdung und in gleichmäßigem Wohlklang bewegt sich der Sopran in der Lage:



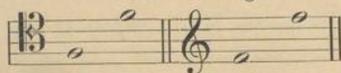
Daher soll diese Lage vorherrschen, die höhere und tiefere nicht ohne Grund gebraucht werden.



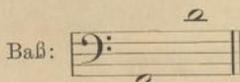
Vorherrschende Lage.



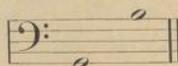
Vorherrschende Lage.



Der Violinschlüssel wird im Tenor bekanntlich eine Oktave tiefer gelesen:



Vorherrschende Lage.



Die Grenzen der Rhythmik ergeben sich von selbst aus der Natur des gesungenen Wortes. In der Zeit vor der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik pflegte man der Chorstimme häufig Passagen in kleinen Noten zu geben. Durch Bachs und Händels Werke ist dieses Verfahren verewigt worden. Diese Meister bedurften desselben, wenn sie auf eine wesentliche Eigentümlichkeit der Musik, die lebhaftige Figuration, nicht verzichten wollten. Seit aber die selbständige Instrumentalmusik in dieser Hinsicht weit über das durch den Chorgesang Erreichbare hinausgegangen ist, hat die Vokalmusik, im Chorgesang, diese Art der Figuration aufgegeben, welche jetzt mit Recht für veraltet gilt.<sup>1)</sup> Wo aber einmal eine sehr lebhaftige, passagenartige Bewegung der Chorstimmen eintritt, muß sie sich mit den natürlichen Gesetzen der musikalischen Deklamation oder den ästhetischen Bedingungen des Ausdrucks im Einklang befinden. (Solche Stellen findet man besonders in der modernen Oper.) Die größere Ruhe der modernen Gesangsrythmik ist also kein Mangel, sondern ein Vorzug, welcher aus dem erhöhten Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Vokal- und Instrumentalmusik hervorgeht.

Dasselbe gilt von der harmonischen Modulation im Chorsatz, welche ebenfalls mit der in der Instrumentalmusik nicht rivalisieren kann.

In bezug auf die Intervalle der einzelnen Stimmen lassen sich folgende allgemeine Regeln aufstellen:

1. Leicht zu treffen sind die diatonischen Intervalle der Durtonleiter,

die Quinte und Sexte abwärts etwas schwerer als dieselben Intervalle aufwärts;

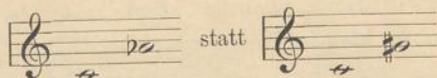
die kleine Septime aufwärts etwas weniger leicht; noch weniger dieselbe abwärts;

die große Septime aufwärts und abwärts am wenigsten leicht.

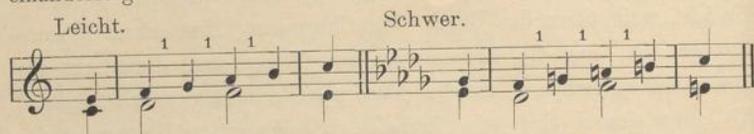
2. Die übrigen Intervalle sind im allgemeinen schwer zu treffen. Erleichterung bieten die unter 3. folgenden Fälle. Die übermäßige Quinte ist in allen Fällen schwer zu treffen. Bei sehr

<sup>1)</sup> In neuerer Zeit hat Max Reger wiederum diese figurierte Schreibart für Singstimmen aufgegriffen.

komplizierten Intervallfortschreitungen bedienen sich die Sänger der enharmonischen Verwechslung und singen z. B.:



Chromatische Halbtöne sind schwer, während diatonische leicht sind. Dasselbe gilt von den Ganztönen, deren Aufeinanderfolge außerhalb der diatonischen Tonleiter sehr schwer ist:



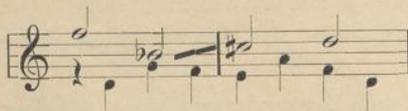
3. Verhältnismäßig leicht zu treffen ist jeder Ton, der in dem unmittelbar vorhergehenden Zusammenklange enthalten war:



in demselben leicht harmonisch ergänzt werden kann:



oder in derselben Tonart und demselben Tongeschlechte heimisch ist:



### § 3.

#### Die zweistimmige Nachahmung.

Der eigentlich kontrapunktische Stil, welcher auf der selbständigen Ausbildung der Einzelstimme beruht, wird in der modernen Musik fast immer durch die Nachahmung hervorgerufen. Das Wesen der Nachahmung besteht in der unmittelbaren Wiederholung eines von einer Stimme vorgetragenen Themas durch eine andere Stimme. Die Nachahmung kann in jedem beliebigen Intervall geschehen, geschieht aber meist in Quarte, Quinte oder Oktave.

Die Stimme, welche das Thema vorgetragen hat, kontrapunktirt, während die andere Stimme nachahmt. Dieser Kontrapunkt (in der Fuge Gegensatz genannt) soll sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch — hauptsächlich — mit der Nachahmung ein gutes Ensemble bilden. Es ergeben sich daraus folgende allgemeine Regeln:

1. Der Kontrapunkt soll sich dem Thema, dessen Fortsetzung er bildet, angemessen und natürlich anschließen. Zu diesem Zweck soll er — im allgemeinen — nicht sofort in eine ganz fernliegende rhythmische Figuration, auch nicht in eine ganz andere Stimmlage, endlich auch nicht in eine ganz neue Modulationsweise übergehen. (Zu der letzten Rubrik zählt z. B. die Fortsetzung eines diatonischen Themas durch einen chromatischen Kontrapunkt und umgekehrt; plötzliche Häufung oder Aufhebung der Modulation.) Berechtigte Ausnahmen kommen natürlich vor und sind nach diesen Regeln als solche zu erkennen und zu beurteilen, innerhalb dieses Kursus aber nicht nachzuahmen.

2. Der Kontrapunkt soll gegen das Thema in rhythmischem Gegensatz stehen, die längeren Töne seinerseits durch kürzere beleben, umgekehrt den kürzeren Tönen möglichst längere entgegensetzen; die etwa vorkommenden Bindungen des Themas hervorheben (möglichst zu dissonierenden Bindungen machen), umgekehrt Bindungen anbringen, wo sie dem Thema fehlen. Hier einige Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier von Bach:

I, 4. Nachahm.

Thema. Kontrap.

II. Nachahm.

Thema. Kontrap.



### Erste Aufgabe.

1. Bilde zweistimmige Nachahmungen: Thema, Nachahmung und Gegensatz, in verschiedenen Intervallen, vorzugsweise aber in Quarte und Quinte (Tonika und Dominante, Dominante und Tonika). Zu jedem Thema sind mehrere Gegensätze zu liefern. Jede Nachahmung ist in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Gegensätzen auszuführen. (Muster S. 31.)

2. Bilde zu den vorstehend gegebenen Themen und anderen aus dem wohltemperierten Klavier von Seb. Bach Nachahmungen und zahlreiche Gegensätze, und vergleiche sie mit denen Bachs.

Zu vermeiden sind dabei solche Themata, welche entschieden den Charakter der Instrumentalmusik haben.

Die Arbeiten sind für Vokalsatz, partiturmäßig mit Gebrauch der Gesangsschlüssel auszuführen. Daß hier von diesem Verfahren Abstand genommen werden mußte, hat lediglich seinen Grund in der Notwendigkeit der Raumersparnis.

Diese erste Aufgabe und die beiden folgenden sind die wichtigsten der ganzen Lehre vom Kontrapunkt im freien Satz, und müssen in zahlreichen Ausarbeitungen gelöst werden. Einige hundert Beispiele sind nicht viel.

Das Thema kann mit jedem beliebigen Ton beginnen, beginnt aber meist mit Tonika oder Dominante.

The musical score consists of nine staves. The first two staves are for Soprano (Kp. der Oberst.) and Alto (Alt.). The next two staves are for Tenor (Tenor.) and Bass (Baß.). The final five staves are for voice parts: Soprano (Kp. der Oberst.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor.), Bass (Baß.), and Soprano (Kp. der Oberst.). The music is written in G major and 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The seventh staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The eighth staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The ninth staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Diese Art der Zusammenstellung geschieht hier nur der Raumerparnis wegen. Der Schüler tut besser, die kleine Mühe, den ganzen Satz immer von neuem zusammenzuschreiben, nicht zu scheuen. Seine Arbeiten ordnen sich dadurch übersichtlicher. Diese Übersichtlichkeit ist aber von um so größerer Bedeutung, als alle jetzigen Arbeiten des Schülers später, bis in die höchsten Aufgaben dieses Kurses, Verwendung finden, soweit sie als gelungen bezeichnet werden dürfen. Die gleiche Arbeit ist ad 2) mit Bachschen Themas zu machen, was hier ebenfalls der Raumerparnis halber nicht geschieht.

§ 4.

**Tonale Imitation.**

Tonale Imitation ist eine Imitation in der Quarte oder Quinte welche zugunsten der Einheit der Tonart, gewisse Intervalle des Themas in der Nachahmung verändert.

Die tonale Nachahmung tritt also nur da ein, wo die bisherige Art der Nachahmung der Einheit der Tonart widerspricht. Besonders ist dies der Fall, wenn ein Thema in die Oberdominanttonart moduliert, die Nachahmung also in die Dominante der Dominante führen würde, man also im Begriff wäre, in die triviale Modulation durch den Quintenzirkel zu geraten.

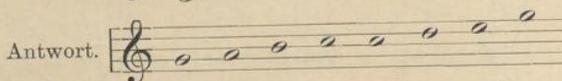
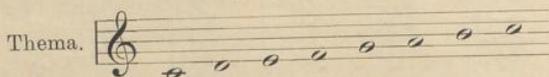
Das Schema der tonalen Imitation ist folgendes für diatonische Themata:

Stufen der Tonart.

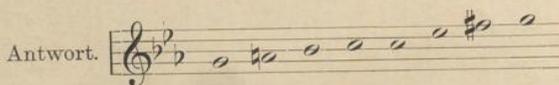
Thema: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Antwort: 5. 6. 7. 1. 1. 2. 3.

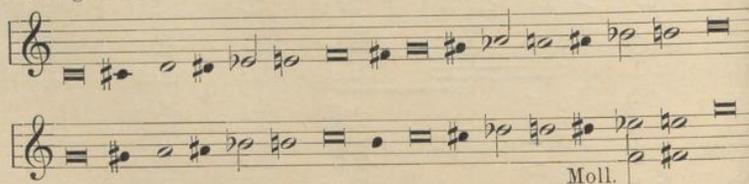
in Noten: C dur.



C moll.



Das Schema der tonalen Imitation für chromatische Themata ist folgendes:



Man sieht hieraus, daß die chromatische Tonleiter selbst nicht streng tonal beantwortet werden kann, weil sie in der Nachahmung beim Eintritt der Quinte eine Unterbrechung erleiden würde.

Im Gegensatz zur tonalen Beantwortung heißt die andere Art, welche die Intervalle des Themas durchgängig beibehält, real oder intervallgetreu.

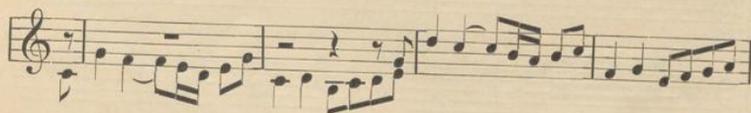
Schließt das Thema in der Tonart der Dominante, so ergibt obiges Schema der tonalen Imitation den Schluß der Antwort in der Tonika, wodurch die Einheit der Tonart hergestellt ist:



Schließt das Thema in der Tonika, so schließt die Antwort auf dieselbe Art in der Dominante, und zwar fast immer realiter:



Um diesen Schluß herbeizuführen muß man also die strenge Tonalität der Antwort aufgeben. Dies kann auch um anderer melodischer Vorteile willen geschehen, und es bilden sich so Antworten, die teils real, teils tonal sind:<sup>1)</sup>



Der allgemeine Zweck der tonalen Beantwortung ist also das Aufrechterhalten der ersten Tonart, sei es, um ein triviales Hin- und Hermodulieren zu vermeiden, sei es, um Thema und Antwort in

<sup>1)</sup> Vgl. über die tonale Beantwortung in den Kirchentönenarten des Verf. Lehrbuch: „Der strenge Satz in der mus. Komp. Berlin. Carl Habel“.

das Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz einer geschlossenen Periode zu bringen. Die gegebenen Regeln enthalten die Grundzüge der Ausführung. Jeder einzelne Fall bietet besondere Bedingungen, welche dem Geschmack des Schülers anheimgegeben sind.

### Zweite Aufgabe.

1. Bilde zahlreiche Imitationssätze mit tonaler Antwort nach den obigen Schematen und Bemerkungen.

*Jeder auf diese Art gewonnene Satz ist geeignet, den Anfang einer Fuge zu bilden.*

2. Bilde zu sämtlichen Fugenthemen des wohltemperierten Klaviers tonale Antworten und vergleiche sie mit denen Bachs. Ausgeschlossen hiervon sind natürlich diejenigen Antworten, die der Schüler etwa auswendig weiß.

#### Muster. Zweistimmige tonale Imitation.

Bach, Motette: „Singet dem Herrn“.

Tenor.

The musical score consists of three systems, each with a Tenor part (treble clef) and a Bass part (bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The Tenor part is mostly rests, with some notes in the final system. The Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the Bass part.

Al - - - - - les, was O - - -

- - - - - dem hat, lo - be den Herrn!

- - - - - les, was O - - -

Hal - le - lu - ja,

dem hat, lo-be den Herrn!  
Hal - le - - lu - ja, Hal - le - - lu - ja!

§ 5.

**Zweistimmige instrumentale Imitation.**

Die größere Freiheit der Modulation und Figuration in der Instrumentalmusik macht es nötig, diese in den Kreis unserer Übungen hineinzuziehen. Besonders ist es der Satz für Streichquartett, Orgel und Klavier. Die Bekanntschaft mit diesen drei Organen, soweit dieselbe hier erforderlich ist, kann wohl aus der praktischen Musikbildung des Schülers vorausgesetzt werden. Für die Übungen mit dem Streichquartett setzen wir vorläufig folgenden Umfang der Instrumente fest:

Violine. /  
Viola. /  
Violoncello. /

Hier folgen einige Beispiele aus Meisterwerken, die dem Schüler nicht nur als Vorbild, sondern auch zur Anregung der Phantasie dienen mögen.

**Muster.**

Mozart, Gr. C dur-Sinfonie.

Vln. 2. Vln. 1.  
3\*

Beethoven, Streichquartett op. 18, Nr. 4.

*Andante scherzoso quasi Allegretto.*

Musical score for Violin 2 (Vln. 2.) and Viola. The score is in 3/8 time and begins with a *pp.* dynamic marking. The first system shows the initial melodic line for both instruments. The second system continues the piece, featuring a prominent sixteenth-note figure in the Viola part.

Hier geschieht die Nachahmung realiter mit alleiniger Ausnahme der Note *f*, Takt 7, welche genau genommen *fis* heißen müßte. Übrigens beschränkt sich die Nachahmung auf die ersten vier Takte.

Beethoven, Streichquartett, op. 95.

*Allegretto.*

Viol. 2.

Musical score for Violin 2 (Viol. 2.) and Viola. The score is in 2/4 time and begins with a *pp.* dynamic marking. The first system shows the initial melodic line for both instruments. The second system continues the piece, featuring a prominent sixteenth-note figure in the Viola part.

Beethoven, Cis moll-Quartett.

*Adagio. Nm. in Unterdominante.*

Musical score for the beginning of Beethoven's C minor Quartet. The score is in common time (C) and begins with a *sf* dynamic marking. The first system shows the initial melodic line for the instrument.



Mozart, C moll-Fuge.



Viola.



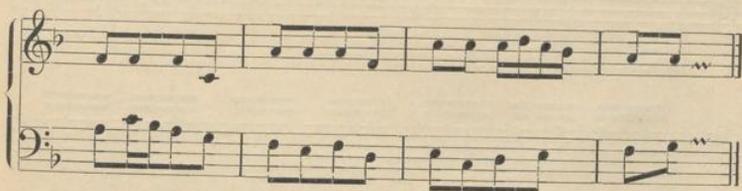
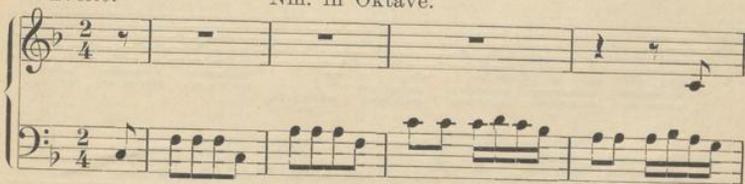
VI. 2.

Hier beginnt der dreistimmige Satz mit der zwiefachen Dissonanz einer frei eintretenden kleinen, und vorbereiteten großen Sekunde, *f*, *fis*, *g*.

Beethoven, Sonate op. 10.

*Presto.*

Nm. in Oktave.



Zahlreiche Musterbeispiele bieten die Streichquartette von Haydn in reizendster Mannigfaltigkeit der Stimmung, wie der Technik. Wie auf jedem Gebiet des kontrapunktischen Stils, finden wir hier die geist- und lebensvollsten Beispiele in den Kompositionen Bachs für Orgel, Klavier- und Orchesterzusammenstellungen. Hier zwei Klaviertemen:

Wltp. Kl. I, 10.

Reale Antwort.

Vgl. auch im Wohltemp. Kl. I D, Es, f moll, II G, a moll.

In technisch-musikalischer Beziehung stehen die Kompositionen für Gesang und Begleitung zwischen dem reinen Vokalsatz und dem reinen Instrumentalsatz. Man darf in diesen den Gesangstimmen schon etwas größere Schwierigkeiten bieten, weil sie durch das ton-sichere Instrumentale gestützt werden. Ziemlich ausgedehnten Ge-

brauch macht Bach von dieser Freiheit in folgenden beiden Themen der H moll-Messe:

Tenor.

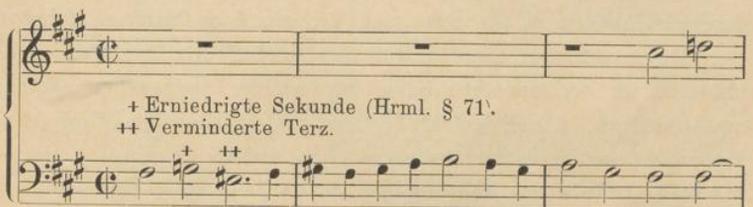
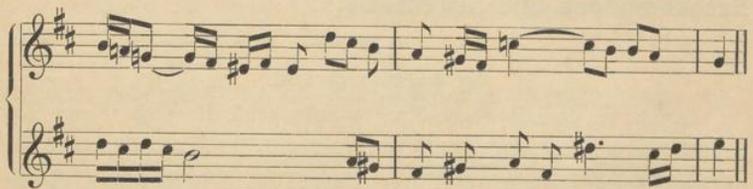


Ky - ri - e e - le - - - - - i -

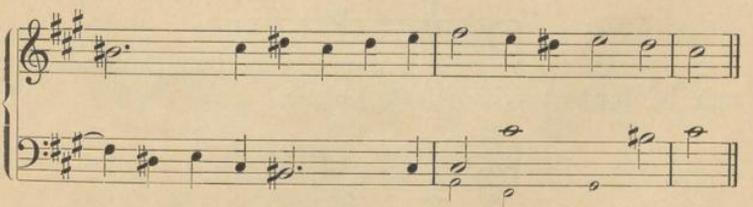
Alt.



son, Ky - ri - e e - le - - - i - son



+ Erniedrigte Sekunde (Hrml. § 71).  
++ Verminderte Terz.



Beiläufig sei hier erwähnt, daß das schwierige und seltene Intervall der übermäßigen Quinte (S. 18 f.) in dem Schlußgesang des

ersten Teiles der Matthäus-Passion in der Baßstimme durch die antizipierenden Töne des Orchestersatzes bedeutend erleichtert wird:

Chorbaß.

Orchesterbegleitung.

### Dritte Aufgabe.

1. Bilde nach diesen Mustern zweistimmige instrumentale Imitationen mit besonderer Rücksicht auf Modulation, Chromatik und Figuration, vorzugsweise tonal.

2. Bilde zu den oben (S. 35—40) gegebenen Themen Nachahmungen und Gegensätze.

#### § 6.

#### Der dreistimmige Satz.

Auch im dreistimmigen Kontrapunkt muß die erste Sorge des Schülers immer auf den natürlichen Fluß der Stimmen gerichtet sein, nicht aber auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie. Diese Rücksicht ist vielmehr ganz nebensächlich, und kann leicht zu Ungeschicklichkeiten in der Bewegung der einzelnen Stimmen führen.

Harmonische Kombinationen und Modulationen sind natürlich im dreistimmigen Satze viel leichter herzustellen als im zweistimmigen. Auch gelingt es hin und wieder den Kreis der Intervalle hier noch zu erweitern. So ist die doppelt übermäßige Quarte im dreistimmigen Satze schon möglich:

auch die doppelt verminderte Quinte:

(Doch ist in beiden Fällen die enharmonische Umschreibung [a<sup>is</sup> = b] mindestens ebensogut.)

Im dreistimmigen Satz kann man sich schon eher einmal zwischen zwei Stimmen eine gerade Bewegung in Quinte und Oktave oder einen Einklang gestatten. (Vgl. im folgenden Notenbeispiel Takt 8, 5 und 6.)

Bilde in dreistimmigen Sätzchen Kombinationen, welche die § 1 aufgestellten Intervalle und einige doppelt veränderte enthalten, in den dort aufgezählten verschiedenen Eigenschaften.

§ 7.

Dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen tritt

1. wenn sie tonal ist, die dritte Stimme in der Oktave der ersten Stimme ein, ausnahmsweise in der Oktave der zweiten Stimme. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

Muster, anschließend an das Bachsche Beispiel Seite 35.

Alt. Al - - - les, was  
Herrn. Hal - le - lu - ja!  
Tenor.  
Baß. ja, Hal - le - lu - ja! Al - - - les, was  
O - - - dem hat, lo - be den Herrn  
Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!  
O - dem hat, lo - be den Herrn, lo - - - be den Herrn

2. Der Eintritt der dritten Stimme wird durch einen kleinen Zwischensatz verzögert:

**Muster, anschließend an das erste Notenbeispiel Seite 2.**

Bach, Wltp. Kl. I, 8.

Musical notation for the first example, showing a piano introduction. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first staff is labeled 'Zwischensatz.' and the second staff is labeled 'Thema.' The 'Zwischensatz' is a short melodic phrase in the treble clef, followed by a rest in the bass clef. The 'Thema' is a short melodic phrase in the bass clef, followed by a rest in the treble clef.

Musical notation for the second example, showing a piano introduction. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first staff is labeled 'Zwischensatz.' and the second staff is labeled 'Thema.' The 'Zwischensatz' is a short melodic phrase in the treble clef, followed by a rest in the bass clef. The 'Thema' is a short melodic phrase in the bass clef, followed by a rest in the treble clef.

3. Die dritte Stimme tritt, bei nicht tonaler Imitation, in dem gleichen oder einem beliebigen anderen Intervall, nach Ablauf der zweiten Stimme sofort oder verzögert ein:

**Muster, anschließend an Notenbeispiel auf Seite 31.**

Musical notation for the third example, showing a three-part setting. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: an alto clef staff labeled 'Alt', a tenor clef staff labeled 'Tenor.', and a bass clef staff labeled 'Baß.' The 'Alt' staff has a rest for the first measure, followed by a melodic phrase. The 'Tenor.' staff has a melodic phrase starting in the first measure. The 'Baß.' staff has a melodic phrase starting in the first measure.

### Vierte Aufgabe.

1. Vervollständige wohlgelungene zweistimmige Imitationen der ersten Aufgaben zu dreistimmigen, besonders tonalen.

2. Bilde dreistimmige Imitationen, ebenfalls vorzugsweise tonale.

Neu ist bei dieser Aufgabe die Bildung des dreistimmigen Satzes, d. h. der Kontrapunkt der beiden zuerst eingetretenen Stimmen zu der neu hinzutretenden dritten.

*Jede dreistimmige tonale Imitation ergibt den Anfang (erste Durchführung) einer dreistimmigen Fuge.*

Diese Aufgabe ist zunächst in zahlreichen Ausarbeitungen für Chorgesang (ohne Text) zu lösen, alsdann in geringerer Zahl für Streichinstrumente, wobei wieder Chromatik, Modulation und Figuration zu beachten sind.

§ 8.

**Der vierstimmige Satz.**

Hinsichtlich des Verhältnisses der Harmonik zur Stimmführung gilt vom vierstimmigen Satz ganz dasselbe wie vom dreistimmigen.

Die seltneren Intervalle sind im vierstimmigen Satz noch leichter anzubringen als im dreistimmigen. Schönes Beispiel einer übermäßigen Prime von Haydn:



In bezug auf gerade Bewegung in Quinte und Oktave herrscht hier noch größere Freiheit als im dreistimmigen Satz.

**Bilde die seltneren Intervalle in vierstimmigen Sätzchen.**

§ 9.

**Die vierstimmige Imitation.**

1. Tonal. Jede dreistimmige tonale Imitation wird zu einer vierstimmigen dadurch, daß die vierte Stimme in der Oktave der zweiten hinzutritt.

In dem Ausnahmefall, wo die dritte Stimme in der Oktave der zweiten eintrat, tritt die vierte in der Oktave der ersten ein. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

Jede vierstimmige tonale Imitation stellt die erste Durchführung einer vierstimmigen Fuge dar.

Bach, Motette: „Singet dem Herrn“ (anschließend an S. 41).

Sopran. Al - les, was  
Herrn.

O - dem hat, lo - be den Herrn.

2. Auch der Eintritt der vierten Stimme kann durch einen Zwischensatz verzögert werden, wie z. B. in der B moll-Fuge II, 22 der Wohltemp. Klav. und anderen.

3. Die Imitation in gleichen oder beliebig verschiedenen Intervallen findet sich häufig in den späteren Durchführungen der Fugen. Doch werden auch hier die Nachahmungsintervalle der Quarte und Quinte, wenn auch nicht gerade in tonaler Weise, sehr bevorzugt. *Indessen kann man jede solche vierstimmige Imitation als eine der späteren Durchführungen einer Fuge betrachten, und als solche später verwenden.*

Das folgende Notenbeispiel schließt sich an das letzte Beispiel von S. 42 an.

### Fünfte Aufgabe.

1. Vervollständige zahlreiche tonale Imitationen der vorigen Aufgabe zu vierstimmigen tonalen Imitationen.

2. Bilde einige neue derartige vierstimmige Imitationen.

3. Bilde einige nicht tonale Imitationen in beliebigen, gleichen oder verschiedenen Intervallen.

Auch diese Arbeit ist zunächst in zahlreichen Beispielen für Chorgesang auszuführen, dann in einzelnen für Streichquartett. Es ist gut, über jedes Thema mehrere Imitationssätze zu machen. Auch dürfen die Themata zum Teil Bachschen Fugen entlehnt werden.

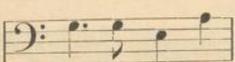
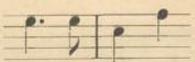
#### § 10.

##### Freiheiten der Imitation.

1. Der erste Ton darf verkürzt oder verlängert werden. So beantwortet Bach (Wltp. Kl. I, 4) das Thema:

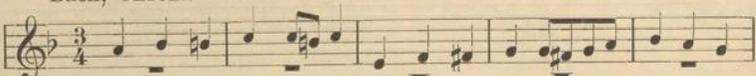
In dem folgenden Beispiel verlängert die Antwort den ersten Ton:

Metrische Verschiebung, sofern nur guter Taktteil gut und schlechter schlecht bleibt, ist als regelmäßig zu betrachten. Z. B.:

Thema  Antwort  oder umgekehrt.

2. Auch schon zwischen Thema und erster Nachahmung kann ein kleiner Zwischensatz eingeschoben werden, wie wir ihn vor der zweiten und dritten schon kennen:

Bach, Chrom. Fant.

  
Thema.

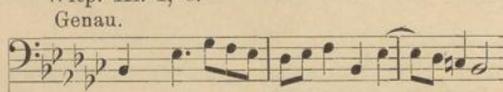
  
Antwort.  
Zwischensatz.

3. Kleine tonische und rhythmische Veränderungen sind überhaupt zulässig, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen. In Fugen finden sich solche in der ersten Durchführung selten, in den folgenden häufig.

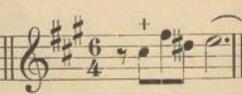
Hier einige Beispiele tonischer und rhythmischer Varianten bei Bach; die ersteren über, die letzteren unter den Noten bezeichnet:

Wltp. Kl. I, 8.

Genau.

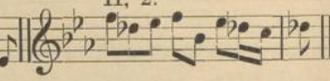
 I, 14. 

Veränderung.

Wltp. Kl. II, 23.

II, 2.

Diese kleinen Veränderungen, welche gerade die ersten Töne am häufigsten treffen, machen große Aufmerksamkeit nötig beim Bestimmen der Anführungen des Themas in den Fugen der Meister.

Tonische Varianten sind häufig mit Modulation und Wechsel des Tongeschlechts verbunden. Doch beschränken sich die Großmeister der Fuge meist auf die naheliegenden Beziehungen.

In zahlreichen Fugen von Seb. Bach tritt das Thema nur in den beiden Gestalten der ersten Durchführung, wenn auch mit gelegentlichen kleinen Veränderungen, auf, — wie in den Arbeiten zum strengen Satz. In den Arbeiten zur folgenden Aufgabe möge der Schüler gelegentlich einen ausgedehnteren Gebrauch von den Zwischensätzen machen.

### Sechste Aufgabe.

Bilde, unter Anwendung der hier gegebenen Freiheiten, mit schon früher verarbeiteten Themen vierstimmige Imitationen.

*Jede dieser Arbeiten kann als eine der späteren Durchführungen einer Fuge gelten.*

#### § 11.

##### Besondere Arten der Imitation.

1. Die Nachahmung in der Gegenbewegung, durch welche die Richtung der Melodie Ton für Ton verkehrt wird findet sich sehr häufig:

Bach, Wltp. Kl. II, 4.

Takt 28.

Strenge Gegenbewegung ergibt in der Durtonart das Schema:

|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 |
| 3 | 2 | 1 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 |

Diese wird indessen selten angewendet. Besonders häufig wurden Melodien, welche auf dem gebrochenen Moll-Akkord beruhen, und die Sexte und Septime der Tonart berühren, — und zwar Sexte immer abwärts, die Septime aufwärts fortschreitend, — zur Gegenbewegung benutzt, z. B. das Thema, welches der Kunst der Fuge zugrunde liegt:

Bei a) sieht man leicht, daß solche Themen, mit Unterstützung wenigstens einer Hilfsstimme, (welche die Quarte deckt,) in der Gegenbewegung sich selbst zum Kontrapunkt dienen können.

Tonische Freiheiten sind bei der Gegenbewegung häufig:

Bach, Wltp. Kl. II, 2.

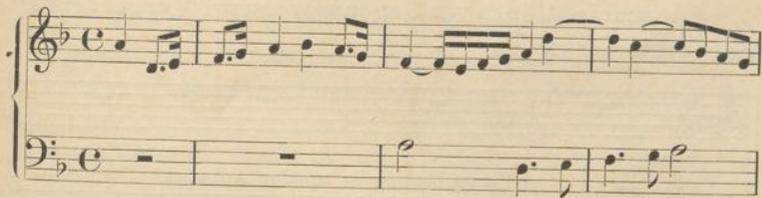


rhythmische selten, weil sie leicht zur Unkenntlichkeit führen:

Bach, Wltp. Kl. I, 23.

