Die Kunst

des reinen

Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musikus.

Zweyter Theil.

Zweyte Abtheilung.

Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1777.

Des

zweyten Theils

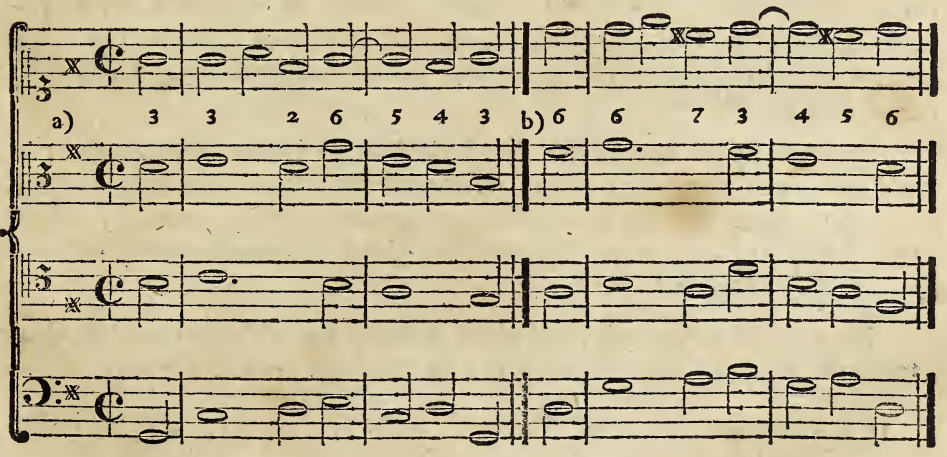
zweyte Abtheilung.

Fünfter Abschnitt.

Von

dem doppelten Contrapunct.

Wenn das Gehör einige Zeitlang angenehm soll unterhalten werden, so gehört Mannigfaltigkeit und Abwechslung dazu. Diese erhält man nicht nur durch Verschiedenheit der melodischen Sätze, oder Gedanken und durch Nachahmung eines Gedankens; sondern auch noch durch andere Mittel. Eines davon ist, daß man eine, in einem gewissen Tone vorgetragene Periode nachher, vermittelst der Modulation, auch in einem andern verwandten Tone wiederholt. Eine solche Wiederholung ist eigentlich nichts anders, als eine Transposition der Melodie in einen andern Ton. Ein anders, noch mehr Mannigfaltigkeit hervorbringendes Mittel, das in zwey- oder mehrstimmigen Sachen kann gebraucht werden, ist die Verwechslung der Stimmen, so daß von zwey Stimmen die, welche die obere war, nun zur untern, die untere zur obern wird, wie in dem hier beystehenden Beyspiele:



Hier siehet man einen vierstimmigen Satz bey a), welcher bey b) dergestallt wiederholt ist, daß die Alt- und Tenorstimmen verwechselt werden, indem diese

um eine Quinte höher, jene um eine Quarte tiefer gesetzt worden; die beyden andern Stimmen aber, sind ohne Verwechslung bey b) nur in die Quinte oder Dominante versetzt worden. Dadurch bekömmt der Gesang der Mittelstimmen eine andere Wendung.

Jene Versetzung, wodurch zwey Stimmen so verwechselt werden, daß die untere über die obere, und diese unter jene tritt, ist das, was man den doppelten Contrapunct nennet.

Weil nun dergleichen Versetzungen in zwey- und mehrstimmigen Sachen zu Erreichung der so nöthigen Mannigfaltigkeit, unumgänglich nothwendig, besonders aber zum Fugensatz, wovon an seinem Orte das mehrere wird gesprochen werden, ganz unentbehrlich sind; so ist die Wissenschaft des doppelten Contrapuncts ein wesentlicher Theil der musicalischen Setzkunst.

Deswegen habe ich mir vorgenommen, dieselbe hier ausführlich abzuhandeln.

Es ist offenbar, daß durch eine solche Versetzung der Stimmen die Intervallen verändert werden; daher kömmt es, daß nicht jeder melodischer zwey- oder mehrstimmiger Satz zu einer solchen Umkehrung brauchbar ist. Denn es kann sich leicht treffen, daß durch diese Umkehrung Unrichtigkeiten in der Harmonie, oder in der Fortschreitung entstehen. Wenn demnach ein Satz durch den doppelten Contrapunct soll umgekehret werden, so muß er auch so beschaffen seyn, daß nach der Umkehrung sowohl die Harmonie, als die Fortschreitung ihre Reinigkeit und Richtigkeit behalten.

In dem vorher angeführten Beyspiele sind die beyden Mittelstimmen in den Contrapunct der Octave versetzt worden. Man kann aber auch entweder nur eine oder beyde Stimmen um andere consonirende Intervalle versetzen. Jede solche Versetzung, aus der eine Verwechslung zweyer Stimmen entsteht, erfordert besondere Vorsichtigkeit.

Man findet daher daß verschiedene Autoren von vielerley doppelten Contrapuncten schreiben. Im Grunde lassen sich alle Fälle auf drey bringen;

1) den Contrapunct in der Octave, 2) in der Decime, und 3) in der Duodecime.

Im Verfolg dieses Abschnitts werde ich zeigen, wie die andern aus diesen entstehen.

Dieser

Dieser Abschnitt theilet sich demnach von selbst in drey Theile, nach den drey verschiedenen Stufen der Versetzung, der Octave, der Decime, und der Duodecime. *)

Weil der Contrapunct in der Octave der leichteste ist, so will ich damit den Anfang machen.

I. Von dem doppelten Contrapunct in der Octave.

Dieser begreift also den Fall, da ein zwey- oder mehrstimmiger Satz dergestallt soll eingerichtet werden, daß jede Stimme gegen eine der andern um eine, oder nöthigen Falls um zwey Octaven könne herauf oder herunter gesetzet werden, und doch einen reinen Satz behalten. Daß z. E. der Discant zum Tenor, dieser zum Discant werde u. s. f.

Zur Erläuterung dieser Sache sehe man folgendes Beyspiel bey A. Dieses ist so eingerichtet, daß jede Stimme darinn durch Herunter- oder Heraufsetzung der Töne um eine oder zwey Octaven in die Stelle einer andern kommen kann.

So siehet man, daß bey B, der vorhergehende Discant durch Herunterseßung um eine Octave zum Alt geworden, und eben dadurch der Alt zum Discant.

Bey C, ist der Alt um eine Octave heruntergesetzt, und dadurch zum Tenor, dieser zum Alt geworden, die äußersten Stimmen sind wie sie bey B, waren.

Bey D, sind die zwey obersten Stimmen wie bey C, aber der Tenor ist um eine Octave tiefer gesetzt, und dadurch zum Basse, dieser aber zum Tenor geworden.

Bey E, sind die beyden Mittelstimmen wie bey A, der Discant ist um zwey Octaven herunter und der Baß um zwey Octaven heraufgesetzt, und dadurch sind diese beyden äußersten Stimmen verwechselt worden.

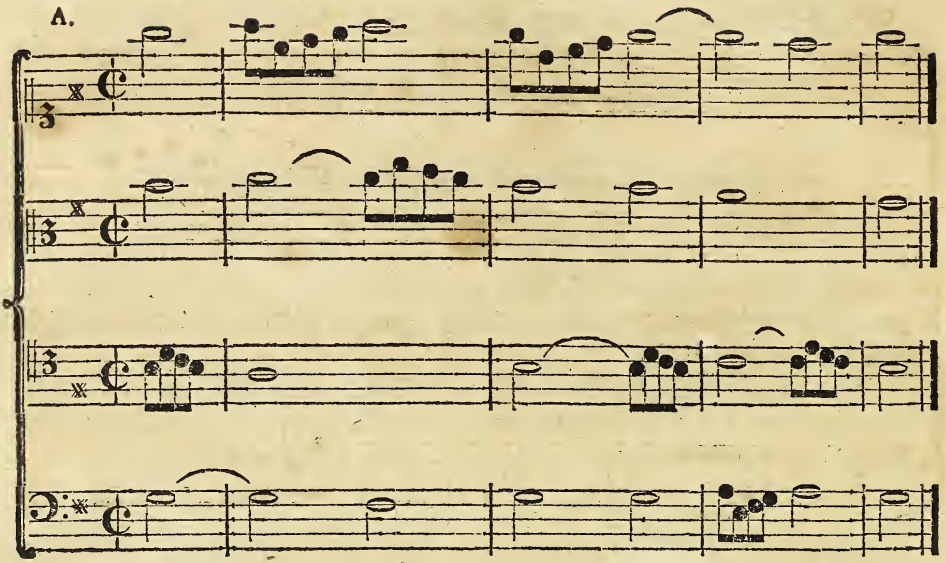
Bey F, sind alle vier Stimmen so verwechselt, daß der Discant mit dem Baß, der Alt mit dem Tenor verwechselt worden.

*) Ich will hier eine Anmerkung beyfügen, wodurch Anfänger lernen können zu beurtheilen, wo doppelte Contrapuncte vorkommen, und von welcher Art sie seyn.

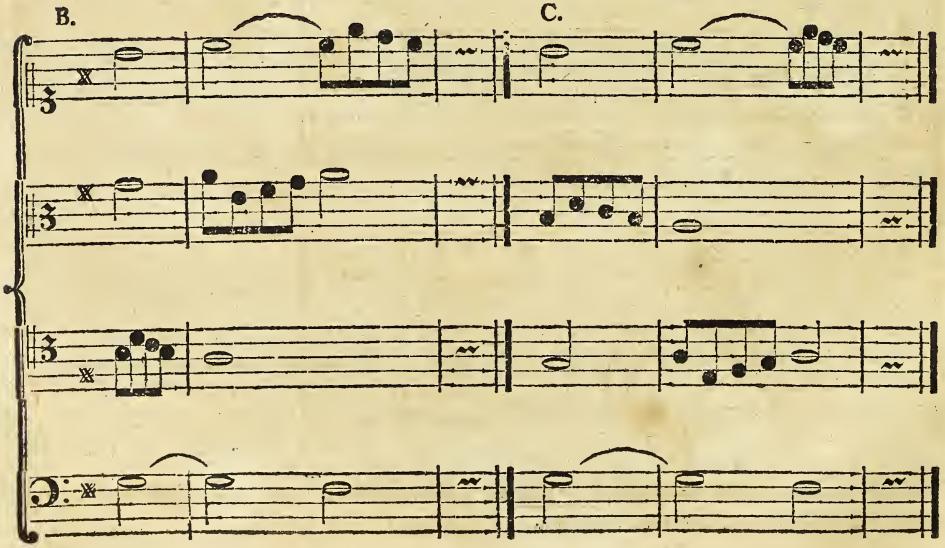
Wenn man in einem mehrstimmigen Gesange findet, daß eine oder mehr Simmen in der Folge in einer andern Lage und in veränderten Intervallen wieder vorkommen, so ist dieses eine Anzeige, daß sie hier in den doppelten Contrapunct versetzt worden seyn.

Um nun zu wissen, ob es die Octave, Decime oder Duodecime sey, so nimmt man bey jeder Note die Zahl des Intervalls, wie es das erstemal gewesen und addiret sie zu der Zahl des Intervalls, das dieselbe Note im zweyten Satze anzeiget; von der Summe ziehet man 1 ab; die übrige Zahl zeiget den Contrapunct an.

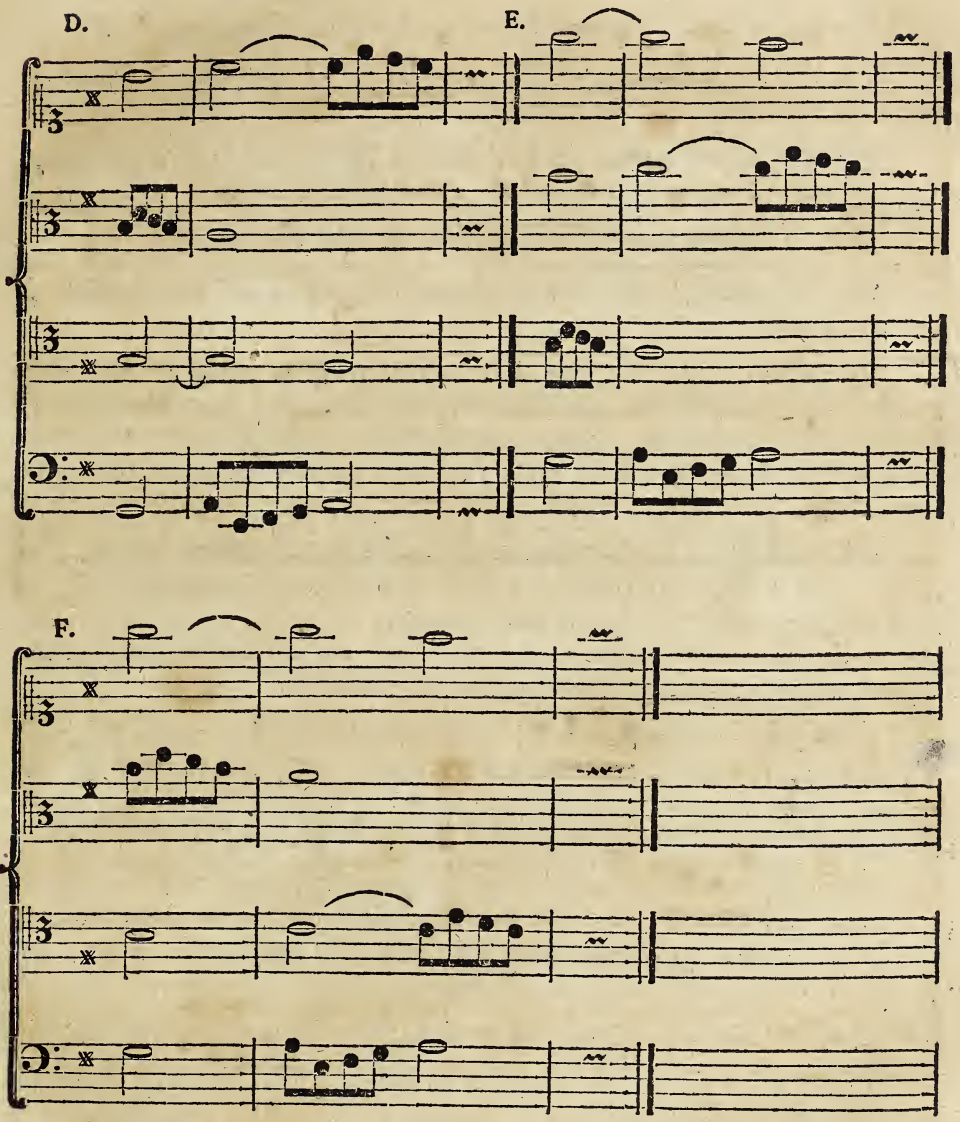
A.



B.



C.



Wie die Umkehrung im Contrapunct der Octave verschiedentlich vorkomme, werde ich durch ein Exempel nach allen möglichen Arten zeigen.

Der

Der Hauptsatz wäre demnach folgender: bey (1)

Bey (2) ist der Contrapunct stehen geblieben, und der Cantus firmus um acht Töne höher über denselben gesetzet.

Bey (3) ist der Cantus firmus, oder die Unterstimme vom ersten Hauptsatze stehen geblieben, und die oberste um acht Töne tiefer gesetzet.

Bey (4) sind beyde Stimmen zugleich um acht Töne versetzet.

Bey (5) geschiehet die Umkehrung dieses Exempels um zwey Octaven in beyden Stimmen.

Diese Art, beyde Stimmen über zwey Octaven zu versetzen, wird nothwendig, wenn ein zweystimmiger Contrapunct zu einem drey- oder vierstimmigen Satze soll gemachet werden; denn dadurch bekömmt man Raum, daß zwischen den beyden äußersten Stimmen eine, zwey oder mehrere Stimmen können gesetzt werden.

Wenn ein solcher gleich anfänglich über acht Töne auseinander gesetzter Satz wie bey (4) durch die Umkehrung andere Intervallen hervorbringen soll; so muß entweder jede Stimme um zwey Octaven, wie bey (5) geschehen, oder die eine um eine Octave herunter, und die andere um eine Octave herauf gesetzet werden, wodurch wieder der Hauptsatz wie bey (1) entsteht.

Wollte man einen zweystimmigen Satz, wie der bey (4) und bey (5) ist, so verändern, daß eine Stimme unverändert bliebe, die zweyte aber um acht Töne gegen die andere gerückt würde, so entstünden keine andere Intervallen als die schon gewesenen, nämlich eine 10 würde zu einer 3, und eine 11 zu einer 4 u. s. f.

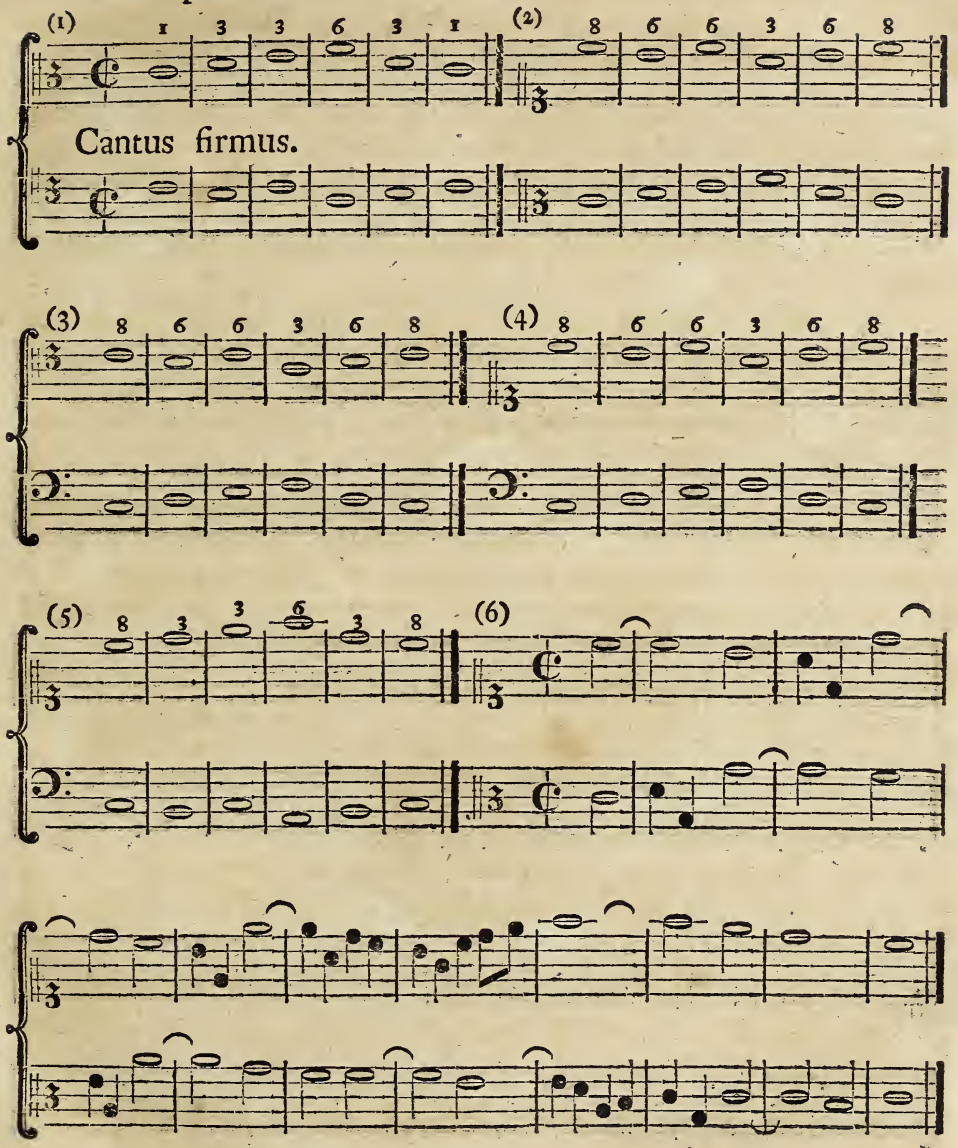
Wenn sich der Fall ereignet, daß im Hauptsatze eine Stimme die andere über- oder untersteiget, (6) so muß die Versetzung auf eben die Art geschehen, wie in dem Falle, da die Stimmen über acht Töne auseinander stehen, wie bey (7) und (8).

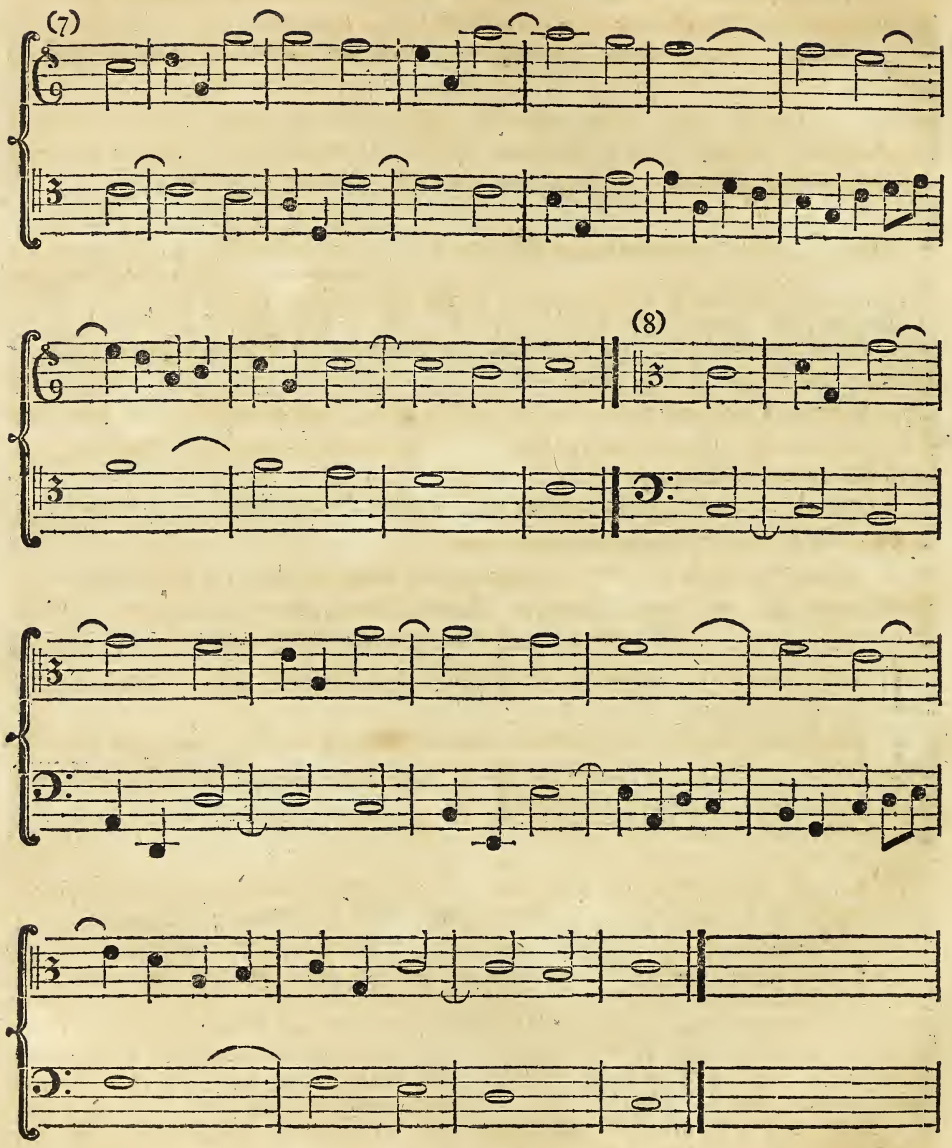
Bey (7) sind beyde Stimmen um eine Octave gegen einander versetzet.

Bey (8) ist die unterste Stimme unverändert geblieben, und die oberste um zwey Octaven tiefer gesetzet.

Dieses sind also die verschiedenen Arten des doppelten Contrapuncts in der Octave.

Contra-


Contrapunctus.
(1)
(2)
Cantus firmus.
(3)
(4)
(5)
(6)


(7)
(8)

Nun werde ich die Regeln, welche bey Verfertigung der in diesen Contrapunct zu versetzenden Stimmen zu beobachten sind, anzeigen.

Vor allen Dingen muß man bemerken, was für Veränderung mit den Intervallen durch die Versetzung in den Contrapunct der Octave vorgehen.

Dieses siehet man, wenn man die Zahl, wodurch jedes Intervall ausgedrückt wird, von der Zahl 9 abzieht. Denn die überbleibende Zahl zeiget das neu entstandene Intervall an, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:

	9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.
Intervallen der zu versetzenden Stimme:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Intervalle, die durch die Versetzung entstehen:	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Es ist offenbar, daß der Einklang zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. s. f. wird.

Ueberhaupt ist aus dieser Vorstellung zu sehen, daß durch die Versetzung des Contrapuncts der Octave die consonirenden Intervalle consonirend bleiben, und die dissonirenden dissonirend.

Die wichtigste Veränderung geschieht mit der Quarte und Quinte, weil jene in diese, und diese in jene verwandelt wird.

Da nun zwey in gerader Bewegung auf einander folgende Quarten in der Umkehrung eine verbotene Quinten-Fortschreitung machen würden, so ist klar, daß in einem Satz, der in den Contrapunct der Octave soll versetzet werden, zwey Quarten in gerader Bewegung nach einander nicht können gesetzet werden.

Und hieraus siehet man deutlich, wie nothwendig es sey, einen zur Umkehrung bestimmten Satz mit gehöriger Vorsicht zu setzen, damit in der Umkehrung keine Fehler gegen die Harmonie entstehen. *)

*) Es giebt Componisten, die sich einbilden, daß kleine harmonische Unrichtigkeiten dadurch entschuldiget werden, daß die Schwierigkeit des Contrapuncts sie nothwendig gemacht habe. Diese Entschuldigung aber kann nicht angenommen werden, weil ein geübter Contrapunctist seinen Satz allemal so einzurichten weiß, daß er auch in der Umkehrung völlig rein bleibet.

Eben so wenig ist ein steifer, unsingbarer, unrythmischer Satz durch die Schwierigkeiten des doppelten Contrapuncts zu entschuldigen. Man muß jeden dieser Contrapuncte so zu machen wissen, daß dem Gesange durch die Umkehrung keine von den ihm wesentlichen Schönheiten abgeht. Daß dieses möglich sey, beweisen die Arbeiten der besten Meister; und darin besteht eben die Kunst; denn einen Satz so zu machen, daß er im Contrapunct blos harmonisch rein sey, übrigens aber steif und unsingbar herauskomme, ist eine sehr schlechte Kunst.

Ueberhaupt aber muß ich erinnern, daß die Regeln, die ich hier gebe, hauptsächlich den zweystimmigen Satz, oder in mehrstimmigen Sachen, die zwey äussersten Stimmen betreffen; weil hier die Vorsicht am nothwendigsten ist. Ich werde bey jeder Regel, die ich für diese Fälle geben werde, auch anzeigen, in wie fern sie einer Aendrung bedürfe, oder eine Ausnahme leide, wenn von Mittelstimmen die Rede ist, oder wenn der Satz mehr als zweystimmig ist.

Auch merke ich zum voraus an, daß wenn die Verwechslung blos zwey Mittelstimmen betrift, der Contrapunct der Octave in diesem Falle die einzige Vorsicht erfodert, daß die Quarten-Fortschreitung vermieden werde, weil, wie schon erinnert worden, verbotene Quinten entstünden.

Nach diesen vorläufigen Anmerkungen schreite ich nun zur Sache.

Es ist aus dem, was ich im ersten Theile dieses Werks von der Verwechslung der Accorde gesagt habe, klar, daß eigentlich gar alle Accorde eine Verwechslung zweyer Intervalle, oder deren Versetzung in den Contrapunct der Octave gestatten: denn dort ist schon gelehret worden, daß anstatt des Dreyklanges der Sexten- oder Quartsexten-Accord, anstatt des wesentlichen Septimen-Accords, der Quintsexten, Terz-Quart-Sexten-Accorden oder Secunden-Accord können gesetzt werden. Alle diese Fälle sind Versetzungen in den Contrapunct der Octave.

Die Hauptschwürigkeit entsteht also blos aus der Versetzung der Quarte und Quinte, woraus entweder unrichtige Fortschreitungen, oder unerlaubte Harmonien entstehen, wie z. B. auf unrechte Art der Quartsexten-Accord.

Ich mache demnach mit den Regeln über die Quinte den Anfang:

1) **Keine in den Contrapunct der Octave zu versetzende Melodie kann mit der Quinte anfangen noch endigen.**

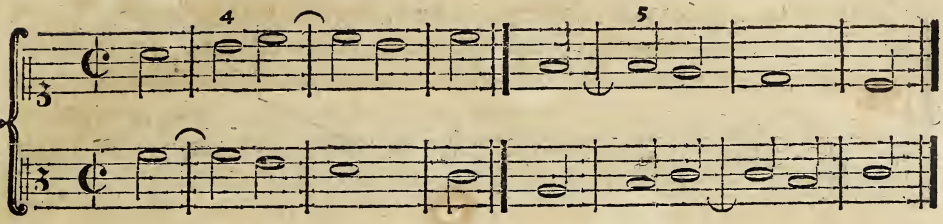
Der Grund hiervon ist offenbar, da in der Versetzung das Stück mit dem Quartsexten-Accord anfangen oder schließen würde, welches nicht angehet.

2) **Auch ist überhaupt diese Quinte mitten in einem Satz überall zu vermeiden,** weil sie sowohl, als die daraus in der Umkehrung entstehende Quarte im zweystimmigen Satze zu leer klinget, von welchem Fehler schon im ersten Theil gesprochen worden.

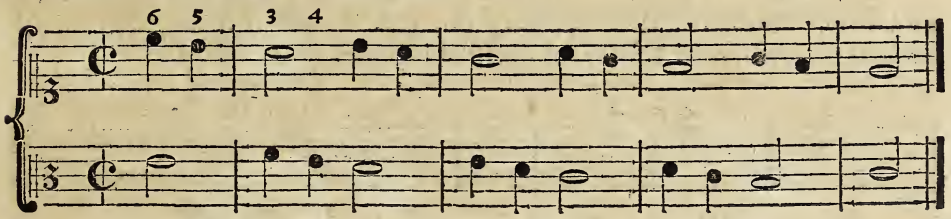
Nun will ich einige besondere Fälle anzeigen, wo die Quinte oder Quarte bey diesem Contrapunct könne gebraucht werden:

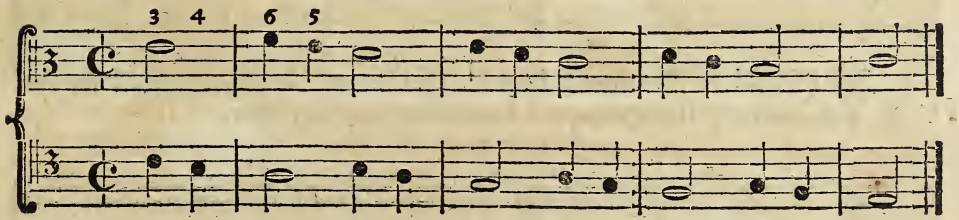
Die übermäßige Quarte und die durch die Umkehrung entstehende kleine Quinte können gesetzet werden:

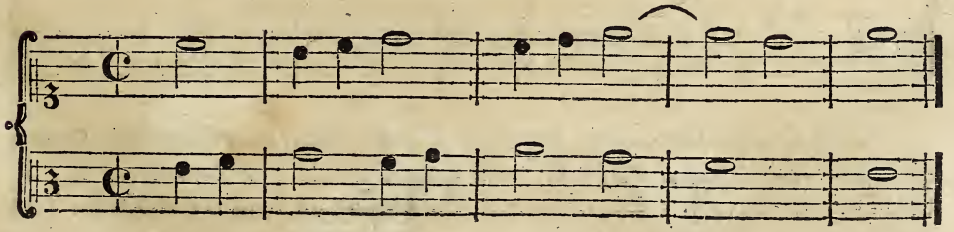
Die

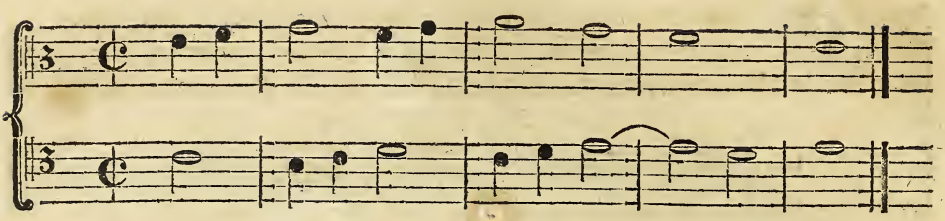


Die perfecte Quinte kann im Auf- und Absteigen als durchgehend gebraucht werden, wie in folgenden Beyspielen:



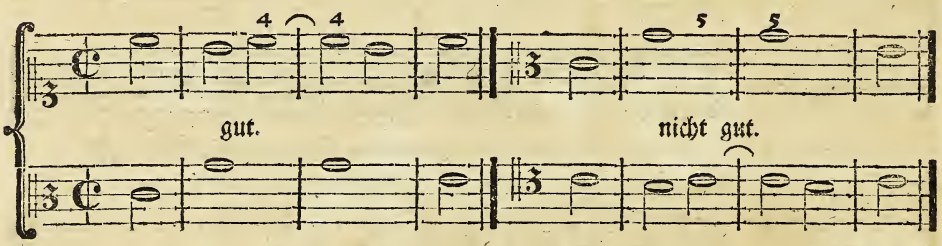




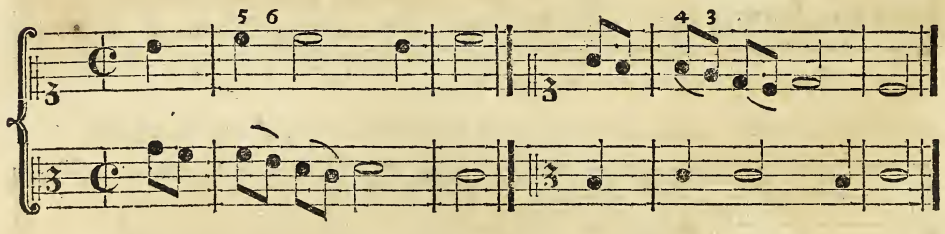


Wären aber dieselben Töne, die hier im C Tact als Viertel stehen, und im $\frac{4}{4}$ Tact Achtel seyn müssen, halbe Tactnoten im C Tact, oder im C Tacte Viertelnoten, so könnten sie nicht mehr wie durchgehend gebraucht werden.

Im einfachen Contrapunct kann man ohne Bedenken sowohl die consonirende, als zufällige dissonirende Quarten setzen; aber nicht deren Umkehrung, weil sowohl die con- als dissonirende Quinte im zweystimmigen Satze zu leer ist:



Im irregulären Durchgang kann die Quinte vor die Sexte gesetzet werden, die hernach durch die Umkehrung die Quarte vor der Terz wird.

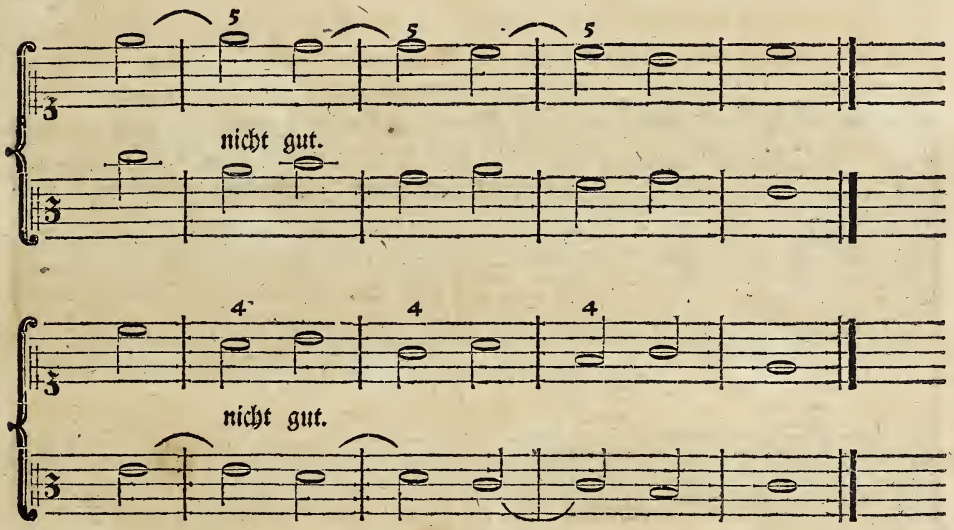


Eben sowohl kann auch in der Mitte des umzukehrenden Satzes die Quinte nicht gebraucht werden, welche die wesentliche Septime des Grundtones ist, in dem Quinten-Accord. Sie wird in der Umkehrung zur Quarte, welche die Terz des eigentlichen Grundtones ist; bey der Quinte vermißt man im zweystimmigen

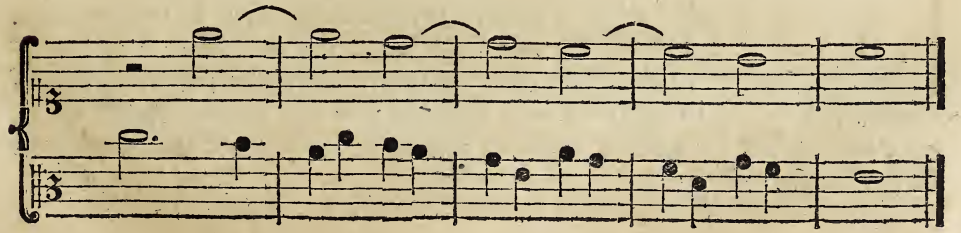
Satz

Satz die Sexte oder Terz vom Baßtone, erstere als Octave, und letztere als Quinte vom Grundtone; und in der Umkehrung vermißt man bey der Quarte die Secunde vom Baßtone, oder welches einerley ist, die Octave vom Grundtone.

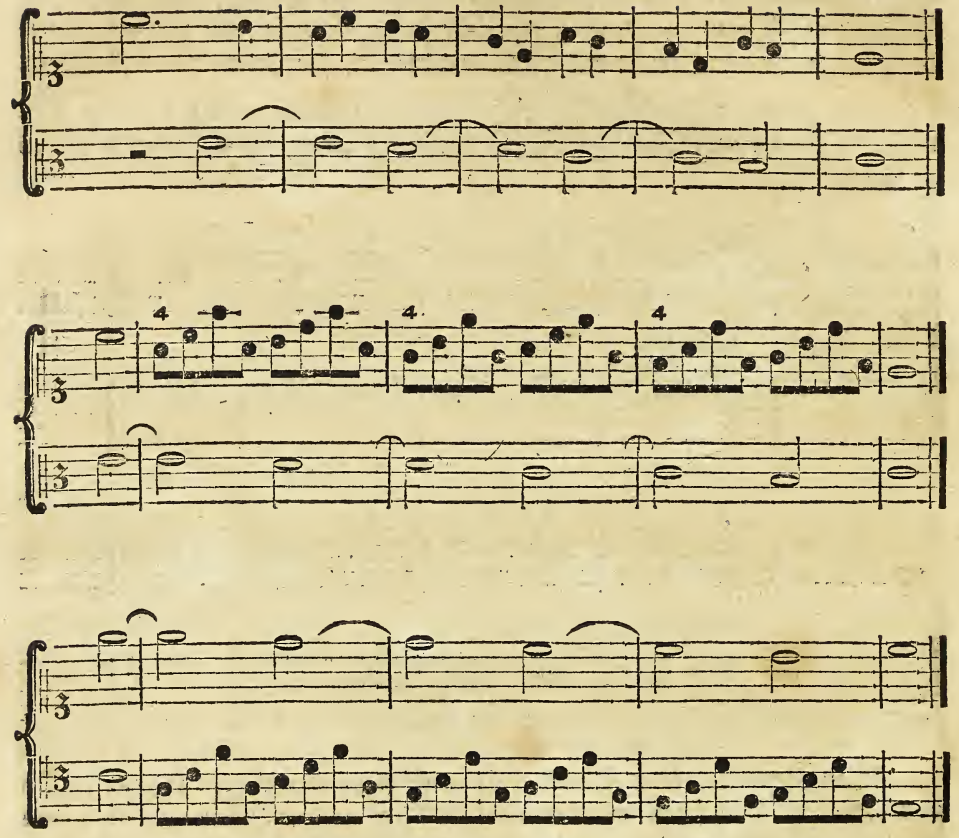
Im dreystimmigen Satz hat diese Quarte am besten die Secunde bey sich, welche die Octave vom Grundton ist, aber nicht die Sexte, welche vom Grundton die Quinte ist.



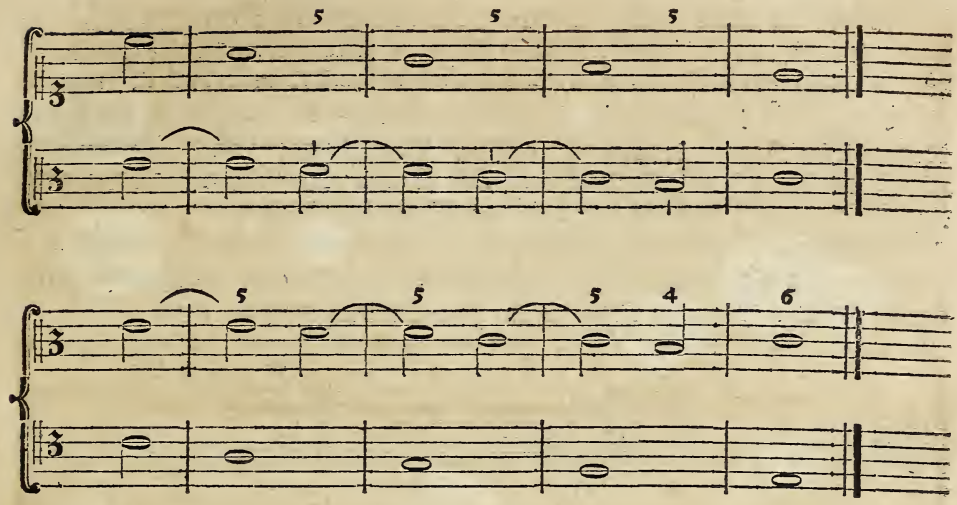
Man kann aber diese Quinte, als auch deren umgekehrte Quarte in den zweystimmigen Satz setzen, wenn auf dieselbe Note aus der Harmonie noch andere Töne nachgeschlagen werden, daß dadurch der Satz wie drey- oder vierstimmig klingt. Folgendes dient zum Beyspiel hiervon:



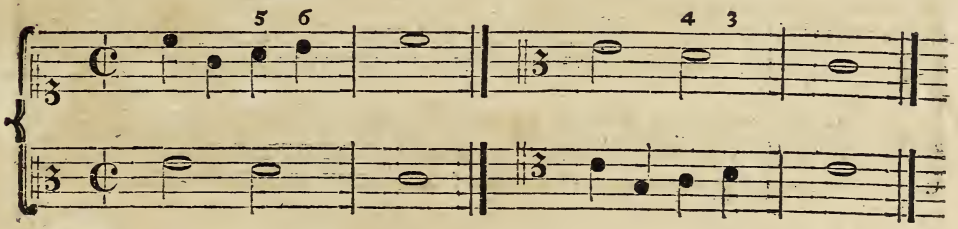
Ganz



Ganz schlecht aber würde folgender zweystimmiger Satz in beyden Fällen seyn, weil der Satz dadurch als eine Folge von lauter verbotenen Quintenfortschreitungen anzuhören ist; in dem ersten Fall wird die Quintenfortschreitung durch den Vorhalt in der Unterstimme noch fühlbarer; in dem zweyten Fall stehen in der guten Tactzeit die Quinten offenbar, und die darauf folgende Quarte hat keine Grundstimme.



Im irregulären Durchgang kann die Quinte vor der Sexte vorkommen, welches in der Umkehrung die Quarte vor der Terz ist.

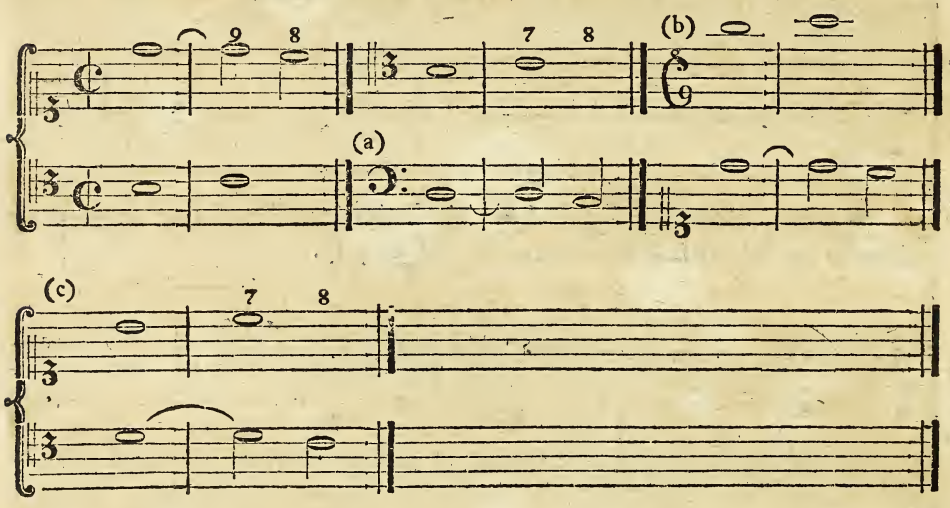


Dieses ist alles, was ich über den Gebrauch der Quinte und Quarte für den Contrapunct der Octave im zweystimmigen Satze anzumerken hatte. Ich will nur noch hinzusetzen, daß bey einer dritten Grundstimme verschiedene von den sonst verbotenen Sätzen gar wohl angehen können; deren Fälle ich weiter unten, wenn von mehr als zweystimmigem Satze gelehret wird, anführen werde.

Vorher komme ich auf die Anmerkungen über den Gebrauch der None in diesem Contrapunct.

Wenn die None gegen die andere Stimme um eine Octave näher gerückt wird, so entstehet keine eigentliche Umkehrung, sondern nur eine **Versetzung**, *) die, wie schon angemerkt worden, kein neues Intervall hervorbringt ob es gleich eine Secunde wird, die, wie die None ein Vorhalt ist, sie tritt in die Prime über, wie die None in die Octave, und behält die Natur der None, welche Terz und Quinte bey sich hat, sie kann auch nicht für eine eigentliche Secunde gehalten werden, die ihrer Natur nach Quarte und Sexte bey sich hat.

Will man, daß die None durch die Umkehrung in ein würklich verschiedenes Intervall verwandelt werde, so muß man sie um zwey Octaven heruntersetzen, (a) oder die untere Stimme um zwey Octaven erhöhen. (b)



In

*) Zur Vermeidung aller Zweydeutigkeit will ich hier anmerken, in welchem Sinn ich die Wörter **Versetzung, Vewechslung** und **Umkehrung** nehme.

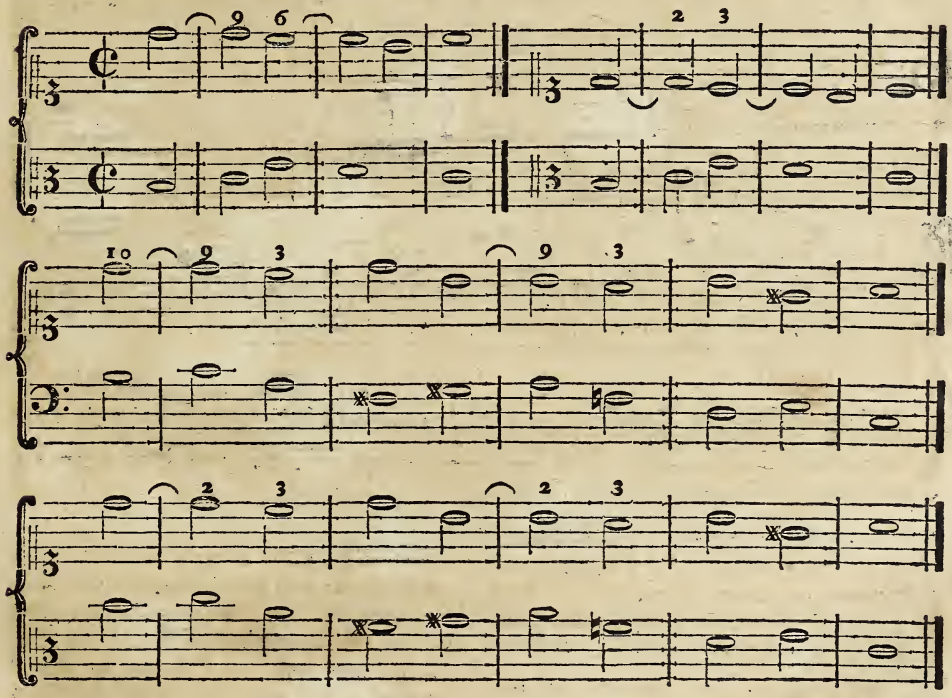
1. Wenn die Stimmen näher an einander gerückt werden, ohne sich zu übersteigen, so ist dieses eine **Versetzung**.

Wenn ein zweystimmiger Satz im Contrapunct der Octave um zwey Octaven aus einander steht, und um eine Octave näher gerückt wird, so ist dadurch eine Versetzung entstanden, die aber keine veränderte Intervalle hervorgebracht hat. Aber im Contrapunct der Terz oder Quinte entstehen durch die Versetzung, ohne daß eine Stimme die andere übersteigt, veränderte Intervalle, besonders wenn die Stimmen des Satzes über eine Octave auseinander stehen, wie solches bey Gelegenheit des Contrapuncts der Decime und Duodecime mit mehrerem wird gezeiget werden.

2. Ver-

In dem darauf folgenden Exempel bey (c) ist sie um eine Octave herunter, die andere Stimme aber um so viel herauf gesetzet worden.

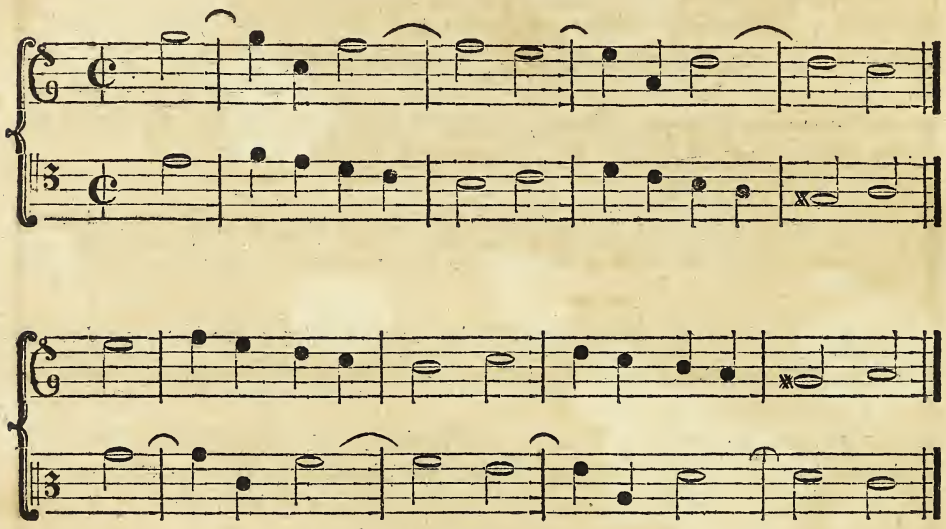
Es ist schon im einfachen Contrapunct gelehret worden, daß im zweystimmigen Satze, die None, welche sich in die Octave auflöset, zu vermeiden sey, weil der Satz bey der Auflösung durch die Octave zu leer wird. Aus eben dem Grunde muß man diese None in einem Satz, der in den Contrapunct der Octave soll gesetzt werden, vermeiden. Denn, entweder geht sie nach der Umkehrung in die Prime, oder den Einklang über, oder sie wird zur Septime die sich nicht auflösen würde. Man darf aber, um diese Unbequemlichkeit zu vermeiden, nur bey der Auflösung im Baß fortschreiten, entweder läßet man bey der Resolution die untere Stimme eine Terz über sich, oder eine Terz unter sich treten.



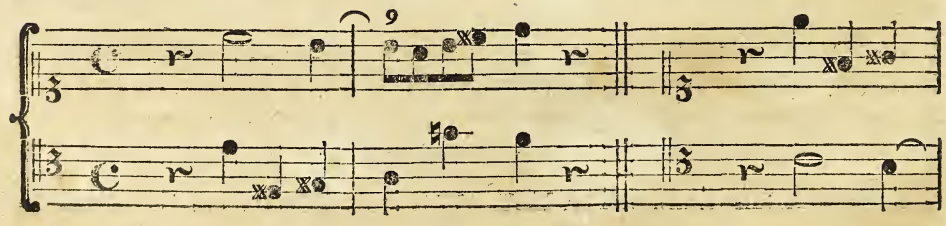
2. **Verwechslung** nennet man den Tausch zwischen zwey oder mehreren Stimmen, der auf solche Art vorgeht, daß keine veränderte Intervalle entstehen, wenn z. B. der Alt die Melodie des Discants, und dieser die Melodie des Alts so nimmt, daß die nemlichen Intervalle wieder zum Vorschein kommen.

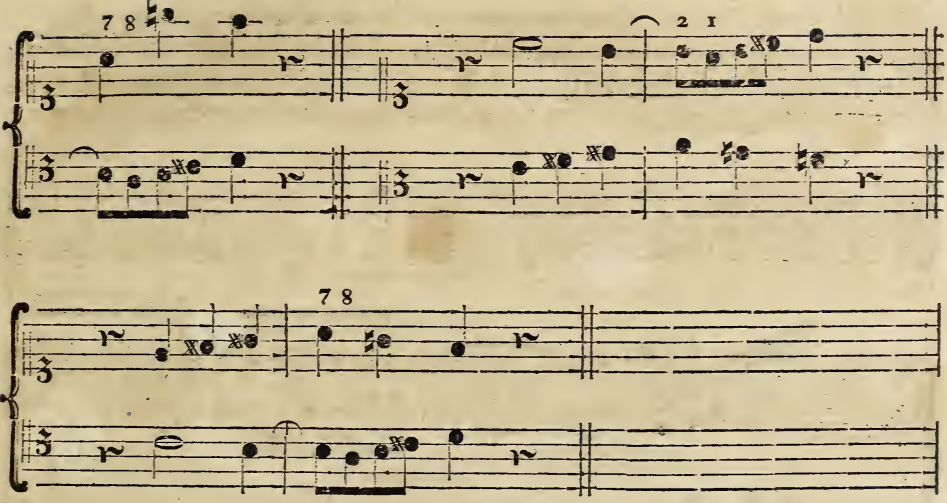
3. **Umkehrung** ist schon erkläret worden.

Die durch die Umkehrung der None entstehende Septime, welche nicht resolviret, ist von allen strengen Contrapunctslehrern verboten worden; in neuern Zeiten setzt man sie ohne Bedenken, jedoch nur, daß man ein anderes Intervall bey der Auflösung dazu nimmt, damit die leere Octave nicht zu stehen kommt.



Im geschwinden Tempo eines Stücks thut man besser, wenn man statt der leeren Octave in der Mitte eines Stücks die None vorhält, und man kann die Umkehrung davon ganz wohl ausstehen.



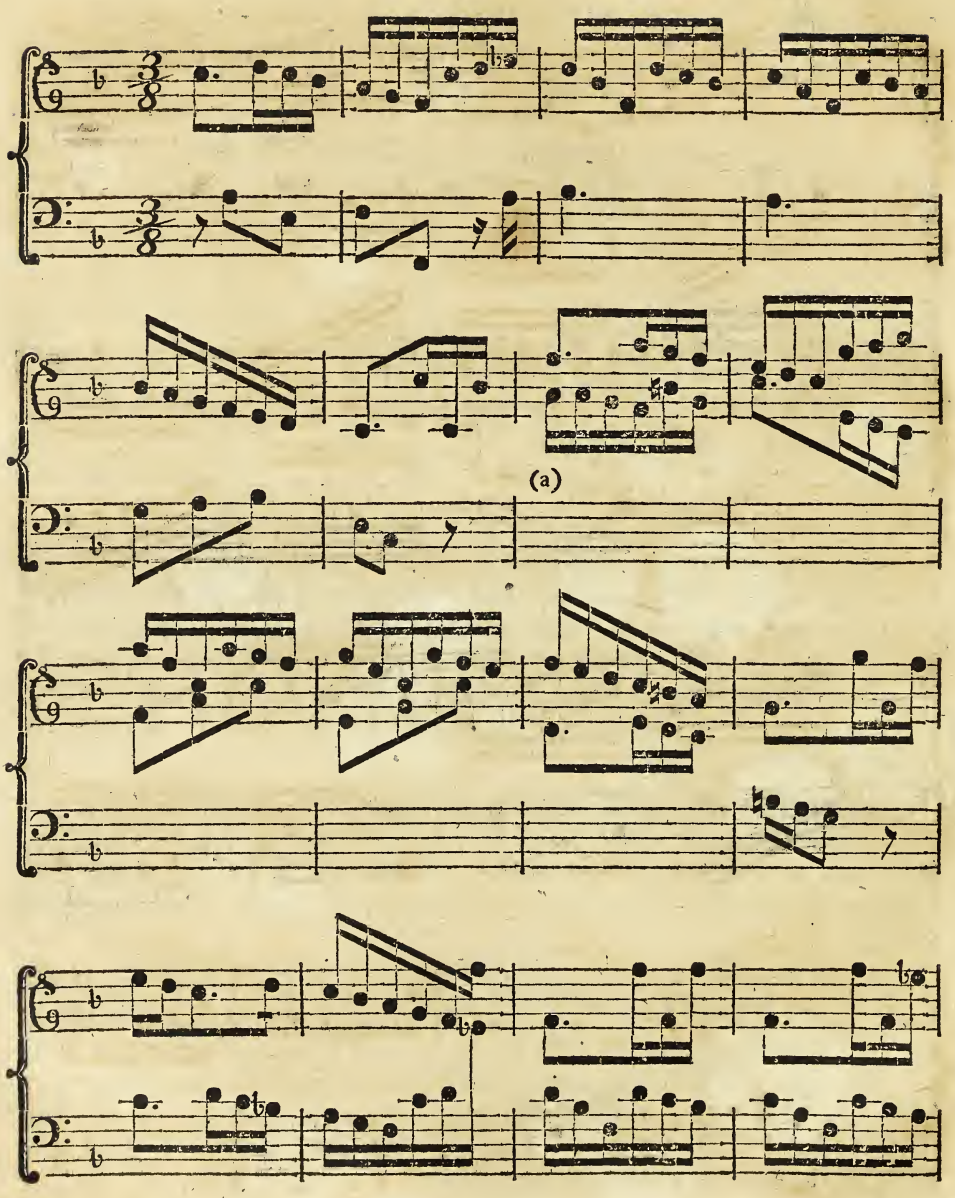


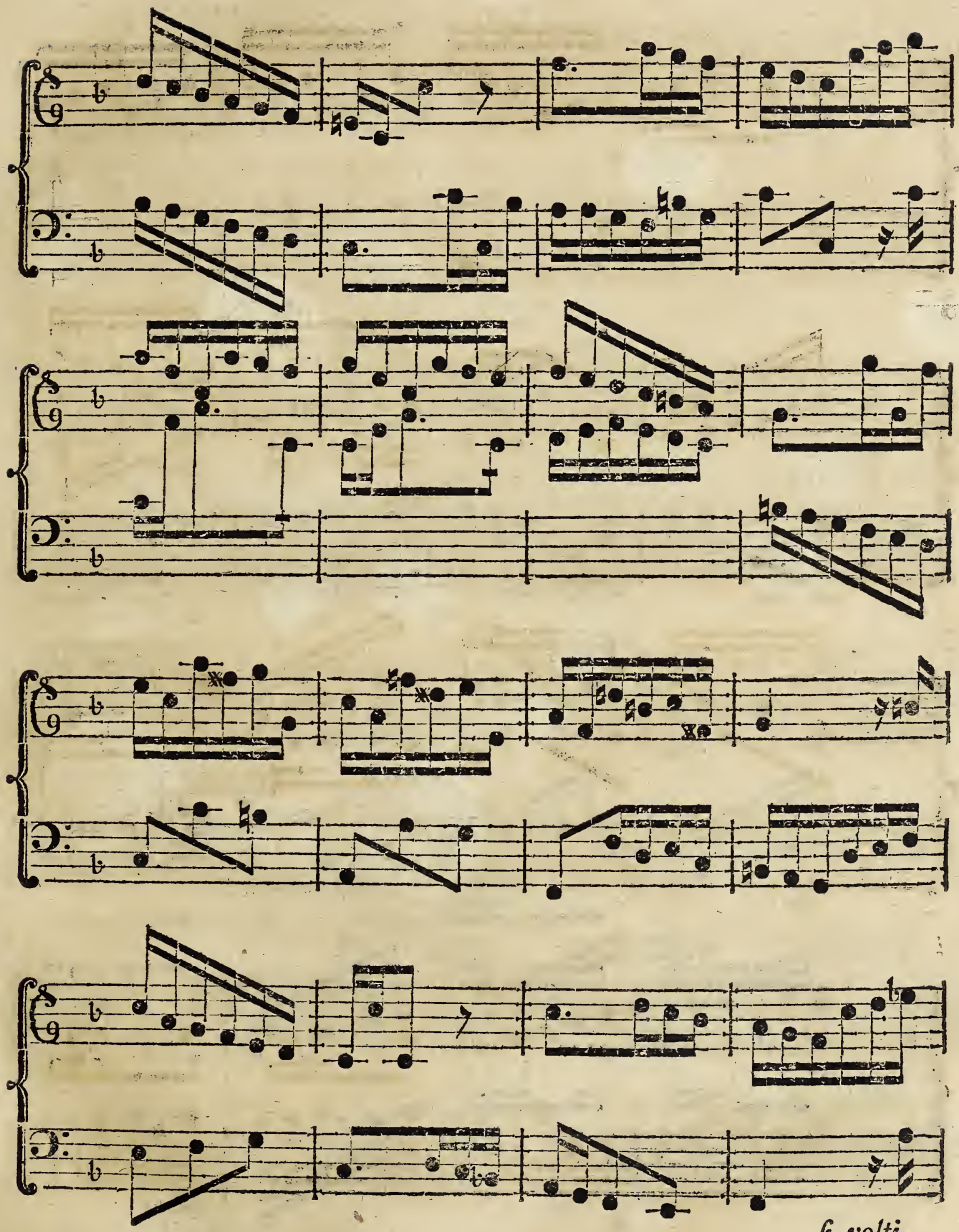
In der Lehre vom einfachen Contrapunct habe ich die häufigen nach einander folgenden Terzen und Sexten widerrathen. Dieses muß ich auch für den doppelten Contrapunct wiederholen. Auch eine einzelne Sexte, wenn sie die Quarte bey sich führet, kann hier nicht wohl gebraucht werden; es sey denn, daß man für die Folge seine wichtigen Ursachen dazu hätte. Wer wohl zu unterscheiden weiß, in welchem Fall der $\frac{6}{4}$ Accord stehen könne, wird bey dieser erwähnten Sexte keine Schwürigkeiten finden.

Ueber diese gegebene Lehren des zweystimmigen Satzes zur Umkehrung in den Contrapunct der Octave füge ich folgendes Exempel hier bey, um aus demselben noch verschiedene Fälle zu bemerken, die dem, der den reinen einfachen Contrapunct verstehet ohne weitere Ausführung durch diese Beyspiele leicht begreiflich werden.

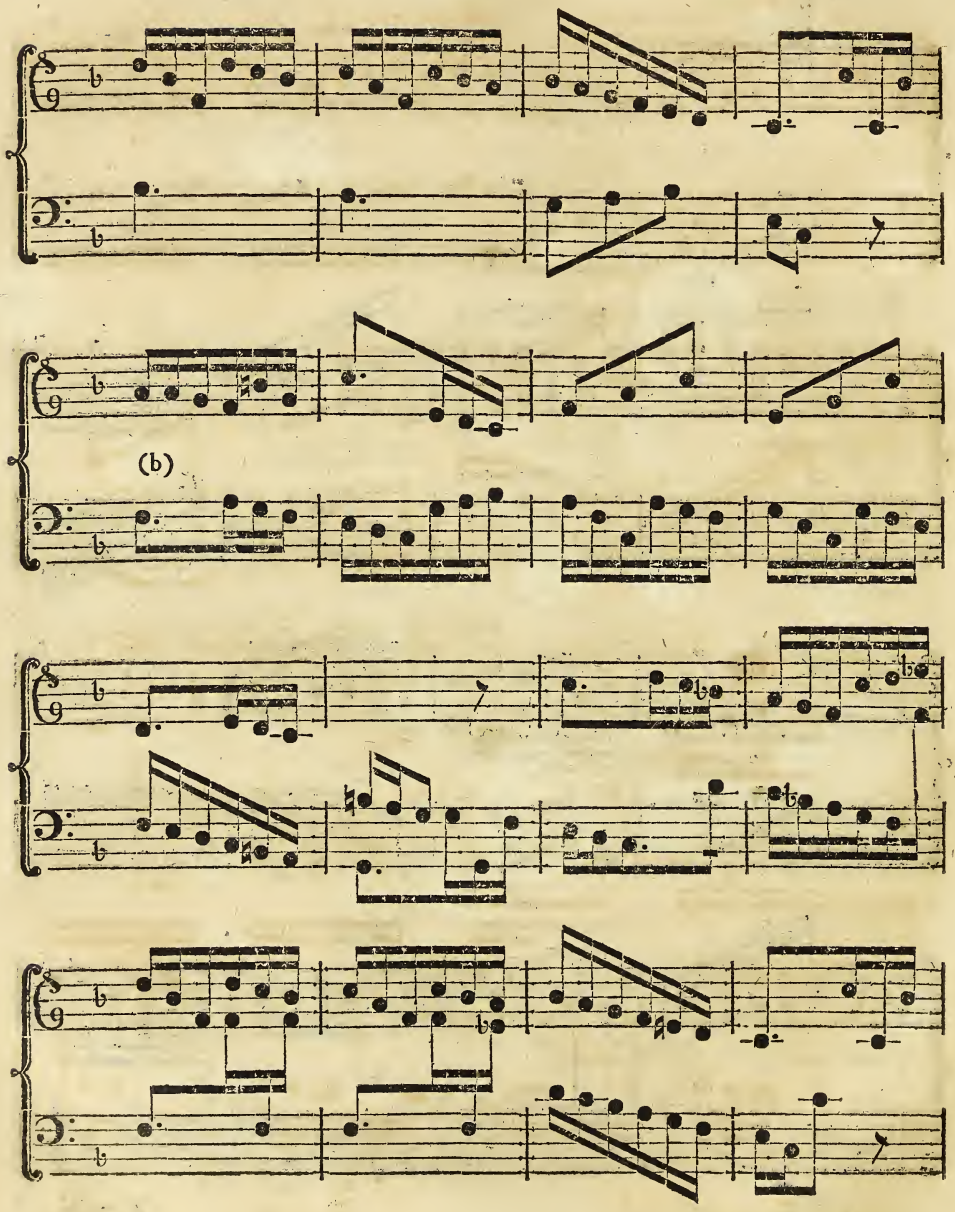
Vom siebenden Tacte (a) fängt sich der doppelte Contrapunct an, dessen Umkehrung mit dem 37sten Tacte (b) angehet. Vom 61sten Tacte (c) fängt abermal ein neuer Satz an, welcher beym 95sten (d) ebenfalls umgekehrt wird.

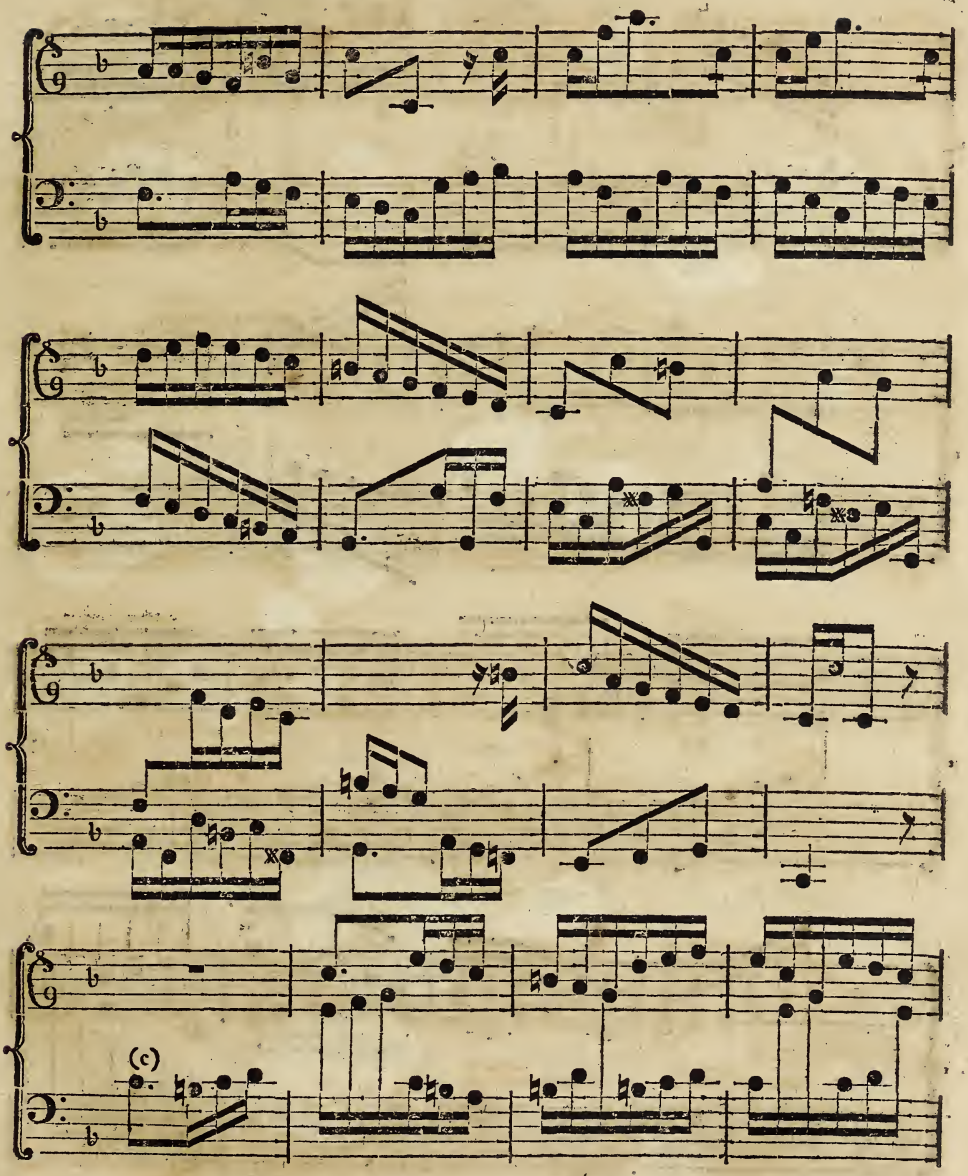
Nur allein dieser Contrapunct der Octave hat die Eigenschaft, daß bey der Umkehrung die ganzen und halben Töne jederzeit auf die nemlichen Stellen zu stehen kommen, als sie anfänglich waren, und daß, obgleich jedesmal andere Intervallen entstehen, dennoch die nemliche Grundharmonie unverändert bleibt.