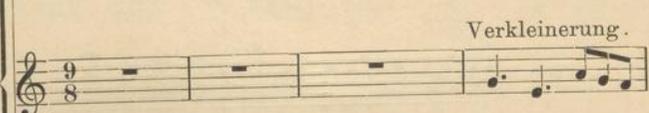


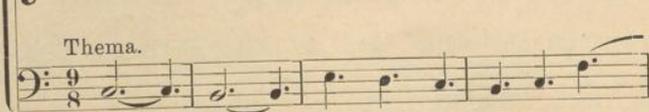
2. Die Nachahmung in der Vergrößerung, Darstellung der Melodie in höheren Notengattungen, ist ebenfalls nicht selten, obwohl nicht so häufig, wie die vorige.

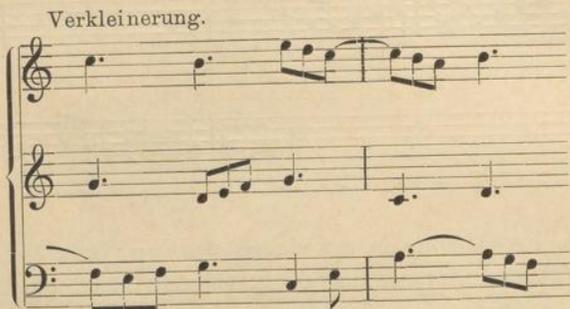


3. Nachahmung in der Verkleinerung — Darstellung des  
Themas in niederen Notengattungen:

Sopran. 

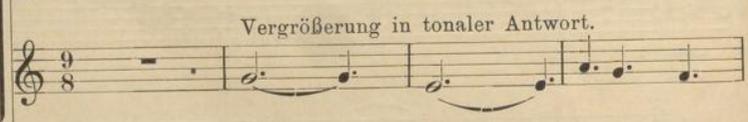
Alt. 

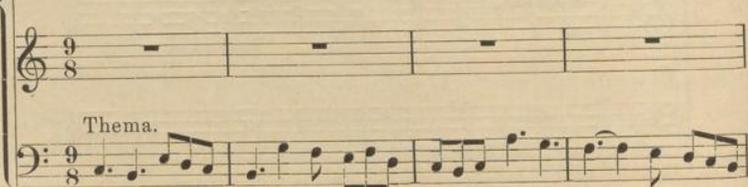
Baß. 

Verkleinerung. 

4. Kombinationen von Gegenbewegung, Vergrößerung  
und Verkleinerung.



Vergrößerung in tonaler Antwort. 

Thema. 

Gegenbewegung streng.

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff begins with a treble clef and contains the melody. The second staff contains a counter-melody. The third staff is labeled 'Thema.' and contains the original theme. The fourth staff contains a bass line. The music is in a common time signature and features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

### Siebente Aufgabe.

Bilde drei- und vierstimmige Imitationen mit Anwendung der Gegenbewegung, Vergrößerung und Verkleinerung.

Die Themata sind teils früheren Arbeiten zu entlehnen, teils behufs Anwendung der besonderen Formen ausdrücklich zu bilden. Als Muster dienen die Notenbeispiele S. 2, S. 36 Beethoven Cis moll-Quart., S. 37 Mozart, S. 48—50.

Zur Zeit der Herrschaft des kontrapunktischen Stils standen diese besonderen Arten der Imitation, besonders in Verbindung mit kanonischer Art, in hohen Ehren; wir begegnen ihnen daher in den Kompositionen Bachs sehr häufig. Später, als der kontrapunktische Stil nicht mehr die Oberhand hatte, sondern nur ein Moment der sogenannten thematischen Arbeit wurde, verloren diese Formen sehr an Bedeutung. Mozart und Beethoven aber haben sie, in eigentlich kontrapunktischen Arbeiten, nicht selten angewendet.

[Wichtig und vielfach in der Praxis verwendbar sind auch Imitationen nicht nur ausgeprägter Themen, wie vorstehend ausgeführt, sondern kleinerer Phrasen. In Einleitungen polyphoner Stücke, in den Durchführungsteilen der Sonate läßt sich dergleichen oft anbringen. Ein paar Beispiele mögen eine Anschauung gewähren:

Schubert, A moll-Quartett, letzter Satz.



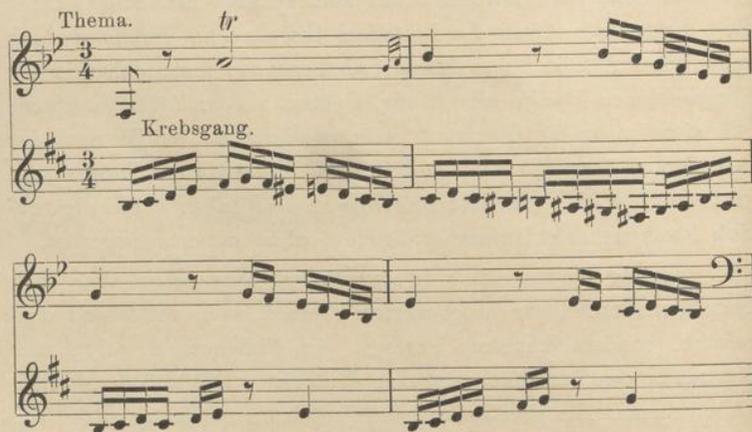
Beethoven, Quartett, op. 18, Nr. 5.



§ 12.

Krebsgängige Nachahmung.

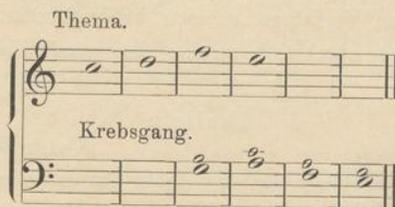
Die krebsgängige Nachahmung, welche das Thema von hinten nach vorn wiedergibt, ist eine musikalische Spielerei, welche nur zu Ehren ihrer Anwendung durch Beethoven, in der Sonate op. 106, hier aufgenommen wird. Das Thema, wie es zuerst auftritt, und der Krebsgang sind hier untereinandergestellt:





Zwar ergibt sich hier ein verwendbares und charaktervolles Fugenthema; aber der eigentlich musikalischen Wahrnehmung — durch das Gehör — wird sich auch dieser Krebsgang für immer entziehen.

Im Finale der großen C dur-Sinfonie von Mozart befindet sich gleichfalls ein Krebsgang, doch scheint dieser nicht in der Absicht des Meisters gelegen, sondern sich zufällig ergeben zu haben. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Zwei moderne Krebsgänge, in der Neuen Berliner Musikzeitung [Bote & Bock] Jahrgang 1862):



§ 13.

**Der Text in der Imitation.**

Wie schon mehrmals ausgesprochen ist, sollen die Arbeiten des Schülers vorzugsweise für Chorgesang geschrieben werden. Sämtliche Aufgaben sind zunächst für diesen zu lösen. Dann erst findet das Instrumentale Berücksichtigung, und zwar in der, dem Chorgesang nächst verwandten, hinsichtlich der Selbständigkeit der Stimmen ähnlichsten Form des Streichquartettes.

Zum Chorgesang gehört nun — mit zwei unwesentlichen Ausnahmen — immer ein Text. Bisher wurde dem Schüler die Rücksicht auf diesen noch erlassen. Jetzt kann er als genügend eingearbeitet betrachtet werden, um sich für alle seine Vokalkompositionen bestimmter Texte zu bedienen.

1. Der Text wird ebenda entnommen, wo unsere größten Meister des Chorgesanges ihn vorzugsweise gefunden haben: in der lutherischen Bibelübersetzung und in der römisch-katholischen Messe, und den diesen beiden verwandten, dem Gottesdienst angehörigen Gesängen.

2. Der Text zu einem Imitationssatz bleibt in Thema und Nachahmungen der nämliche, und wird den Silben in beiden auf dieselbe Weise untergelegt. (Vgl. Muster S. 34.)

3. Der Kontrapunkt kann denselben Text ganz oder teilweise wiederholen, oder auch die Fortsetzung desselben bringen. So kann man z. B. über den Satz: „Der Herr ist König“ einen Imitationssatz bilden, in welchem — in Thema und Kontrapunkt — kein anderer Text vorkommt. Man kann aber auch den Kontrapunkt über die Fortsetzung bilden:

„Des freue sich das Erdreich.“

Bei letzterem Verfahren müssen beide Abschnitte des Textes eine ziemlich gleiche Ausdehnung des musikalischen Satzes gestatten.

Ähnlich:

| Thema.                           | Kontrapunkt.                         |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| Lobet den Herrn in seinen Taten, | lobet ihn in seiner großen Herr-     |
| Die Erde ist des Herrn           | und was darinnen ist. [lichkeit.     |
| Jauchzet Gott alle Lande,        | lobsinget zu ehren seinen Namen.     |
| Lobe den Herrn, meine Seele,     | und, was in mir ist, seinen heiligen |
| Sicut locutus est                | ad patres nostros. [Namen.           |
| Quam olim Abrahae promisisti     | et semini ejus in saecula.           |

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| Cum sancto spiritu in gloria Dei patris      | Amen!      |
| Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn, | Hosianna!  |
| Alles, was Odem hat, lobe den Herrn,         | Halleluja! |

4. Das wesentlich unterscheidende Merkmal zwischen Gesang und Sprache besteht darin, daß  
im Sprechen der Konsonant  
im Singen der Vokal

die Hauptsache ist. Hierauf beruht das ganze System der Gesangkunst. Für den vorliegenden Zweck genügt es, folgende Regeln mitzuteilen:

Die Konsonanten gelten nur als Grenzen der Vokale, und werden, wieviele ihrer auch sind, mit gleicher, möglicher Geschwindigkeit abgetan. Nie wird ein Konsonant ausgehalten.

Unter den Vokalen ist *a* der wohlklingendste. Passagen und bewegte Figurationen, sobald sie in der höchsten Lage der Stimme verlangt werden, werden vorteilhaft immer auf diesen Vokal gesetzt werden. — Der Doppelvokal *ei* wird immer *ai* gesungen. — In dem — vielleicht am häufigsten komponierten und noch zu komponierenden — Text: Kyrie eleison, wird das zweite Wort fast immer, und richtig, viersilbig komponiert, nämlich e-le-i-son, zuweilen aber auch dreisilbig: eleison, sprich: elaison, wodurch allerdings der Vorteil eines reinen *a* gewonnen, aber die Sprachrichtigkeit verletzt wird.

Nächst *a* sind die wohlklingendsten Vokale: *o* (besonders in der helleren Klangfarbe, wie in „Gott“), *ä*, *ö*, *ü*, *y*. Der Vokal *e* wird soviel wie möglich wie *ä* gesungen. Doppelvokale werden auf dem ersten Vokal gesungen, der zweite wird kurz nachgeschlagen, gleichsam als Konsonant behandelt. Der Doppelvokal *eu*, und die gleichlautenden *äu*, *äu* bestehen in der Sprache im Gegensatz zur Schrift aus einem hellen *ö* (wie in „Gott“) und aus einem kurzen *i* (wie in „ich“).

Die Vokale *e*, *i*, *u* müssen bei figurirten Sätzen mit Vorsicht angewendet werden. Die beiden ersten klingen leicht gemein, das *u* dumpf.<sup>1)</sup>

Jede Sprache läßt sich so vokalisieren, daß sie zum Gesang geeignet ist. In keiner Sprache entspricht die Schrift vollkommen dem Klang der Laute.

## Achte Aufgabe.

1. Bilde vierstimmige tonale Imitationen zu geeigneten Texten. Vgl. S. 34. Zunächst bediene sich der Schüler der oben unter 3. zusammengestellten.

<sup>1)</sup> Der natürliche Gebrauch des Mundes und der anderen Sprachwerkzeuge, welche ja im Leben mannigfaltigen Funktionen dienen, führt bei fast allen Individuen zu mehr oder weniger unästhetischen Gewohnheiten des Sprechens und Singens, deren Beseitigung Hauptaufgabe des Gesangunterrichts ist.

2. Lege einigen der früher gebildeten Imitationen angemessene Texte unter.

**Anmerkung.** Es wurde oben zweier Ausnahmen gedacht, in welchen der Chorgesang des Textes entbehrt. Die eine dieser Ausnahmen ist das Vokalisieren — Singen auf einem Vokal, natürlich meist *a* — welches z. B. in Meyerbeers „Afrikanerin“ den Verzückungstod der Selica einleitet und teilweise begleitet. Die andere ist der Gebrauch der Brummstimmen — Singen mit geschlossenem Munde, während eine bevorzugte oder Solostimme den Textgesang ausführt. Diese Art Gesang dankt ihre Entstehung der geselligen Unterhaltung, und ist fast ausschließlich im Männerchor heimisch.

Beide Ausnahmen gehören nur der profanen Musik an. In der religiösen Musik bedient man sich, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen, immer lang ausgehaltener Textsilben, die natürlich auch in der profanen Komposition zu gleichem Zwecke gebraucht werden können.

## II. Der Kanon im einfachen Kontrapunkt.

### A. Der Engführungskanon.

#### § 14.

#### Der zweistimmige Kanon.

Eine stetig durchgeführte strenge Nachahmung heißt Kanon.

Wir nennen hergebrachterweise das Thema des Kanons: Proposta, die Nachahmung: Risposta. Diese Bezeichnungen werden zwar auch auf die gewöhnliche Art der Nachahmung angewendet, doch bedienen wir uns ihrer hier ausschließlich für den Kanon.

In dem folgenden Sätzchen tritt die Risposta schon nach den beiden ersten Tönen der Proposta ein:

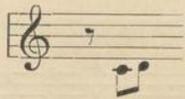
Bach, Wltp. Kl. I, 1.



In den meisten Anwendungen der kanonischen Form tritt die Risposta, wie hier, schon nach wenigen Tönen der Proposta ein, und zwar geschieht dies, weil sich so die Durchführung der Nachahmung dem Ohre am leichtesten bemerkbar macht.

Die Herstellung eines solchen Sätzchens geschieht auf folgende Art:

Man schreibt die Proposta bis zum Eintritt der Risposta



dann überträgt man diesen Anfang im gewählten Nachahmungsintervall, hier der Oberquinte in die Risposta , setzt dazu die

Fortsetzung der Proposta , überträgt diese wieder in die Risposta  und wiederholt dieses Verfahren, bis die Proposta zu einem tonisch und rhythmisch zulässigen Abschluß gelangt, welchen dann die Risposta ebenfalls nachahmt. Dieser Abschluß braucht aber nicht gerade ein förmlicher Schluß zu sein, weil man einen solchen frei, d. h. ohne Kanonik, anhängen kann. Z. B. an obiges Sätzchen:



Die Nachahmung kann im Kanon in jedem Intervall geschehen, doch bevorzugt man auch hier die reinen Intervalle, die Oktave als Tonika, Quarte und Quinte als Tonika und Dominante.

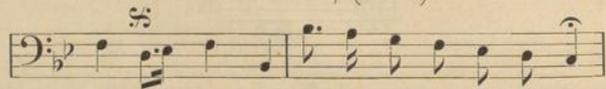
Der Kanon wird nach dem Nachahmungsintervall bezeichnet, z. B. als Kanon in der Oberterz, in der Unterquinte, in der Sexte u. a. m. Ist das Intervall nicht näher bezeichnet, so ist immer das obere gemeint, z. B. Sexte schlechthin heißt Ober-Sexte.

Da, — wenn die Proposta, das Intervall der Nachahmung, und die Stelle ihres Eintritts gegeben ist, — der Verlauf des Kanons hinreichend festgestellt ist, kann man jeden Kanon einstimmig notieren. Die Stelle, wo die kanonische Nachahmung aufhört, wird durch eine Fermate bezeichnet:

Kanon in der Quinte.



Kanon in der Oktave. Händel, (Josua).



Auf und kommt her-bei ihr Söh-ne Is-ra-els!

Die Stimmenzahl ergibt sich aus der Zahl der Eintrittszeichen ♯.

## Neunte Aufgabe.

1. Bilde hiernach sehr zahlreiche Kanons für zwei Stimmen, besonders in der Oktave, in Tonika und Dominante, Dominante und Tonika.

Die bei weitem wichtigste und häufigste Anwendung der Kanons geschieht in der Fuge als Engführung des Themas. Hat man nämlich ein Fugenthema kanonisch gebildet, wie S. 58 geschehen ist, und es in voller Gestalt ein- und durchgeführt, so läßt man es im weiteren Verlauf in kanonischer Form auftreten, man führt das Thema in die Enge, und dieses Verfahren heißt Engführung.

### § 15.

#### Der unendliche Kanon.

Unendlich heißt ein Kanon, der so eingerichtet ist, daß er, ohne die kanonische Nachahmung jemals zu unterbrechen, immer wieder von vorn anfangen kann.

Hier sehen wir den Kanon von S. 58 unendlich gemacht:



Dieses Verfahren ist mit erheblicher kombinatorischer Schwierigkeit verbunden, weil die Risposta zu den gleichzeitigen und den folgenden Tönen der Proposta stimmen muß. Der erleichternde Gebrauch der Hilfslinie ist aus dem strengen Satz bekannt, und sehr zu empfehlen.

## Zehnte Aufgabe.

Mache die zur vorigen Aufgabe gebildeten Kanons unendlich.

### § 16.

#### Der drei- und vierstimmige Kanon.

Der drei- und vierstimmige Kanon läßt natürlich eine viel größere Mannigfaltigkeit der Aufgaben zu, als der zweistimmige.

So kann die Stimmordnung eine gerade sein, d. h. es können die Stimmen von oben nach unten, oder von unten nach oben, in natürlicher Reihe ihrer Gattung aufeinanderfolgen, oder sie kann eine unterbrochene sein, z. B. Baß, Alt, Tenor, Sopran. Da man in letzterem Fall leicht in die Lage kommen kann, des doppelten oder mehrfachen Kontrapunktes zu bedürfen, beschränken wir uns hier auf die gerade Stimmordnung.

Ferner können die Intervalle der Nachahmung gleich oder verschieden sein. Da Verschiedenheit der Intervalle die kombinatorische Schwierigkeit ganz außerordentlich erhöht, so beschränken wir uns auf gleiche Intervalle, nur den einen Fall ausnehmend, wo die Nachahmungsintervalle Tonika und Dominante der Tonart sind, wie in folgendem Kanon aus Bachs Hmoll-Messe:

Kanon in  $\delta$ , 4,  $\delta$ . Tonika. Dominante.

Detailed description: The image shows a musical score for a canon in D minor, 5/4 time. The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 5/4. The first system shows the beginning of the canon. The Treble staff starts with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The Bass staff starts with a whole note chord of D3, F#3, and A3. Labels 'Tonika.' and 'Dominante.' are placed above the staves to indicate the intervals between the voices. The second system continues the canon with similar rhythmic patterns.

In gleichen Intervallen bewegen sich folgende beide Kanons:

Kanon i. d. Unter 3. Bach, Wltp. Kl. II, 4.

Detailed description: The image shows a musical score for a canon in D minor, 3/4 time. The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the canon. The Treble staff starts with a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The Bass staff starts with a quarter note chord of D3, F#3, and A3. The second system continues the canon with similar rhythmic patterns.

Kanon in der Unterquarte. Wltp. Kl. II, 9 (hier vereinfacht).



Endlich können die Eintrittspunkte gleich oder verschieden sein. In den beiden vorstehenden Beispielen sind sie gleich, in dem vorhergehenden S. 60 verschieden. Hier tritt nämlich der Alt einen halben Takt später ein als die anderen Stimmen. Im allgemeinen erleichtern gleiche Eintrittszeiten die Arbeit. Im besonderen Fall jedoch kann gerade das Gegenteil stattfinden, und möge es freistehen, sich hierin jedesmal für das Leichtere zu entscheiden.

Im allgemeinen ist indessen die Anwendung des drei- und vierstimmigen Kanons im Verhältnis zu der des zweistimmigen äußerst selten, erstens, weil die Herstellung solcher Kanons allzu große kombinatorische Schwierigkeiten bietet, zweitens, weil die größere Stimmenzahl die rein musikalische Auffassung derselben — durch das Gehör — sehr erschwert.

### Elfte Aufgabe.

1. Bilde drei- und vierstimmige Kanons.
2. Mache dieselben (und die hier gegebenen) unendlich.

§ 17.

Die besonderen Imitationsformen im Kanon.

1. Kanon in der Vergrößerung:

Bach, Wltp. Kl. II, 2.  
Proposta.

Händel.

Risposta.

Vergrößerung.

A musical score illustrating a canon in augmentation. It features two staves. The top staff is labeled 'Proposta' and 'Händel.' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Risposta' and 'Vergrößerung.' and contains a response line that is an augmented version of the first. The key signature is two sharps (F# and C#).

Bach, Wltp. Kl. I, 8.

Unendlich machen kann man einen Kanon in der Vergrößerung nur dann, wenn die Proposta zu beiden Hälften der Risposta stimmt, also zweimal ausgeführt werden kann, während diese einmal ausgeführt wird. Ein Beispiel dieses sehr schwierigen Kunststückes siehe in der Lehre vom strengen Satz § 60. Der zeitraubende Versuch, ein derartiges Sätzchen herzustellen, muß dem Belieben des Schülers überlassen bleiben.

2. Kanon in der Verkleinerung:

Man sieht, daß der Kanon in der Verkleinerung alsbald in sein Gegenstück, den Kanon in der Vergrößerung umschlägt, weil sich die langsamere Proposta alsbald in die Risposta verwandelt. In dem gegebenen Beispiel geschieht dies bei +.

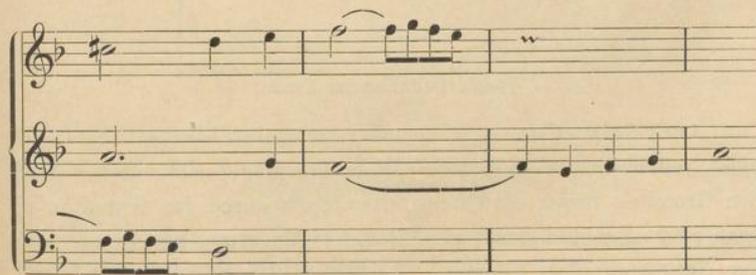
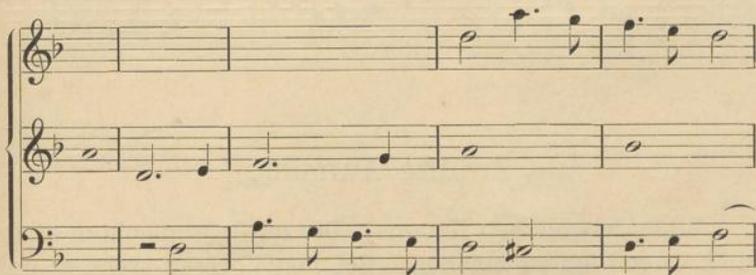
3. Kanon in Gegenbewegung:

Solche Kanons, besonders wenn sie wie dieser, auf einem gebrochenen Akkord beruhen, sind leicht unendlich zu machen. Vorstehender kann durch Viertel- oder Achtel-Noten sofort in den Anfang zurückgeführt werden.

4. Gegenbewegung und Vergrößerung:

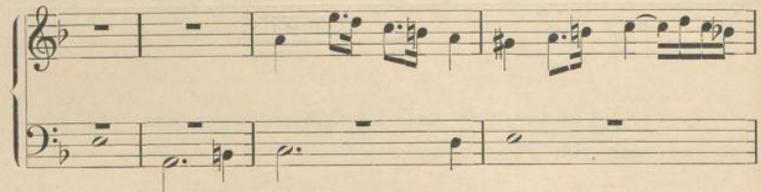


5. Gegenbewegung und Verkleinerung zum Teil unter Voraussetzung von Füllstimmen:





Verkleinerung in Gegenbewegung und gerader Bewegung:



### Zwölfte Aufgabe.

Bilde dergleichen Kanons. Die ad 3) gemachten sind auch unendlich zu machen. Bei den übrigen steht es im Belieben des Schülers.

§ 18.

#### Tonale Imitation im Kanon.

Auch beim Kanon in Quarte oder Quinte bedient man sich nicht selten tonaler Imitation. Diese beschränkt sich meist darauf, den Grundton durch die Quinte, die Quinte durch den Grundton zu beantworten, und dadurch eine kleine Veränderung in die Intervalle der Nachahmung zu bringen.

Der a - ber die Her - zen er - for - schet, der

weiß, was — des Gei - stes Sinn sei

Auch der folgende Kanon zeigt in der ersten Risposta den tonalen Quartenschritt zur Tonika, während die zweite, welche in der Gegenbewegung geschieht, sich real verhält:

Bach, Wltp. Kl. II, 3.

First system of the canon in G major, showing the first and second entries.

Second system of the canon in G major, showing the first and second entries.

### Dreizehnte Aufgabe.

Bilde Kanons, vorzugsweise zweistimmig, mit Anwendung tonaler Imitation.

Bußler, Der freie Satz.

§ 19.

Freiheiten im Kanon.

Die Freiheiten der Imitation finden auch beim Kanon Anwendung, soweit die Auffassung der Kanonik dadurch keine Einbuße erleidet. Ästhetisch ist es ziemlich gleichgültig, ob ein Kanon in strenger Intervalltreue auftritt oder nicht, wenn nur deutlich vernehmbar bleibt, daß die Nachahmung ununterbrochen fortgesetzt wird. Besonders in den Engführungen der Fugen, welche die bei weitem wichtigste Anwendung der kanonischen Kunst ausmachen, haben sich die Meister in ästhetischem Interesse große Freiheiten gestattet.

Die erste Fuge des wohltemperierten Klaviers, welche auf Engführungen angelegt ist, führt zwar das Thema intervallgetreu durch, läßt es aber einigemale nur zur Hälfte angeben. In dem folgenden Auszug der großen Engführung, welche die dritte Durchführung dieser Fuge ausmacht, sind die unvollständigen Anführungen des Themas klein gedruckt:

The image shows two systems of musical notation for a fugue. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system also consists of two staves, with the treble staff showing a more complex, rhythmic melodic line and the bass staff providing a similar accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of 18th-century musical notation.

Es folge hier das kanonische Gewebe, auf welchem sämtliche Engführungen dieser Fuge beruhen. Man ersieht aus demselben,

wie weit Bach in harmonischer Rücksicht ging, wenn es das Interesse einer kontrapunktischen Idee verlangte:

unvollständig

unvollständig

5\*

In dem folgenden Beispiel, einem Vergrößerungskanon in der Oktave, hat der Baß kleine tonische, die Mittelstimme erhebliche rhythmische Veränderungen erfahren, während die Oberstimme (mit Ausnahme des ersten Tones) sich genau an das auf Seite 2 mitgeteilte Thema hält.

Bach, Wltp. Kl. I, 8.

usw.

Solche Freiheiten erleichtern natürlich den Satz, besonders im mehrstimmigen Kanon, außerordentlich. Der wichtigste Vorteil, den sie gewähren, ist immer der, daß man jederzeit an die Stelle eines unbequemen Intervalles der Nachahmung ein bequemes setzen kann.

Der erste Chor des Mozartschen Requiems beginnt mit einer Engführung des Themas, in welcher die beiden Mittelstimmen dasselbe unvollständig bringen:

*Adagio.*

Re - quiem ae - ter - nam

Chromatische Veränderungen allein werden von den Komponisten nicht als Freiheiten betrachtet, sondern regelmäßig angewendet, um dem Kanon mannigfaltigere Modulation zu verleihen. Dagegen Veränderungen der diatonischen Stufen, wie in dem folgenden Beispiel, sind Freiheiten, doch kann man diese, ohne ästhetischen Nachteil, viel weiter ausdehnen:

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system has a treble staff with a whole rest and a bass staff with a melodic line. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The music is in a minor key and common time.

### Vierzehnte Aufgabe.

Bilde zwei- bis vierstimmig freie Kanons. Hierzu kann der Schüler frühere Arbeiten benutzen.

#### B. Der Kanon als selbständige Kunstform.

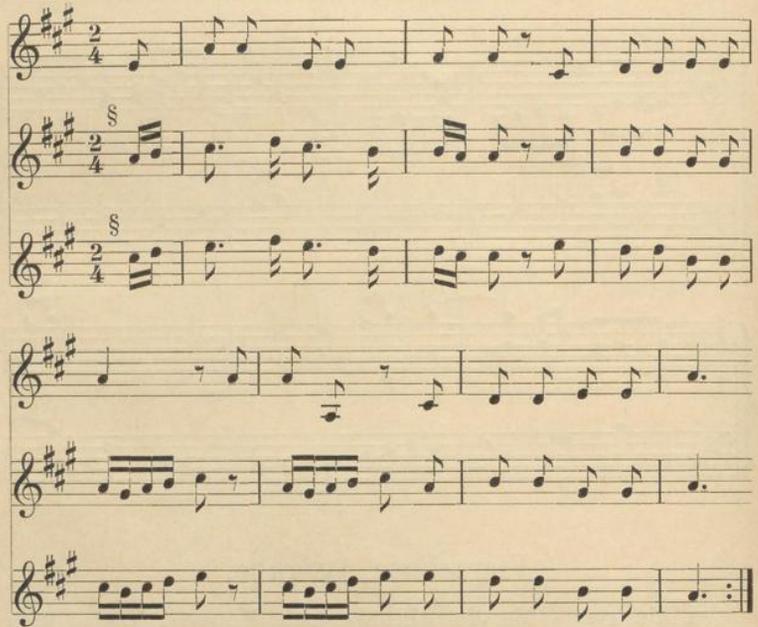
§ 20.

##### Das kanonische Lied.

Das kanonische Lied oder der Gesellschaftskanon (auch Strophenkanon genannt) ist ein strenger Kanon im Einklang für gleiche Stimmgattung. Er besteht aus Abschnitten von gleicher Taktzahl, welche hintereinander vorgetragen eine selbständige Melodie bilden. Der erste und zweite dieser Abschnitte müssen untereinander einen korrekten zweistimmigen Satz bilden; der dritte erscheint immer mit den beiden andern zusammen, setzt also auch

harmonisch diese voraus; ebenso der vierte die drei ersten, und so fort, falls etwa mehr als vier Abschnitte sind.

Da diese Art Kanon meist dem geselligen Vergnügen dient, so kommt es darauf an, ihm eine recht populäre Fassung zu geben. Hier ein sehr bekanntes Beispiel, welches von Haydn herrühren soll:



Bilde einige solche Kanons zu geeigneten Texten.

Dergleichen Kanons gibt es eine ganze Anzahl von Haydn, Mozart, Mendelssohn u. a.

### § 21.

#### Hauptform des selbständigen Kanons.

Ungleich wichtiger für die technische Ausbildung des Komponisten, als der vorige, und den § 14 bis § 19 vorgetragenen Formen näher verwandt, ist der Kanon im kürzeren Zwischenraum der Nachahmung. Dieser nimmt zwar auch in der Regel eine einfache oder zusammengesetzte Liedform an, d. h. er besteht aus korrespondierenden Abschnitten von gerader Taktzahl mit den

üblichen Zäsuren durch Ganz- und Halbschlüsse. Aber der Zeitraum der Nachahmung fällt nicht mit der Dauer dieser Abschnitte zusammen, sondern erfolgt in kürzerem Zwischenraum. Die Vorteile dieses Verfahrens ergeben sich aus der leichteren Erkennbarkeit der Kanonik durch die geringere Entfernung der nachahmenden Stimme von der vortragenden. Am besten eignet sich zu solchen Arbeiten eine einfache, breite Kantilene im zweistimmigen Satz, mit ein oder zwei Füllstimmen oder harmonischer Begleitung. Muster in den mannigfaltigsten Formen, bis zur Sonatenform einerseits und dem Walzer andererseits fortschreitend, bieten die Kanons von Kiel (vgl. desselben „Kanons im Kammerstil“ und „Walzer“), Klengel und Clementi (im „Gradus ad parnassum“).

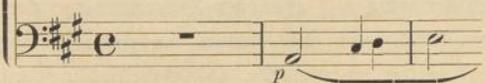
Die Herstellung dieser ebenso interessanten, wie erheblich fördernden Arbeit soll hier an einem zweistimmigen Kanon in der Oktave mit Füllstimme gezeigt werden. Nachdem der Schüler einige ähnliche Arbeiten ausgeführt hat, möge er auch den schwierigen Versuch einiger Kanons in anderen Intervallen, etwa Quinte oder Quarte, machen. Vor allem ist immer darauf zu achten, daß die Füllstimme oder die begleitende Harmonie so einfach und durchsichtig gehalten ist, daß der Kanon durch dieselbe nicht verdunkelt, sondern vielmehr hervorgehoben wird. Sehr wichtig ist auch die geschickte Verwendung der Pausen, durch die eine größere Klarheit der kanonischen Nachahmung für das Ohr erzielt wird.

Der folgende Kanon kann für Klavier zu zwei Händen ausgearbeitet werden, oder für Violine und Klavier, oder für Klavier und Violoncell:

*Andante.*

Proposta. 

Füllstimme.  usw.

Risposta. 

Indem nun dem Schüler das Nachtragen der Risposta im Baß, und die Ausführung der Füllstimme (in der Mitte) überlassen wird, folgt hier die Fortsetzung im einstimmigen Auszug:

Vom 3. Takt an.

Five staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a *cresc.* marking. The second staff has a *dolce* marking. The fourth staff has a *p* marking. The fifth staff has fingerings 1, 2, 3, 4 indicated above the notes.

In diesem letzten Takt macht nun, über dem nachahmenden Baß, die Füllstimme einen Übergang nach E moll, etwa in folgender Art:

Three staves of music. The top staff is labeled 'Proposta.' and is in G major, 3/4 time. The middle staff is labeled 'Füllstimme.' and the bottom staff is labeled 'Risposta.' Both are in E minor, 3/4 time. The Füllstimme staff shows a melodic line with a fermata over the final note.

Hier tritt ein Wechsel der Tonart — **und der Taktart** — ein, ohne daß der Zwischenraum der Nachahmung verändert wird.

Die Taktart wird  $\frac{3}{4}$ , aber der Zwischenraum der Nachahmung bleibt  $\frac{4}{4}$ , wodurch eine interessante, in den Musterwerken dieser Gattung nicht selten angewandte Taktverschiebung entsteht:

Proposta.

Füllstimme.

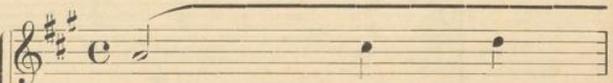
Risposta.

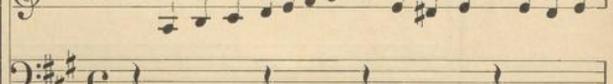
Folgt wieder die Fortsetzung mit Überlassung der Risposta und Füllstimme an den Schüler:

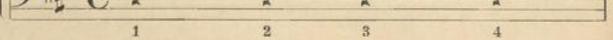
Hier kehrt der Kanon in seinen Anfang zurück mit erhöhter Figuration der Füllstimme (Sechszehntel), wo er dann, nach vollständiger oder abgekürzter Wiederholung, schließt.

Man sieht, daß der Zwischenraum der Nachahmung von vier Vierteln nirgends aufgegeben worden ist, trotz des Wechsels der Taktart.

Hier folgt eine abgekürzte Fassung des Schlusses:

Proposta.  e 

Füllstimme. 

Risposta.  1 2 3 4



Hier hört der Kanon auf, folgt freier Schluß:





### Fünfzehnte Aufgabe.

Bilde einige Kanons zweistimmig, mit einer oder zwei Füllstimmen oder harmonischer Begleitung.

Als ausführendes Organ betrachte man

entweder Klavier

oder Orgel (zwei Manuale und Pedal)

oder Streichquartett

oder Duettgesang

mit einfacher harmonisch figurierter Klavier-Begleitung. In letzterem Falle wähle man einen geeigneten religiösen oder profanen Text. Ausgezeichnete Muster finden sich unter den Brahms'schen Duetten.

Die besonderen Formen der Nachahmung — Gegenbewegung, Vergrößerung, Verkleinerung — lassen sich auch auf diese Form des Kanons — wiewohl mit sehr geringer ästhetischer Ausbeute — anwenden. Wir kommen auf dieselbe nach der Lehre vom doppelten Kontrapunkt zurück.

Auch die Freiheiten im Kanon (§ 19) finden hier vielfach Anwendung, bedürfen aber keiner Übung. Ein Beispiel sehr freier aber doch durchgängiger Kanonik bietet das Duett Nr. 14 in Bachs H-moll-Messe, wo das Intervall der Nachahmung häufig geändert wird.

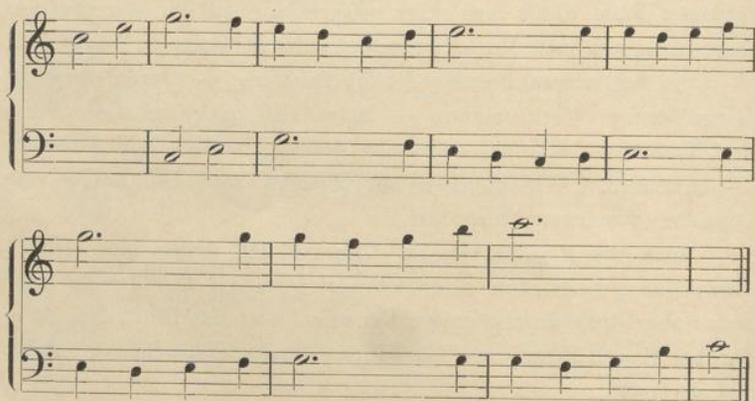
Im drei- oder gar vierstimmigen selbständigen Kanon soll der Schüler sich erst nach der Lehre vom doppelten Kontrapunkt versuchen. Dasselbe gilt vom Zirkelkanon und Doppelkanon. Denn, wenn auch in den meisten Fällen zur Herstellung dieser Kanons der einfache Kontrapunkt genügt, so ist es nicht immer ganz leicht, diese Fälle auszuwählen oder vorher zu bestimmen.

Es ist unmöglich die Abhandlung vom Kanon zu schließen, ohne einige Werke Beethovens, des Vollenders unserer klassischen Instrumentalmusik, zu erwähnen. Außer den zahlreichen, der Einführung gleich zu achtenden oder verwandten Anwendungen der Kanonik in seinen Werken, sind es besonders drei Kompositionen des Meisters, welche als Kanons hochberühmt sind.

1. Der Kanon im ersten Satze der Bdur-Sinfonie:



welchem man den am Schluß der C moll-Sinfonie an die Seite stellen könnte:



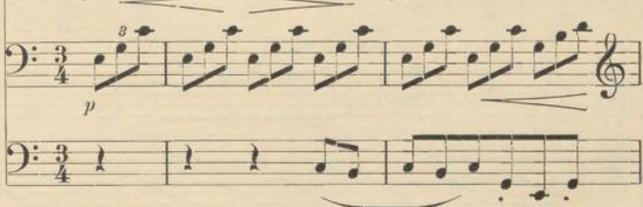
wenn dieser nicht gar zu leicht aus dem gebrochenen Cdur-Akkord hervorginge.

2. Der vierstimmige Kanon im Fidelio, bei dem aber die eigentliche kanonische Arbeit gegen das Thema, mit Absicht ganz leicht, kaum mehr als harmonisch stützend, gehalten ist, während

der Schwerpunkt und Hauptfaktor der Wirkung, nächst der edlen, innigkeuschen Melodie, in der einzig schönen Behandlung des Orchesters liegt.

3. Der zweistimmige Kanon mit harmonischer Figuralstimme im Trio des Scherzo der C moll-Sonate op. 30, 3:

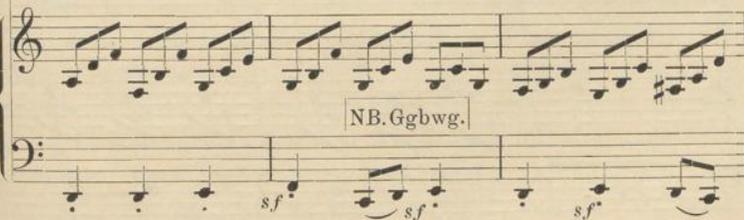
Violine. 

Klavier. 









1. 2.

Schluß des ersten Kanons. *p* Zweiter

*sf*

*p* Kanon mit umgekehrter Stimmordnung.

Hier folgt eine Unterbrechung von elf Takten, worauf der erste Kanon in erhöhtem Instrumentalkolorit wieder beginnt.

*f* *sf* *f*

Me  
—  
be  
als  
  
zu  
Pe  
nu  
lic  
m  
w

Die große harmonische Einfachheit, die der bisher unerreichte Meister der Harmonik für diese und ähnliche Arbeiten gewählt hat — in dem er jede Harmonie gleichsam erst kanonisch recht ausbeutet, ehe er zu einer anderen fortschreitet — möge dem Schüler als Vorbild höchster künstlerischer Weisheit dienen.

§ 22.

**Die kontrapunktische Variation.**

Der Variation liegt bekanntlich die Harmonik eines Themas zugrunde, welches gewöhnlich liedförmig, d. h. aus zwei oder drei Perioden zusammengesetzt ist. Auf dieser Grundlage bewegt sich nun die Variation von der einfachsten Figuration bis zur künstlerlichsten Kontrapunktik. Zuweilen erlaubt man sich auch zugunsten melodischer, figurativer oder kontrapunktischer Motive kleine Abweichungen von der harmonischen Unterlage. Eine vorübergehende

Unterbrechung der Variation durch einen phantasieartigen, harmonisch freien Satz findet sich häufig. Die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts, ganz besonders aber die Streichquartette und andere Kombinationen von Soloinstrumenten, liefern hier außerordentlich zahlreiche Beispiele von der einfachsten bis zur kompliziertesten Fassung. Zwei Werke sind es, die hier mit Vorliebe als Muster aufgeführt werden, nach denen der Schüler zu arbeiten hat: Mozarts Variationen aus dem A dur-Quartett:

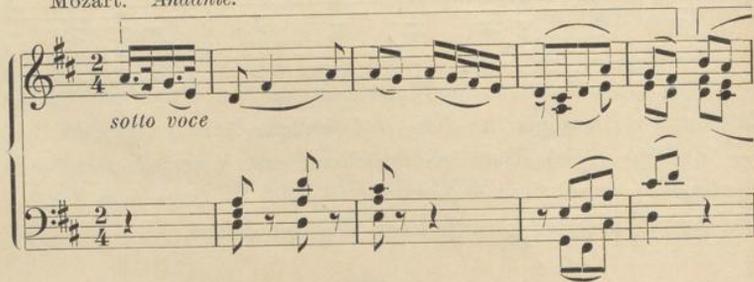


und Beethovens Variationen aus dem A dur-Quartett op. 18 Nr. 5:



Die beiden Themen folgen hier der Raumersparnis halber auf zwei Systemen. Der Schüler hat natürlich in Partitur auf vier Systemen, die Bratsche im Altschlüssel, zu schreiben:

Mozart. *Andante.*



Halbschluß.

*p* Trugschl. *cresc. tr*  
*p* angehängter Schluß.

Beethoven. *Andante cantabile.*

*p*  
*p* unv. Gschl.

vllk. Gschl.  
a. Oberdom.

Bußler, Der freie Satz.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) contains a melodic line with an octave doubling marked 'a)'. The left hand (bass clef) contains a bass line with a crescendo marked 'cresc.' and a false fifth marked 'b)'.

Second system of musical notation. The right hand (treble clef) contains a melodic line. The left hand (bass clef) contains a bass line. The system ends with a double bar line and the instruction 'vllk. Gschl.'

Das Beethovenschc Thema hat den Vorzug größerer Einfachheit in Konstruktion, Melodie und Harmonie. Es eignet sich daher vorzugsweise zum Muster.

In beiden Sätzen finden wir bei a) die Oktavverdoppelung angewendet. Der Satz wird dadurch vorübergehend dreistimmig, aber die eine verdoppelte Stimme gewinnt an Klangfülle und Eindringlichkeit.

Die falsche Quinte in dem zweiten Beispiel bei b) gehört zu denjenigen, welche wenig ins Ohr fallen, weil die eine Dominantenharmonie den Takt beherrscht und die Quinte-bildenden Töne nur durchgehen.

Während nun Mozart in der ersten Variation einen Figurationssatz der ersten Geige mit vorherrschenden Zweiunddreißigsteln bildet, der von den anderen Stimmen in ruhiger Rhythmik getragen wird, behandelt Beethoven gleich die erste Variation kontrapunktisch, nämlich als Imitationssatz:

Viola.

Vcll.

*p*

usw.

Vln. 2.

Vln. 1.

Im zweiten Teil wird das Motiv ein wenig verändert und ein kleines Gegenmotiv eingeführt:

Gegenmotiv.

Vln. 2.

Viola.

Cello.

usw.

Vln. 1.

Vln. 2.

usw.

Die zweite Variation ist bei Mozart in der Hauptsache der Kantilene der ersten Geige gewidmet, bei Beethoven einem

Figurationssatz derselben in Sechzehnteltriolen von den Unterstimmen leicht gestützt.

Die dritte Variation bringt bei Mozart neben einem artigen Gegenspiel der Motive zwischen Ober- und Unterstimmen, zweimal eine kleine Imitation, die aber schon im Thema enthalten ist. Takt 4—7:



und umgekehrt Takt 12—16.

Bei Beethoven wird die dritte Variation durch das Figurationsmotiv:



beherrscht, während Anklänge der Melodie durch die Stimmen ziehen.

Die vierte Variation ist bei Mozart in Moll über das Motiv, welches hier den vollen Takt füllt:



Die Triolen gehen durch die ganze Variation, meist, wie hier, halbetaktweise von einer Stimme in die andere. Im Beginn des zweiten Teiles bildet die erste Violine dazu Kantilene. Bei Beethoven ist diese Variation harmonisch — besser gesagt: modulatorisch —, die Melodie wird beibehalten, die Modulation verändert.

Die fünfte Variation ist bei Mozart vorherrschend kanonisch und bewegt sich fast durchgehends in Nachahmungen.

Kanon in Unterquinte. Terzen in Gegenbw.

An Stelle der Wiederholung findet sich in dieser Variation eine kunstreiche Umarbeitung. Der zweite Teil, der ebenfalls zweimal bearbeitet ist, schließt diesmal ohne Anhang im vierstimmigen Kanon:

Beethoven gewinnt für die fünfte Variation aus seinem Thema durch energiegelasse Rhythmisierung eine Melodie, welche in Oktavverdoppelung, fast durchgängig von zweiter Geige und Bratsche, vorgetragen wird, während die erste Geige eine Gegenstimme bildet, und das Cello in großartiger Figuration begleitet.

Die sechste Variation gestaltet sich bei Mozart über einem rhythmisch figurierten Baß des Violoncells:



Bei Beethoven fehlt die sechste Variation.

Nach Beendigung der Variationen folgt nun bei beiden Meistern ein weit ausgeführter freier Schluß über die Motive des Themas, der bei Mozart an das oben gegebene Baßmotiv anknüpft, und auch mit diesem zum Schlusse führt. Besonders in der Beethovenschen Arbeit ist dieser Schluß in Harmonie und Stimmführung höchst interessant.

[Eine verhältnismäßig einfache Art der kontrapunktischen Variation verwendet Haydn in dem sogenannten Kaiserquartett. Die Melodie des österreichischen Kaiserliedes: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ läßt er der Reihe nach durch alle Instrumente gehen, jedesmal neue Gegenstimmen, Kontrapunkte dazu erfindend. Der Aufbau des Stückes sei kurz angedeutet.

Thema: Melodie in der Oberstimme, in der ersten Violine, dazu einfache akkordische Begleitung in den drei anderen Instrumenten.

Erste Variation. Nur zweistimmig. Melodie in der zweiten Violine, dazu ein bewegter Kontrapunkt in der ersten Violine:

Zweite Variation. Melodie vom Cello gespielt, dazu drei Gegenstimmen, von denen zwei nebensächlicher sind, die zweite Violine, die sich in Terzen und Sexten an das Thema hält, die Bratsche, die nur einzelne Baßtöne markiert:

The first system of the third variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes. A 'Th' label is placed above the first few notes of the bass staff.

The second system of the third variation also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line, featuring a fermata over a note in the second measure.

Dritte Variation. Melodie in der Bratsche, fast durchweg dreistimmig, mit zwei selbständigen Gegenstimmen:

The first system of the fourth variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes. A 'Th' label is placed below the first few notes of the bass staff.

Vierte Variation. Vierstimmig. Melodie wieder in der Oberstimme, aber ganz neu harmonisiert, mit ganz neuem Kolorit durch die Führung aller Instrumente in die hohen Tonlagen im zweiten Teil:

The second system of the fourth variation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line, featuring a fermata over a note in the second measure.

## Sechzehnte Aufgabe.

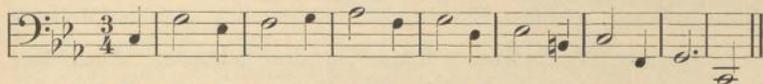
### 1. Bilde nach diesen Mustern einige Themen mit Variationen für Streichquartett.

Als eine besondere Form der kontrapunktischen Variation sei hier noch der „Basso ostinato“ erwähnt, ein immer sich wiederholender Baß, zu welchem die Oberstimmen mannigfaltige harmonische und kontrapunktische Variationen ausführen. Bei Bach, älteren und neueren Komponisten, bis in die Gegenwart, findet sich diese, geistvoller Kombination ein weites Feld eröffnende Form nicht selten. Das berühmteste Beispiel ist das „Crucifixus“ der Hmoll-Messe, ursprünglich der Kantate „Weinen, Zagen“ in f moll angehörig, in der Messe nach e moll übertragen.

In diesem Stück wiederholt sich der chromatische Baß:



beim Basso ostinato mehr eine Phrase vorliegt, nicht ein ganz ausgebautes Thema. Das klassische Beispiel eines Passacaglia-Themas findet sich bei Bach in der großen Orgelpassacaglia:



Der Vergleich dieses Themas mit der oben angeführten Bachschen Ostinato-Phrase wird den Unterschied klarmachen.

Zumal in der älteren Orgelliteratur sind Passacaglia und Chaconne stehende Formen. Klassische Stücke dieser Art gibt es von den deutschen Orgelmeistern des 17. Jahrhunderts Pachelbel und Buxtehude, die beide stark auf Bach gewirkt haben.]

## § 22.

### Der Kanon in der kontrapunktischen Variation.

Der streng durchgeführte Kanon verbindet sich auch zuweilen mit der Form der Variation. Allerdings setzt die Herstellung solcher Sätze eine nicht geringe Kombinationsgabe voraus. Muster dieser Art finden sich in den „Dreißig Variationen über eine Arie“ von Bach. Unter diesen Variationen finden sich Kanons in allen Intervallen vom Einklang bis zur None. Mit Ausnahme des letzten sind alle mit einer begleitenden Stimme versehen. Die Harmonik des Themas, welche eigentlich den Gegenstand der Variationen ausmacht, wird dabei nicht immer ganz streng, sondern oft nur anlehnend und in den Hauptpunkten festgehalten. Das Studium dieser Kanons, welche leicht zugänglich und leicht ausführbar sind, ist dem jungen Kontrapunktisten aufs Angelegentlichste zu empfehlen. Wir geben hier einige Winke:

Dritte Variation. Kanon im Einklang. Beim Wiederholungszeichen hört der Kanon auf. Die letzten Noten der Oberstimme sind frei, nicht zum Kanon gehörig, der also hier zu Ende ist.



Insofern ist also der Kanon des zweiten Teiles als ein neuer, nicht derselbe, anzusehen: die Variation besteht demnach, rein technisch betrachtet, aus zwei Kanons in gleichem Intervall, gleicher Stimmordnung, gleicher Eintrittszeit und ziemlich gleichen Motiven.

Sechste Variation. Kanon in der Sekunde. Auch hier haben wir es, technisch, mit zwei Kanons zu tun, aber beide sind unendlich.

Von der neunten Variation, Kanon in der Terz, gilt dasselbe wie von der dritten, Kanon im Einklang. Die zwölfte Variation enthält einen Kanon in der Quarte in Gegenbewegung (Verkehrung):

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a canon in the fourth (quarte) in counter-motion (Verkehrung). The upper staff begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the canon in the fourth in counter-motion. It consists of two staves in treble and bass clefs. The upper staff has a quarter rest followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff has a quarter note followed by eighth and sixteenth notes. The music continues with similar rhythmic patterns.

Der zweite Teil kehrt die Stimmordnung um, der erste Takt, aber nur dieser, bildet sogar eine wirkliche Verkehrung:

The third system of musical notation shows the second part of the canon in the fourth in counter-motion. It consists of two staves in treble and bass clefs. The upper staff begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes. The music continues with similar rhythmic patterns.

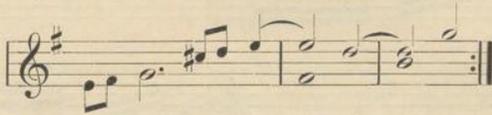
Die Durchführung der Gegenbewegung trennt zuletzt die so nahe beginnenden Stimmen bis über zwei Oktaven:

Einklang.



The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled 'Einklang.' and shows the beginning of the piece. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line.

Der folgende Kanon in der Quinte, Moll, fünfzehnte Variation, ist ebenfalls Gegenbewegungskanon. Der Kanon in der Sexte, Variation 18, läßt sich zu einem einzigen, ununterbrochenen und unendlichen Kanon machen, wenn man bei den Schlüssen die Oberstimme verlängert oder die Unterstimme verkürzt:



A single staff of music in G major, showing the first variation of the canon. It consists of a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Wiederholung vom zweiten Takt an.

Oder:



A single staff of music in G major, showing the second variation of the canon. It consists of a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Wiederholung vom ersten Takt an.

Übergang zum zweiten Teil:



Schluß:



Die einundzwanzigste und vierundzwanzigste Variation übergehend, erwähnen wir noch den Kanon in der None der siebenundzwanzigsten Variation als den einzigen, der der Beihilfe einer begleitenden Stimme entbehrt. Der erste Teil bildet hier wieder einen freien Schluß der Proposta, worauf der zweite Teil in umgekehrter Stimmordnung beginnt:



Die harmonische Grundlage der Bachschen Variationen ist folgende:



Der Kenner des kontrapunktischen Satzes staunt über das unvergleichliche technische Geschick, mit dem hier die größten Schwierigkeiten überwunden werden, ohne irgendwie die Klarheit und Einfachheit der Komposition zu beeinträchtigen, und ohne dem Klavierspieler irgendeine erhebliche Schwierigkeit zu bieten.

Eine solche vollendete Meisterschaft entwickelt sich nur durch die außerordentlichste Naturanlage auf Grund der Aneignung einer kunstgeschichtlichen Entwicklung von Jahrhunderten.

## Sechzehnte Aufgabe.

2. Vervollständige die kontrapunktischen Variationen durch einige Kanons für Streichinstrumente.

§ 23.

### Rückblick.

In dem Bisherigen hat der Schüler schon mannigfaltiges Material zu Fugen gebildet. Alle Beispiele zur tonalen Imitation, vom zwei- bis vierstimmigen Satz, sind an sich schon als erste Durchführungen von Fugen zu betrachten. Aus diesen, sowie den anderen Imitationssätzen lassen sich mit leichter Mühe Sätze bilden, welche zu zweiten oder dritten Durchführungen von Fugen geeignet sind. Zur Aneinanderfügung der Durchführungen bedarf es höchstens einiger Zwischensätze. Durch die Übungen im Kanon haben wir

auch eins der wirksamsten thematischen Steigerungsmittel der Fuge in die Gewalt bekommen. Auch sind wir jetzt schon imstande, ein Thema so anzulegen, daß es zu Nachahmung und Engführung in Gegenbewegung, Vergrößerung und Verkleinerung und deren Verbindungen geeignet ist. Der Schüler hat in seinen bisherigen Arbeiten mithin schon bedeutend für die Fuge vorgearbeitet, und es ist jetzt an der Zeit, das angesammelte Material durch Auswahl der besseren Arbeiten zu sichten. Diese Arbeiten sollen den folgenden Übungen zugrunde gelegt werden, und schließlich als Bestandteile von Fugen Verwendung finden. Es ist keineswegs nötig oder vorteilhaft, immer neue Themata zu erfinden, vielmehr von großem Nutzen, das Vorhandene, schon Gelungene, an geeigneter Stelle verwerten zu lernen.

### III. Die umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

#### § 24.

##### Der doppelte Kontrapunkt der Oktave.

Von den umkehrungsfähigen Kontrapunkten ist der doppelte Kontrapunkt der Oktave der bei weitem leichteste, häufigste und unentbehrlichste.

Schreibt man in einem Imitationssatz den ersten Gegensatz im doppelten Kontrapunkt, so kann man ihn beliebig beibehalten, gleichviel ob er über oder unter dem Thema zu stehen kommt. Folgen die Stimmen in gerader Ordnung, d. h. in ihrer natürlichen Folge von oben nach unten, oder von unten nach oben, aufeinander, so kann man den Gegensatz mehrmals beibehalten, auch wenn er im einfachen Kontrapunkt gesetzt ist. In der Fuge ist es von ganz besonderer Wichtigkeit, den Gegensatz im doppelten Kontrapunkt zu schreiben, weil es dadurch möglich wird, ihn zu jeder Anführung des Themas beizubehalten. Den Meistern des kontrapunktischen Stiles, insbesondere Bach und Händel, war der doppelte Kontrapunkt der Oktave ebenso geläufig, wie der einfache.

Das sicherste Verfahren, einen doppelten Kontrapunkt herzustellen, ist immer, daß man ihn sich gleich in der Umkehrung denkt. Um dafür das Vorstellungsvermögen zu wecken, bedient man sich bei den ersten Arbeiten einer Hilfslinie<sup>1)</sup>, auf welcher man das gegebene Thema in der Oktavversetzung notiert.

---

<sup>1)</sup> Die Hilfslinie ist ein getreues Bild der geistigen Tätigkeit beim Hervorbringen eines doppelten Kontrapunktes. Sie stellt das sinnlich dar, was in der Vorstellung des Komponisten vorgeht. Deshalb erleichtert sie auch die Arbeit in so hohem Grade.



Tonale Antwort.

A musical score for three staves in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) on the final note. The middle staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a trill (tr) on the final note. The key signature has one sharp (F#).

### Siebzehnte Aufgabe.

Bilde zahlreiche Gegensätze im doppelten Kontrapunkt der Oktave zu eignen früher gebildeten Themen, und bilde daraus vierstimmige Imitationssätze in ungerader Stimmordnung, in welchen der Kontrapunkt immer beibehalten wird. Tue dasselbe mit fremden, hier gegebenen oder anderen Bachschen Themen, und vergleiche die Arbeiten mit denen Bachs.

Eine glänzende Anwendung des doppelten Kontrapunktes der Oktave bietet folgender Satz aus der As dur-Sonate op. 26 von Beethoven. Dieser Meister bedient sich in seinen Figurationsstimmen sehr häufig des doppelten Kontrapunktes:

Doppelter Kontrapunkt.

A musical score for two staves in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Umkehrung.

A musical score for two staves in G major, 3/4 time. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a 'NB.' (Nota Bene) above the bottom staff.

The image shows a musical score for two systems of piano accompaniment. The first system consists of a treble and bass staff. The second system also consists of a treble and bass staff, with the label 'NB.' (Nota Bene) placed above the treble staff. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature, and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Nächst den drei ersten Aufgaben ist diese die wichtigste der ganzen Lehre vom Kontrapunkt, und muß in ebenso zahlreichen Beispielen gelöst werden wie jene. Eine sehr förderliche

### Nebenaufgabe

besteht darin, daß man in den gerade zugänglichen **Werken der klassischen Kontrapunktisten den Kontrapunkt der vorkommenden Imitationssätze bestimmt**. Es empfehlen sich dazu die Oratorien, Messen, Kantaten, Motetten Bachs und Händels (insbesondere die Matthäus-Passion und der Messias, zwei Werke, deren genaueste Kenntnis dem gebildeten Musiker ohnehin unentbehrlich ist), Haydns, Mozarts, Beethovens und Mendelssohns verwandte Schöpfungen, — vor allem aber Bachs Wohltemperiertes Klavier, in welchem der junge Kontrapunktist vollkommen zu Hause sein muß. Zunächst hat er also in diesem unerschöpflichen Schatzkästlein kontrapunktischer Kunst und künstlerischer Weisheit **die Gegensätze kontrapunktisch zu bestimmen und festzustellen, ob und wie oft sie im Verlaufe beibehalten sind**. Er wird finden, daß manche Gegensätze fast immer, andere selten durchgeführt werden, zuweilen ein Gegensatz zwar im doppelten Kontrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten ist. (Vgl. Streng. Satz § 42.) Zur Erleichterung dieses Partiturstudiums dient der Gebrauch bunter Stifte, durch

welche man Thema und Gegensatz, durch die ganze Fuge, in verschiedenen Farben markiert.

§ 25.

**Erfindung zweier Themen im doppelten Kontrapunkt.**

Die Aufgabe, zwei Themen im doppelten Kontrapunkt zu erfinden, welche hauptsächlich bei der Doppelfuge vorkommt, unterscheidet sich von der vorigen nur durch die Rücksicht auf die größere Selbständigkeit der beiden Stimmen, welche jeder von ihnen die Bedeutung eines Themas beizulegen imstande sein muß. Technisch besteht der Hauptunterschied darin, daß der Gegensatz, der, als Fortsetzung des Themas, sich fast immer ohne Unterbrechung diesem anschließt, mit der Antwort gleichzeitig beginnt, während das zweite Thema in der Regel einen anderen Eintrittspunkt hat, als das erste.

Die Herstellung geschieht so, daß man entweder zu dem ersten Thema das zweite bildet, oder daß man beide, Ton für Ton, gleichzeitig erfindet.

**Achtzehnte Aufgabe.**

**1. Bilde zu zahlreichen Themen zweite Themen im doppelten Kontrapunkt der Oktave.**

**2. Bilde Doppelthemen in gleichzeitiger Erfindung.**

Letztere Aufgabe ist in weniger zahlreichen Beispielen zu lösen, und besonders im Instrumentalsatz mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

Beispiele.

Bach:

The musical notation consists of three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Alto clef, and the bottom in Bass clef. The key signature is one sharp (F#). The top staff shows two measures of rests, followed by a melodic line starting with a quarter note G4, labeled 'I.' and 'II.'. The middle staff shows a melodic line starting with a quarter note G4, labeled 'I.' and 'II.'. The bottom staff shows a bass line starting with a quarter note G2, labeled 'II.'.

I.

usw.

Beethoven, Neunte Symphonie:

Freude schöner Göt-ter-funken usw. Beide Themata wer-  
Ihr stürzt nie - der Mil - li - o - nen.

den vorher einzeln durchgeföhrt.

Bach, H moll-Messe:

Con - fi - te - or, con - fi - - te - or.  
in re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

Beide Themen des vorstehenden Beispiels beginnen gleichzeitig, und sind früher selbständig durchgeführt.

Händel:

Et lau - da - - mus no - men  
Et lau - da - mus no - - men

Haydn, Schöpfung:

Des Her - ren Ruhm, er bleibt in E - wig - keit.  
A - - - - - men.

Haydn:

denn er al - lein  
Al - les lo - be sei - nen Na - - men, denn  
ist hoch er - ha - ben, al - le - lu - ja!  
er al - lein ist hoch er - ha - ben!

Händel, Il Pensieroso:

The image shows two systems of musical notation for a piece by George Frideric Handel, titled 'Il Pensieroso'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece with a few notes in the treble and a series of eighth notes in the bass. The second system continues the melody in the treble and features a more complex bass line with a slur over several notes.

§ 26.

**Der dreifache Kontrapunkt.**

Der Satz dreier, gegeneinander umkehrungsfähiger Stimmen heißt bekanntlich dreifacher Kontrapunkt.

Konsonierende Intervalle sind außer Einklang und Oktave: Terz und Sexte.

Dissonierende Akkorde die in allen Lagen (Grundakkord und Umkehrung) gleich brauchbar sind, eignen sich besonders.