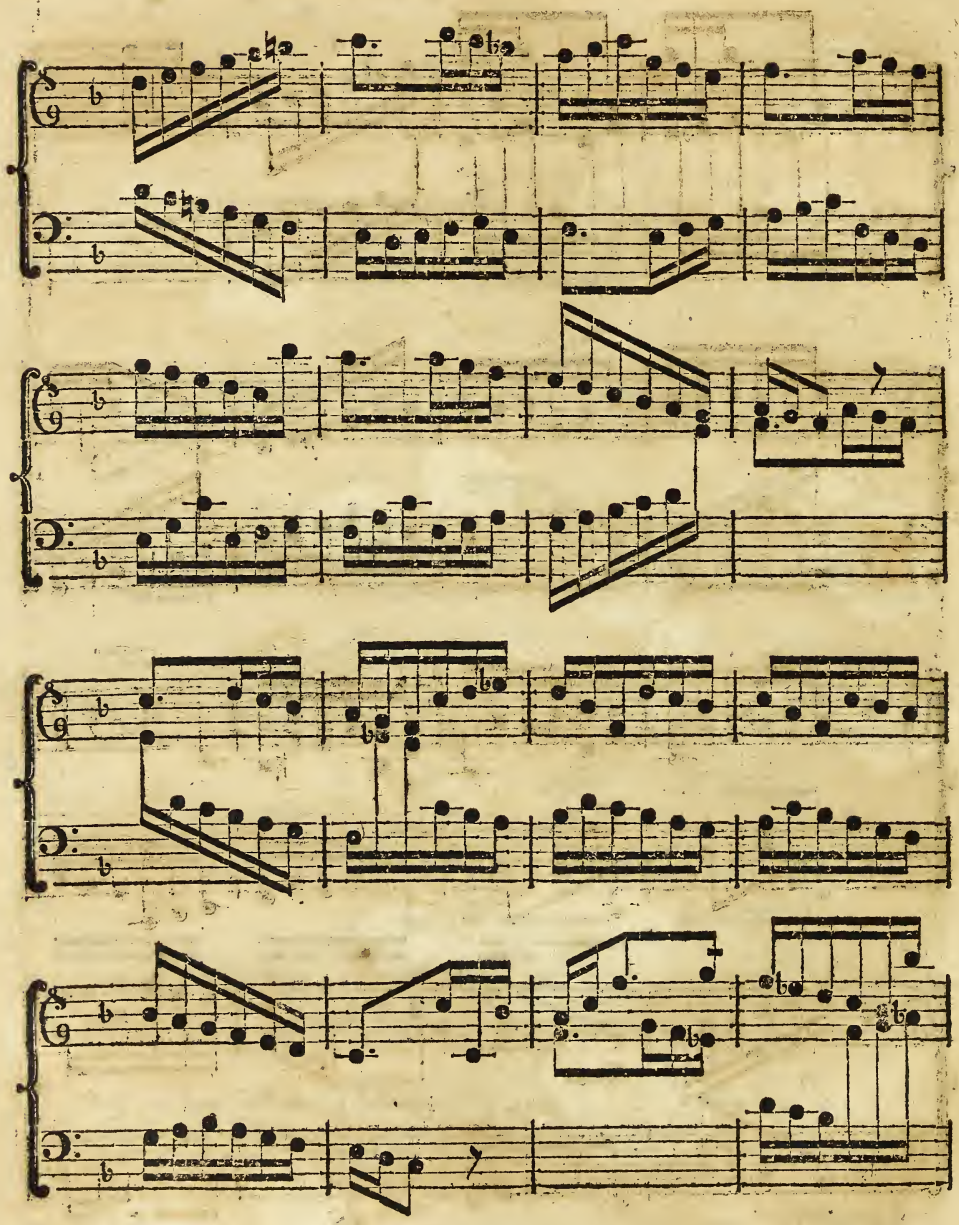

(a)

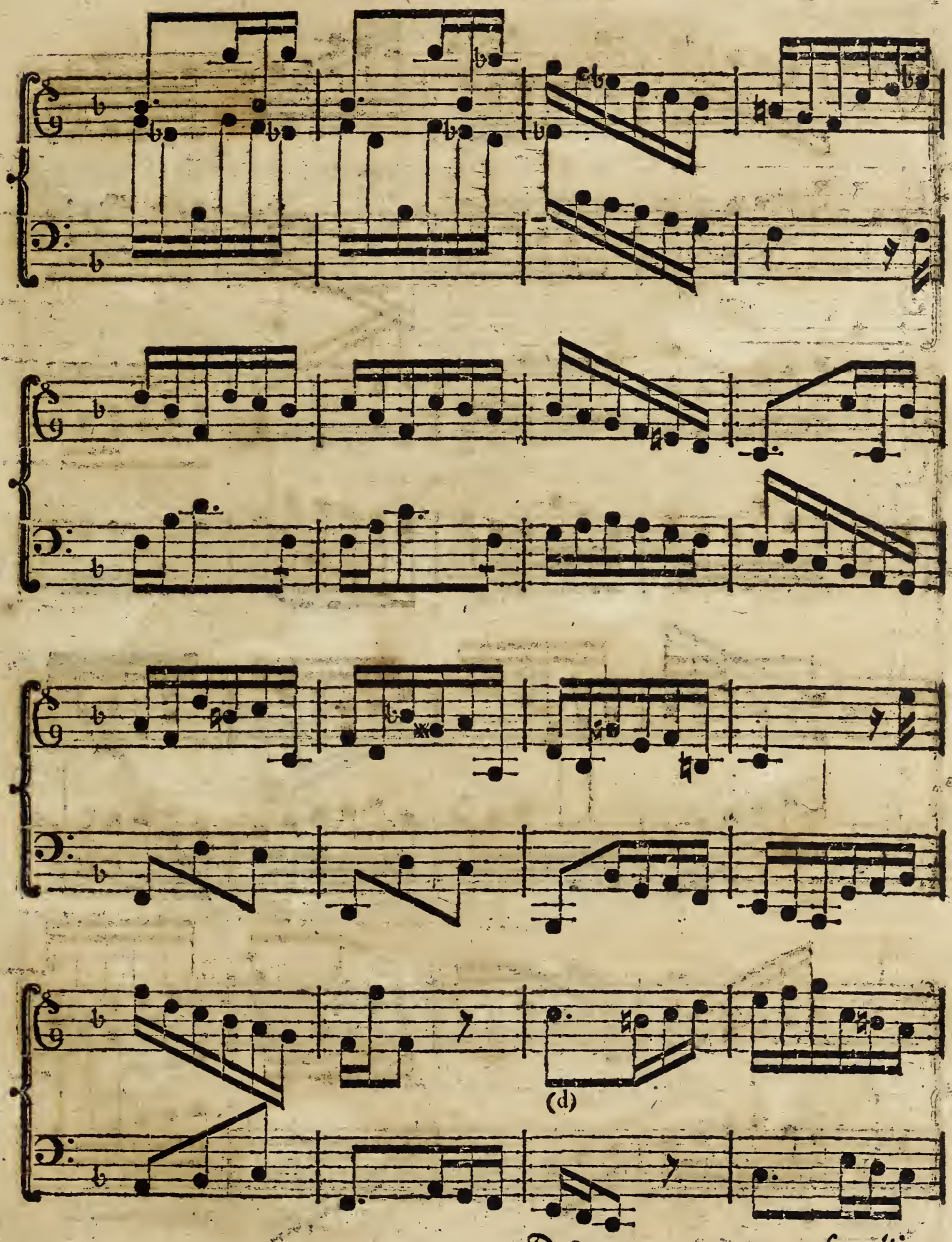


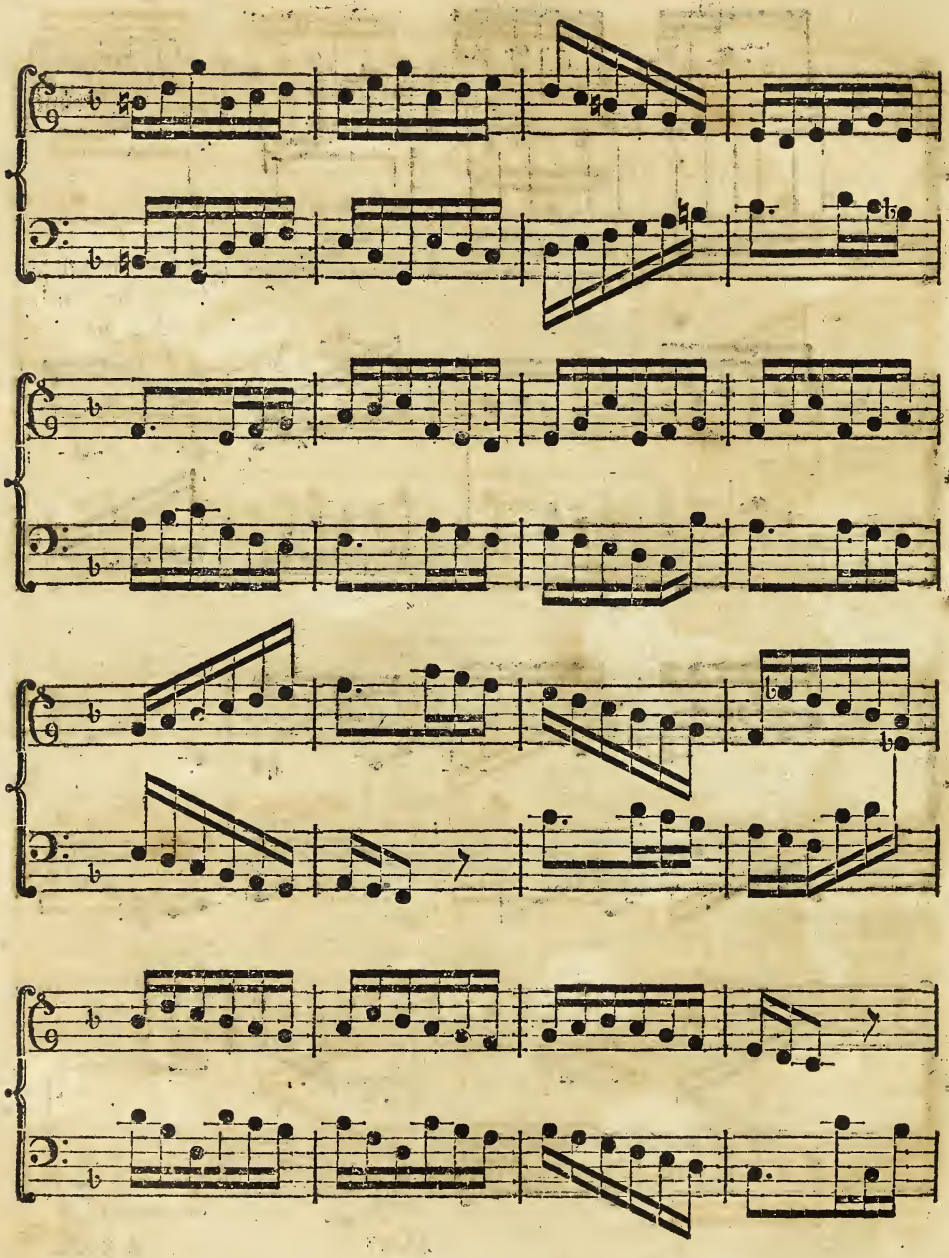
si volti.

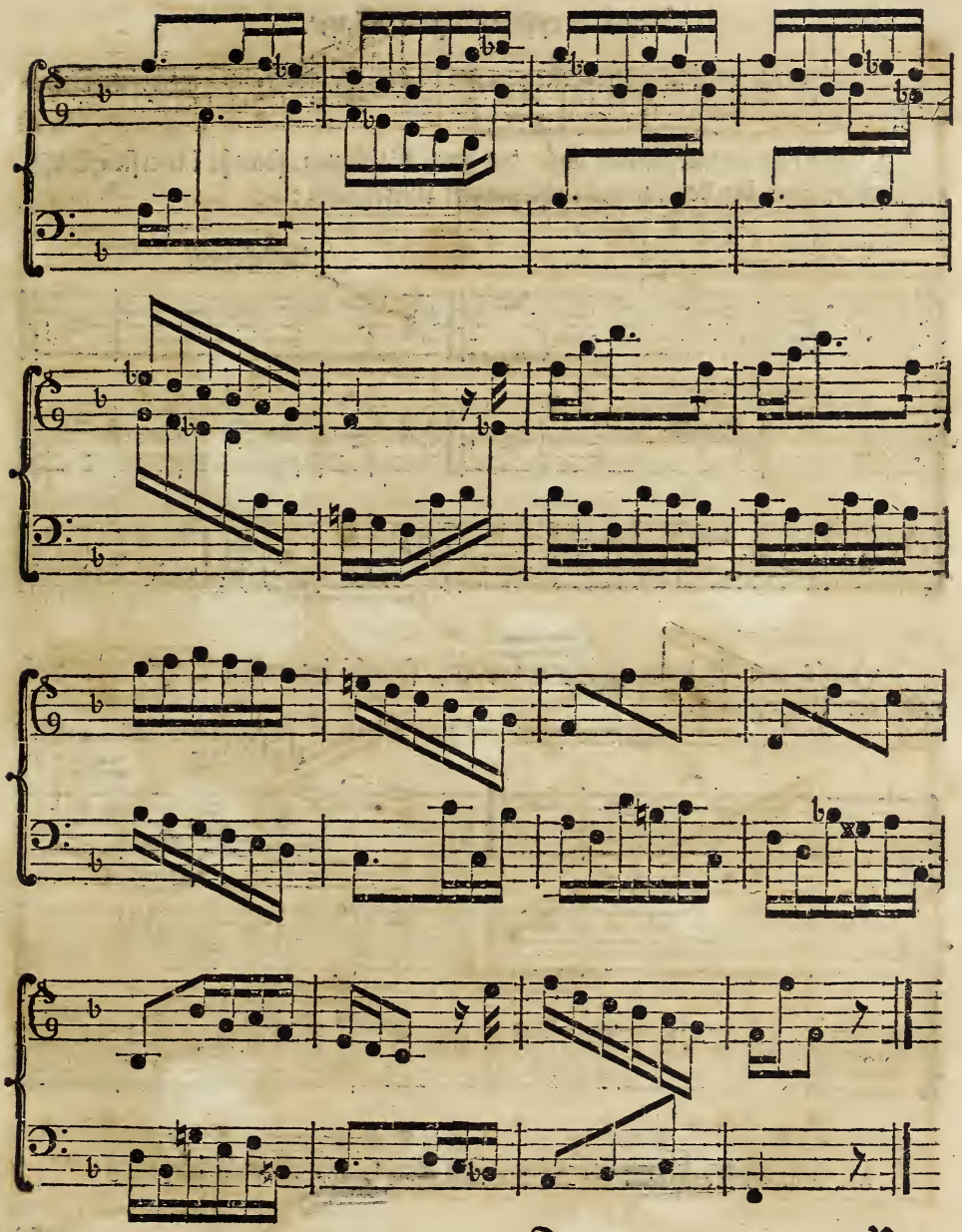

(b)


(c)




(d)

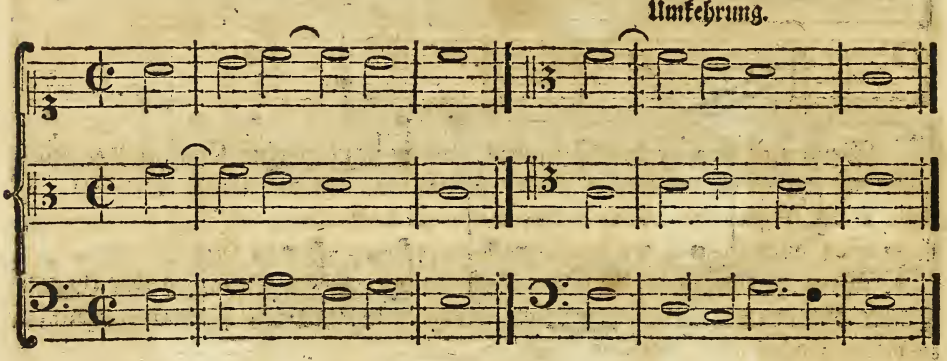




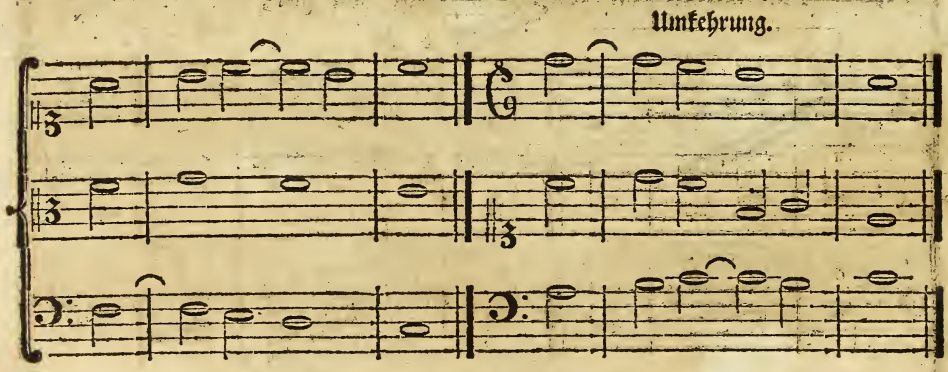
Vom dreystimmigen Satze.

Zu einem zweystimmigen Contrapunct in der Octave kann eine dritte Stimme hinzugesetzt werden;

1) als eine Grundstimme unter die zwey Stimmen, sowohl im ersten Satze, als auch nachher bey der daraus entstehenden Umkehrung:



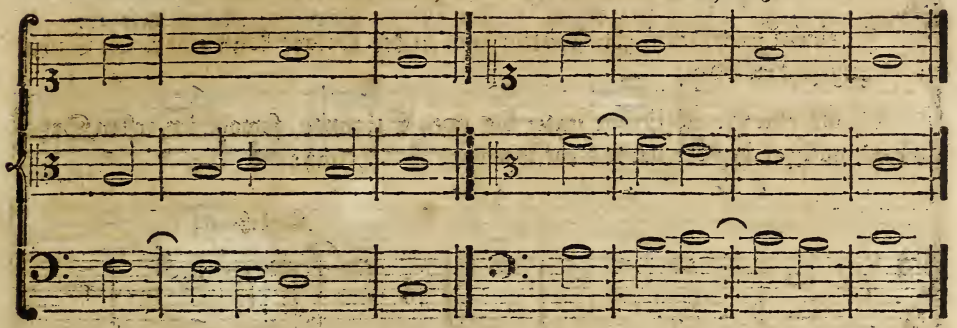
2) als eine Stimme zwischen beyden, sowohl im ersten Satze, als auch nach der Umkehrung:



3) über beyde, eben sowohl im ersten Satze, als deren Umkehrung:

Wenn

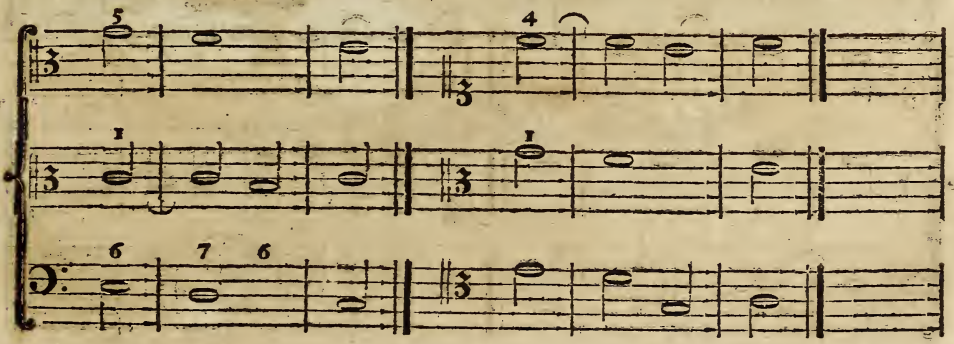
Umkehrung.



Wenn eine von beyden Stimmen, welche im doppelten Contrapunct gesetzt sind, zur untern Grundstimme wird, so hat man mit der dritten Stimme, sie stehe in der Mitte oder oben, nichts weiter zu beobachten, als daß der dreystimmige Satz allen Regeln des einfachen Contrapuncts gemäß sey.

Wenn zu zweyen im doppelten Contrapunct gesetzten Stimmen eine Grundstimme hinzugefügt wird; so erhalten selbige Freyheiten, die ohne Grundstimme in vielen Sätzen unerlaubt sind, als:

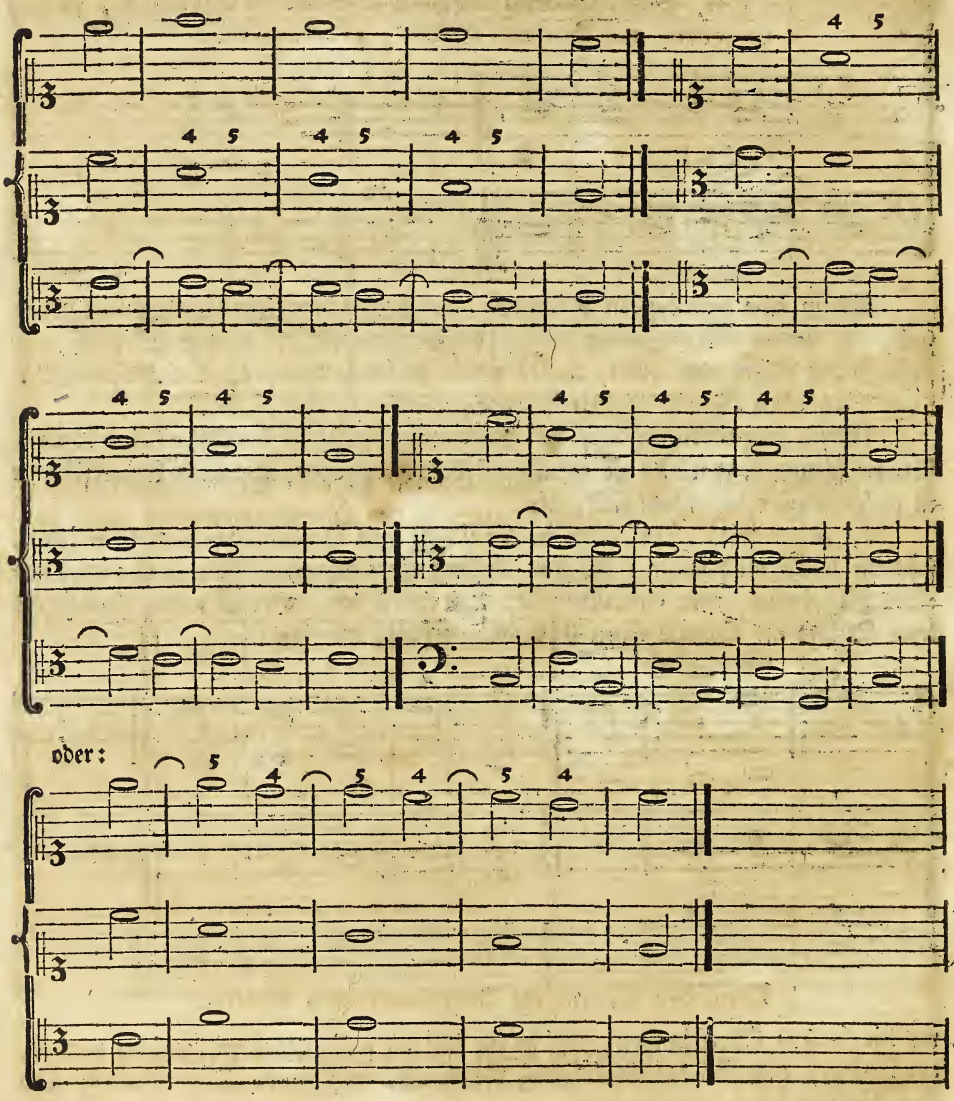
1) Kann man nicht allein in der Mitte eine Quinte oder Quarte nehmen, sondern solche auch sogar gleich zum Anfang eines Stückes, oder auch zum Ende eines Rhythmus, oder einer Periode; weil durch die dritte Stimme sowohl die leere Quinte als Quarte einen Grundton erhält, wie hier:



wo die beyden Oberstimmen, welche im doppelten Contrapunct versetzet werden, die Quinte, und bey der Umkehrung die daraus entstehende Quarte haben, und zwar sogleich beym ersten Accord.

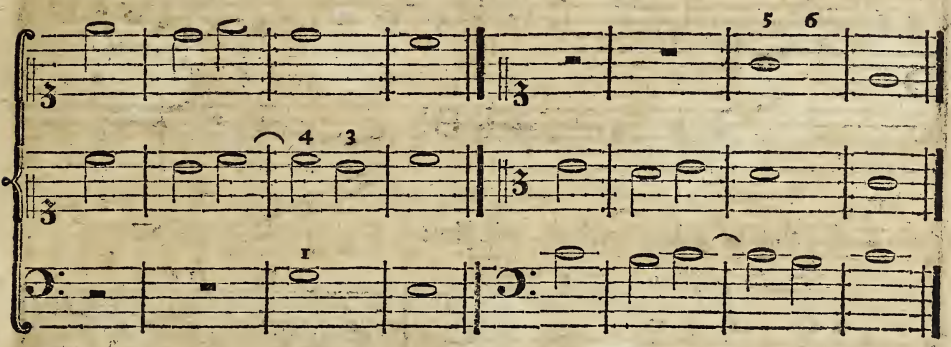
Die

Die im zweystimmigen Satz verbotene Quintenfolge wird durch eine dritte Stimme auch gut; diese sey oben, in der Mitte, oder unten darzu gesetzet:

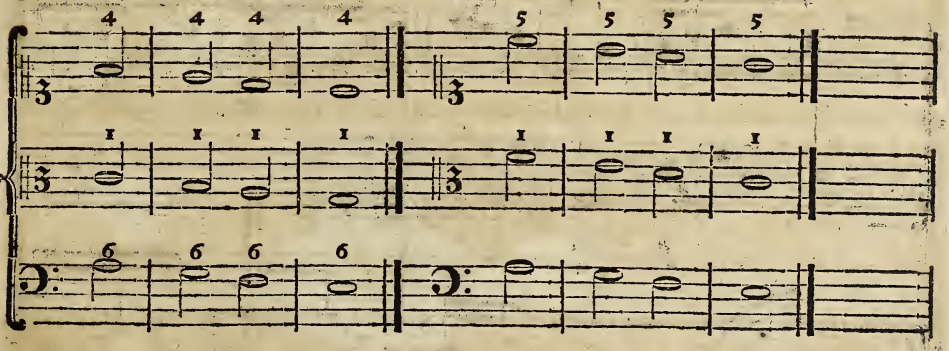


Die

Die vorbereitete Quarte, welche sich in die Tertie auflöset, ist nach dem einfachen Contrapunct zu setzen erlaubt; allein, da bey Umkehrung derselben eine zu leere Quinte entstehet, welche schon im einfachen Contrapunct verboten ist, so hat man solche im doppelten, aus eben dem Grunde, zu vermeiden.

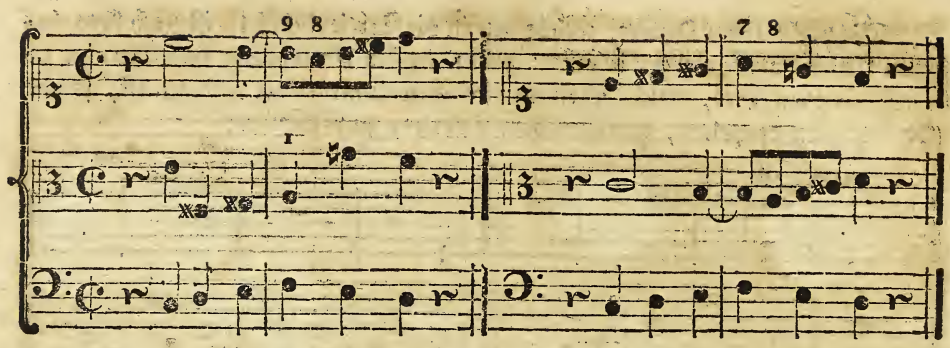


Besonders hat man sich für nach einander folgende Sextengänge zu hüten, indem man bey selbigen verbotenen Quinten in den Oberstimmen nicht leicht entgehen kann.

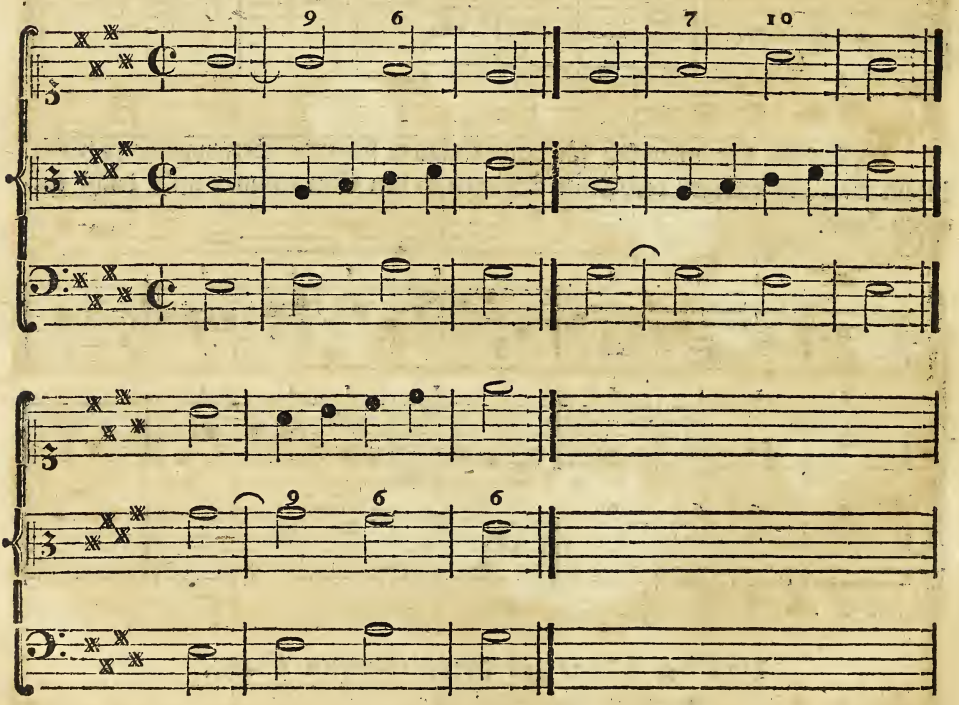


Von der None im dreystimmigen Satze.

Diese kann im dreystimmigen Satze als ein irregulärer Durchgang gesetzet werden, wie hier:

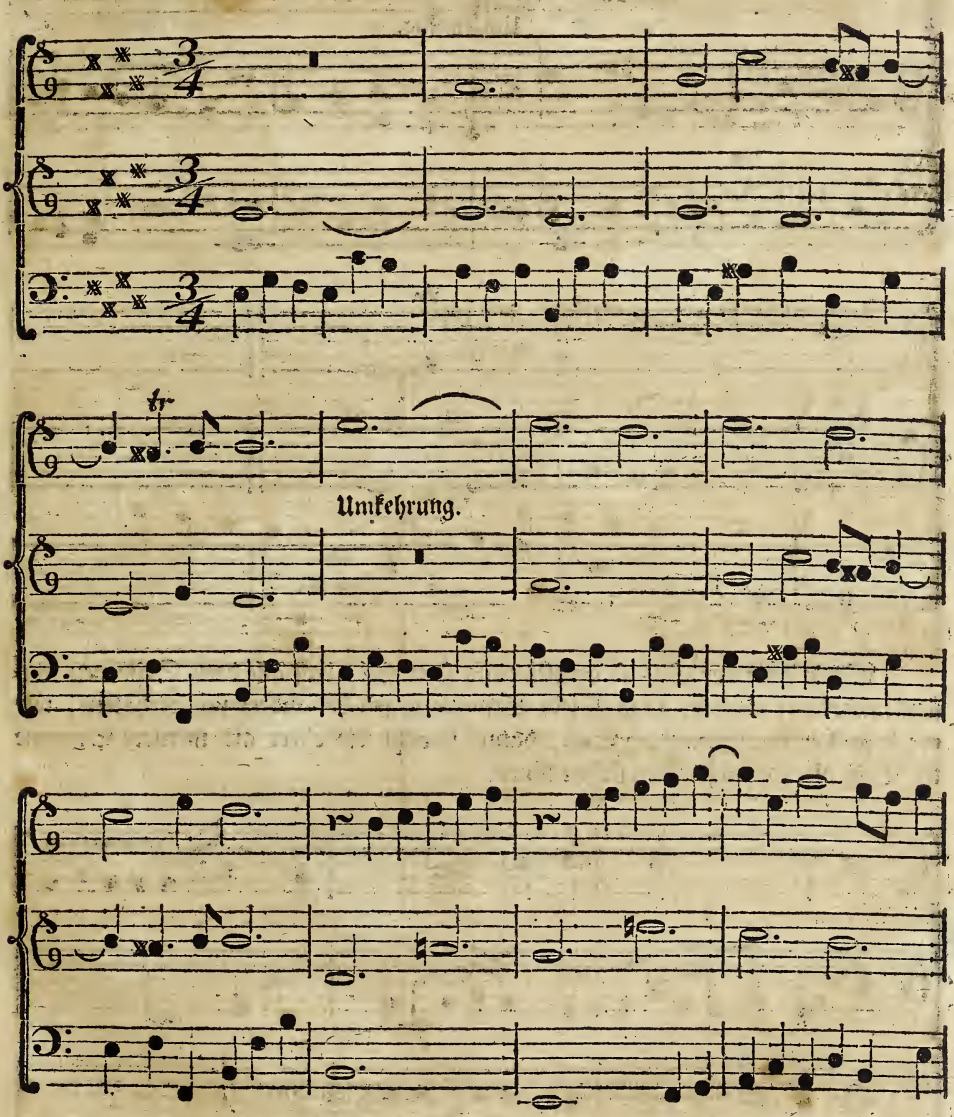


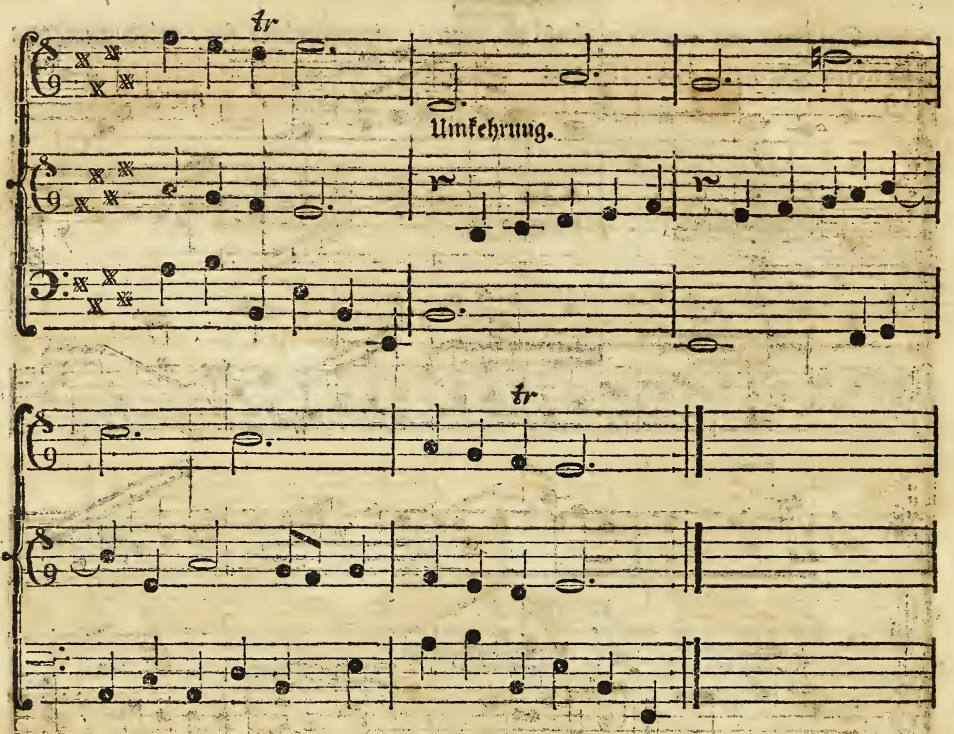
Auch kann sie gesetzet werden, wie hier:



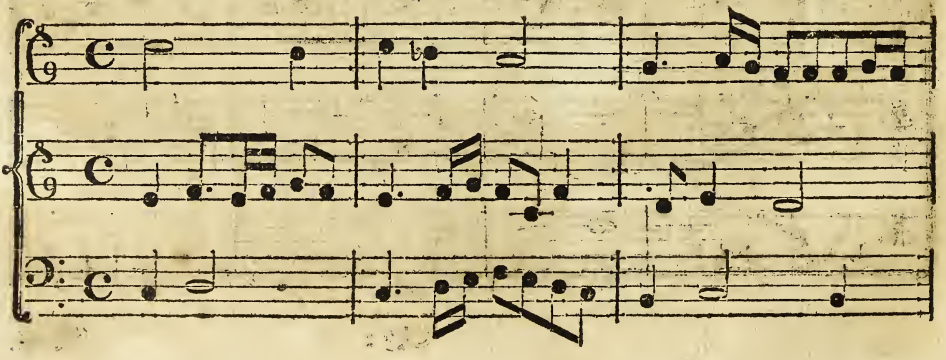
Dies ist es, was man vom dreystimmigen Satze sagen kann, wo die dritte Stimme keiner Umkehrung bedarf. Daß dieser dreystimmige Satz, wobey die dritte

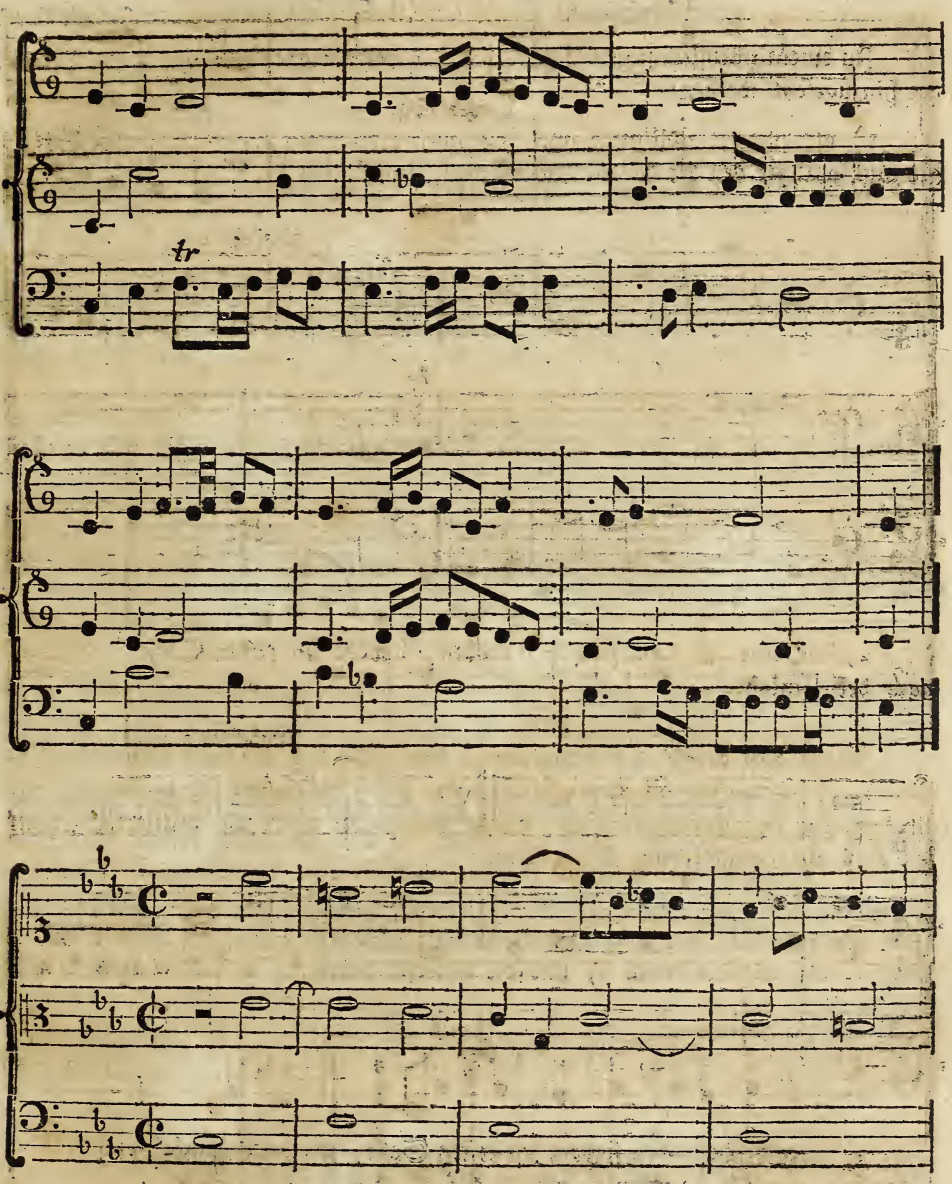
dritte Stimme nur ein Grundbaß ist, wenig eingeschränkt sey, wird man aus folgendem Exempel leicht ersehen:

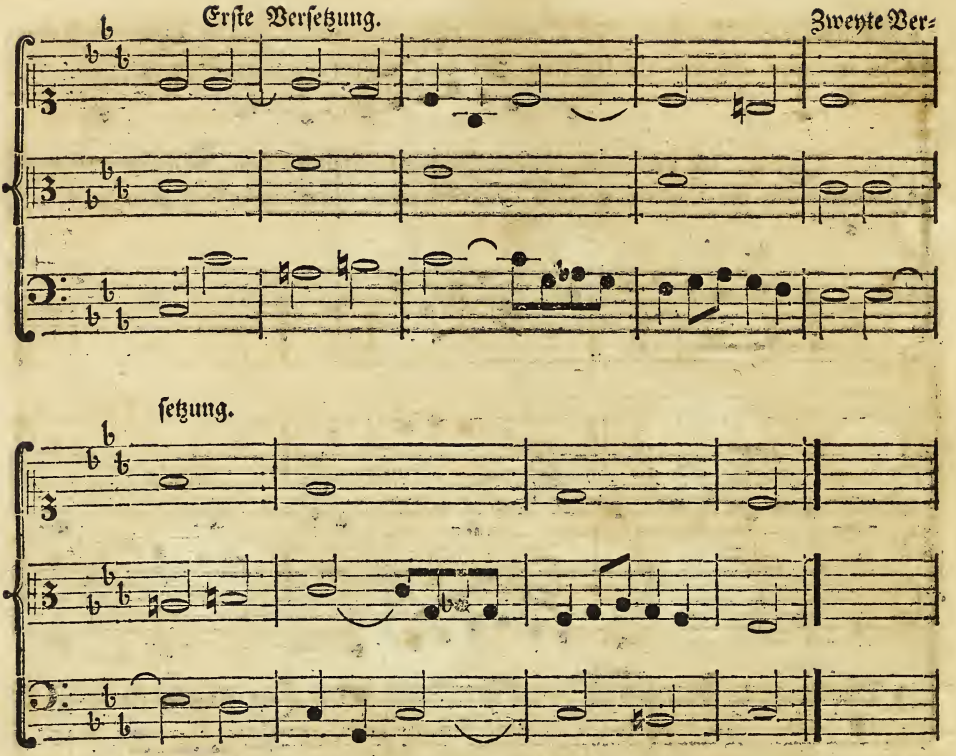




Wenn aber der Satz so dreystimmig seyn soll, daß alle drey Stimmen können umgekehrt werden, so muß jede Stimme gegen die andere sich verhalten, wie ein doppelter zweystimmiger Satz, damit sowohl die obere als mittlere Stimme im Baß als Grundstimme stehen könne.




tr



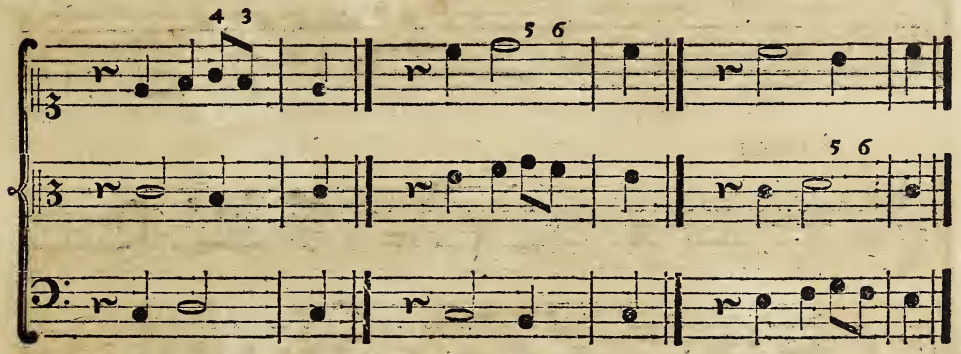
Das erste Exempel aus C dur läßt sich mit allen drey Stimmen umkehren, wodurch sechs verschiedene Arten entstehen. Der Hauptsatz besteht aus drey Tacten. Vom vierten bis zum sechsten Tact ist eine Versetzung. Vom siebenden bis zum neunten die zweyte Versetzung. Die übrigen vier Versetzungen kann man sich leicht aus folgendem vorstellen. Man bezeichne die obere Stimme durch 1, die mittlere durch 2, und die unterste durch 3; so stellt folgendes alle Versetzungen vor.

1	1	2	2	3	3	
2	3	3	1	1	2	
3	2	1	3	2	1	
1te	2te	3te	4te	5te	6te	Art.

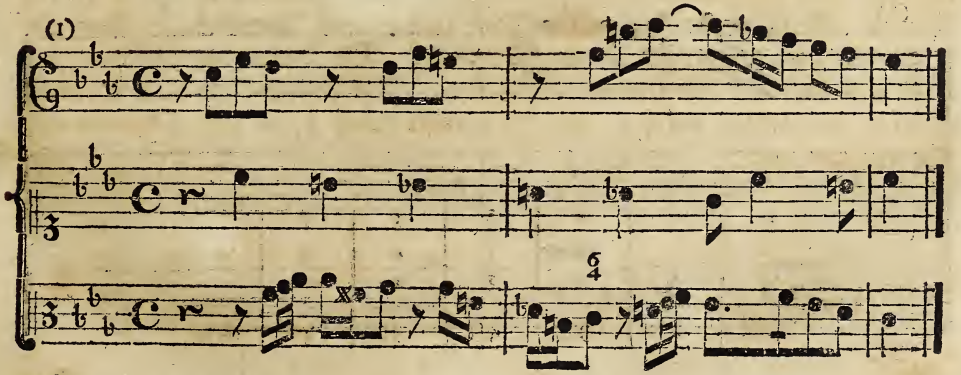
Das

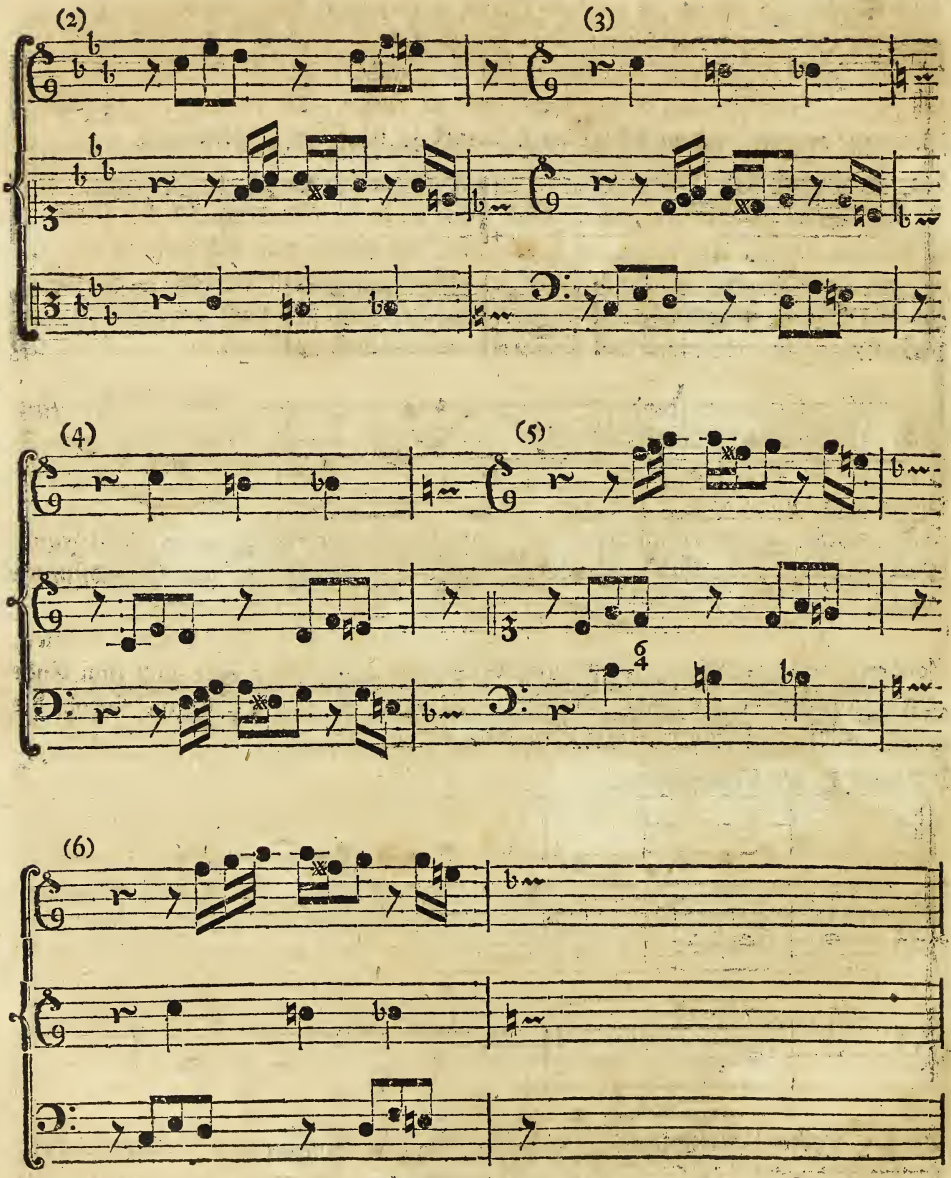
Das zweyte Exempel aus C moll, dessen Hauptsatz aus 4 Tacten bestehet, stimmt in Ansehung der Umkehrung mit dem vorhergehenden überein.

Die Quarte, die bisher in diesem Satze verboten worden, kann gesetzet werden, wenn nach der Quarte von der Grundstimme die Terz darauf erfolget.



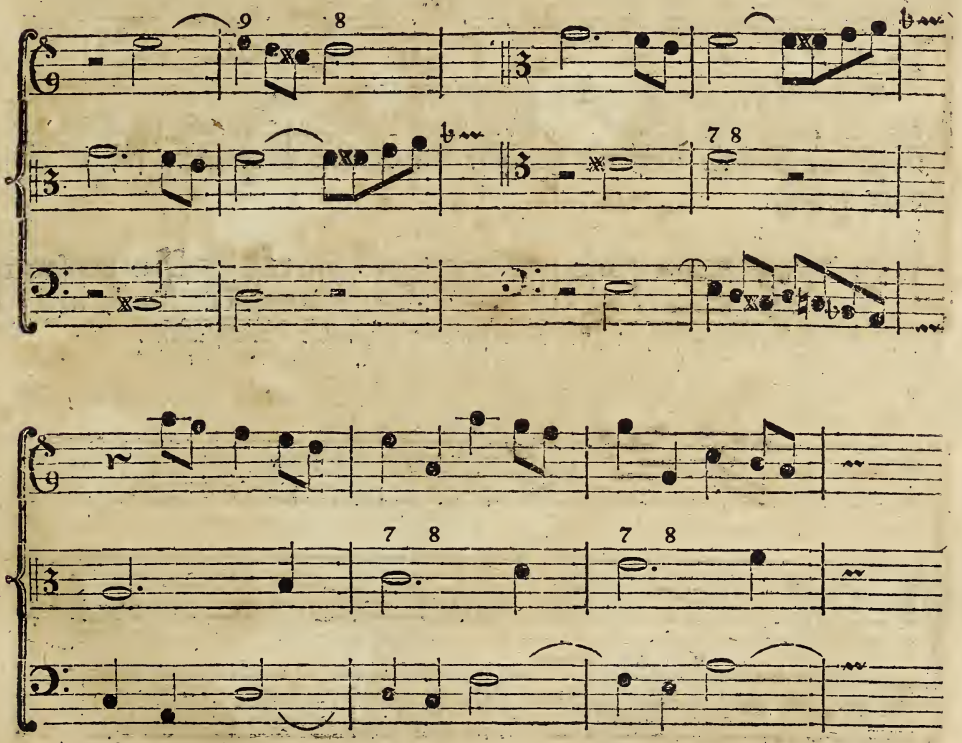
Das folgende Exempel ist von I. S. Bach, dessen sechs Veränderungen ich angezeigt habe. In denselbigen kömmt sowohl die Quinte als Quarte, eben so wie sie sonst verboten wird, öfters vor, und dadurch entsteht der sonst unerlaubte $\frac{6}{4}$ Accord in der Unterstimme.

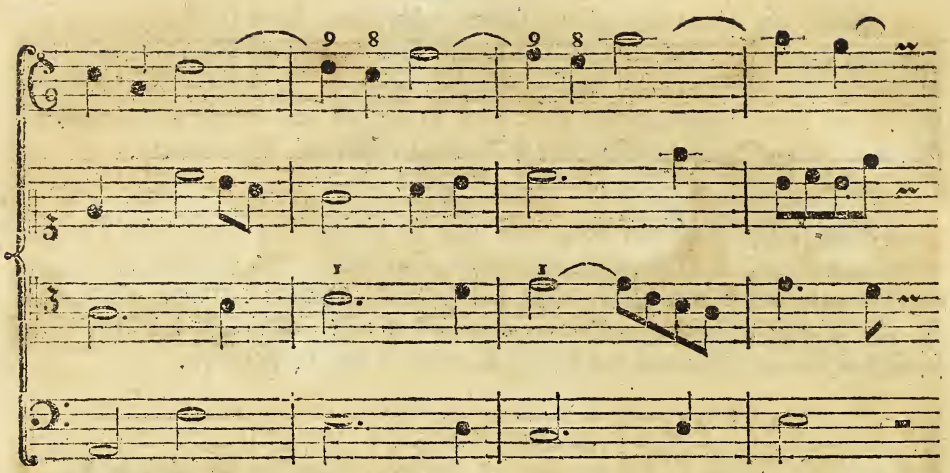



(2)
(3)
(4)
(5)
(6)

Bach, der öfters für gelehrte Ohren geschrieben, kann freylich von den angehenden Contrapunctsschülern, die in diesem Fall die fehlende Grundstimme nicht deutlich genug fühlen und beurtheilen können, nicht verstanden werden, und diesen ist eine Nachahmung davon nicht eher zu rathen, als bis sie zu reifern Einsichten gekommen, indem selbige der $\frac{6}{4}$ Accord zu häufigen Fehlern leitet.

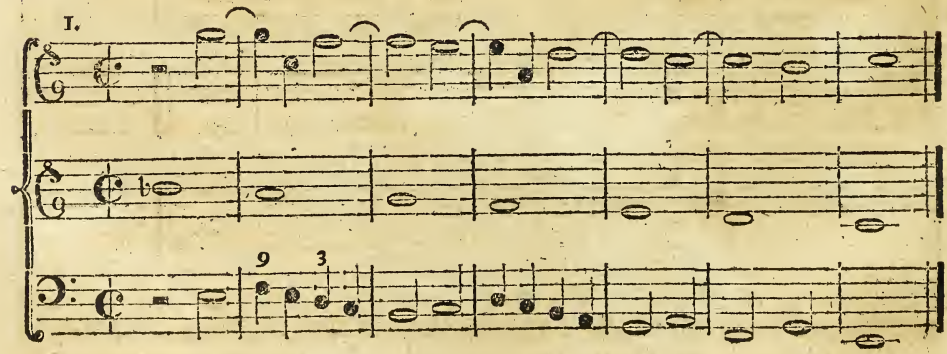
Eben so hat Bach mit der, sonst auch in diesem Contrapunct der Octave, verbotenen None, Umkehrungen angebracht, bey denen man sich wohl in acht zu nehmen hat, wenn dem Gehör nicht soll Gewalt angethan werden. Auf was für eine Art er einen Gebrauch davon gemacht, läßt sich nach erwähnten Einschränkungen am besten aus den Exempeln erlernen und nachmachen.



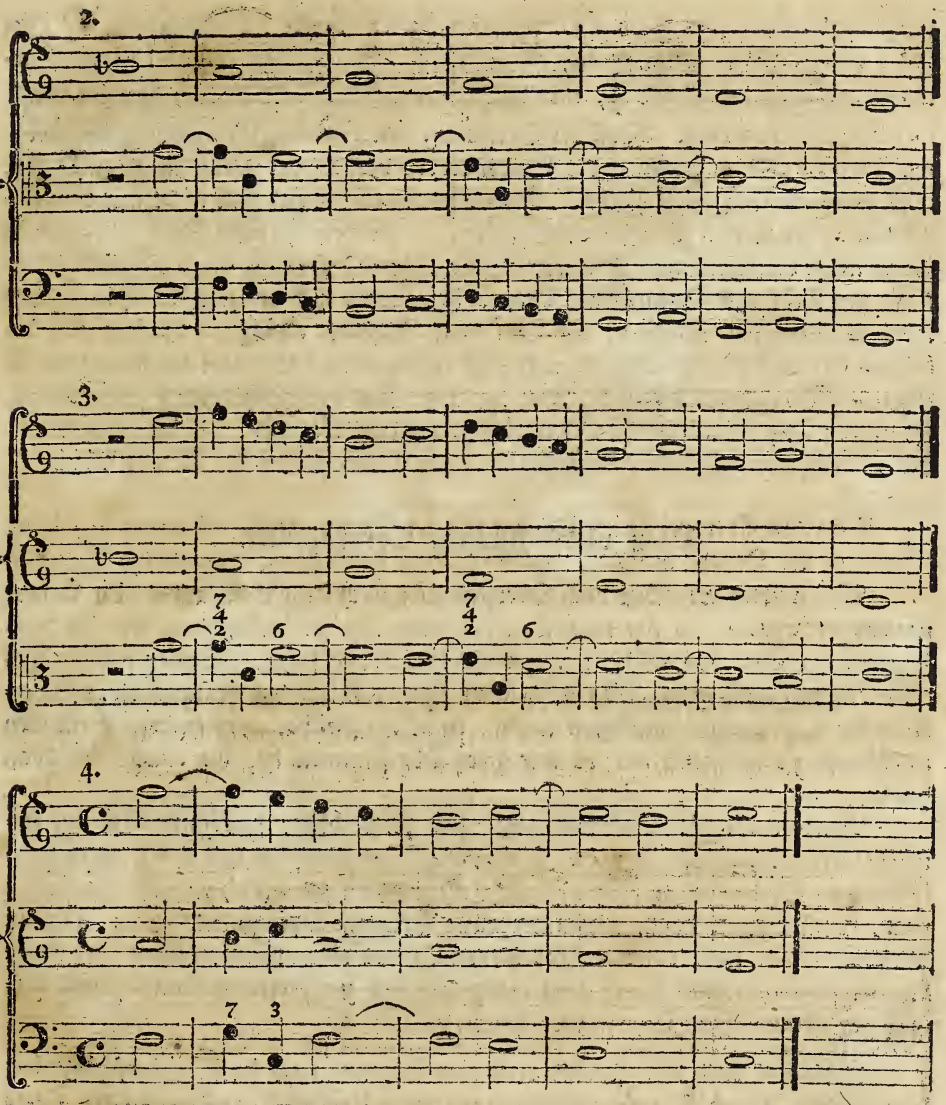


Das erste Exempel ist im Discant mit der None, welche sich gegen die Baßstimme in die Octave auflöset, und bey deren Umkehrung daraus die Septime entstehet, wobey der Baß als gewesene None einen Grad unter sich in die Octave auflöset.

Im folgenden Exempel ist in der Mittelstimme gegen die Baßstimme ebenfalls die 7. 8. wie vorher, und bey dem vierstimmigen Exempel ist die None, welche sich in die Octave auflöset, in der Oberstimme gegen die Tenorstimme.



Hier



Hier ist ein dreystimmiger Satz, der sich nach allen möglichen Veränderungen im Contrapunct der Octave umkehren läßt. Im zweyten Tacte des ersten

und zweyten Exempels ist die Harmonie der None, welche im Auftacte in die Terz des Dreyklangs der Baßnote sich erst auflöset. Im dritten Exempel ist die Harmonie auf eben der Stelle $\frac{7}{2}$, und deren Resolution erfolgt im Auftacte im Basse mit dem Sextenaccord. Daß der Dreyklang von F. beym Niederschlage des zweyten Tactes, und im Auftacte der Sextenaccord von F. der Dreyklang von D. sey, wird niemand in Zweifel ziehen. Daher muß man diesen Fall nicht mit dem folgenden beym vierten Exempel verwechseln, in welchem die erste Note vom zweyten Tacte nicht die Septime mit Secunde und Quarte, sondern die wesentliche Septime mit Terz und Quinte oder Octave ist, welche sich im zweyten Viertel nach ihrer gewöhnlichen Weise in die Terz vom Baßtone auflöset. Anstatt daß im dritten Exempel der Grundton F war, ist es im vierten Exempel der Grundton G. Man ersieht es auch dadurch, weil im ersten Fall die None von F präparirt ist, im letzten Fall beym vierten Exempel hingegen die Septime. Dies letzte Exempel ist auch aller möglichen Umkehrungen des Contrapuncts der Octave fähig.

Vom vierstimmigen Contrapunct.

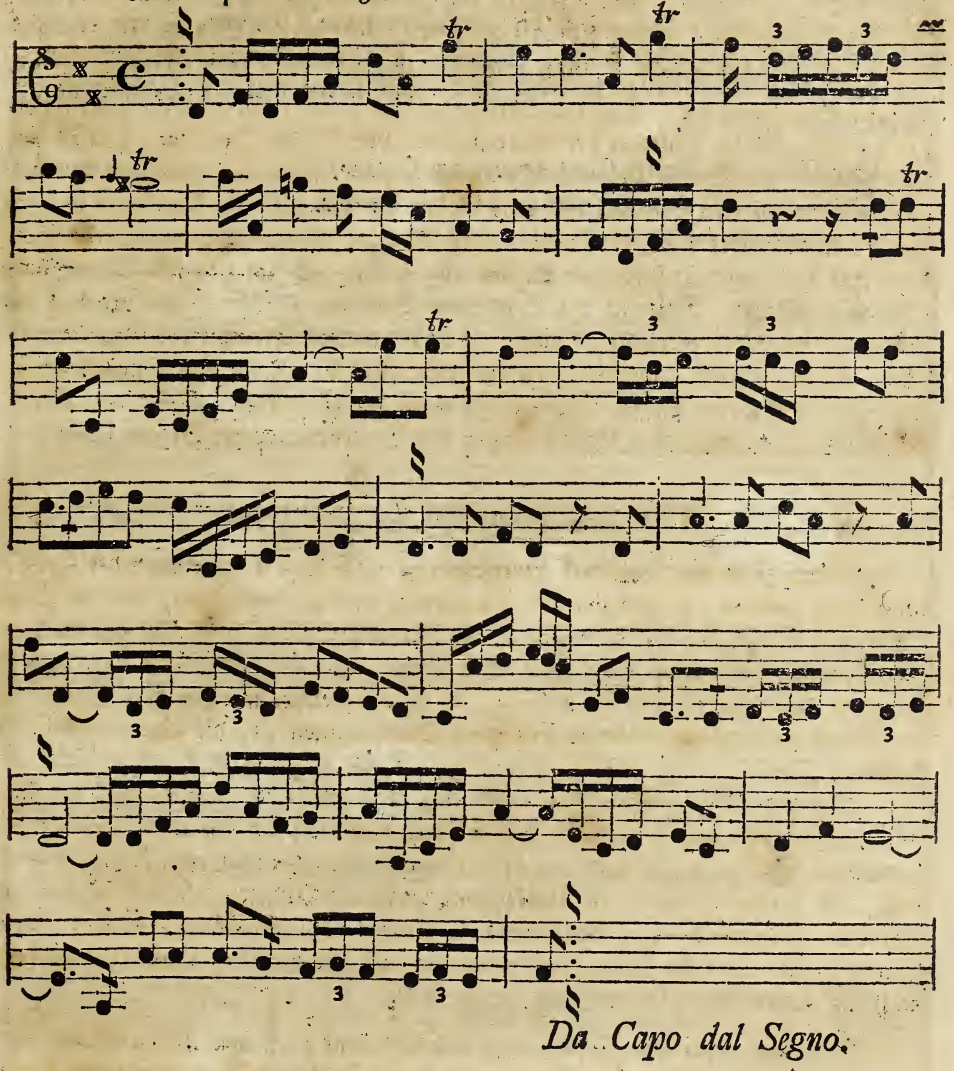
Wenn zwey von den drey Oberstimmen nach dem Contrapunct der Octave umgekehrt werden, so hat man eben dasjenige nur zu beobachten, wie im dreystimmigen Satze, bey welchem immer ein Grundbaß stehet. Sollen sich die drey Oberstimmen nach allen sechs möglichen Arten, mit Beybehaltung eines unveränderten Grundbasses umkehren lassen, so ist ein gleiches mit den drey Stimmen in Obacht zu nehmen, wie es mit zwey Oberstimmen ist, die einen Grundbaß haben.

Werden alle vier Stimmen unter sich verwechselt, so kömmt auch nur immer einerley Grundbaß vor; in diesem Fall hat man nur auf einen reinen vierstimmigen Satz zu sehen, und nur nicht mehrere Quarten nach einander zu setzen; weil, wie bekannt, durch die Umkehrung verbotene Quinten entstehen: aber im Absteigen kann nach einer vollkommenen Quinte eine unvollkommene oder kleine Quinte folgen, welche durch die Umkehrung erst zur perfecten Quinte, und hernach zur übermäßigen Quarte oder Triton wird.

Jedesmal nach vier Tacten tritt eine Stimme nach dem Niederschlage bey dem zweyten Achtel des ersten Viertels ein beym Zeichen §. und vom 13ten Tacte bis zum 16ten ist der Satz vierstimmig, welcher in der Folge auch jedesmal so unverändert vorkömmt, nur mit dem Unterschied, daß die Stimmen unter sich verwechselt sind.

Sobald

Canon a 4 im Einklang.

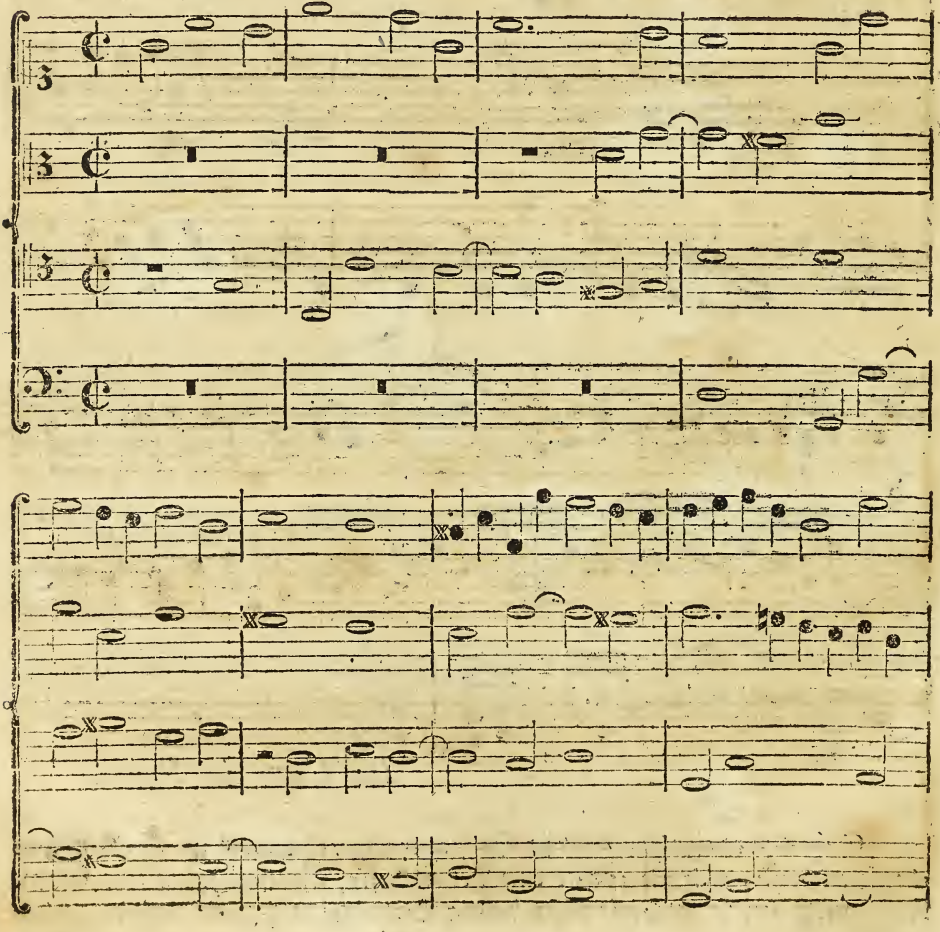


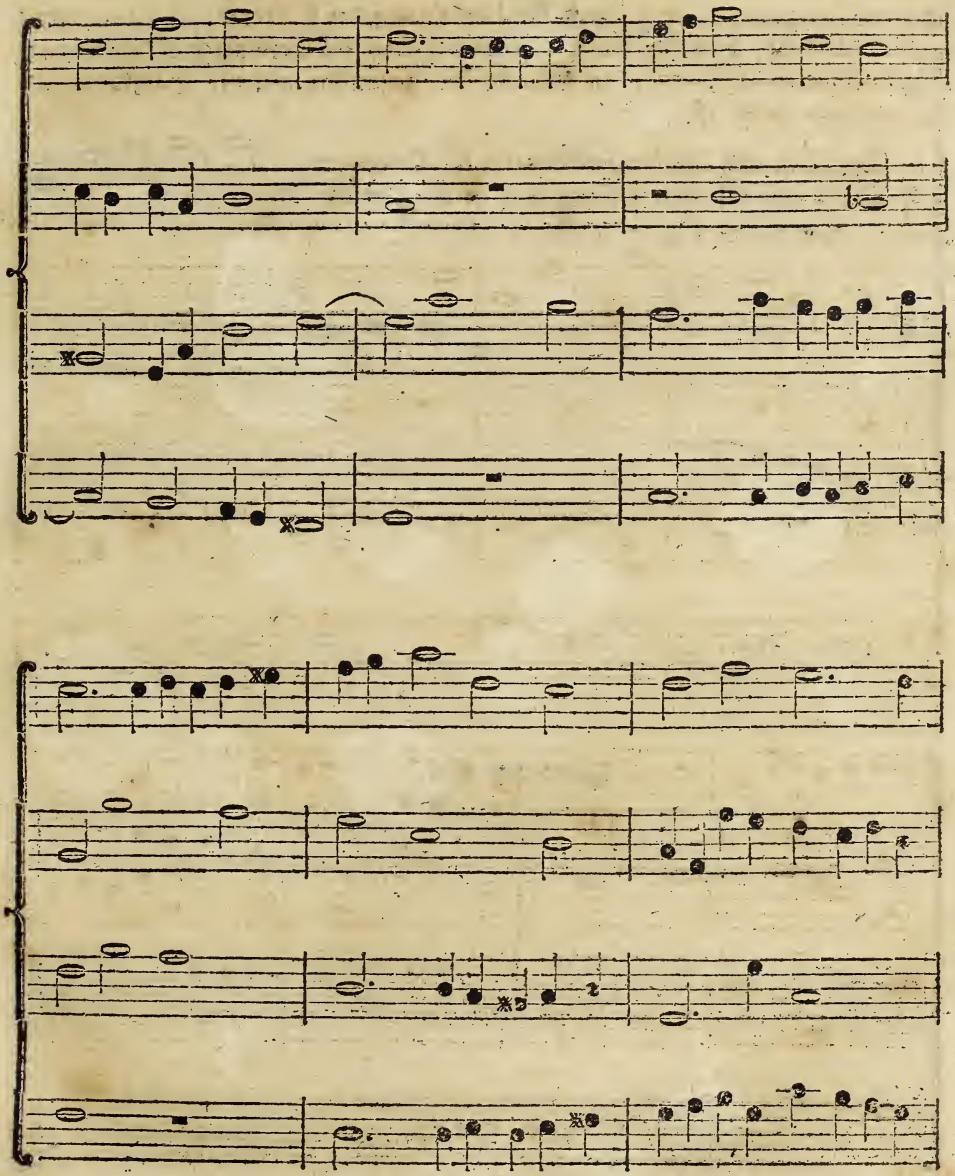
Sobald aber eine von den vier Stimmen gegen eine obere zur Grundstimme oder Baß wird, und die oberste eine Octave tiefer, die unterste um eine Octave höher gesetzt ist, so muß mit diesen beyden Stimmen ganz genau nach dem zwey-

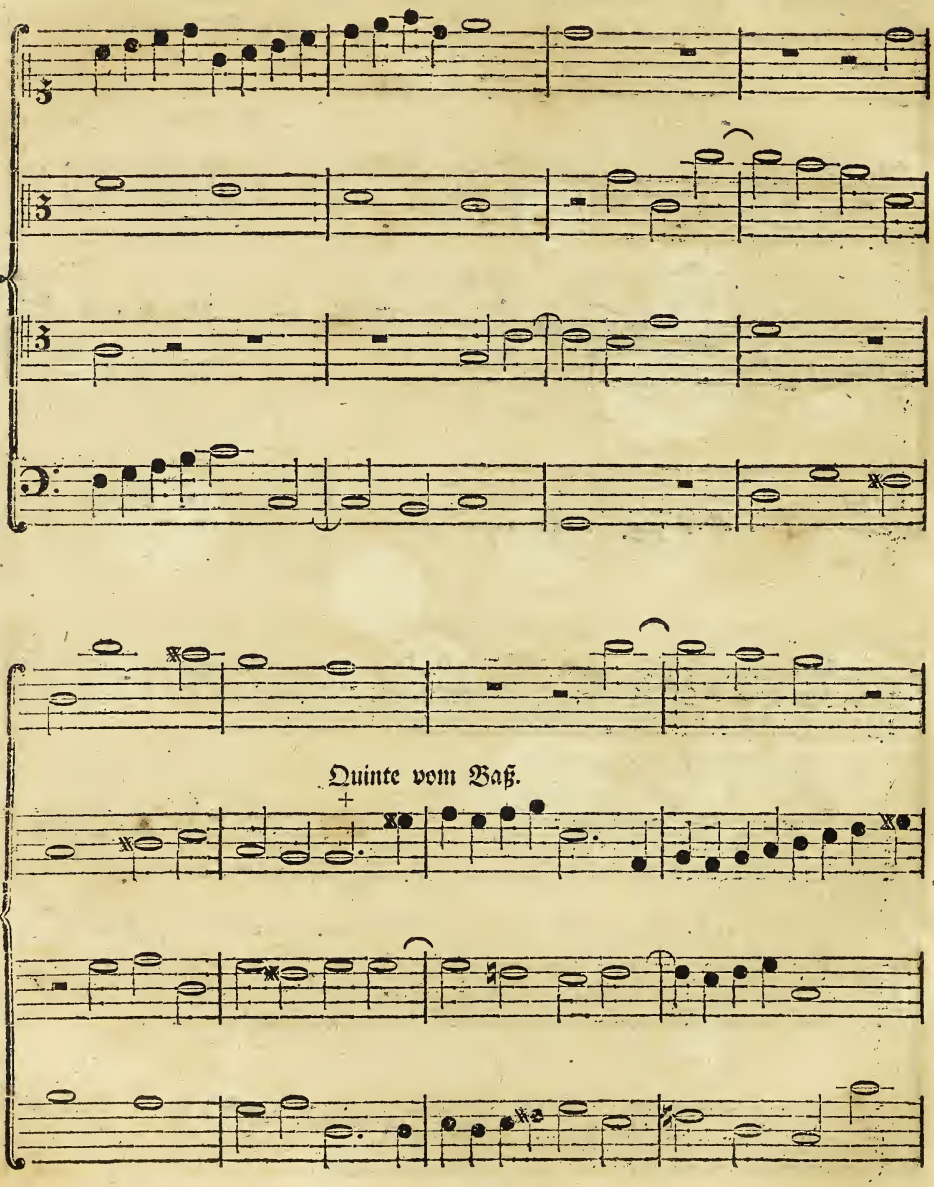
stimmigen Bicinienſatz verfahren werden, in welchem man ſogar eine Quinte zu ſetzen vermeiden muß, weil durch die Umkehrung der $\frac{4}{2}$ Accord, ſo wie er nicht vorkommen darf, zu ſtehen käme. Hierüber folgt ein Exempel von dem ehemaligen berühmten Galparini, in welchem die Altſtimme mit der Baßſtimme im Bicinienſatze geſetzt iſt.

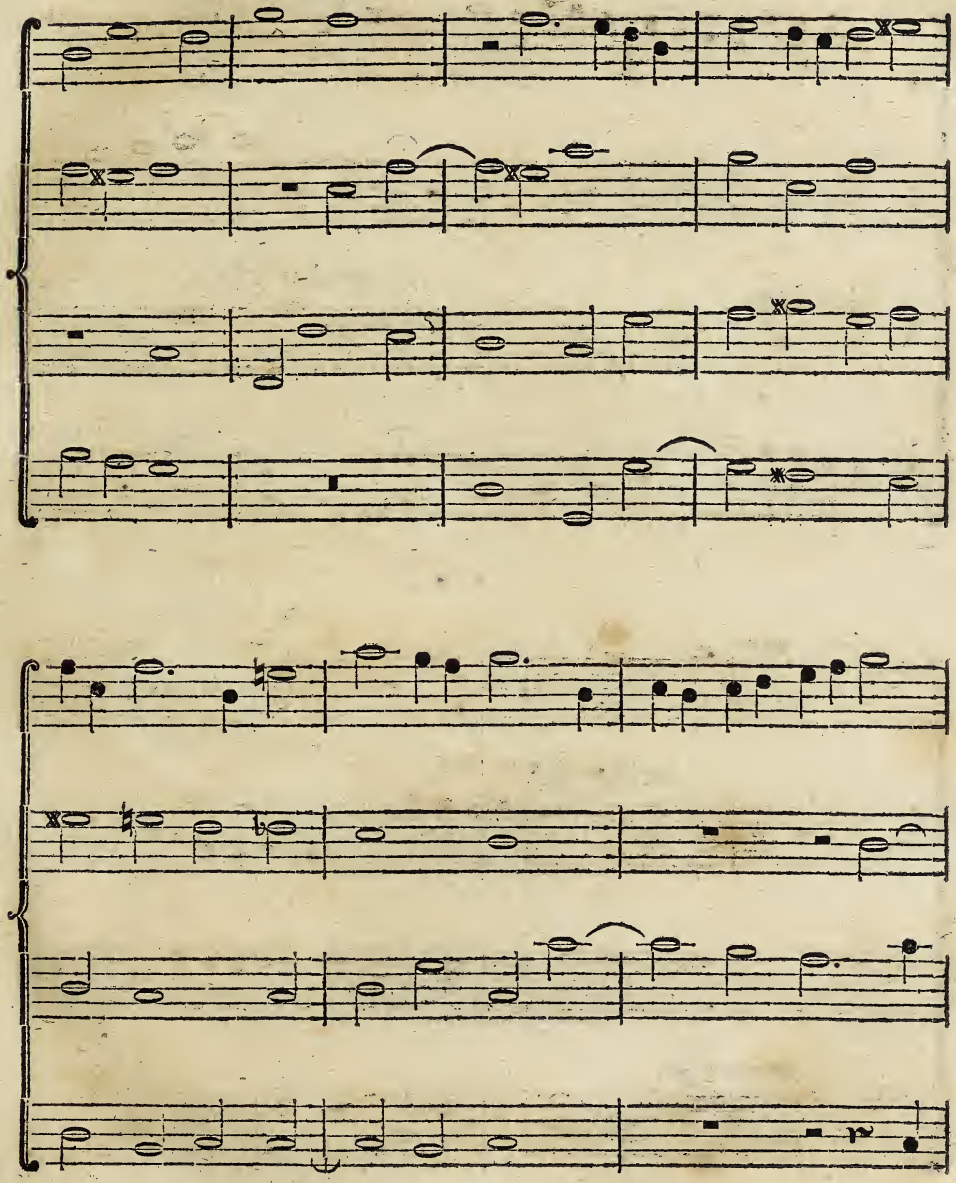
Der Baß und Alt im Contrapunct der Octave.
Der Tenor mit dem Diſcant auch in der Octave.

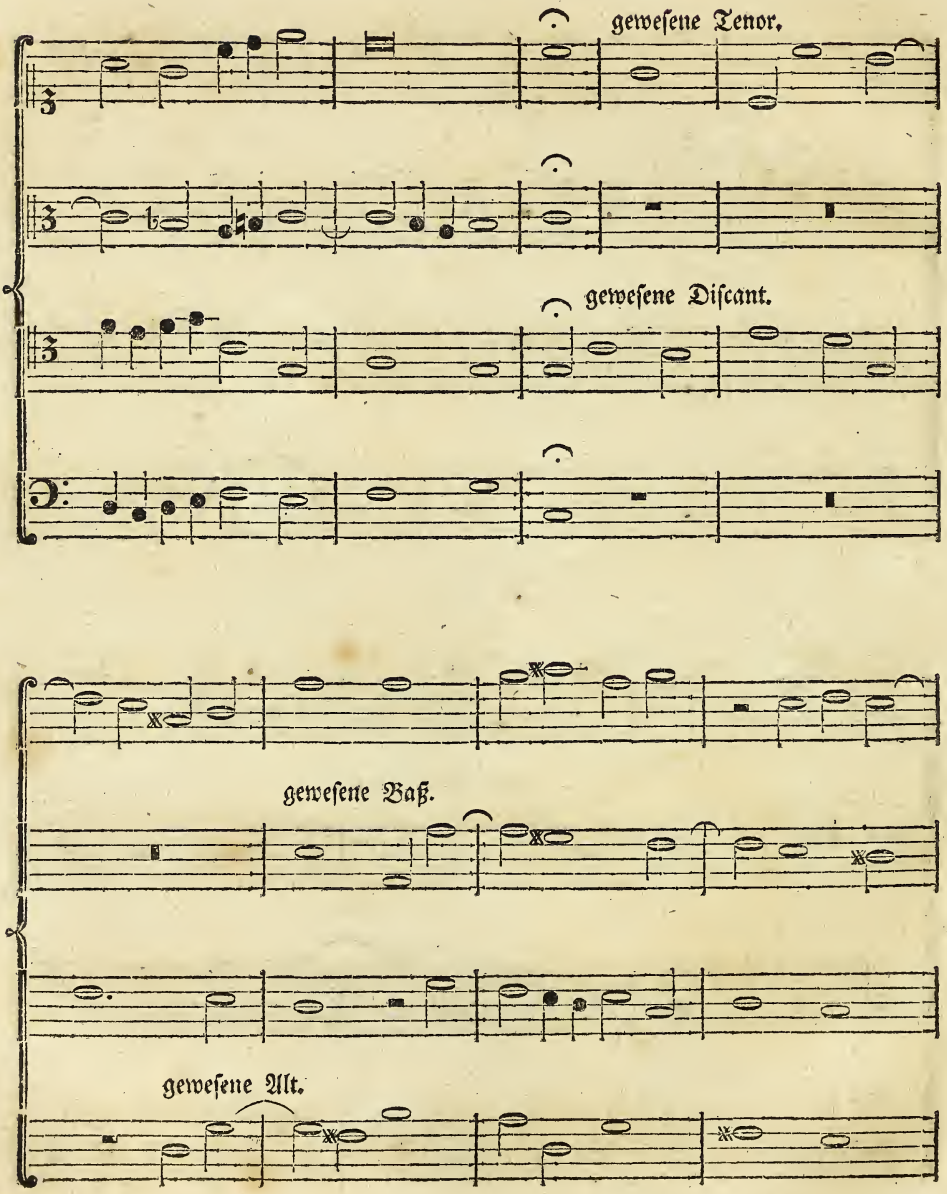
Contrapunct a 4.

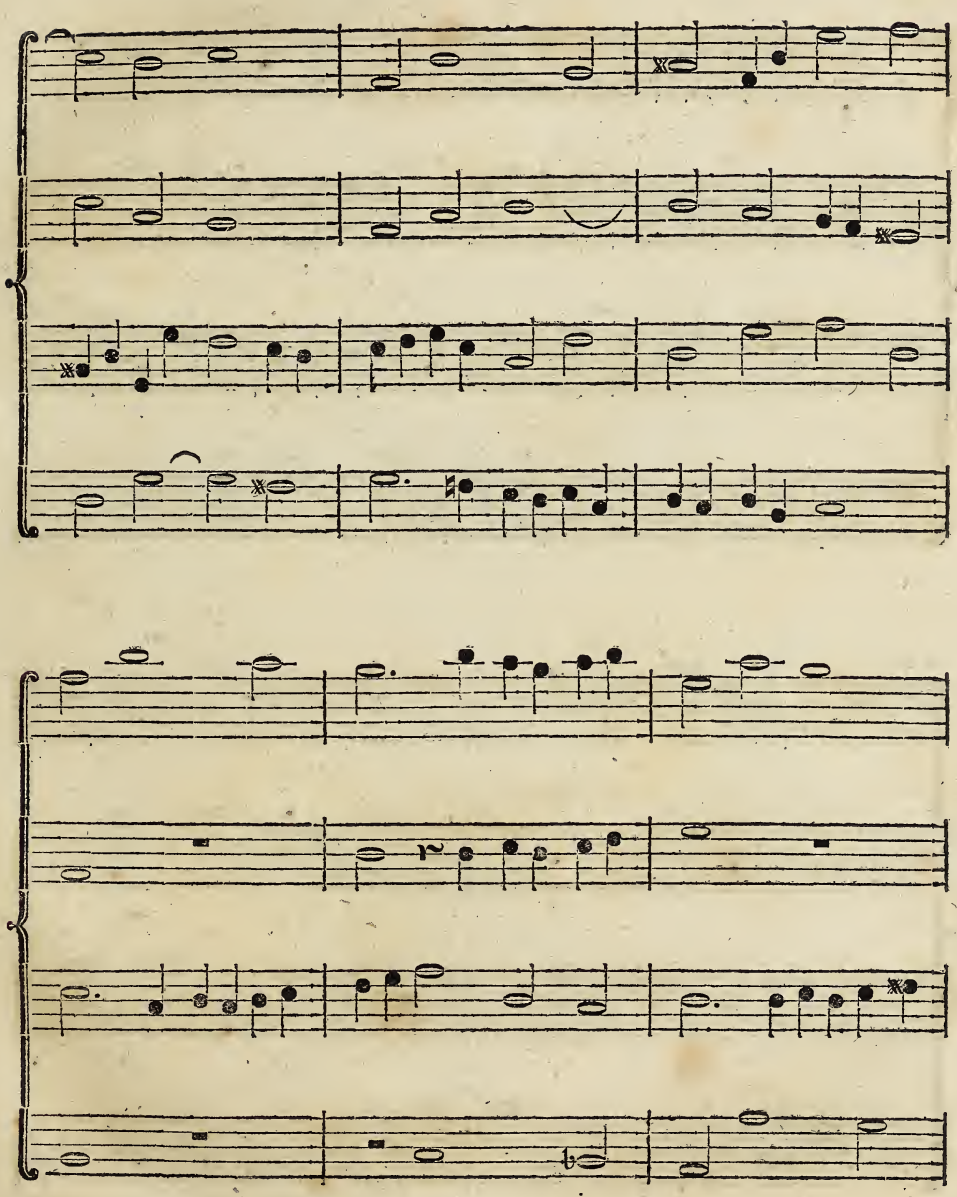


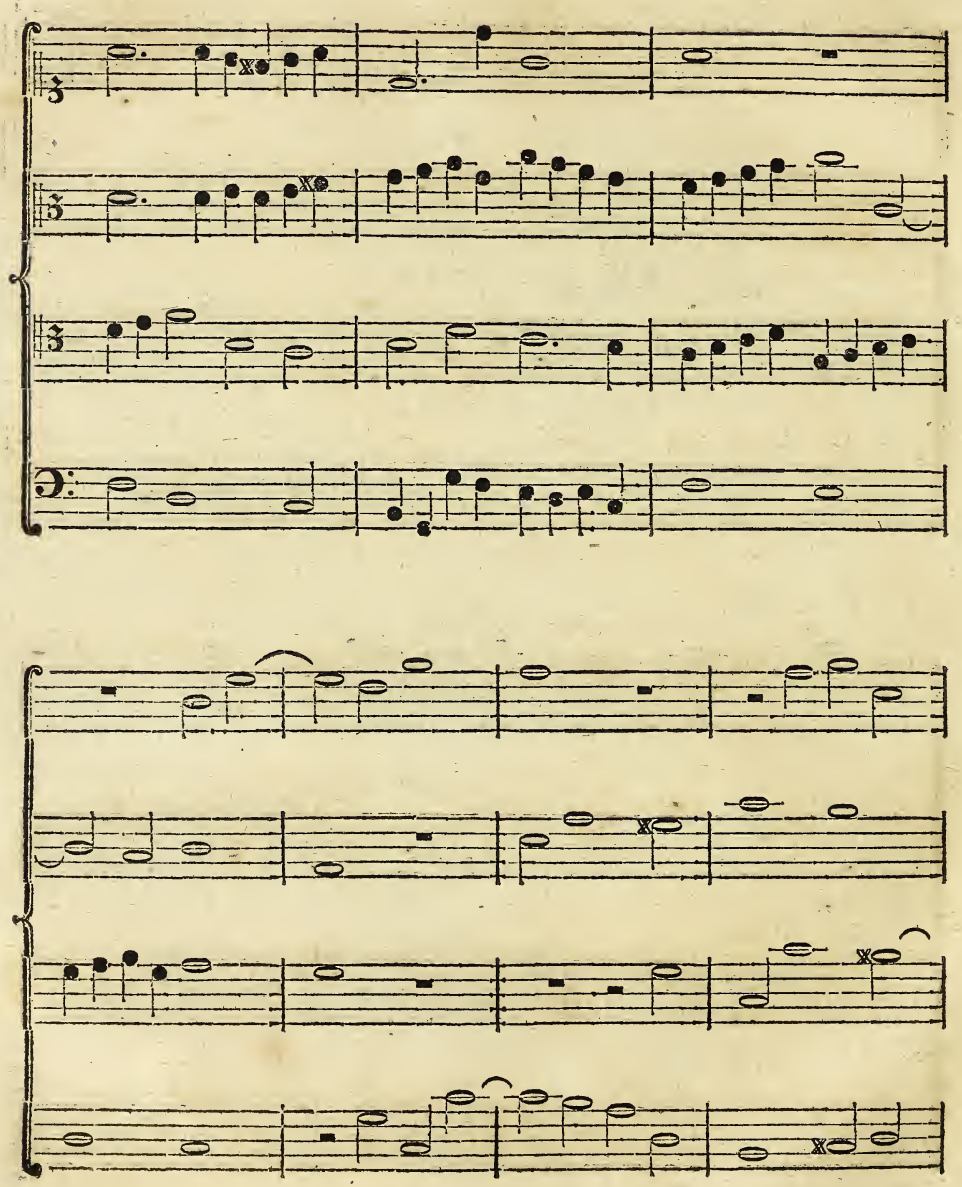


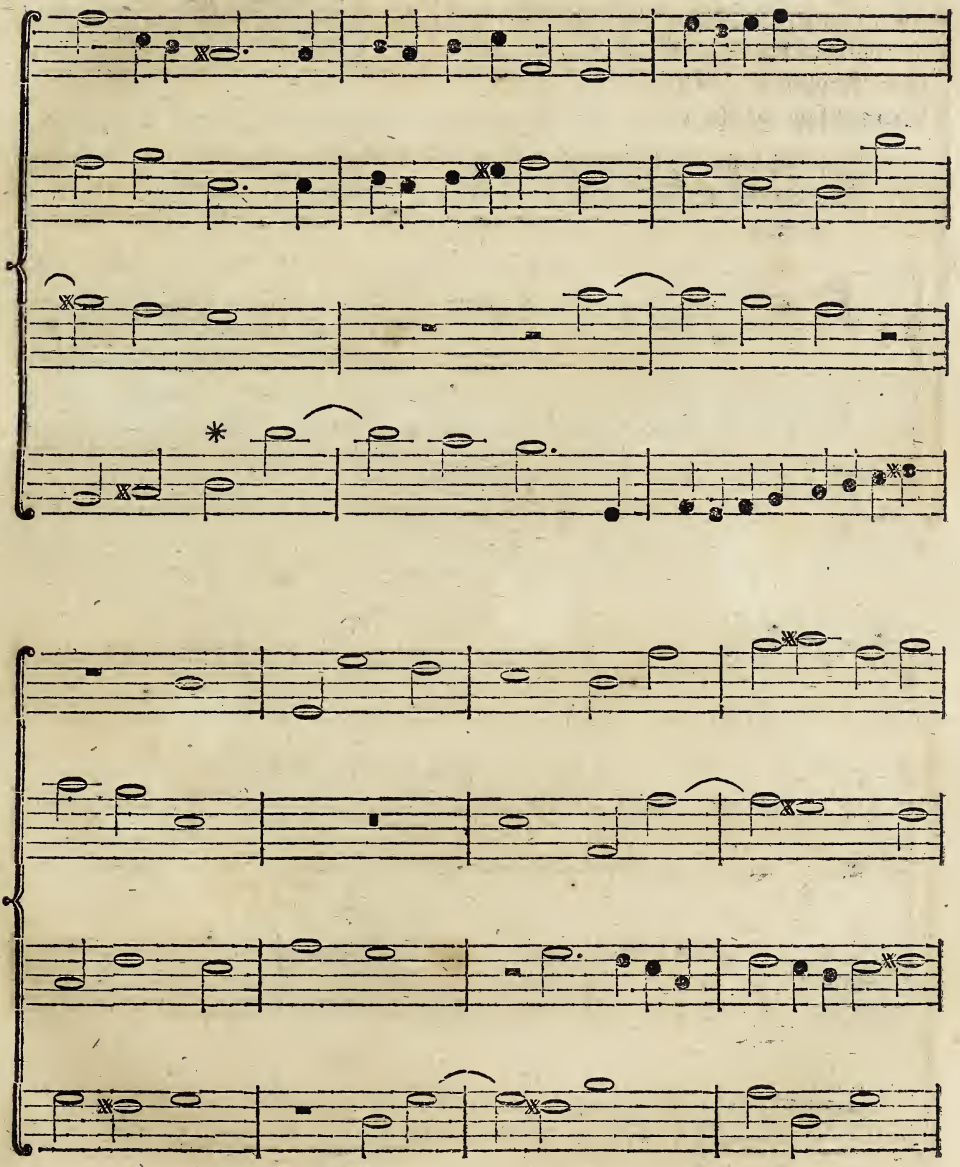

Quinte vom Baß.

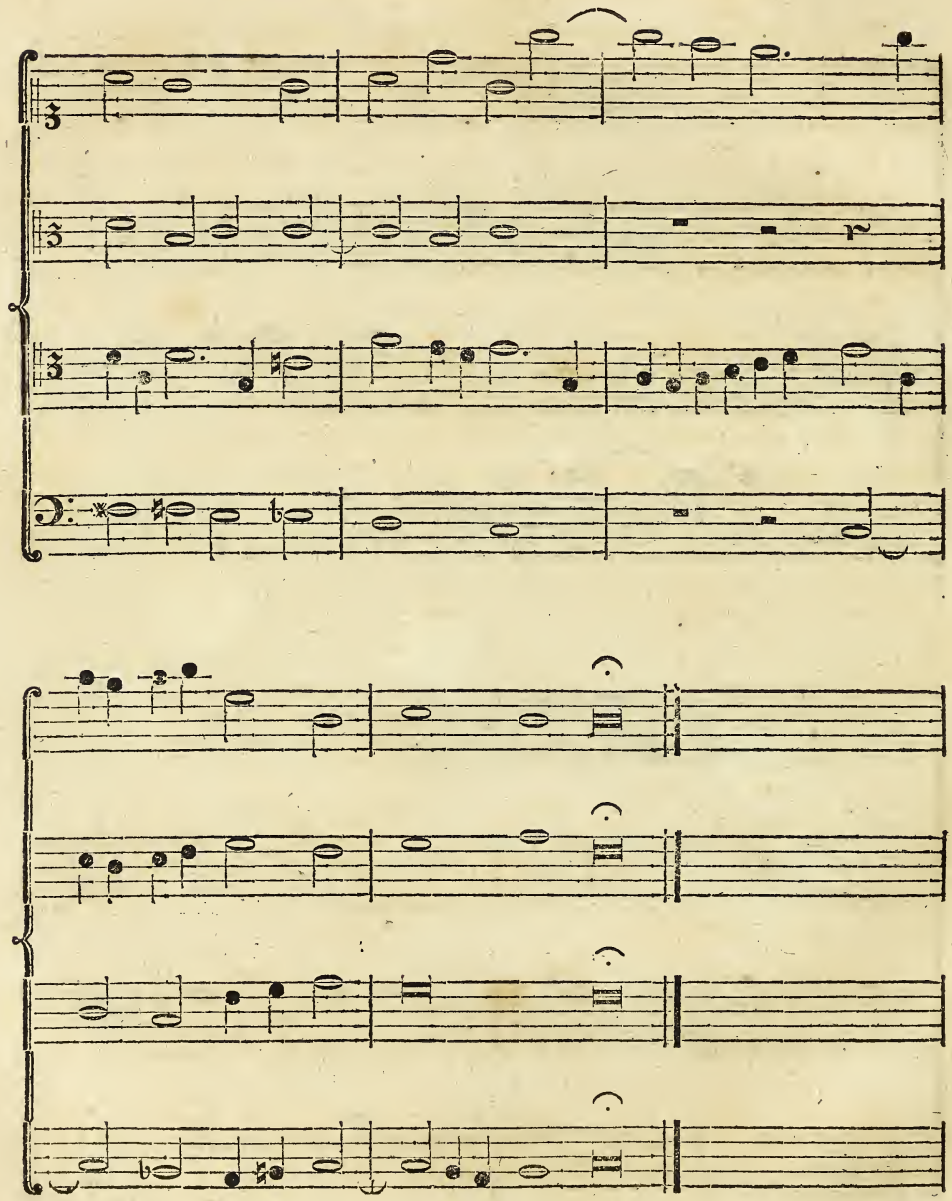



gewesene Tenor.
gewesene Discant.
gewesene Baß.
gewesene Alt.





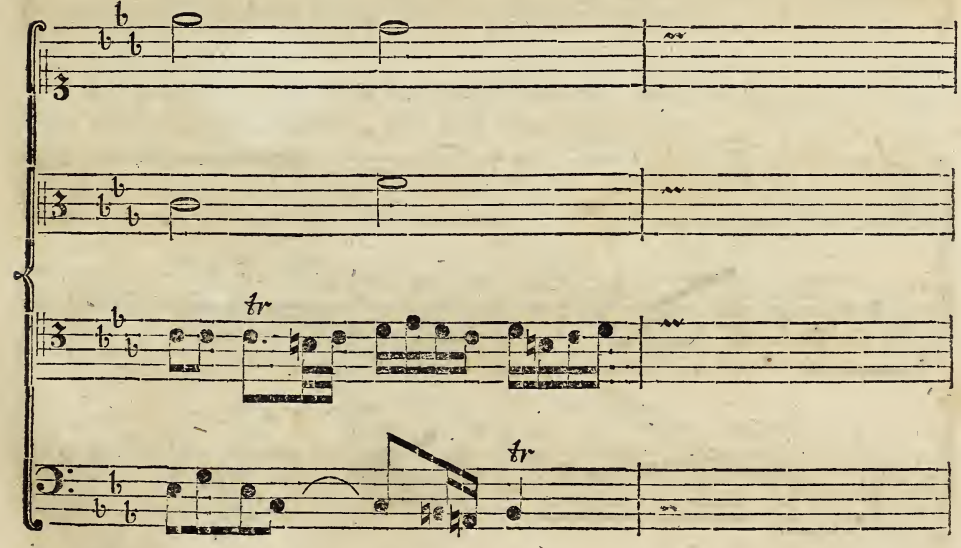




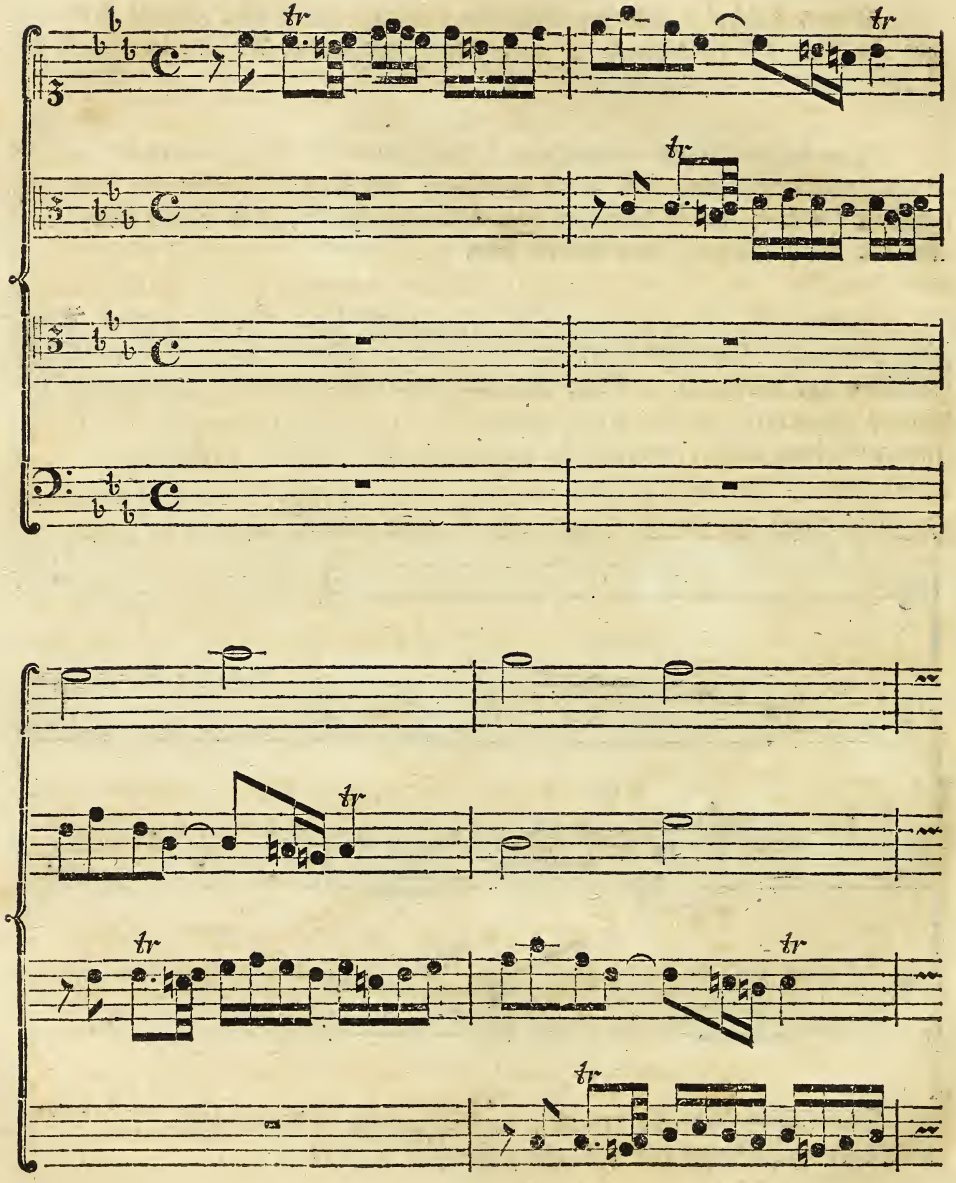
Beym Zeichen † hat der Alt eine Quinte vom Baß, daraus denn folget, daß bey der Umkehrung * eine Aenderung wegen des unerlaubten $\frac{6}{4}$ Accords mußte gemacht werden.

Die Discantstimme ist mit der Tenorstimme im Contrapunct der Octave auch umgekehrt, und weil keine davon zur Baßstimme wird, so kann eine gegen die andere sowohl eine Quinte als Quarte haben, weil sie in beyden Fällen mit einer Grundstimme bedeckt sind.

Wenn drey Stimmen im Contrapunct der Octave gesetzt sind, so daß jede davon zur Baßstimme wird, so muß sich jede zu der andern nach dem Bicinienſatze verhalten. Dies gilt auch vom vierstimmigen Satze, wie folgendes Exempel, welches eins in der Art ist, in welchem sich alle vier Stimmen umkehren lassen, woraus 24 Arten von Versetzungen entstehen.



Dieser Satz, der sich mit allen vier Stimmen umkehren läßt, giebt durch einen Tact einen Canon von 4 Tacten, wie hier zu sehen ist:

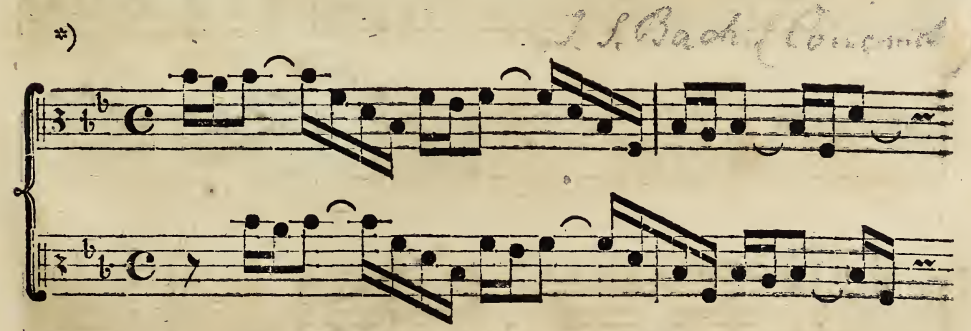

tr
tr
tr
tr
tr
tr

Anwendung des doppelten Contrapuncts in der Octave, auf Canons.

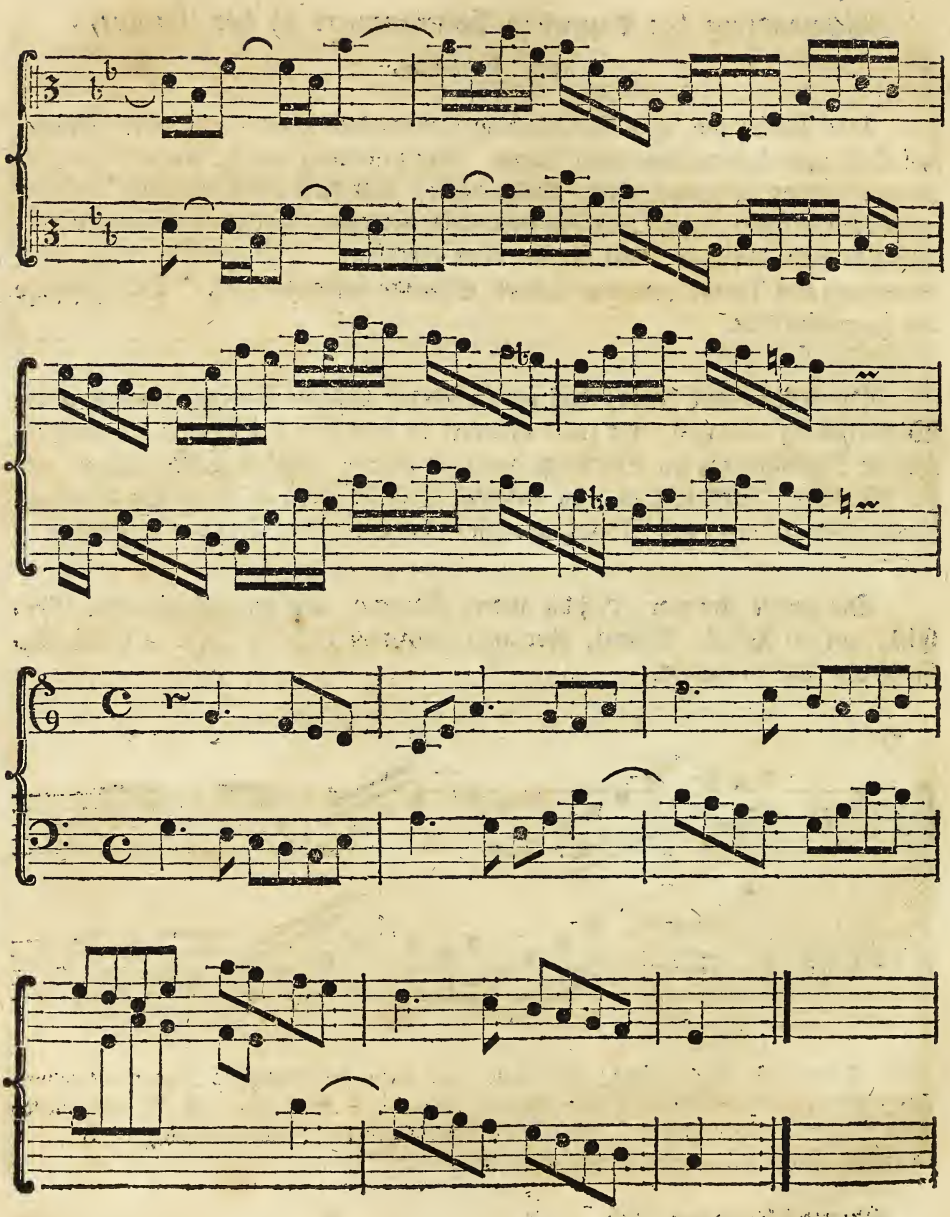
Das Verlangen, eine Melodie oder Hauptthema eines angehenden Stücks, es bestehe aus vier oder mehreren Tacten, öfter zu hören, gab zu den verschiedenen Arten, solches zu wiederholen, Gelegenheit, und diese Wiederholung geschahe entweder erst dann, wenn man den Grundton verlassen, und in einen andern ausgewichen war, welches, wie bereits oben erwähnet, Transpositio heißt, oder wenn man das Thema von einer andern Stimme vortragen ließ. Dies geschahe auf zweyerley Art.

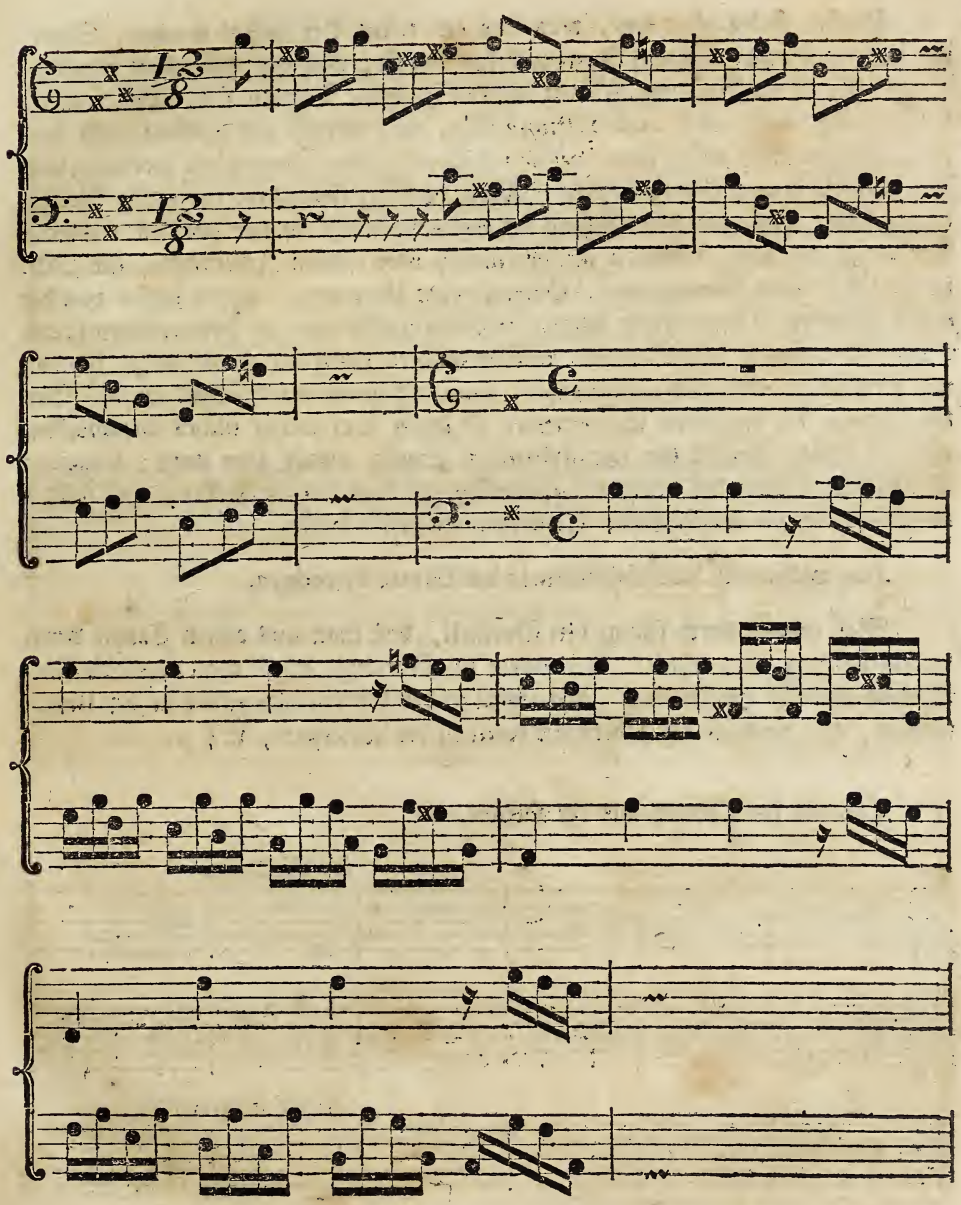
Die erste bestand darin, daß man nach der völligen Endigung desselben die Wiederholung vornahm, und zwar entweder in dem Ton des Thema, in welchem Fall sie Nachahmung im Einklange genennet wurde, oder in einem andern, als der Secunde, Terz u. s. w., in welchem Fall sie ihren Namen von gedachten Intervallen bekamen und Nachahmungen in der Secunde, Terz u. s. w. hießen.

Die zweyte Art war, daß die andere Stimme, wie im nachfolgenden Beyspiel, um ein Achtel, Viertel, oder auch einen oder mehrere Tacte nach des Anfange des Thema eintrat.



*) Dieser erste Satz würde, als zweystimmig betrachtet, nicht nach den Regeln dieses Satzes eingerichtet seyn, und an verschiedenen Orten leer klingen; allein er ist aus einem sechsstimmigen Concert genommen, in welchem durch die noch hinzukommende Stimmen die Harmonie ergänzt wird.



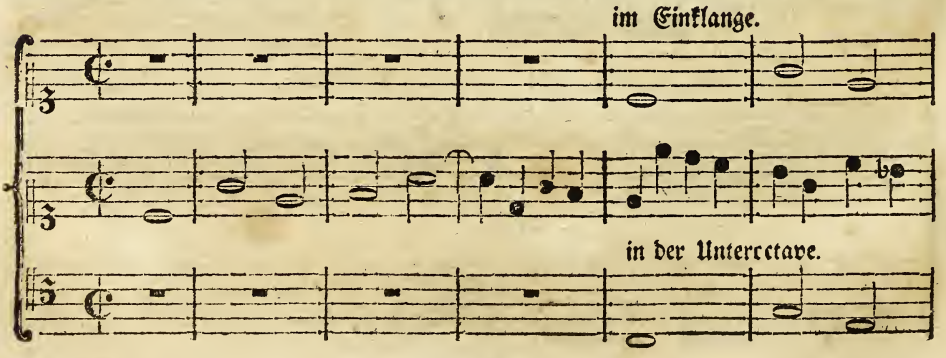


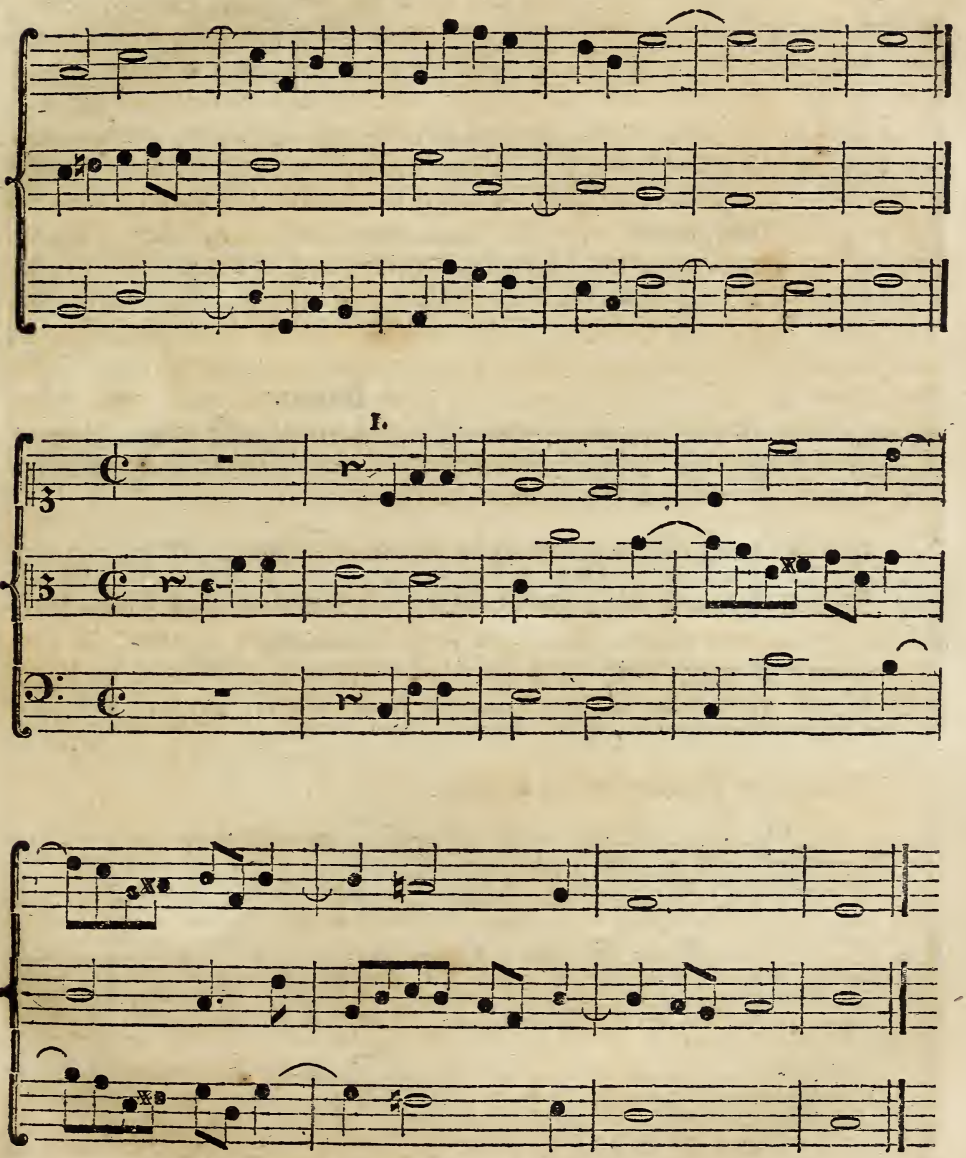
Hierbey findet eben das, was von der ersten Art gesagt worden, Statt, nur daß die Benennung von jener unterschieden ist, und daß man statt Nachahmung, Canon im Einklang, Canon in der Secunde, Tertie u. s. w. saget. Diese können zwey- drey- oder auch mehrstimmig, und sowohl im einfachen als doppelten Contrapunct gesetzt seyn. Hier soll nur blos das abgehandelt werden, was den zweystimmigen Canon betrift. Man verfährt überhaupt bey deren Verfertigung also, daß man den Gesang der ersten Stimme in der zweyten unverändert nachfolgen läßt, entweder im Einklange, oder andern Intervallen, als z. B. in der Ober- oder Untersecunde, Oberterz oder Unterterz. Unter diesen von der ersten Stimme in der zweyten erhaltenen Gesang setzet man zu letzterer einen neuen Contrapunct in die erste Stimme, welcher alsdenn wiederum in die zweyte kömmt, und zu welchem abermals, wie vorher, ein neuer Contrapunct gesetzt wird. Bey dem Canon im einfachen Contrapunct ist außer dem weiter nichts anzumerken, als daß er den Regeln des zweystimmigen Satzes gemäß seyn muß; hingegen ist bey dem Canon des doppelten Contrapuncts dieses zu bemerken, daß solcher nach einer Art der verschiedenen Contrapuncte gesetzt werde.

Hier wollen wir blos diejenigen in der Octave betrachten.

Man erlangt durch selbige den Vortheil, daß man aus einem Canon durch die Umkehrung zwey erhält. Aus einem im Einklange erhält man durch die Umkehrung einen in der Octave. Aus einem in der Obersecunde einen in der Unterseptime, aus einem in der Obertertie einen in der Unterserte, u. s. w.

Canones im Contrapunct der Octave.



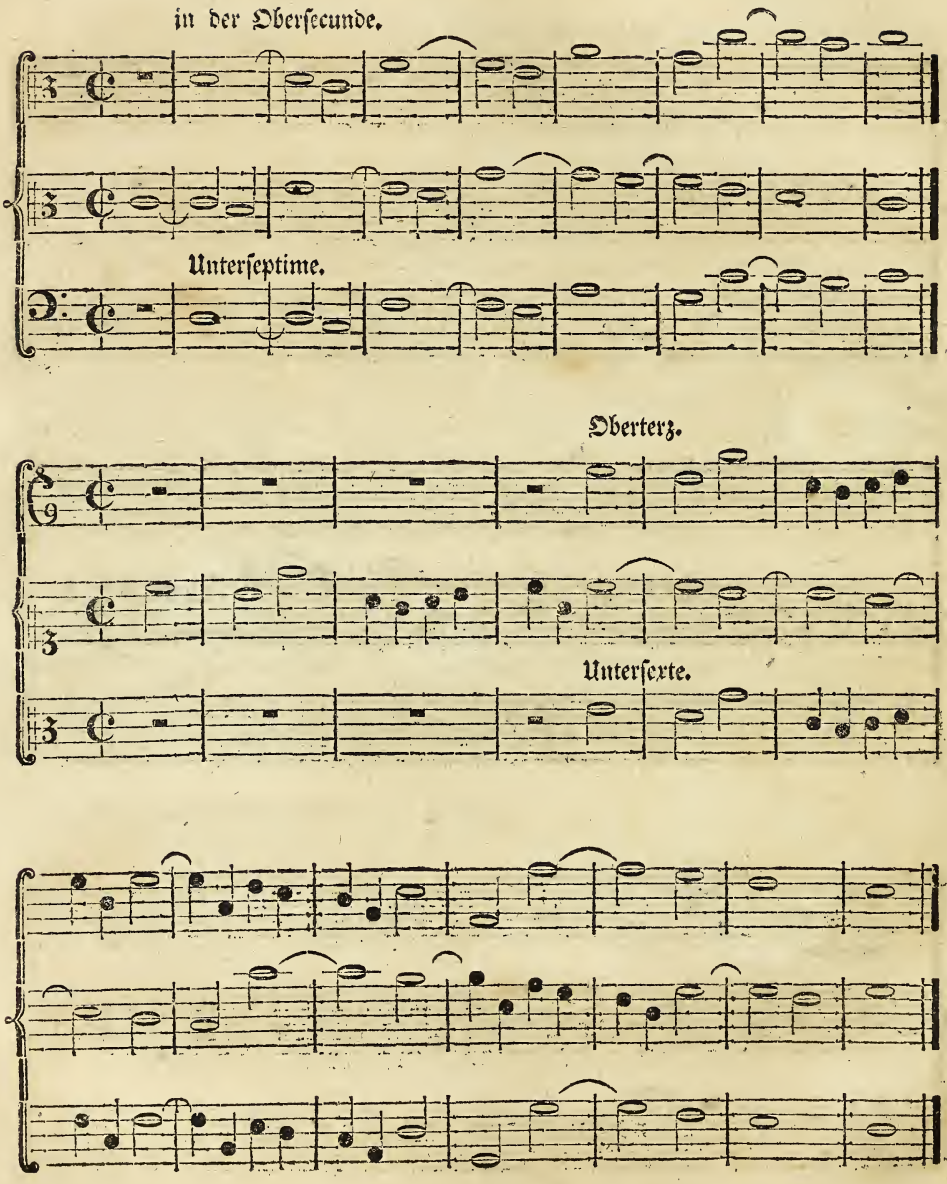

I.

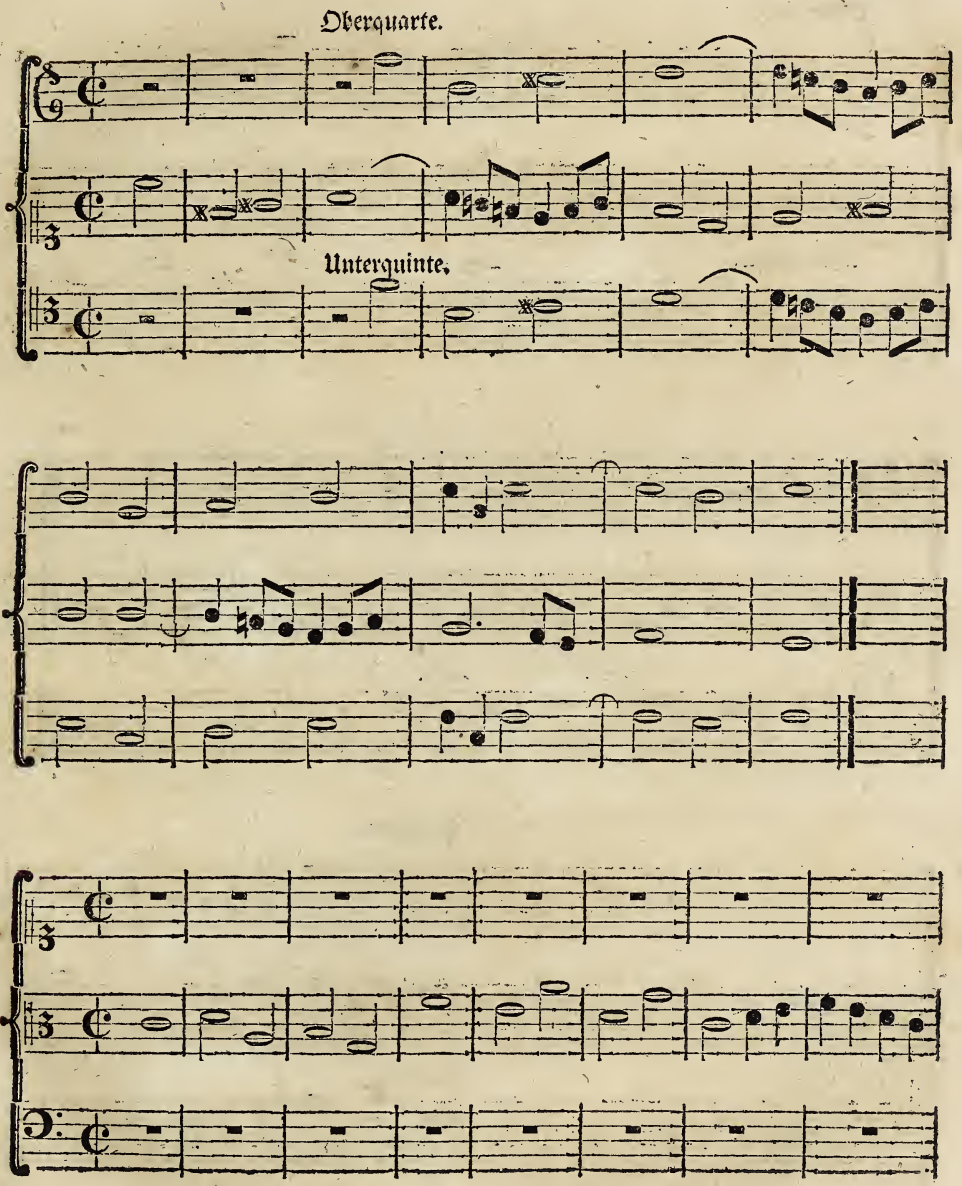
in der Obersecunde.

Unterseptime.

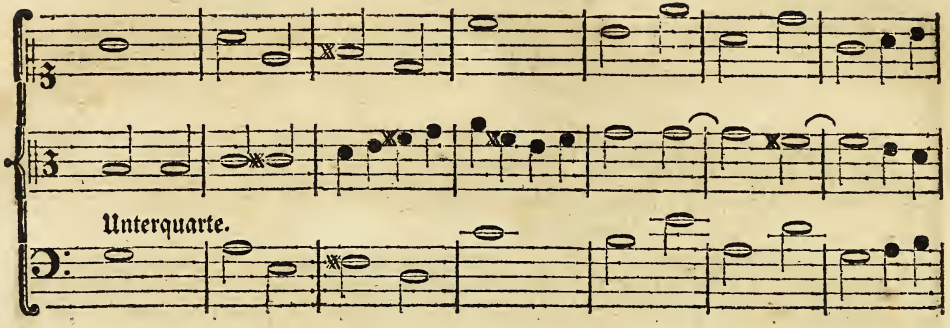
Oberterz.

Unterserte.

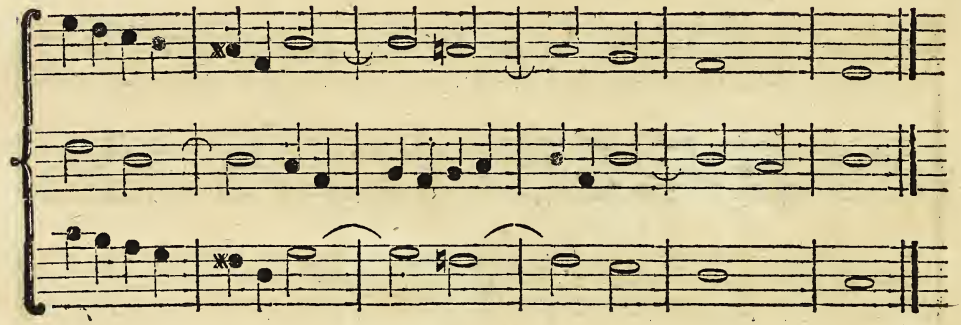



Oberquarte.
Unterquinte.

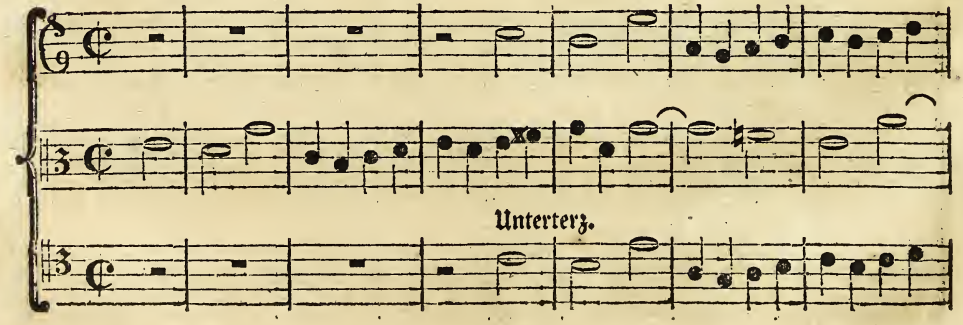
Oberquinte.



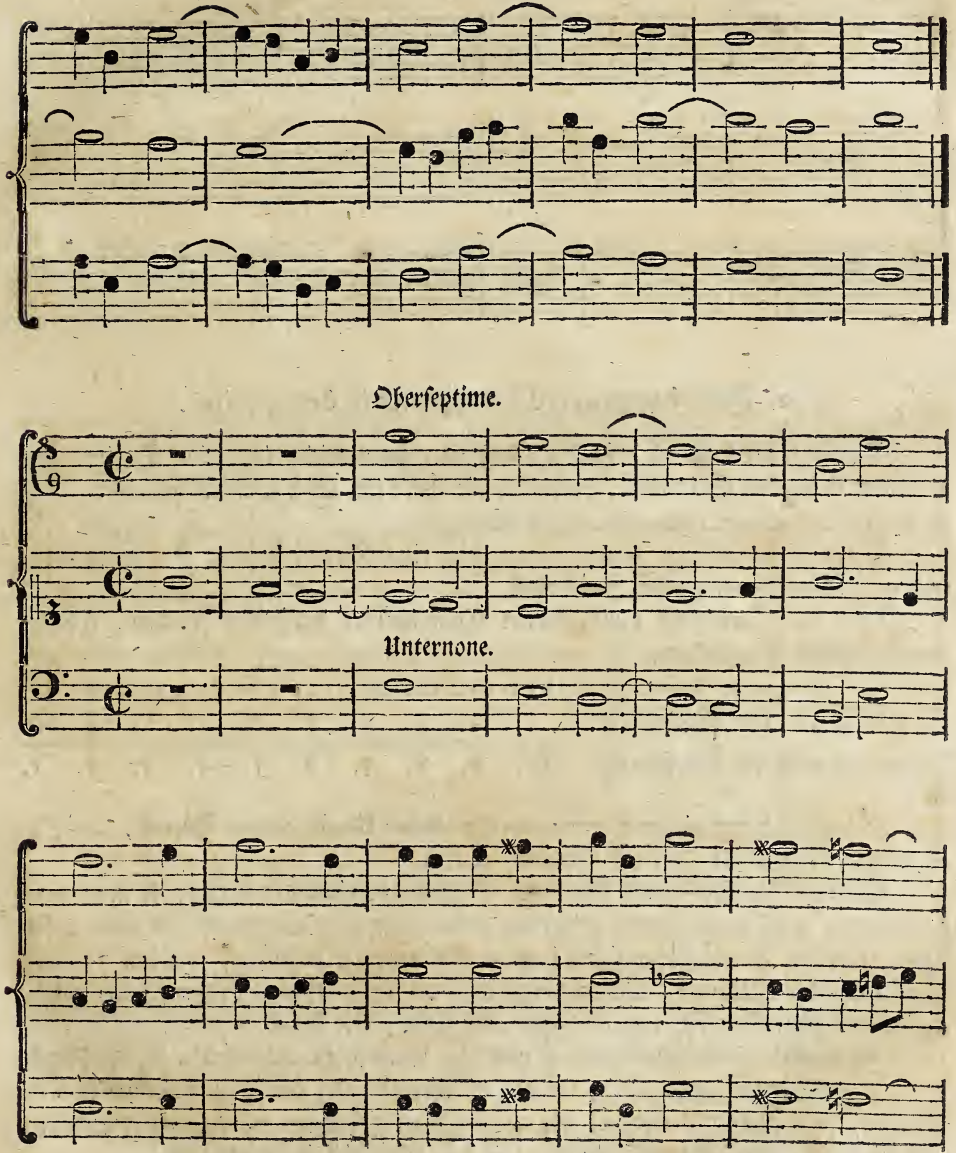
Unterquarte.

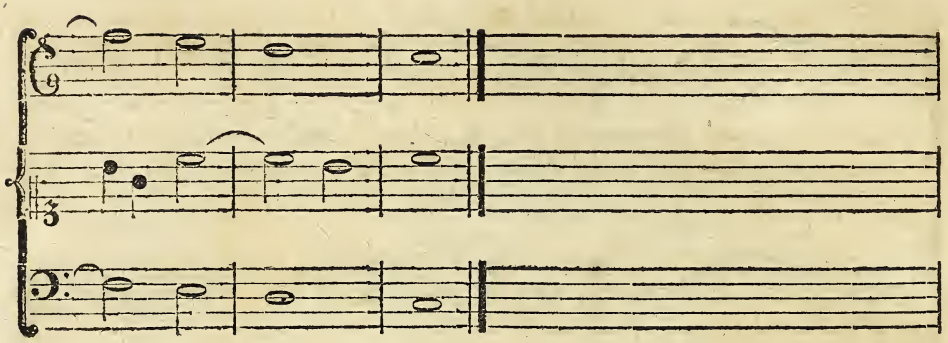


Oberſexte.



Unterterz.


Oberseptime.
Unternone.



2. Vom doppelten Contrapunct in der Decime.

Dieser wird dadurch erhalten, daß von zwey nicht über eine Decime aus einander stehenden Stimmen, entweder die obere um zehn Stufen herunter, oder die untere um zehn Stufen herauf gesetzet wird.

Daraus entspringet denn nothwendig eine Verwechslung der Stimmen, und eine Veränderung aller Intervalle.

Wie die Intervalle durch diesen Contrapunct verändert werden, erhellet aus folgender Vorstellung.

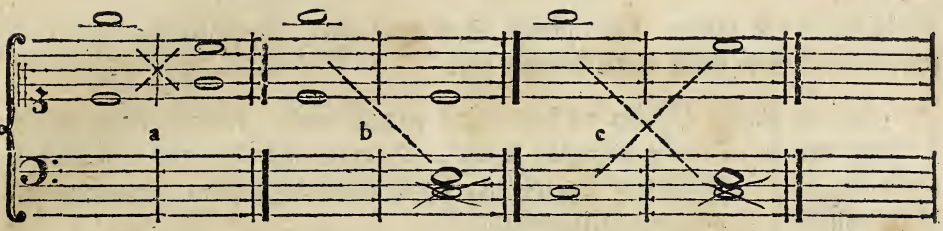
	II.	II.	II.	II.	II.	II.	II.	II.	II.	II.
Intervalle vor der Versetzung:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Intervalle nach der Versetzung:	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Nämlich, durch diesen Contrapunct wird der Unisonus zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, u. s. f.

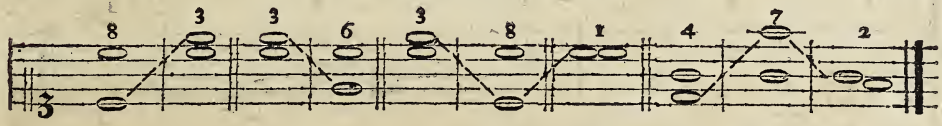
Sollten die Stimmen über zehn Stufen aus einander stehen, so muß man die, welche sonst unverändert geblieben wäre, um eine Octave höher oder tiefer setzen, um die Verwechslung der beyden Stimmen zu erhalten, wie bey a; oder man setzet die Stimme, mit der eigentlich der Contrapunct vorgenommen wird, anstatt der zehn Stufen, um 17 höher oder tiefer, wie bey b.

Falls aber die höchste Stimme mit dem Baß so zu verwechseln ist, daß noch Platz für Mittelstimmen übrig bleibe, so versetzt man die eine Stimme um 17 Stufen, und rückt die andere, die sonst stehen geblieben wäre, um 15 Stufen, oder zwey Octaven höher oder tiefer, wie das Beyspiel bey c anzeiget.

Der



Der Contrapunct der Terz entstehet auch aus jenem, wenn man die herunter gesetzte Stimme wieder um eine Octave höher, oder die hinauf gesetzte um eine Octave tiefer bringt.



Wenn eine Stimme auf beschriebene Weise in den Contrapunct der Terz versetzt wird, so verwandelt sich die Terz in die Sexte, die Octave in die Prime, die Septime in die Secunde u. s. f.

Wenn eine Stimme nicht auf die angegebene Art so gleich der andern Stimme um eine Terz näher gerückt wird, so entstehen folgende Intervalle.

Intervalle vor der Versetzung:	8.	7.	6.	5.	4.	3.
	2.	2.	2.	2.	2.	2.
Intervalle nach der Versetzung:	6.	5.	4.	3.	2.	1.

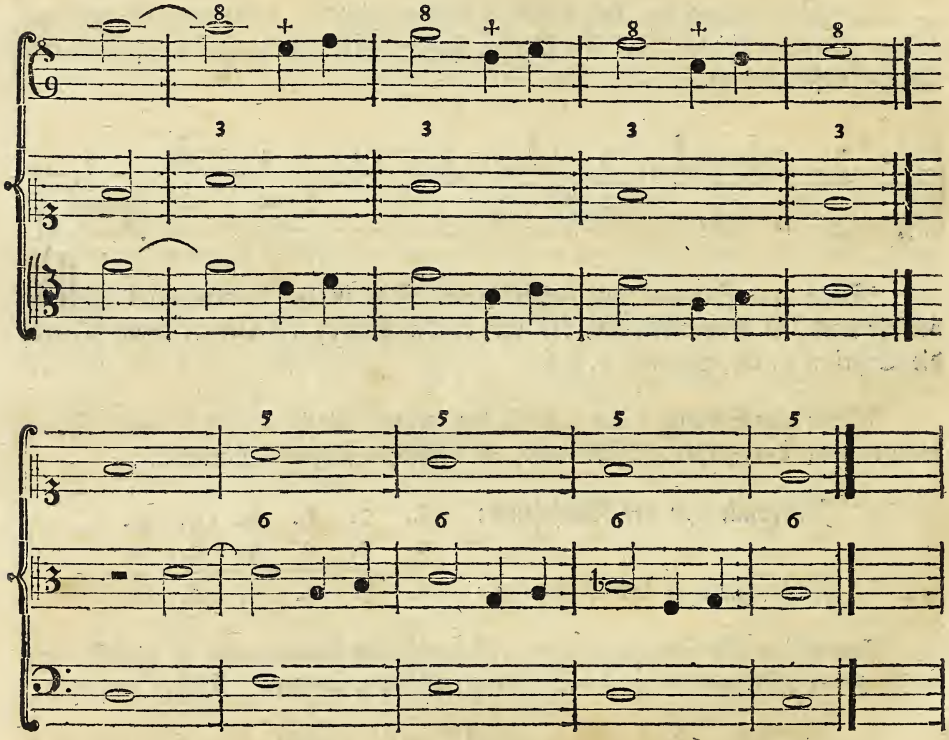
Aus obiger Vorstellung ist klar, daß durch den Contrapunct in der Decime, die Terzen zu Octaven, und die Sexten zu Quinten werden. Daher entstehet

die erste Regel, **daß weder zwey Terzen, noch zwey Sexten nach einander dürfen gesetzt werden, wenn der Satz hernach in den Contrapunct der Decime soll gesetzt werden.** Denn daraus würden verbotene Quinten- und Octavenfortschreitungen entstehen.

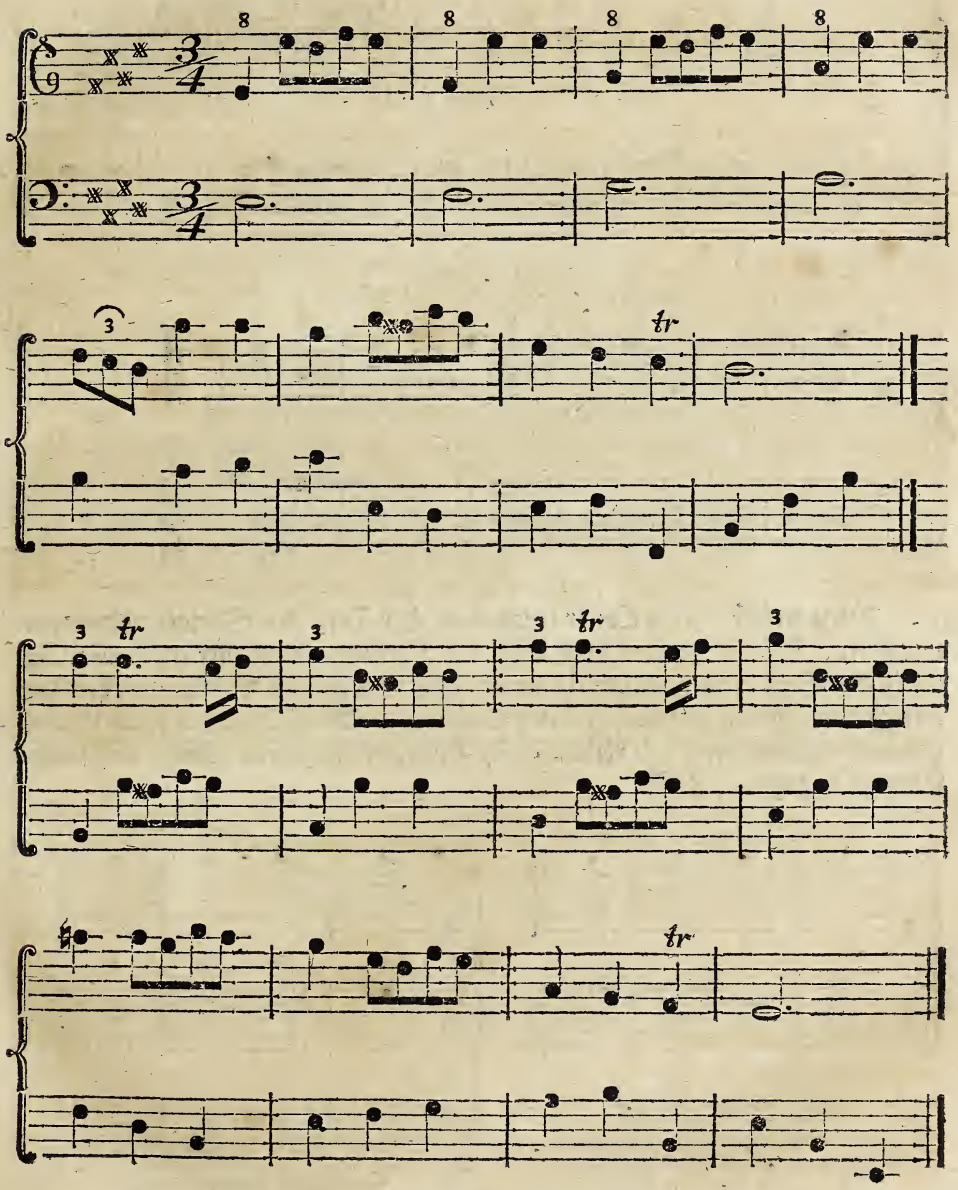
Und hieraus läßt sich abnehmen, was für einem großen Zwang dergleichen Sätze, die für den Contrapunct der Decime gemacht werden, unterworfen sind.