Den Quartsextakkord — natürlich in korrekter Behandlung — suche man im ersten Entwurf anzubringen, weil seine Umkehrung den Dreiklang und Sextakkord, zwei Konsonanzen, ergibt.

Es ist nicht unbedingt nötig, daß sich der dreifache Kontrapunkt in zwei doppelte Kontrapunkte teilen läßt. Doch bringt es die Form der Nachahmungssätze mit sich, daß zwei von den drei Stimmen (Thema und I. Gegens.) einen selbständigen doppelten Kontrapunkt bilden.

In der Cis dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I, 2, bildet das Thema, der erste Gegensatz und der zweite Gegensatz einen dreifachen Kontrapunkt, der hier mit seinen Versetzungen folgt:

a) Thema.

I. Gegensatz.

II. Gegensatz.

Detailed description: This musical example shows a theme in the right hand (treble clef) and two counterpoints in the left hand (bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The theme consists of a series of eighth notes. The first counterpoint (I. Gegensatz) is a rhythmic inversion of the theme, while the second (II. Gegensatz) is a more complex, chromatic counterpoint.

Findet in der Bachschen Fuge keine Verwendung, weil die linke Hand schlecht spielbar ist.

b) Thema.

II. Ggs.

I. Ggs.

Detailed description: This example features a theme in the right hand and two counterpoints in the left hand. The key signature has three sharps and the time signature is common time. The theme is a sequence of eighth notes. The first counterpoint (II. Ggs.) is a rhythmic inversion, and the second (I. Ggs.) is a chromatic counterpoint.

Findet sich Takt 24—26 in Gis dur. Zu Anfang Variante beider Kontrapunkte, des ersten zur besseren Einführung, des zweiten wegen des Fingersatzes. Am Ende im I. Gegensatz die kleinen Noten.

c) I. Ggs.

Thema.

II. Ggs.

Detailed description: This example shows a counterpoint in the right hand (treble clef) and a theme and counterpoint in the left hand (bass clef). The key signature has three sharps and the time signature is common time. The counterpoint in the right hand is a rhythmic inversion of the theme. The theme in the left hand is a sequence of eighth notes, and the second counterpoint (II. Ggs.) is a chromatic counterpoint.

Findet sich Takt 26—28, ferner Takt 44—46 in Gis dur. Variante beidemale, zugunsten verstärkter Kadenz, im Schluß des zweiten Gegensatzes:

Baß.

Detailed description: This is a short bass line in the bass clef, consisting of a sequence of eighth notes in the key of G major.

d) I. Ggs.  
II Ggs.  
Thema.

This musical example shows two staves. The upper staff is labeled 'I. Ggs.' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is labeled 'II Ggs.' and contains a bass line with eighth notes. The word 'Thema' is written below the lower staff.

Findet sich nicht in der Bachschen Fuge, vielleicht wegen der schlecht spielbaren Einklänge der rechten und linken Hand.

e) II. Ggs.  
Thema.  
I. Ggs.

This musical example shows two staves. The upper staff is labeled 'II. Ggs.' and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is labeled 'I. Ggs.' and contains a bass line with eighth notes. The word 'Thema' is written below the upper staff.

Findet sich Takt 19—21 nach Eismoll übertragen.

f) II. Ggs.  
I Ggs.  
Thema.

This musical example shows two staves. The upper staff is labeled 'II. Ggs.' and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is labeled 'I Ggs.' and contains a bass line with eighth notes. The word 'Thema' is written below the lower staff.

Findet sich Takt 5—7, ferner Takt 46—48. Beidemale ist die Oberstimme (II. Ggs.) über den letzten Taktstrich gebunden:

A single staff of music showing a melodic line with eighth notes, likely representing the upper voice (II. Ggs.) as mentioned in the text.

Außerdem wird in dieser Fuge von dem doppelten Kontrapunkt des Themas und ersten Gegensatzes Gebrauch gemacht Takt 10—12, Gis dur, 14—16, ais moll, 42—44, 51—53.

Eine ähnliche Anwendung des dreifachen Kontrapunktes finden wir in der C-moll-Fuge desselben Werkes, I, 2. Der dieser zugrundeliegende dreistimmige Satz nebst Umkehrungen folgt hier:

a) Thema.

I. Ggs.

II. Ggs.

Detailed description: This musical example shows a piano theme in the right hand and two variations in the left hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The theme consists of a series of eighth and sixteenth notes. The first variation (I. Ggs.) is a more rhythmic accompaniment. The second variation (II. Ggs.) features a different rhythmic pattern with some rests.

Findet sich Takt 20—22 mit unbedeutenden Varianten des II. Gegensatzes.

b) Thema.

II. Ggs.

I. Ggs.

Var. d. 2 St.

Detailed description: This musical example shows a piano theme in the right hand and three variations in the left hand. The key signature is two flats, and the time signature is common time. The theme is similar to the one in example a). The first variation (I. Ggs.) is a rhythmic accompaniment. The second variation (II. Ggs.) is a more rhythmic accompaniment. The third variation (Var. d. 2 St.) is a variation of the second variation.

Findet sich mit den ziemlich bedeutenden Varianten der zweiten Stimme, welche hier durch kleine Noten angedeutet sind, Takt 11—13.

c) I. Ggs.

Thema.

II. Ggs.

Detailed description: This musical example shows a piano theme in the right hand and three variations in the left hand. The key signature is two flats, and the time signature is common time. The theme is similar to the one in example a). The first variation (I. Ggs.) is a rhythmic accompaniment. The second variation (II. Ggs.) is a more rhythmic accompaniment. The third variation (I. Ggs.) is a variation of the first variation.

Findet sich Takt 15—17, in G moll.

d) I. Ggs.

II. Ggs.

Thema.

Detailed description: This musical example shows a piano theme in the right hand and three variations in the left hand. The key signature is two flats, and the time signature is common time. The theme is similar to the one in example a). The first variation (I. Ggs.) is a rhythmic accompaniment. The second variation (II. Ggs.) is a more rhythmic accompaniment. The third variation (I. Ggs.) is a variation of the first variation.

Findet sich, mit den kleinen Noten im II. Ggs., Takt 7—9.

e)

II. Ggs.

Thema.  
I. Ggs.

The musical notation for example e) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the 'Thema' (Theme) and the 'II. Ggs.' (Second Contrapoint). The lower staff is in bass clef and contains the 'I. Ggs.' (First Contrapoint). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The theme is a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first contrapoint is an ascending eighth-note scale: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second contrapoint is a more complex eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Fehlt in der Bachschen Fuge, vermutlich weil unbequem zu spielen.

f)

II. Ggs.

I. Ggs.  
Thema.

The musical notation for example f) consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the 'II. Ggs.' (Second Contrapoint) and the 'Thema' (Theme). The lower staff is in bass clef and contains the 'I. Ggs.' (First Contrapoint). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The theme is a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The first contrapoint is an ascending eighth-note scale: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second contrapoint is a more complex eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Findet sich Takt 26—28, den II. Gegensatz im zweiten Takt eine Oktave tiefer.

Es finden sich im Wohltemperierten Klavier noch mehrere, auch vierstimmige Fugen, in denen das Thema und die beiden ersten Gegensätze miteinander einen dreifachen Kontrapunkt bilden. **Der Schüler hat diese Fugen aufzusuchen, die betreffenden dreifachen Kontrapunkte auszuziehen, und in allen ihren Umkehrungen zu notieren.**

### Neunzehnte Aufgabe.

**Zahlreiche dreifache Kontrapunkte sind zu bilden und mit Umkehrungen zu notieren.**

Der dreifache Kontrapunkt trägt zur Klarheit eines kontrapunktischen Satzes viel bei, weil er Gelegenheit gibt, dieselben Stimmen öfter zu wiederholen und dadurch besser einzuprägen. Auch erleichtert sein Gebrauch die Ausführung ungemein, weil er die Bildung immer neuer Kontrapunkte erspart. Dafür ist denn auch freilich seine Herstellung allein um so viel schwerer.

§ 27.

**Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen.**

Von drei Themen, die als solche eine gewisse Selbständigkeit behaupten müssen, in den meisten Fällen auch einzeln durchgeführt werden, ehe sie zusammen wirken, muß jedes einzelne bedeutender sein, als ein bloßer Gegensatz, wie sie zur vorigen Aufgabe gebildet wurden. Auch müssen sie sich rhythmisch scharf unterscheiden, damit sie im Zusammenwirken hinreichend voneinander abstechen.

Die Aufgabe, drei Themata im dreifachen Kontrapunkt zu bilden, ist daher auch noch schwerer als die vorige, so schwer, daß sich selbst die größten Meister nur selten daran versucht haben. Das folgende Beispiel aus der Cis moll-Fuge I, 4 des Wohltemperierten Klaviers ist das vollendeteste Muster dieser Art.

Im ersten Thema herrscht die ganze Note, im zweiten die Achtel-, im dritten die Viertelnote vor. Das Moment der Terz und Sexte gegen einen Ton (*his e* gegen *gis* figuriert) erscheint im zweiten Takt, der umkehrungsfähige dissonierende Akkord (verminderte Dreiklang mit Vorhalt) im dritten Takt. (Vgl. S. 102.)

(Takt 48—51 mit bedeutend verkürztem Anfang in fis moll, 54—57 A, 59—62, 66—69).

In diesem Beispiel (76—79) erkennt man den ersten Entwurf an dem Quartsextakkord. Doch mußten hier die Themata nach ihrem Auftreten in der Fuge numeriert werden.

System c) consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains three measures of music, with the second measure marked 'II.'. The lower staff (bass clef) contains three measures, with the first measure marked 'I.' and the second measure marked 'III.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

(85—88 etwas undeutlich).

System d) consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains three measures of music, with the second measure marked 'II.'. The lower staff (bass clef) contains three measures, with the first measure marked 'I.' and the second measure marked 'III.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

(73—76, 81—84).

System e) consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains three measures of music, with the second measure marked 'III.'. The lower staff (bass clef) contains three measures, with the first measure marked 'I.' and the second measure marked 'II.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Kommt zufälligerweise nicht vor.

System f) consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains three measures of music, with the second measure marked 'III.'. The lower staff (bass clef) contains three measures, with the first measure marked 'I.' and the second measure marked 'II.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

(51—54 fis).

Bilde zu den folgenden Themen im dreifachen Kontrapunkt aus Bachs Kunst der Fuge die Umkehrungen:

The notation shows a single system with two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a key signature of one flat (Bb). The lower staff (bass clef) contains a bass line. The key signature is one flat (Bb).



### Zwanzigste Aufgabe.

Bilde Verbindungen von drei Themen im dreifachen Kontrapunkt

1. nacheinander
2. gleichzeitig.

Bestimme die drei Themen und ihre Kombinationen in der Fismoll-Fuge im Wohltemp. Kl. II.

#### § 28.

##### Der vierfache Kontrapunkt der Oktave

beruht auf denselben Grundsätzen, wie der dreifache. Einklang, Oktave, Terz, Sexte, dissonierende Akkorde, die in allen Umkehrungen verwendbar sind, bilden das harmonische Material. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Arbeiten in diesem Kontrapunkt wird im Wesentlichen immer nur darin bestehen, an welcher Stelle man von der Terz und Sexte, und an welcher man von den dissonierenden Akkorden Gebrauch macht. Bedenklichen Quartsextakkorden und Auflösungen entgeht man durch die Vieldeutigkeit der harmoniefreien Töne in der Figuration. Das vortrefflichste Beispiel dieser Art von Kontrapunkt, welches alle Bedingungen und Vorteile desselben erschöpft, liegt dem berühmten Finale von Mozarts großer C dur-(Jupiter-)Sinfonie zugrunde. Mozart bedient sich dabei als harmonischen Motivs der zusammengesetzten Kadenzformel: Tonika, Unterdominante (Nebenseptimenakkord auf der Sekunde), Dominantseptimenakkord, Tonika:

a) Mozart. I.

Two staves of music. The upper staff (treble clef) has a fingered note labeled 'II.' in the first measure. The lower staff (bass clef) has fingered notes labeled 'III.' and 'IV.' in the first two measures.

Two staves of music. The upper staff (treble clef) has fingered notes labeled 'II.' and 'I.' in the first two measures. The lower staff (bass clef) has fingered notes labeled 'IV.' and 'III.' in the first two measures.

Two staves of music. The upper staff (treble clef) has fingered notes labeled 'III.' and 'IV.' in the first two measures. The lower staff (bass clef) has fingered notes labeled 'I.' and 'II.' in the first two measures.

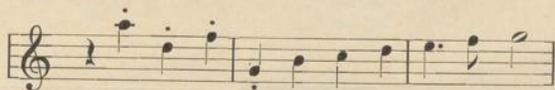
Two staves of music. The upper staff (treble clef) has fingered notes labeled 'IV.' and 'III.' in the first two measures. The lower staff (bass clef) has fingered notes labeled 'II.' and 'I.' in the first two measures.

Kein anderes Organ als das große Orchester mit seinen so ganz verschiedenen Klangcharakteren war imstande diese vier Themen, welche rhythmisch und melodisch die größtmögliche Verschiedenheit

zeigen, deutlich erkennbar miteinander durchzuführen. Übrigens liegt in diesem einen Beispiel die Weisheit der Jahrhunderte harmonischer Musik: denn Mozart hatte in frühester Jugend den strengen Satz studiert, auch davon in Rom, noch als Knabe, ehrenvolles Zeugnis abgelegt; außerdem war ihm das Rameausche Tonsystem in Fleisch und Blut übergegangen; und aus jenem Wissen und diesem Wesen schuf er — vermutlich nach jahrelanger geistiger Vorarbeit — diese thematische Kombination, die, als einzelner Fall so sehr für das ganze Prinzip steht, daß jede andere derartige Arbeit immer nur eine Kopie dieser einen, oder aber mißlungen sein wird. Ein Takt mit der Terz und Sexte, zwei dissonierende Akkorde, die ineinander übergehen, und der Schluß mit der Terz werden immer die harmonischen Momente solcher Arbeiten bleiben, die wir übrigens auch an dem Bachschen Tripelthema, Seite 107, beobachten können.

Die Verteilung dieser Momente und ihr rhythmisches Verhältnis bleibt allerdings, ebenso wie die Grenzen der Modulation, Sache der freien Entschließung des Komponisten.

In der obigen Anführung sind nur die vier Hauptversetzungen gegeben. Bekanntlich gestattet der vierfache Kontrapunkt überhaupt vierundzwanzig Versetzungen. In Mozarts Komposition erscheint noch ein fünftes (Neben-)Thema:



welches aber, seiner Unselbständigkeit wegen, nur als beibehaltener Gegensatz zu betrachten ist.

### Einundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach dem Mozartschen Vorbild einige vierfache Kontrapunkte der Oktave für Streichinstrumente, sowie einige desgleichen für Vokalsatz.

§ 29.

Die anderen umkehrungsfähigen Kontrapunkte.

Der doppelte Kontrapunkt der Duodezime:

Bach.

Umkehrung ad 12.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The upper staff contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line of half notes. The text 'Umkehrung ad 12.' is written between the two staves, indicating that the lower staff is the 12-measure inversion of the upper staff.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The upper staff contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line of half notes. The system concludes with a double bar line.

Bach.

Umkehrung ad 12.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The upper staff contains a melodic line of eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line of half notes. The text 'Umkehrung ad 12.' is written between the two staves, indicating that the lower staff is the 12-measure inversion of the upper staff.

Umkehrung ad 12.

Umkehrung ad 12.

Umkehrung ad 12.

Der doppelte Kontrapunkt der Dezime:

Bach.

Umkehrung ad 10, unmittelbar an das Vorige anschließend.

Der doppelte Kontrapunkt der None:

Alt.

Tenor. (Oktave tiefer zu lesen.)

Der doppelte Kontrapunkt der Undezime:  
Sopran.

Der doppelte Kontrapunkt der Terzdezime:  
Alt.

Man bedient sich zur Herstellung dieser Kontrapunkte immer einer Hilfslinie, welche das Resultat der Umkehrung sofort vor die Augen bringt, aber **nicht** einer Hilfslinie für den zu setzenden Kontrapunkt — den man also gleichzeitig doppelt schreiben müßte — sondern einer Hilfslinie des **gegebenen Themas**, welche die Lage desselben in der Umkehrung veranschaulicht.

### Zweiundzwanzigste Aufgabe.

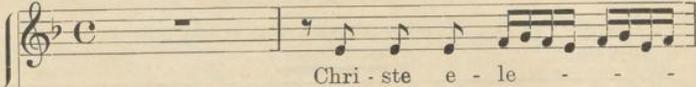
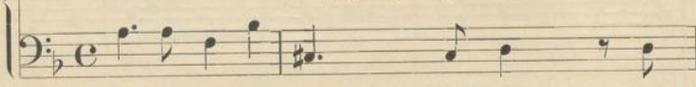
Bilde nach den hier gegebenen Beispielen derartige Kontrapunkte mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

§ 30.

#### Kombinierte Kontrapunkte.

Kontrapunkt der Oktave und Duodezime verbunden:

Mozart. Requiem.

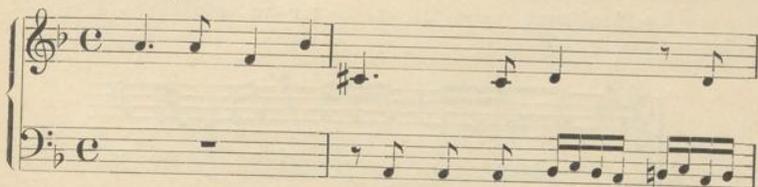
Alt.   
Baß.   


Umkehrung ad 8.

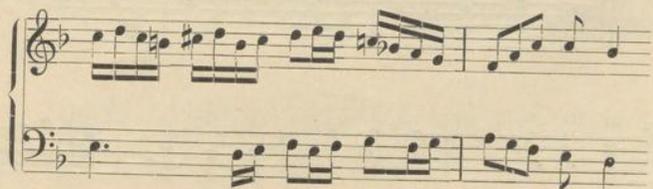
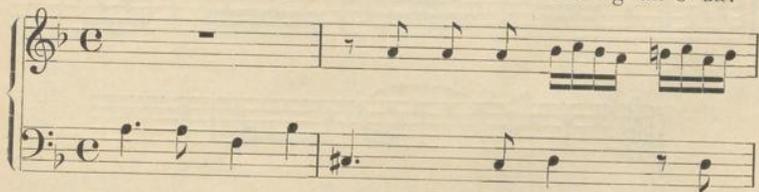




Umkehrung ad 12.



Letztere Umkehrung läßt wieder eine Umkehrung ad 8 zu:



Die Herstellung dieses Kontrapunktes geschieht, wie im strengen Satz, durch den Gebrauch zweier Hilfslinien.

Kontrapunkt der Oktave und Dezime verbunden:

Bach, H moll-Messe.

glo

Pleni sunt coe-li et ter-ra glo

ri-ae tu-ae.

ri-ae tu-ae.

ad 8.

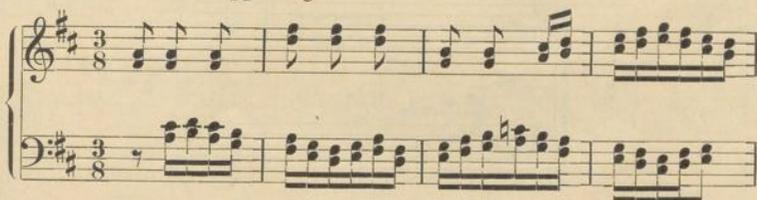
ad 10.



ad 8 und 10.



Mit Terzverdoppelung.



Versetzt und transponiert.

statt:



Kontrapunkt der Dezime und Duodezime verbunden:



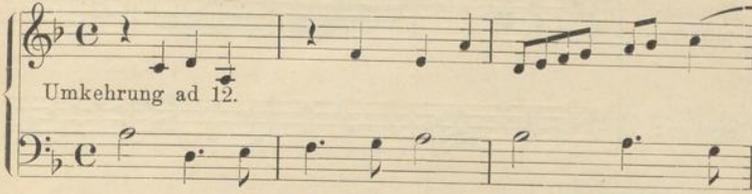
nicht ad 8 umkehrungsfähig.

Umkehrung ad 10.

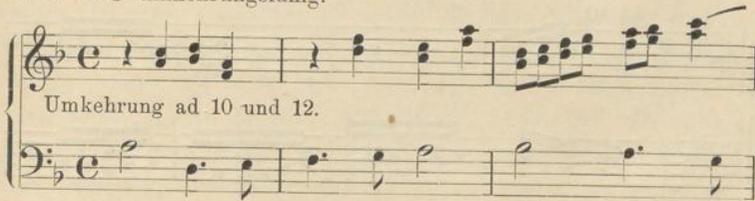




gestattet Umkehrung ad 8.



nicht ad 8 umkehrungsfähig.



Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime verbunden:

Hilfslinie:  
(drei in einer).

Kontra-  
punkt:

Gegeben:

Umkehrung ad 8.

ad 10.

ad 12.

## Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Beispielen mit Anwendung von Hilfslinien kombinierte doppelte Kontrapunkte.

### § 31.

#### Der umkehrungsfähige Kontrapunkt im Kanon.

Schreibt man einen zweistimmigen Kanon im doppelten Kontrapunkt, so gewinnt man den Vorteil, ihn in umgekehrter Stimmordnung wiederholen zu können.

In Bachs Kunst der Fuge findet sich ein Kanon in der Vergrößerung und Gegenbewegung: „Canon per augmentationem in motu contrario“. In diesem Kanon ahmt der Baß die ersten 24 Takte des Soprans in 48 Takten nach, und beginnt dann sofort seinerseits die kleinere Gestalt des Themas, die nun vom Sopran in der Vergrößerung nachgeahmt wird. So zerfällt also der Kanon in zwei große Teile, deren zweiter die Umkehrung ad 8 des ersten ist. Im ersten Teil aber hört für den Sopran mit dem Eintritt des 25. Taktes die Kanonik auf, und die Stimme desselben ist nichts weiter, als ein freier — doppelter — Kontrapunkt, der den, seinen Kanon zu Ende führenden Baß begleitet. Dasselbe geschieht im zweiten Teil im umgekehrten Verhältnis der Stimmen. Der Kanon ist also nicht unendlich, sondern wird zweimal unterbrochen. (Die Wiederholung in der Umkehrung ad 8 schließt beim Eintritt des drittletzten Taktes.)

Der in demselben Werke folgende Kanon in der Oktave ist dagegen unendlich und wird bis zur letzten Note nachgeahmt. Eine Umkehrung enthält er aber gar nicht, ist also dem einfachen Kontrapunkt zuzuschreiben.

Der „Canon alla Decima“ ist im Kontrapunkt der Dezime geschrieben. Mit dem vierzigsten Takt beginnt die Umkehrung der ersten 39 Takte in der Dezime; dieselbe schließt mit dem achtundsiebzigsten Takt. Der angehängte Schluß im Viervierteltakt ist frei. Nicht zum Kanon gehören, sondern einen freien Kontrapunkt — behufs Einführung der Umkehrung des Ganzen ad 10 — bilden

die vier Takte der Baßstimme, Takt 40—43, welche den Kontrapunkt zu den ersten Takten der Umkehrung bilden. Doch bildet schon der dritte viertaktige Abschnitt Takt 9—12 dieses Kanons die Umkehrung ad 10 des zweiten Abschnittes Takt 5—8, ein Verhältnis, welches sich selbstverständlich in der allgemeinen Umkehrung zwischen den korrespondierenden Abschnitten, Takt 48—51 zu 44—47, wiederholt. Unterbrochen wird also hier die Kanonik ebenfalls, wie in dem Vergrößerungskanon, und ein mit vollkommener Konsequenz durchgeführter Kanon liegt auch hier nicht vor.

Der folgende: „Canon alla Duodecima“ ist zwar durch Wiederholungszeichen unendlich gemacht, kann aber dennoch nicht als unendlicher Kanon betrachtet werden, weil die Kanonik ebenfalls, und zwar innerhalb dieses Wiederholungszeichens, unterbrochen wird. Der Kanon zerfällt ebenfalls in zwei Hälften, von denen die zweite die Umkehrung ad 12 der ersten bildet.

Mit Ausnahme des zweiten in der Oktave, haben wir hier also überhaupt keine Kanons, sondern Musikstücke (Fugen?), welche auf einem Kanon beruhen, vor uns.

Ein freier Gebrauch des umkehrungsfähigen Kanons ist bei den Meistern des thematischen Stiles sehr häufig. Hier einige Beispiele von Beethoven:

Beethoven, Klaviersonate op. 2, Nr. 2, erster Satz.

Kanon.

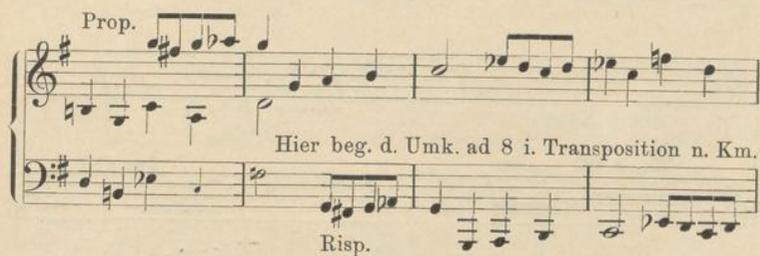


Umkehrung.

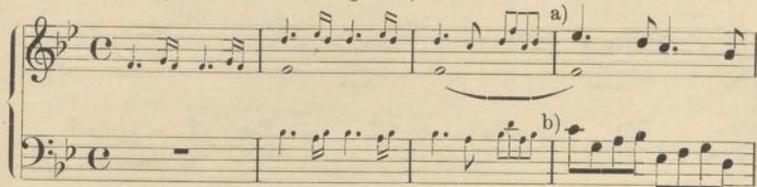




Beethoven, Klaviersonate op. 31, letzter Satz.



Beethoven, Klaviersonate op. 101, zweiter Satz.



Umkehrung.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The label "Kanon." is centered between the two staves. The key signature is one flat (B-flat).

Musical notation for the second system, continuing the melodic and harmonic lines from the first system. The treble staff has a more active melodic line with some grace notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Musical notation for the third system, labeled "Neuer Kanon." This system introduces a new melodic theme in the treble staff, while the bass staff continues with a similar accompaniment style.

Musical notation for the fourth system, also labeled "Neuer Kanon." The treble staff continues with the new melodic theme, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

Musical notation for the fifth system, concluding the piece. The treble staff features a final melodic phrase, and the bass staff provides a concluding accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some decorative flourishes above the notes in the upper staff.

The second system continues the musical piece. It includes a section labeled "Kanon. Umk. des ersten." (Canon, inverted of the first). This section is marked with "a)" and "b)" above the notes, indicating different parts of the canon. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system shows further development of the musical theme. It continues with two staves, maintaining the same key signature and rhythmic complexity as the previous systems.

Unter den Klaviersonaten Mozarts bietet die Sonate:

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The time signature is common time (C).

zahlreiche und interessante kontrapunktische Kombinationen, ebenso desselben Meisters Fantasien zu vier Händen.

Ein besonders anziehendes Beispiel eines zweistimmigen freien Kanons mit zwei Füllstimmen, der von der Umkehrung Gebrauch macht, liefert das „Pastorale“, Nr. IV der soeben erschienenen „Sechs Klavierstücke von Fr. Kiel, op. 72“. Hier folgt der ausgezogene Kanon ohne Füllstimmen:

Kiel. *Allegretto*. Zweiteilige Liedform. Erste Periode. Vordersatz.

Musical notation for the first system of the first period, vordersatz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A measure number '5.' is written above the final measure of the bass staff.

Musical notation for the second system of the first period, vordersatz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a fermata over the final note. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. A measure number '9.' is written above the treble staff, and the word 'Umkehrung.' is written above the bass staff.

Musical notation for the third system of the first period, vordersatz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Zweite Periode. Vordersatz.

Musical notation for the first system of the second period, vordersatz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Musical notation for the second system of the second period, vordersatz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Der Kanon wird hier zweimal unterbrochen, einmal im neunten Takt behufs Umkehrung der ersten fünf Takte, einmal im fünf- undzwanzigsten, um wieder in den Anfang zurückzuführen, im Nachsatz der zweiten Periode.

Zur Herstellung drei- und mehrstimmiger Kanons bedarf man der Umkehrungsformen, wenn die Stimmen im Verlaufe ihre gegenseitige Lage wechseln. Welche Kontrapunkte man braucht, hängt immer von der besonderen Beschaffenheit — der Reihenfolge der Stimmen, den Intervallen der Nachahmung — der Aufgabe ab. Die Anwendung der Hilfslinie erleichtert die Arbeit. Hat man eine oder mehr Stimmen über der Stimmenzahl des Kanons zur Verfügung, so braucht man es mit der Umkehrungsfähigkeit desselben nicht so genau zu nehmen, da man harmonische Lücken, Quartsextakkorde und andere Mängel des Satzes durch die Füllstimme leicht decken kann.

Mehrstimmige Kanons in umkehrungsfähigen Kontrapunkten sind ihrer Schwierigkeit wegen höchst selten. Am häufigsten finden sie sich als Engführungen und Zwischensätze in Fugen.

Der Gewinn, der aus der Übung der Umkehrungsformen für alle Arten des Kanons hervorgeht, besteht eben darin, daß der Schüler jetzt die Bedingungen jeder ihm gestellten Aufgabe richtig erkennen, die Schwierigkeit ihrer Herstellung beurteilen, und darauf die Ausführung ablehnen, oder auf die richtige Art angreifen kann.

Es wird für den Schüler vom größten Nutzen sein, Kanons von **Klengel, Clementi** (*Gradus ad parnassum* und

Bußler, *Der freie Satz*.

anderwärts), **Kiel** (op. 1 und andere, diese besonders ausgezeichnet durch glückliche Melodik) in bezug auf die, aus der jedesmaligen Aufgabe sich ergebende kontrapunktische Technik sorgfältig zu prüfen. Von neueren Meistern des Kanons sind bemerkenswert S. Jadassohn, Max Reger, Oskar Fried, Middelschulte.

Unter den Engführungen, welche § 14 mitgeteilt sind, stehen mehrere im doppelten Kontrapunkt z. B. ist gleich das erste Muster (Seite 2) umkehrungsfähig. Es war keineswegs erforderlich an jener Stelle deshalb diese Sätze nicht anzuführen, zumal im zweistimmigen Satz, wo sich ja die Umkehrungsfähigkeit schon dann ergibt, wenn man Quartenparallelen vermeidet und die Konsonanz der Quinte stufenweise fortschreiten läßt. Daher ergeben sich so häufig doppelte Kontrapunkte zufällig.

Engführung zwei- bis vierstimmig aus der ersten Motette von Seb. Bach:

The image shows a musical score for a two-voice canon by Sebastian Bach. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system is labeled 'anschließend an S. 96.' and has three endings: 1. (first ending), 2. (second ending), and 3. (third ending). The second system has four endings: 1. (first ending), 2. (second ending), 3. (third ending), and 4. (fourth ending). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Bach, Weihnachtsoratorium.

Musical score for two staves (treble and bass clefs) in G major. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is G major and the time signature is common time (C).

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen

Musical score for two staves (treble and bass clefs) in G major. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is G major and the time signature is common time (C).

lan - de!

Musical score for two staves (treble and bass clefs) in G major. The top staff contains a vocal line with notes and rests. The bottom staff contains a piano accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is G major and the time signature is common time (C).

#7 #8

Kanon in Gegenbewegung.

Lasset uns nun gehen gen

Beth - le - hem!

### Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach diesen Beispielen kurze mehrstimmige Kanons in umkehrungsfähigen Kontrapunkten, gleichsam Engführungen von Fugenthemas.

#### § 32.

##### Der Zirkelkanon — Kanon per tonos —

ist ein Kanon, dessen Thema in der Nachahmung durch den Kreis der Tonarten geführt wird im Quinten- und Quartenzirkel. In der Komposition wird er stets fragmentarisch gebraucht, weil seine Durchführung durch alle zwölf Tonarten ganz und gar den Charakter eines mechanischen Kunststückchens selbstgefälliger Schulweisheit an sich tragen würde. Der umkehrungsfähige Kontrapunkt ist zur Durchführung des Zirkelkanons unentbehrlich; bei ungerader Stimmordnung tritt die Umkehrung von vornherein in Kraft:

A.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef contains a bass line. The key signature has one sharp (F#).

E. H.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef contains a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Enh. Verw.  
Fis.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef contains a bass line. The key signature has two sharps (F#, C#).

Cis-Des. As.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef contains a bass line. The key signature has two sharps (F#, C#).

Es.

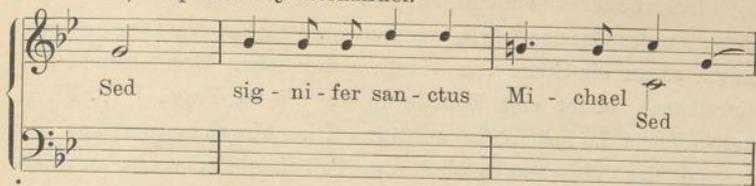
System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef contains a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

The musical score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system is labeled "Versetzung der" and includes sub-labels "B." and "F.". The second system includes "C.". The third system includes "G." and "D.". The fourth system is a concluding measure with repeat signs.

Man kann natürlich auf jede beliebige Sequenz (Harmonielehre § 52), welche eine melodische Fassung zuläßt, einen Zirkelkanon gründen. Verbindet das Motiv einer solchen Sequenz entlegnere Tonarten, so durchmißt man den Quinten- oder Quartenzirkel um so schneller. Führt z. B. das Thema des Kanons von C dur bis Es dur, und setzt die zweite Stimme in As dur ein, so führt diese schon bis Ces dur (-H dur), die dritte setzt in E dur ein, und mit dem Einsatz der vierten, C dur, wäre der Kreis schon geschlossen.

Mozart, Requiem. Quartenzirkel.

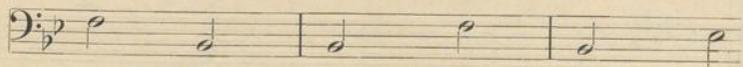
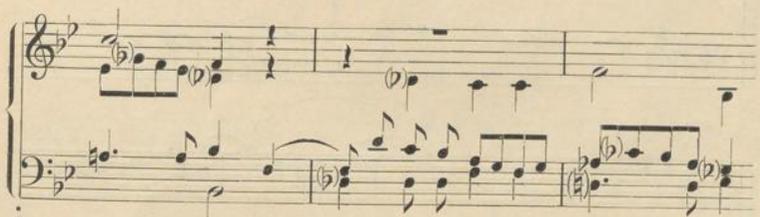
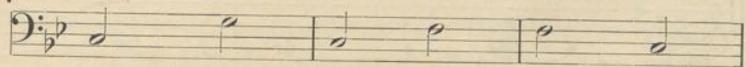
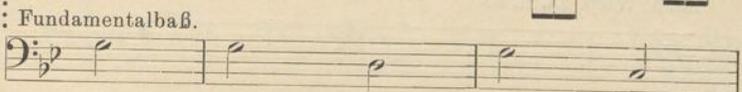
Sed sig - ni - fer san - ctus Mi - chael Sed



Orchesterbaß



Fundamentalbaß



Der vorstehende Kanon aus Mozarts Requiem geht durch vier Tonarten des Quartenzirkels, wechselt aber zuletzt das Tongeschlecht, indem er an die Stelle von b moll: B dur setzt. Der folgende freie Zirkelkanon bildet eine Episode in der Fis dur-Fuge, Wtp. Kl. II, welche zwei Zwischensätze ausfüllt. Die Abweichungen von der Strenge der Nachahmung sind zum Teil dem Klaviersatz zu Liebe geschehen. In allen kontrapunktischen Arbeiten für Klavier verlangt die beschränkte Technik dieses Instrumentes besondere Rücksicht.

Bach, Wtp. Kl. II, 13. 2.

1.

3.

4.

1.

2.

3.

## Fünfundzwanzigste Aufgabe.

### Zirkelkanons.

§ 33.

#### Der Doppelkanon.

Der Kanon mit zwei Proposten (zwei Themen, Doppelthema), Doppelkanon genannt, verlangt ebenfalls häufig die Anwendung umkehrungsfähiger Kontrapunkte. Wieweit dies der Fall ist, ergibt sich jedesmal aus der Aufgabe. Der folgende Doppelkanon aus Mozarts Requiem gründet sich auf eine Sequenz leitereigener Septimenakkorde (wie der untergesetzte Fundamentalbaß erläutert), und wird vom sechsten Takte an in einer Umkehrung wiederholt:

Mozart, Requiem.

Rex tre - men - - dae ma - je - sta - - tis.

⋮  
Fundamentalbaß.

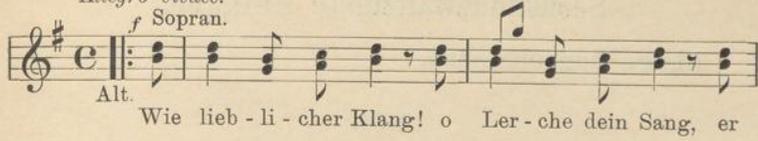


Dem Doppelkanon verwandt ist der Kanon mit zweistimmiger Proposta, vom eigentlichen Doppelkanon nur dadurch unterschieden, daß die eine der beiden zuerst auftretenden Stimmen sich nur harmonisch begleitend, nicht kontrapunktisch selbständig verhält. Der folgende unendlich kanonische Liedsatz von Mendelssohn, ein eigentlicher Gesellschaftskanon, bietet ein zierliches Beispiel dieser Gattung. Nach der folgenden einzeiligen Notation soll es der Schüler sich partiturmäßig aufschreiben.

Mendelssohn, op. 48, 2. Kanon.

*Allegro vivace.*

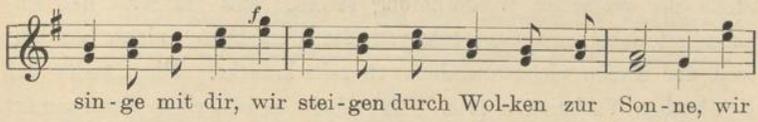
*f* Sopran.  
Alt.  
Wie lieb - li - cher Klang! o Ler - che dein Sang, er



hebt sich, erschwingt sich in Won - ne. Du nimmst mich von hier, ich

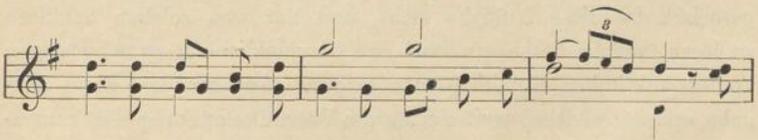


*f*  
sin - ge mit dir, wir stei - gen durch Wol - ken zur Son - ne, wir



Tenor u. Baß ahmen n. i. d. Oktave.

*S* *f*  
stei - gen durch Wol - ken zur Son - ne.



Nach beliebiger Zahl von Wiederholungen folgt freie Koda.

Zu dieser Gattung gehört auch der berühmte vierstimmige Kanon aus dem ersten Akt von Beethovens „Fidelio“: „Mir ist so wunderbar“.

## Sechszwanzigste Aufgabe.

### Einige Doppelkanons.

#### § 34.

##### Die kontrapunktische Variation.

Auch in der kontrapunktischen Variation wird von den umkehrungsfähigen Kontrapunkten — vorzugsweise in kurzen Sätzchen — Gebrauch gemacht. Hat man z. B. einen Teil der Variation in dieser Weise bearbeitet, so kann man dessen Umkehrung an die Stelle der einfachen Wiederholung setzen. Das Intervall des Kanons hat dabei mit dem Intervall der Umkehrung nichts zu tun, weil der Kanon nicht unendlich zu sein braucht. Die Kanons der Bachschen Variationen (vgl. § 22) sind im einfachen Kontrapunkt geschrieben. Es möge dem Schüler freigestellt bleiben, seine **kontrapunktischen Variationen durch einen Kanon im doppelten Kontrapunkt zu vermehren, oder einige Variationen hinzuzufügen, welche kanonische Sätzchen kleinsten Umfanges enthalten und dieselben wirklich umkehren.** Obligatorisch ist diese Aufgabe nicht, und nur von solchen Schülern zu lösen, welche besondere Lust und Geschicklichkeit zu schwierigen kontrapunktischen Kombinationen zeigen. Anderen darf diese Aufgabe erlassen bleiben, weil sie für die Vervollkommnung der kontrapunktischen Technik keineswegs unentbehrlich ist, besonders wenn man diese Technik — im modernen Sinne — als Vorstudium der thematischen Arbeit betrachtet.

## IV. Die Fuge.

### § 35.

#### Arten der Fuge.

Die bisherigen Übungen haben den angehenden Kontrapunktisten in Besitz des ganzen Materials zur Herstellung aller Arten von Fugen gesetzt.

Wir bestimmen hier die Arten der Fuge nach der Zahl der Themata und nach der Beschaffenheit des in Anwendung kommenden Materials.

Die Fuge mit einem Thema heißt einfache Fuge.

Die Fuge mit zwei Themen heißt Doppelfuge.

Die Fuge mit drei Themen heißt dreifache Fuge, Tripelfuge.

Die Fuge mit vier Themen heißt vierfache Fuge, Quadrupelfuge.

Fugen mit mehr Themen, wenn sie ausnahmsweise einmal vorkommen sollten, würden in entsprechender Weise benannt werden.

Nach der Beschaffenheit des Materials unterscheiden wir:

1. Fugen, welche nur vom einfachen Kontrapunkt und den gewöhnlichen Formen der Imitation, Abschnitt I, § 3 bis 10, Aufgabe 1 bis 6, Gebrauch machen. Dies sind einfache Fugen, ohne die besonderen Imitationsformen der Gegenbewegung, Vergrößerung oder Verkleinerung, ohne Engführungen und ohne kanonische Zwischensätze. Derart sind im Wohltemperierten Klavier die Fugen I, 5 D dur, 9 E dur, 17 A s dur, II, 1 C dur, 11 F dur (? einige kanonische Fragmente), 12 F moll, 19 A dur.

2. Einfache Fugen mit Gebrauch umkehrungsfähiger Kontrapunkte der Oktave, für einen oder mehrere Gegensätze. Im

Wohltemperierten Klavier I, 2 C moll, 3 Cis dur (in neueren Ausgaben auch Des dur), 7 Es dur, 10 E moll, 12 F moll, 13 Fis dur, 18 Gis moll, 21 B dur, II, 10 E moll, 15 G dur, 17 As dur (drf. Kp.), 20 A moll, 24 H moll.

3. Fugen, welche von den besonderen Formen der Imitation Gebrauch machen, aber weder Engführungen noch andere kanonische Sätze zur Anwendung bringen. Derart ist z. B. Wohltemp. Klav. I, 24 H dur. Solche Fugen kann man auch als Gegenbewegungsfugen, Vergrößerungsfugen, Verkleinerungsfugen unterscheiden.

4. Fugen, welche von der Kanonik, sei es in Engführungen, sei es in anderen kanonischen Sätzen (Zwischensätzen) Gebrauch machen. Engführungsfugen sind z. B. im Wtp. Kl. I, 1 C dur, 22 B moll, II, 5 D dur, 7 Es dur, 9 E dur.

Kanonische Episoden findet man I, 19 A dur, Takt 20, 25; II, 9 E dur, Takt 11; II, 11 Fis dur, Takt 10, 13, 72, Zirkelkanon.

5. Doppelte und mehrfache Fugen im umkehrungsfähigen Kontrapunkt der Oktave. Wohl. Kl. I, 4 Cis moll, Tripelfuge; 19 A dur, Doppelfuge; II, 4 Cis moll, Doppelfuge (auch dpp. Kp. d. Ggs. u. Ggbw.); 14 Fis moll, Tripelfuge; 18 Gis moll, Doppelfuge; 23 H dur, Doppelfuge.

6. Künstliche Fugen, welche ganz oder in wesentlichen Teilen auf anderen Kontrapunkten, als dem der Oktave, beruhen, oder Kanonik (Engführung) mit besonderer Form der Imitation verbinden. Wohl. Kl. II, 16 G moll, kombin. dpp. Kp. und Engführung; 21 B dur, komb. dpp. Kp.; 22 B moll, komb. dpp. Kp., Ggbw. und Engf. Hierher gehören auch diejenigen einfachen Fugen, in welchen sich die Eigenschaften des Materials ad 2., 3., 4. verbinden: Wtp. Kl. I, 6 D moll, Ggbw. u. dpp. Kp.; 8 Ggbw.; Engf., Vgr.; 11 F dur, dpp. Kp. u. Engf.; 14 Fis moll, dpp. Kp. u. Ggbw.; 15 G dur, dpp. Kp., Ggbw., Engf.; 16 G moll, dpp. Kp., Engf.; 20 A moll, Ggbw., Engf.; 23 H dur, dpp. Kp., Ggbw.; II, 2 C moll, Vgr., Engf., Ggbw.; 3 Cis dur, Engf., Ggbw.; 6 D moll, dpp. Kp., Ggbw., Engf.; 8 Dis moll, dreif. Kp., Gegenbewegung.

*Für alle diese Arten von Fugen liefern die bisherigen Aufgaben hinreichenden Stoff an Themen, Gegensätzen, ganzen Durchführungen, Kanons (Engführungen), doppelten Kontrapunkten usw.*

§ 36.

**Die Form der Fuge.**

Die Art, wie die Teile der Fuge sich zu einem Ganzen verbinden, bestimmt die Form der Fuge. Die Hauptunterschiede der Form sind folgende:

1. Die Schulfuge, welche aus der Lehre vom strengen Satz bekannt ist. Sie besteht aus drei Durchführungen, welche durch Kadenzen geschieden und durch Zwischensätze verbunden sind. Modifikationen, Abweichungen von der Vorschrift, sind in jeder einzelnen Beziehung zulässig, und lassen das Wesen der Form unberührt. So können die beiden letzten Durchführungen unvollständig oder übervollständig sein, letzteres kann auch die erste Durchführung treffen. Die Tonart der beiden Teilkadenzen ist nicht mehr an die Vorschriften des strengen Satzes gebunden. Die Anführungen des Themas können in so gedrängter Folge stattfinden, daß die Zwischensätze zwischen den Durchführungen ganz oder fast ganz verschwinden. Ebenso ist es zulässig, ohne die Bedingungen dieser Form aufzuheben, das Thema in den späteren Durchführungen tonisch und rhythmisch zu variieren, auch in anderen Tonarten oder modulierend auftreten zu lassen. Selbst die Vermehrung der Zahl der Durchführungen, wenn sie sich nur auf die übliche Art den anderen anschließen, hebt den Charakter der Schulfuge nicht auf. Diese Form liegt der Mehrzahl der reinen Vokalfugen und der begleiteten Vokalfugen zugrunde.

Vollendete Muster dieser Art sind die Fugen: „Alles, was Odem hat“ von Bach, und „Durch seine Wunden“ von Händel, welche weiter unten als Beispiele der einfachen Vokalfuge gegeben werden.

2. Die technisch bedingte Form der Fuge ergibt sich aus der ihr zugrunde liegenden technischen Aufgabe. Zahl und Verbindung der Durchführungen wird bestimmt durch das Streben, die

angewandte Kunst gehörig auszubeuten und zu klarster Anschauung zu bringen.

3. Die ästhetisch bedingte Form ergibt sich aus der erstrebten Wirkung in bezug auf Steigerung, Kontrastierung und andere ästhetische Kategorien. Hier wird also Form und Technik Mittel zum Zweck, und hat sich diesem unterzuordnen.

Eine abgekürzte Fuge heißt Fugato, oft auf eine Durchführung beschränkt. In der Instrumentalmusik wird der Ausdruck: „Fughetta“ vorgezogen; doch bezieht sich dieser nicht immer auf Form, sondern auf den ästhetischen Charakter.

### § 37.

#### Die Wiederholung in der Fuge.

Das Prinzip rein musikalischer Einheit ist die Wiederholung. Die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes kann auf anderen Prinzipien, als dem der Wiederholung beruhen. Diese sind aber dann eben nicht rein musikalischer Natur.

In der Fuge ist es zunächst das Thema, welches wiederholt wird, und dadurch der Form die Einheit verleiht. Aber, wie bekannt, wird auch der Gegensatz in sehr vielen Fugen wiederholt; ebenso nicht selten der zweite Gegensatz.

Die rein musikalische Einheit gewinnt dadurch natürlich wieder. Ebenso wird aber auch der erste Zwischensatz im Verlaufe mancher Fuge wiederholt, abermals zugunsten der musikalischen Einheit. Die C moll-Fuge Wtp. Kl. I, 2 bildet sich so durch Wiederholung des Inhaltes von nur  $4\frac{1}{2}$  Takt.

Die Wiederholung tritt aber in der Fuge in noch umfassenderer Weise auf, indem sie sich auf ganze Durchführungen, ja auf mehr als eine Durchführung erstreckt. So erstreckt sie sich in der zweistimmigen E moll-Fuge I, 10 über beinahe die Hälfte der Fuge, indem die Takte 3—20 in der Oktave umgekehrt sich von Takt 22—39 wiederholen. Die Fuge hat 42 Takte, wovon die beiden ersten als einstimmig nicht umgekehrt werden können, dennoch aber wiederholt werden, so daß die zweite Stimme, Takt 21—40, gleich ist der ersten Takt 1—20. Takt 29 ist eine kleine modulatorische

Abweichung beider Stimmen bemerkbar, welche den kontrapunktischen Inhalt nicht beeinflusst. Durch derartige Wiederholungen im Großen gewinnt die musikalische Einheit in einer Weise, die hauptsächlich den Formen unserer klassischen Instrumentalmusik eigen ist, in der Fuge aber nur selten vorkommt, und über die Form und Idee der Schulfuge weit hinausgeht.

In der D moll-Fuge I, 6, Takt 30—42 Wiederholung (allerdings vielfach kontrapunktisch modifiziert) der Takte 9—20, wobei Takt 15 in der Wiederholung zweimal erscheint als 36 und 37.

Es ist gar keine Frage, daß diese Art der großen Wiederholung, die man besonders in Bachs Instrumentalfugen verfolgen kann, sehr viel zu der Klarheit und Leichtigkeit, man möchte sagen: Eleganz, durch welche sich die Fugen dieses Meisters vor denen aller anderen auszeichnen, beiträgt.

### § 38.

#### Strenge und freie Fuge.

Streng heißt eine Fuge, welche in allen Teilen ganz oder fast ganz aus dem Material des Themas, Gegensatzes (der Gegensätze) und des ersten Zwischensatzes gebildet ist.

Frei heißt eine Fuge, in welcher anderer Stoff überwiegt.

Zwischen diesen beiden liegen die mehr oder weniger strengen, und die mehr oder weniger freien Fugen, welche nach diesen Begriffen bestimmt werden, und die Mehrzahl aller Fugen ausmachen.

Als strenge Fugen seien erwähnt: Mozarts C moll-Fuge (vgl. S. 37) für Klavier zu vier Händen oder Streichquartett. In dieser langen Fuge ist nur ein einziger Takt nicht unmittelbar aus den erwähnten Elementen gebildet. Im Wltp. Kl. I: Nr. 1, 2, 3 (Cis dur bewegt sich lange Zeit in Figuration, aber die Motive derselben gehören den genannten Elementen), 4, 6 und viele andere. Überhaupt nähern sich die meisten Instrumentalfugen, auch der neueren Meister, der strengen Art.

Freie Fugen sind: Wltp. I, 8 Es moll; obwohl hier kontrapunktische Künste schwierigster Art vorkommen, entwickeln sich doch die Zwischensätze und Nebenstimmen meist aus eigenem Material;

22, B moll, fünfstimmige Engführungsfuge, sehr kunstvoll, aber in den Zwischensätzen ohne bestimmte Beziehung zu den Elementen.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die Instrumentalfuge mehr zur Strenge neigt als die Vokalfuge, weil die erstere der thematischen Gebundenheit an Stelle der poetischen (durch den Text) bedarf um nicht willkürlich zu werden.

Die Begriffe streng und frei beziehen sich also nicht auf die Form der Fuge, sondern auf die Art der Verwendung des Materials: Eine Fuge kann in der Form sich von der Schulfuge sehr weit entfernen und dennoch streng sein, wenn sie der oben gegebenen Begriffsbestimmung entspricht.

§ 39.

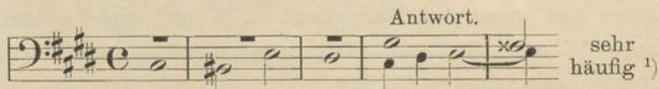
Das Thema der Fuge.

Das Thema der Fuge muß nach Ausdehnung, Form und Charakter so beschaffen sein, daß es sich leicht und fest einprägt, so daß man es in allen seinen Teilen sofort wiedererkennt. Die meisten Fugenthemata bilden am Schluß einen unvollkommenen Ganzschluß, am häufigsten auf der Terz, wie:

Bach, Wltp. Kl. I, 1, 2, 5.



Viele bilden auch einen vollkommenen Ganzschluß. In diesem Falle wird oft vor Eintritt der Antwort ein kleiner Zwischensatz eingeschoben (vgl. Anfang der chromatischen Fantasie von Bach, S. 46 und § 7), oder es tritt auf dem Schlußton selbst (sofern es rhythmisch und tonisch zulässig) die Antwort ein:



1) Dies ist eine der vollkommensten Arten, die Kadenz zu vermeiden, wozu überhaupt rhythmische Mittel immer wirksamer sind als harmonische (tonische).

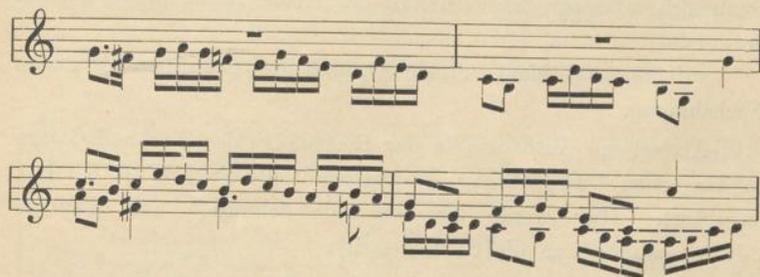
Der unvollkommene Ganzschluß des Themas bietet den großen Vorteil, daß er häufige vollkommene Kadenzen im Verlauf der Fuge von vornherein verhindert. Denn man kann ein vollkommen schließendes Thema nicht immer durch Trugschlüsse u. dgl. (vgl. Strenger Satz § 29) abführen, ohne einen beunruhigenden Eindruck zu machen.

Häufig schließt das Thema in der Dominantentonart und ergänzt sich dadurch gewissermaßen mit der Antwort zu einer aus Vordersatz und Nachsatz bestehenden Periode:

Bach, Wltp. Kl. I, 7.



Eine solche Periode bildet sich auch aus Thema und Antwort, wenn das erstere mit einem Halbschluß endet:



Dagegen soll das Thema selbst nicht die Form einer Periode haben, sondern konzentrierte Satzform, d. h. es soll nicht in der Mitte einen Halbschluß bilden. Ganz falsch ist es, ein Thema periodisch zu nennen, weil es im Verlauf eine Fortschreitung in die Oberdominante enthält. Denn diese allein genügt noch nicht zum Halbschluß, der vielmehr wesentlich von der metrischen Stellung abhängt. Das folgende Thema von Bach ist also nicht periodisch:



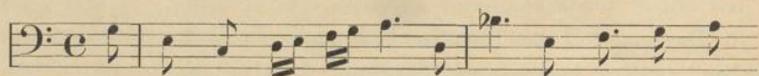
weil die Oberdominante nicht in der Mitte steht, und die Teile des Themas sich nicht thematisch entsprechen.

Dux und Comes: In den Fugenarbeiten zum strengen Satz, welcher für alle kontrapunktischen Formen die Grundlinien zieht, kam das Thema überhaupt nur in zwei verschiedenen Gestalten vor, und zwar so, wie es zuerst auftritt, als Dux, und wie es zuerst nachgeahmt wird, als Comes. Im freien Satz, wo die Modulation in andere Tonarten und Umgestaltung des Themas zulässig ist, erscheinen diese Bezeichnungen nicht mehr von Wichtigkeit, man beschränkt sich daher auf die allgemeineren von: Thema, (erste, zweite usw.) Nachahmung, Anführung. Braucht man dennoch die Bezeichnungen: Dux und Comes, so beziehen sie sich entweder

auf das Verhältnis zu der gerade herrschenden Tonart — wenn sich in dieser das Verhältnis der ersten Nachahmung wiederholt, oder

auf die Ähnlichkeit mit einer von beiden Gestalten der ersten Nachahmung.

Als seltene Ausnahme in der Reihenfolge des Dux und Comes in der ersten Durchführung ist wiederholt die Fuge Wltp. Kl. I, 1 angeführt. Hier werde ihr noch die Schulfuge aus Haydns „Jahreszeiten“ an die Seite gestellt:



Uns lei - te dei - ne Hand, o Gott ver - leih uns Kraft.

in welcher die Stimmordnung folgende ist:

|      |      |        |         |
|------|------|--------|---------|
| Dux. | Dux. | Comes. | Comes.  |
| Baß. | Alt. | Tenor. | Sopran. |

§ 40.

**Der Gegensatz.**

In der Vokalfuge wird die Fassung des Gegensatzes und sein Verhältnis zum Thema zum Teil durch den Text bestimmt. In der Instrumentalfuge sind rein musikalische Gründe maßgebend.

Liszt bildet aus dem ersten Teil des Themas seiner, an thematischer Kunst sehr reichen H moll-Sonate („An Robert Schumann“) ein Fugenthema, welches harmonisch auf dem verminderten Septimenakkord beruht:

*Allegro energico.*



Dies Thema wird regelmäßig realiter beantwortet:





Man sieht, daß der Gegensatz in charaktvoller Weise den Anforderungen entspricht, die man an ihn zu stellen berechtigt ist (§ 3). Seine vorzugsweise chromatische Fassung ergibt sich aus der harmonischen Beschaffenheit des Themas. Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, daß weiterhin ein Teil des Themas auch in Gegenbewegung (Verkehrung) erscheint, und in dieser Gestalt in die Sonate zurückführt.

Über die Kontrapunkte der Gegensätze ist in den vorhergehenden Abschnitten alles nötige mitgeteilt. Auch hier neigt die Vokalfuge, weil sie schon durch den Text gebunden ist, mehr zur freien Bildung, während die Instrumentalmusik immer die strengeren Formen bevorzugt, um an diesen einen Schutz vor der ihr naheliegenden Ausartung in gänzliche Willkürlichkeit zu haben.

#### § 41.

##### Die erste Durchführung.

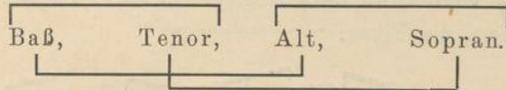
Die früheren Arbeiten des bis hierher fortgeschrittenen Kontrapunktisten bieten schon zahlreiche erste Durchführungen von zwei- bis vierstimmigen Fugen.

Die erste Durchführung ist nie unvollständig, d. h. sie läßt nie eine Stimme vom Anteil an der Fugenarbeit frei, ist also in einer vierstimmigen Fuge stets vierstimmig, in einer dreistimmigen dreistimmig usw. Die erste Durchführung ist entweder vollständig oder übervollständig, letzteres, wenn das Thema, nachdem es von allen Stimmen gebracht worden ist, nochmals auftritt.

Die erste Durchführung ist das beste Unterscheidungszeichen der Fuge von anderen Imitationsformen. Sie bringt das Thema in

jeder Stimme in der bekannten Weise der Nachahmung: Tonika, Dominante, Tonika, Dominante oder umgekehrt.

Die Stimmordnung in der ersten Durchführung ist in der Regel so, daß das tiefe Stimmpaar mit dem hohen wechselt, also:



|         |         |         |        |
|---------|---------|---------|--------|
| Tenor,  | Baß,    | Sopran, | Alt.   |
| Sopran, | Alt,    | Tenor,  | Baß.   |
| Alt,    | Sopran, | Baß,    | Tenor. |

Diese Ordnung ergibt sich schon aus dem Quintenverhältnis von Thema und Antwort, welches dem gleichen Verhältnis der Stimmgattungen entspricht. Diesem Verhältnis noch Rechnung tragend, aber weniger natürlich, deshalb auch seltner, sind die Stimmordnungen:

|         |         |         |         |
|---------|---------|---------|---------|
| Sopran, | Baß,    | Tenor,  | Alt.    |
| Baß,    | Sopran, | Alt,    | Tenor.  |
| Alt,    | Tenor,  | Baß,    | Sopran. |
| Tenor,  | Alt,    | Sopran, | Baß.    |

Nicht mehr dem Quintenverhältnis wird Rechnung getragen in den Stimmordnungen:

|         |        |        |        |
|---------|--------|--------|--------|
| Sopran, | Tenor, | Baß,   | Alt.   |
| Alt,    | Baß,   | Tenor, | Sopran |

u. a. m.,

die deshalb in ersten Durchführungen selten, in den späteren aber häufig sind.

## § 42.

### Der erste Zwischensatz

erscheint zuweilen schon zwischen den Anführungen des Themas in der ersten Durchführung; so in der C moll-Fuge Wltp. Kl. I, 2 vor dem Eintritt der dritten Stimme. Sowohl in diesem Falle, wie auch da, wo er erst nach der ersten Durchführung eintritt, pflegen die Komponisten ihm diejenigen Motive zu erteilen, welche, außer

den in Thema und Gegensätzen gebrauchten, in der Fuge verarbeitet werden sollen. So bringt z. B. Bach in der weitausgeführten, inhaltsschweren H moll-Fuge, Wltp. Kl. I, 24, nach der ersten Durchführung, (welche auch schon vor dem Eintritte der dritten und vierten Stimme kleine Zwischensätze enthält) in kanonischer Sequenz die Figur:



welche von hier ab die meisten Zwischensätze beherrscht. Die kontrapunktisch, leichte, gewissermaßen spielende Fassung dieses Motivs dient, dem gewichtigen Satz der eigentlichen Fugenarbeit gegenüber, als Gegensatz, gleichsam als Erholung.

In den ersten Zwischensatz fällt auch die Kadenz, welche den eigentlichen Beschluß der ersten Durchführung macht. Je nach dem Charakter der Fuge und ihrer Stellung in einem größeren Ganzen, wird diese Kadenz sehr hervorgehoben, wie es z. B. in der Bachschen Musterfuge S. 158 geschieht, oder sie wird verhüllt, sei es, daß das Thema unter ihr schon von neuem eintritt, wie in der Händelschen Musterfuge S. 168, oder ein anderes Motiv über sie hinwegführt. Im strengen Satz war es Vorschrift, die Stimmen stets nach Pausen eintreten, aber dennoch sämtlich an den Kadenz teilnehmen zu lassen. Es mußte deshalb der Zwischensatz über die Kadenz hinausgeführt werden. Hier steht es uns frei, eine oder die andere Stimme von der Kadenz auszuschließen, und auf dem Schluß derselben oder sofort darnach einsetzen zu lassen; — aber — es ist auch gestattet, gelegentlich einmal das Thema in einer Stimme ohne vorhergehende Pausen einzuführen, eine Freiheit, die man sich schon bei den letzten Aufgaben des strengen Satzes gelegentlich genommen hat.

Zuweilen vollzieht sich die Kadenz über dem Thema, welches bereits die neue Durchführung einleitet. Dann greifen die Durch-

führungen gewissermaßen ineinander, der Schluß der einen erfolgt erst nach dem Beginn der anderen:

Durchführung                      Kadenz  
                                            Durchführung.

§ 43.