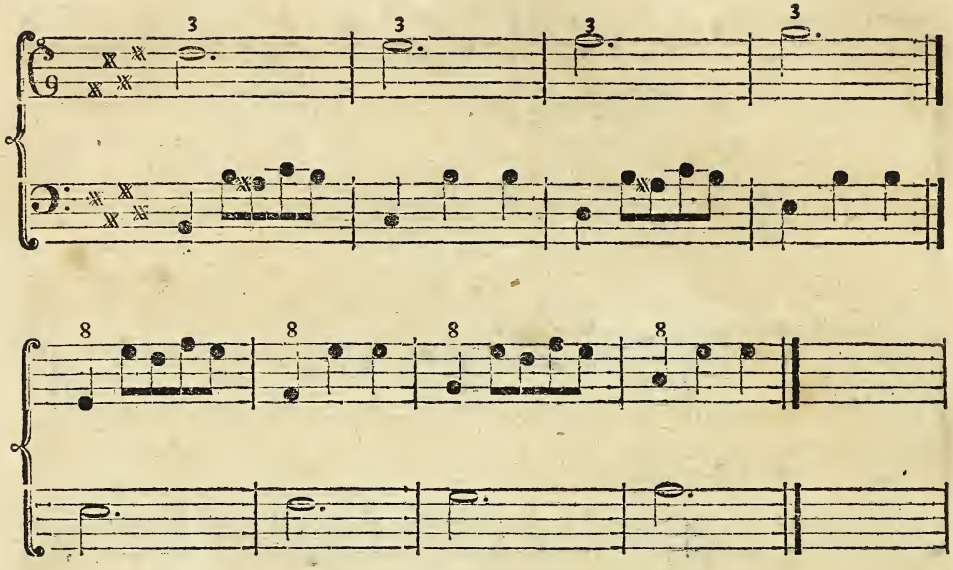
Es ist daher sehr schwer, einen solchen Satz zu machen, der nicht nur richtig ist, sondern auch noch einen guten Gesang hat.

Fux in seinem Gradus ad Parnassum erlaubt zwar, daß in einem in den Contrapunct der Decime versetzten Stück, Octaven und Quinten vorkommen, wenn sie, wie in folgenden Beyspielen, durch einen dazwischen vorkommenden Quartensprung gleichsam bedeckt werden.

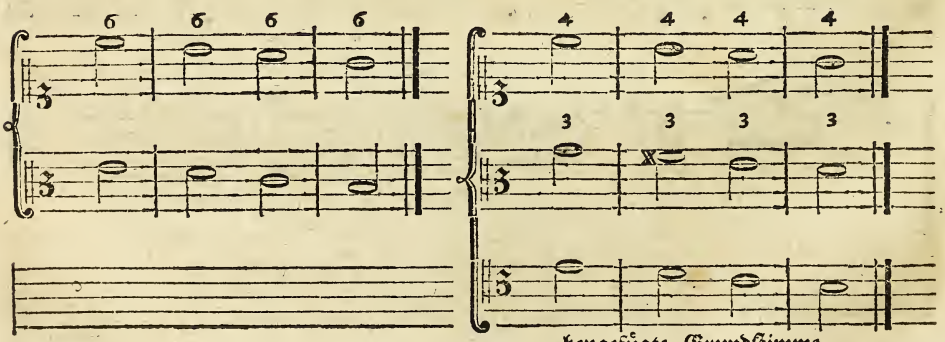


Allein diese Octaven sind unerträglich, besonders wenn sie in äußersten Stimmen vorkommen, und so wie hier, alle auf dem Niederschlage oder guten Tacttheile fallen. Hingegen wo man aus Ueberlegung die Melodie mit dem Basse Octavenweis gehen läßt, da haben zum Contrapunct der Decime die auf einander folgenden Terzen Statt, wovon ich folgendes Beyspiel gebe.



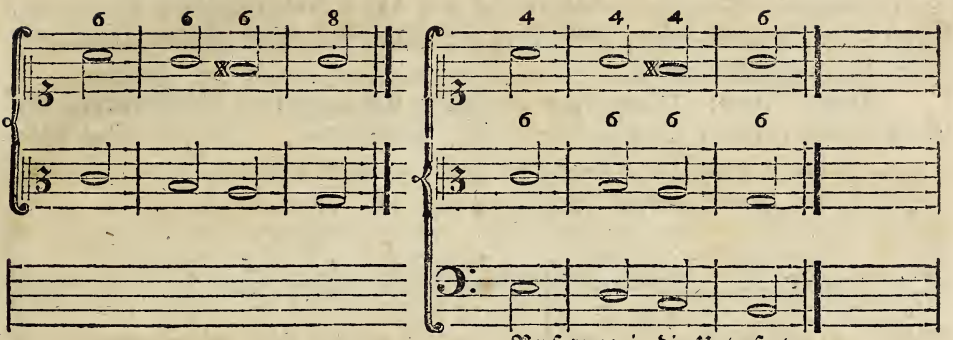


Auch müssen zum Contrapunct in der Terz die Sexten vermieden werden. Denn wenn man diese durch den Decimencontrapunct erhaltene Quinten in den Contrapunct der Octave zurück setzet, woraus der Contrapunct der Terz entstehet, so werden aus den Quinten Quarten. Wenn aber eine dritte Grundstimme beygefüget wird, so können diese, aus einer Folge von Sexten entstandene Quarten angehen. Z. B.



beygefügte Grundstimme.

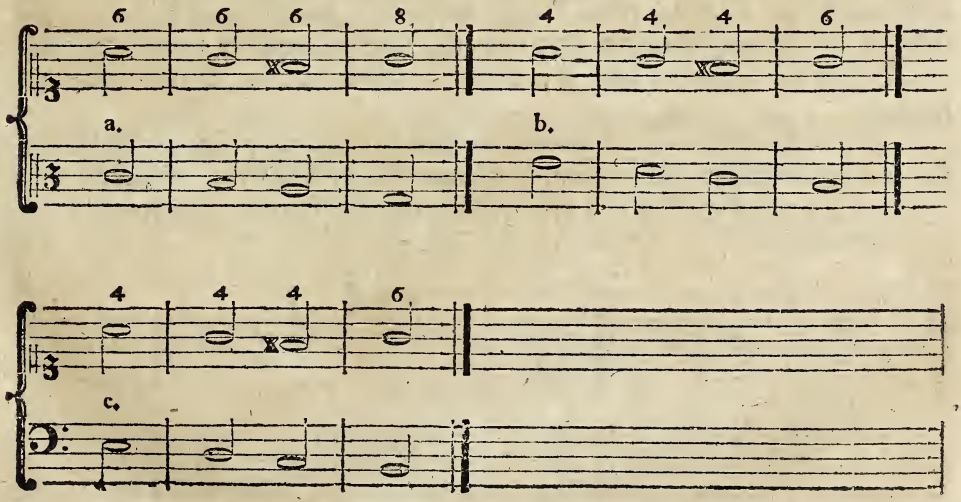
Aus



Versetzung in die Unterserte.

Aus dem letzten Exempel siehet man, daß die Unterstimme vom dritten Exempel um sechs Töne tiefer versetzt worden ist, welches man keine Umkehrung nennen kann, da es nur eine Versetzung ist.

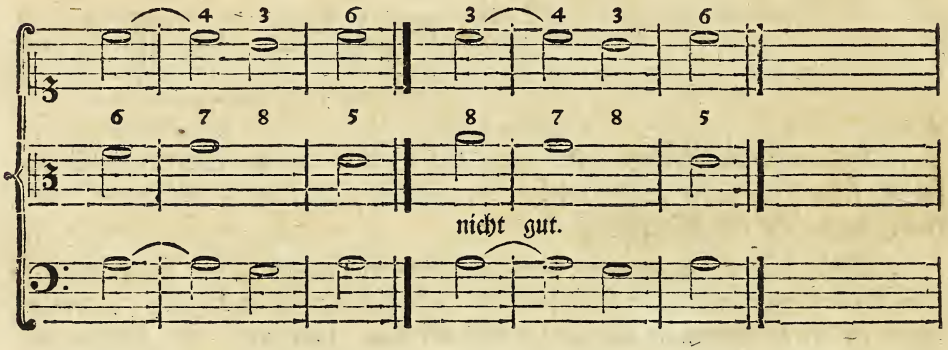
Dieses würde man unrecht für einen Contrapunct der Serte halten; denn diese Versetzung ist eigentlich nichts anders, als daß die Stimme bey a, welche bey b in den Contrapunct der Terz gesetzt worden, nun bey c eine Octave tiefer gerückt ist.



Hin-

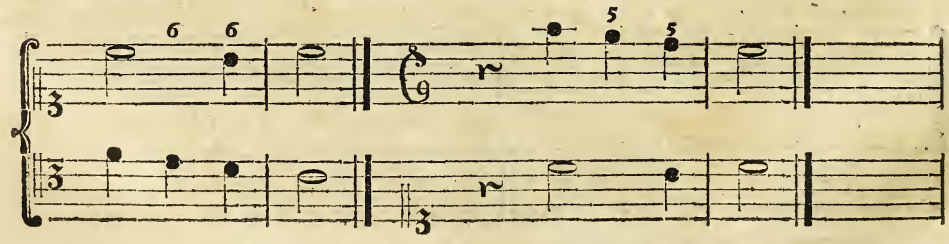
Hingegen bekömmt es alsdenn die Art der contrapunctischen Versetzung, wenn c der Hauptsatz wäre, dessen untere Stimme der obern wie bey a um sechs Töne näher gerückt worden.

Zweyte Regel: **Man muß in diesem Contrapunct die Quarte, besonders die mit der Terz präparirt ist, vermeiden.** Denn nach der Versetzung in den Contrapunct würde diese Quarte zu einer Septime werden, die nicht resolvirt, wie aus folgendem Beyspiel zu sehen ist.



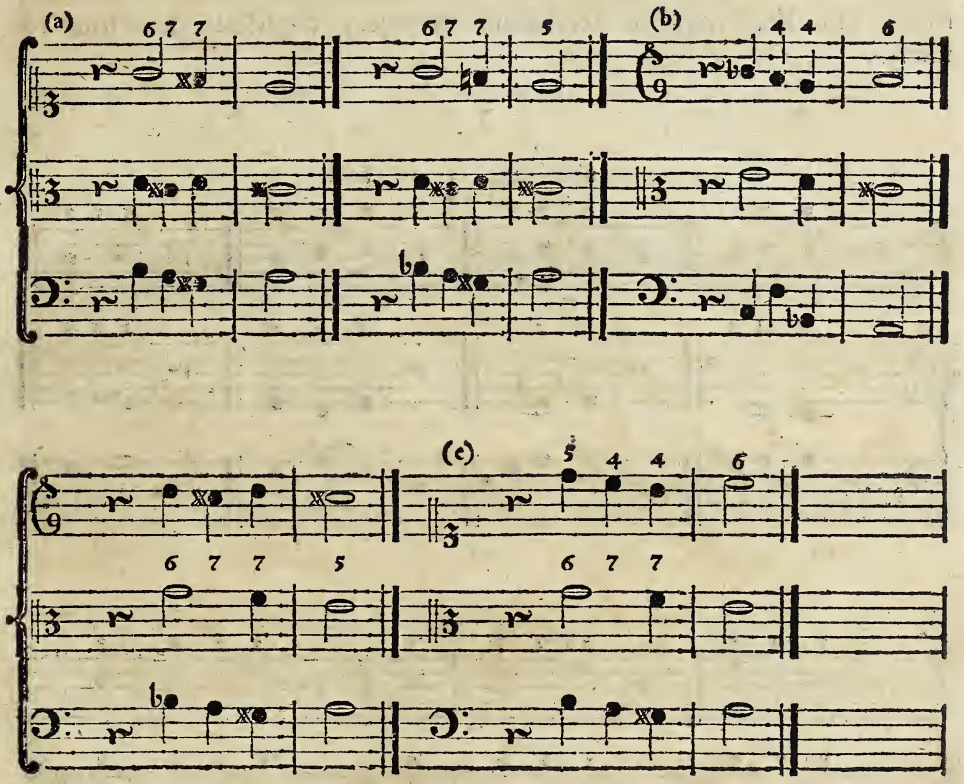
Im ersten Exempel entstehet der ähnliche Fall, wie im Contrapunct der Octave, wenn man die None in die Octave auflöset. Im zweyten ist es ganz unrecht, daß die Quarte mit der Terz präparirt worden, welches im Contrapunct der Octave der nämliche Fall ist, wenn die None mit der Octave präparirt worden.

Weil im einfachen Contrapunct nach einer vollkommenen Quinte im Absteigen eine falsche Quinte folgen kann, so können auch zwey Sexten, wovon die erste klein und die zweyte groß ist, in dem Contrapunct der Decime nach einander gesetzet werden.



Zwey

Zwey nach einander folgende Septimen, wovon die erste die kleine und die zweyte die verminderte ist, sind im galanten Styl zu setzen erlaubt, wie bey (a); daher können auch entweder zwey perfecte Quarten, wie bey (b), oder eine perfecte und eine übermäßige nach einander folgen, wie bey (c).

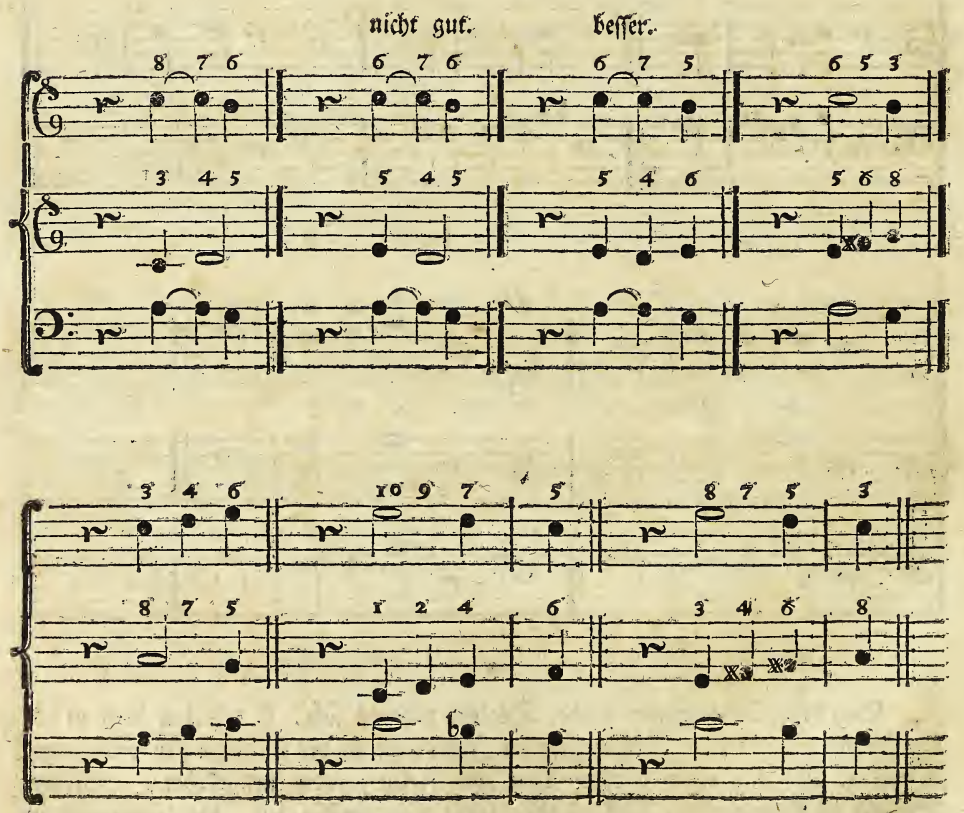


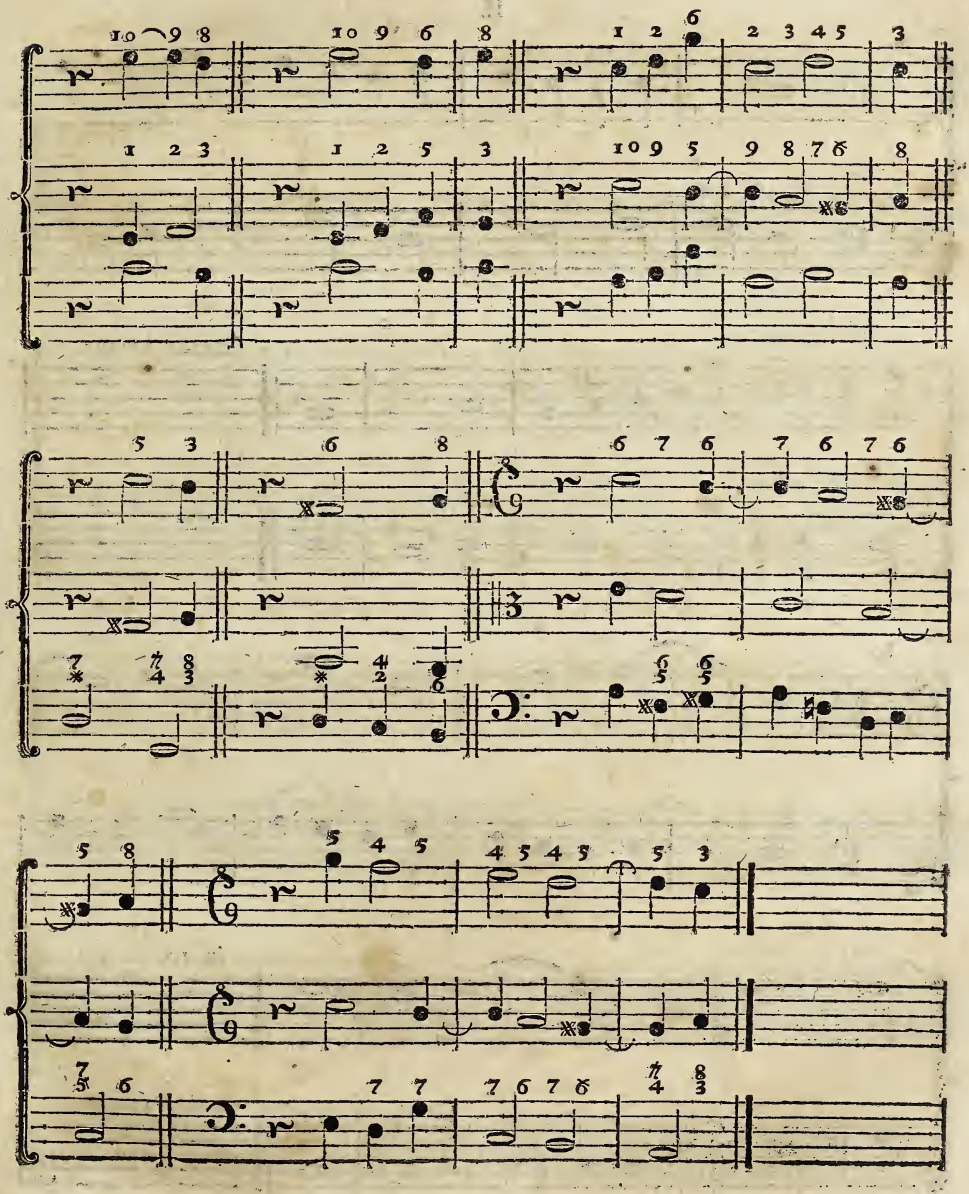
Bey dem Contrapunct in der Decime trift es sich, so wie bey dem in der Duodecime, daß in der Umkehrung die Intervalle in der Melodie sich verändern, so daß z. B. aus einer großen Terz eine kleine, oder umgekehrt, entstehet. Hierüber ist anzumerken, daß es eben nicht nothwendig sey, die Intervalle in der Umkehrung zu behalten, wie der Contrapunct sie giebt. Man thut im Ge-

gentheil wohl, wenn man, um einen bessern Gesang oder eine bessere Modulation zu erhalten, diese Intervalle durch x oder b erhöhet oder erniedriget.

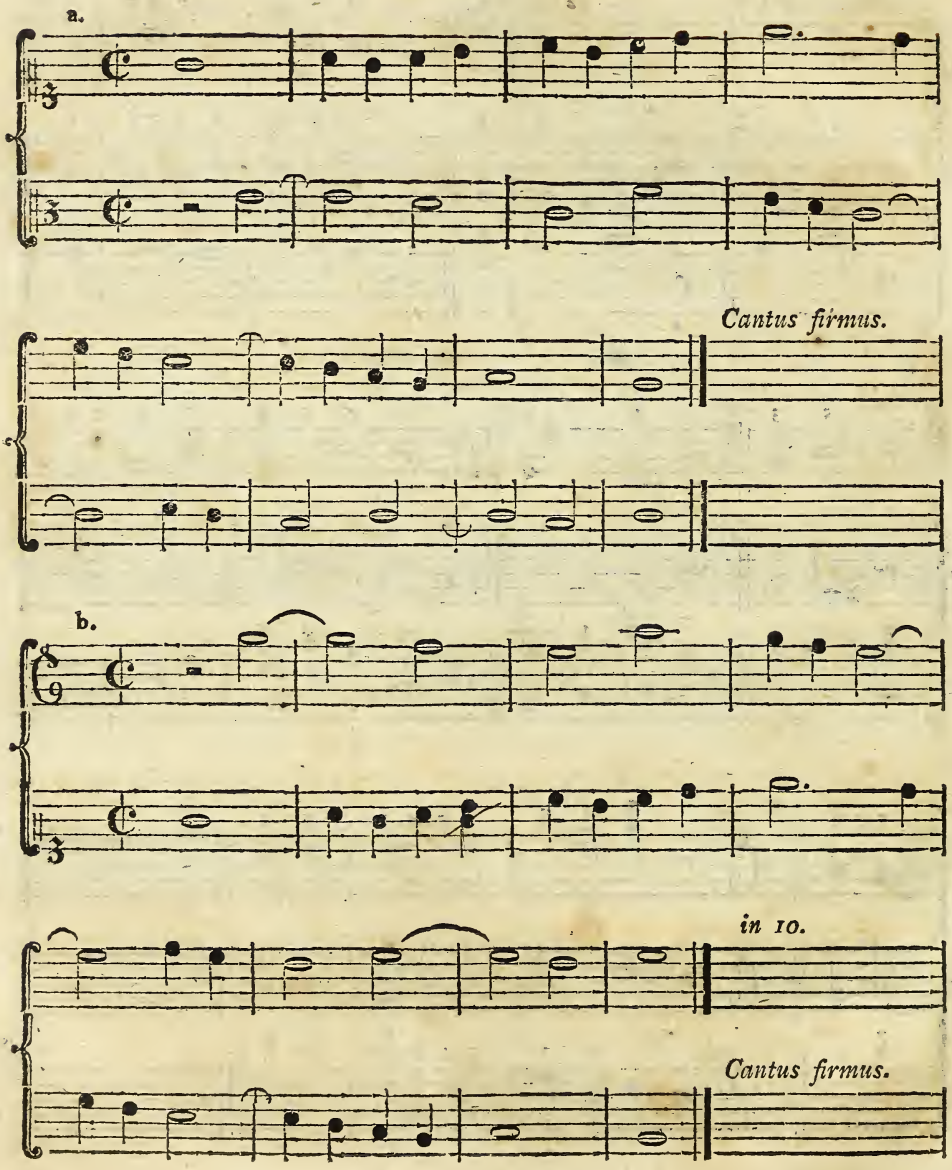
Um einen zweystimmigen Contrapunct der Decime zu machen, ist dieser Unterricht hinlänglich; durch beygefügte Exempel mögen sich vielleicht noch einige Fälle zeigen, die man anbringen kann; beym durchlesen und überdenken wird der, welcher den reinen einfachen Contrapunct verstehet, dergleichen Fälle leicht bemerken.

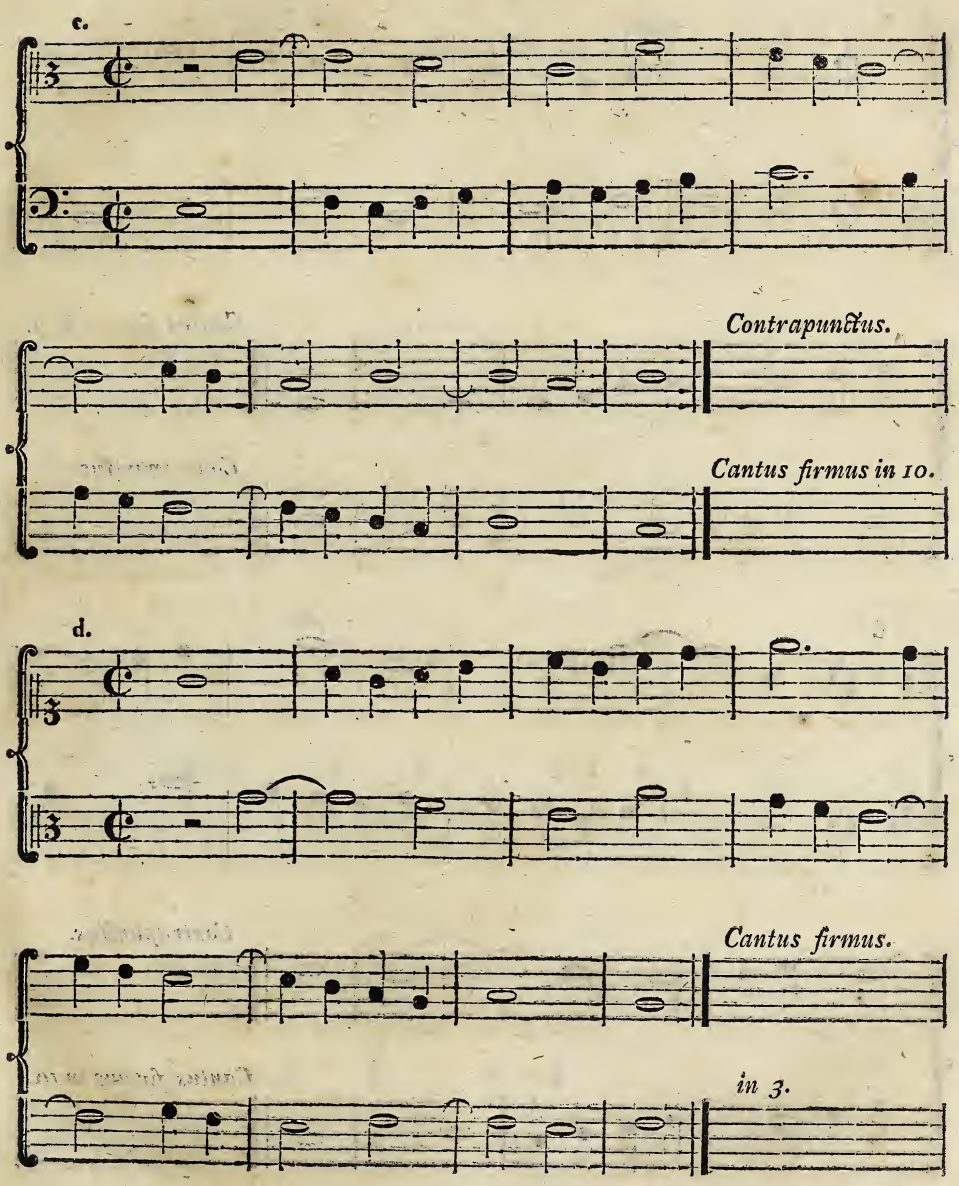
I.

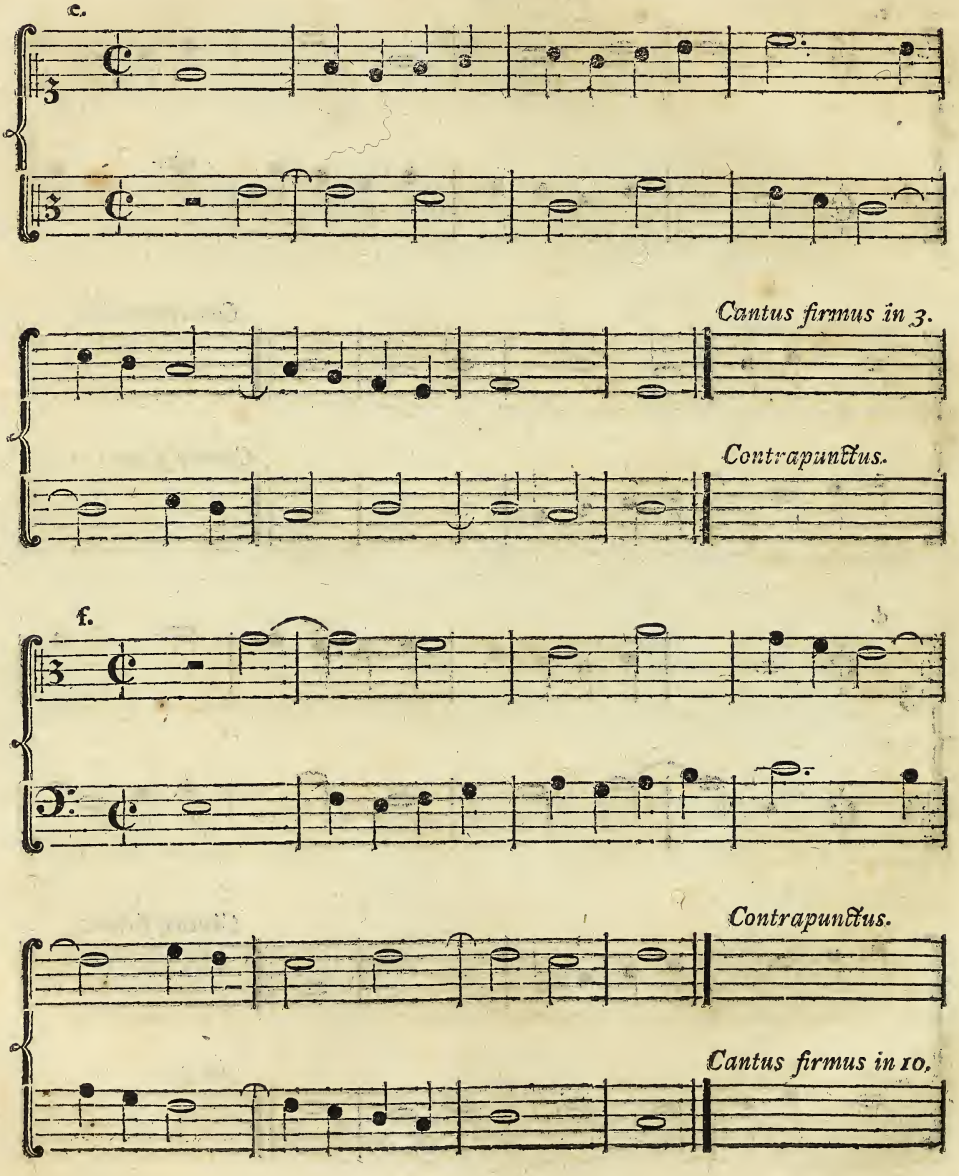


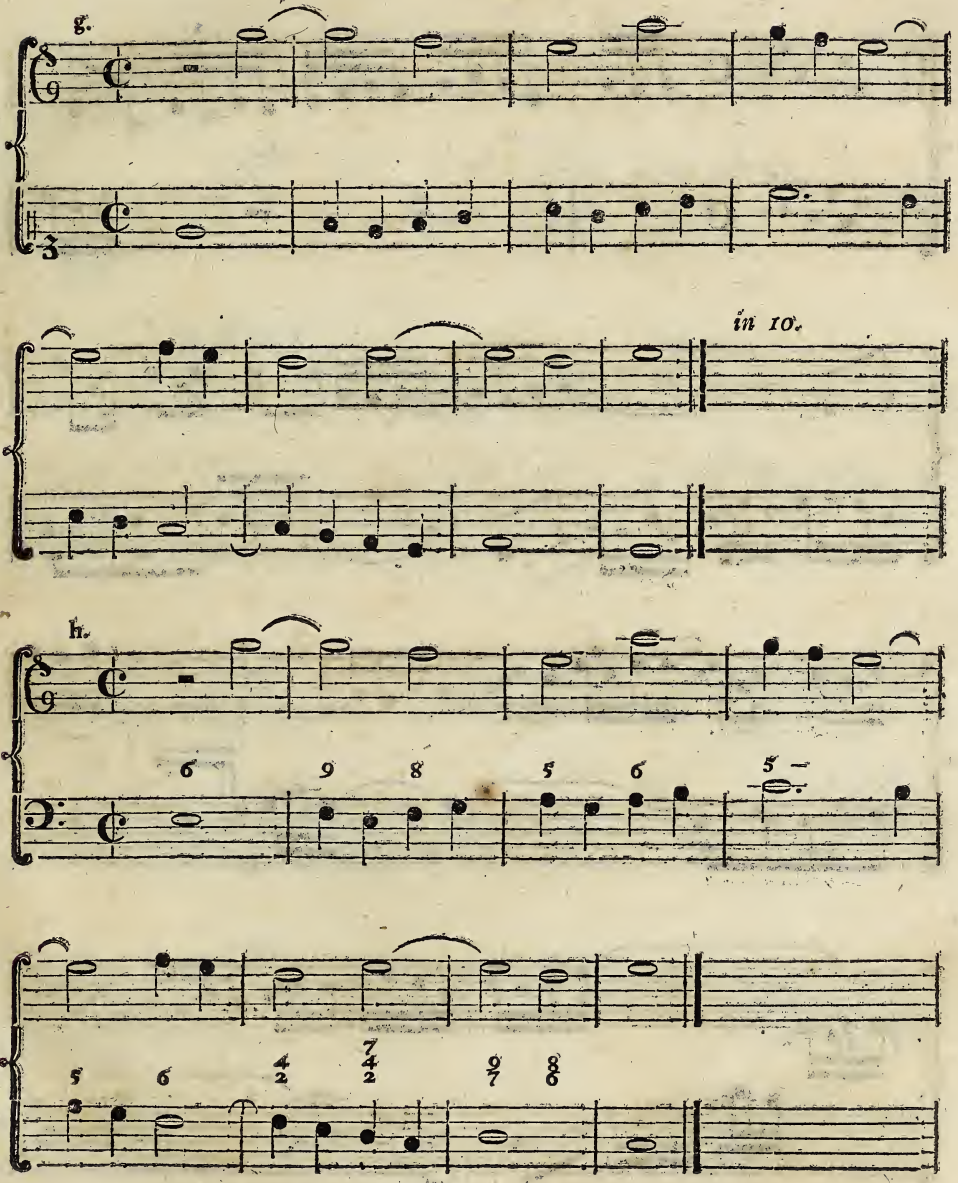


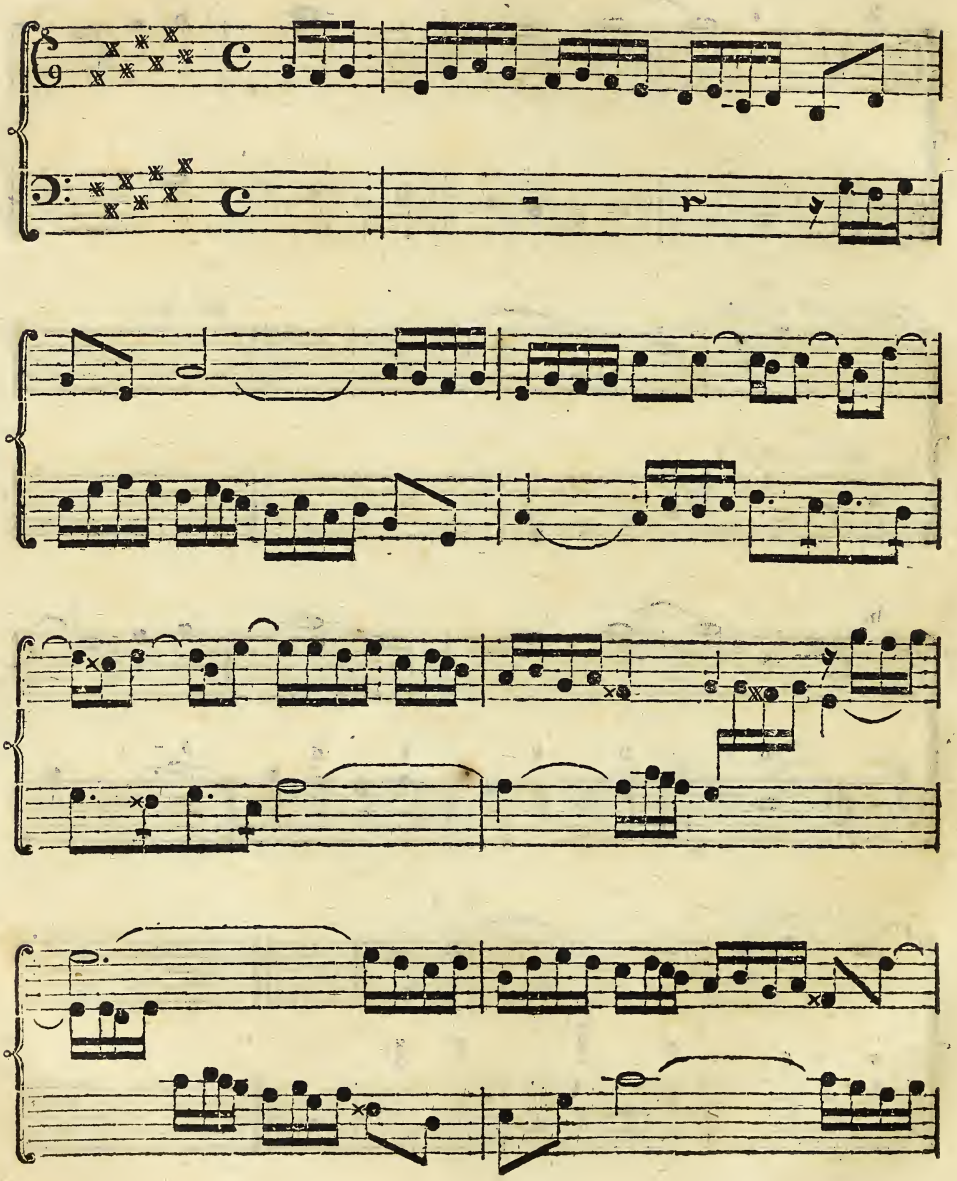
II.

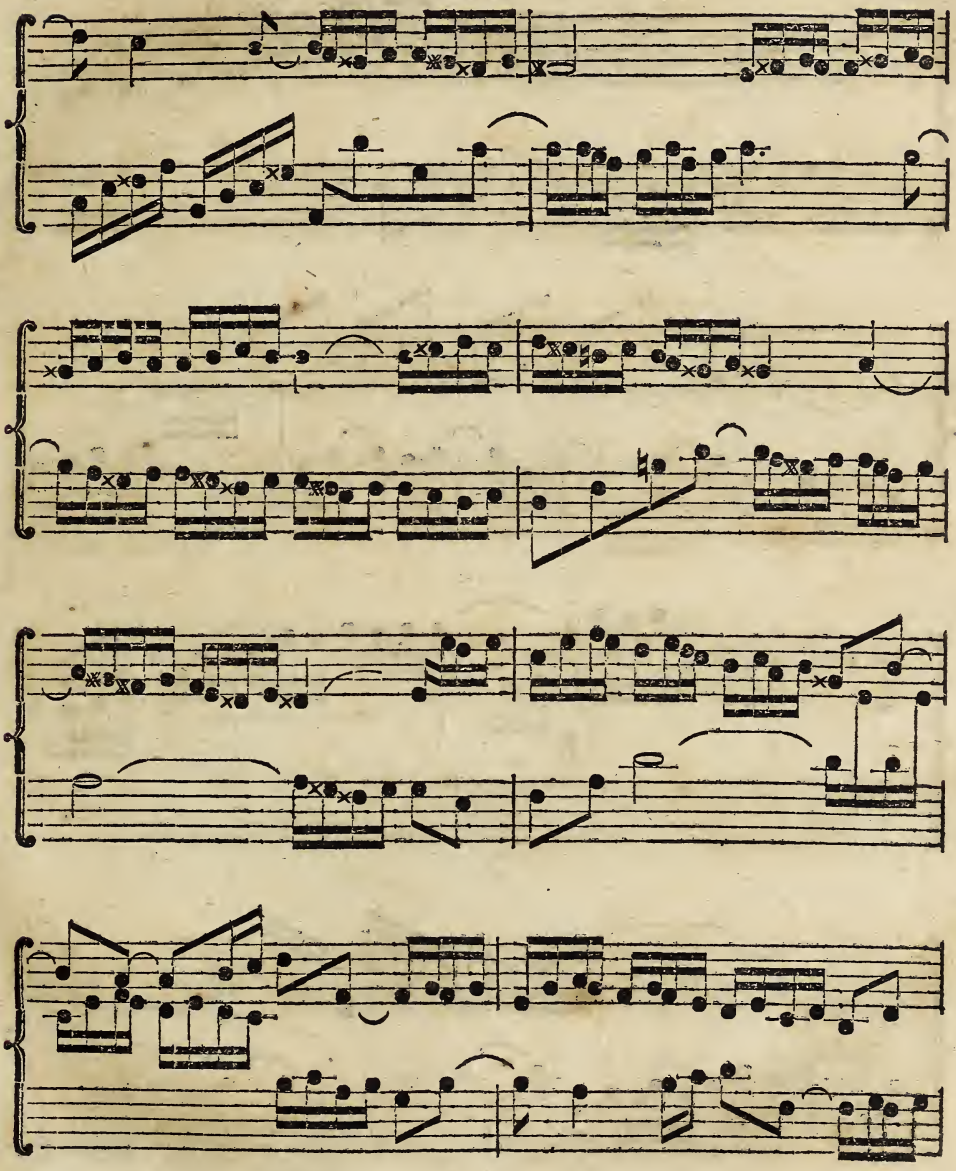



c.
Contrapunctus.
Cantus firmus in 10.
d.
Cantus firmus.
in 3.

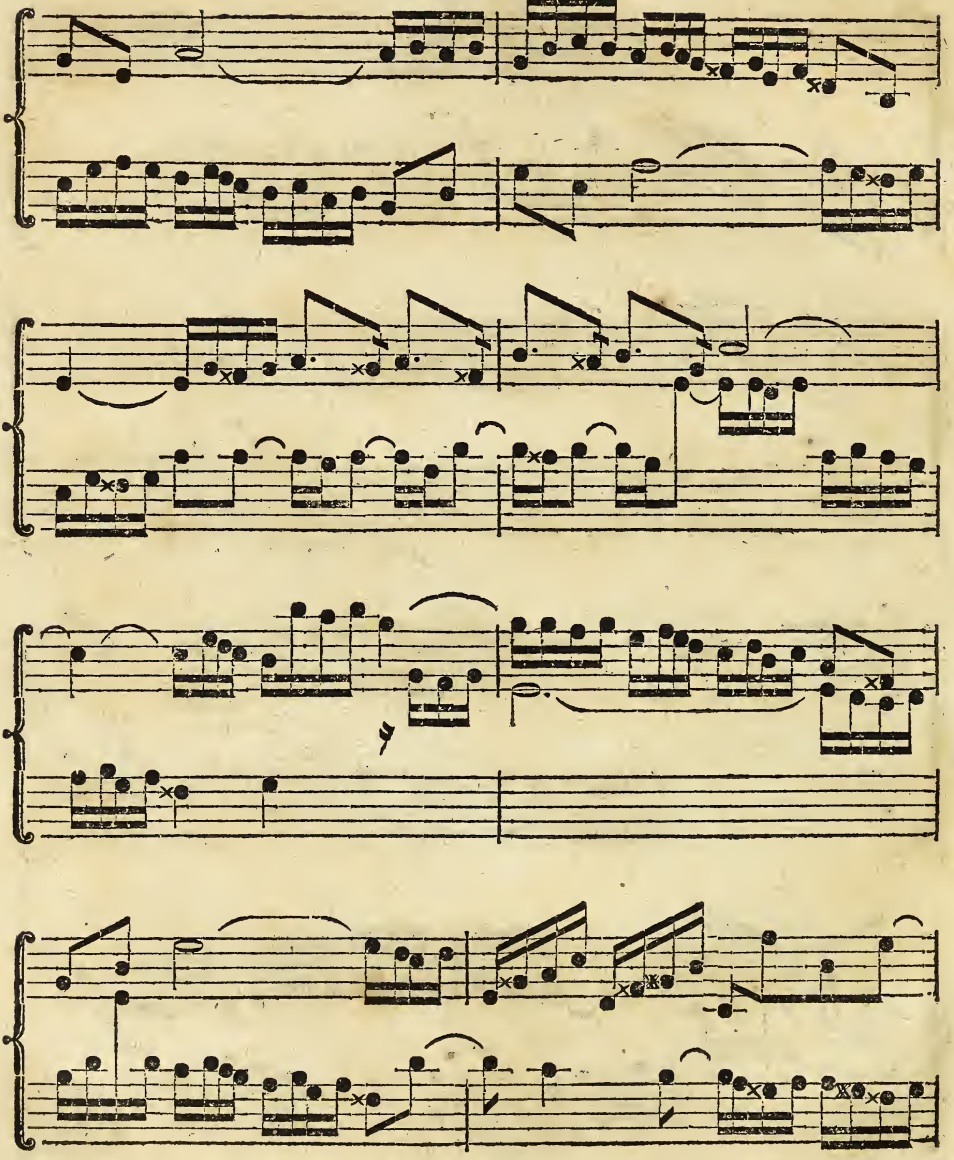

c.
Cantus firmus in 3.
Contrapunctus.
f.
Contrapunctus.
Cantus firmus in 10.

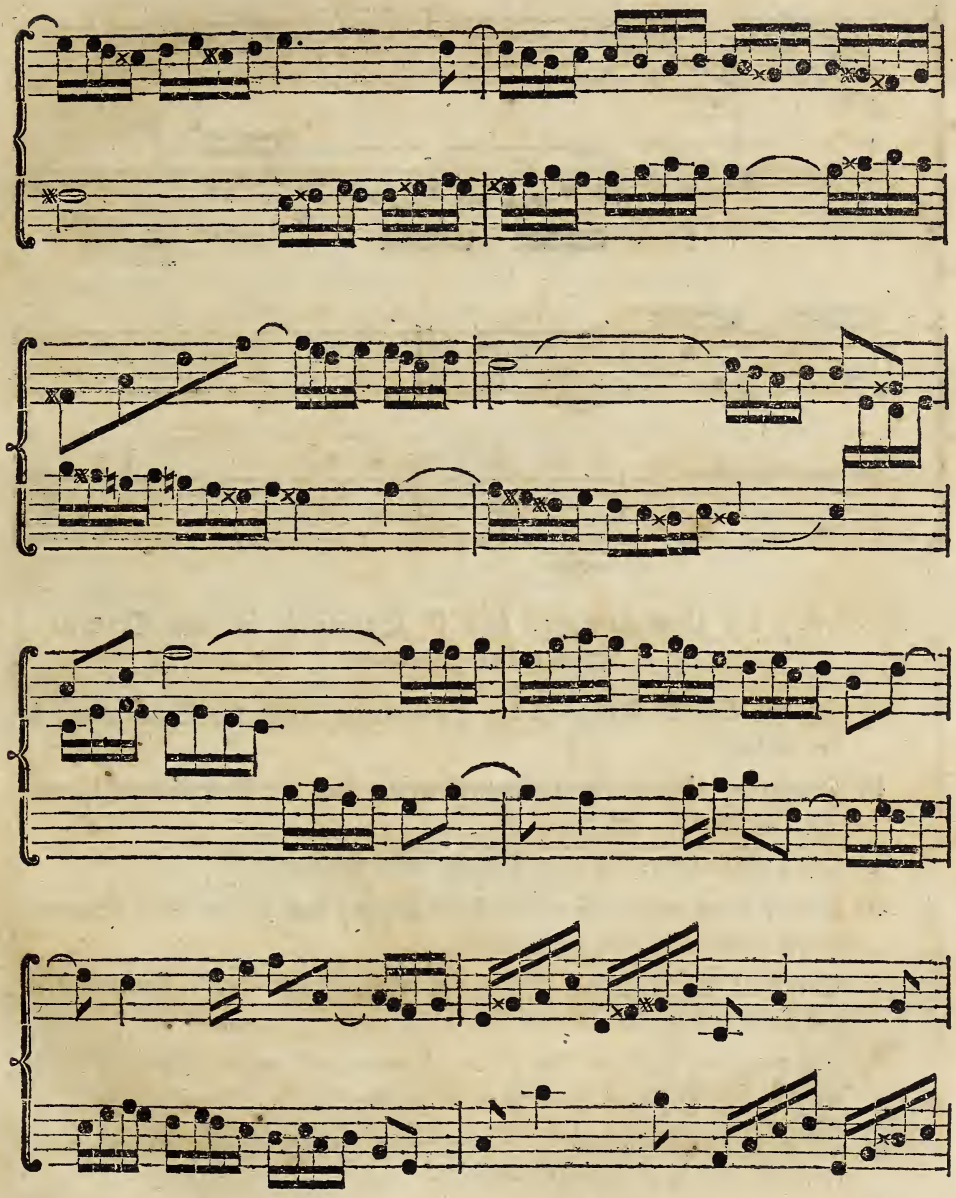

g.
in 10.
h.
6
9
8
5
6
5
5
6
4 2
7 4 2
9 7
8 6

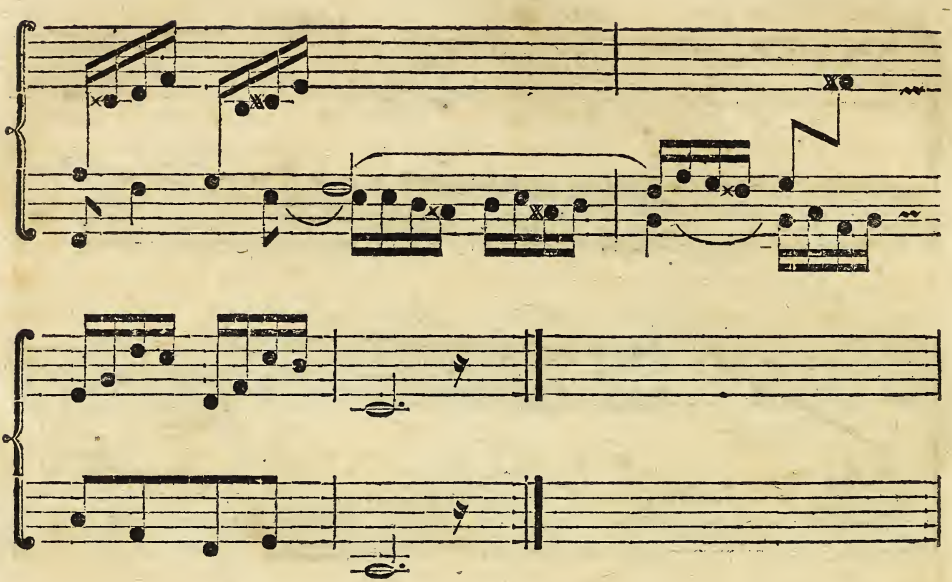




Umkehrung in 10.







Erklärung der Umkehrungen des II. Exempels in dem Contrapunct der Decime.

a) Ist der Cantus firmus in der Oberstimme, und der Contrapunct in der untern.

b) Bleibt der Cantus firmus unverändert, und der Contrapunct ist eine Decime darüber gesetzet.

c) Der Cantus firmus ist eine Decime tiefer versetzet.

d) Ist der Contrapunct eine Terz höher gesetzt, und in der obern Stimme ist der Cantus firmus unverändert.

e) Bleibt der Contrapunct auf seiner Stelle und der Cantus firmus ist in den Contrapunct der Terz versetzet.

f) Ist von dem Exempel bey d) der Contrapunct unverändert, und der Cantus firmus eine Decime tiefer versetzet.

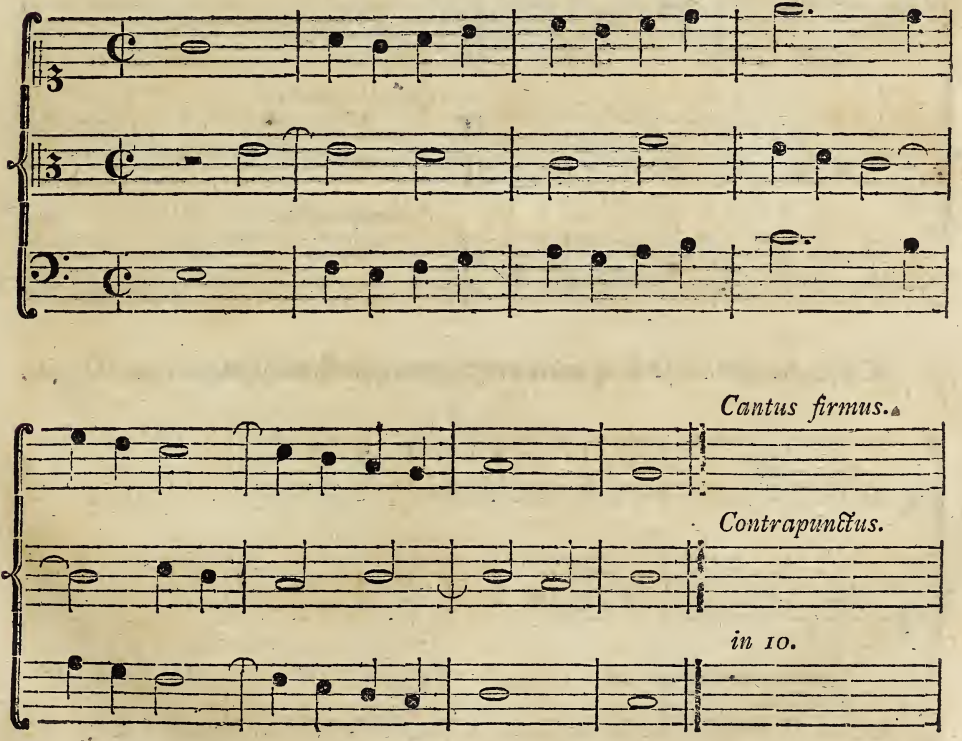
g) Ist das Exempel von e) der Cantus firmus unverändert, und der Contrapunct eine Decime höher versetzet.

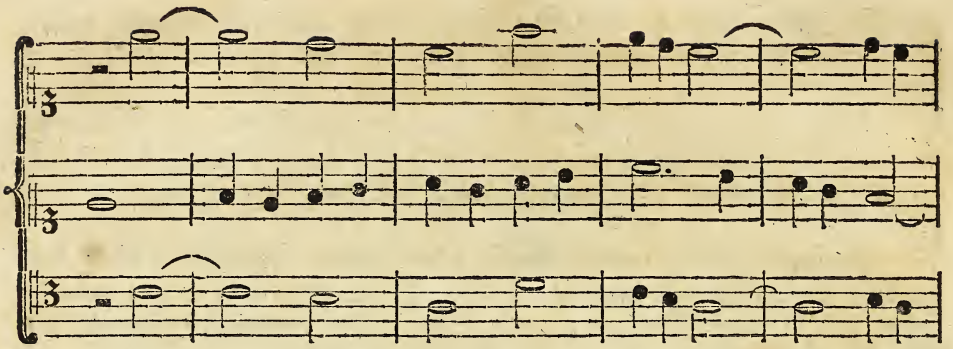
h) Ist

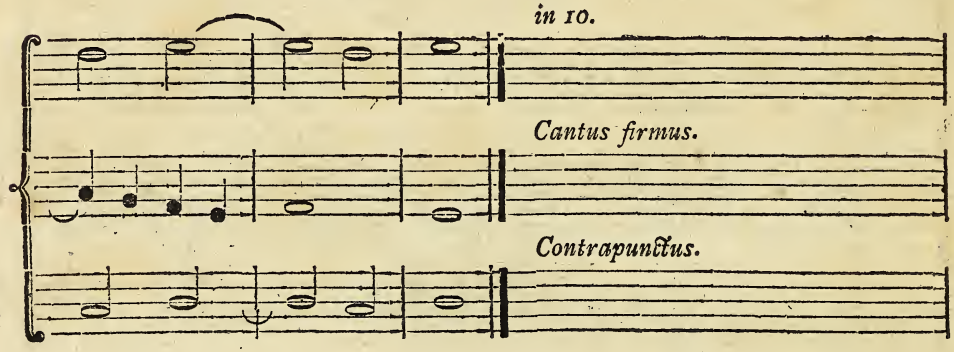
h) Ist das nämliche Exempel um eine Octave weiter von einander gesetzet, um Mittelstimmen darin anbringen zu können.

Wenn man in einem Contrapunct, es sey der Decime oder Duodecime, durch die gewöhnliche Versetzung zu tief oder zu hoch kommen sollte, so darf man nur eine oder die andere Stimme eine Octave höher oder tiefer setzen.

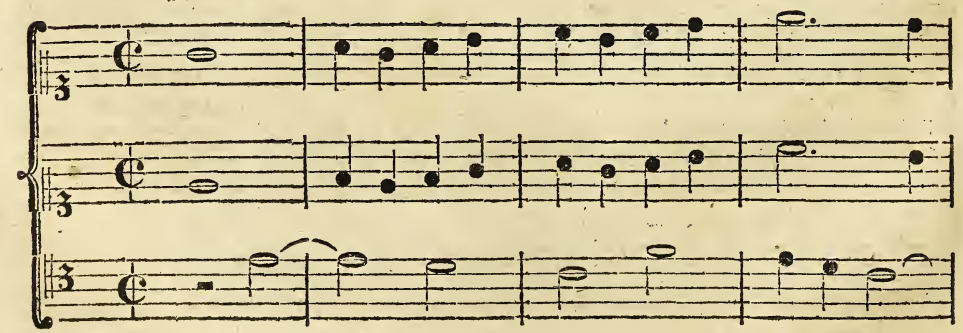
Ein zweystimmiger zum Contrapunct der Decime eingerichteter Satz kann mehrentheils dreystimmig gemacht werden. Dieses geschiehet, indem man die obere, oder die untere Stimme um zehn Stufen höher oder tiefer gesetzt, als eine dritte Stimme beyfüget, wie in diesen Beyspielen zu sehen.



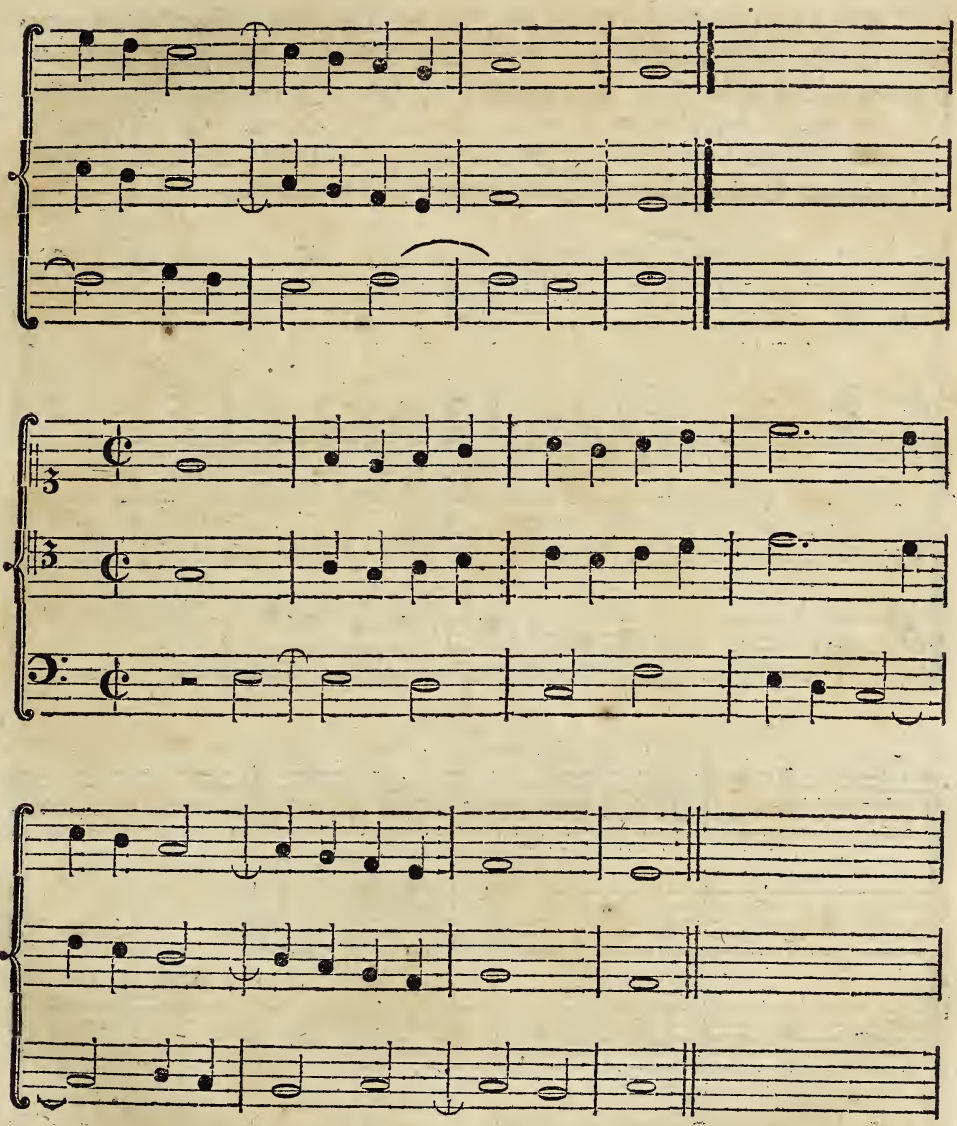




Dieser dreystimmige Satz leidet verschiedentliche Umkehrungen in der Octave.



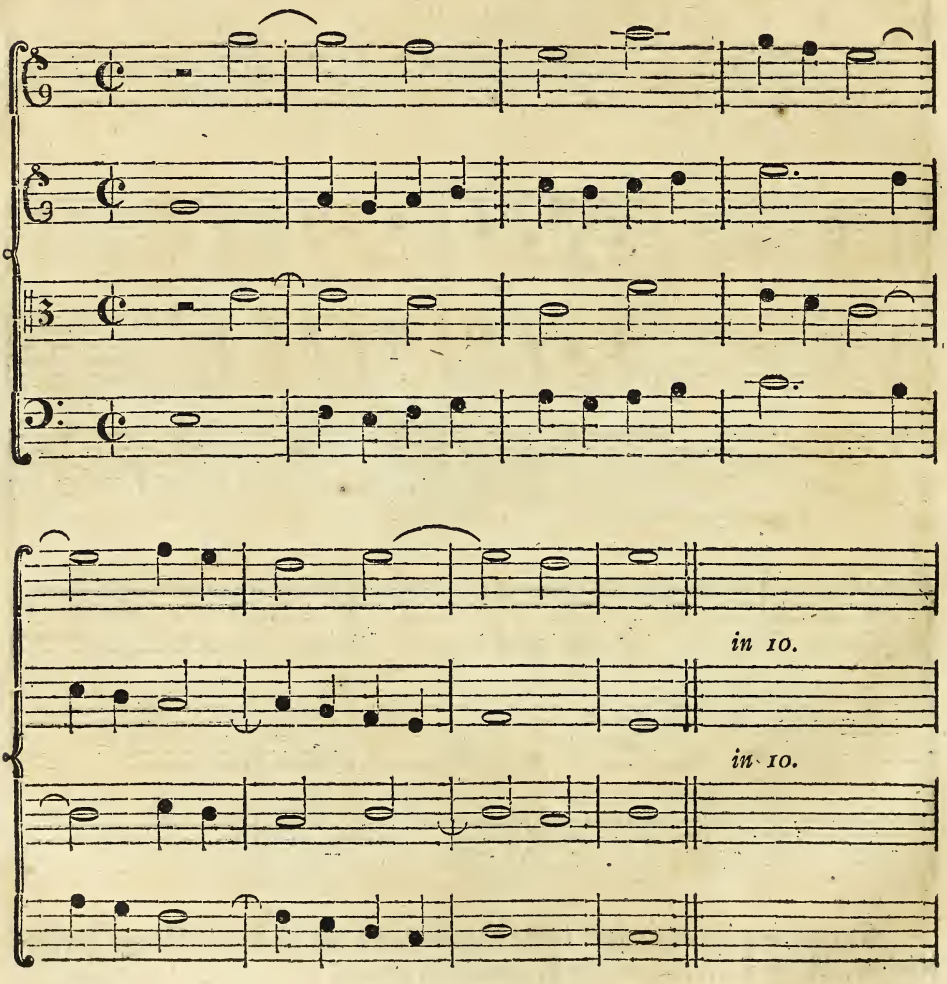
Der-



Dergleichen Umkehrungen in die Octave lassen sich in großer Menge hervorbringen, die ich selbst auszusetzen für unnöthig erachte.

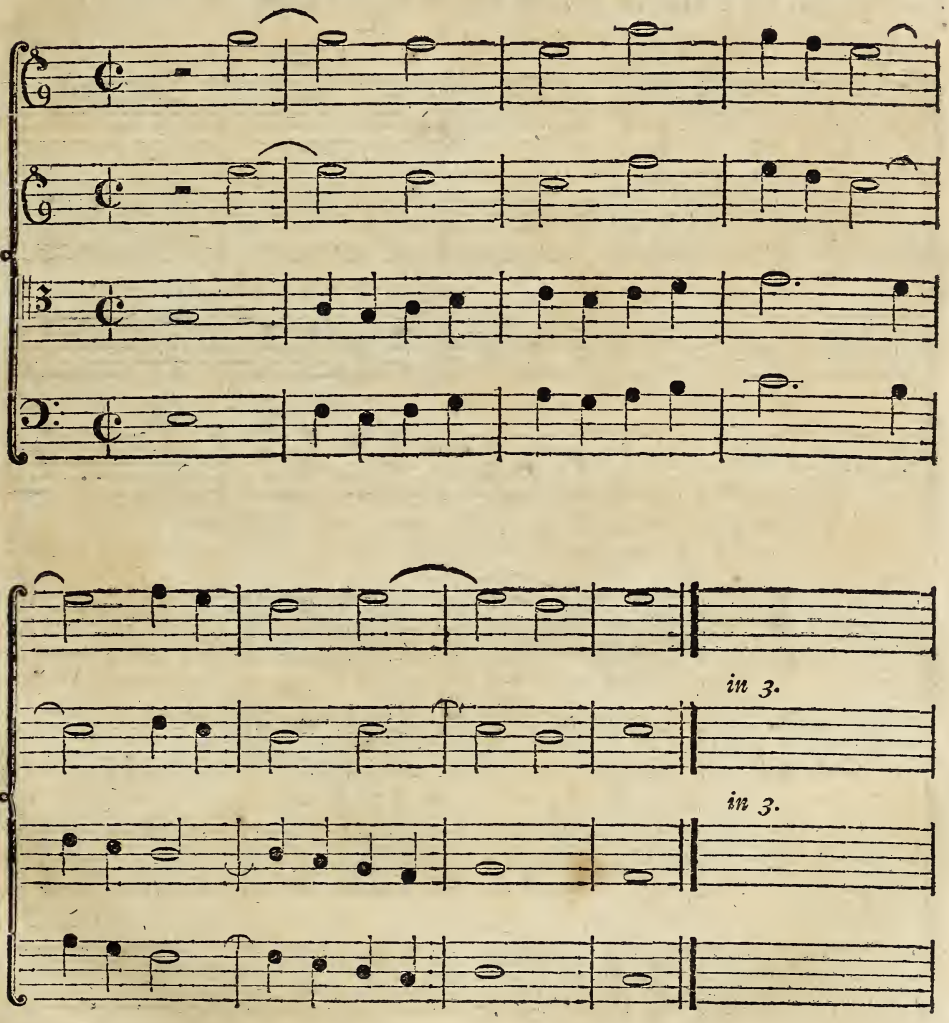
Wenn

Wenn man mit beyden Stimmen, die im Contrapunct der Decime gesetzt sind, eben so verfähret, wie man es mit einer Stimme machet, um einen dreystimmigen Satz zu erhalten, so bekommt man einen vierstimmigen Satz. Nämlich man setzet zu der obersten Stimme, eine um eine Decime tiefer, und zu der untersten Stimme, eine um eine Decime höher. Auf diese Weise ist folgender vierstimmiger Satz aus dem obigen Exempel bey h) entstanden.

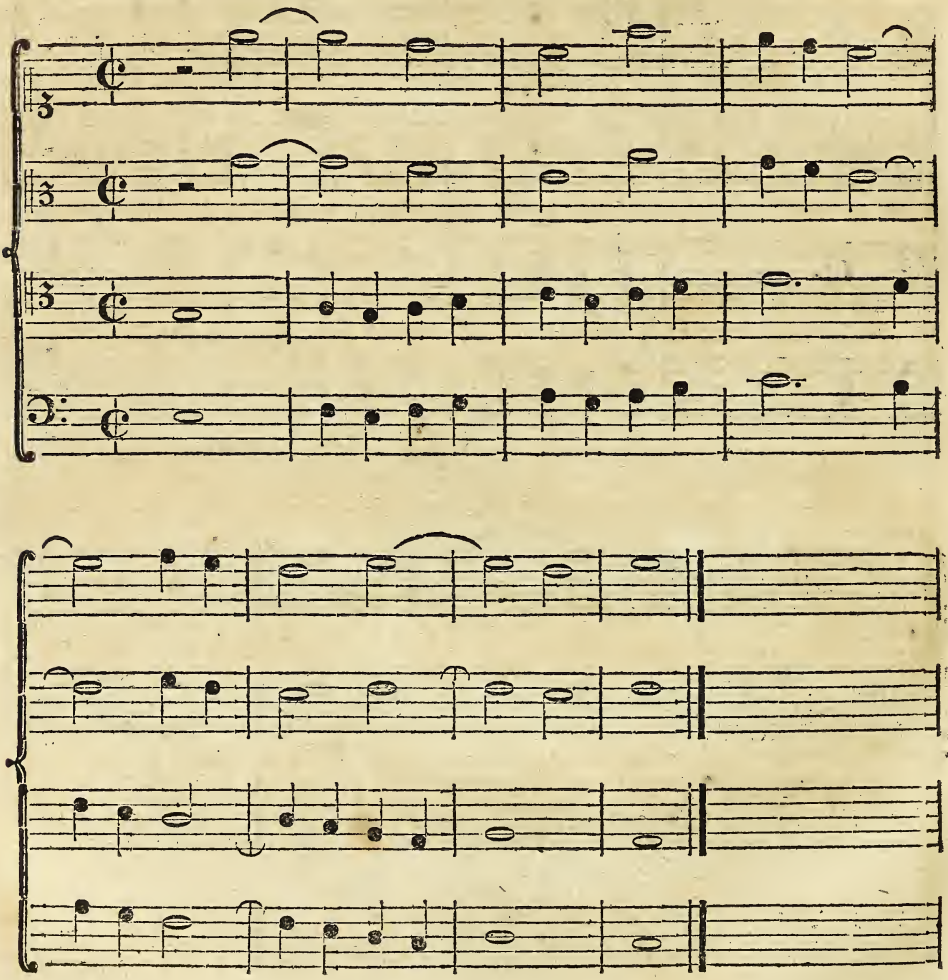


Nach-

Nachstehender aber ist aus demselben Exempel (h) so entstanden, daß unter die obere Stimme eine andere um eine Terz tiefer, und über die untere auch noch eine um eine Terz höher gesetzt worden.



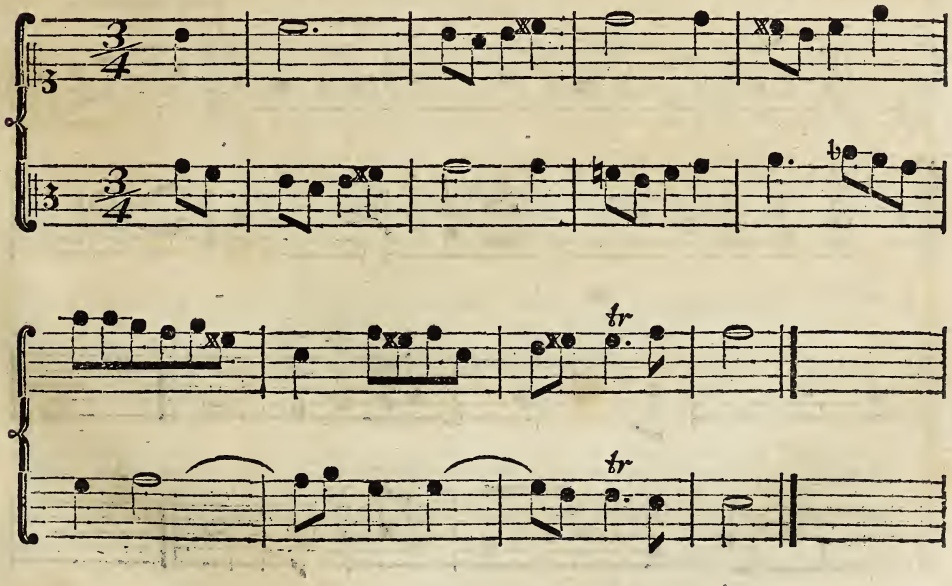
In dem folgenden Exempel sind die beyden obern Stimmen des vorhergehenden in den Contrapunct der Octave versetzt worden. Dergleichen Versetzungen können gar ofte gemacht werden. Ich halte aber für unnöthig, mehrere Beyspiele darüber zu geben; weil diejenigen, welche schon einige Kenntniß der Harmonie haben, die Gelegenheiten dazu leicht einsehen werden.



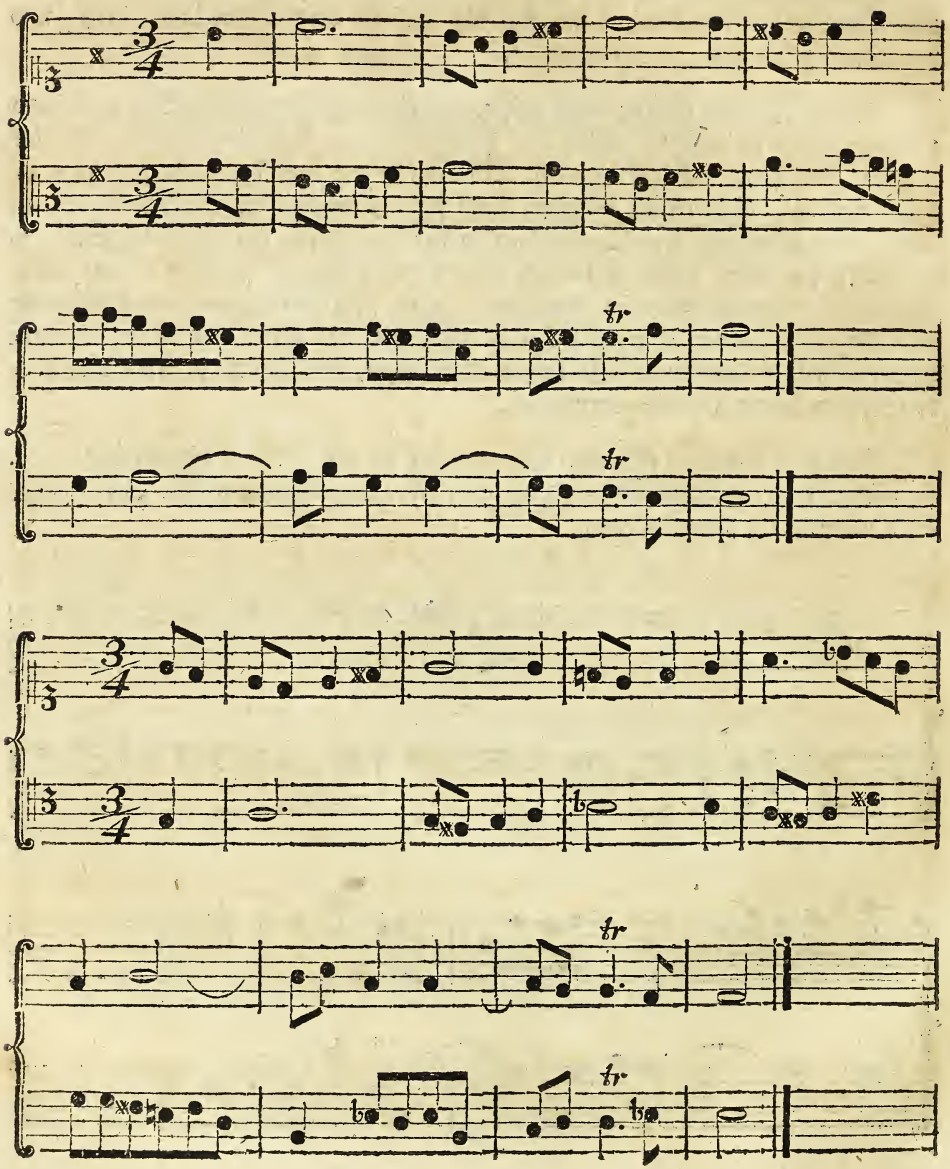
Man siehet hieraus, wie leicht es ist, daß ein zweystimmiger Satz, der zum Contrapunct der Decime tauglich ist, auf itzt beschriebene Art, drey- und vierstimmig kan gemacht werden.

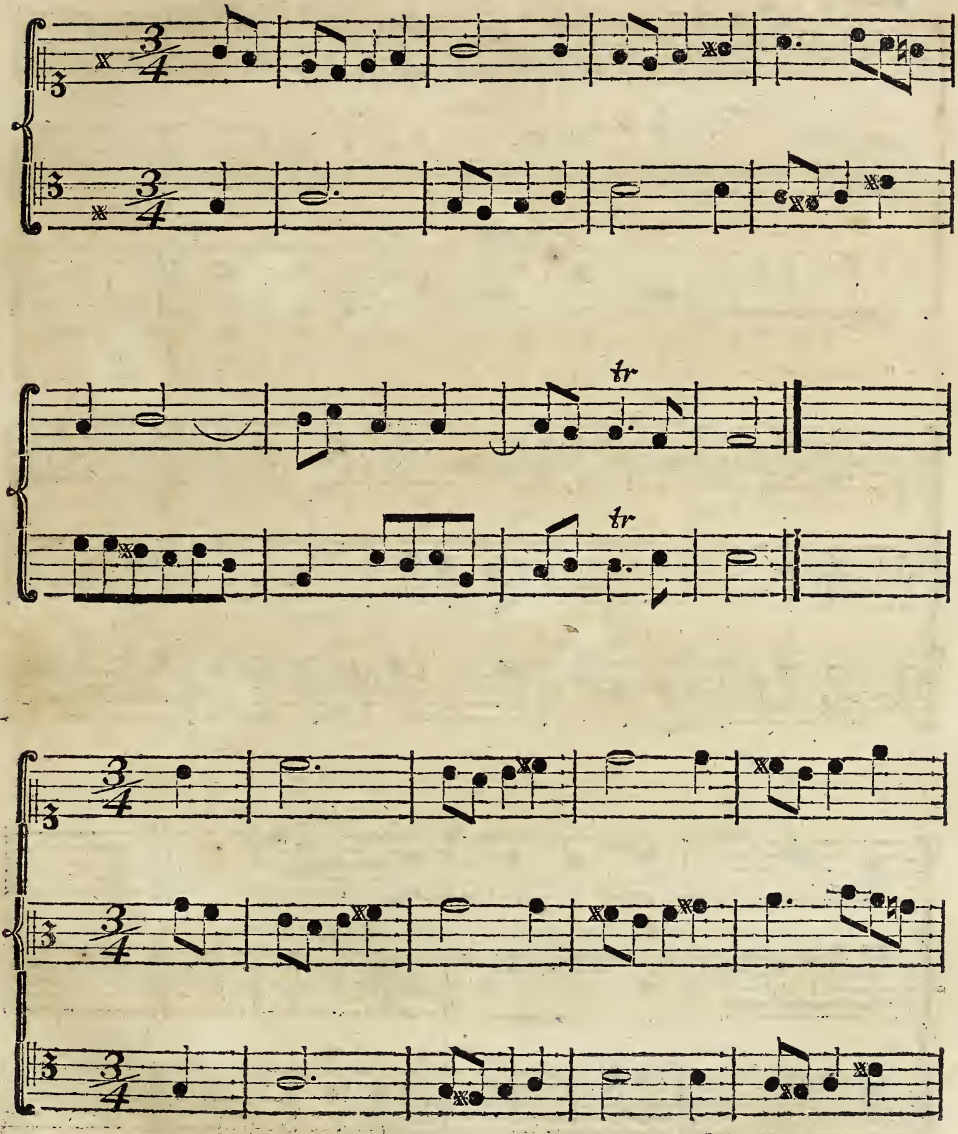
Einige Autores lehren, man müsse, um einen vierstimmigen Satz aus einem zweystimmigen zu machen, gleich den zweystimmigen Satz zum Contrapunct der Duodez einrichten. Diese Lehre ist nicht nur, wie aus dem hier gezeigten erhellet, falsch; sondern sie verfehlet auch ihres Zwecks, die Sachen zu erleichtern; denn wenn ein zum Contrapunct in der Duodecime eingerichteter Satz, so seyn soll, daß man mehr Stimmen dazu machen könne, so wird er mit neuen Regeln, oder mit Ausnahmen überhäuft. Z.E. Im Contrapunct der Duodecime sind Terzen nach einander erlaubt; will man aber eine dritte oder vierte Stimme dazu machen, so darf man diese Terzen nicht setzen, weil durch die dritte und vierte Stimme lauter Octaven entstünden.

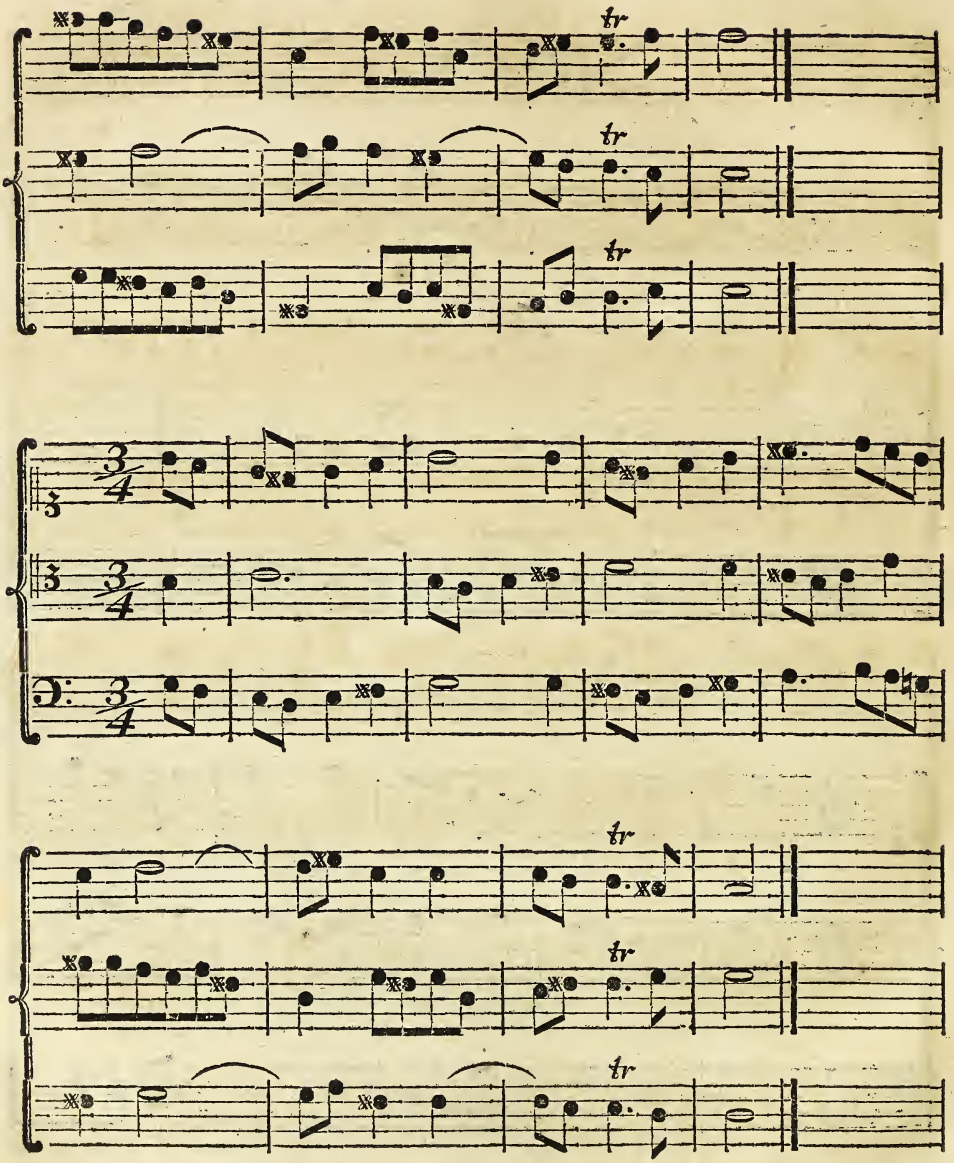
Folgende Exempel sind zum Contrapunct in der Decime eingerichtet, und schicklich, drey- und vierstimmig gemacht, aber untauglich, in den Contrapunct der Duodecime gesetzt zu werden.

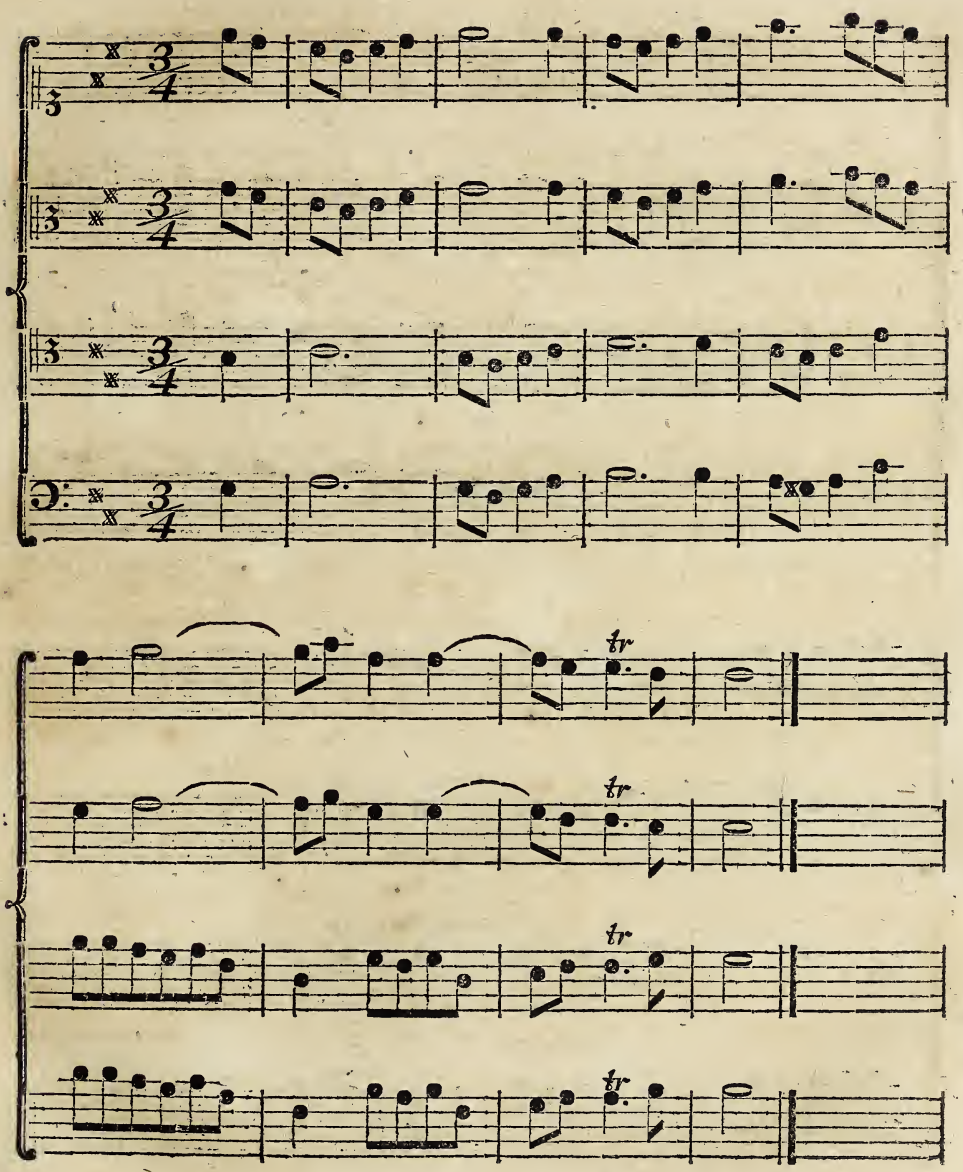


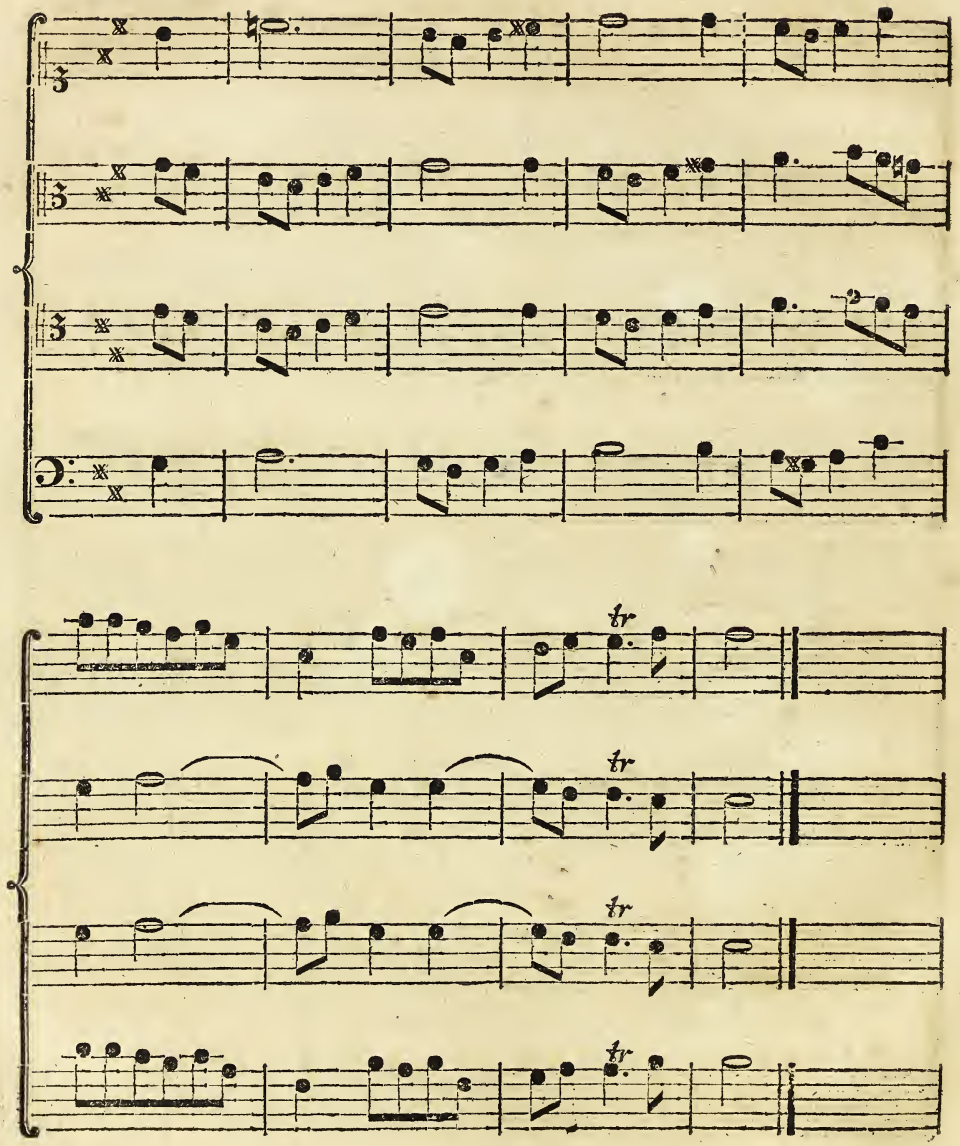
oder :

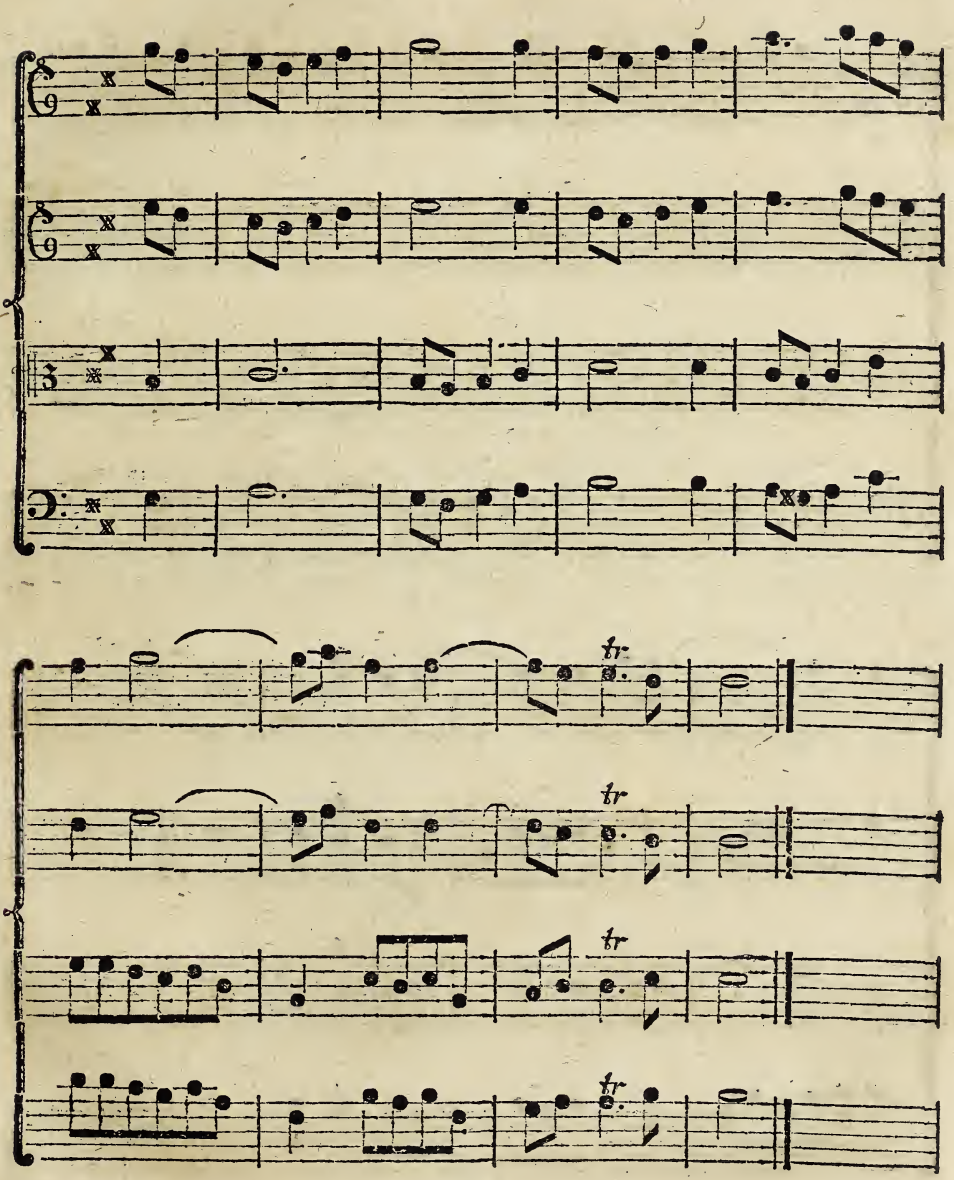


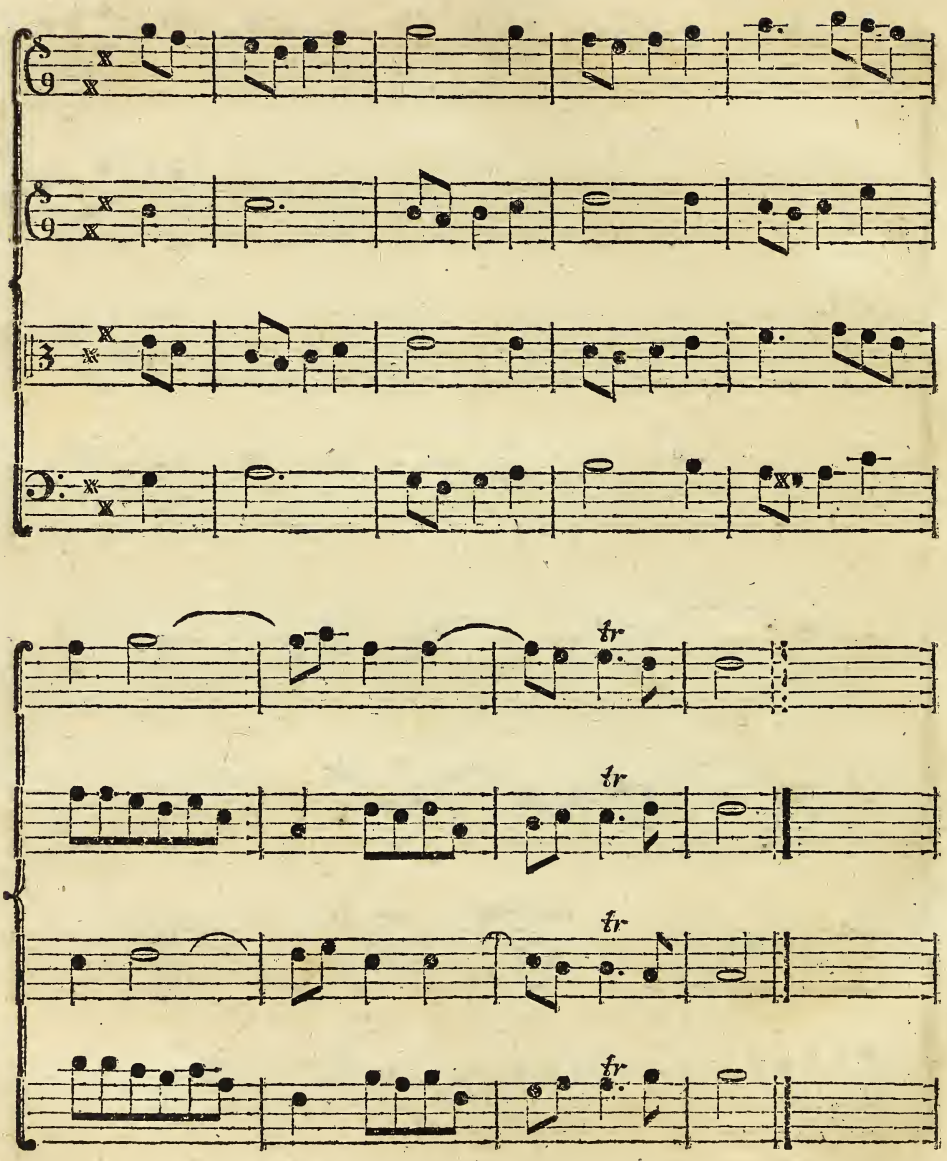

tr
tr

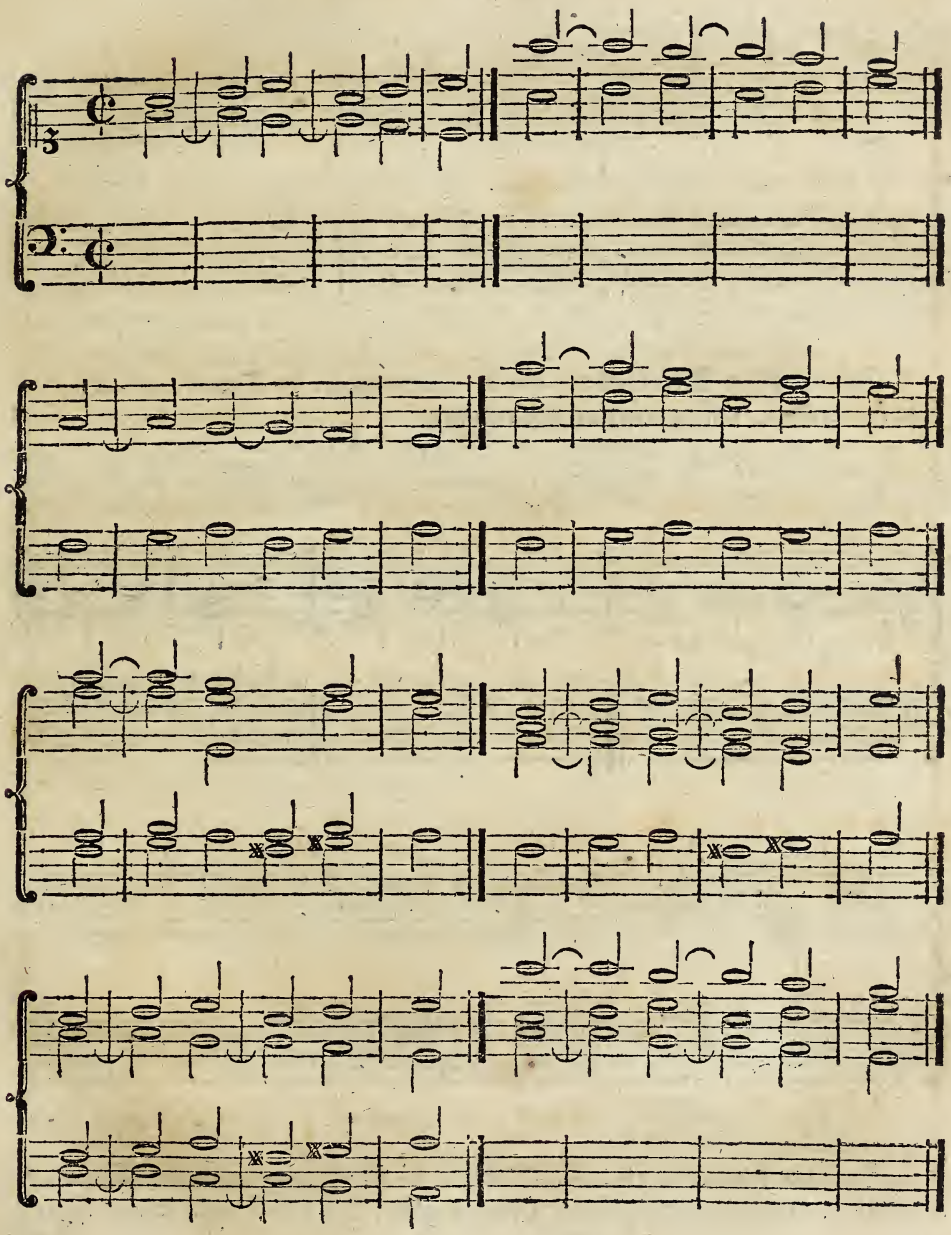

tr
tr
tr
3/4
3/4
3/4
tr
tr
tr

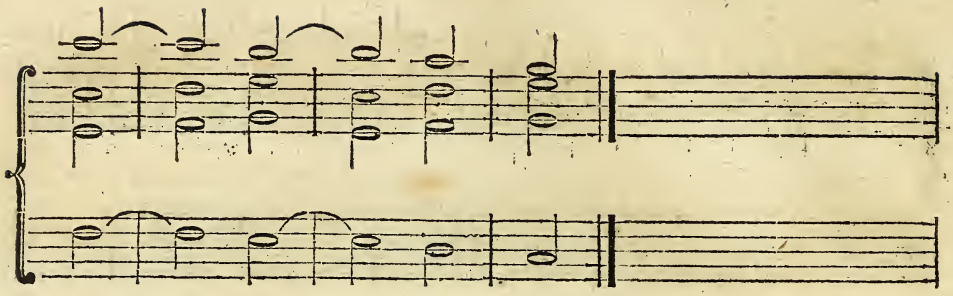

tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr

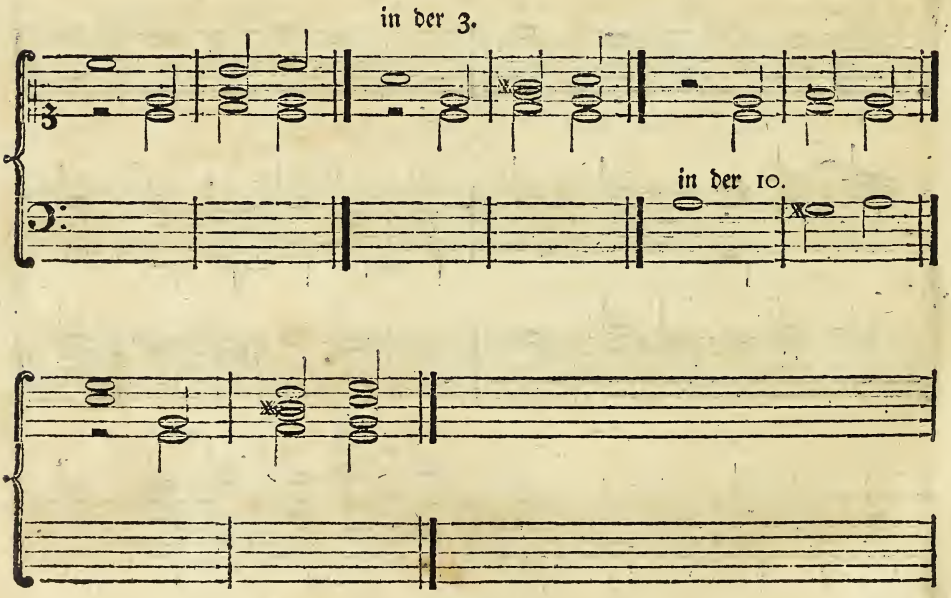

tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr





Zu folgendem Exempel kann nur der Contrapunct der Decime und Terz gebraucht werden, um es vierstimmig erhalten.

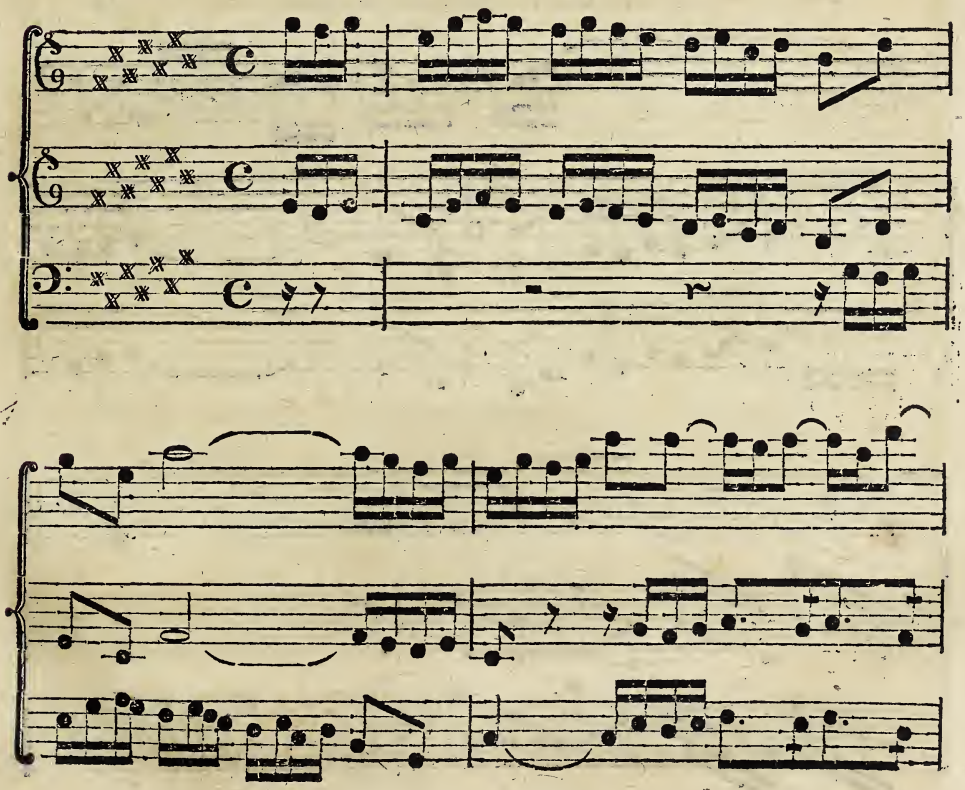


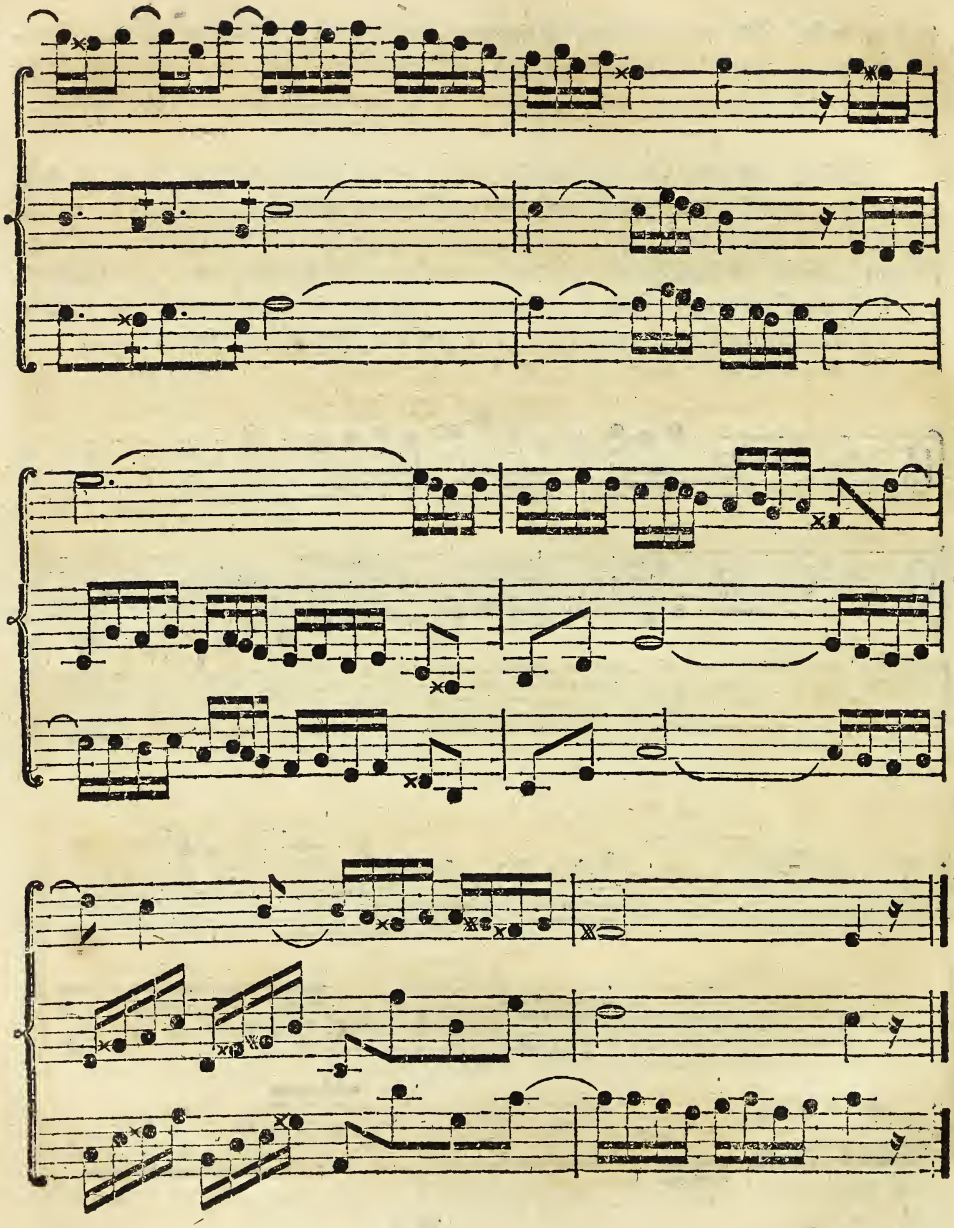
Daß der Contrapunct in der Decime zu Beyfügung mehrerer Stimmen über den in der Duodecime großen Vortheil habe, kann man auch daraus sehen,

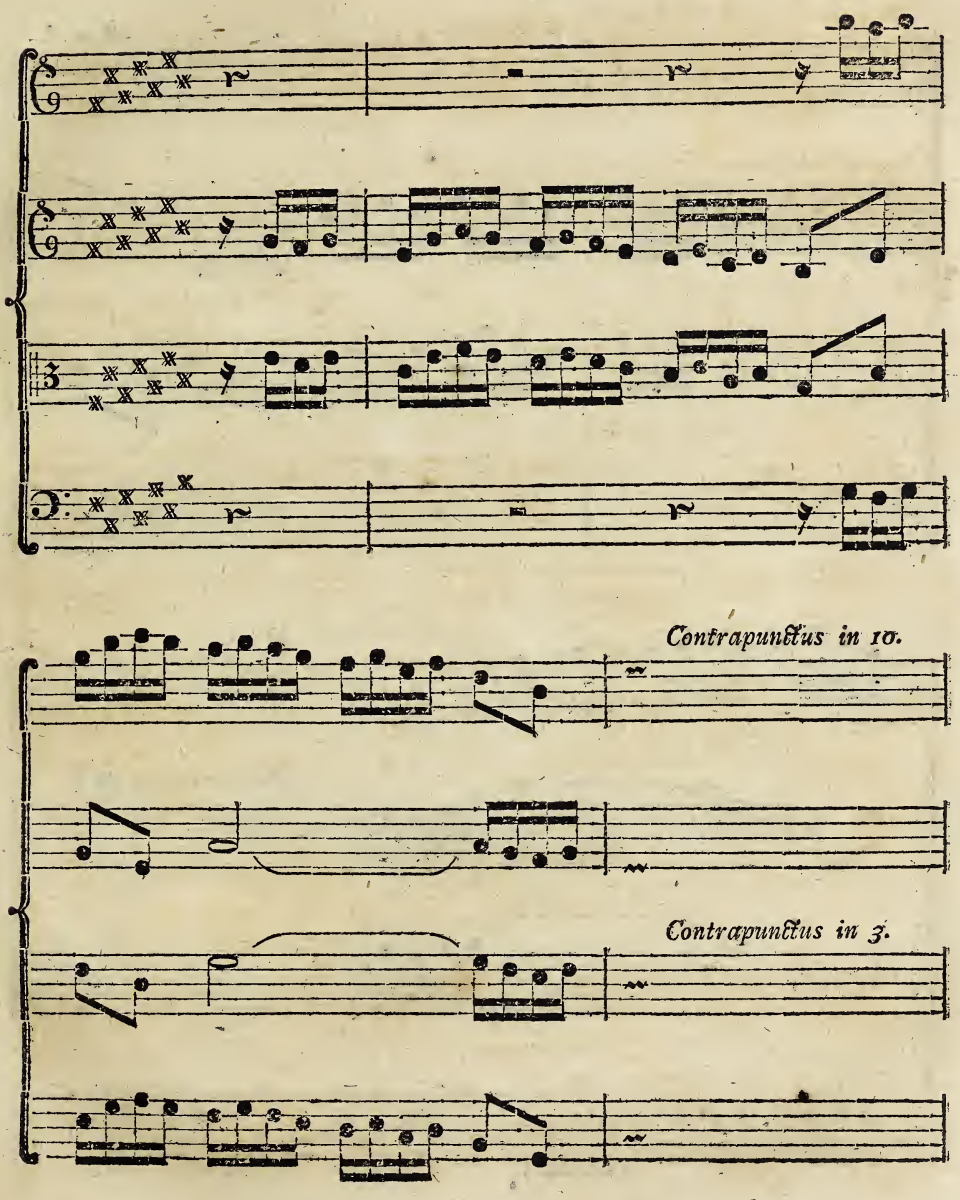
daß

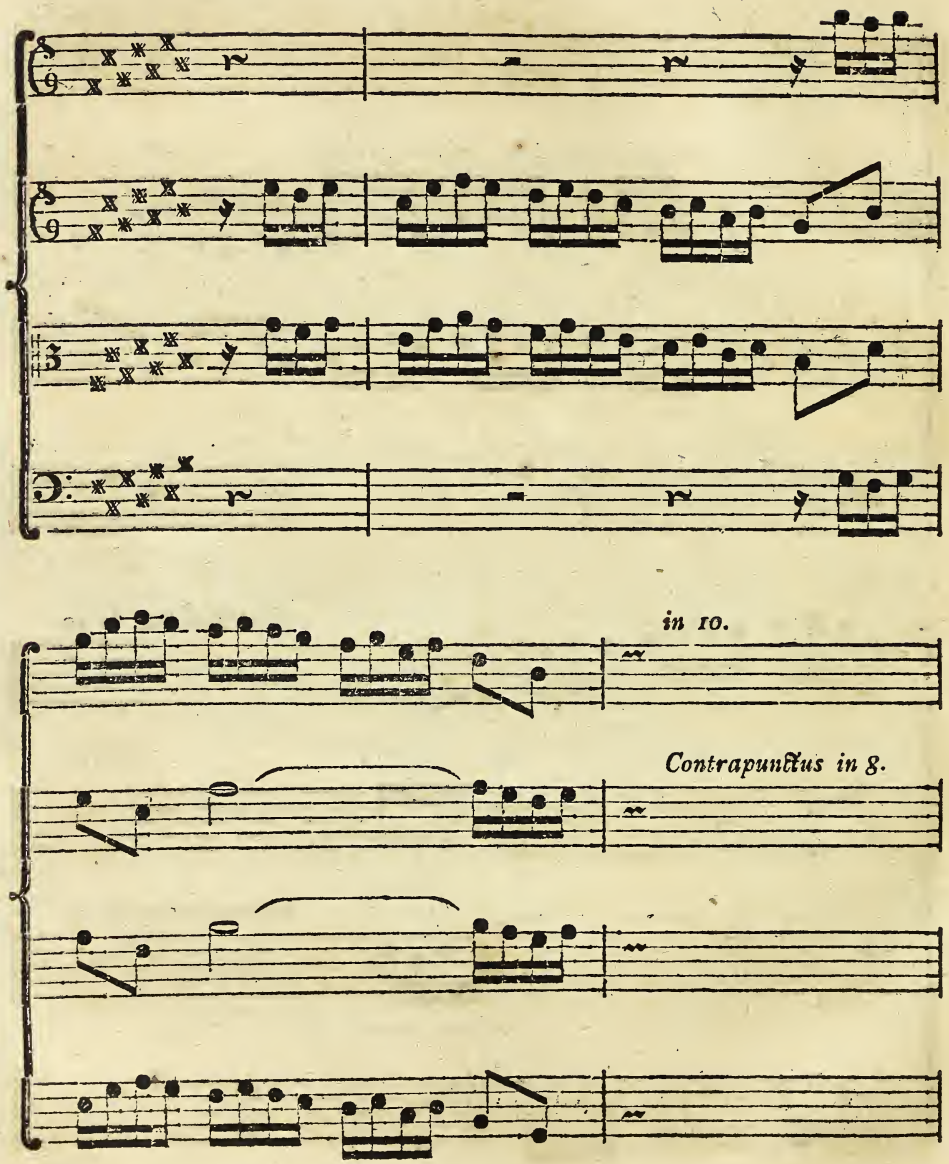
daß im ersten Fall die äußersten Stimmen nothwendig, wegen der darin erlaubten Sexten ungleich angenehmer werden, als im andern Fall, wo in den äußersten Stimmen fast keine andere Consonanzen, als Quinten und Octaven vorkommen.

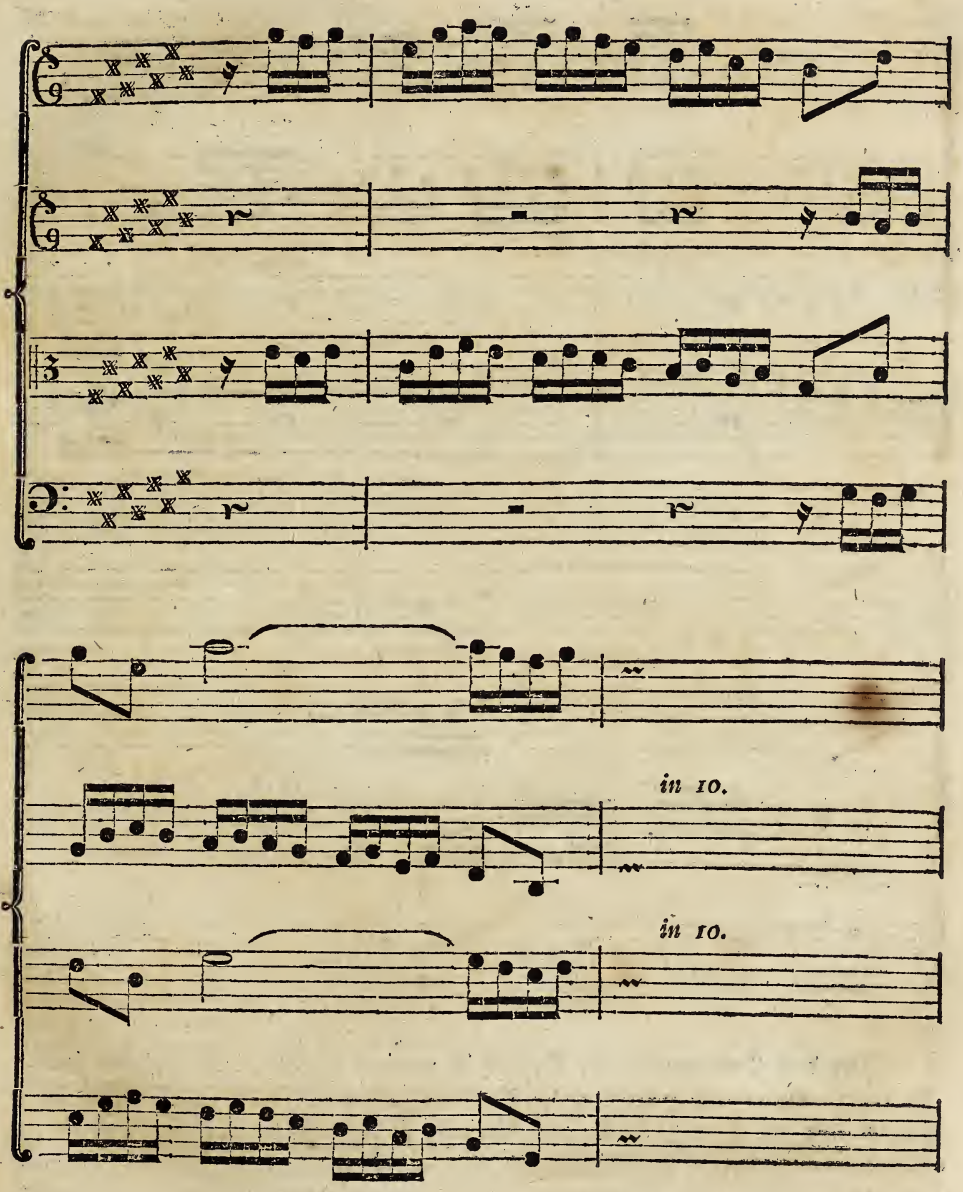
Daß es fast jederzeit möglich sey, aus einem zweystimmigen Satz in dem Contrapunct der Decime, einen drey- und vierstimmigen Satz zu machen, kann man aus dem vorhergehenden zweystimmigen Exempel aus dem Cis dur ersehen. Ich verfertigte dasselbe zur Umkehrung in den Contrapunct der Decime, ohne alle Rücksicht auf mehrere Stimmen; fand aber sogleich, daß es, ohne etwas darin zu ändern, drey- und vierstimmig zu machen sey, wie hier der Augenschein zeiget.

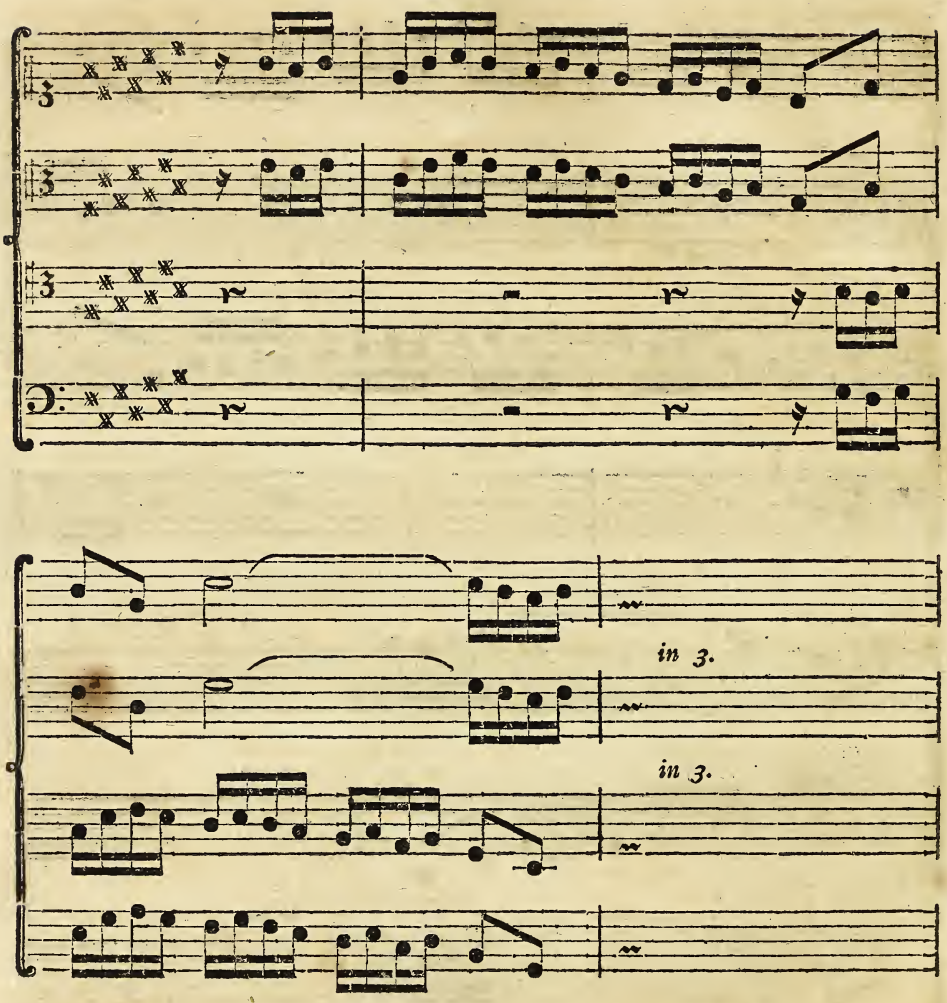





Contrapunctus in 10.
Contrapunctus in 3.


in 10.
Contrapunctus in 8.

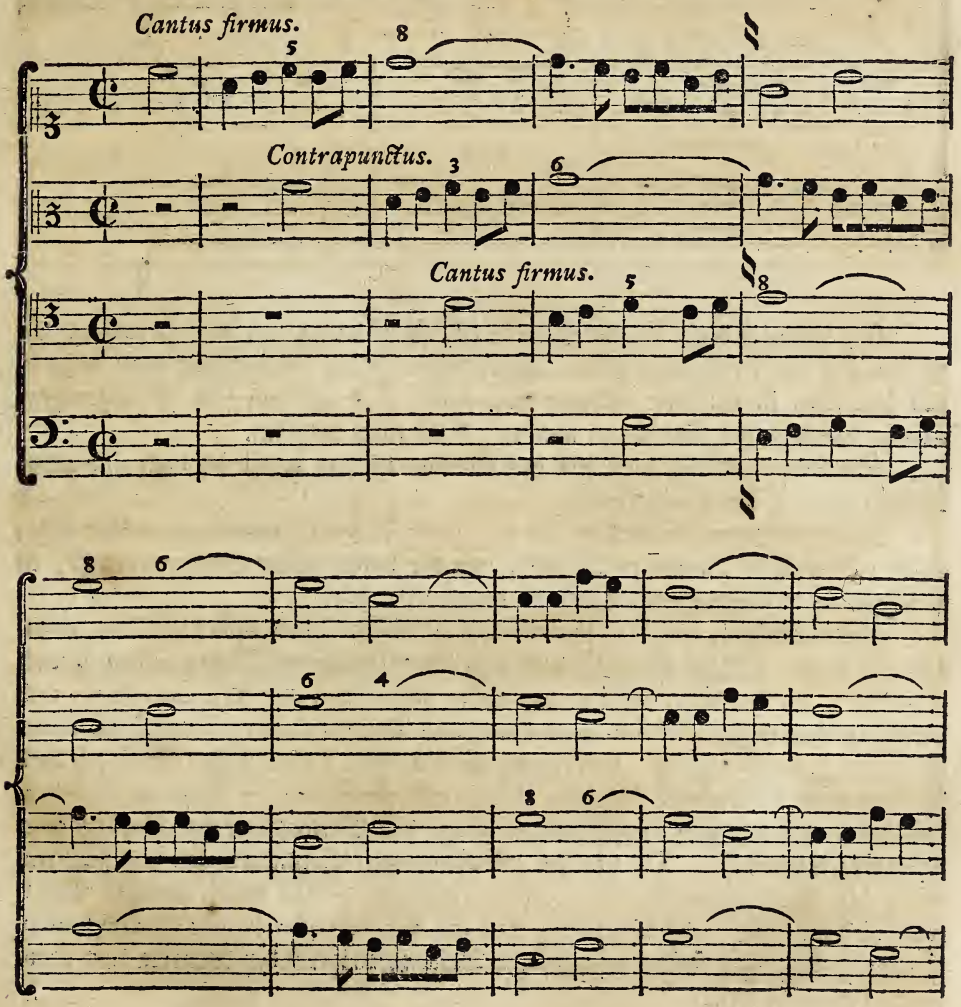

in 10.
in 10.

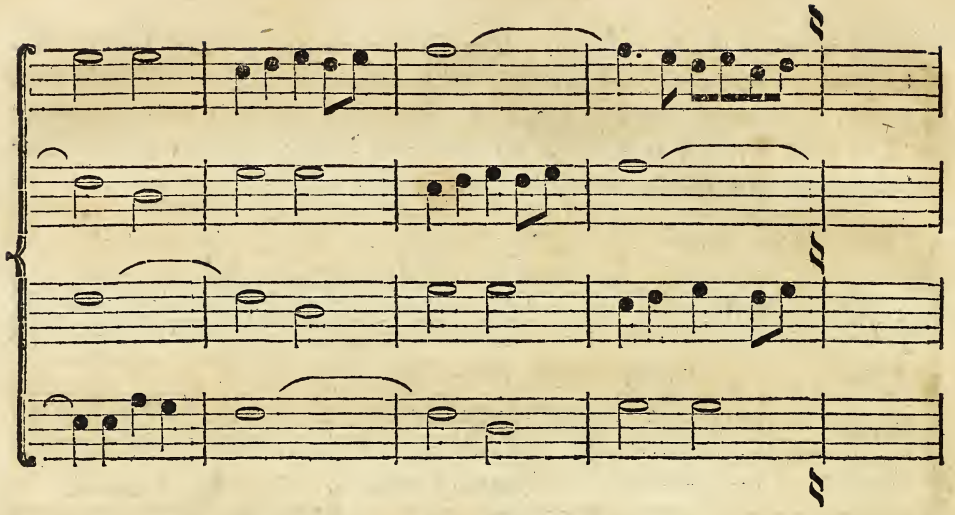


Bey dem Contrapunct der Octave ist gezeiget worden, wie auf eine leichte Art zwey- drey- und vierstimmige Canones hervorzubringen sind. Bey dem Contrapunct der Decime kann eine Melodie so eingerichtet werden, daß sie zu einem vierstimmigen Canon dienet, in welchem alle Stimmen, jede nach ihrem eigenen Schlüssel, aus einem einzigen Notensystem singen können. Folgendes

Bey-

Beyspiel wird die Sache erklären. Der Discant enthält hier den Cantum firmum; wenn nun der Alt, wo er auch eintritt, eben diesen Gesang mit dem Cantu firmo im Contrapunct der Terz singt, der Tenor aber denselben im Contrapunct der Terz gegen den Alt, und endlich der Baß eben denselben in dem gleichen Contrapunct gegen den Tenor, so hat man einen solchen vierstimmigen Canon.



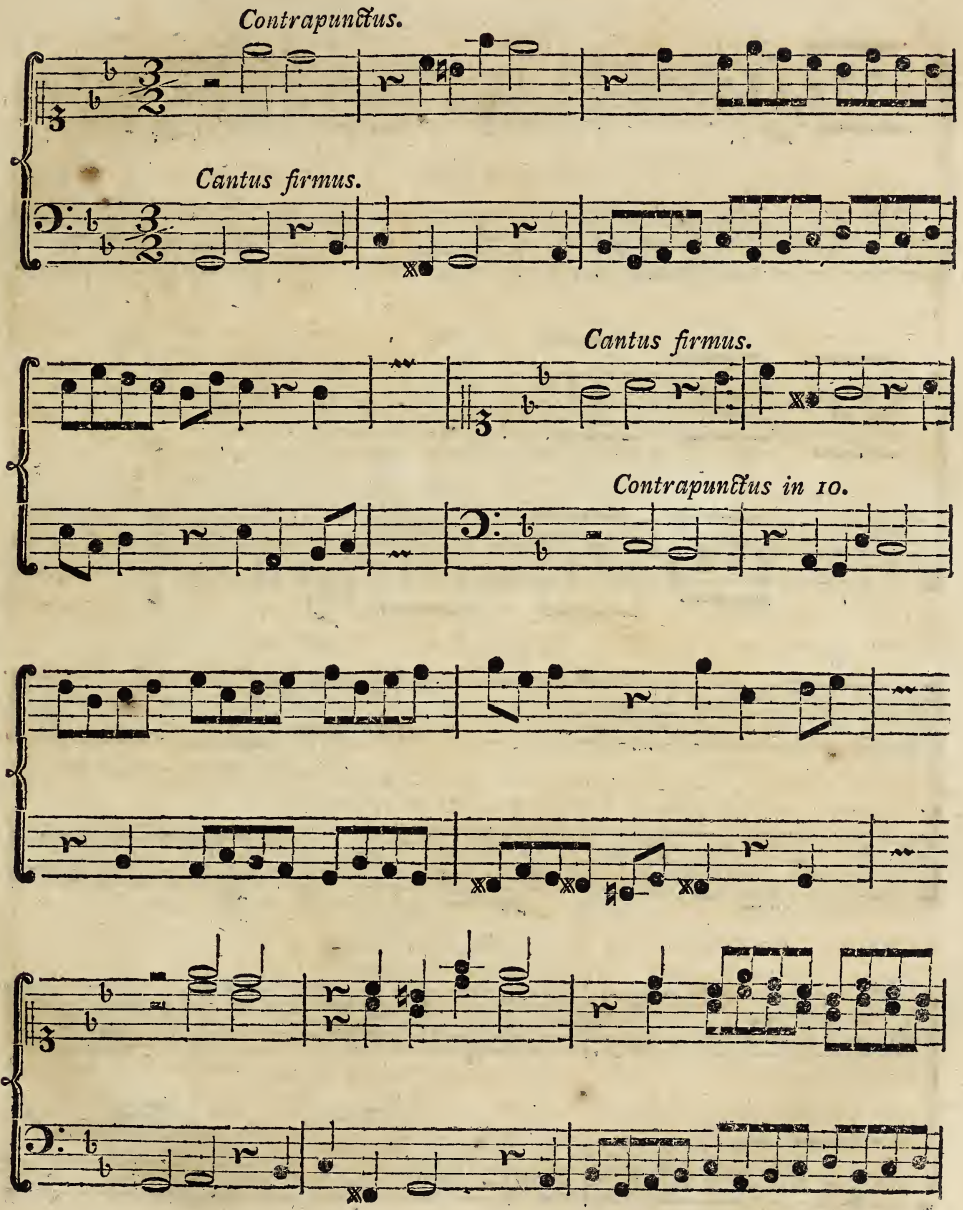


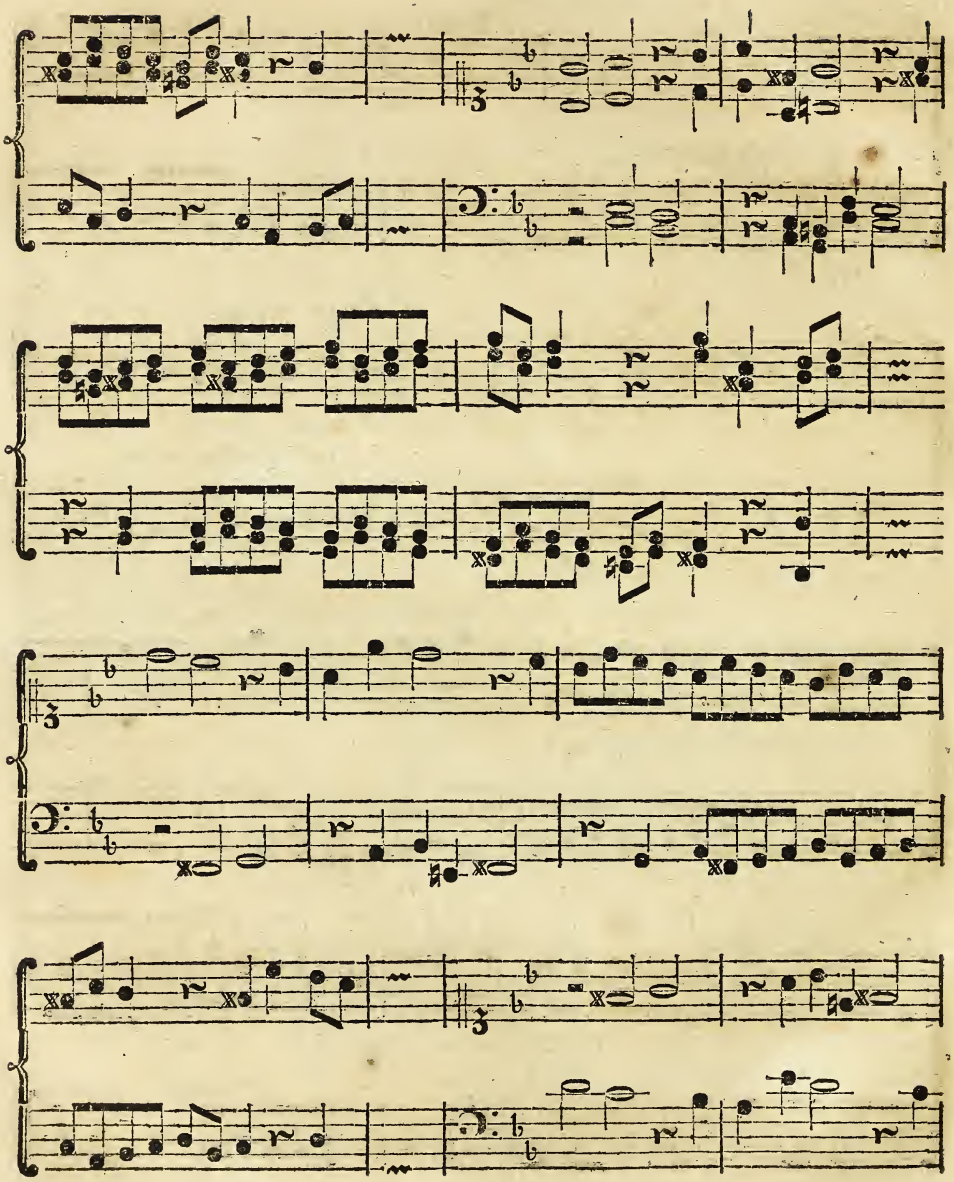
So sinnreich diese Art des Canons ist, so ist doch niemanden zu rathen, seine Zeit mit Verfertigung desselben zuzubringen. Die Gelegenheit dazu ereignet sich bisweilen in einzelnen Stellen von selbst, und alsdenn sind sie angenehm: aber sie durch langes Suchen zu machen, wäre nicht rathsam.

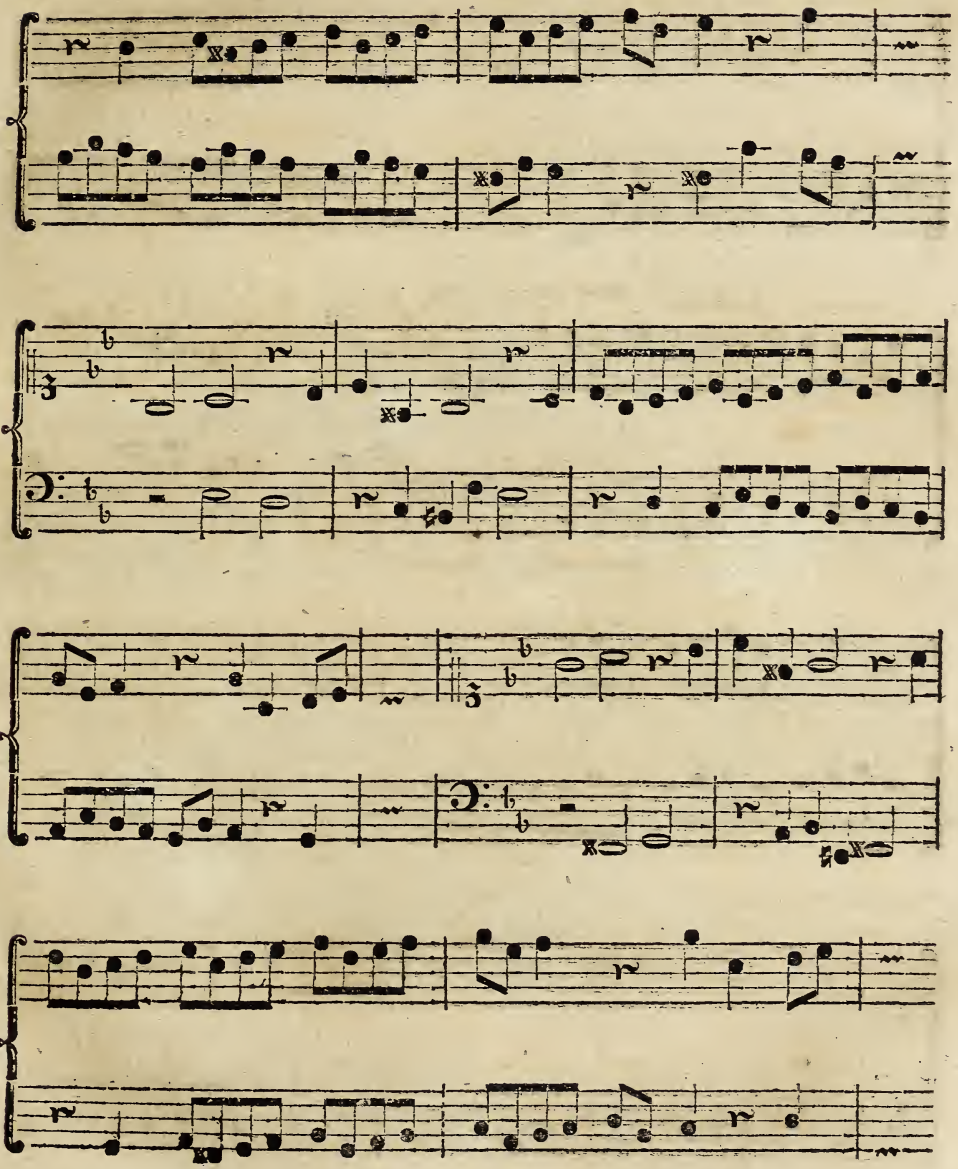
So schwer indessen diese Art des Canons ist, so besitze ich doch eine ganze Masse auf diese Art ausgearbeitet.