**Die folgenden Durchführungen**

gestalten sich freier nach den Anforderungen der jedesmaligen Aufgabe, sei es nun, daß diese technischer oder ästhetischer Natur sind. Sehr häufig sind die folgenden Durchführungen unvollständig, besonders wenn das Thema lang ist. Zuweilen tritt ein Haupt- oder Nebenmotiv im Verlaufe dergestalt in den Vordergrund, daß sich die Zahl der Anführungen des Themas sehr beschränkt; ja — es kommt bisweilen in einer ganzen Durchführung nur eine einzige Anführung des vollständigen Themas vor. Ist dagegen eine Fuge auf Engführungen angelegt, welche den Raum, den das Thema einnimmt, sehr verkürzen, so sind die späteren Durchführungen oft übervollständig bis zur doppelten und noch größeren Zahl der Anführungen. In der Engführungsfuge, Wltp. Kl. I, 1, setzt die zweite Durchführung unmittelbar nach der ersten ohne Zwischensatz ein, Takt 7, und bringt es durch Engführung in 7 Takten auf sechs Anführungen. (Die zweite Engführung ist Umkehrung ad 8 der ersten, in die Dominante transponiert.) Die Durchführung schließt mit einer vollkommenen dreistimmigen Kadenz in A moll, Takt 14. Die dritte Durchführung, welche Takt 19 D moll -dur schließt, bringt in 6 Takten das Thema sechsmal vollständig, einmal beinahe vollständig, außerdem erscheint dasselbe schon unter der Kadenz wieder in zwei Stimmen, welche so die vierte Durchführung beginnen. Diese bringt das Thema in 4 Takten noch viermal in Engführung, macht darauf einen vollkommenen Ganzschluß in der Tonika, dem noch ein Orgelpunkt von vier Takten folgt. Über diesem Orgelpunkt bildet sich abermals eine Engführung, in welcher aber die dritte Stimme unvollständig bleibt. Die ganze

Fuge ist 27 Takte lang und bringt das Thema von  $1\frac{1}{2}$  Takt Länge 22 mal vollständig und 3 mal unvollständig, worunter 1 mal fast vollständig. (Vgl. § 19.)

## A. Die Vokalfuge.

### § 44.

#### Über den Text der Vokalfuge

gilt dasselbe, was § 13 über den Text der Imitation gesagt worden ist.

Über die Beschaffenheit des Themas gelten die allgemeinen Bestimmungen des § 39 in Verbindung mit dem, was § 2 über den Vokalsatz mitgeteilt worden ist.

Themata, Gegensätze, ganze erste Durchführungen stehen dem Schüler schon aus seinen Arbeiten zu Aufgabe 2—5 zu Gebote. Er suche die besten aus, notiere sich auch, was er etwa zu späteren Durchführungen brauchen zu können meint.

Nach der Form der Schulfuge bediene er sich dreier Durchführungen, und bilde, wie dort, zwei Teilkadenzten.

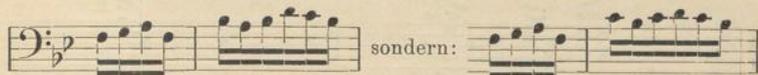
Den Gegensatz bilde er, nach Gelegenheit, im einfachen oder doppelten Kontrapunkt — zu letzterer Art liefern ihm seine Arbeiten zur 17. Aufgabe Material. Auch in den Arbeiten zur 2. Aufgabe wird sich mancher Gegensatz zufällig im doppelten Kontrapunkt gebildet haben, und daher geeignet sein, durchgängig beibehalten zu werden.

Doch muß man auch nicht aus den Augen lassen, daß der doppelte Kontrapunkt des Gegensatzes die Fugenarbeit erleichtern soll. Wo das Festhalten die Arbeit erschweren würde, läßt man ihn fallen, oder behält ihn nur teilweise bei; auch kann man ihn gelegentlich unter zwei Stimmen verteilen, so daß die eine ihn anfängt, die andere ihn zu Ende führt.

Betrachten wir nun ein vollendetes Muster der reinen Vokalfuge, die Schlußfuge der sechsten Motette von Bach, deren Thema und erste Nachahmungen als Muster auf S. 158 mitgeteilt sind.

Gleich der Anfang bietet eine kleine Anomalie, auf welche früher kein Gewicht zu legen war, die aber jetzt zur Sprache kommt. Die Fuge beginnt nämlich mit dem Comes (der eigentlichen Antwort), und zwar — weil der vorhergehende

Chor mit einem Halbschluß auf der Oberdominante zu Ende geht — in realer Gestalt, lautet also nicht:



Ähnliches findet sich im Zusammenhang größerer Werke häufig. Außerhalb dieses Zusammenhanges würde die Fuge entweder mit der zweiten Anführung im Tenor beginnen, oder der Baß würde die ihm hier S. 34 gegebene Fassung behalten.

Die ganze Fuge wird durch drei gleiche, erschöpfend ausgeführte Kadenzen so deutlich in drei Teile geteilt, daß man unumgänglich diese drei Teile als die drei Durchführungen betrachten muß:

Hier die drei Kadenzen:

Kadenz in der Dominante, Takt 45—50.



Kadenz in der Untermediante (Parallele), Takt 73—78.



Schlußkadenz, Takt 108—113.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains four measures, and the second system contains two measures. The key signature is one flat (G minor), and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic figures and rests.

Da diese Kadenzen den Umfang der Durchführungen unzweifelhaft feststellen, so ergibt sich, daß

die erste Durchführung übervollständig ist, das Thema fünfmal, in der Baßstimme zweimal bringt, und 50 Takte zählt; daß

die zweite Durchführung unvollständig ist, das Thema nur dreimal bringt, und 28 Takte zählt; daß die dritte Durchführung noch unvollständiger ist, indem sie das Thema nur zweimal bringt, und 36 Takte zählt.

Das große Übergewicht der ersten Durchführung an Länge und Anführungen des Themas beruht darauf, daß der Komponist den realen Comes zu Anfang gleichsam als Einleitung betrachtet, und die eigentliche Fuge erst vom Eintritt des Dux zählt.

Der eigentliche Plan der Fuge beruht auf Steigerung der Figuration und Klangfülle, wie man schon durch den Vergleich der drei Kadenzen bemerken kann.

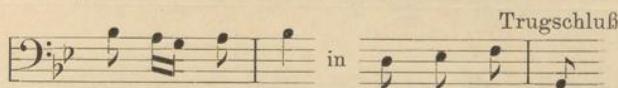
Auch die Hauptpunkte der Modulation ergeben sich aus den Kadenzen. In der ersten Durchführung erscheint nur Dux und Comes, und zwar Dux dreimal, Comes zweimal.

In der zweiten Durchführung erscheint das Thema zuerst als Comes, dann in G moll und C moll.

In der dritten Durchführung bringt der Sopran das Thema in Es dur, und ganz am Schluß der Baß noch einmal in der Gestalt des Comes.

#### Das Thema

erleidet unbedeutende Veränderungen: beim sechsten Mal, im Tenor, wo es statt des Grundtones die dissonierende Septime nimmt, um in die Modulation nach G moll überzuleiten, und beim letzten (zehnten) Mal, im Baß, wo die Schlußformel verändert ist:



#### Der Gegensatz

wird dreimal ganz und einmal zum Teil beibehalten, aber immer in der tieferen Stimme, also nie umgekehrt, obgleich sich gegen seine Umkehrung ad 8 nichts einwenden ließe. Dieser doppelte Kontrapunkt ist also entweder selbst als zufällig zu betrachten, oder es ist das Unterlassen der Umkehrung als zufällig anzusehen.

#### Der erste Zwischensatz

steht innerhalb der ersten Durchführung zwischen der vierten und fünften Anführung des Themas. Er ist aus dem Motive des Themas gebildet. Er wiederholt sich nach der zweiten Kadenz, vor der dritten Durchführung.

Das Thema selbst kadenziert. Es bilden sich deshalb im Verlauf mehrmals vollkommene Kadenzen beim Schlusse desselben. Diese zu vermeiden, würde in diesem und ähnlichen Fällen eine charakteristische Eigenschaft des Themas beeinträchtigen, das ganze Werk stumpf und unklar machen. (Vgl. die zweite Fuge im Wohltemp. Klavier.)

Hier ist es nun unumgänglich nötig, die ganze Fuge mit den nötigen Andeutungen der kontrapunktischen Technik mitzuteilen als vollendetes

### Muster einer Vokalfuge.

#### Vierstimmige Vokalfuge von Bach.

Aus der Motette: „Singet dem Herrn“.

Schluß des vorhergehenden Doppelchors.

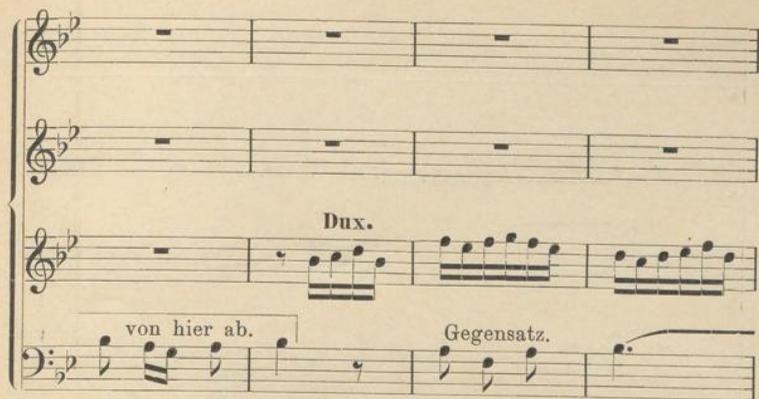
Sopran. *Allegro vivace.*

Alt.

Tenor

Baß. Anfang mit dem Comes realiter.

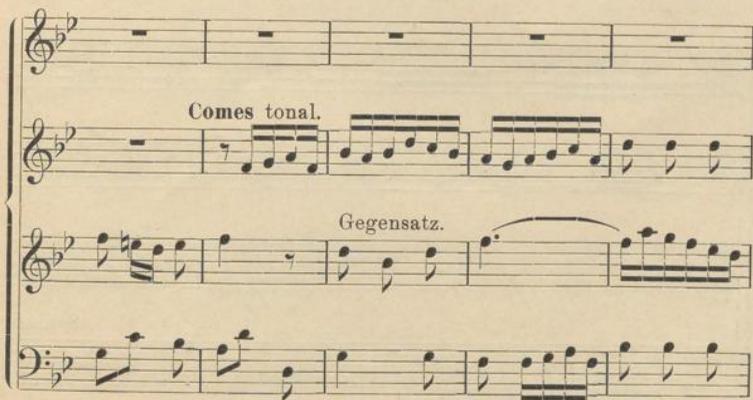
tonal



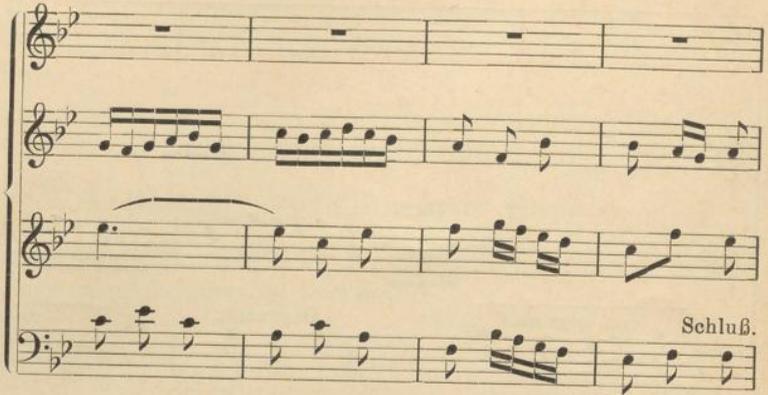
Musical score system 1, first system. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one flat (B-flat) and contain whole rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, starting with a whole rest followed by a dynamic marking **Dux.** and then a series of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, starting with a whole rest followed by a dynamic marking **von hier ab.** and then a series of eighth notes. A dynamic marking **Gegensatz.** is placed above the bass staff in the second measure.



Musical score system 2, second system. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one flat and contain whole rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, starting with eighth notes, followed by a half note, and ending with eighth notes.



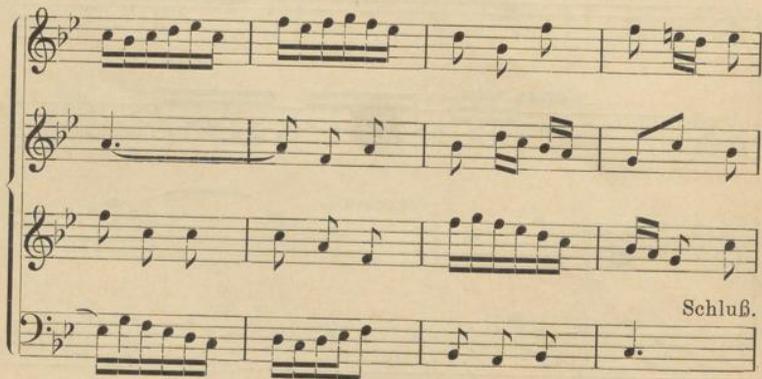
Musical score system 3, third system. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one flat and contain whole rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, starting with a whole rest followed by a dynamic marking **Comes tonal.** and then a series of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with eighth notes. A dynamic marking **Gegensatz.** is placed above the bass staff in the second measure.



Musical score system 1, consisting of four staves. The first staff is empty. The second and third staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with eighth notes. The word "Schluß." is written at the end of the fourth staff.



Musical score system 2, consisting of four staves. The first staff begins with the dynamic marking "Dux." and contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a melodic line with a "+" sign and the text "+ Gegensatz (kl. Variante bei +)". The third and fourth staves contain accompaniment. The dynamic marking "B dur." is written above the fourth staff.



Musical score system 3, consisting of four staves. The first three staves contain melodic and accompaniment lines. The fourth staff is a bass line with eighth notes. The word "Schluß." is written at the end of the fourth staff.

Zwischensatz (wiederholt sich S. 164 Z. 9).

F dur.

**Dux** (überevollständige Durchf.)

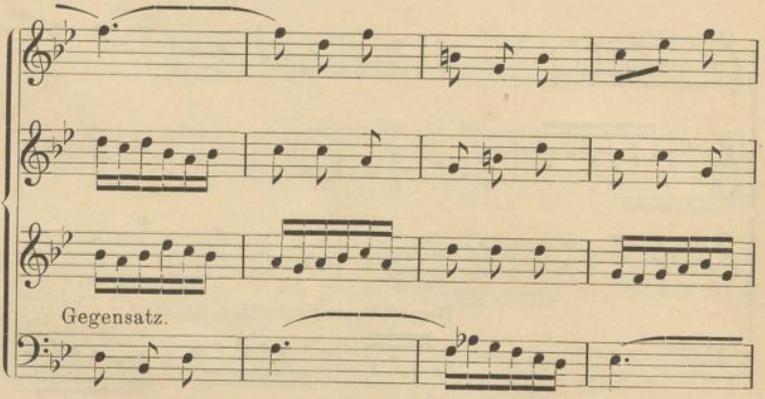
I. Teilkadenz in der Oberdominante.

II. Durchf.

Comes tonal.



Gegensatz.



aufgehaltener Schluß.



Thema (dux) in der parallelen Molltonart, G moll.

Musical score for the first system, consisting of four staves. The top staff is the melody, followed by a piano accompaniment. The second staff contains a section labeled "Gegensatz unvollständig." The third staff is labeled "Schluß G moll." and the bottom staff is the bass line.

Musical score for the second system, consisting of four staves. The top staff is the melody, followed by a piano accompaniment. The second staff contains a section labeled "Thema." The third staff is the piano accompaniment and the bottom staff is the bass line.

Musical score for the third system, consisting of four staves. The top staff is the melody, followed by a piano accompaniment. The second staff contains a section labeled "(comes) in C moll." and "Zwischensatz." The third staff is the piano accompaniment and the bottom staff is the bass line. The bottom staff is labeled "Schluß C moll. Thema erstes Motiv."

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is G minor (one flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with some rests.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is G minor. The section is labeled "II. Teilkadenz in der Untermediante (G moll.)". Below the second staff, there is a bracketed section labeled "Zwischensatz.".

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is G minor. The section is labeled "Thema in" above the first staff and "III. Durch-" above the second staff. Below the second staff, there is a note: "(varierte Wiederholung von S. 161 Z. 1.)".

Unterdominante (Es dur, comes).

*f*ührung.

Zwischensatz.  
Schluß Es dur.

The first system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are also in treble clef with a one-flat key signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with a one-flat key signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece with four staves. The notation is similar to the first system. In the third measure of the bottom staff, the text "Thema (comes)" is written above the staff, indicating the start of a new thematic section.

The third system also consists of four staves. The top staff features a melodic line with a long note in the first measure. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The system concludes with a final cadence in the fourth measure.

Musical score for "Große Hauptkadenz." The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a more active bass line.

Musical score for a fugue, consisting of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The score is in G minor and 3/4 time. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The piano accompaniment includes a vocal line and three piano accompaniment staves, with the bass line featuring a prominent sixteenth-note pattern.

Ein nicht weniger vollkommenes Vorbild gewährt die folgende Fuge. Obwohl bestimmt, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen zu werden, bietet sie doch, in bezug auf harmonische Vollständigkeit und Formbildung, keine Lücken, wenn man sie als reinen Vokalsatz betrachtet. Das Instrumentale verhält sich eben nur mit-spielend.

## Muster einer Vokalfuge.

Fuge aus dem Messias von Händel.

Sopran. 1. Dux.<sup>1)</sup> Gegensatz.

Alt. 2. Comes.

Tenor.

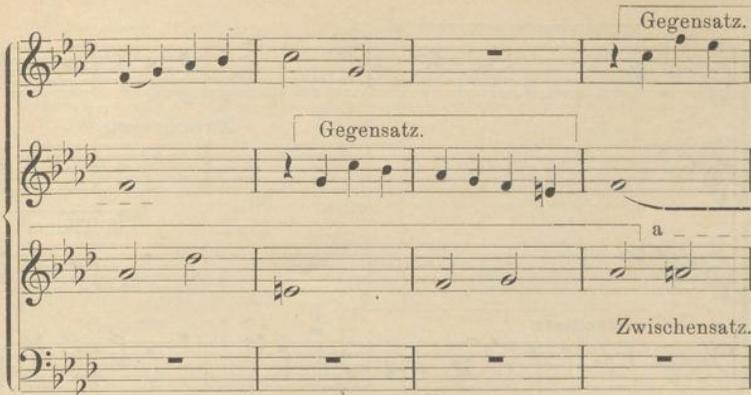
Baß.

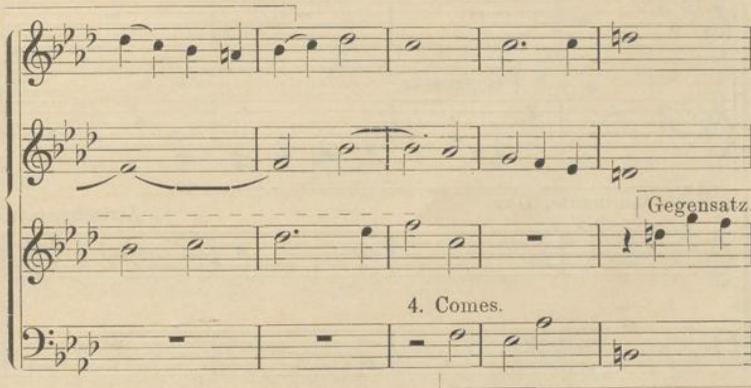
Zwischensatz.

3 Dux.

<sup>1)</sup> Moduliert die Fuge, so heißt das Thema Dux, wenn es eine Übertragung des Dux in die neue Tonart und Tongeschlecht ist, wie hier II. Durchf. 2. 4. 5. Das Thema heißt Comes, wenn es eine ebensolche Übertragung des Comes ist. In zweifelhaften Fällen entscheidet der Grad der Ähnlichkeit. In vorliegender Fuge sind Dux und Comes nur durch ihr Verhältnis zur vorgezeichneten Tonart unterschieden. Wird in solchem Falle moduliert, so entscheidet das gleiche Verhältnis zur neuen Tonart. Eigentlich haben die Bezeichnungen Dux und Comes nur im strengen Satz, wo das Thema nur in diesen beiden Gestalten vorkommt, Bedeutung. Es genügt statt ihrer immer den Ausdruck: Thema zu brauchen, nicht aber Nachahmung, denn diese bezieht sich nur auf ein unmittelbar oder fast unmittelbar vorangegangenes Thema.



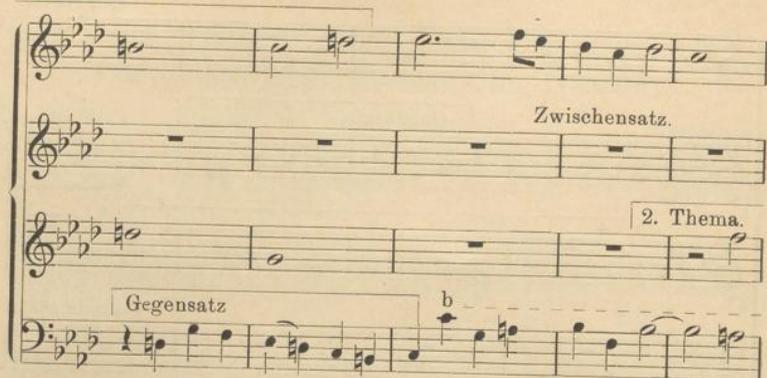
Musical score system 1, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second and third staves are grouped with a brace on the left. The bottom staff has a bass clef. The system includes the following labels: "Gegensatz." above the first staff, "Gegensatz." above the second staff, "a" above the third staff, and "Zwischensatz." above the fourth staff.



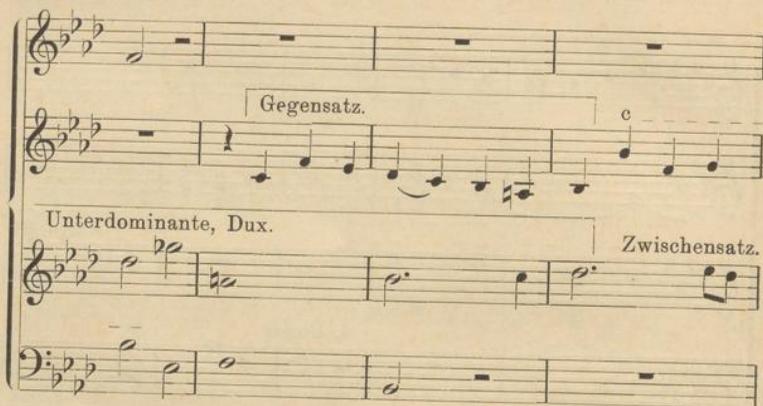
Musical score system 2, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second and third staves are grouped with a brace on the left. The bottom staff has a bass clef. The system includes the following labels: "Gegensatz." above the third staff and "4. Comes." above the fourth staff.



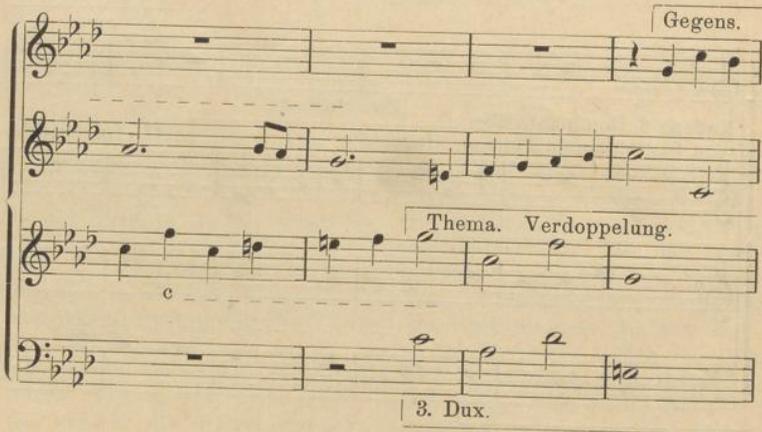
Musical score system 3, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second and third staves are grouped with a brace on the left. The bottom staff has a bass clef. The system includes the following labels: "1. Comes." above the first staff, "Zwischensatz." above the second staff, "Kadenz d. Dominante über dem fortlaufenden Thema." above the third staff, "Gegensatz." above the fourth staff, and "II. Durchführ." above the fifth staff. A dashed line with the letter "a" is positioned between the third and fourth staves.



Musical score system 1, featuring four staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The second staff is a whole rest. The third staff contains a melodic line with notes and rests, labeled "2. Thema." The bottom staff contains a bass line with notes and rests, labeled "Gegensatz" and includes a flat symbol "b".



Musical score system 2, featuring four staves. The top staff is a whole rest. The second staff contains a melodic line with notes and rests, labeled "Gegensatz" and includes a sharp symbol "c". The third staff contains a melodic line with notes and rests, labeled "Unterdominante, Dux." and "Zwischensatz." The bottom staff contains a bass line with notes and rests.



Musical score system 3, featuring four staves. The top staff is a whole rest, labeled "Gegens." The second staff contains a melodic line with notes and rests. The third staff contains a melodic line with notes and rests, labeled "Thema. Verdoppelung." and includes a sharp symbol "c". The bottom staff contains a bass line with notes and rests, labeled "3. Dux."

Gegensatz.

The first system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a treble clef with a melodic line, including a note marked with an 'a' and a dashed line above it. The bottom staff is a bass clef with a melodic line.

4. Thema

The second system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line.

Es dur, Dux.

Gegensatz.

The third system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line, including a note marked with an 'Es dur, Dux.' The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line, including a note marked with 'Gegensatz.'

5. Thema. As dur, Dux.

Gegensatz.

Kadenz Mediante.

Gegensatz.

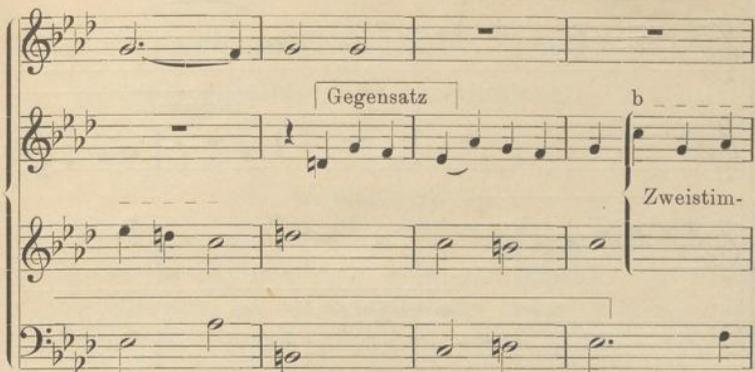
Gegensatz.

1. Dux.

III. Durchführung.

Gegensatz.

2. Comes.



Musical score system 1, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a bracketed section labeled "Gegensatz" and a flat symbol "b" above it. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats, with the label "Zweistim-" to its right. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats.



Musical score system 2, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a flat symbol "b" above it and the text "miger Kanon im Quartenzirkel (Zirkelkanon)." below it. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a flat symbol "b" above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats, with a flat symbol "b" above it.



Musical score system 3, featuring four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a bracketed section labeled "3. Comes." above it and the text "Ende der Proposta." below it. The second staff has a treble clef and a key signature of three flats, with the text "Ende der Risposta." below it and a bracketed section labeled "Gegensatz." to its right. The third staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a flat symbol "b" above it. The bottom staff has a bass clef and a key signature of three flats.

The first musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The second staff has a whole rest for the first three measures, followed by a melodic line starting in the fourth measure, with the annotation "Gegensatz" above it. The third staff continues the melodic line from the first staff. The fourth staff has a whole rest for the first three measures, followed by a melodic line starting in the fourth measure, with the annotation "4. Dux" above it.

The second musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a melodic line with a slur over the first four measures, with the annotation "Alagio" above it. The second staff continues the melodic line from the first staff. The third staff continues the melodic line from the first staff. The fourth staff continues the melodic line from the first staff.

Der phrygische Schluß (auf der Oberdominante der Molltonart) dient zur Einführung des folgenden Chores — in F dur.

So verschieden die beiden hier als Muster gegebenen Fugen in ihrer technischen Behandlung sind — beide sind vollkommene Meisterwerke der Fuge. Zugleich sind beide in jeder Hinsicht charakteristisch für die Verschiedenheit der beiden unerreicht größten deutschen Meister des kontrapunktischen Stils.

Nach diesen beiden einfachen Fugen der größten Meister des freien (d. h. harmonisch entwickelten) Kontrapunktes hat der junge Kontrapunktist seine Arbeiten zur folgenden Aufgabe zu bilden. Auch wäre es keineswegs unvorteilhaft, wenn er einigen seiner Arbeiten die Themata dieser Meisterwerke zugrunde legte.

## Siebenundzwanzigste Aufgabe.

### Einfache Vokalfugen zu komponieren.

#### § 45.

#### Die Vokal-Doppelfuge.

Eine Doppelfuge, in welcher beide Themen gleichzeitig auftreten, ist das „Kyrie eleison“ in Mozarts Requiem. Da das Orchester sich auch hier nur „mitspielend“ verhält, (allerdings aber zur Stütze der zuweilen ziemlich schweren Intonation gebraucht wird) kann man sie als reine Vokalfuge betrachten. Die Anwendung des Kontrapunktes der Duodezime (vgl. S. 111 f.) verweist diese Fuge schon unter die „künstlichen“, obgleich die Terzenparallelen der beiden Themen diese Anwendung sehr leicht machen.

In der Regel bedient man sich zu beiden Themen verschiedener Texte, welche in unmittelbarem Zusammenhange stehen, aber doch selbständige Sätze bilden, so daß jeder verständlich bleibt, wenn auch der andere noch nicht vollständig aufgefaßt worden ist. Z. B. Kyrie eleison — Christe eleison. Cum sancto spiritu — in gloria dei patris. Nicht geeignet aber wäre: Quam olim Abrahae promissisti — et semini ejus in saecula, weil der zweite Satz vom ersten abhängig ist, und ohne diesen unverständlich bleibt. Dasselbe würde, aus demselben Grunde, von dem Texte gelten: der Herr ist König — des freue sich das Erdreich.

## Achtundzwanzigste Aufgabe.

1. Bilde zu einem geeigneten Text vierstimmige Vokaldoppelfugen, welche mit beiden Themen anfangen.

2. Bilde Vokaldoppelfugen, in welchen jedes Thema selbständig durchgeführt wird, ehe beide zusammentreten.

Der Text muß hier aus zwei in noch höherem Grade selbständigen Sätzen bestehen, doch darf der zweite formell den ersten voraussetzen, sich auf diesen beziehen, weil er ihm vorangeht. Z. B. Ehre sei Gott in der Höhe — und Friede auf Erden. Die Ver-

arbeitung des ersten Themas kann an einer vollständigen Durchführung genug haben, sie kann aber auch, besonders bei kürzerem Thema, einer übervollständigen Durchführung bedürfen, oder gar zwei Durchführungen in Anspruch nehmen. Im freien Satz hängt dies durchaus von der Beschaffenheit der besonderen Aufgabe ab.

Die Einführung des zweiten Themas geschieht vorzugsweise auf folgende Arten:

1. entweder die Verarbeitung des ersten Themas macht einen Schluß aller Stimmen, und das zweite Thema beginnt im einstimmigen Satz, wie zuvor das erste — eine Form, welche gewissermaßen erst zwei Fugen nebeneinander stellt, um dann zu zeigen, daß sie eine einzige ausmachen;

2. oder das erste wird, unter übrigens gleichen Umständen, sofort mit dem zweiten zusammen durchgeführt, wie z. B. in der H dur-Fuge, Wltp. Kl. II, 23.



Ebenso I, 19, A dur.

3. oder der Gesamtschluß unterbleibt, und die übrigen Stimmen setzen ihre Bewegung fort, bis an jede die Reihe kommt, das zweite Thema vorzutragen.