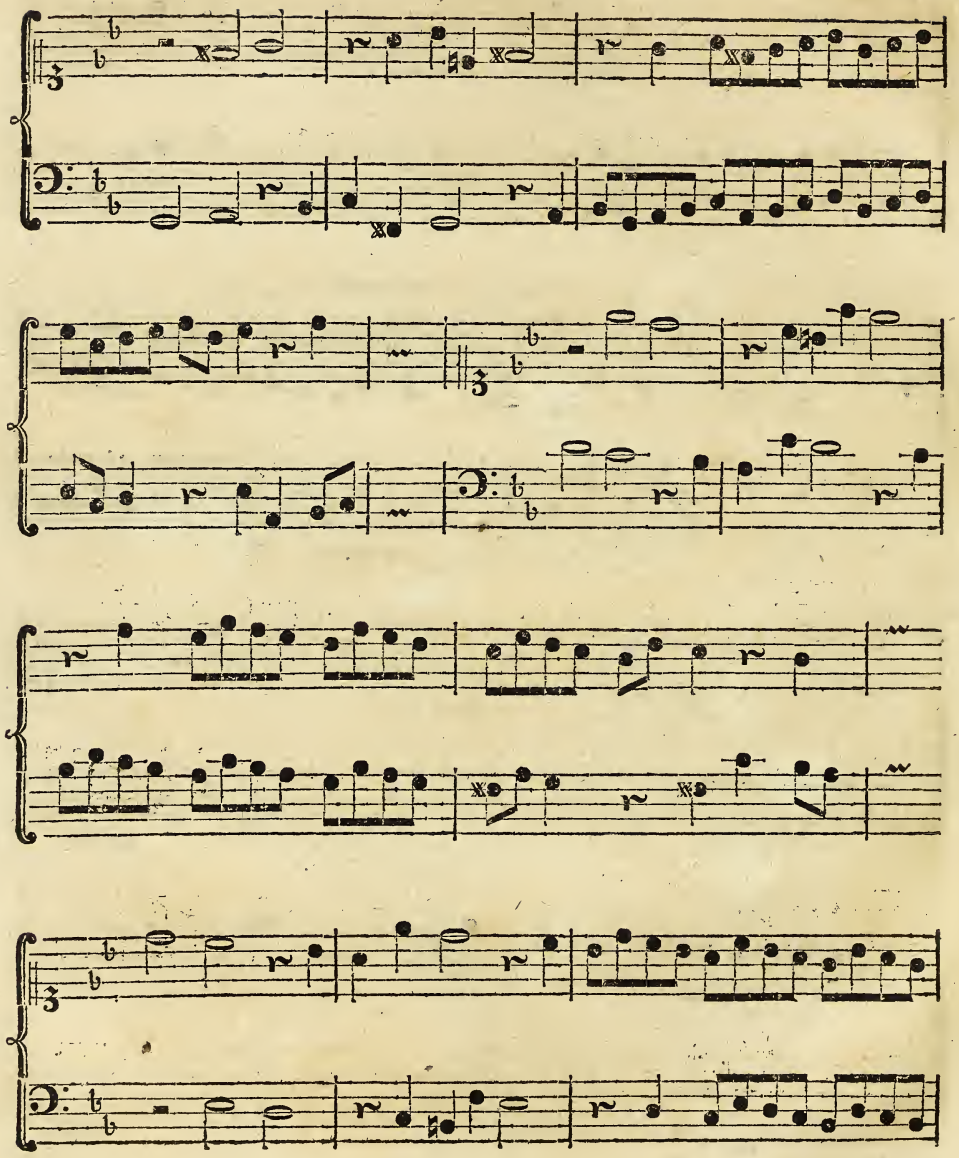
Noch mehrerer Zeitverderb ist es, 2000 Arten Veränderungen über einen Satz von einigen Tacten zu machen, wie der valentinische Contrapunct ist, in welchem weder Gesang noch Verstand angetroffen wird.

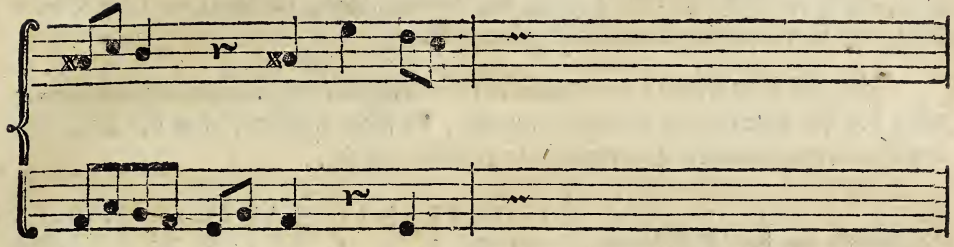
Zum Beyspiel, wie die Versetzungen in diesem Contrapunct vielfältig anzubringen seyen, will ich einen Auszug von einer Bachischen Fuge aus dem B moll anführen, wo der Satz erstlich aus einem zweystimmigen zu einem drey- und vierstimmigen wird, und im Canon um eine Tactzeit später, sowohl im motu recto als contrario gehet. Um der schweren Tonart B moll willen, habe ich diese Versetzungen in leichtere bekannte Tonarten transponiret. Man wird finden, daß bey dem drey- und vierstimmigen Satze der Contrapunct der Decime dazu gebraucht worden ist. Die übrigen zweystimmigen Veränderungen sind meistens durch den Contrapunct der Octave hervorgebracht. Aus diesen wenigen Exempeln wird ein jeder leicht begreifen, daß die Versetzungen in alle Gattungen der Contrapuncte, eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie hervorbringen.


Contrapunctus.
Cantus firmus.
Cantus firmus.
Contrapunctus in 10.



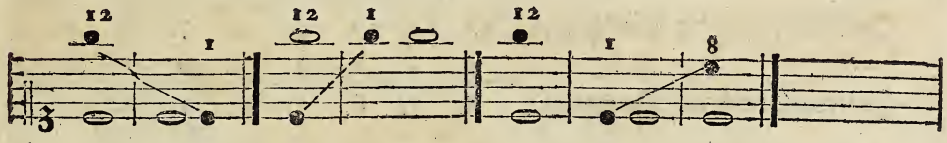






Vom Contrapunct der Duodez und der Quinte.

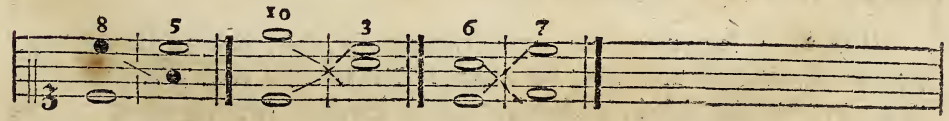
Der Contrapunct der Duodez entstehet, wenn die oberste Stimme zwölf Töne tiefer, oder die untere Stimme zwölf Töne höher gesetzet wird, und die andere Stimme auf ihrer Stelle liegen bleibet.



Setzet man die durch diesen Contrapunct entstandene Stimme wieder um eine Octave zurück, so entstehet dadurch der Contrapunct der Quinte.

Man kann aber den Contrapunct der Quinte auch unmittelbar erhalten, ohne erst durch den Contrapunct der Duodez zu gehen. Nämlich in dem Falle, da die Stimmen weniger als eine Quinte aus einander stehen, können sie so seyn, daß durch die Herauf- oder Heruntersetzung der einen um eine Quinte, eine Umkehrung der Stimmen entstehet.

Wenn der auf diese Weise entstandenen Stimme, die ein Contrapunct in der Quinte ist, die zweyte Stimme um eine Octave entgegen gesetzet wird, so entstehet dadurch ebenfalls der Contrapunct der Duodez.



Man bedienet sich beyder Arten der Versetzungen, nachdem man die Stimmen enge oder weiter von einander haben will.

Um gleich zu wissen, wie durch den Contrapunct der Duodecime die Intervalle bey der Umkehrung verändert werden, verfährt man auf eben die Art, wie bey den vorhergehenden Contrapuncten gezeiget worden.

Intervalle vor der Umkehrung:	13. 1.	13. 2.	13. 3.	13. 4.	13. 5.	13. 6.	13. 7.	13. 8.	13. 9.	13. 10.	13. 11.	13. 12.
Intervalle nach der Umkehrung:	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Für den unmittelbaren Contrapunct der Quinte dienet folgende Vorstellung, da man von dem Intervall, welches versetzet werden soll, die Zahl 4 abziehet, so zeiget die alsdann übrig bleibende Zahl das nach der Versetzung entstehende Intervall.

Intervalle vor der Versetzung:	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.
	4.	4.	4.	4.	4.	4.	4.	4.
Intervalle nach der Versetzung:	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Wenn aber beyde Stimmen näher als fünf Töne beysammen stehen, so, daß durch die Versetzung in den Contrapunct der Quinte, eine Stimme über die andere tritt, so erkennet man die neuen Intervalle aus folgender Vorstellung:

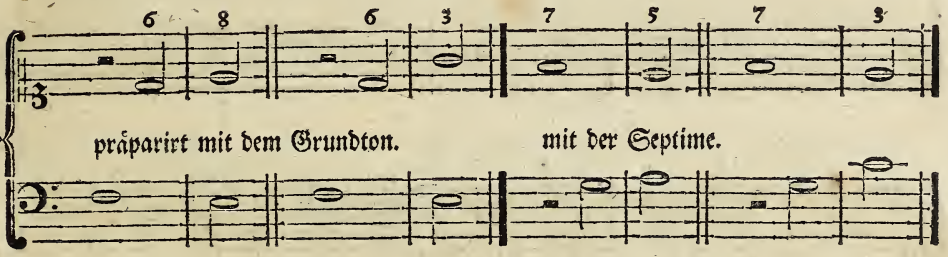
Intervalle vor der Umkehrung:	6. 1.	6. 2.	6. 3.	6. 4.	6. 5.
Intervalle nach der Umkehrung:	5.	4.	3.	2.	1.

In dem Contrapunct der Duodez kann man Terzen oder Decimen nach einander setzen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung. Da aber in zweystimmigen Sachen schon im einfachen Contrapunct, zu viel Terzen, zumal in gerader Bewegung wiederrathen worden, so muß man nicht, aus Liebe zum Contrapunct, deren zu viel nach einander setzen.

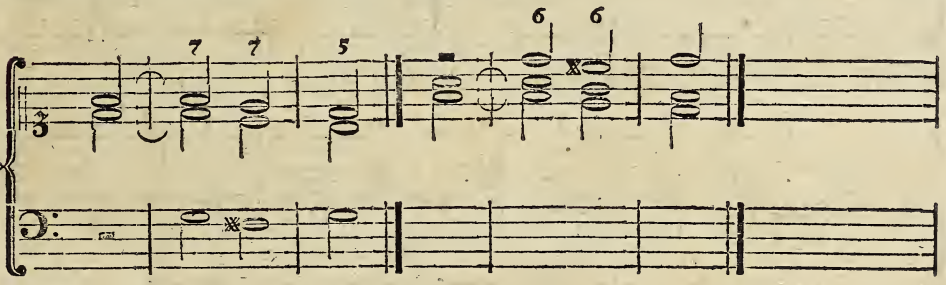
Eine Sexte kann man setzen, wenn entweder sie selbst, oder die Unterstimme präparirt ist, alsdenn muß aber der unterste Ton jederzeit einen Grad abwärts gehen, weil derselbe Ton in der Umkehrung die Septime ist, die jederzeit einen Grad unter sich resolviren muß.

Nach

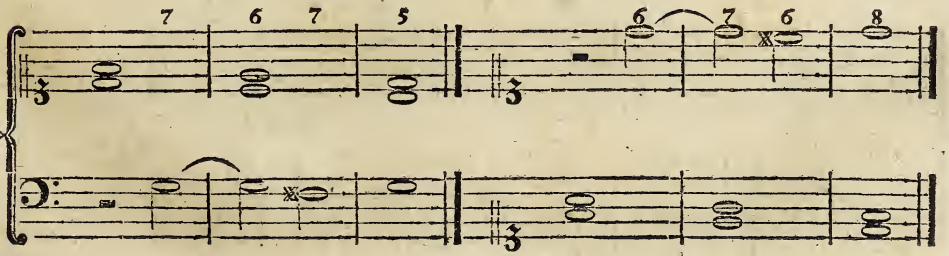
Nach der Sexte ist es gleich viel, ob zum folgenden tiefen Ton in der obern Stimme die Octave oder Terz genommen wird, so wie man nach der Septime in eine Quarte, wo der Baß einen Ton in die Höhe tritt, oder in die Terz, wo der Baß eine Quarte steiget, gehet.

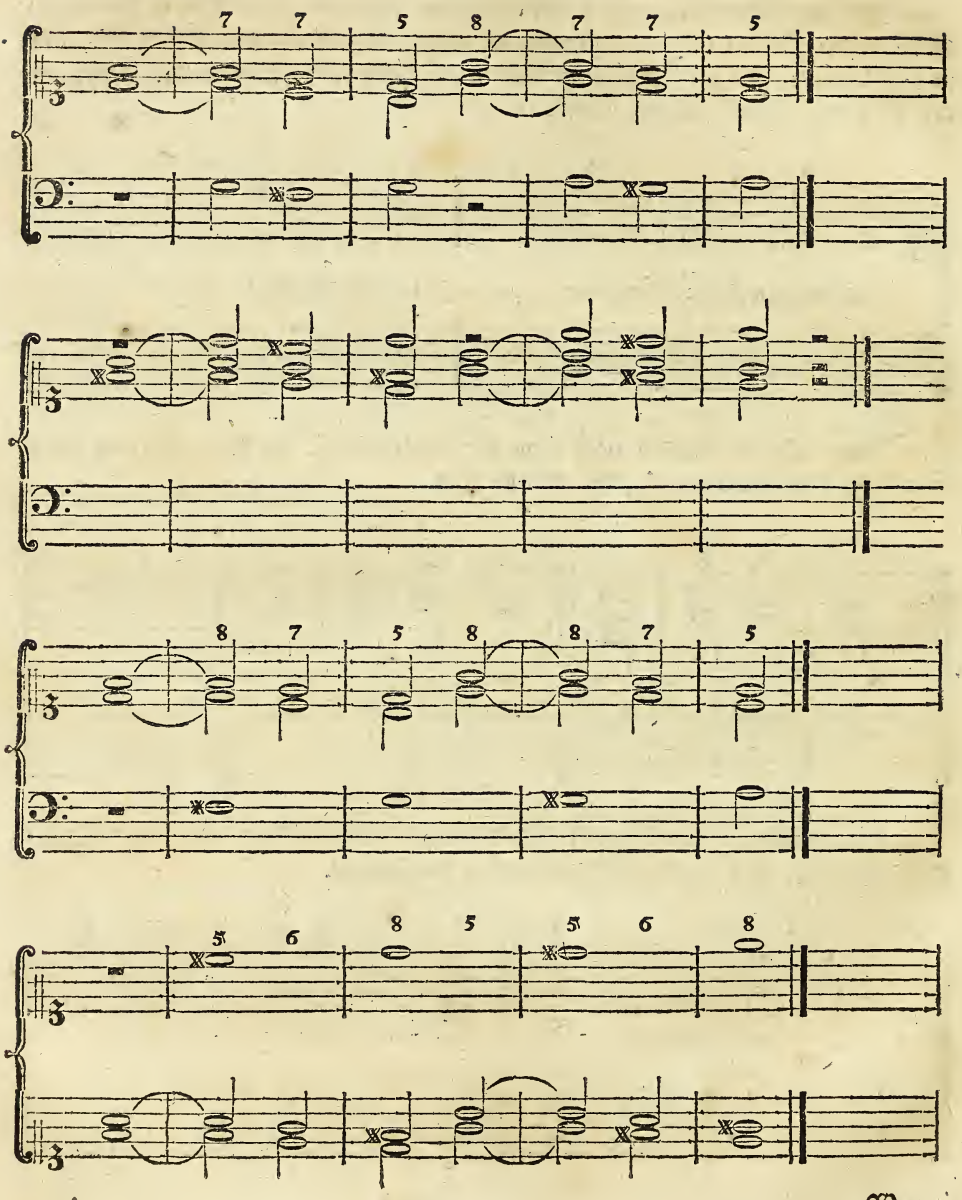


Zwey Sexten können nach einander vorkommen, in dem Fall wo zwey Septimen nach einander zu seßen erlaubt sind.



Hier geschiehet eine doppelte Umkehrung: 1) der Ober- und Unterstimme in die Duodez, und 2) der Mittelstimme in die Quinte.

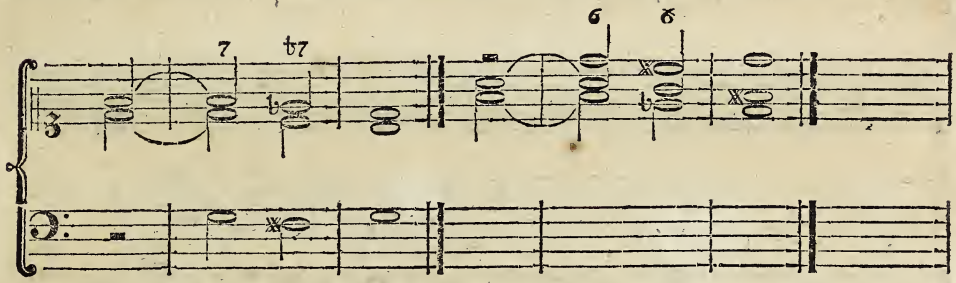




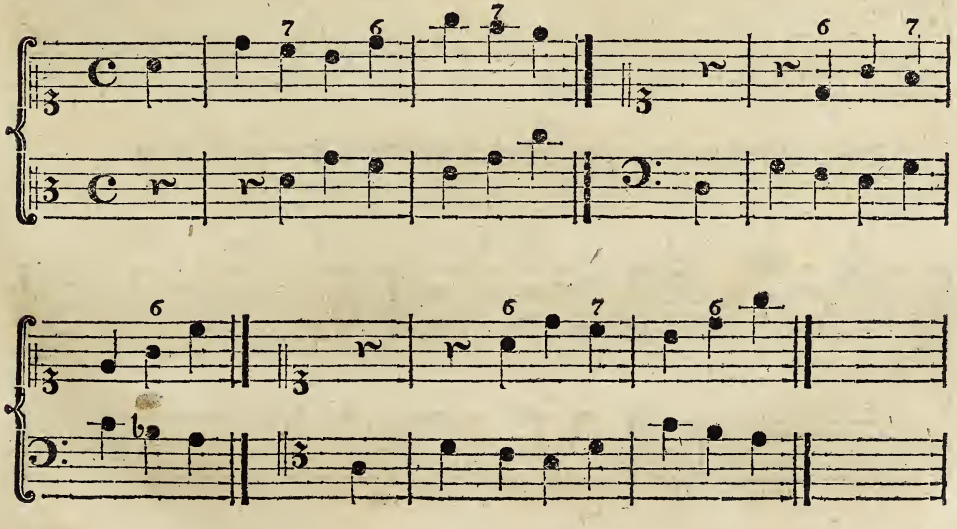
Wenn

Wenn man die verminderte Octave zu setzen erlaubet, wovon man sogar von Graun Beyspiele findet, ob er gleich, auch im reinen Satze des Opernstyls, sehr genau war, so läßt sich dieselbe auch im Contrapunct der Duodez anbringen; in der Umkehrung wird sie zur übermäßigen Quinte.

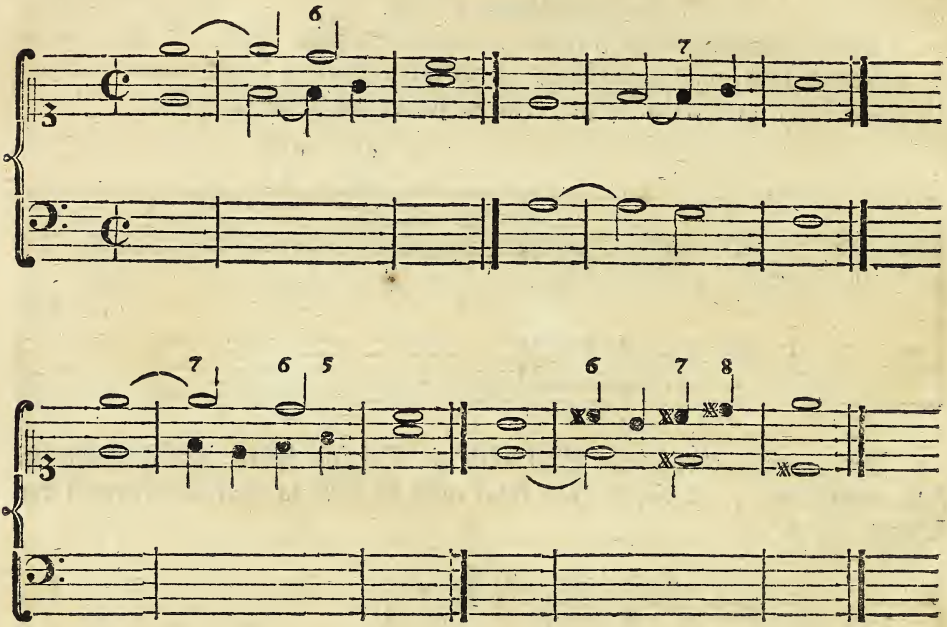
Mit wenigerm Bedenken kann man die übermäßige Sexte als die verminderte Octave setzen, und auch dieselbe im galanten Styl im Contrapunct der Duodez anbringen; in der Umkehrung wird sie zur verminderten Septime.



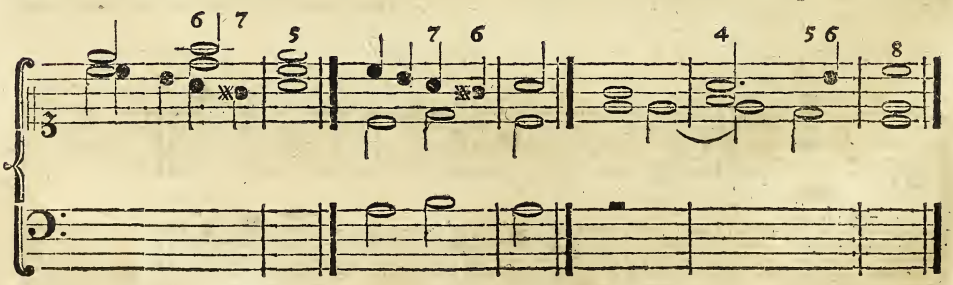
Im galanten oder freyen Styl wird die Septime öfters ohne Präparation frey angeschlagen; in diesem Fall kann man sie auch in dem Contrapunct der Duodez setzen.

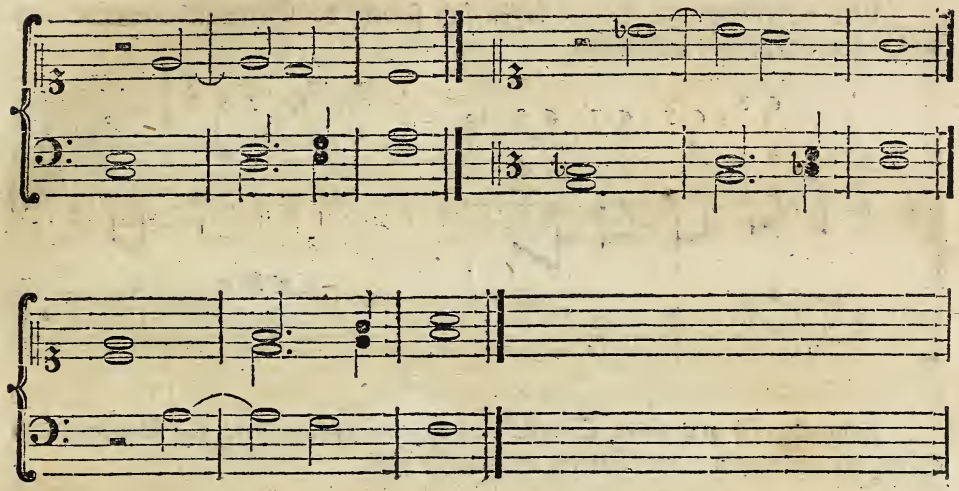


Die Septime kann auch im Transitu irregulari vorkommen, entweder gebunden oder im freyen Anschlag.

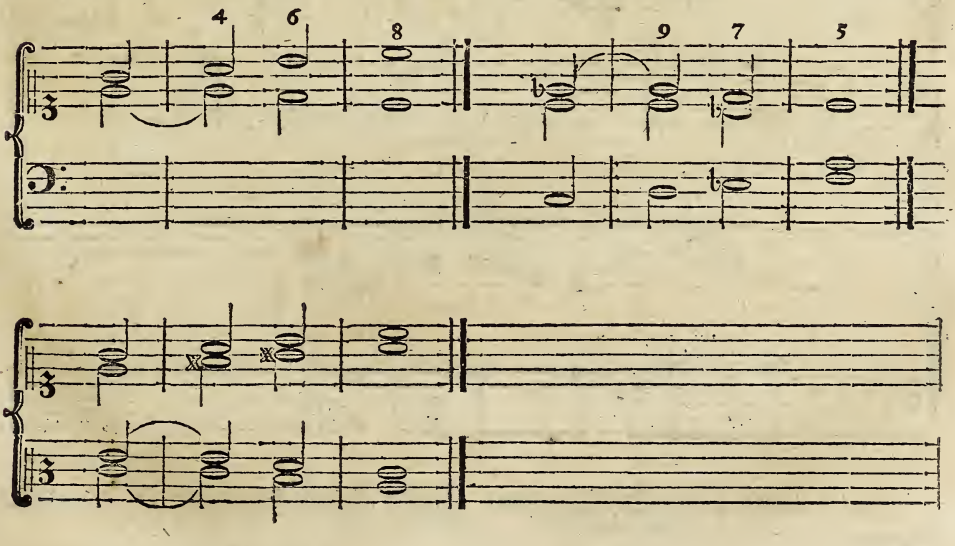


Dieses ist nur von einem geschwinden Allabreve-Tact zu verstehen.

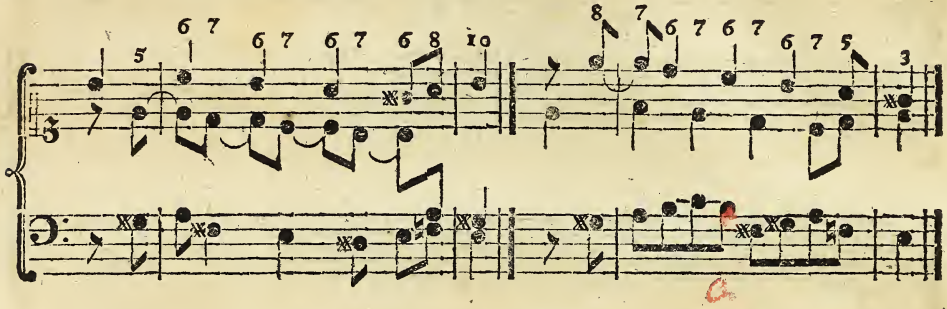




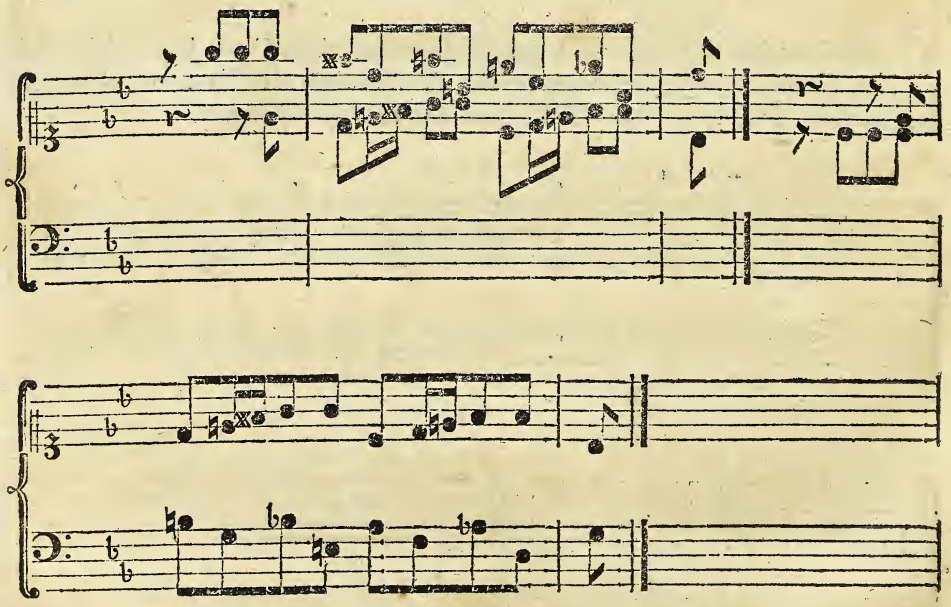
Weil nach der None, wenn der Baß darauf einen Grad in die Höhe steiget, die Septime frey angeschlagen wird, so kann auch die Sexte nach einer vorhergewesenen Quarte aus dem Secunden-Accord frey anschlagen.



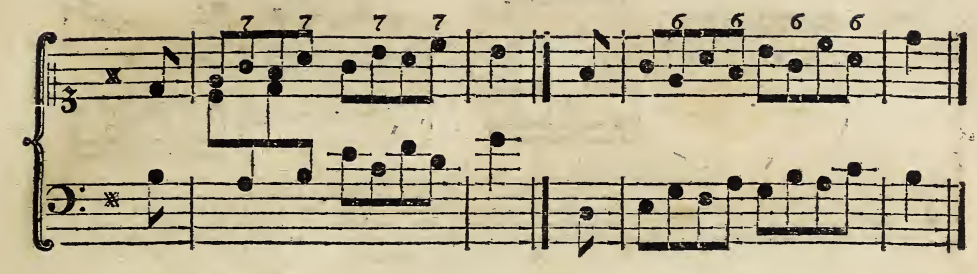
Bey mehrstimmigen Sätzen lassen sich sowohl die Sexte als Septime noch verschiedentlich anders anbringen.

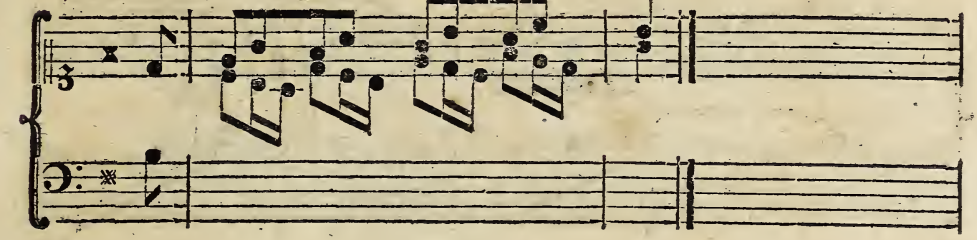


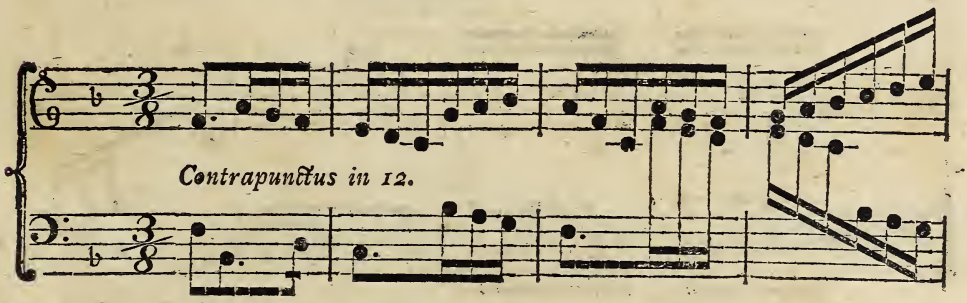
Folgendes ist aus einer Sonate von Händel genommen, wo Septime und Sexte im Contrapunct der Duodez angebracht sind.

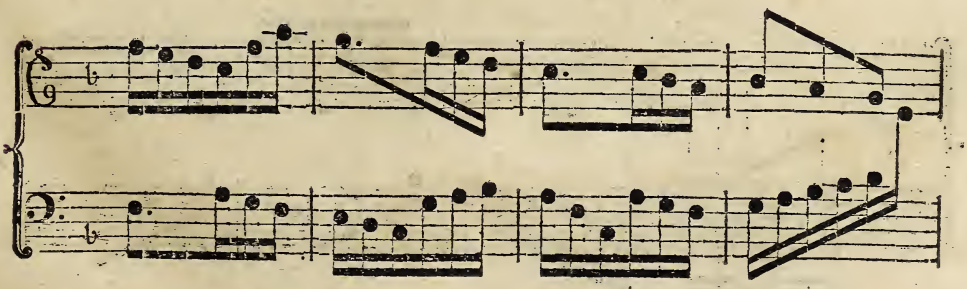


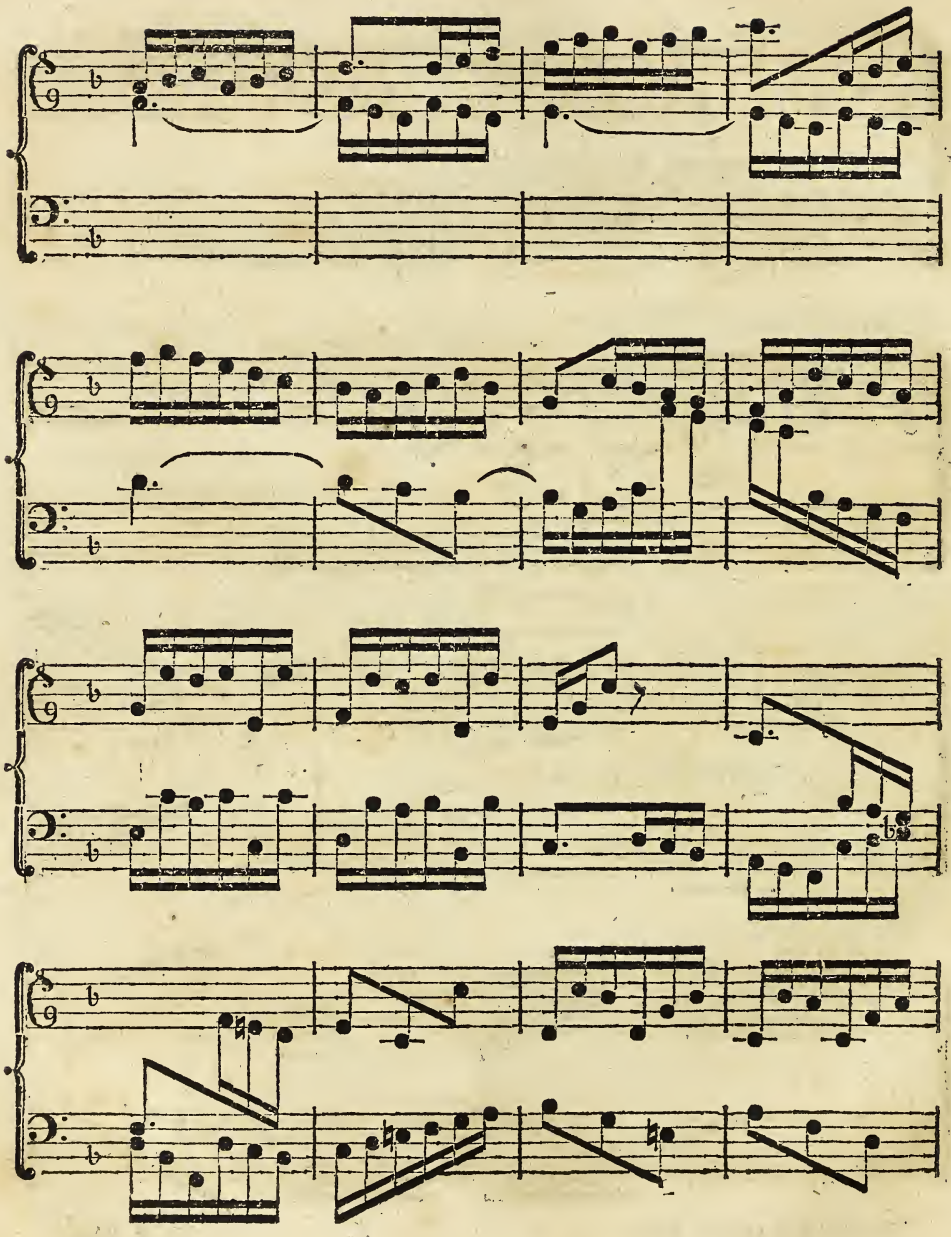
Frey anschlagende Septimen und Sexten finden sich genug in folgendem Exempel.

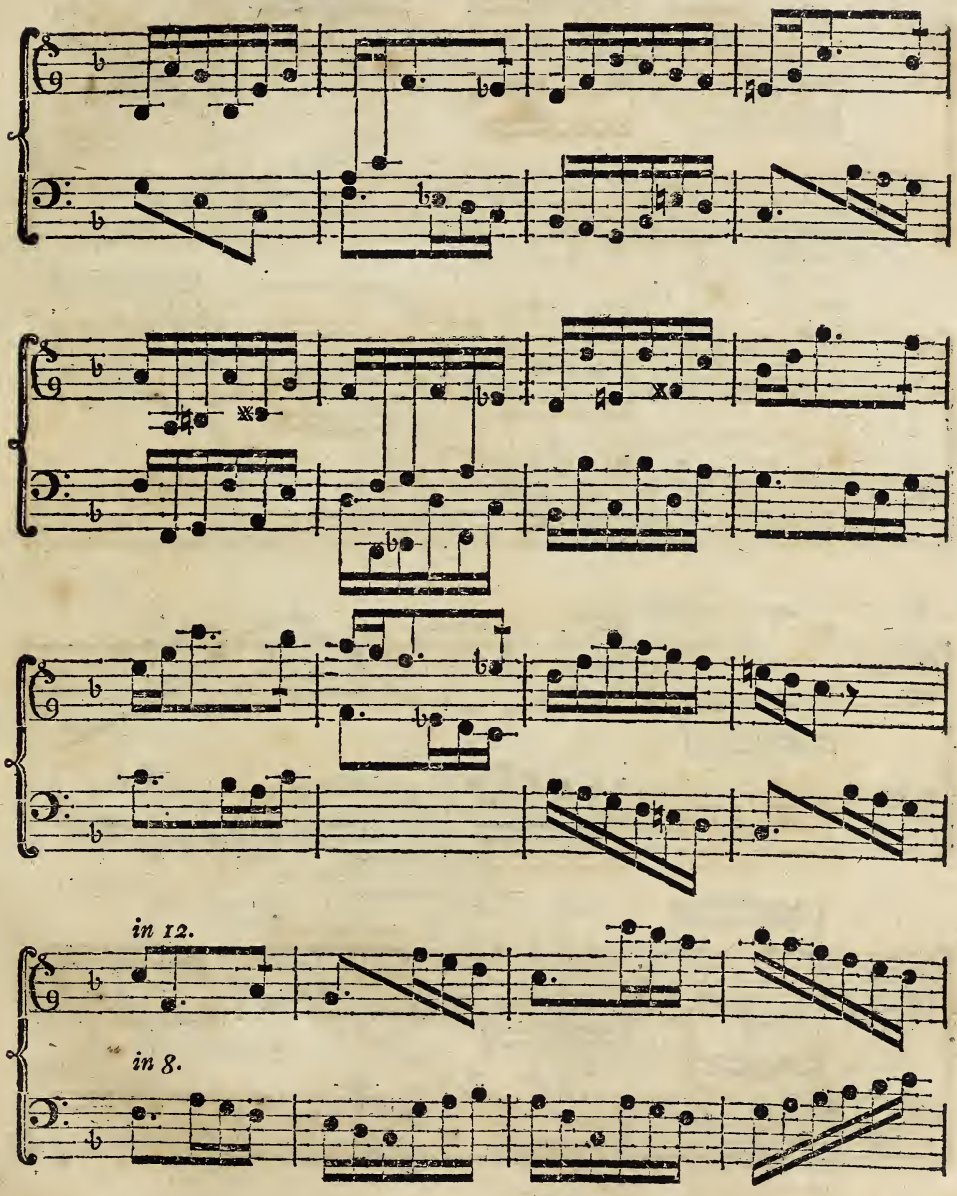

7 7 7 7
6 6 6 6

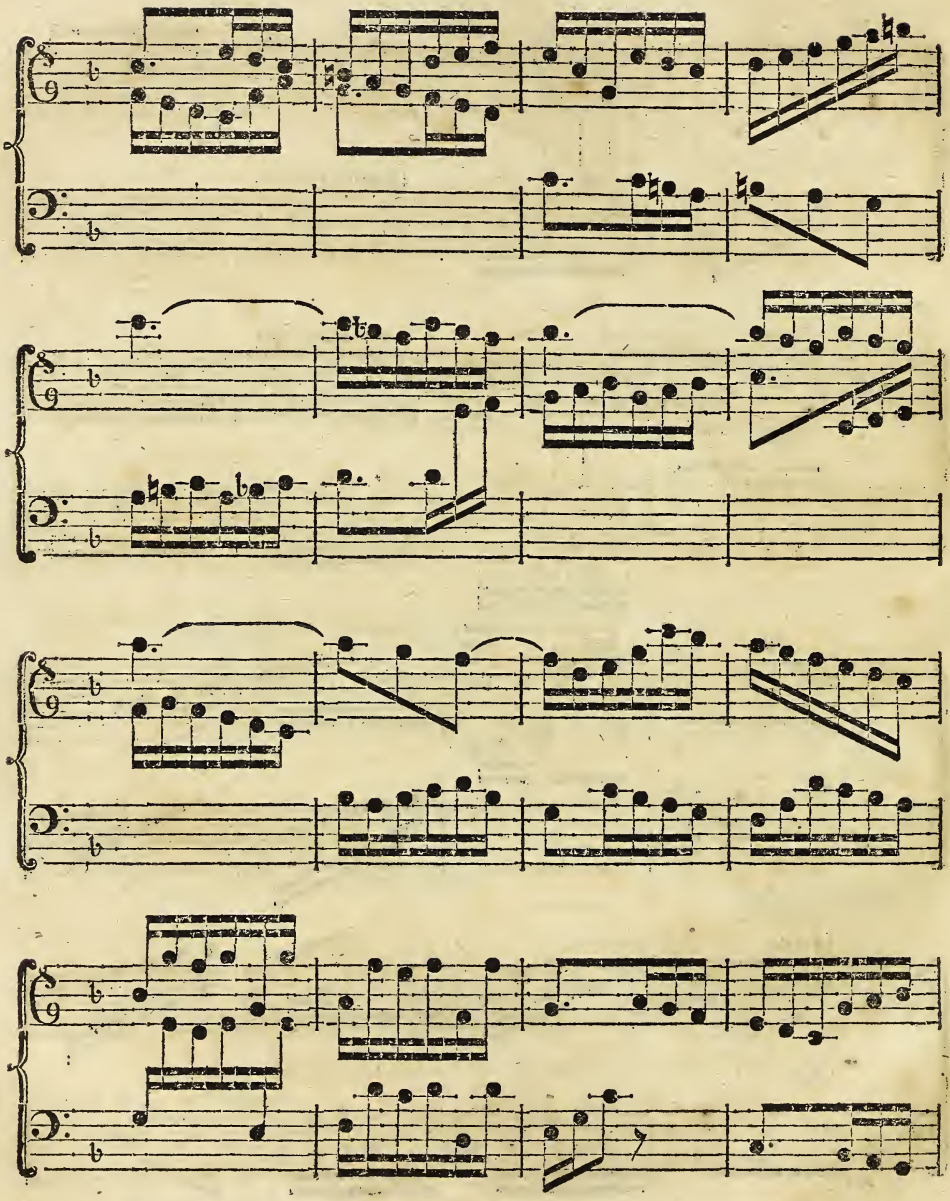


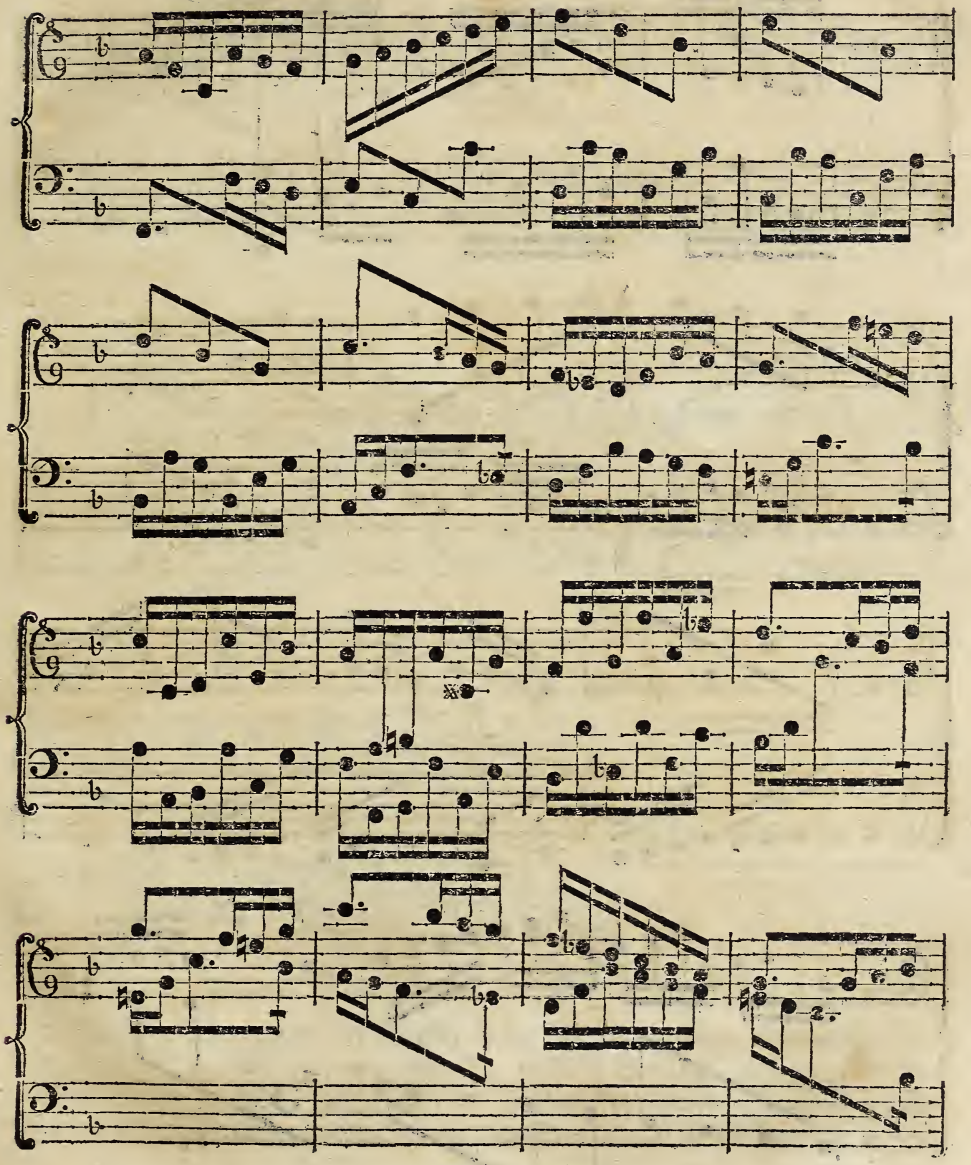

Contrapunctus in 12.

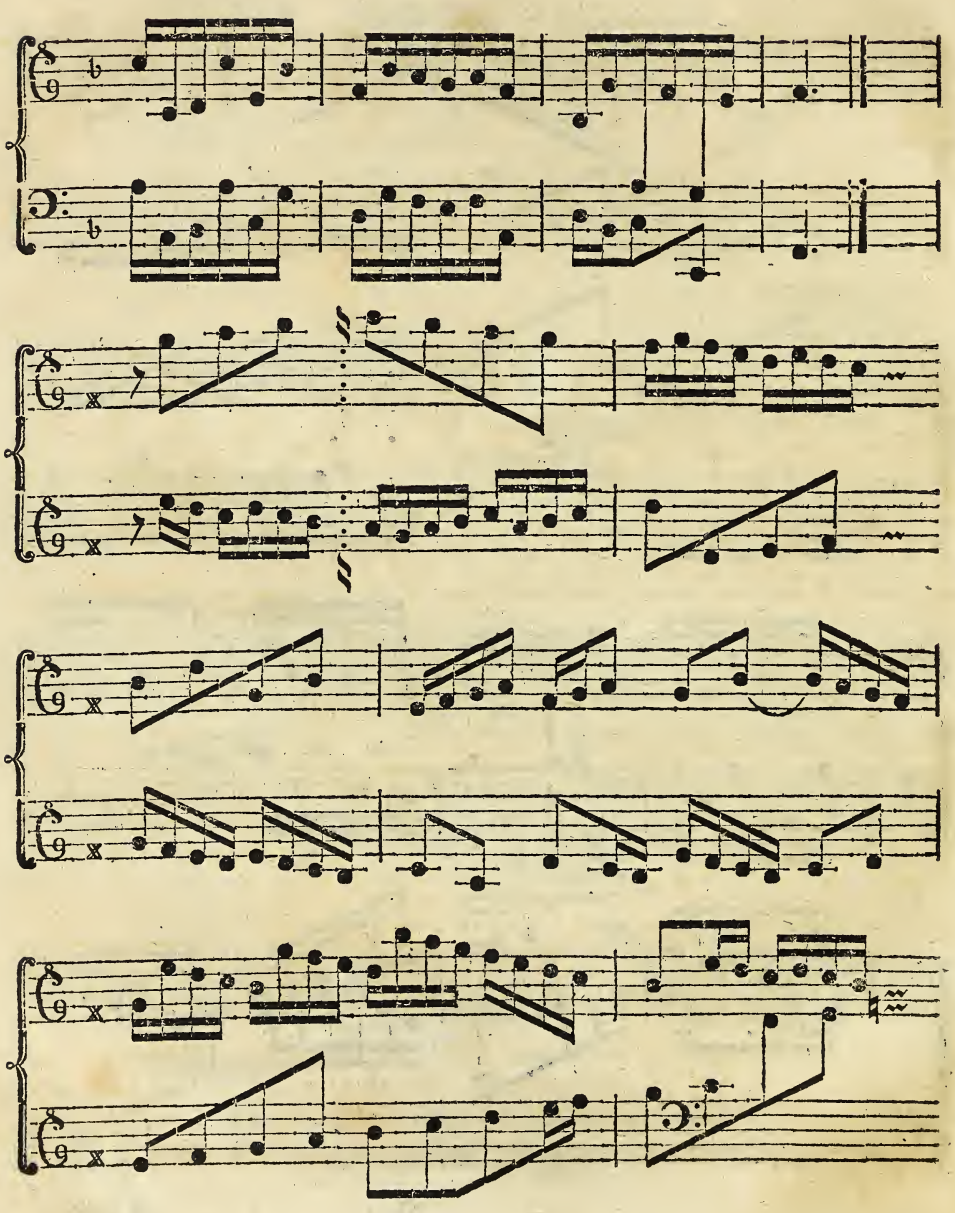


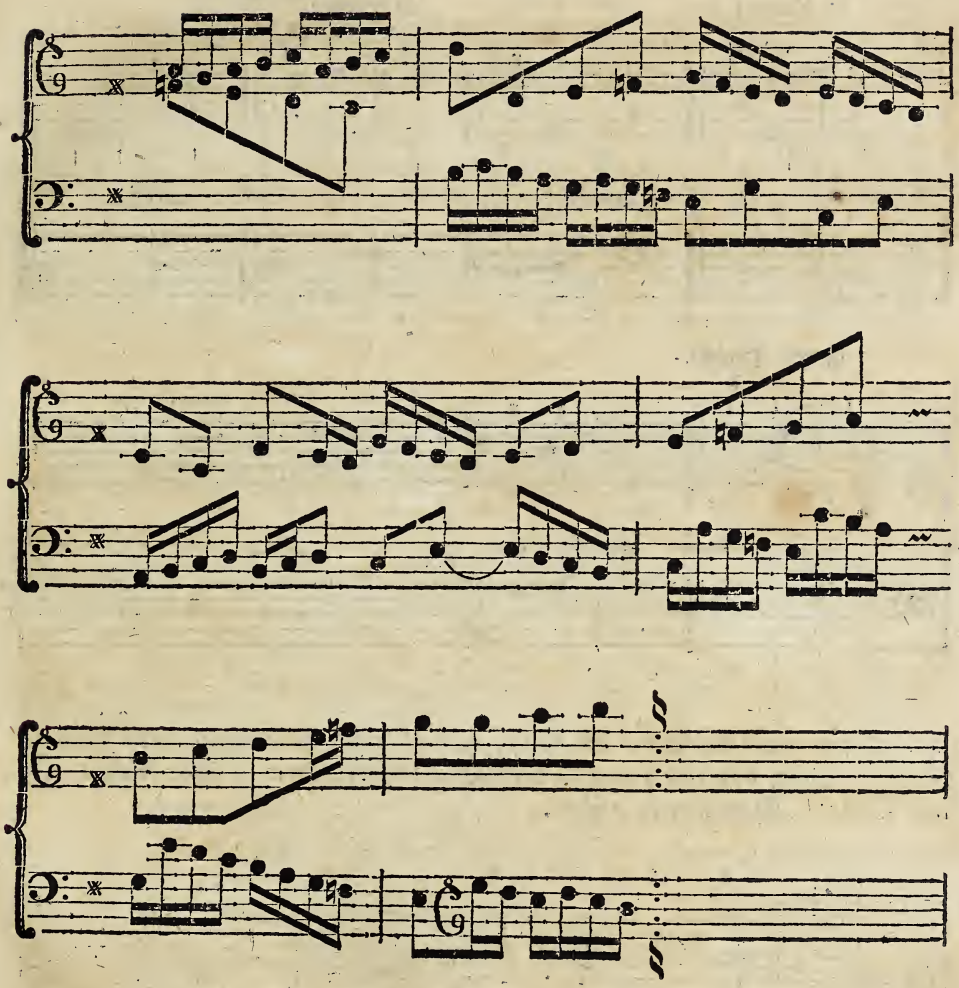



in 12.
in 8.



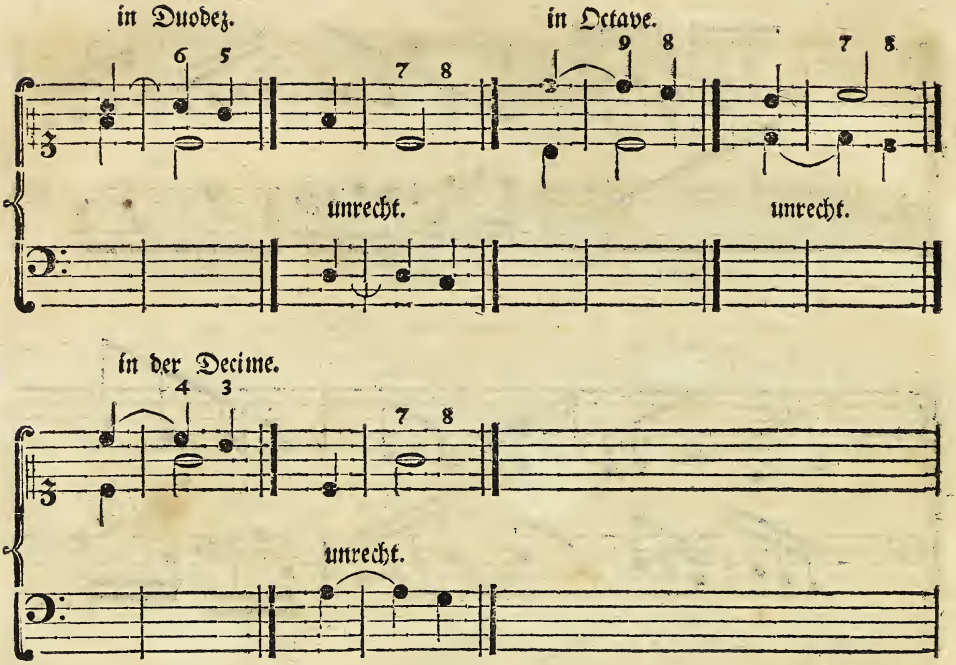




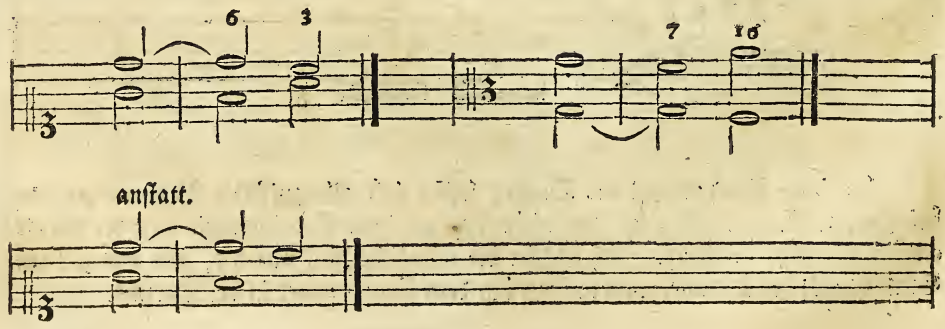


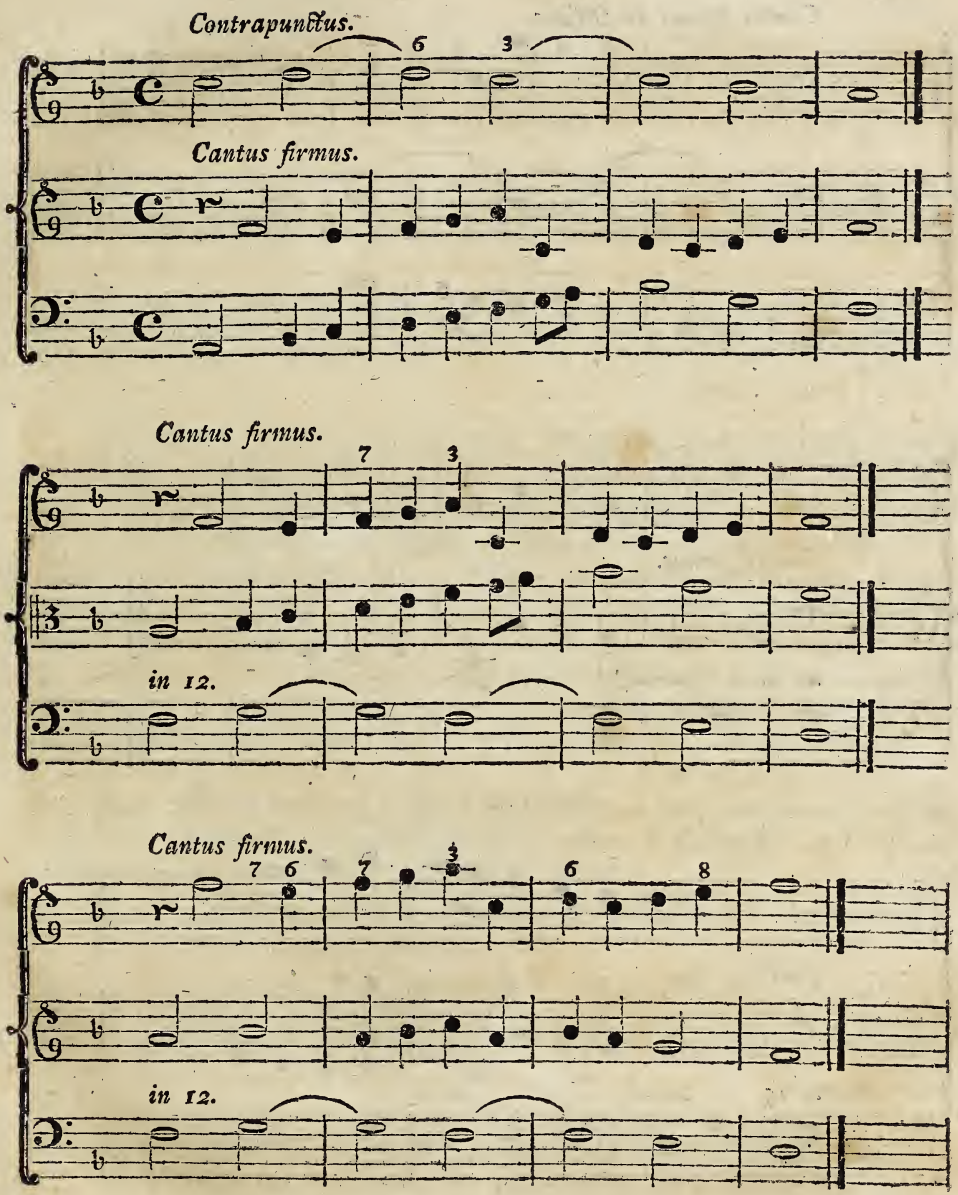
In dem Contrapunct der Duodez lassen sich alle zufällige Dissonanzen anbringen, z. E. 43, 76, 98; nur nicht 65, weil die Septime, die aus der Sexte entstehet, nicht resolvirt. Es ist hier der nämliche Fall mit 65, wie mit 98 im Contrapunct der Octave, und mit 43 bey dem Contrapunct in der Decime.

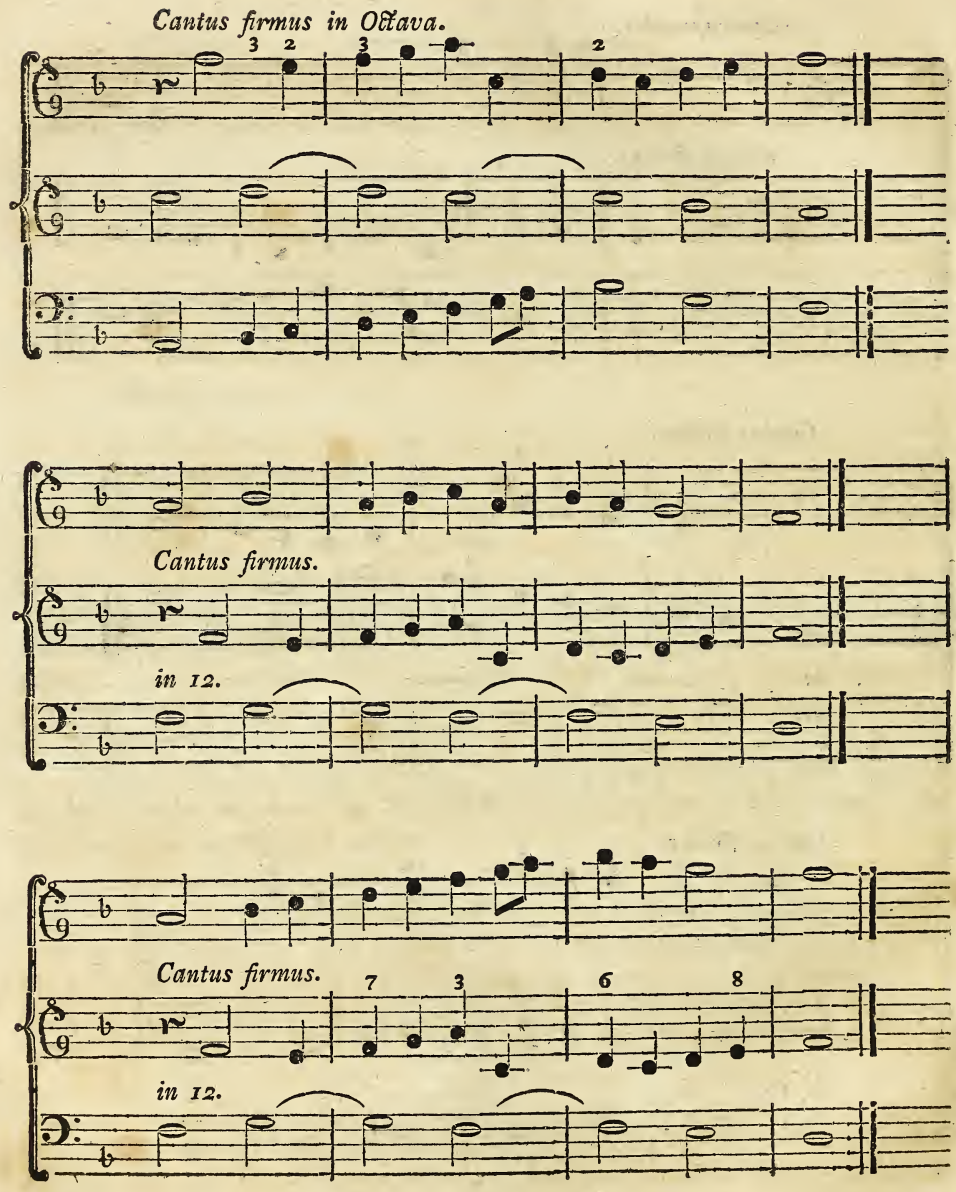
Wenn



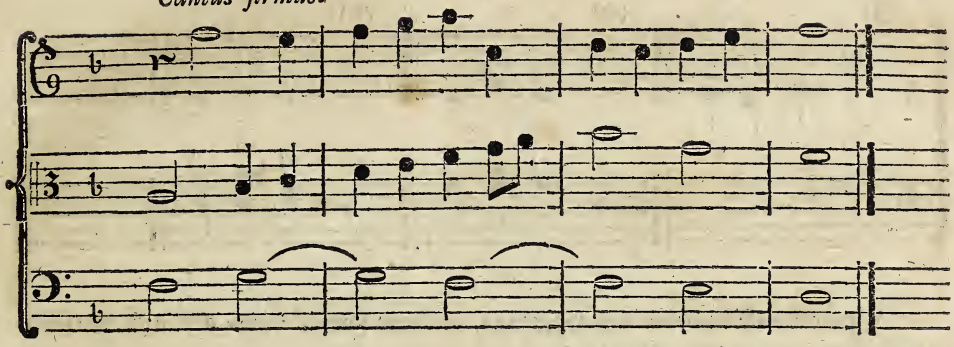
Wenn nach der Sexte der Baß, anstatt liegen zu bleiben, drey Töne in die Höhe steiget, daß eine 3 oder 10 entstehet, so ist die Sexte zu seßen erlaubt, wie aus folgenden Exempeln zu ersehen.




Contrapunctus.
6
3
Cantus firmus.
Cantus firmus.
7
3
in 12.
Cantus firmus.
7 6
7
3
6
8
in 12.

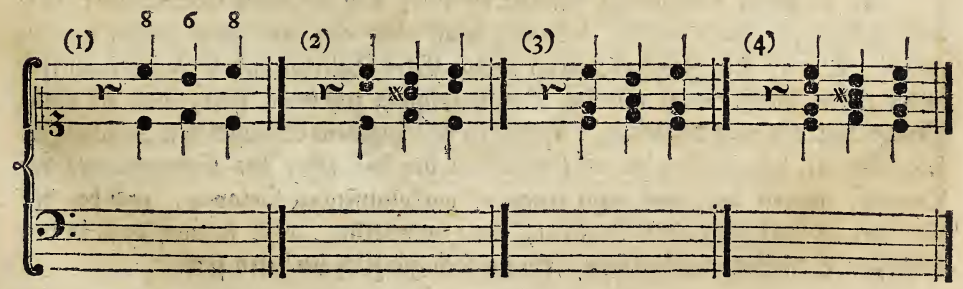

Cantus firmus in Octava.
Cantus firmus.
in 12.
Cantus firmus.
in 12.

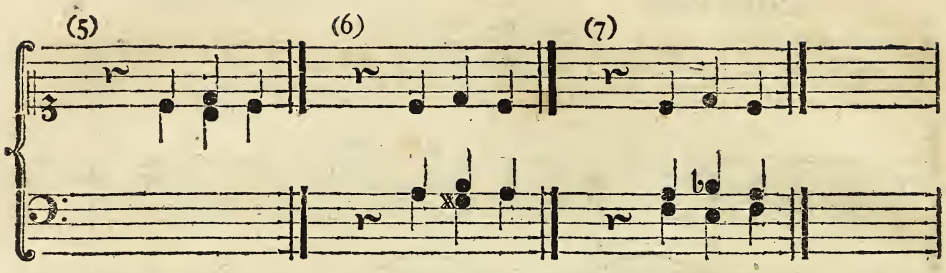
Cantus firmus.



Weil in dem Contrapunct der Duodez, Terzen nach einander zu seßen erlaubt ist, so ist er nicht allein beynahe so leicht, wie der Contrapunct der Octave, sondern ein in der Duodez geseßter zweystimmiger Saß kann auch eben so angenehm und harmonisch, wie der in der Octave, gemacht werden. Nur, wenn dieser Contrapunct so behandelt wird, daß er vielstimmig gemacht werden kann, in welchem Fall, wie ich oben angemerkt habe, zwey Terzen nach einander vermieden werden müssen, wie im Contrapunct der Decime, in diesem Falle, sage ich, wird der zweystimmige Saß sehr elend; weil alsdenn fast lauter vollkommene Consonanzen, nämlich Octaven und Quinten, obgleich wechselsweise, vorkommen, die doch in einem zweystimmigen Saße sehr fehlerhaft sind.

Man verbietet auch gemeiniglich eine Sexte zu seßen, wenn der zweystimmige Saß vierstimmig soll gemacht werden; allein, diese Regel ist nicht allemal nothwendig, wie aus folgendem Exempel zu ersehen.



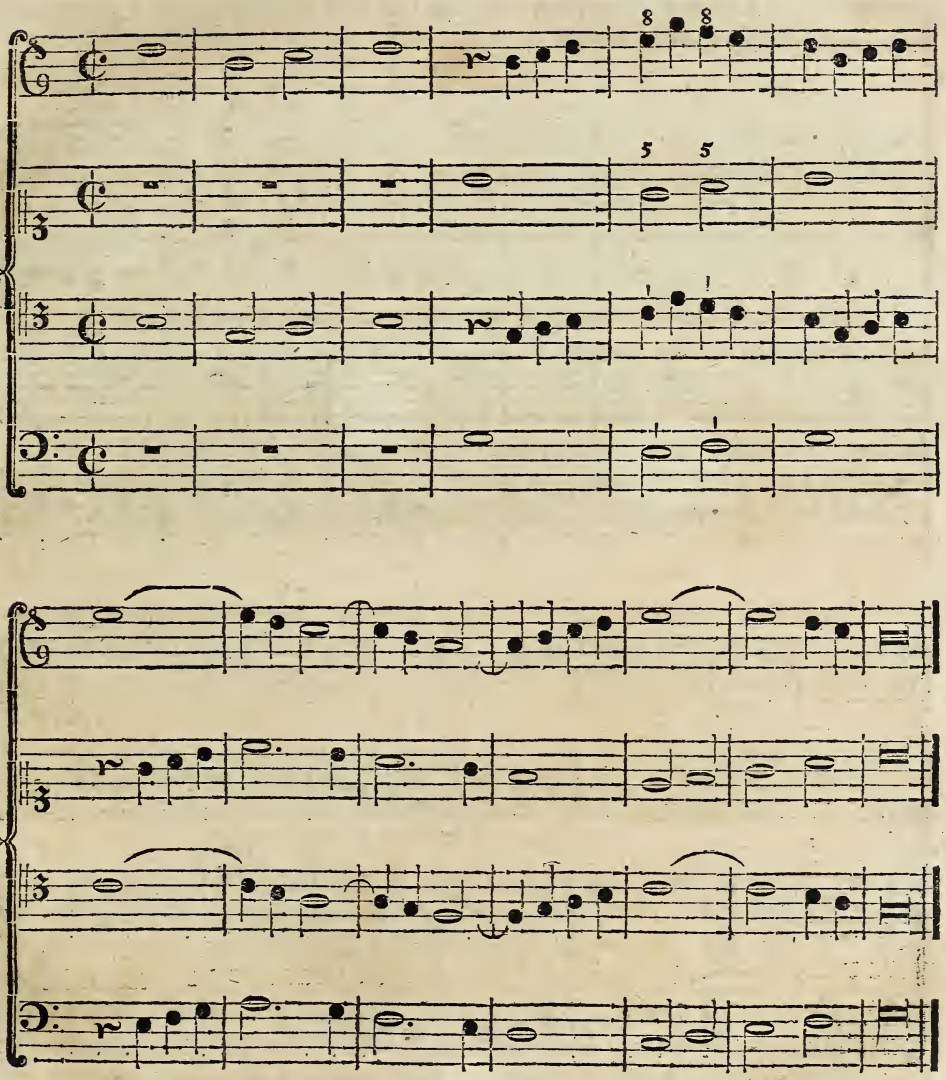


Das erste Exempel ist der Hauptsatz, welcher sowohl drey- als auch vierstimmig soll gemacht werden können.

Bey (2) ist der Oberstimme eine Terz beygefüget, bey (3) der Unterstimme, um einen dreystimmigen Satz zu haben, und bey (4) beyden Stimmen eine Terz beygefüget, um es vierstimmig zu haben. Bey (5) ist der erste zweystimmige Satz in den Contrapunct der Octave umgekehrt, bey (6) in die Decime, und bey (7) in die Duodez.

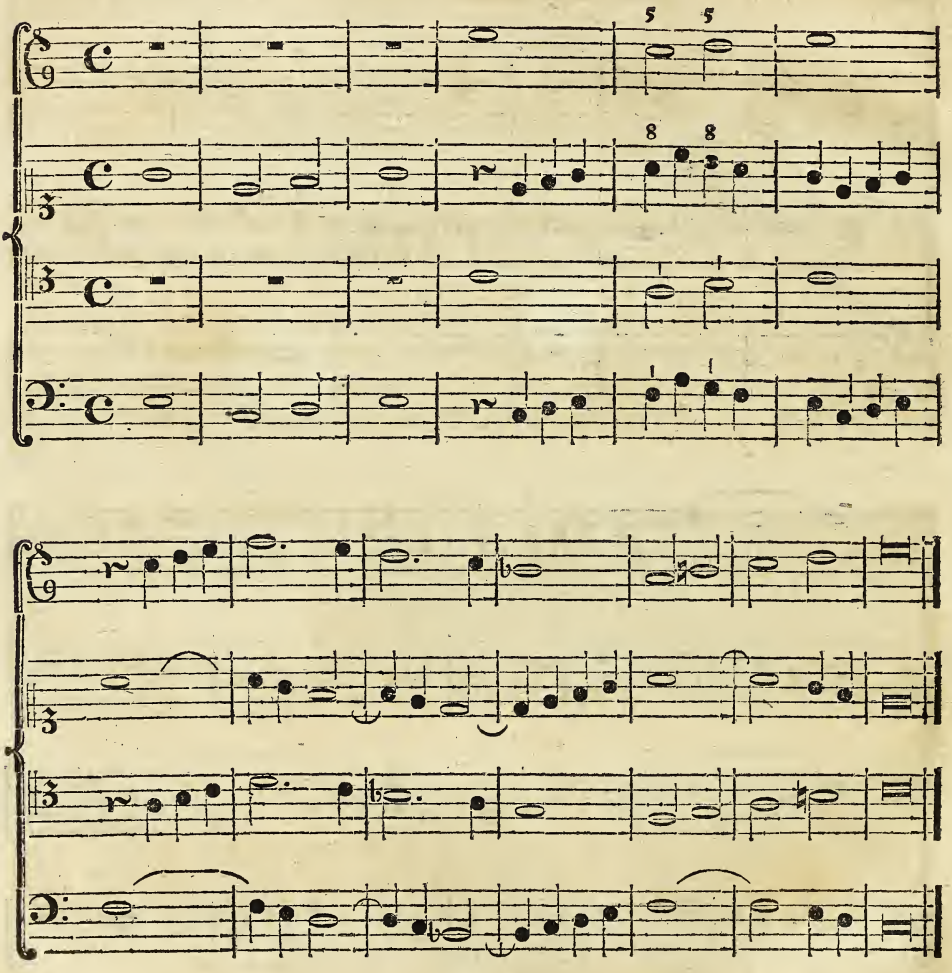
Aus diesem kleinen Satz ersiehet man, daß alle drey Hauptcontrapuncte, als der in Octave, Decime und Duodez, in einer Verbindung mit einander stehen; denn schon bey dem vollkommenen Dreyklang können alle drey Arten gemacht werden, z. E. C. E. G. Sowohl C als E lassen sich in den Contrapunct der Octave versetzen, sowohl C als G in den Contrapunct der Duodez, nämlich C aufwärts ins G, abwärts G ins C, und eben so C und G in die Decime, E auch in die Decime auf- und abwärts.

Es ist schon mehrmalen erinnert worden, daß um eines Contrapuncts oder einer andern Künsteley willen, der reine Satz nicht aus dem Auge gesetzet werden müsse. Denn, kein Zuhörer, wenn er mit Eckel Quinten und Octaven nach einander hören muß, wird mit der Entschuldigung zufrieden seyn, daß sie eines Contrapuncts wegen da stehen. Daher ist das gegebene Exempel von Johann Joseph Fux in seinem Gradus ad Parnassum bey der Lehre des Contrapuncts der Duodez, wegen der zwey nach einander vorkommenden Octaven, und bey der Umkehrung vorkommenden Quinten, ganz verwerflich, weil sie noch dazu in den äußersten Stimmen vorkommen, wo sie doch gänzlich verboten sind.



Im fünften Tacte sind nach einander folgende verbotene Octaven im Discant gegen den Baß, und zwischen beyden Mittelstimmen auf eben der Stelle

zwey verbotene Quinten vorhanden, welche mit dem durchgehenden Terzsprunge nicht entschuldiget werden können.

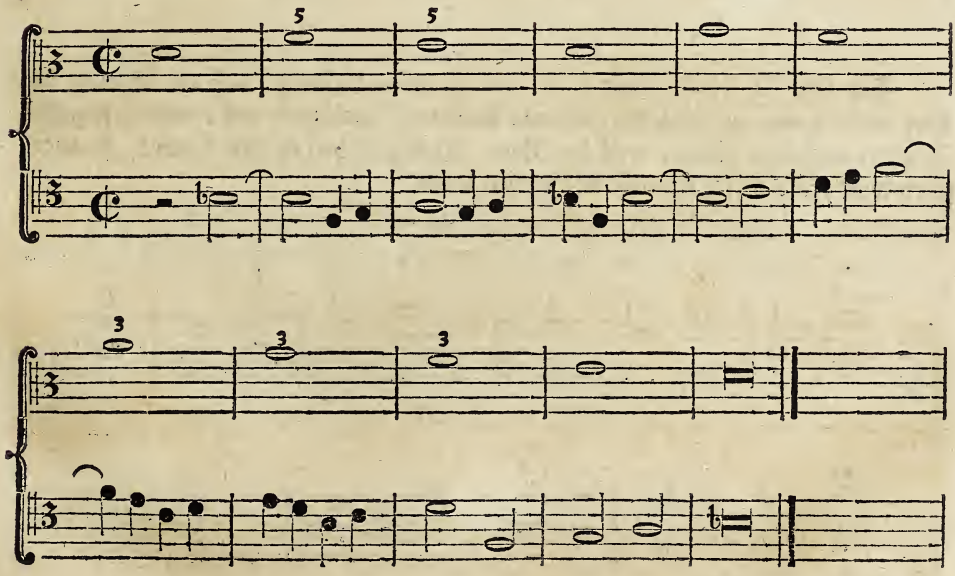


Bey dieser Umkehrung sind nun hier Quinten, wo im ersten Exempel Octaven, und Octaven hier, wo dort Quinten waren. Diese Quinten und Octaven hat Fux selbst sehr nachdrücklich verboten, mit dem Beyfügen, daß ein Terzensprung

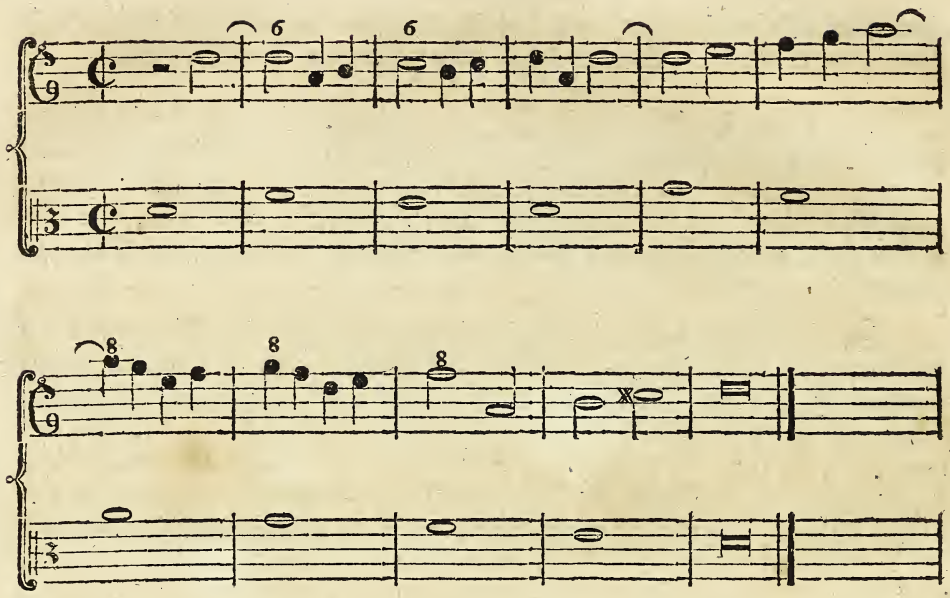
sprung sie nicht entschuldige, und daß sie anzusehen, als wenn die durchgehende Note nicht da stünde. Siehe in seiner andern Lection der ersten Uebung.

Bey diesem Verbote erlaubet Fux aber Quartensprünge zur Entschuldigung zweyer Octaven und Quinten; allein, wenn dergleichen in den äußersten Stimmen vorkommen, sind sie dennoch widrig, weil sie immer auf eine gute Zeit des Tactes zu stehen kommen, und die durchgehende Quarte oder Terz, weil sie auf eine leichte Zeit fällt, bemerkt man gar nicht; am besten ist, daß man solche Sätze vermeide.

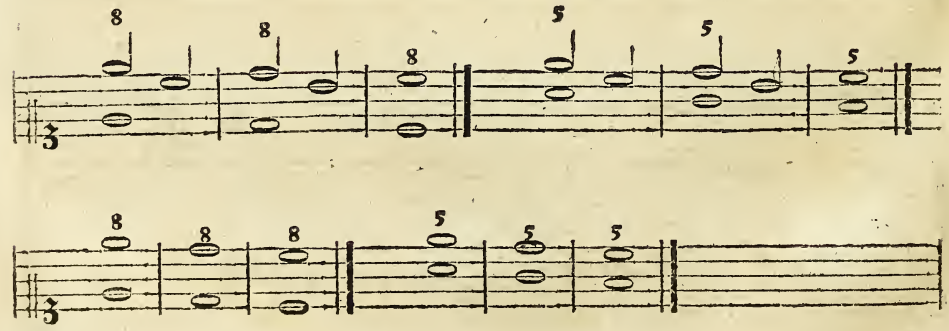
In der sechsten Lection der fünften Uebung vom doppelten Contrapunct mit der Versetzung in die Decime, giebt Fux ein Exempel, um es aus zweystimmig dreystimmig zu machen; weil nun im 7ten, 8ten und 9ten Tacte, im Niederschlage oder guten Tacttheile, Octaven vorkommen, so ist ein solcher Satz ganz verwerflich, denn selbst die größten und strengsten Componisten haben Octaven und Quinten zuweilen aus Noth nur mit einem Quarten- oder Terzensprung zu verbessern gesucht. In Mittelstimmen braucht man alle diese Subtilitäten nicht.



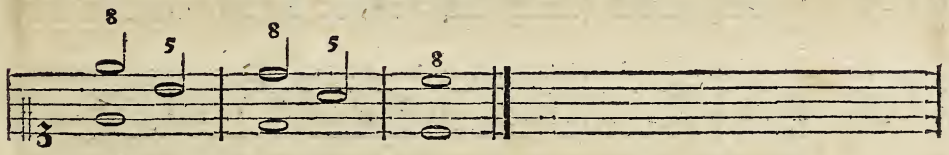
Fux



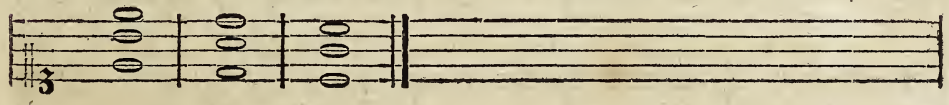
Fux sagt in seiner zweyten Lection der ersten Uebung, daß der Sprung der Terz weder zwey auf einander folgende Quinten, noch zwey auf einander folgende Octaven verhüten könne, weil die Note, die dazwischen in Arsi kommt, so angesehen wird, als wenn sie nicht vorhanden wäre.



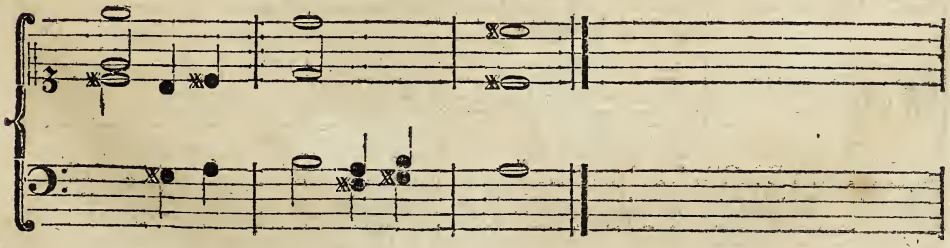
Anstatt dieser verbotenen Terzenfortschreitung erlaubet er den Quartensprung zwischen zwey Octaven, und saget, daß man in der niedrigen Bewegung von einer vollkommenen Consonanz zur andern vollkommenen gehen könne, und daß die Ohren den Ton der ersten Note, in Thesi bey der andern Note, so zu sagen, schon wieder vergessen haben.

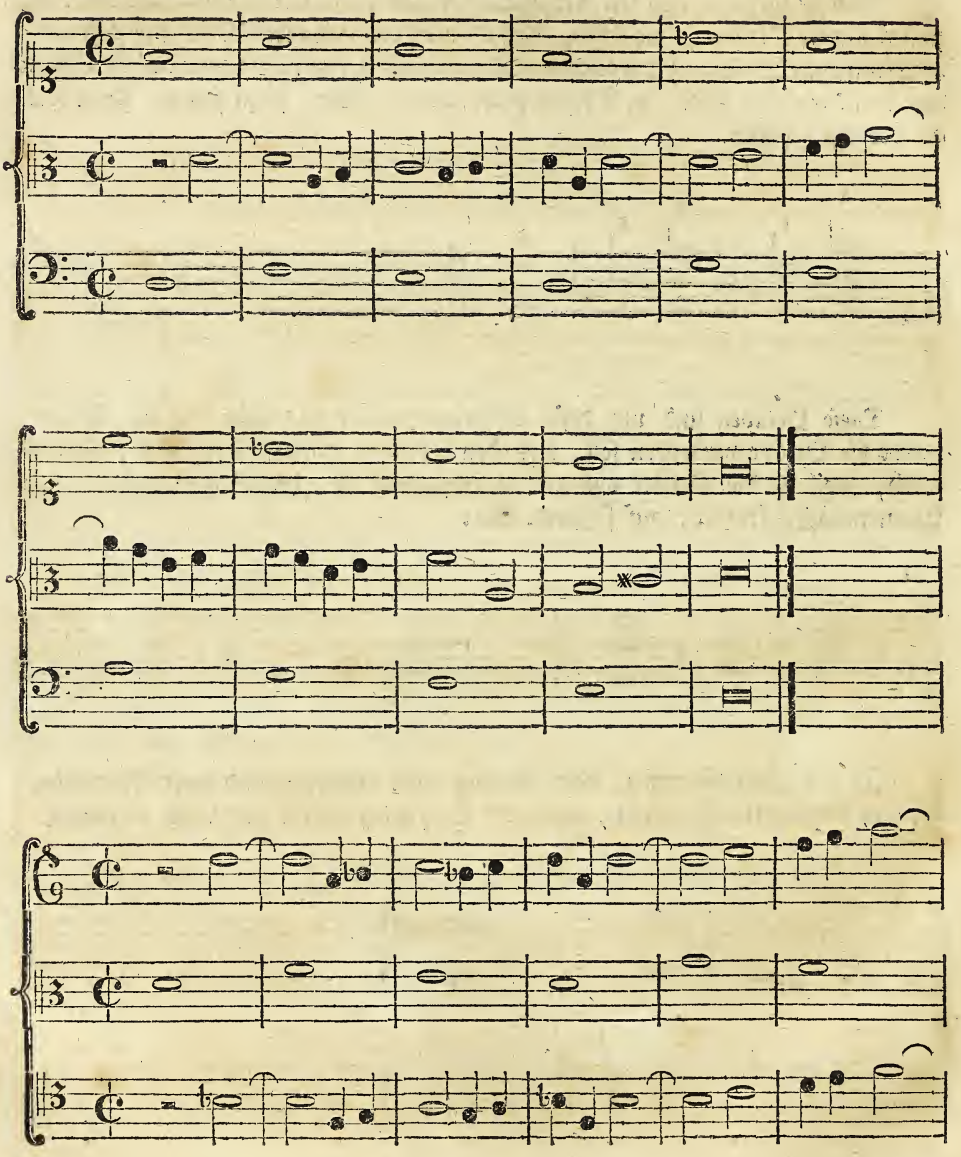


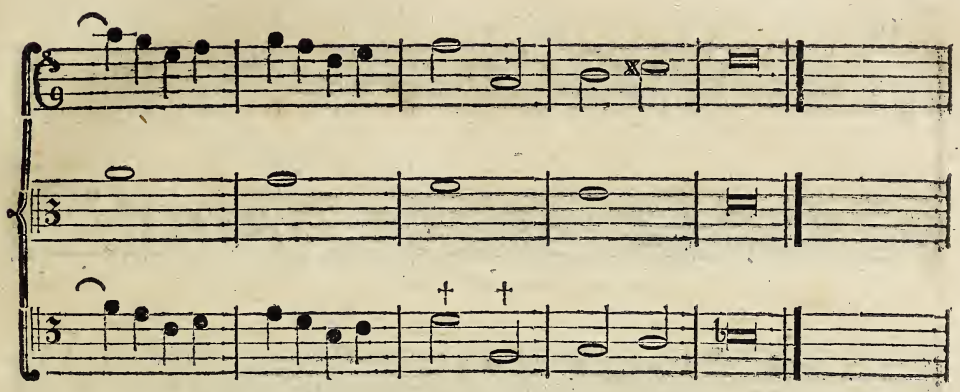
Diese Octaven sind um desto beleidigender für das Ohr, da die Quarte, welche die Octave verbessern soll, aus eben derselben Harmonie entstehet, und dadurch, weil sie die Quinte von der Unterstimme ist, der Satz Octaven- und Quintenmäßig klinget, auf folgende Art:



In den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußersten und einer Mittelstimme, bey veränderter Harmonie, würde der Satz ganz anders und besser ausfallen.

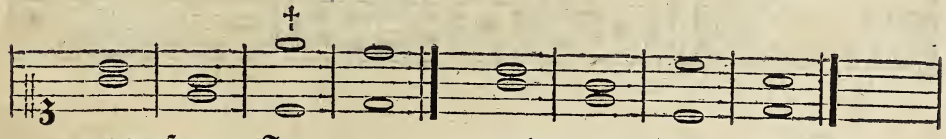






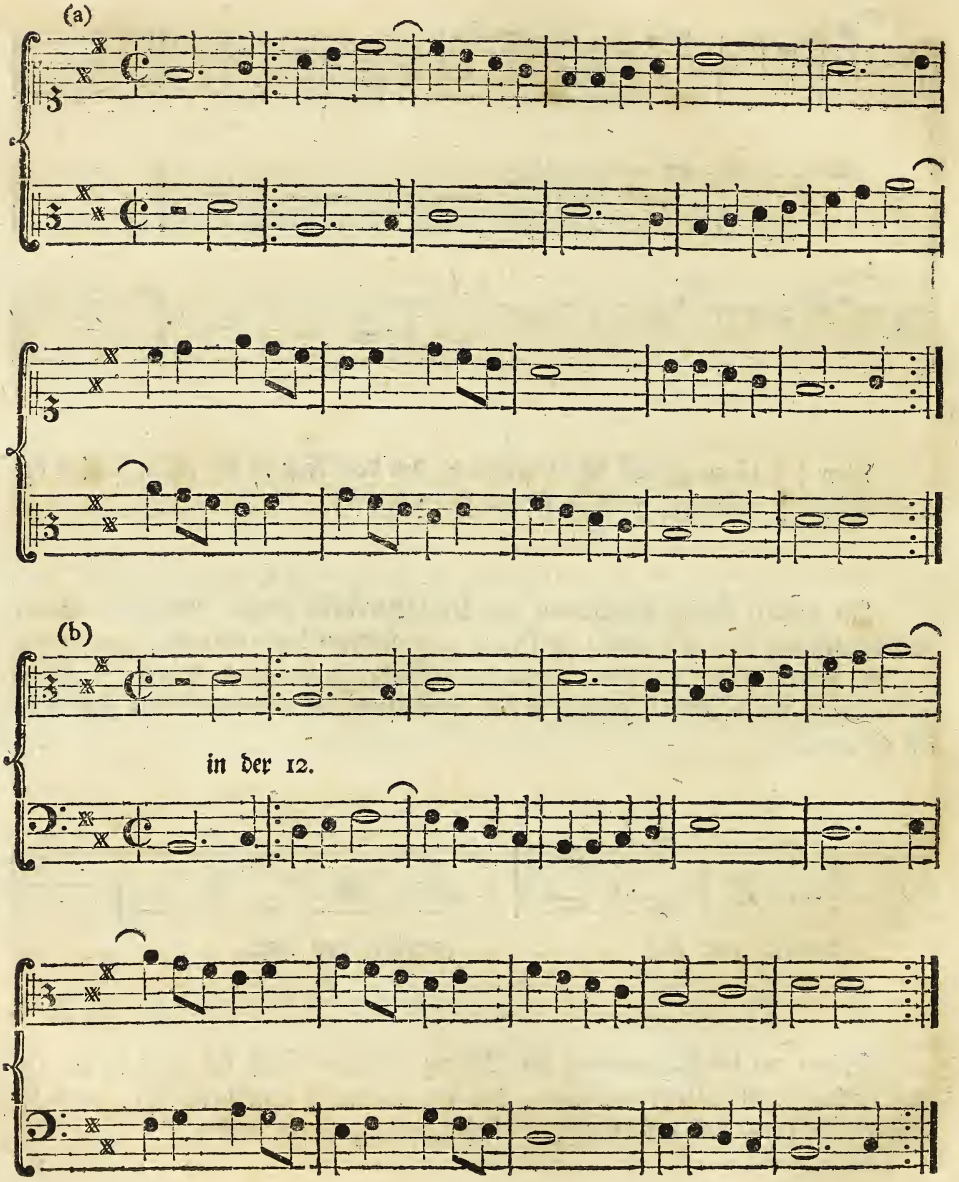
Bey † † ist ein groſser Sextensprung, den doch Fux in der ersten Lection der ersten Uebung verbietet, weil es schwer zu singen sey.

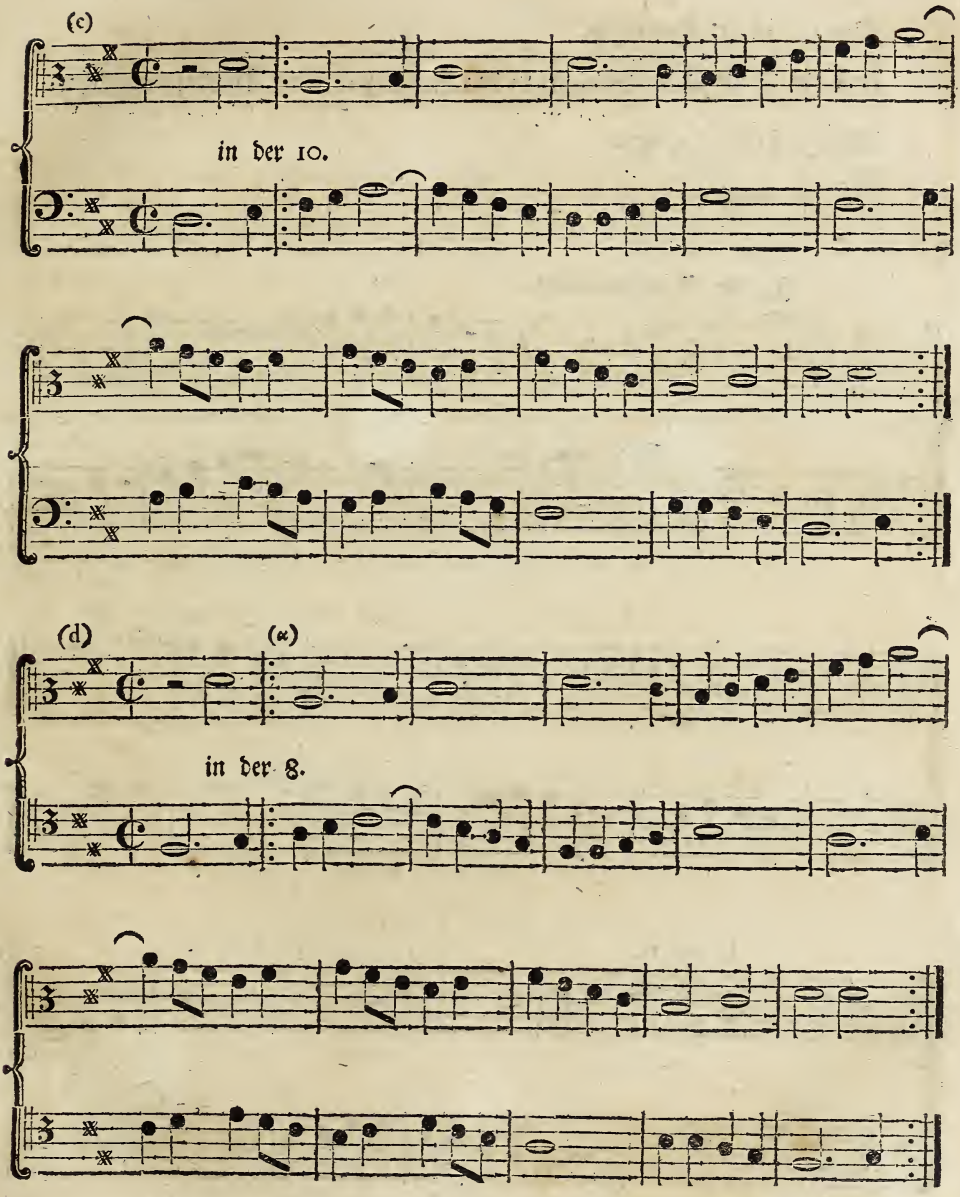
In neuern Zeiten trägt man gar kein Bedenken mehr, die groſse Sexte und vornemlich die aufsteigende zu setzen; nur alsdenn kann sie unbequem zu singen und widrig anzuhören seyn, wenn die aufsteigende durch ein 𝄪 und die absteigende durch ein ♭ oder ♮ zufällig wird; in diesem Fall können es alle Intervallen werden.



verworfen von Fux. verbessert von ihm.

Wenn ein im Contrapunct der Duodez stehender Satz sich auch in die 10, oder nach allen drey Contrapuncten, der 12, 10 und 8 umkehren läſst, so kann jederzeit ein drey- und vierstimmiger Satz daraus gemacht werden.


(a)
(b)
in der 12.


(c)
in der 10.
(d)
(α)
in der 8.

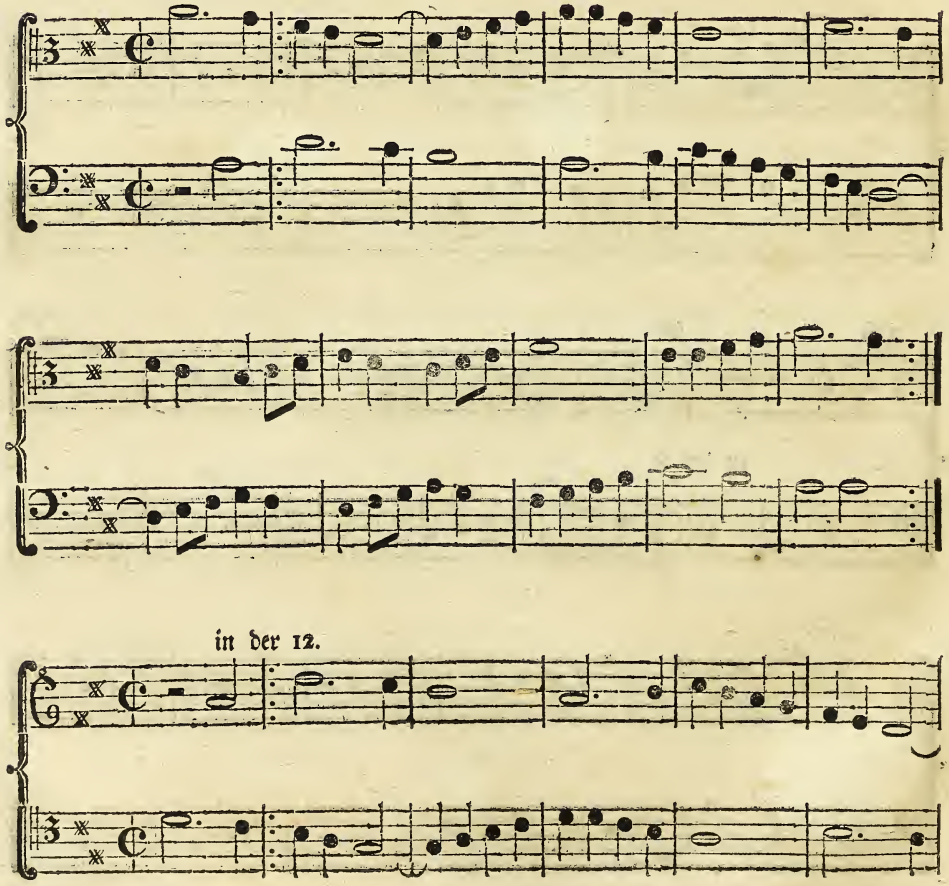
Bey (a) ist der Hauptsatz.

Bey (b) ist die obere Stimme in den Contrapunct der Duodez umgekehrt.

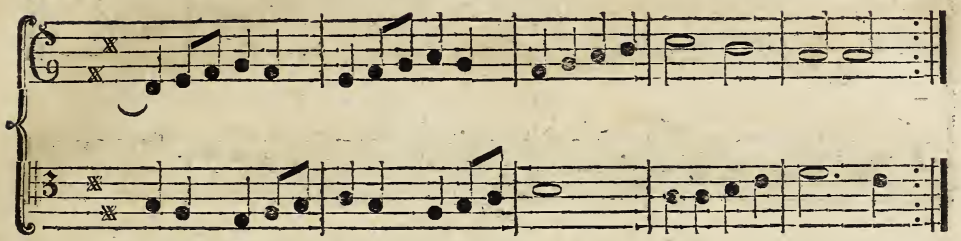
Bey (c) in die 10, und

Bey (d) in die 8.

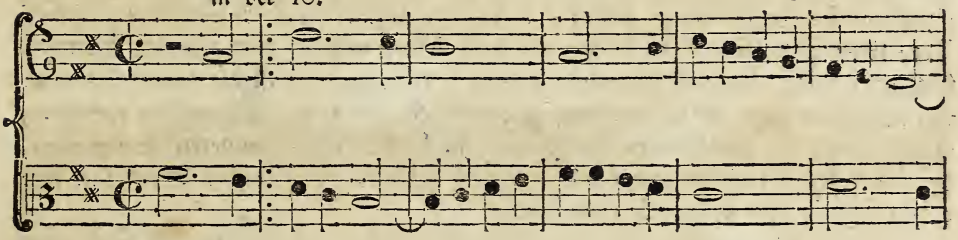
In der Gegenbewegung.

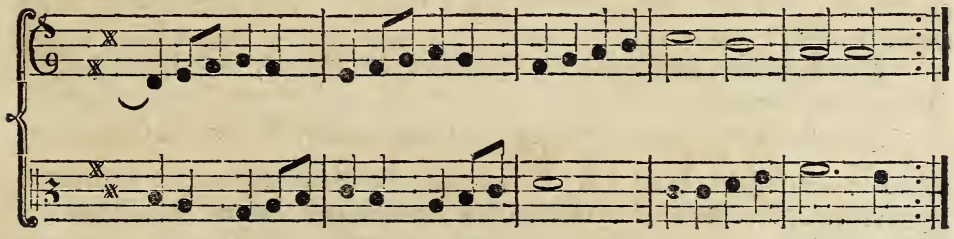


in der 12.

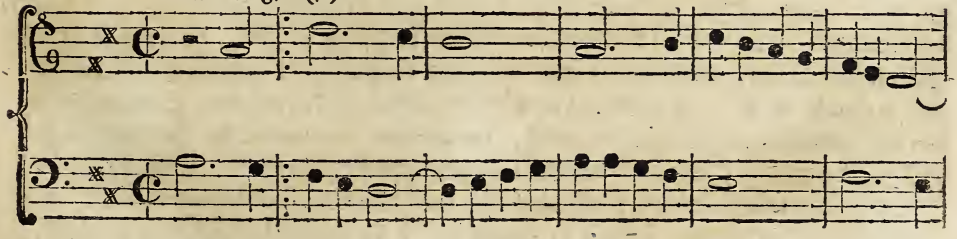


in der 10.

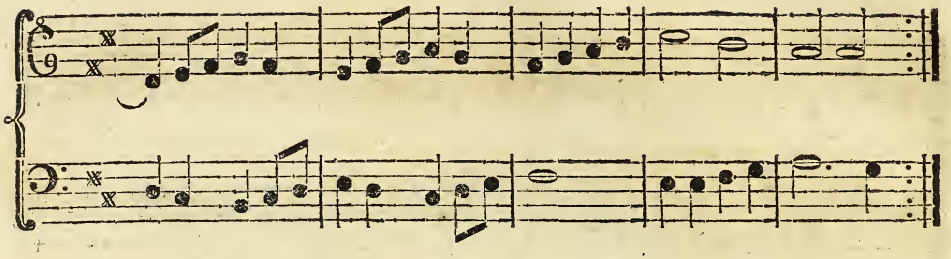




in der 8. (β)



Sowohl

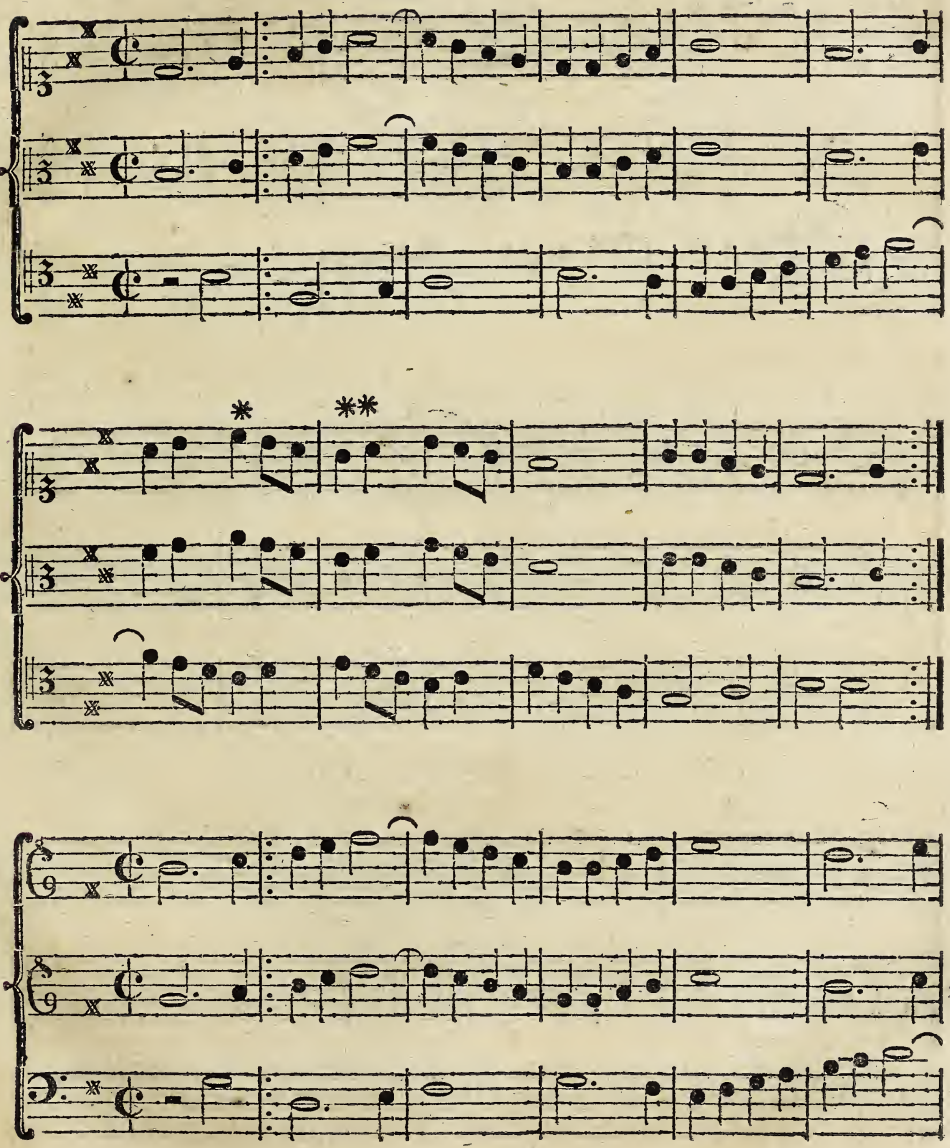


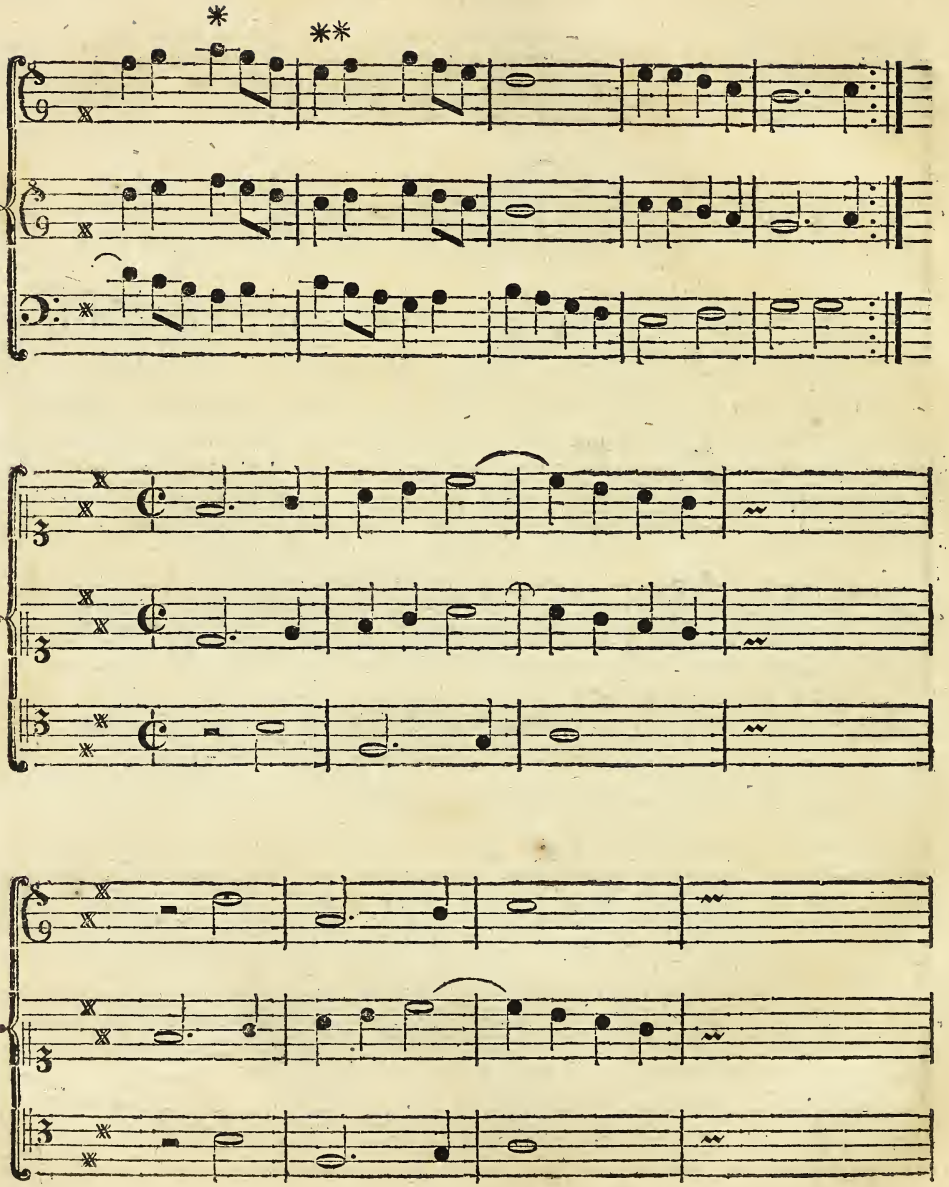
Sowohl die Umkehrung in die Duodez, als auch in die Decime, sind nicht nach der gewöhnlichen Weise, erstere um zwölf, und zweyte um zehn Töne zu der andern bleibenden Stimme, geschehen; sondern, anstatt die obere Stimme um zwölf Töne tiefer zu versetzen, ist sie nur um fünf Töne, und bey dem zweyten Exempel, statt zehn Töne, nur um drey tiefer gesetzet: dagegen aber ist die andere Stimme um acht Töne höher gesetzt worden, wodurch ebenfalls die Intervallen entstehen, welche durch die gewöhnliche Umkehrung in beyden Contrapuncten vorkommen; der Unterschied bestehet nur darin, daß die Umkehrung beyder Arten um eine Octave höher oder tiefer sich unterscheidet.

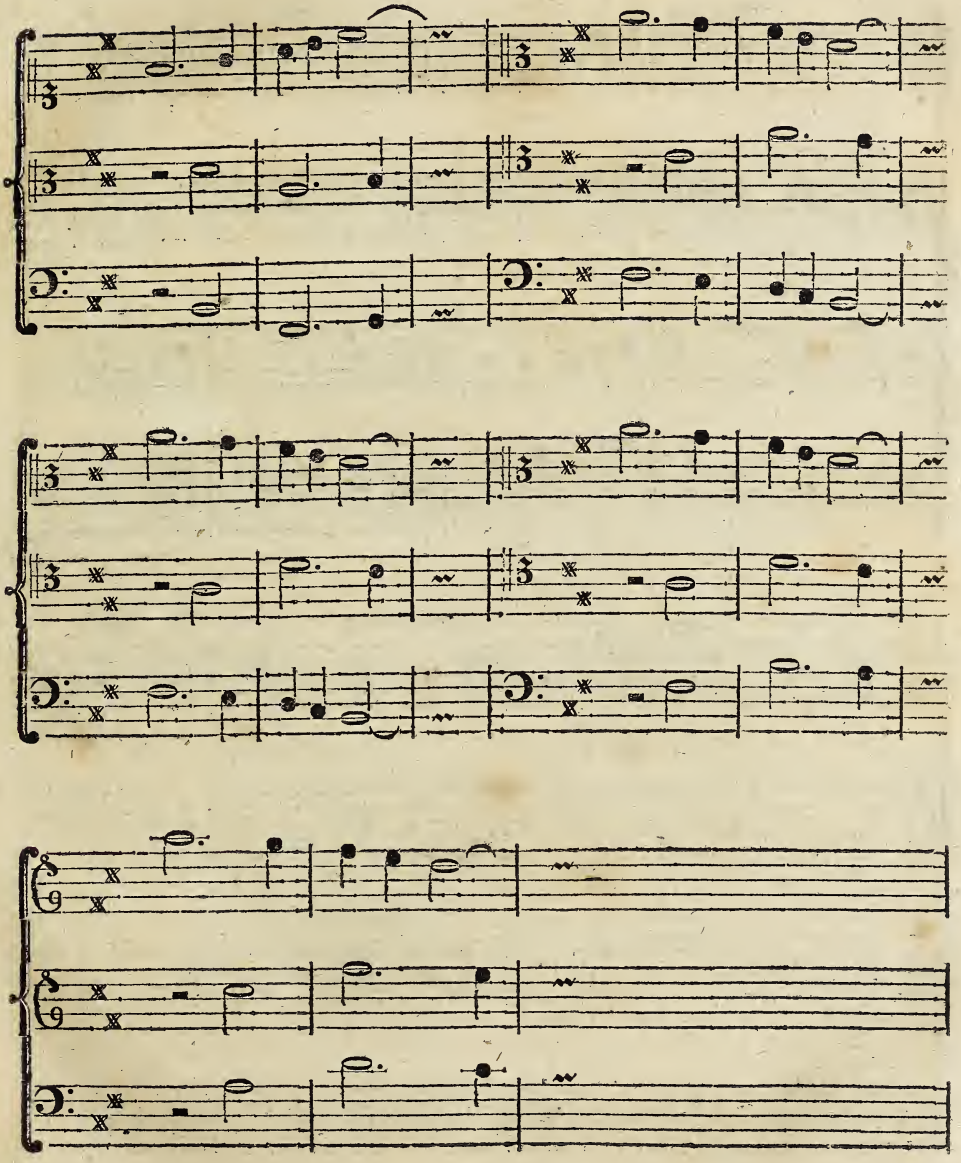
Beyde Exempel bey (α) und (β) sind für einen zweystimmigen Satz ganz verwerflich, wegen der häufig vorkommenden Einklänge und Octaven, die aber alsdenn nur brauchbar sind, wenn sie im drey- oder vierstimmigen Satze angewendet werden.

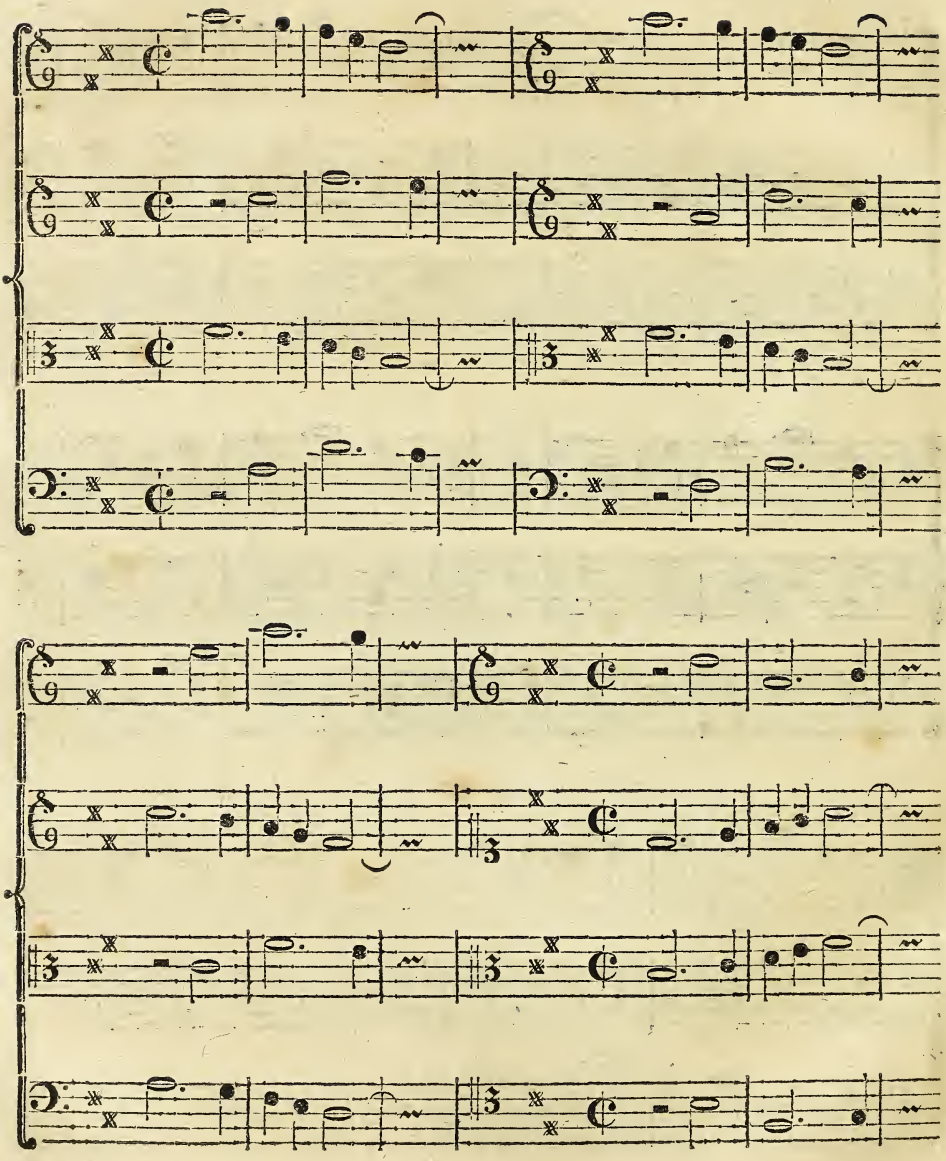
Eben so verhält es sich mit den zweystimmigen Sätzen, in welchen häufige Quinten vorkommen.

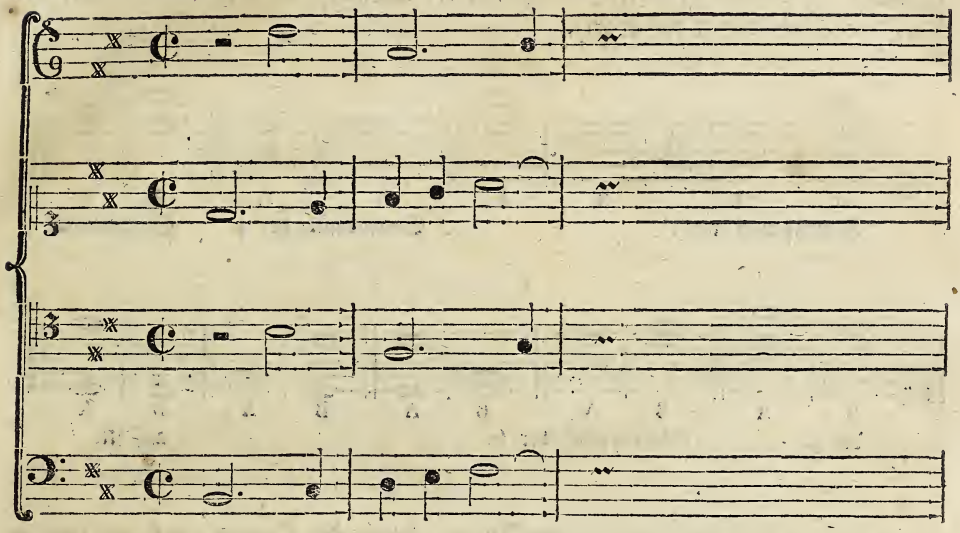
In dem Exempel bey (c), welches die Umkehrung der Decime ist, kömmt vom siebenden zum achten Tacte von $\bar{c}is$ nach g in der Unterstimme eine stufenweise Fortschreitung des verbotenen Tritons vor, wofür man sich im zweystimmigen Satze gänzlich, und im mehrstimmigen in den äußersten Stimmen zu hüten hat; um nun, wenn man die Umkehrung, die hier in die Decime geschiehet, anbringen will, solchen Fehler zu vermeiden, so muß man dergleichen Umkehrung in einer dem Hauptton verwandten Nebentonart gebrauchen, in welcher, statt des Tritons eine perfecte Quarte vorkömmt, wie bey dem folgenden dreystimmigen Exempel, bey * nach * *, in welchem eben dieser Fehler in der obersten Stimme zu sehen ist, welches aber verbessert wird, wenn man das nämliche Exempel in der G Tonart anbringt, wie das darauf folgende Exempel beweiset, in welchem der Triton in der Mittelstimme vorkömmt und wodurch der Satz leidlicher wird, für den Sänger aber jederzeit widrig zu singen ist, es sey in welcher Stimme es wolle.











Es sind hier sowohl im zweystimmigen, als drey- und vierstimmigen Satze nur einige Veränderungen davon angezeiget. Vermittelst des Contrapuncts in der Octave kann man aus diesen wenigen Exempeln noch eine große Anzahl hervorbringen.

Ob man in einem Contrapunct, es sey der Quinte oder der Terz, die Versetzungen gegen die andere Stimme, oder von ihr weg setzet, so ist er doch immer derselbe.

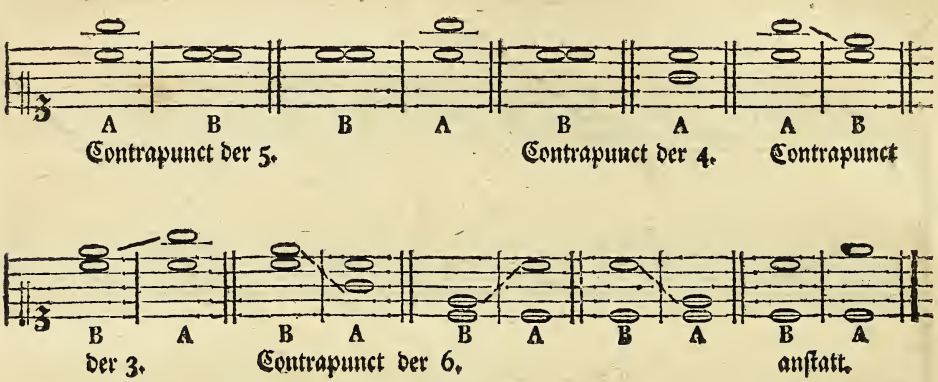
Gesetzt, der Hauptsatz, der gegen die Stimme soll gesetzt werden, sey A, und die geschehene Versetzung B, so hat man A, und nach diesem B; beyde sind einerley Contrapunct, ersterer der Hauptsatz, letzterer die Versetzung.

Hat man B, und nach diesem A, so hat man gleich die Versetzung eines Contrapuncts, und hierauf durch A den Hauptsatz.

Da der Contrapunct der Sexte nichts anders ist, als ein in die Octave umgekehrter Contrapunct der Terz, so ist der in der Quarte nichts anders, als ein in die Octave umgekehrter Contrapunct der Quinte.

Gesetzt, in dem Contrapunct der Quinte sey der Hauptsatz A, die Umkehrung B; gehet man nun von B nach A, so ist ersterer die Umkehrung und letzterer der Hauptsatz; stehet B, und man nimmt die Octave von A, so hat man den Con-

trapunct der Quarte in dem Contrapunct der Quinte, in dem Contrapunct der Terz den Contrapunct der Sexte.

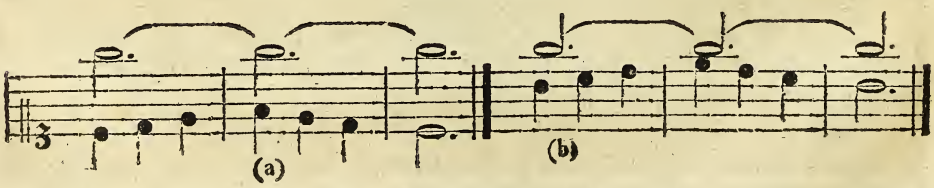


Da aus dem Contrapunct der Quinte, der in der Quarte, und aus dem in der Terz, der in der Sexte entstehet, so hat man folgende:

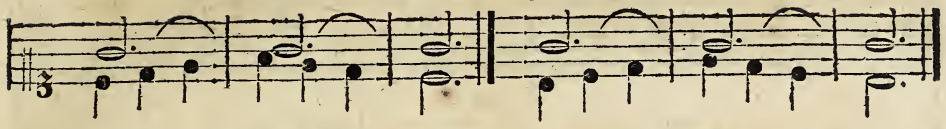
1) den in der Terz, 2) den in der Quarte, 3) den in der Quinte, 4) den in der Sexte, 5) den in der Octave. Der in der Decime ist mit dem in der Terz, und der in der Duodez mit dem in der Quinte, um eine Octave Unterschied, einerley.

Nun fehlen noch zwey Intervallen, um Versetzungen darinnen anzubringen, nämlich der Secunde oder None, und der Septime.

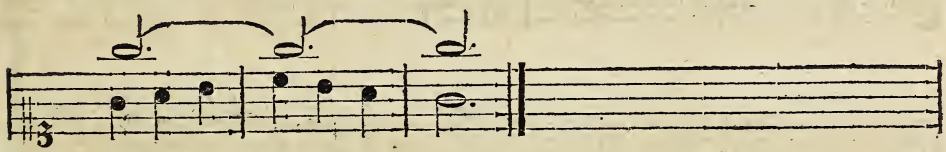
Der in der Septime aufwärts oder Secunde abwärts kann also entstehen:



Der

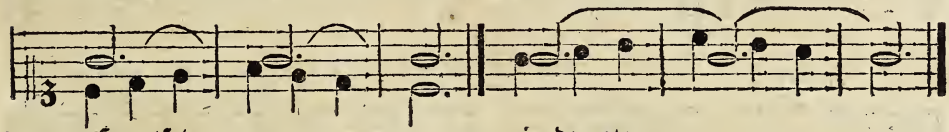


Der in der Septime kann entstehen, wenn der Contrapunct der Quinte



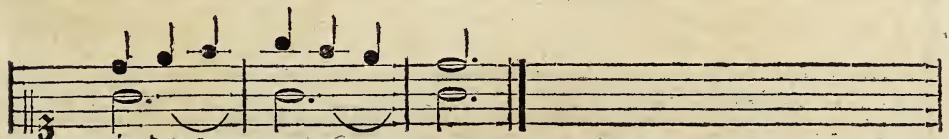
noch in den Contrapunct der Terz versetzet wird; alsdenn ist bey (b) zu gleicher Zeit der Contrapunct der Septime von (a), und der Terz von (b).

Auf gleiche Weise entstehet der in der None, wo zweymal der Quinten-Contrapunct über einander gesetzet wird.



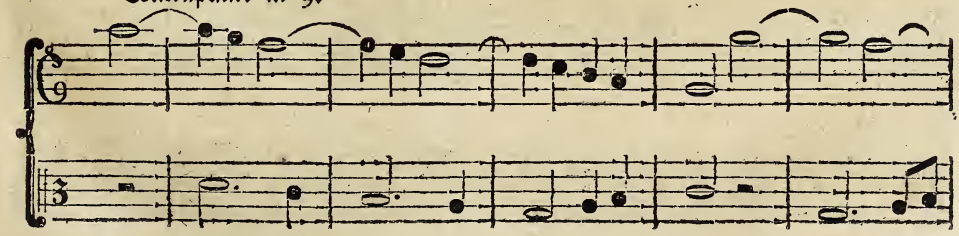
Hauptsatz

in der 5te.
Hauptsatz

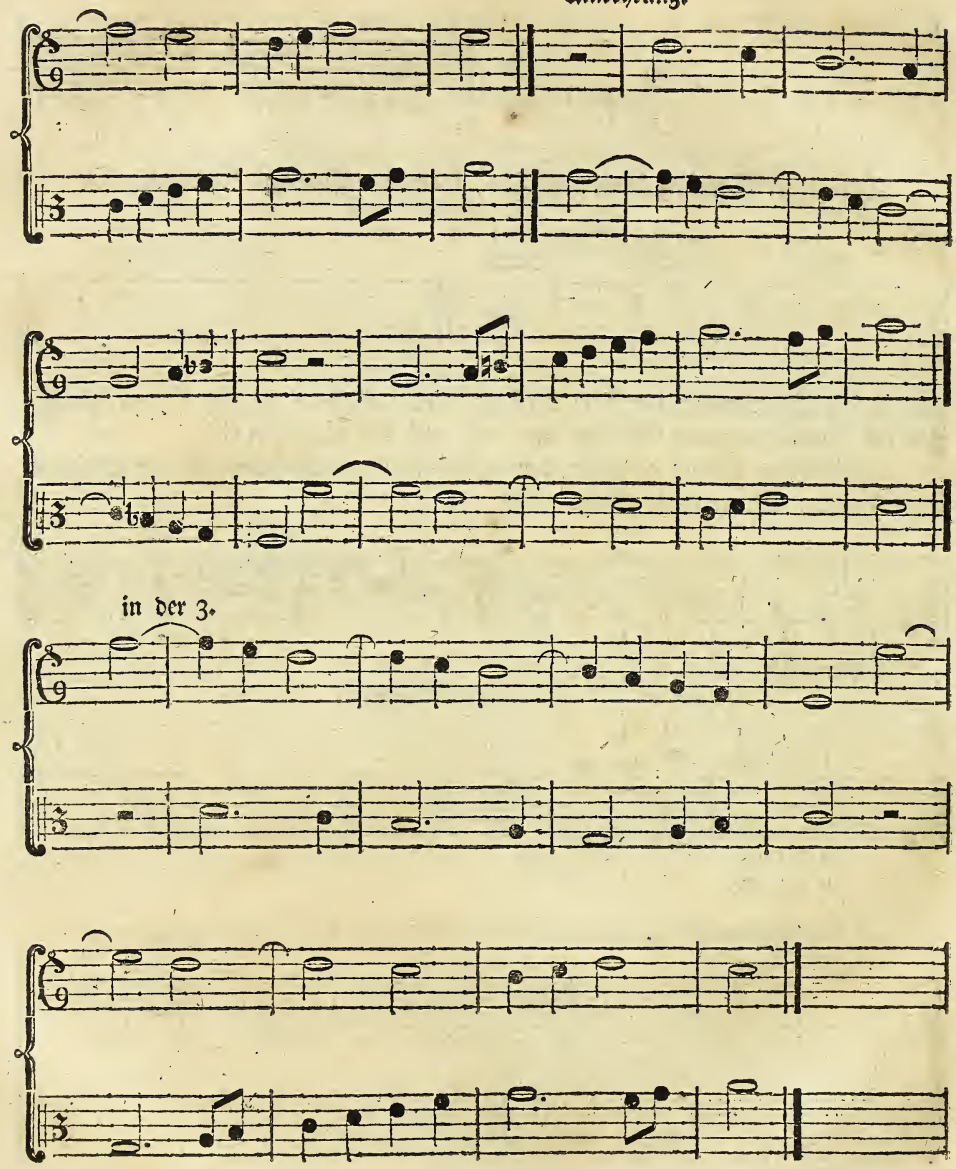


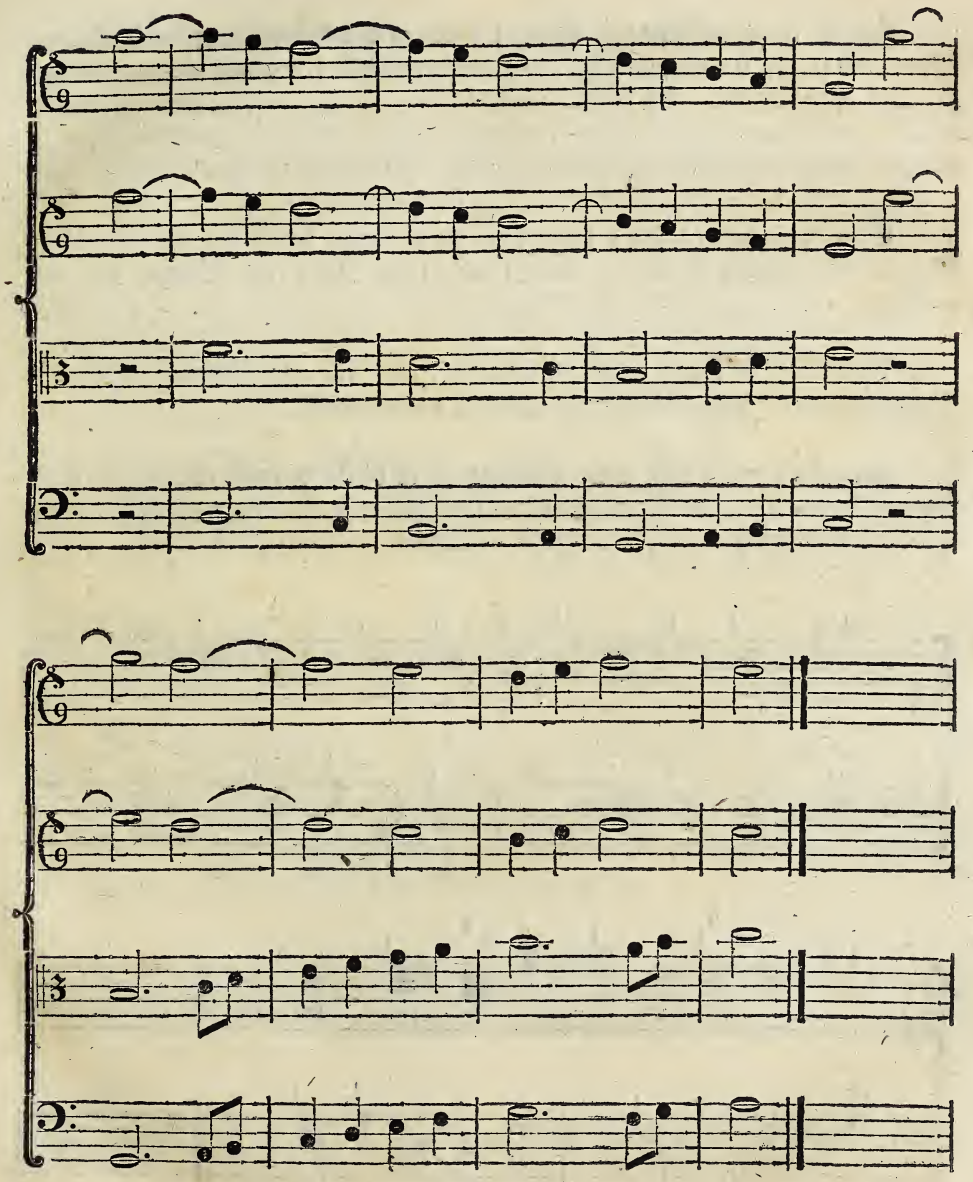
in der 9.
in der 5te.

Contrapunct in 9.



Umkehrung.



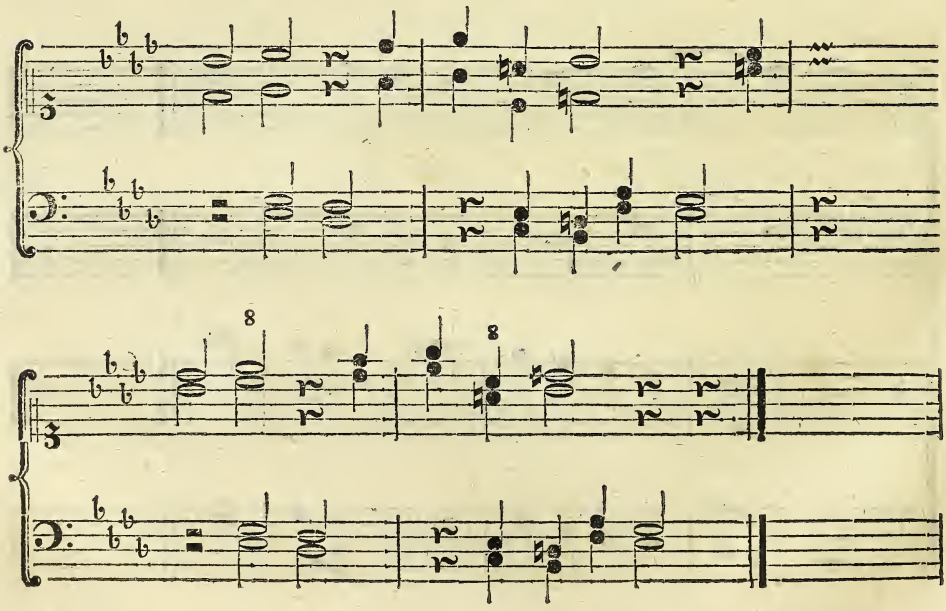


Hier ist ein zweystimmiger Satz, der sich in den Contrapunct der None umkehren und in den Contrapunct der Terz versetzen lässet, woraus ein vierstimmiger Satz gemacht ist. Es würde unrecht seyn, wenn man die Lehre also geben wollte: um einen drey- oder vierstimmigen Satz aus einem zweystimmigen zu machen, müsse man in dem Contrapunct der None den zweystimmigen Satz setzen.

Eben so verhält es sich, wenn man sagt: man müsse den zweystimmigen Satz in der Duodez schreiben; sowohl der in der None als Duodez sind nur zufällig.

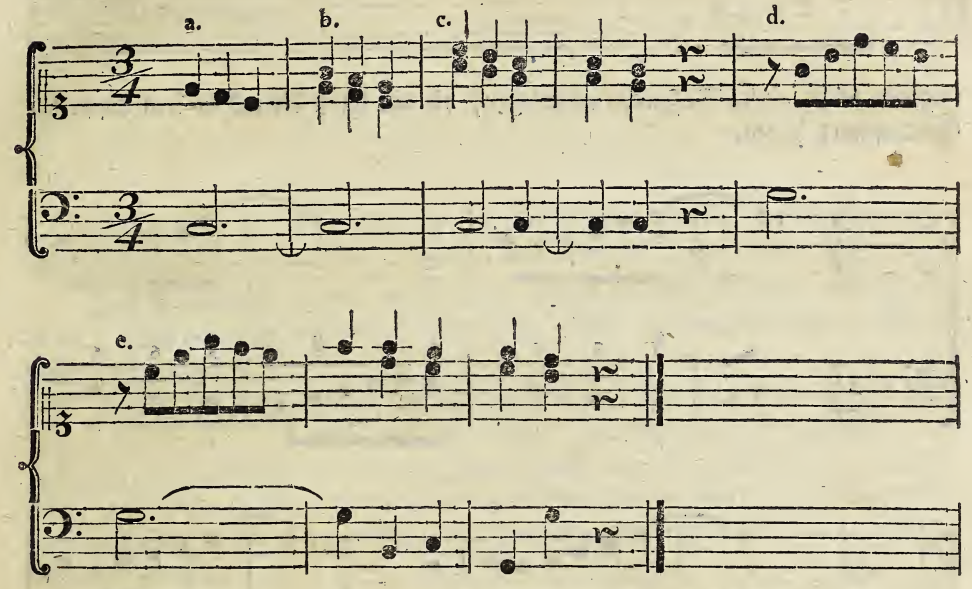
Auch ist diese Regel nicht nothwendig, daß ein zweystimmiger Satz mit Beyfügung der Terzen vierstimmig gemacht werden müsse.

Hiezu kann man auch Sexten beyfügen, es bleibt dennoch allemal der Contrapunct in der Terz, und man hat, wenn man dieses beobachtet, auch nicht nöthig, eine Sexte im zweystimmigen Satze zu vermeiden, wie bey J. S. Bach.