Die folgenden Durchführungen gehören in allen Fällen beiden Themen, doch ist es keineswegs immer unbedingt nötig sie zusammen absingen zu lassen, man kann auch jedes derselben gelegentlich wieder einzeln bringen.

§ 46.

**Die Vokalfuge mit Engführungen.**

Nächst dem doppelten (dreifachen) Kontrapunkt der Gegensätze, und der Anwendung von zwei Themen, ist die Engführung das

wichtigste Moment der Fugenarbeit. Material dazu liefern dem Schüler seine Arbeiten zum zweiten Abschnitt.

Haydn.

Auch unsre Freud' er-schal - le laut

### Achtundzwanzigste Aufgabe.

#### 3. Eine Vokalfuge mit Engführungen.

Die Engführung gehört nicht, wie die besonderen Formen der Nachahmung, zu den vorzugsweise historischen Konsequenzen des kontrapunktischen Stiles, sondern behauptet, als Steigerungsmittel des Satzes, einen rein ästhetischen, mithin dauernden, von den Stilperioden der Technik unabhängigen Wert. Daß der Freiheit in der Durchführung Spielraum gelassen ist, haben wir an seiner Stelle (§ 43) bereits gesehen, auch die Lehre vom „strengen Satz“ hat schon Erleichterungen ergeben. Unvollständige Anführungen des in die Enge geführten Themas erweisen oft denselben Dienst, wie solche, die mit peinlicher Strenge durchgeführt sind. Deshalb läßt sich fast jedes Thema zu einer scheinbaren Engführung gebrauchen. In den meisten Engführungsfugen treten die Engführungen erst in den späteren Durchführungen ein. Doch gibt es bedeutsame Ausnahmen.

Seite 65 haben wir das Thema einer Bachschen Fuge in Engführungen vor Augen. Hier tritt gleich das 1. Thema im tonalen

Kanon auf. Nachdem es viermal in derselben Weise und in denselben Stimmpaaren, ohne Umkehrung (also im einfachen Kontrapunkt), aufgetreten ist, macht die erste Durchführung einen Schluß in der Untermediante (G moll).

Hierauf erscheint nun das zweite Thema ebenfalls sofort in kanonischer Form, Engführung:

Sopran.

Alt.

Denn er ver - tritt, denn er ver - tritt die Hei - - - -

Die Durchführung dieses Themas macht einen Schluß in der Unterdominante (Es dur). Im ferneren Verlaufe der Fuge erscheint das erste Thema nur noch einfach (einstimmig), und zwar viermal, das zweite Thema erscheint noch einmal im vierstimmigen Kanon von Baß, Tenor, Alt, Sopran vollständig durchgeführt. Das Zusammentreten der beiden Themata beschränkt sich aber darauf, daß das erste Thema jedesmal von dem ersten Motiv des zweiten Themas, aber in ganz freier Fassung, begleitet wird, und daß einmal der Schluß des zweiten Themas in den Anfang des ersten hineinreicht. Wir haben hier also eine Engführungsfuge mit zwei Themen, die nicht eigentlich als Doppelfuge zu bezeichnen ist.

Ebenfalls gleich mit der Engführung beginnt das Fugato der Motette „Lob und Ehre, Weisheit und Dank“ von Bach:

First system of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The time signature is 6/8. The first two staves contain whole rests. The third staff begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, also with four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The time signature is 6/8. The first two staves contain whole rests. The third staff begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass accompaniment with eighth and sixteenth notes. The text "8. mit Alt." is written above the fourth staff.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The time signature is 6/8. The first two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass accompaniment with eighth and sixteenth notes.

§ 47.

**Die besonderen Formen der Imitation,**

deren Hauptbedeutung in der historischen Konsequenz des kontrapunktischen Stils beruht, sind natürlich dem Vokalsatz ebenfalls zugänglich, aber hier weit seltener in Gebrauch, als im Instrumentalsatz. Die Gegenbewegung wird schon durch die Anforderung natürlicher Deklamation erschwert.

Eine ganz und gar auf Vergrößerung beruhende Fuge, deren Thema in beiden Gestalten auf S. 61 gegeben, enthält Händels „Messias“.

Dem bis hierher fortgeschrittenen Kontrapunktisten wird es nicht schwer fallen, ein Thema zu bilden, welches die Anwendung der Vergrößerung (resp. Verkleinerung) und Gegenbewegung mit (sei es frei) kanonischer Behandlung derselben vereinigt, und als

## Achtundzwanzigste Aufgabe

**4. eine Fuge auf die besonderen Imitationsformen zu gründen;** Stoff bieten die Arbeiten zur 7. Aufgabe. Vorbild die Es moll-Fuge Wtp. Kl. I, 8.

§ 48.

**Mehrfache Fugen**

im reinen Vokalsatz sind selten. Ihre Herstellung aus den zur 27. und 28. Aufgabe gelieferten drei- und vierfachen Kontrapunkten bietet keine Schwierigkeiten, ja, vom Standpunkt der Schule, erscheint die Ausarbeitung derselben um so leichter, als das Material einen Überfluß kontrapunktischer Verarbeitungsfähigkeit bietet. Das vollendetste Muster einer Tripelfuge überhaupt, (allerdings keiner Vokalfuge) möchte wohl die mehrfach angezogene Cis moll-Fuge, Wtp. Kl. I, 4 bleiben. Die Ausarbeitung einer Tripel- oder gar Quadrupelfuge für Chorgesang kann hier als **freiwillige Arbeit** betrachtet werden.

§ 49.

**Die Vokalfuge mit Instrumentalbegleitung**

kann hier nur angeführt werden, um von allen besonderen Eigenschaften dieser Begleitung zu abstrahieren. Doch kann sie hier nicht übergangen werden, weil sie gerade die populärsten, am häufigsten zur Aufführung gelangenden Werke einschließt, und weil sie zu den kühnsten Kombinationen Veranlassung gibt.

Ein großer Teil dieser Fugen ist in den Singstimmen so selbständig und vollständig ausgearbeitet, daß ein zuverlässiger Chor die Instrumentalbegleitung ganz entbehren kann. Derart ist z. B. das „Kyrie“ und „Osanna“ in Mozarts Requiem, „Durch seine Wunden“ (vgl. S. 168) in Händels Messias. Auch auf einzelne Sätze von Beethovens großer D dur-Messe könnte man sich hier beziehen, wenn das Orchester-Kolorit in diesem Werke nicht von zu hoher Bedeutung wäre.

In anderen Fugen dieser Art steht den zwar in sich selbständigen und vollgenügenden Singstimmen ein ebenso selbständig ausgebildetes Orchester gegenüber. So im „Quam olim Abrahae“ „Ne absorbeat eas tartarus“ in Mozarts Requiem, in den meisten Fugen der „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ von Haydn.

Der größte Teil, darunter gerade die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiet, verschmilzt aber das vokale und instrumentale Element derartig, daß eine gesonderte Betrachtung nicht zulässig erscheint. Dies gilt ganz besonders von den großartigen Fugen Bachs für Chor und Orchester.

Nur auf ein ganz besonders kunstvolles Werk dieser Gattung soll hier das Auge des jungen Komponisten gerichtet werden, umsomehr, als er ja ohnehin bald den kontrapunktischen Studien auf längere Zeit entsagen muß, um sich leichter, aber nicht minder wichtiger Arbeit zuzuwenden.

Es ist dies das „Konfiteor“ aus Bachs H moll-Messe, eine höchst kunstvolle fünfstimmige Doppel- und Engführungsfuge (die Themen S. 101), in die auch noch der alte Cantus firmus eingewebt ist. Diese Fuge ist nach allen Richtungen zu erforschen, und soviel wie möglich anzueignen.

## B. Die Instrumentalfuge.

### § 50.

#### Die Instrumentalfuge.

Die Orchesterfuge setzt das Studium des Orchestersatzes voraus, kann also hier nicht abgehandelt werden. Viele Orchesterwerke, die gewöhnlich als Fugen bezeichnet werden — wie das Finale von Mozarts C dur-Sinfonie, die Ouverture zur Zauberflöte, Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses“ — sind Verbindungen der Fugenform mit Hauptformen der klassischen Instrumentalmusik, können also erst nach dem Studium dieser besprochen werden. Für den jetzigen Standpunkt des jungen Komponisten finden sich die Musterbeispiele in den Werken der Meister, vor allen Bachs, für Orgel, Klavier und Streichinstrumente.

In der Instrumentalfuge richtet sich nun die Form hauptsächlich nach der Beschaffenheit des technischen Materials. Dieses muß gehörig ausgebeutet, und in seiner Eigentümlichkeit dem Verständnis möglichst klar gelegt werden. Hat man z. B. ein Thema so gebildet, daß es vierstimmige Engführungen zuläßt, so wird man diese allmählich einführen, wie Bach in der C dur-Fuge I, 1 getan hat, dann steigern und häufig wiederholen, ehe man zum Schluß geht.

### Neunundzwanzigste Aufgabe.

#### 1. Eine, auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett.

Es ist hierbei auf die Vorteile der Instrumentalkomposition bezüglich der Figuration, Chromatik und Modulation Rücksicht zu nehmen.

Die besonderen Formen der Imitation kommen natürlich auch im Instrumentalsatz leichter zur Geltung, als im Vokalsatz. Es möge freigestellt werden, auf diese Formen, **aus dem zu § 11 gelieferten Stoff, eine Fuge für Streichquartett zu gründen.**

Auch zu großer Ausdehnung, bis zu gänzlichem Überwiegen der Zwischensätze neigt die Instrumentalfuge. Die Zwischensätze

eignen sich wieder zur Aufnahme kanonischer Episoden (Doppelkanon, Zirkelkanon, natürlich fragmentarisch).

Thematische Zergliederung, d. h. Einzelverarbeitung der Motive des Themas (und Gegensatzes), bildet oft den Hauptinhalt der Fuge. Zwei besonders lehrreiche Fugen dieser Art sind die D moll-, Wltp. Kl. I, 7. und die C moll-Fuge für Streichquartett von Mozart, **die darauf zu prüfen sind.**

Als ein Meister-Probestück des ausgebildeten Kontrapunktisten folge hier als

### Neunundzwanzigste Aufgabe 2)

**Herstellung einer mehrfachen Fuge für Streichquartett, mit einem lebhaft figurierten Thema.**

Als Muster für dieses Thema möge z. B. das erste aus Beethovens B dur-Sonate op. 106, oder aus der A dur-Sonate op. 101, oder dem Streichquartette C dur desselben Meisters dienen.

Die noch folgenden Aufgaben sind als freiwillige anzusehen.

Während die Orgelfuge durch den Gebrauch des Pedals und zweier Manuale dem kontrapunktischen Satz noch bedeutende Freiheit bietet, ist dagegen die Klavierfuge, durch Beschränkung auf die beiden Hände des Spielers und alle Eigenschaften des Instrumentes, als die am meisten gebundene zu betrachten<sup>1)</sup>. Nimmt man zu den anderen Schwierigkeiten noch dieses Moment hinzu, so kann man nur mit um so größerer, ja staunender Bewunderung auf die Leistungen Bachs für dieses Instrument im mehr als zweistimmigen

<sup>1)</sup> Von den Fugen für Violine oder Violoncellsolo, (die auf Kompositionen für die Laute zurückgeführt werden, ein Instrument, welches mit dem Kontrapunkte aufgezogen und, wie es scheint, auch mit diesem zurückgetreten ist) kann hier nicht die Rede sein; denn diese sind, den Bedingungen des kontrapunktischen Stils gegenüber, als Kuriosa zu betrachten. Die hinreißende Wirkung der Bachschen Kompositionen dieser Art, von dem rechten Meister vorgetragen, widerlegt dieses Urteil nicht. In neuerer Zeit hat Max Reger in Anlehnung an Bach die fugierte Schreibart für Solovioline wiederum zu Ehren gebracht.

Satz hinblicken. Bei der Beurteilung dieser und anderer Meisterwerke für Klavier darf man aber die Beschaffenheit dieses Instruments nie außer acht lassen, weil oft der Fingersatz sogar bedeutende Modifikationen des kontrapunktischen Planes nötig macht.

§ 51.

**Die kanonische Fuge.**

Die Formen der Fuge und des Kanons lassen sich verbinden, d. h. man kann einen Kanon in Tonika und Dominante in beliebiger Stimmenzahl schreiben, der die Form der Fuge annimmt, drei Durchführungen (nach Belieben auch mehr oder weniger), Zwischensätze und Kadenz hat, oder

man kann eine Fuge schreiben, welche in allen Stimmen einen strengen Kanon bildet, ohne irgend welche Momente ihrer Eigentümlichkeit einzubüßen.

Läßt man aber alle Zwischensätze aus, und nimmt keine Rücksicht auf die Kadenz, so erhält man einen fugierten Kanon, oder einen Kanon in Quinte und Quarte (oder umgekehrt) in Fugenform.

Eine Fuge ersterer Art findet man in „Johann Huß“, Oratorium von Carl Löwe.

Auf jeden kontrapunktischen Einfall kann man eine Fuge gründen, durch ausschließliche Anwendung der Schulregeln. An Stelle des Einfalls kann natürlich auch ein Erzeugnis des grübelnden kontrapunktischen Verstandes stehen. Ein solcher Gedanke wird in der Regel (besonders bei Instrumentalfugen) der Keim des Ganzen. Die meisten und vorzüglichsten Fugen entstehen also nicht in der Folge wie wir sie hören, Thema, Gegensatz usw., sondern das Thema dankt in der Regel seine Entstehung selbst irgend einer kontrapunktischen Kombination oder Intention, die oft erst ganz am Schluß der Fuge an das Licht tritt. Das Produzieren nimmt eben hier, wie in vielen anderen Fällen, den umgekehrten Weg, wie das Genießen. Anders ist es in der Vokalfuge, hier ist der Text so mächtig anregend und zugleich bindend, daß es einer besonderen technischen Formbildung nur ausnahmsweise bedarf, denn er selbst, seine Darstellung, bildet hier die Aufgabe der Musik.



wird der Gegensatz:



mehrmals in der Oktave umgekehrt:



dann, nicht ganz vollständig, in der Duodezime (Takt 18):



gleich darauf in der Dezime zweimal hintereinander:

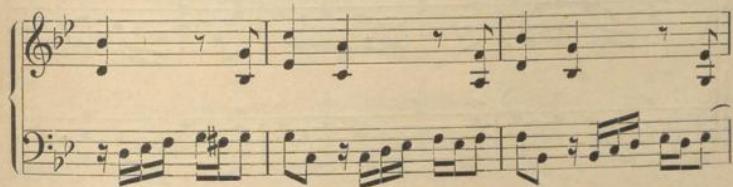


folgt ad 8 und 10:



findet sich im Original in Versetzung, und zwar um eine Stufe aufwärts.

Umkehrung ad 8 und Umkehrung ad 8 der Umkehrung ad 10, d. i. das ursprüngliche Thema in der Terz (Sexte):





Aus dem nämlichen Verfahren des Austerzens, aber mit beiden Stimmen, ergibt sich:



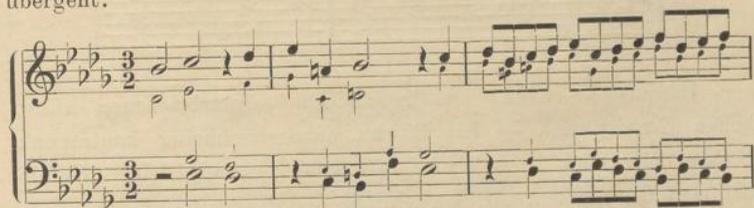
Auf diesem Satze beruht die ganze Fuge, er enthält gleichsam die technische Idee derselben. Auch ist die Komposition dieses Satzes der Abfassung der Fuge vorangegangen. Derselbe erscheint noch einmal in folgender Umkehrung:





Die Modifikationen dieses Satzes zugunsten des Zusammenhanges und der Harmonie möge der Schüler selbst aufsuchen. Sie berühren das Wesen der Sache nicht. Besonders hat Bach den etwas ungelenten Schluß stets vermieden.

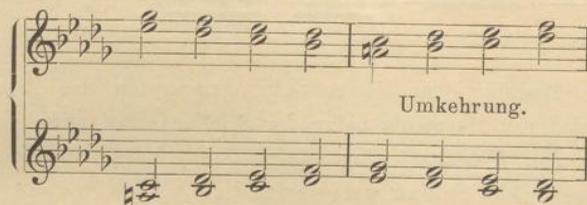
Die B moll-Fuge II, 22, eines der vollendetsten Meisterwerke kontrapunktischen Klaviersatzes, gipfelt in folgendem doppelstimmigen Kanon in der Gegenbewegung, welcher insofern frei ist, als er das Nachahmungsintervall wechselt, indem das eine Stimmenpaar aus der anfänglichen Sextenverdoppelung in die Terzenverdoppelung übergeht:



Auf diesen Satz, als den Gipfelpunkt, arbeitet die ganze Fuge in fünf Durchführungen hin, deren erste dem Thema allein gewidmet ist, die zweite der Engführung desselben in gerader Bewegung, die dritte der Gegenbewegung, die vierte der Eng-

führung in gerader und Gegenbewegung, welche zweimal zweistimmig, einmal vierstimmig, wie oben, als Schluß erscheint.

Diese mannigfaltige Kombinationsfähigkeit des Themas selbst, welche in obigem Satze gipfelt, ergibt sich aber aus der Gegenbewegung in Terzenparallelen innerhalb des Umfanges der verminderten Septime der Molltonart:



mit welcher folgende Sextenparallelen identisch sind:



Hieraus — nicht aus irgendeinem vorgeschriebenen künstlichen Kontrapunkt — hat Bachs unvergleichlicher kontrapunktischer Scharfblick jenes Thema mit seinen mannigfaltigen Kombinationen der Umkehrung, Verkehrung und Kanonik gewonnen.

### Dreißigste Aufgabe.

#### Eine künstliche Fuge mit Anwendung kombinierter Kontrapunkte.

Stoff dazu bieten die Arbeiten zur 23. Aufgabe. Der Satz sei fünf- oder sechsstimmig.

§ 53.

Die „Kunst der Fuge“.

Seb. Bach, der, was unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Überwindung aller Schwierigkeiten betrifft,

unstreitig der größte Meister des kontrapunktischen Stiles ist, hat eine „Kunst der Fuge“ — echt künstlerisch: — ein Lehrbuch in Musterbeispielen gegeben. Wer die Sprache dieser Muster versteht, kann daraus ersehen, welche Grundsätze Bach in einem ganz der Kunst gewidmeten Menschenleben erworben, und bewährt gefunden hat. Aber schon die Anlage des Werkes, sowie die Beschaffenheit des Themas (S. 48) beweist, daß es Bach hier darum zu tun war, die Formen der Gegenbewegung, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung und Umkehrung an einem dazu besonders gebildeten, auf dem Molldreiklang, dem Leitton und der verminderten Septime beruhenden Thema zu zeigen. Schon die dritte und vierte Fuge bringt das Thema verkehrt (in Gegenbewegung), die fünfte vereinigt beide Bewegungen, gerade und verkehrte (am Schluß bringt sie beide Bewegungen gleichzeitig), die sechste bringt zur Verkehrung die Verkleinerung, die siebente zu beiden die Vergrößerung. Es folgt der dreifache Kontrapunkt der Oktave, der doppelte der Duodezime, der Dezime verbunden mit Duodezime, und, in der fünfzehnten Fuge, eine eigentliche Verkehrungsfuge, die gleichzeitig umkehrungsfähig ist. Auch die folgenden Fugen und Kanons sind der Verkehrung und dem doppelten Kontrapunkte gewidmet. Wir sehen also, daß gerade diejenigen Formen, welche die vergängliche Seite des kontrapunktischen Stiles ausmachen, weil sie der unmittelbaren Auffassung durch das Gehör am fernsten stehen, den Hauptinhalt dieses Werkes bilden. Ein immerwährend kontrapunktisch tätiger Künstlergeist mußte endlich dieses Werk produzieren, um sich gleichsam der angesammelten Stofffülle zu entäußern. Er hat aber dadurch nicht nur die technische, sondern auch die historische Grenze des kontrapunktischen Stils gezogen. Nicht sowohl die Kunst, als vielmehr die Künste der Fuge sind es, die uns hier von ihrem größten Meister gezeigt werden. Deshalb ist auch dieses Werk dem Kompositionsschüler keineswegs in gleichem Grade zu empfehlen, wie das Wohltemperierte Klavier des Meisters. Der bleibende Wert der „Kunst der Fuge“ liegt vielmehr auf dem Gebiete historischer Forschung.

Anmerkung. Verkehrungsfugen sind also solche, welche durchgängig die Ausführung in Gegenbewegung gestatten. In den angeführten Fällen verbindet sich mit der Verkehrung die Umkehrung.

Dergleichen Fugen werden zuweilen Spiegelfugen genannt: Kehrt man nämlich das Blatt mit dem Klaviersatz um (so daß die Noten auf dem Kopfe stehen) und hält es vor den Spiegel, so kann man im Spiegel die Verkehrung lesen, und zwar in derselben Tonart, wenn man die linke Hand im Altschlüssel eine Oktave tiefer, die rechte im Tenorschlüssel eine Oktave höher liest. Dabei muß natürlich den Versetzungszeichen besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dieses Spiegelbild gibt denn auch Bach als nächstes Beispiel. Im vorliegenden Falle, D moll, ist es noch leichter die Fuge vom Spiegel, oder vom umgekehrten Notenblatt, rechts nach links, abzuspielen, wenn man sich Violin- und Baßschlüssel in gewöhnlicher Weise vorgezeichnet denkt, und in E moll spielt. Auch die Partitur in allen C-Schlüsseln kann man so abspielen, aber in **C moll**.

#### § 54.

##### Der Chorsatz.

Wie sich die Chorstimmen in den verschiedenen kontrapunktischen Aufgaben verhalten, ist zur Genüge mitgeteilt und eingeübt. Es bleibt indessen über den nicht kontrapunktischen Chorsatz, sowie über die Beschränkung und Vermehrung der Stimmenzahl einiges zu sagen.

Der Vokalsatz, welcher keiner bestimmten kontrapunktischen Satzweise (Imitation, Kanonik, Umkehrungsform) angehört, wiederholt entweder denselben Text, oder verfolgt, ohne zu wiederholen, einen längeren Text. In bezug auf die Satzweise verhält er sich entweder harmonisch (welches Verhalten durch alle Beispiele der Harmonielehre vertreten wird), oder nähert sich mehr und mehr, durch selbständige Führung der Einzelstimmen, dem kontrapunktischen Stil, in den er jeden Augenblick durch Einführung einer Imitation oder dgl. überzugehen bereit ist. Einen solchen Übergang zeigt z. B. folgender Satz von Bach (Motette: „Jesu, meine Freude“).

*Poco Adagio.*

Hier beginnt, im neunten Takt, nach dem Wiederholungszeichen, während die übrigen Stimmen in ihrem Satz fortfahren, der Tenor eine Imitation, die zunächst vom Alt aufgenommen wird. —

Bei Beschränkung der Stimmenzahl ist es nötig, besondere Aufmerksamkeit auf die Intervalle der Zusammenklänge zu richten, immer die wichtigsten und am vollsten klingenden auszusuchen. Im eigentlich kontrapunktischen Satz ist dies weniger

wesentlich als im harmonischen, weil jener die Aufmerksamkeit mehr auf die Bewegung der Stimme, als auf den Zusammenklang richtet. Überdies ist der junge Komponist im kontrapunktischen zwei- und dreistimmigen Satz schon hinreichend geübt. Es folgt hier, als Muster für den minderstimmigen einfach harmonischen Satz ein vollendetes Meisterwerk, welches der strebsame Kunstjünger sich vollkommen zu eigen machen soll:

### Muster des dreistimmigen Satzes.

„Vere languores“ für drei Männerstimmen von  
Antonio Lotti.

(Die Tenorstimmen klingen eine Oktave tiefer als notiert.)

Tenor I.

Tenor II. Ve - re lan - guo - res no - - - stros, ve -  
Baß.

re lan - guo - res no - - - stros i - pse, i - pse

tu - lit, lan - guo - res, lan - guo - res no - stros i - pse

tu - lit, lan - guo - res no - stros i - pse tu - - -

lit, et do - lo - - res no - stros, do - lo - - res

no - stros i - pse por - ta - vit, i - pse por - ta - vit,

et do - lo - res no - - - - stros i - pse por -

ta - - - - - vit, i - pse por -

ta - - - - vit.

Vom mehr als vierstimmigen Chorsatz ist der achtstimmige am häufigsten. In diesem herrscht wieder der Doppelchor (zweimal vier Stimmen) vor. In der Partituranlage unterscheidet man den achtstimmigen und den doppelchörigen Satz auf folgende Art:

| Achtstimmig: | Doppelchörig: |   |           |
|--------------|---------------|---|-----------|
| Sopran I     | Erster Chor   | { | Sopran I  |
| Sopran II    |               |   | Alt I     |
| Alt I        |               |   | Tenor I   |
| Alt II       |               |   | Baß I     |
| Tenor I      | Zweiter Chor  | { | Sopran II |
| Tenor II     |               |   | Alt II    |
| Baß I        |               |   | Tenor II  |
| Baß II       |               |   | Baß II.   |

Des Psalmodierens ist in der Lehre vom strengen Satz Erwähnung getan, das Rezitativ gehört in die Abhandlung vom Solosatz.

In Bachs Motetten finden wir den achtstimmigen (vorherrschend zweichörigen) Satz zu staunenswerter Vollendung ausgebildet. In Bachs „Matthäus-Passion“, in Händels „Israel in Ägypten“ gesellt sich zum zweichörigen Satz noch das Instrumentale (bei Bach in zwei Orchester geteilt). Felix Mendelssohns Psalmen und Sprüche a cappella bieten ebenfalls Muster des mehrstimmigen Satzes. Man hat die Zahl der Chorstimmen schon bis auf achtundvierzig vervielfältigt. Als eine Meisterleistung unserer Zeit auf dem Gebiete des vielstimmigen Satzes ist die sechzehnstimmige Messe von A. E. Grell zu erwähnen, welcher der zwölfstimmige Frauen- gesang: „Lobgesang der Maria“ desselben Meisters vorange- gangen ist.

[Unter neueren Werken dieser Gattung sind die Brahms'schen „Fest- und Gedenksprüche“, op. 109 und Motetten, op. 110, be- sonders hervorzuheben, auch die beiden 16 stimmigen Chöre, op. 34, von Richard Strauß.]

### Muster des achtstimmigen Satzes.

*Largo.* „Crucifixus“ von Antonio Lotti.

Sopran I.

Sopran II. Achtstimmige Imitation.

Alt I.

Alt II.

Tenor I.

Tenor II.

Baß I.

Baß II. Cru - ci - fi -

Cru - ci -

xus

fi xus. 1.

Halbschluß. Nachahmung mit Doppel-  
1.

II. 2. 2.

I. 2.

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro

Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

1. 2.

thema 1. 2. in Engführung.

no - bis

Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis

Halbschluß.

II.

I.

sub Pon-ti-o Pi-la - to

2.

Nachahmung mit zwei Themen.

1. 2.

(II = 2 in pas-

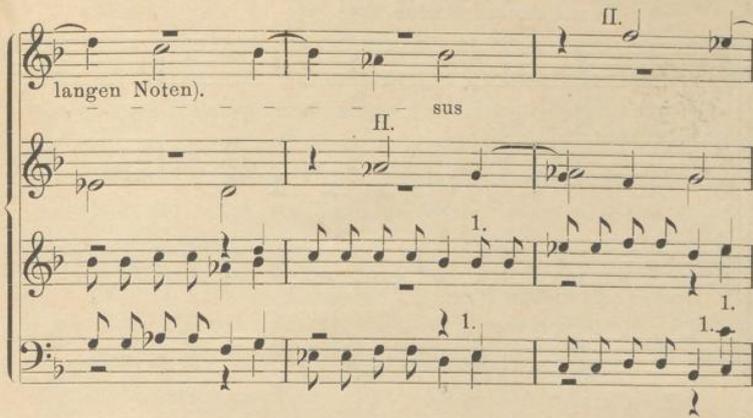
1. 1. 1.

2. 1.

langen Noten).

II.

II. sus



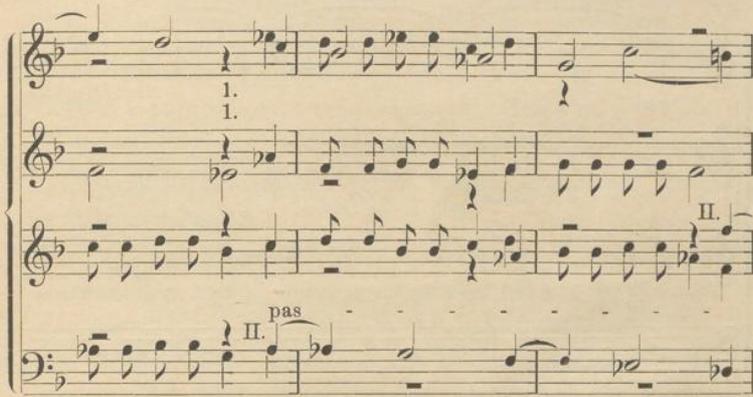
This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata and a second ending bracket labeled 'II.'. The second staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata and a second ending bracket labeled 'II. sus'. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a first ending bracket labeled '1.'.

1.

1.

II.

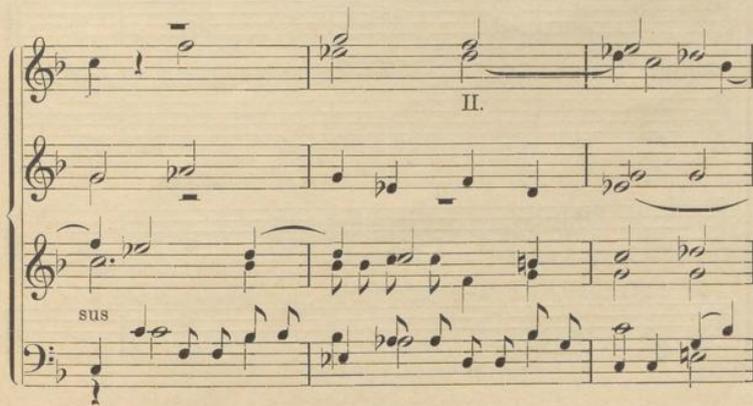
II. pas



This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a first ending bracket labeled '1.'. The second staff has a bass clef and contains a bass line with a first ending bracket labeled '1.'. The third and fourth staves are a grand staff with a second ending bracket labeled 'II.' and a fermata labeled 'II. pas'.

II.

sus



This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata and a second ending bracket labeled 'II.'. The second staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata and a second ending bracket labeled 'II.'. The third and fourth staves are a grand staff with a first ending bracket labeled '1.' and a fermata labeled 'sus'.

Harmonischer Schluß.

et se - pul - - tus est, pas - sus et se -

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower three staves. The lyrics are "et se - pul - - tus est, pas - sus et se -".

pul - - - - - tus,

II.  
I.

This system contains the next four measures. The vocal line continues with "pul - - - - - tus,". The piano accompaniment includes first and second endings, labeled "I." and "II." respectively.

et se - pul - - - - - tus est.

This system contains the final four measures of the piece. The vocal line concludes with "et se - pul - - - - - tus est.".

[Doppelchörigkeit läßt sich überall da anwenden, wo die Anzahl der Stimmen groß genug ist, um ein Dialogisieren der Stimmen wirksam zu machen. Der vierstimmige Satz gestattet nur ein Gegenüberstellen von zwei gegen zwei Stimmen, eine Schreibweise, die zwar vorkommt, jedoch nicht recht als Doppelchörigkeit gelten kann, weil der zweistimmige Vokalsatz harmonisch immer etwas dürftig bleibt. Im fünfstimmigen Satz lassen sich die folgenden Kombinationen anbringen:

3 + 2 oder 2 + 3 Stimmen, oder sogar 3 + 3 Stimmen, wenn man nämlich eine Mittelstimme immerwährend in Bewegung hält, so daß sie beiden Stimmengruppen gemeinsam ist, etwa in folgender Weise:

|   |           |   |       |
|---|-----------|---|-------|
| { | Sopran I  |   |       |
|   | Sopran II |   |       |
|   | Alt       |   | Alt   |
|   |           |   | Tenor |
|   |           |   | Baß   |
|   |           | } |       |

Noch ungezwungener ist im sechsstimmigen Satz die Teilung in 3 + 3 Stimmen.

Die eigentliche Domäne des Doppelchors ist aber erst der achtstimmige Satz. Zwei vierstimmige Chöre gegen- und miteinander geführt, ermöglichen Wirkungen, die mit weniger Stimmen unerreichbar sind. Zumal bei den altvenezianischen und römischen Meistern des 16.—18. Jahrhunderts findet man die Doppelchörigkeit mit allen Feinheiten einer erstaunlichen Satztechnik und eines starken Klangsinns. Vielerlei Kombinationen kommen vor. Am häufigsten ist die schon erwähnte Anordnung in zwei normale vierstimmige Chöre, also:

I. Chor: Sopran, Alt, Tenor, Baß.

II. Chor: Sopran, Alt, Tenor, Baß.

Herrliche Klangeffekte verstehen Künstler wie Willaert, die beiden Gabrieli u. a. hervorzubringen durch Mischung eines Chors von hohen Stimmen mit einem Chor von tiefen Stimmen; also etwa:

I. Chor: Zwei Soprane, zwei Altstimmen.

II. Chor: Zwei Tenöre, zwei Bässe.

Oder:

- I. Chor: Zwei Soprane, ein Alt, ein Bariton.
- II. Chor: Ein Alt, zwei Tenöre, ein Baß.

Oder:

- I. Chor: Zwei Soprane, zwei Tenöre.
- II. Chor: Zwei Altstimmen, zwei Bässe.

Auch die Teilung der acht Stimmen in 5 + 3 kommt vor, etwa eine kleine dreistimmige Gruppe, zwei Soprane und Alt, gegenüber einer größeren Gruppe tieferer Stimmen, Alt, zwei Tenöre, Baß. Um die Verflechtung der Stimmen, das Mit- und Gegeneinander der Gruppen zu veranschaulichen, sei ein berühmtes Stück von Palestrina hier angeführt:

Palestrina, aus Motette lib. 3. 1575.

**I. Chor.**

Sopran. Sur - - - - -

Alt. Sur - - - - - ge, sur - - -

Tenor. Sur - - - - -

Baß. Sur - - - - -

**II. Chor.**

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.

ge, sur - - - - -

ge, sur -

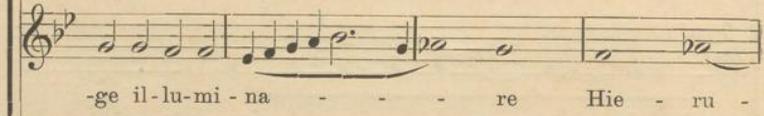
- - - - ge, sur - - - -

Sur - - - - -

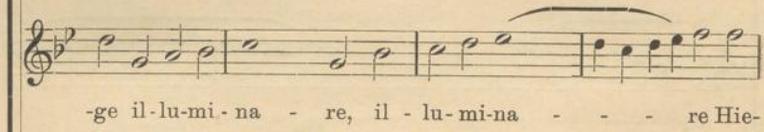
The musical score consists of a vocal line and a bass line, with several empty staves for piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "ge, sur" and "ge, sur". The bass line is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains the word "Sur". The piano accompaniment staves are empty.



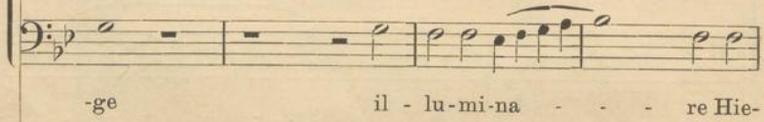
-ge il-lu-mi - na - - - re Hie - - - ru -



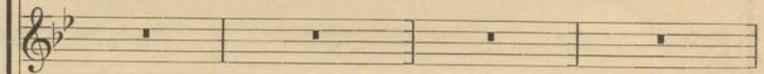
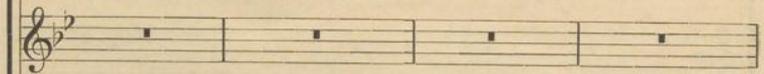
-ge il-lu-mi - na - - - re Hie - ru -



-ge il-lu-mi - na - re, il - lu-mi-na - - - re Hie-



-ge il - lu-mi-na - - - re Hie-



A

- sa - lem qui - a ve - nit

- sa - lem qui - a ve -

- ru - sa - lem qui - a ve - nit

- ru - sa - lem qui - a ve - nit

qui - a ve - nit lu - - men tu - um.

qui - a ve - nit lu - men tu - um.

qui - a ve - nit lu - - men tu - um.

qui - a ve - nit lu - men tu - um.

lu - - men tu - um.

nit lu - men tu - um.

lu - men, lu - men tu - um.

lu - men tu - - - um.

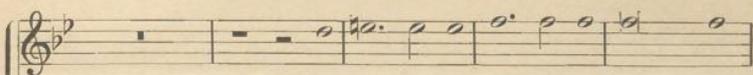
Et glo - ri - a Do - mi - ni

Et glo - ri - a Do - mi - ni

Et glo - ri - a Do - mi - ni

Et glo - ri - a Do - mi - ni

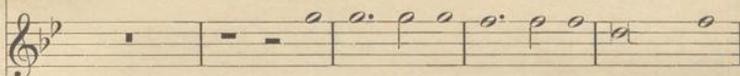
Detailed description: This page contains a musical score for a hymn. It features four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system has a bass clef and the same key signature. The third system has a treble clef and the same key signature. The fourth system has a bass clef and the same key signature. Each system contains a melodic line and a corresponding Latin lyric. The lyrics are: 'lu - - men tu - um.', 'nit lu - men tu - um.', 'lu - men, lu - men tu - um.', 'lu - men tu - - - um.', 'Et glo - ri - a Do - mi - ni', 'Et glo - ri - a Do - mi - ni', 'Et glo - ri - a Do - mi - ni', and 'Et glo - ri - a Do - mi - ni'. The time signature is 3/4, indicated by a '3' over a '4' in a box. The music is written in a simple, clear style with notes and rests clearly visible.



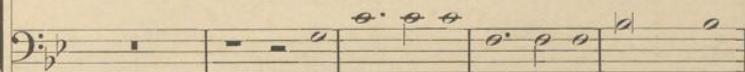
Et glo - ri - a Do - mi - ni su - per



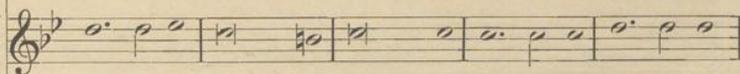
Et glo - ri - a Do - mi - ni



Et glo - ri - a Do - mi - ni su - per



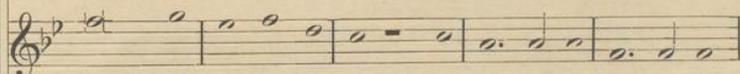
Et glo - ri - a Do - mi - ni su - per



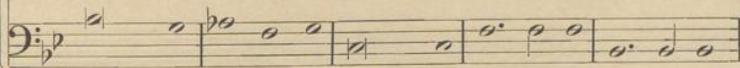
su - per te or - ta est, et glo - ri - a Do - mi - ni



su - per te or - ta est, et glo - ri - a Do - mi - ni



su - per te or - ta est, et glo - ri - a Do - mi - ni



su - per te or - ta est, et glo - ri - a Do - mi - ni

B

te or - ta est. *p* Ec-ce e - nim te -

su-per te or - - ta est. *p* Ec-ce e - nim te -

te or - ta est, or - ta est. *p* Ec-ce e - nim te -

te or - ta est. *p* Ec-ce e - nim te -

su - per te or - ta est.

su - per te or - ta est.

su-per te or - - ta est.

su - per te or - ta est.

The musical score consists of eight staves. The first four staves are grouped together with a large bracket on the left. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: - nebrae o-pe-ri-ent terram, et. The fifth staff is in treble clef and contains the lyrics: Et ca-li - - go po-pu-. The sixth staff is in treble clef and contains the lyrics: Et ca - li - go po-pu-. The seventh staff is in treble clef and contains the lyrics: Et ca-li - - go po-pu-. The eighth staff is in bass clef and contains the lyrics: Et ca-li - - go po-pu-.

- nebrae o-pe-ri-ent terram, et

- nebrae o - pe-ri-ent terram,

- nebrae o - pe-ri-ent ter - ram, et

- nebrae o - pe-ri-ent terram, et

Et ca-li - - go po-pu-

Et ca - li - go po-pu-

Et ca-li - - go po-pu-

Et ca-li - - go po-pu-

ca-li - - go po-pu-los su-per te au-

et ca-li - go po-pu-los su-per te au-

- ca-li - go po-pu-los su-per te au-

ca-li - - go po-pu-los su-per te au-

-los su-per te au-tem,

- los su-per te au-tem,

-los su-per te au-tem,

-los su-per te au-tem,

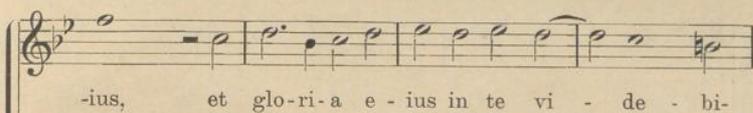
*C*

-tem, et glo-ri-a e-  
-tem, et glo-ri-a e-  
-tem, et glo-ri-a e-  
-tem, et glo-ri-a e-

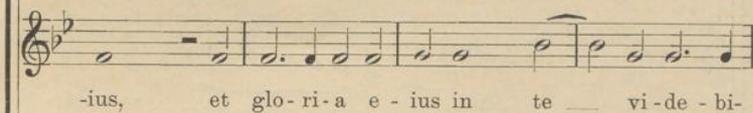
o - ri - e - - - tur Do - mi - nus, et  
o - ri - e - tur Do - - - mi - nus, et  
o - ri - e - - tur Do - mi - nus, et  
o - ri - e - - - tur Do - mi - nus, et

Three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: -ius, et glo-ri-a e-

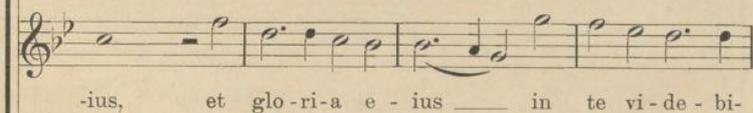
Three vocal staves and one bass staff. The lyrics are: glo-ri-a e - ius in te vi - de - bi - tur, et  
glo-ri-a e - ius in te — vi-de-bi-tur, et  
glo-ri-a e - ius in te vi-de-bi-tur, et  
glo-ri-a e - ius in te — vi-de-bi-tur, et



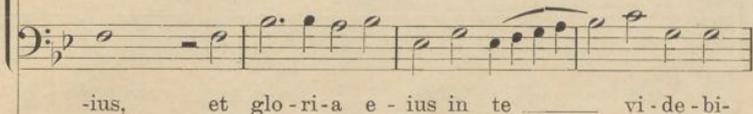
-ius, et glo-ri-a e - ius in te vi - de - bi-



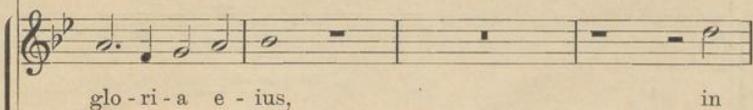
-ius, et glo-ri-a e - ius in te vi-de-bi-



-ius, et glo-ri-a e - ius in te vi-de-bi-



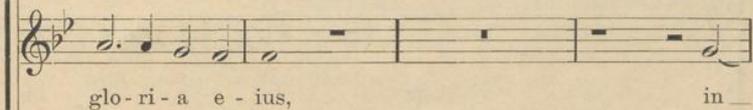
-ius, et glo-ri-a e - ius in te vi-de-bi-



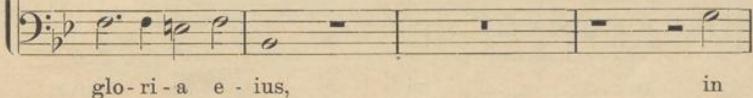
glo-ri-a e - ius, in



glo-ri-a e - ius, in



glo-ri-a e - ius, in



glo-ri-a e - ius, in

-tur, in te vi - de - bi -  
-tur, in te vi - de - bi -  
-tur, in te vi - de - - bi -  
-tur, in te vi - de - bi -  
te vi - de - - - - - bi -  
te vi - - - de - - - bi -  
te vi - de - - - - - bi -  
te vi - - - - de - bi-tur,

**D**  
-tur, o - ri - e - - - tur

-tur, o - ri - e - - tur Do-

-tur, o - ri - e - - tur

-tur, o - ri - e - - - tur

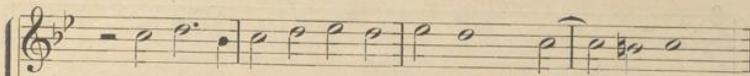
-tur, su - per te au - tem, —

-tur, su - per te au - tem, —

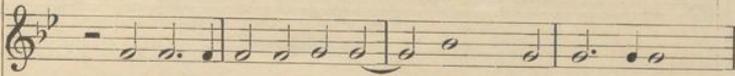
-tur, su - per te au - tem, —

su - per te au - tem, —

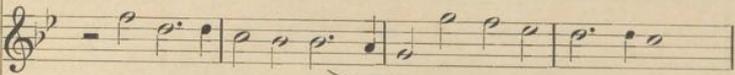




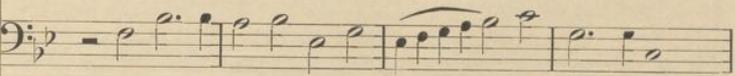
et glo-ri - a e - ius in te vi - de - bi-tur,



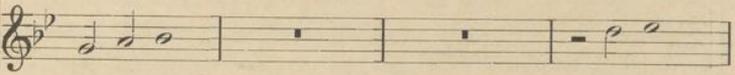
et glo-ri - a e - ius in — te vi - de - bitur,



et glo-ri - a e - ius — in te vi - de - bitur,



et glo-ri - a e - ius in te — vi - de - bitur,



-a e - ius

in te



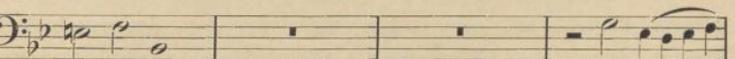
-a e - ius

in te —



-a e - ius

in te vi-



-a e - ius

in te —

in te vi - de - - bi - tur.

in te vi - de - bi - tur.

in te vi - de - - bi - tur.

in te vi - de - - bi - tur.

vi - de - bi - tur, in te vi - de - - bi - tur.

vi - de - bi - tur, vi - de - bi - tur.

- de - bi - tur, in te vi - de - - bi - tur.

vi - de - bi - tur, vi - de - - bi - tur.

Die acht Stimmen sind geteilt in zwei vierstimmige Chöre in der gewöhnlichen Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß. Der erste Sopran beginnt mit dem ersten Motiv auf dem Anfangsabschnitt: „Surge, illuminare, Hierusalem“. Dieses Motiv wird in imitatorischer Weise von allen Stimmen des ersten Chors der Reihe nach

aufgenommen; damit ist es zu befriedigender Durchführung gebracht, und es tritt nun der zweite Textabsatz ein, mit einem ganz neuen Motiv zu den Worten „quia venit lumen tuum“; die Durchführung dieses Motivs ist nicht imitatorisch, kontrapunktisch, wie beim ersten Abschnitt, sondern homophon, dialogisch. Der zweite Chor in seiner ganzen Masse intoniert das Motiv, noch bevor er es beendet hat, nimmt der erste Chor es mit einigen kleinen Varianten auf. Folgt der dritte Textabschnitt: „Et gloria Domini super te orta est“ wiederum dialogisch: der zweite Chor beginnt, der erste Chor tritt mit dem nämlichen Motiv hinzu, beide Chöre vereinen sich zu einem glänzenden Höhepunkt. Solcher Höhepunkte kommen im Verlauf des Stückes noch zwei vor. Der Schlußabschnitt „super te autere orietur Dominus et gloria eius in te videbitur“ wird zweimal wiederholt, jedoch gleichsam mit vertauschten Rollen, so daß der zweite Chor beim zweiten Male dasjenige singt, was der erste Chor zuvor hatte und umgekehrt.]

### Einunddreißigste Aufgabe.

**Komponiere einige minder- und mehrstimmige Sätze, besonders drei- und achtstimmig.**

Nicht selten bietet sich im mehr als vierstimmigen, reinen Vokalsatz Veranlassung zwei Stimmen derselben Stimmgattung, damit ihr Gesang mehr hervortrete, zu verdoppeln. Im Baß geschieht dies im Einklang oder Oktave, in den anderen Stimmen nur im Einklang.

Das Unisono (oder die Oktavenverdoppelung) von mehr als zwei Stimmen findet sich auch gelegentlich, und zwar meist durch eine Besonderheit des Textes veranlaßt. So kontrapunktieren z. B. in der Bachschen Kantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (allerdings mit Orchesterbegleitung) die drei Unterstimmen im Unisono (Oktave) gegen den Choral der Oberstimme. Ein allgemeines Unisono (nur in ganz besonderen Ausnahmefällen zulässig) findet sich in der fünfstimmigen Motette (reiner Vokalsatz) „Jesu, meine Freude“ in dem Chor: „Trotz der Gruft der Erden“, mehrmals in kurzen (eintaktigen) Sätzen, hier allerdings mit vollem Rechte und großartiger Wirkung angewendet.

§ 55.

**Kontrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus.**

Alle kontrapunktischen Formen verbinden sich gelegentlich mit einem gegebenen Cantus firmus. Am häufigsten natürlich die Imitation, in deren Gewebe sich jeder beliebige Cantus firmus mit Leichtigkeit einfügt.

Nächst der Imitation ist es die Form der Fuge, welche sich, ihrer großen Dehnbarkeit wegen, zur Begleitung des Cantus firmus eignet.

Die älteren Kontrapunktisten sind aber auch vor schwierigeren Kombinationen nicht zurückgeschreckt, und hin und wieder ist es sogar gelungen, zu einem Choral als Cantus firmus einen Kanon durchzuführen, oder auch einen Choral selbst kanonisch durchzuarbeiten, oder gar beide schwierigen Künste zu vereinigen. Die Kompositionslehre hat sich mit Kunststücken dieser Art nicht abzugeben, deren Abhandlung an eine andere Stelle gehört.

Dagegen soll der junge Komponist die beiden zuerst erwähnten, durch den strengen Satz vortrefflich vorbereiteten Formen zum Gegenstand des Studiums (d. h. der Übung) machen.

Die Imitation zum Choral verlangt vor allem ununterbrochenen Fluß, und deshalb die Geschicklichkeit, die Kadenzen zu vermeiden<sup>1)</sup>. Das Imitationsmotiv kann nach Belieben wechseln oder gleich bleiben, sowie es auch allen kontrapunktischen Modifikationen unterworfen werden kann. Der Text ist in jedem Falle dem gleichzeitigen Abschnitte des Cantus firmus zu entnehmen. Eine oder zwei Kadenzen, welche das Ganze in ziemlich gleiche Teile teilen, sind, besonders bei längeren Chorälen, nicht zu verwerfen. Doch soll auch bei diesen immer eine Stimme wenigstens die Bewegung in Fluß erhalten. Abgang und Eintritt der Stimmen ist hier natürlich durch alle Vorteile des freien Satzes erleichtert.

Die Fuge zum Choral (Cantus firmus) ist in der Herstellung wenig schwerer. Die Hauptschwierigkeit macht die regelrechte

<sup>1)</sup> Vgl. des Verf. „Der strenge Satz in der mus. Kompositionslehre“. Berlin, Carl Habel. Die geschickteste Art die Kadenzen zu vermeiden besteht in der Einführung neuer Motive an der Stelle, wo die Kadenz eintritt oder kurz vorher.

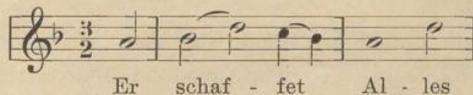
Bildung der ersten Durchführung. Im späteren Verlauf nähert sich ja ohnehin die Fuge der freien Imitation. Bachs Motette: „Fürchte dich nicht“ — schließt mit einer Doppelfuge zum Choral. Die beiden Themata sind mit ihrem Text S. 5 mitgeteilt. Der Anfang geschieht mit dem Comes realiter (Edur), folgt Dux und Comes tonaliter (Tonika bis Dominante, Dominante bis Tonika). Der Choral, welcher der mixolydischen Tonart angehört, wird in zwei Versen durchgeführt, und infolgedessen die ganze Arbeit von 37 Takten einmal wiederholt.

Ein Kolossalwerk contrapunktischer Kunst bietet das „Confiteor“ der H moll-Messe, eine Doppelfuge mit Engführungen, in welche der katholische Cantus firmus, und zwar dieser auch in Engführung, sowie in Vergrößerung, eingewebt ist. Verwandte Aufgaben liegen dem Credo derselben Messe, dem Magnificat, „Suscepit Israel“, sowie zahlreichen anderen Compositionen Bachs aller Gattungen zugrunde.

### Zweiunddreißigste Aufgabe.

**Ausführung einiger Choralfigurationen, darunter einer Fuge zum Choral im vier- oder fünfstimmigen Chorsatz.**

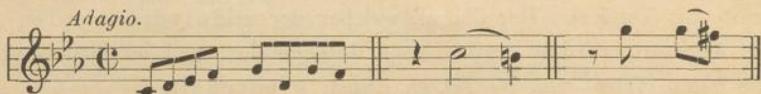
Die freiere Form der Imitation zum Choral ist von großen Meistern der neueren Musik nicht selten angewendet. Der Choral in Mendelssohns Paulus hält eigentlich die Mitte zwischen bloßer Imitation und Fuge zum Choral, d. h. es ließe sich darüber streiten, welche von beiden Formen hier angewendet worden ist. Die beiden Themen der Imitation:



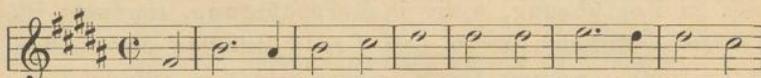
werden erstens einzeln durchgeführt, dann gelegentlich zusammengebracht, und das erste Thema bildet anfangs eine fugenmäßige erste Durchführung in Engführung.

Beethoven hat im Amoll-Quartett zu dem von ihm selbst gebildeten lydischen Choral in drei Variationen drei verschiedene Choralfigurationen geliefert.

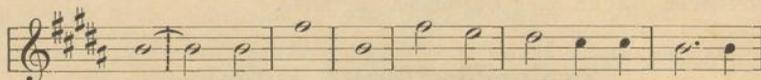
Mozart hat in der „Zauberflöte“ eine weitläufige Imitation zu dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“, im Orchester durchgeführt, welche die folgenden Motive verarbeitet:



Wagner hat im zweiten Finale des „Tannhäuser“ ausgedehnten Gebrauch von dieser Form gemacht. Den Cantus firmus bildet eine von ihm selbst komponierte Chormelodie:



Mit ih-nen sollst du wal-len zur Stadt der Gna-den-



huld, im Staub dort nie-der-fal-len und bü-ßen



dei-ne Schuld, vor ihm stürz' dich dar-nie-der, der



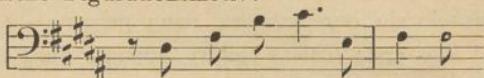
usw.

Got-tes Ur-teil spricht, doch keh-re nim-mer

welche erst von Männerstimmen vorgetragen wird, während das Streichorchester das Figurationsmotiv:

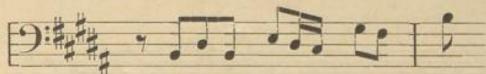


durch 38 Takte durchführt; dann von der „Elisabeth“, unterstützt durch Flöte, Oboe, Klarinette, von den Männerstimmen durch das harmonische Figurationsmotiv:



Sollst uns-rer Ra-che weichen,

im Orchester durch das eintaktige Motiv:



kontrapunktiert.

§ 56.

**Die Motette.**

Alle Arten des reinen Vokalsatzes aufzunehmen, ist die Motette die geeignete zusammengesetzte Kunstform. Die Stimmenzahl, sowohl im ganzen, wie in den einzelnen Teilen, ist dem freien Ermessen des Komponisten überlassen.

[Die Bachschen Motetten, obschon unerreichte Meisterstücke, sind nichtsdestoweniger nicht Typen der reinen Motettenform, sondern eigentlich Kantaten für Chor a cappella. Motette<sup>1)</sup> heißt gemeinhin ein kürzeres geistliches Stück für mehrere Stimmen ohne Begleitung. Oft wird ein Cantus firmus (meistens in Mittelstimme oder Baß, gelegentlich in der Oberstimme) verwendet, der dem gregorianischen oder protestantischen Choral entlehnt ist. Die Behandlung ist meist polyphon, in der Art, daß für jeden Abschnitt des Textes ein neues Motiv in imitatorischer Weise durch die Stimmen geführt wird. Ist also der Text etwa in fünf Abschnitte zerlegt, so werden fünf Durchführungen verschiedener Motive aufeinander folgen. Dazu kommen natürlich noch frei kontrapunktierende Stimmen. Als Beispiel der Motettenform sei auf die schon mitgeteilte Motette von Palestrina verwiesen: „Surge, illuminare, Hierusalem“ (s. S. 202).]

In der fünfstimmigen Motette von Bach: „Jesu meine Freude“, ist der erste Satz „Choral“, vierstimmig, der zweite fünfstimmig, der dritte „Choral“, fünfstimmig, der vierte „Terzetto“, dreistimmig, der fünfte fünfstimmig, der sechste „Choral“, vierstimmig, der siebente „Terzetto“, dreistimmig, der achte „Quartetto“ (mit Choral), vierstimmig, der neunte fünfstimmig, der zehnte „Choral“, vierstimmig. Die einzelnen Sätze dieser Motette sind weit ausgeführt, und schließen selbständig ab. Der letzte Choralsatz ist eine Wiederholung des ersten; der vorletzte Satz eine Abkürzung des zweiten.

<sup>1)</sup> Nähere Betrachtung der Motettenform siehe in H. Leichtentritt's umfangreicher „Geschichte der Motette“, Leipzig 1908, Breitkopf & Härtel.

Die Bachsche Motette: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“



beginnt mit einem doppelhörigen, achstimmigen Satz in  $\frac{3}{8}$ , dem sich ein gleicher Imitationssatz über das Thema:



Son - dern der Geist selbst ver - tritt uns aufs be - ste anschließt.

Hierauf folgt eine vierstimmige Fuge (deren Thema S. 65 angegeben ist), und ein vierstimmiger Choral.

In der Motette: „Fürchte dich nicht“ bilden die drei Teile einen einzigen Satz ohne Wechsel des Tempos, der Taktart und der Tonart. Die Einheit des Satzes wird dadurch noch vollkommener, daß jeder Teil auf den Anfang zurückführt. Der zweite Teil beginnt mit den Worten: ich stärke dich, der dritte Teil ist vierstimmig, Choral mit Doppelfuge.

Die Elemente des Textes der Motette sind das Bibelwort und das Kirchenlied. Aus denselben ist es leicht, einen geeigneten Text zu bilden.

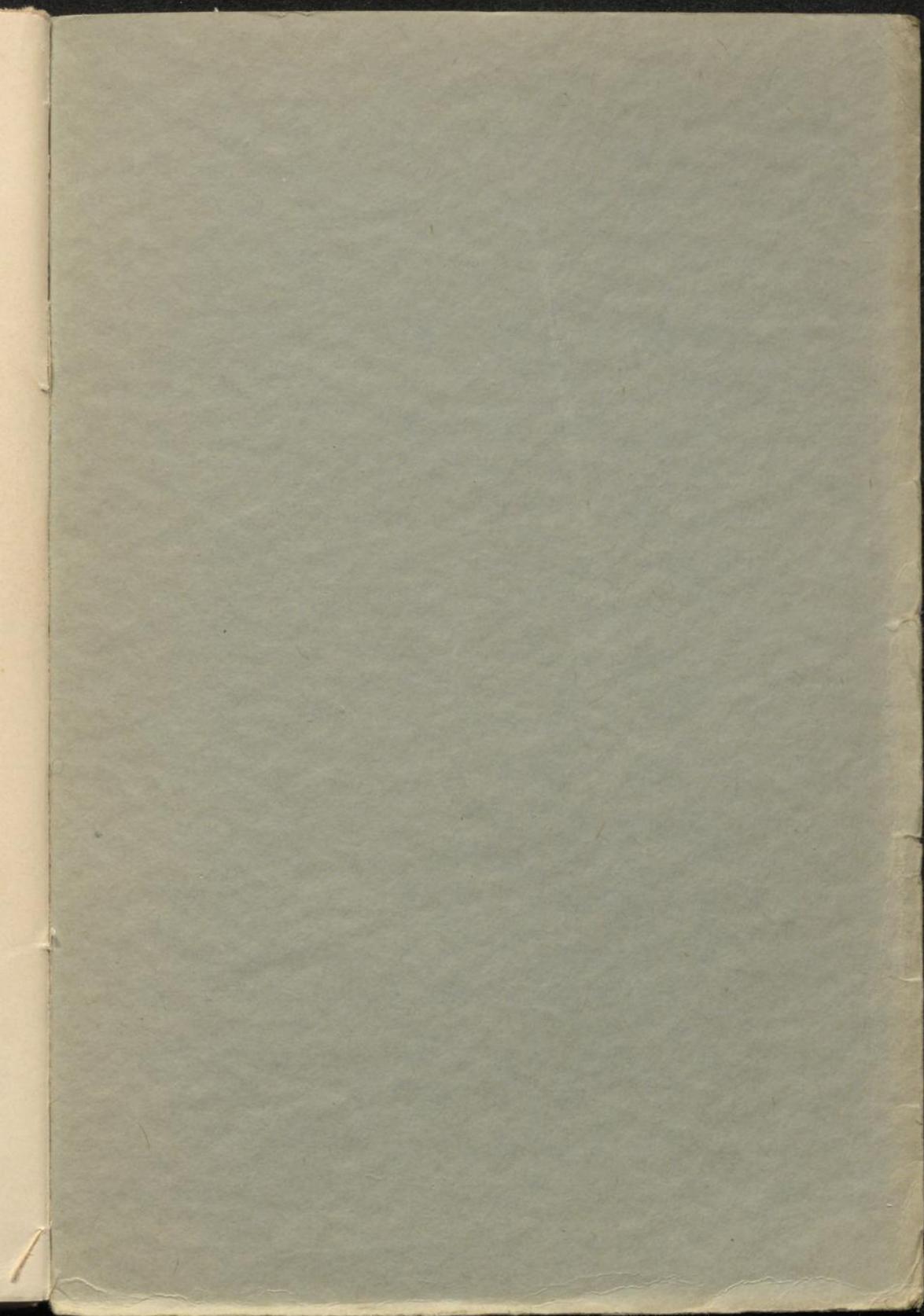
Den musikalischen Stoff zur Komposition einer Motette im freien Satz liefern die Arbeiten zu den hier gegebenen Aufgaben in reicher Fülle; es handelt sich also nur um Zusammenstellung und gelegentliche Ergänzung derselben.

Die Kantate setzt die Bekanntschaft mit dem Orchester-satz und dem Gebrauche der Solostimmen, sowie mit den für beide gebräuchlichen Formen voraus, kann also hier nicht als Aufgabe gestellt werden.

Bei seinen Motetten soll übrigens der junge Komponist nicht auf großen Umfang und zahlreiche Sätze sehen; sondern lieber mehrere Motetten von geringerem, als wenige von größerem Umfange komponieren.

### Dreiunddreißigste Aufgabe.

Komponiere Motetten im freien (modernen) Tonsatz.



WIENBIBLIOTHEK



+QWB13358707