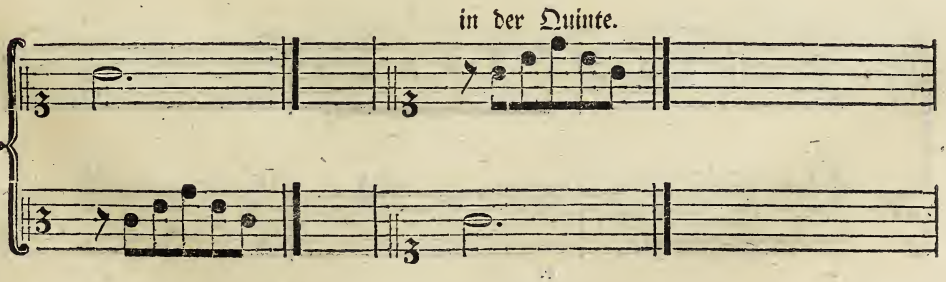
Contra-

Contrapunctische Versetzungen ereignen sich bey Componisten, die fast nicht wissen, was ein doppelter Contrapunct ist. Z. E.

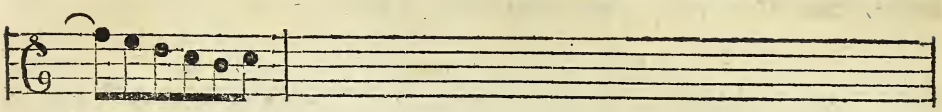


Bey a ist der Gesang, welcher bey b in die Terz versetzt ist, und bey c in die Sexte, als ein umgekehrter Terzen-Contrapunct.

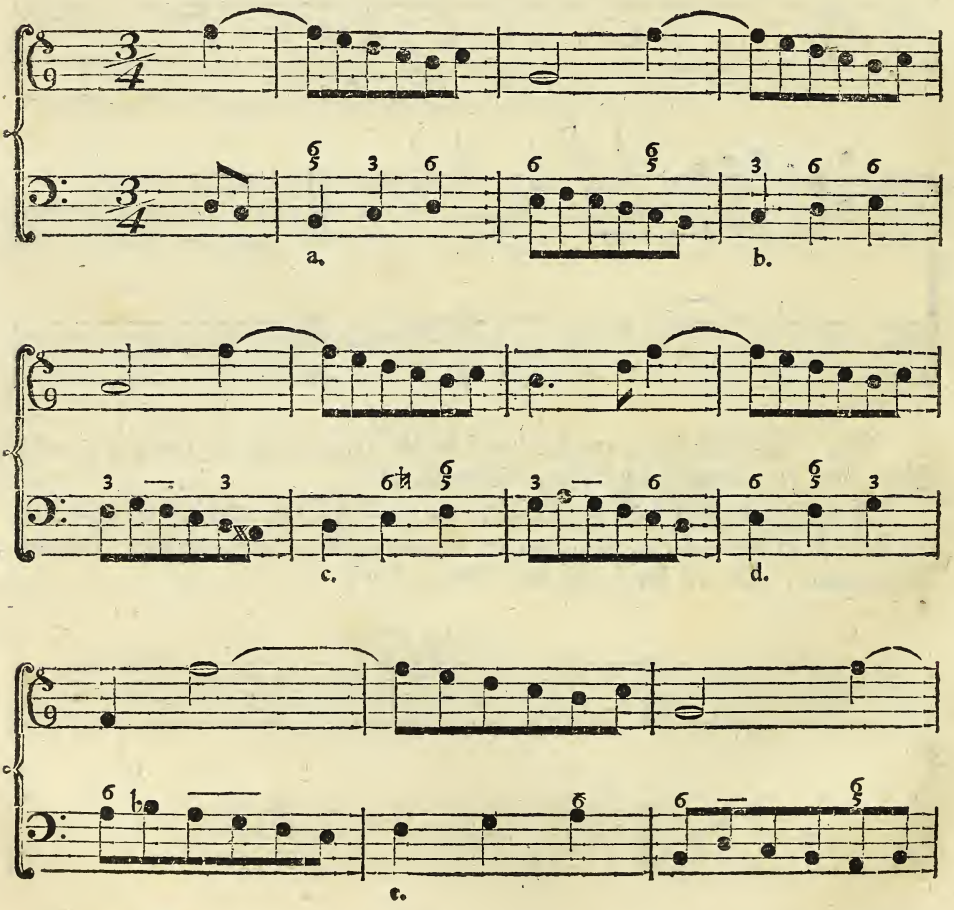
Rechnet man von b die oberste Stimme als den Satz, welcher versetzet werden soll, so ist bey c ein Contrapunct der Quarte, oder ein umgekehrter Quinten-Contrapunct, eben wie bey e von dem Gesang bey d.



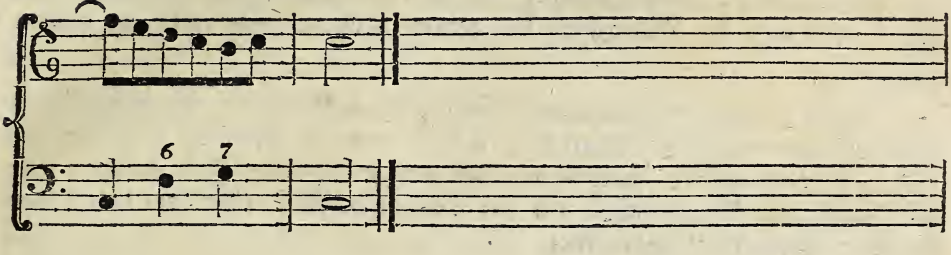
Wie leicht könnte ein Naturalist diesem Gesange



folgende verschiedene Baßnoten unterlegen, die alle ihren Grund in dem doppelten Contrapunct haben.



Man

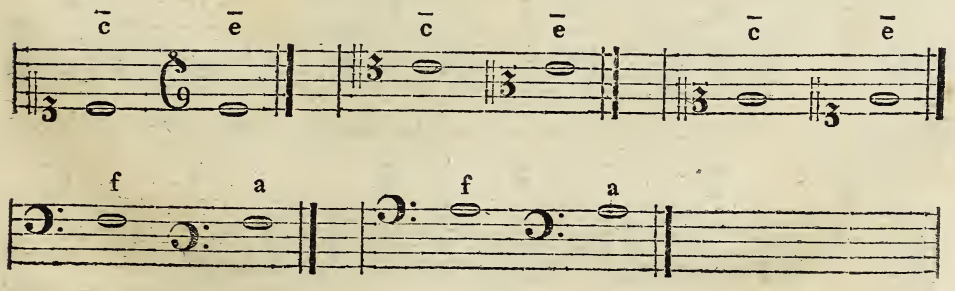


Man nehme den Baß bey a für den Hauptsaß, so ist bey b eine Versetzung um eine Secunde, bey c um eine Terz, bey d um eine Quarte, u. s. f.

Die Möglichkeit solcher verschiedenen Bässe zu einer Melodie entstehet dadurch, wenn man sich bald des gewöhnlichen, bald des ungewöhnlichen Durchgangs bedienet.

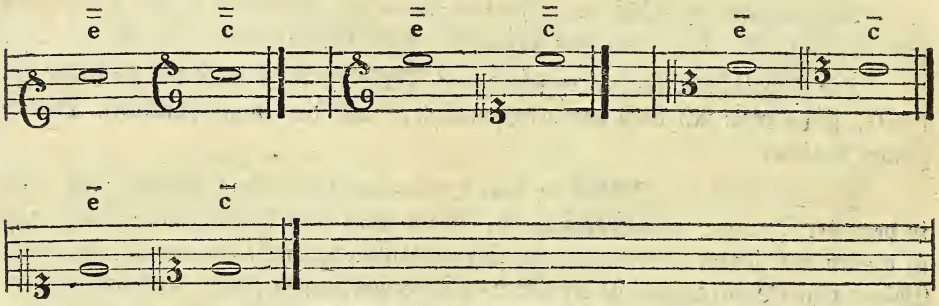
Das allerleichteste Mittel in dem Contrapunct der Terz sowohl, als auch in dem der Quinte, zu schreiben, ist, wenn man ohne darauf zu denken, was in diesem oder jenem Contrapunct zu setzen erlaubt oder nicht erlaubt ist, zu einem Gesang einen Contrapunct in der Ober- oder Unterstimme setzet, und sich zweyerley Zeichen oder Schlüssel vorstellet, daß sowohl zu dem einen als andern Zeichen der Saß rein sey.

Bey dem in der Terz, wenn man sich zu der obern Stimme eine tiefere Stimme, welche um drey Töne höher versetzet werden soll, beyde Schlüssel zu der untern Stimme vorstellet, als z. E. Discant- und Violinzeichen, oder Tenor und Alt, oder hohen Alt und Discant; ordinairen Baßschlüssel und hohen Baß; oder tiefen Baßschlüssel und ordinairen.



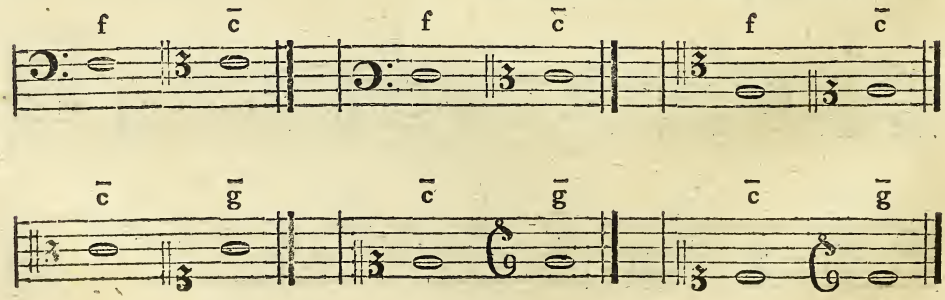
Wenn in dem einen Schlüssel ein Contrapunct zur obern Stimme gesetzet ist, so wird man bey Vorstellung des andern Zeichens leicht einsehen, was zu ändern sey.

Wenn zur untern Stimme eine Oberstimme gesetzet wird, die auch um eine Terz niedriger verstanden klingen soll, so kann man sich folgende Schlüssel vorstellen, als: französisch Violinzeichen und das gewöhnliche Violinzeichen; oder das gewöhnliche Violinzeichen und den Discantschlüssel; oder Alt- und Tenor-Zeichen; Discant und hohen Alt:



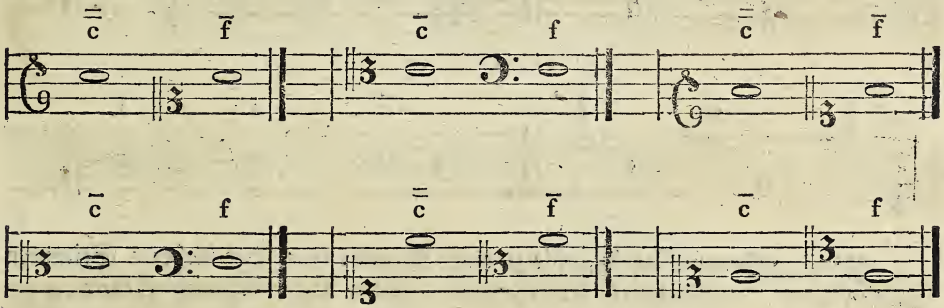
Bey dem Contrapunct der Quinte stellet man sich folgende Schlüssel vor:

Wenn zur Oberstimme ein Contrapunct in der Unterstimme gesetzt wird: den ordinairen Baß und Tenor, oder hohen Baß und Alt, oder Tenor und hohen Alt, oder Alt und Discant, oder hohen Alt und ordinairen Violinschlüssel, oder Discant und französischen Violinschlüssel:

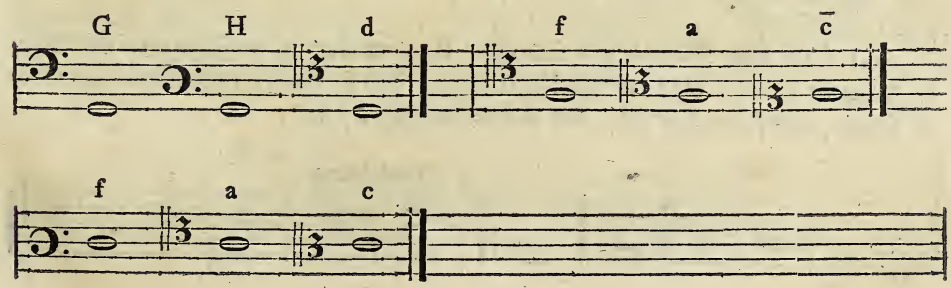


Wenn

Wenn im Contrapunct der Quinte zur Unterstimme eine Oberstimme gesetzet werden soll, so stellet man sich folgende Zeichen vor, als; ordinaires Violinzeichen und hohen Alt, oder Tenor und Baß, oder französischen Violinschlüssel und Discant, oder Alt und hohen Baßschlüssel, oder Discant und Alt, oder hohen Alt und Tenor:



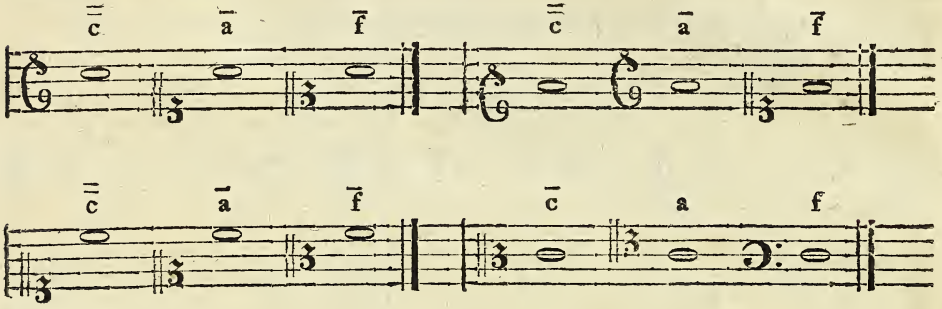
Wenn ein Contrapunct sich sowohl in der Terz als Quinte soll versetzen lassen können, so erwählet man sich auch die Zeichen, welche sowohl die Terz als Quinte zu dem gesetzten Contrapunct anzeigen, als: zur Oberstimme wäre ein Contrapunct in der Unterstimme gesetzet, so sind z. E. folgende drey Zeichen: ordinairer Baß, hoher Baß und Tenor; oder Tenor, Alt und hoher Alt; oder hoher Baß, Tenor und Alt.



Wenn zu einer Unterstimme ein Contrapunct in der Oberstimme gesetzet werden soll, der sich sowohl in die Terz als Quinte versetzen lassen könnte, so hat man sich folgende Zeichen vorzustellen: Violinzeichen, Discant und hohen Alt;

oder

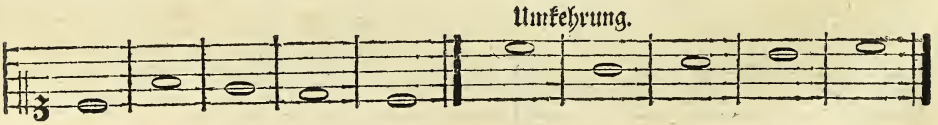
oder französischen Violinschlüssel, ordinairen Violinschlüssel und Discant; oder Discant, hohen Alt und ordinaires Altzeichen; oder Alt, Tenor und hohen Baß:



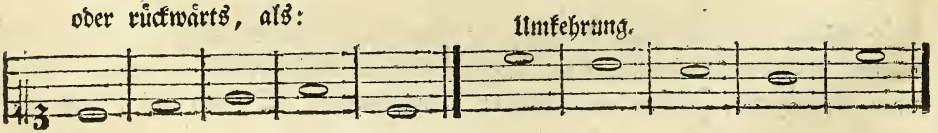
Nach gegebenen Regeln, wie zu einer Melodie eine oder mehrere Stimmen zu setzen seyen, daß dadurch Umkehrungen zweyer oder mehrerer Stimmen geschehen können, habe ich noch für nöthig geachtet, vielerley Gattungen von Contrapuncten über eine Melodie beyzufügen.

1) Fast auf alle mögliche Art zu einer unveränderten Melodie: den im Einklange, der Octave, Duodez und Decime, und die noch daraus entstehenden übrigen Contrapuncte, als: den aus der Duodez entstehenden Contrapunct der Quinte, und den aus diesem durch die Umkehrung in die Octave entstehenden Contrapunct der Quarte; den aus der Decime entstehenden Contrapunct der Terz, und den aus diesem durch die Umkehrung in die Octave entstehenden Contrapunct der Sexte.

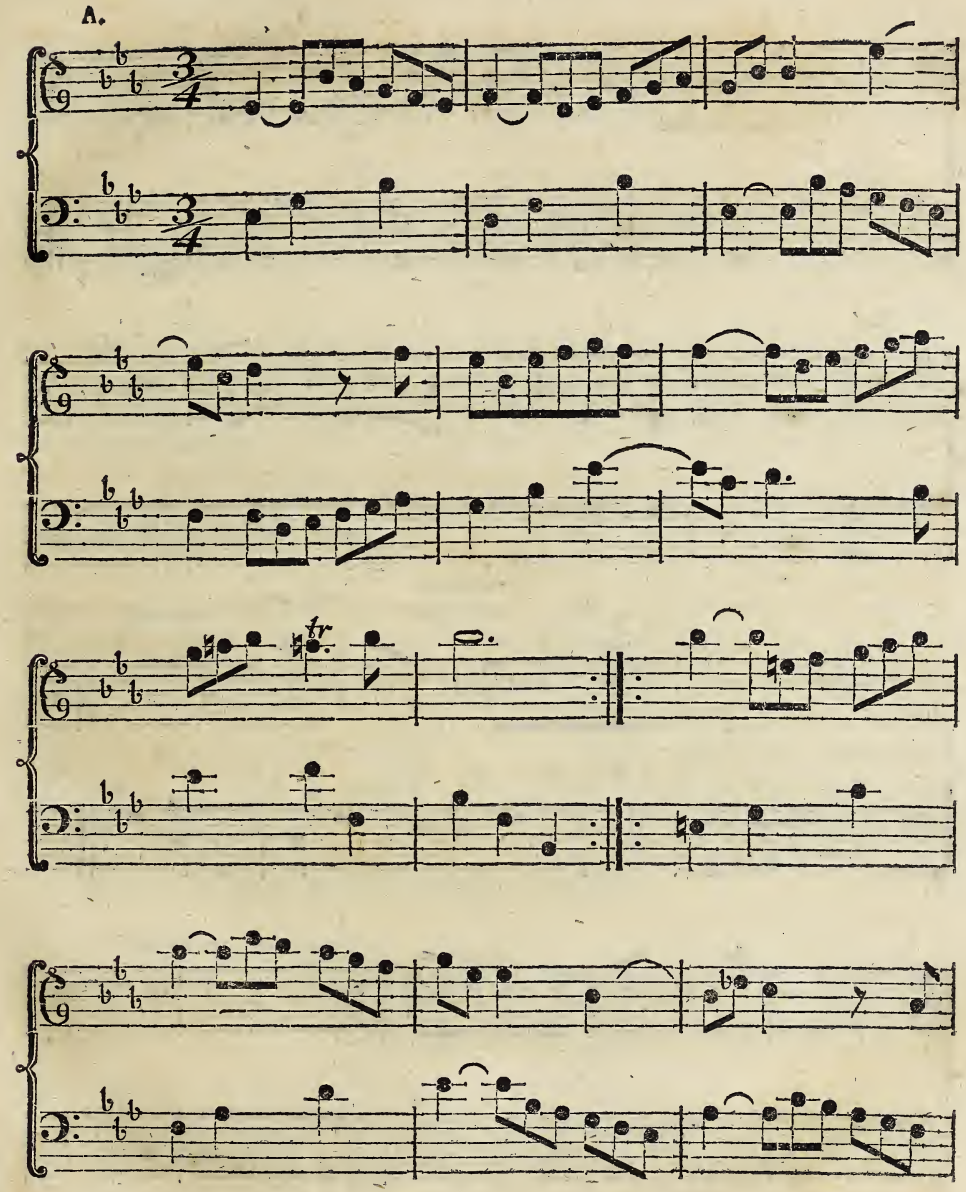
2) Wie eine Melodie für sich ohne Contrapunct in verschiedenen Gestalten vorkommen könne; als: in der Umkehrung, daß sie alsdenn die nämlichen Grade steiget, wo sie vorher fiel, und so im Gegentheil, als:

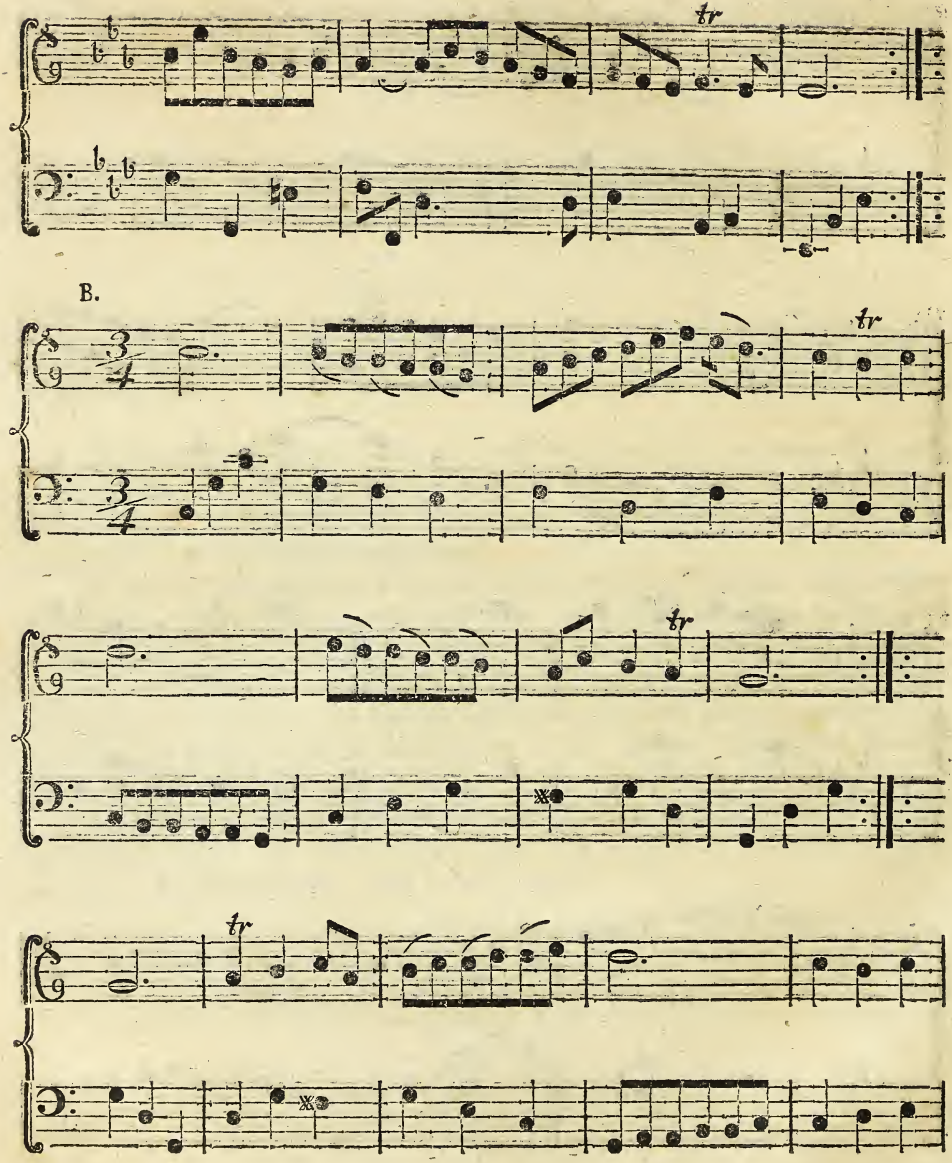


oder rückwärts, als:

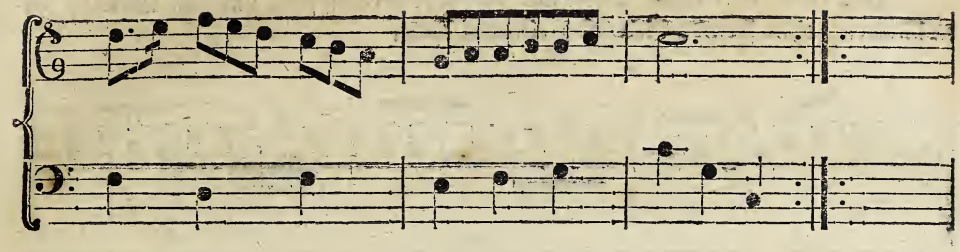


A.



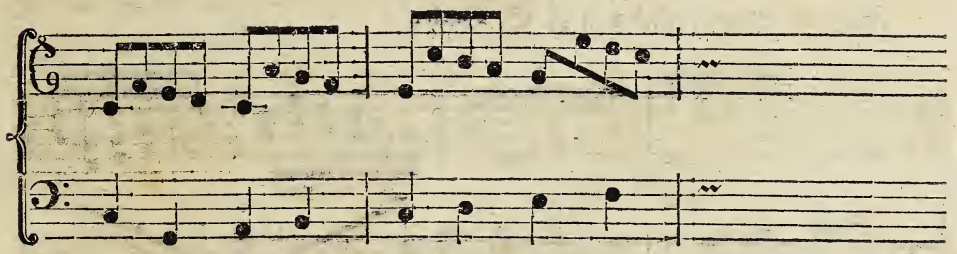


Diese

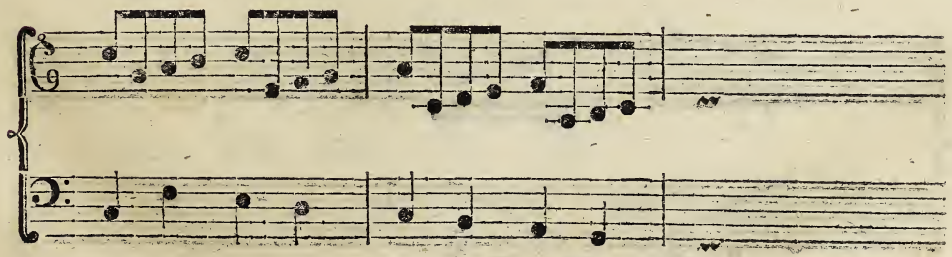


Diese Art in der Gegenbewegung bey A ist von großem Nutzen, weil öfters dadurch eben so schöne Melodien, als diejenigen von der Gegenbewegung waren, und unerwartete Melodien entstehen, die man ohne dies Hülfsmittel nicht würde erfunden haben.

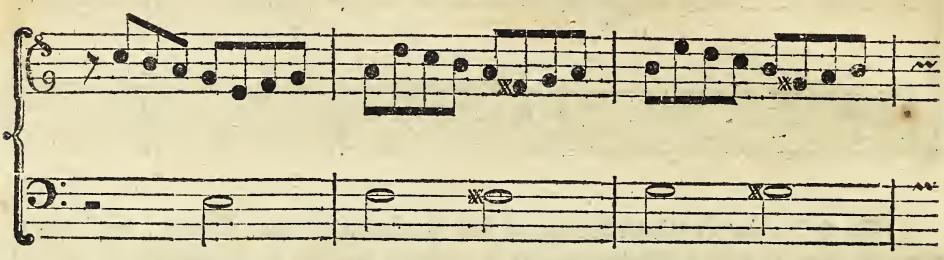
Eben so wie ein Satz in einer Melodie in der geraden Bewegung zusammen gesetzet werden kann, wie hier:



eben so kann es in der Gegenbewegung geschehen:

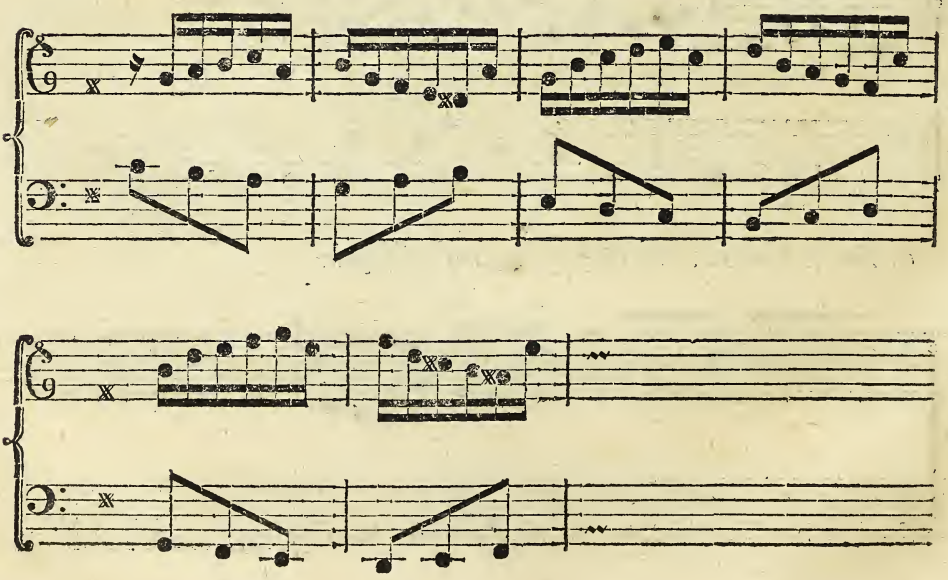


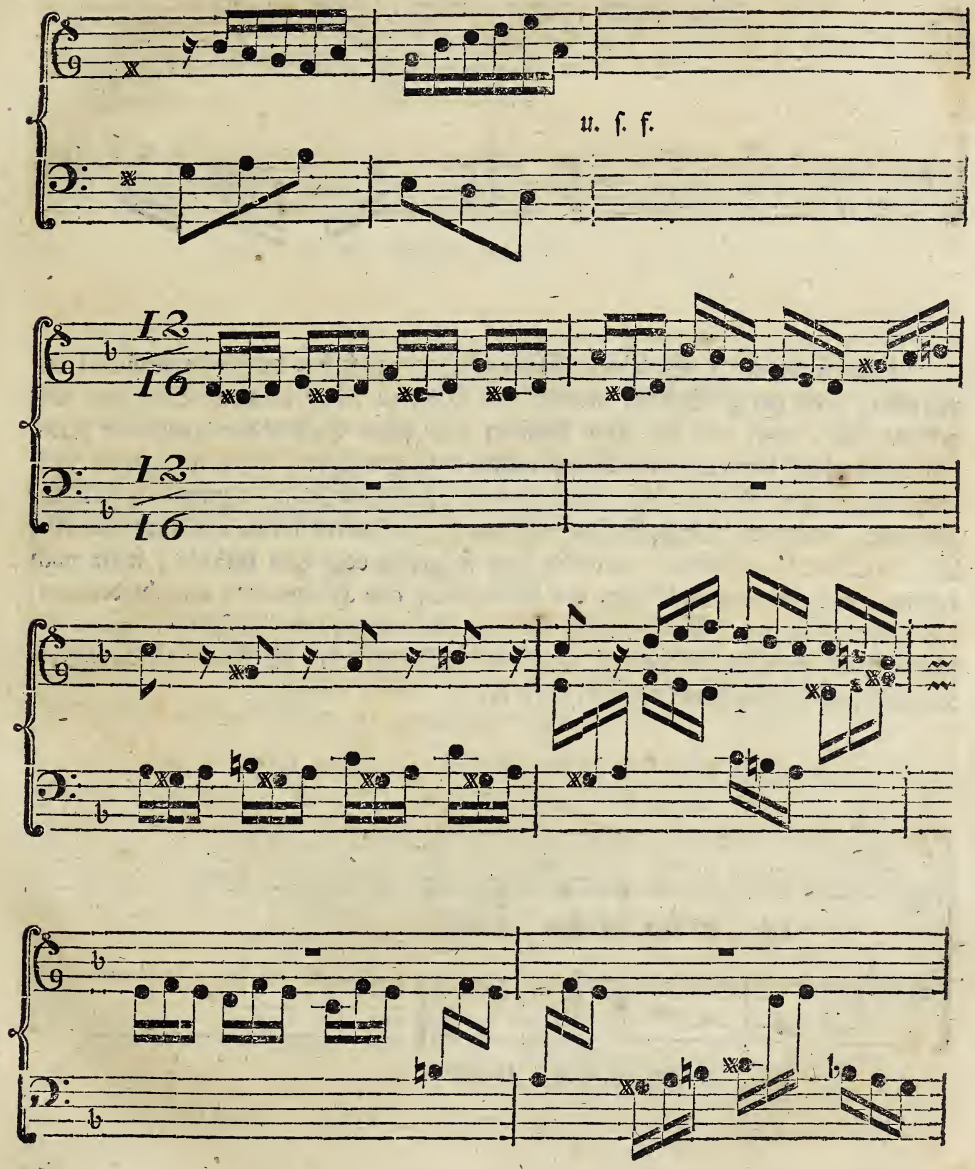
Auch kann man beyde Arten mit einander verknüpfen, um eine Melodie zu verlängern, ohne fremde Gedanken einzumischen:

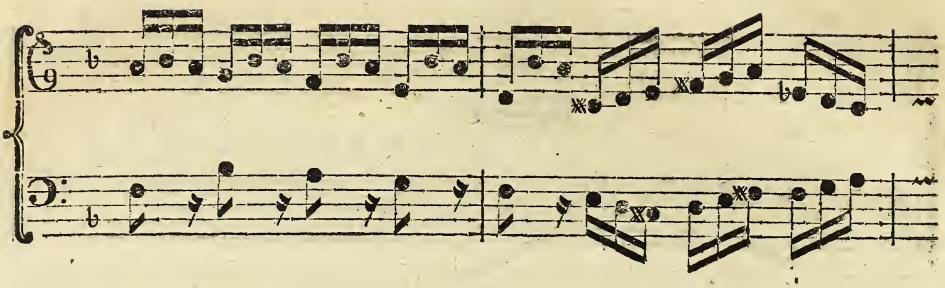


Zur Verlängerung einer Melodie durch die Zusammensetzung solcher kleinen Sätze, werden die Fortschreitungen öfters sich sehr ungleich, so daß zuweilen auf einen Quartensprung, ein Quinten- oder Sextensprung vorkommt, worauf in diesem Fall nicht gesehen wird.

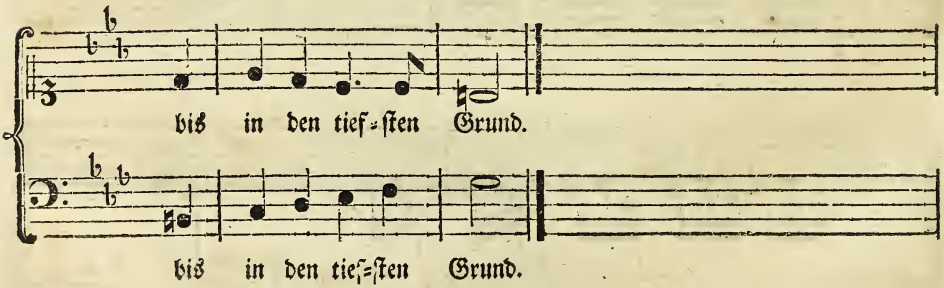
Folgende Exempel sind von J. S. Bach:



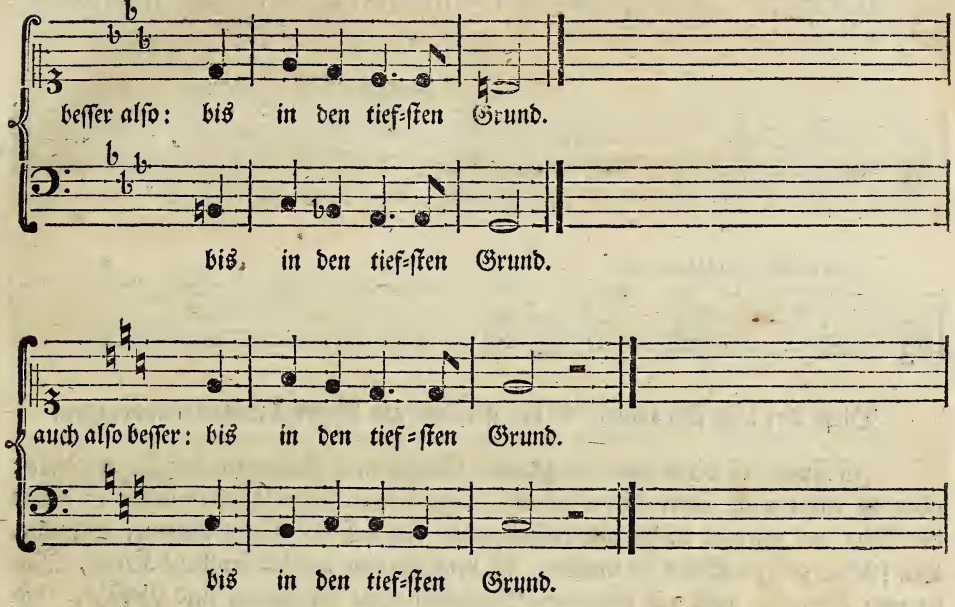

u. s. f.
12/16
12/16



Man findet in J. S. Bachs Clavierſachen, auch bey mehreren großen Componiſten, viele ganze Stücke, welche von Note zu Note in allen Stimmen umgekehrt ſind, ohne daß der gute Geſang oder reine Satz dadurch verloren hätte. In dieſem Fall kann man der Kunſt nichts entgegen ſagen, ſondern es zeiget vielmehr die größten Meiſter an. Nur alsdenn wird dieſe Kunſt unnütz und übel angebracht, wenn es in Singſachen vorkömmt, beſonders wenn der Text nur eine Art von Melodie erfordert, entweder eine ſteigende oder eine fallende, wozu noch kommt, daß bey ſolchen Sätzen der Umkehrung alle Hauptnoten unrecht declamiret werden müßten. Schon durch die Gegenbewegung der Baßſtimme gegen die höchſte wird ein Satz verdorben, wenn in der Oberſtimme die Noten zu den Worten ſich ganz richtig declamiren laſſen, als:



Der



Der zweyte Fehler bey Singsachen ist auch dieser, wenn eine Melodie zu einerley Worten per augmentationem oder diminutionem vorkommt, wodurch auch die ihm eigene Bewegung genommen wird.

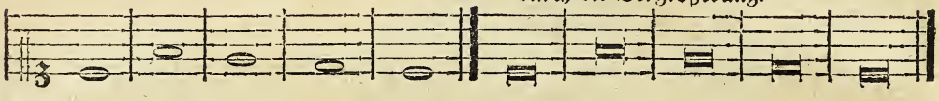
Hat jemand eine so anhaltende Geduld und unermüdeten Fleiß, daß er künstlichen Sachen von der Art und so zu benennender Music für das Auge seine Bemühungen widmen kann, so wähle er sich zu Texten die Hallelujah, Amen u. d. g.

Die Art bey B, welche die rückgängige genennet wird, ist in langen Perioden oder gar ganzen Stücken, unnütz; nur alsdenn kann sie brauchbar seyn, wenn es ein Satz von einem halben oder ganzen Tacte ist, und dennoch sind diese Fälle sehr rar, daß die Melodie vom Ende zum Anfang eben so gut sey, als die erste.

Man hat sogar Stücke, die mit allen Stimmen rückwärts, und was noch mehr, vom Anfang nach dem Ende, und vom Ende zum Anfang, zu gleicher Zeit, zu spielen sind. Diese Art gehöret unter die elendesten und unnützesten Kunststücke.

3) Durch die Vergrößerung oder Verkleinerung aller Noten eines Gesanges, als:

durch die Vergrößerung.



durch die Verkleinerung.

Diese Art läßt sich sowohl in der geraden als Gegenbewegung anbringen.

In Fugen ist diese Art von großem Nutzen und Schönheit der Composition; aber es kann auch übertrieben werden, wenn man beym Eintritt jeder Stimme die Note um einmal mehr vergrößert, als bey der vor ihr gewesenen Stimme. Ein solches ganzes Stück zu machen, ist beynahe eine unübersteigliche Kunst, Mühe und Zwang, auch nur für einen Menschen ohne Geschmack und Gefühl, und ein gutes Ohr kan es gar nicht anhören. Daher übergehe ich auch solche brodlose Künste.

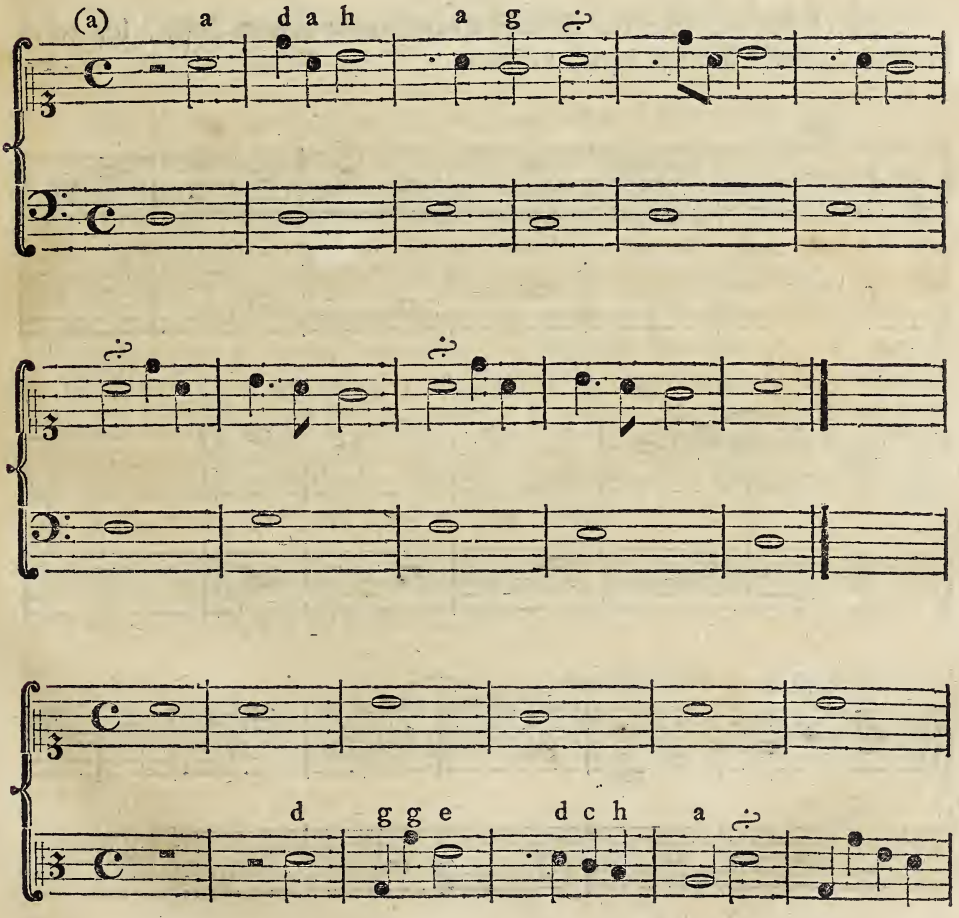
Hieher gehöret noch: diejenigen ganzen Stücke für vier oder mehr Stimmen zu machen, wo entweder in keiner Stimme vom Anfang bis zum Ende eine Secundenfortschreitung, sondern lauter Sprünge, oder, wo keine Terze oder Quartenfortschreitung, vorkommen sollen.

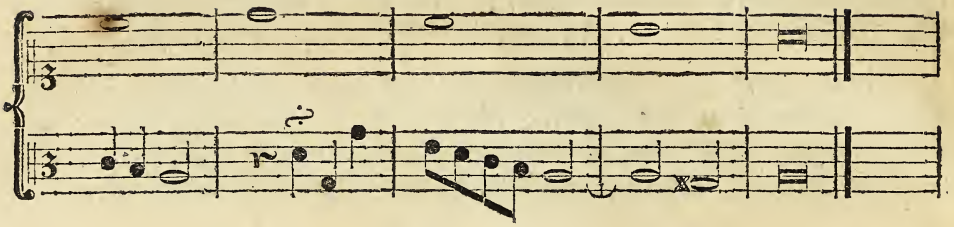
Hiezu kommen noch die **hüpfenden**, **hinkenden** und **punctirten** Contrapuncte, die ich auch nicht anführen will, weil jeder Componist seine Melodie also einrichten wird, wie es der Character des Stücks erfordert, es sey im einfachen oder doppelten Contrapuncte.

Auch gehören noch hieher die Stücke, in welchen der Contrapunct so eingerichtet werden muß, daß die Oberstimme niemals eine Terz, Quinte oder Octave gegen die Unterstimme haben soll, sondern nur die übrigen Intervallen, welche nicht verboten sind. Noch andere, keine wesentliche Septime zu setzen. Diese Contrapuncte kommen mir vor, wie diejenigen, schon längst unter die abgeschmack-

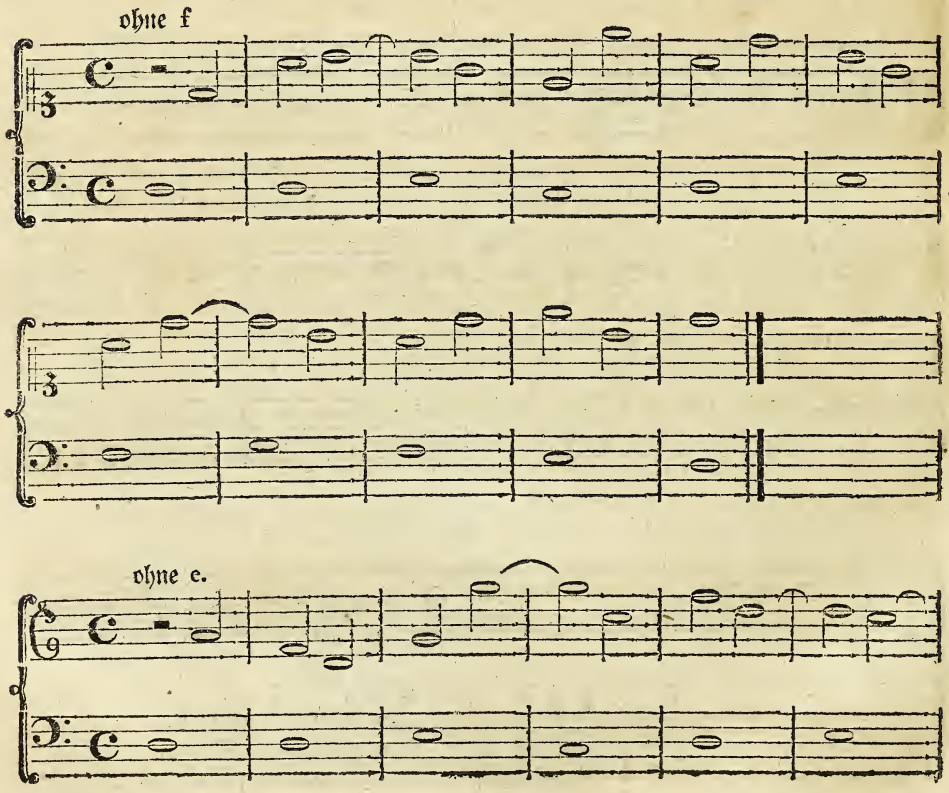
schmackten Grillen verwiesenen Reden, in denen ihre Verfasser sich gemartert haben, durchgehends das r, s, oder einen andern Buchstaben wegzulassen.

Noch andere, wo zu einem Gesang der Contrapunct also beschaffen seyn soll, daß nur immer die nämlichen Noten, wie sie einmal nach einander folgen, vorkommen sollen. Der Werth jeder Note ist willkührlich, aber eben darum entstehen solche Melodien, daß man einen Eckel vor der ganzen Music bekommen muß.

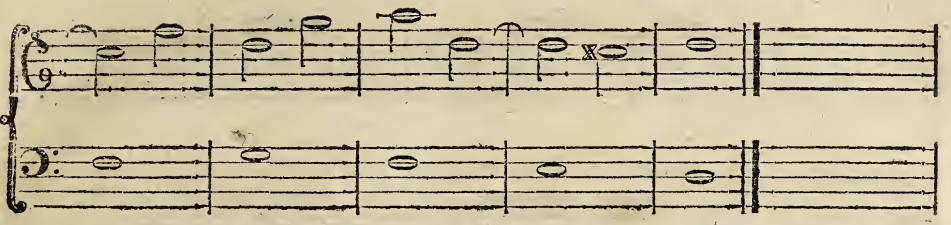




Auch haben die Alten ihre Schüler Contrapuncte machen lassen, bey denen sie ihnen, gewisse Töne zu setzen, verboten.



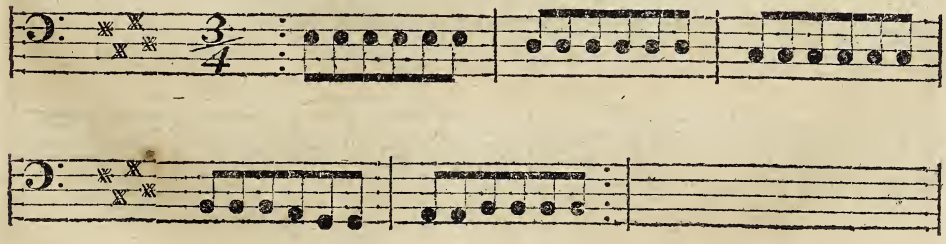
Im

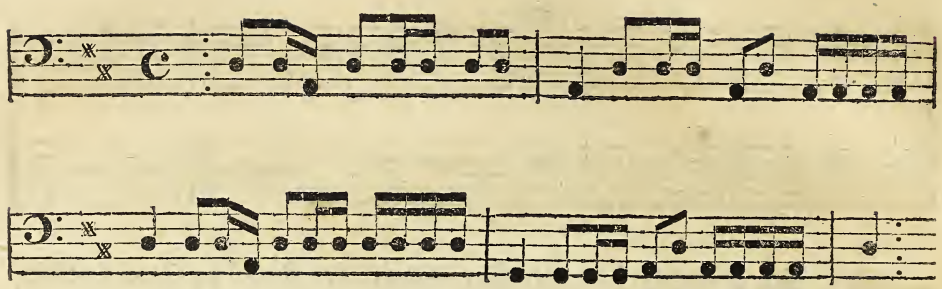


Im ersten Exempel ist in dem Contrapuncte der Ton f zu setzen verboten, und im zweyten der Ton e.

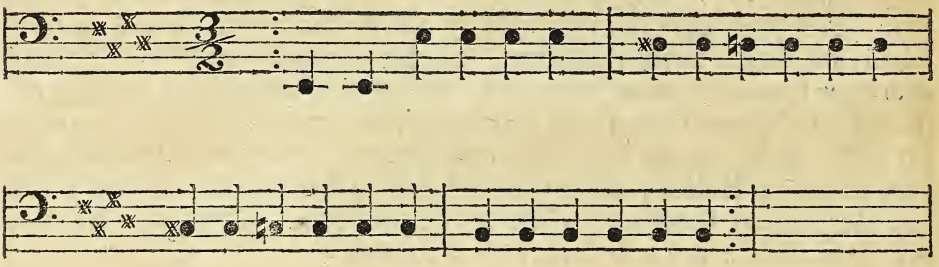
Die bey obigen Exempeln (a) vorkommenden Contrapuncte sind, wie gedacht, unnütze Künsteleyen. Sie gehören zwar zu derjenigen Art von Contrapuncten, welche die Italiäner Ostinato nennen; allein es sind nicht alle Arten des Ostinato gut und brauchbar, daher man das unbrauchbare von folgenden Gattungen unterscheiden muß, so noch bis diesen Tag mit Nutzen angewendet werden. Diese z. E. lassen einen kurzen Satz in einer Stimme immer nach einander folgen, am meisten in der Baßstimme, und haben immer andere Melodien dazu, auch sogar Canones in allen Intervallen, welches die allerkünstlichste und schwereste Art in der ganzen musicalischen Wissenschaft ist, und meistentheils also modulirt wird, als wäre es ein Stück ohne allen Zwang. Sie sind die Grundlage zu allen denjenigen Stücken, wo ein fester Gesang in der Oberstimme bleibt, und eine oder mehrere Unterstimmen Veränderungen leiden. Dergleichen hat man von J. S. Bach, und nach demselben von Händel.

Vom Händel hat man einen solchen Baß in Alexanders Fest aus dem E dur, und noch einen aus dem D dur:

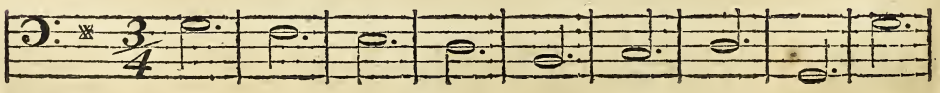


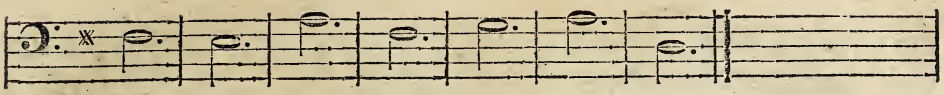


Von J. S. Bach in einer Messe über Crucifixus zehenstimmig, welches voller Empfindung, Imitationen, Canons, Contrapuncte, und schönen Modulation ist.



Ueber folgenden Grundbaß einer Arie sind 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen sind, als im Einklang, in der 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9, auch sogar eine vierstimmige regulaire Fuge darüber.

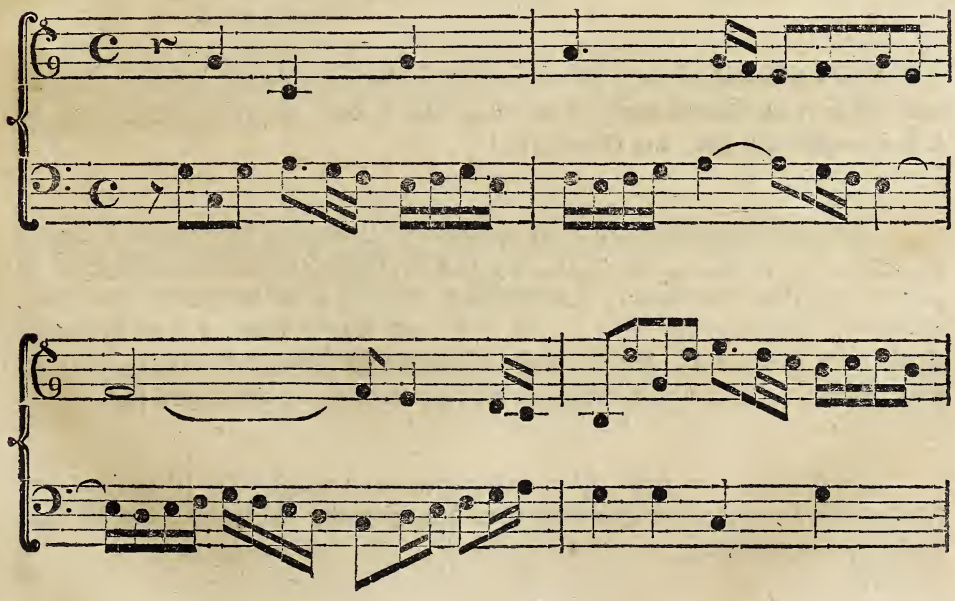


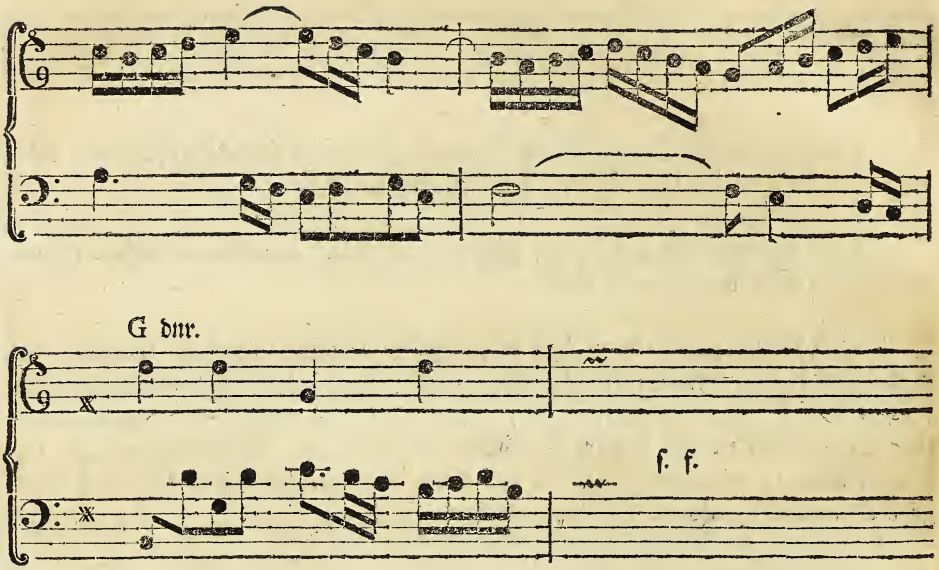


Von eben dergleichen Kunst ist Bachs in Nürnberg herausgekommener Choral: **Vom Himmel hoch, da komm ich her.**

Dies wäre es also, was ich von den nützlichen und den unnützen contrapunctischen Künsten zu sagen hatte.

Auch dieses kann noch zu den pedantischen Künsten gerechnet werden, daß man durch kurze contrapunctische Sätze, womit man von der Haupttonart in die Quinte oder Quarte ausgewichen ist, ferner mit dem nämlichen Satz Quinten- oder Quartenweise durch alle zwölf Töne im Zirkel gehet. Man nehme z. E. folgenden Satz, in welchem ich von C dur nach G dur ausgewichen bin, und man gehe denn weiter, als nach D dur, A dur, E dur, u. s. w.





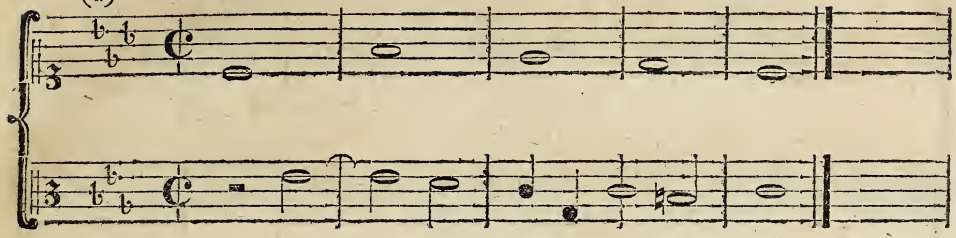
Wie einförmig ist nicht die oftmalige Wiederholung eines gehabten Satzes, und wie hart die Modulation, wenn man nach G dur, in einem Stück, was in C dur angefangen hat, ins D dur tritt!

Nach den Contrapuncten, die in gerader Bewegung vorkommen, sowohl in der 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, u. s. f. folgen zur nämlichen Melodie in gerader und Gegenbewegung, Contrapuncte auch in allen möglichen Eintritten, als des Einklanges, der 2, 3, 4, u. s. f. und sowohl drey- als vierstimmige Sätze, bey denen man ohnedem siehet, was sie vorstellen, ob sie in motu recto oder contrario, per augmentationem oder diminutionem entstanden sind.

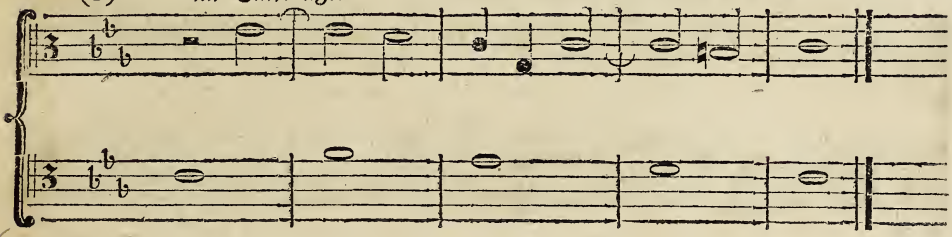
Ein Exempel von denen hier angezeigten contrapunctischen Veränderungen ist die von mir componirte Singfuge über den Spruch: **Wende dich zu mir und sey mir gnädig.**

In der geraden Bewegung durch alle Intervalle.

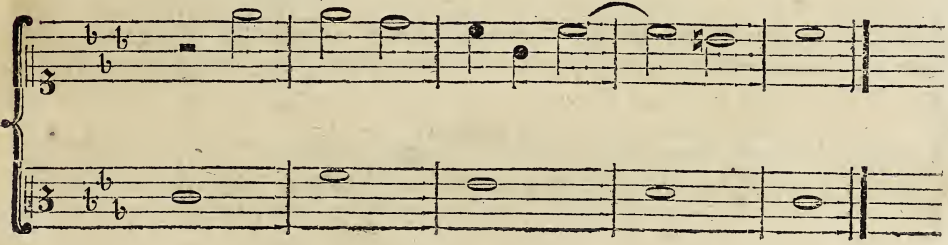
(a)



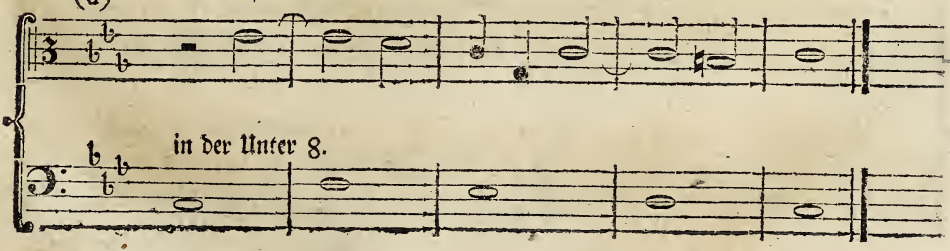
(b) im Einklange.

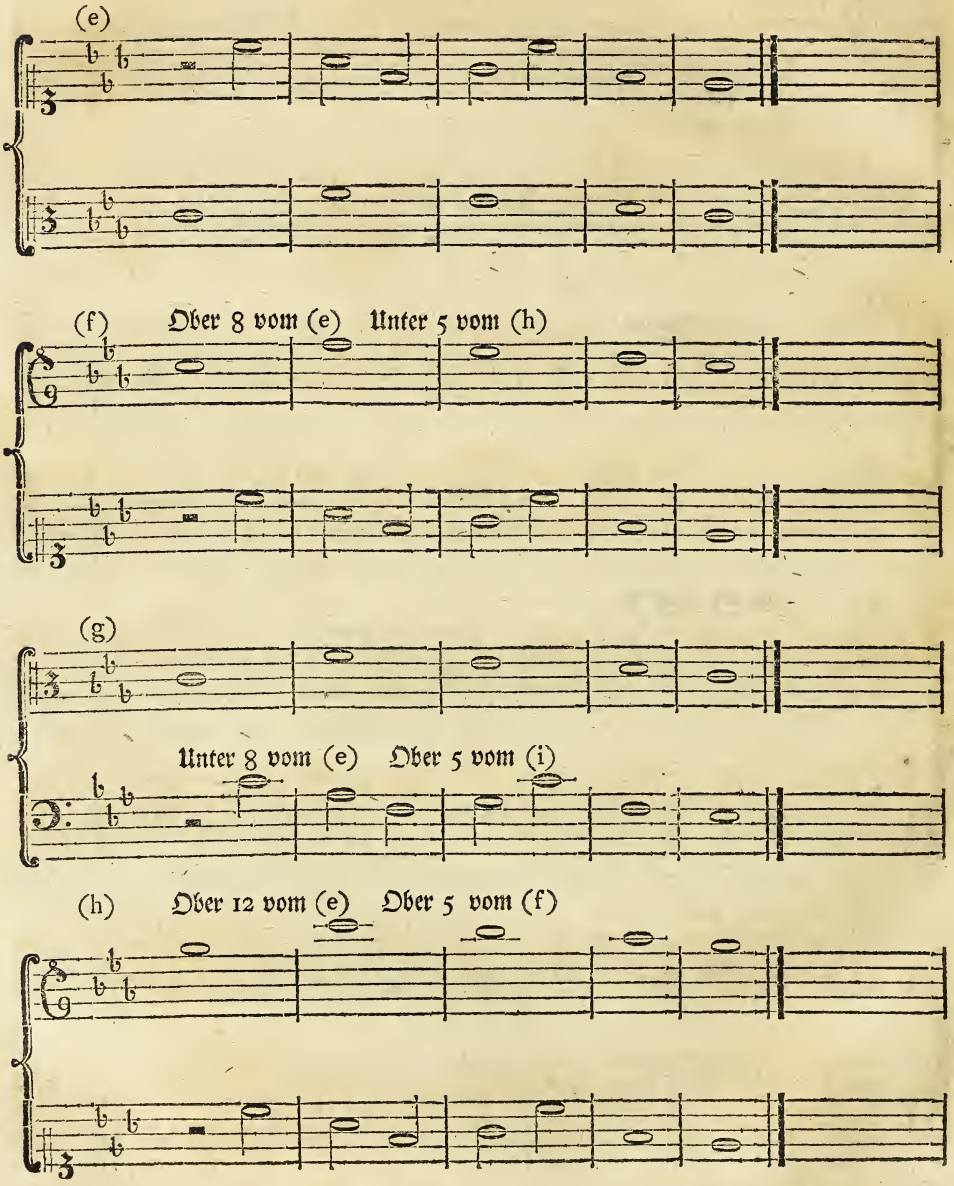


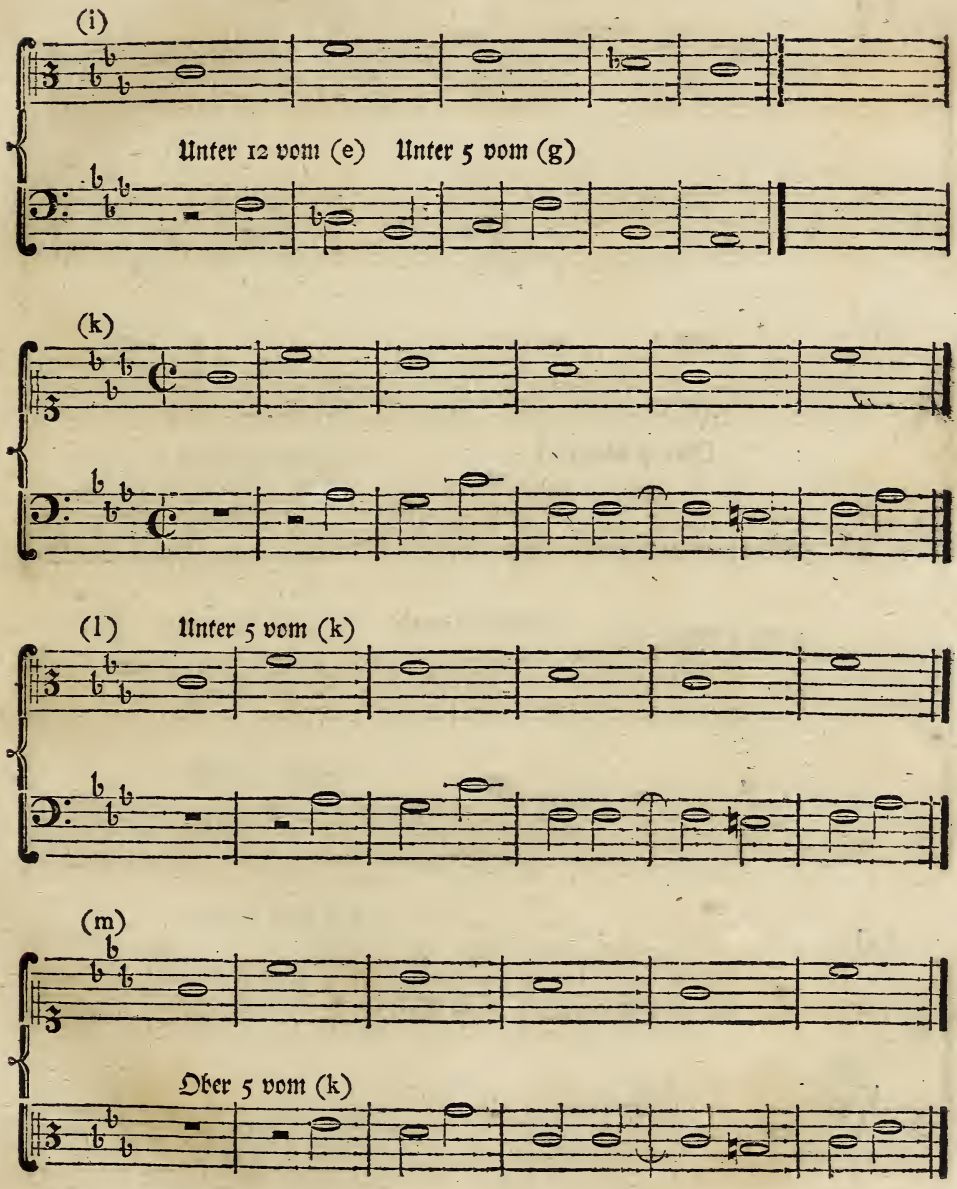
(c) in der Ober 8.

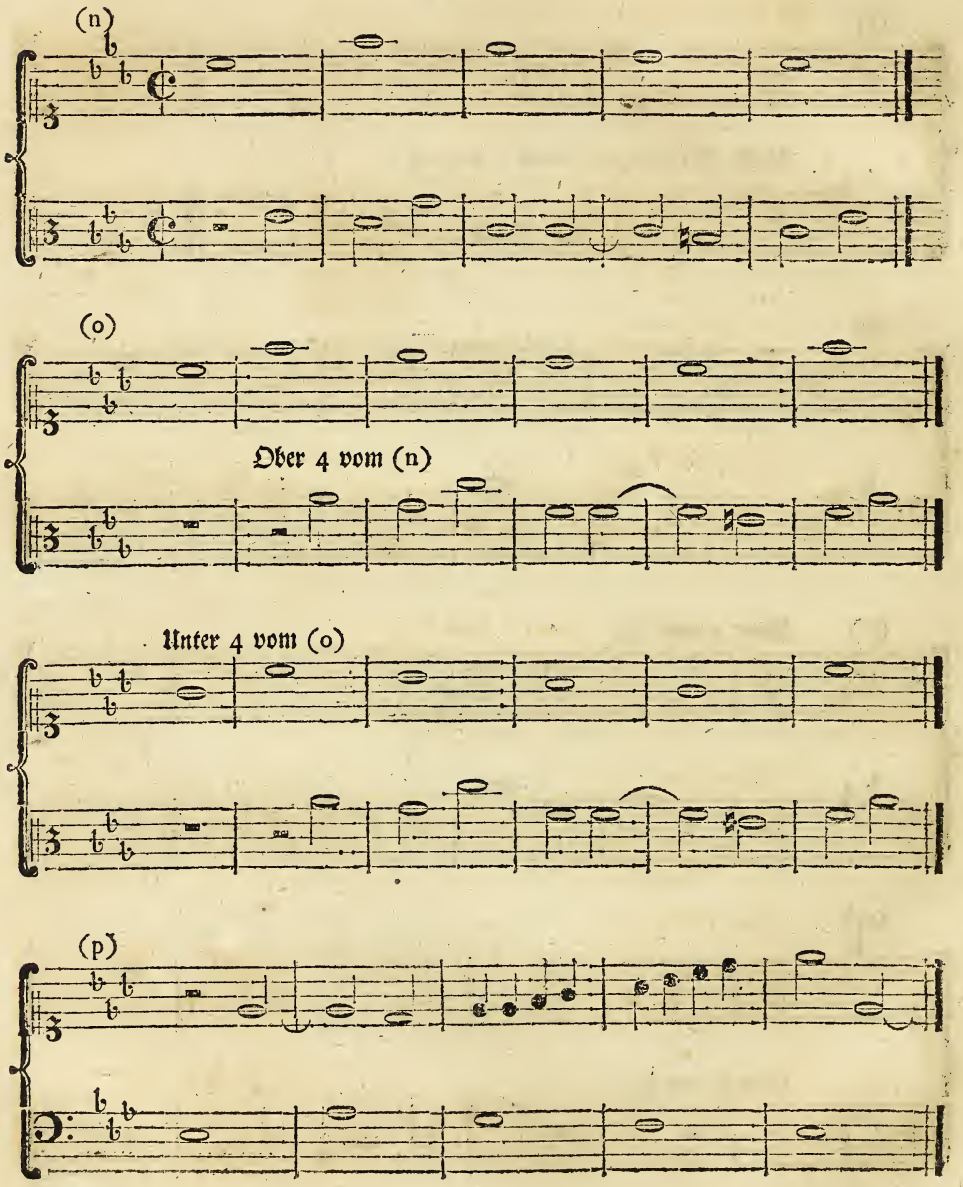


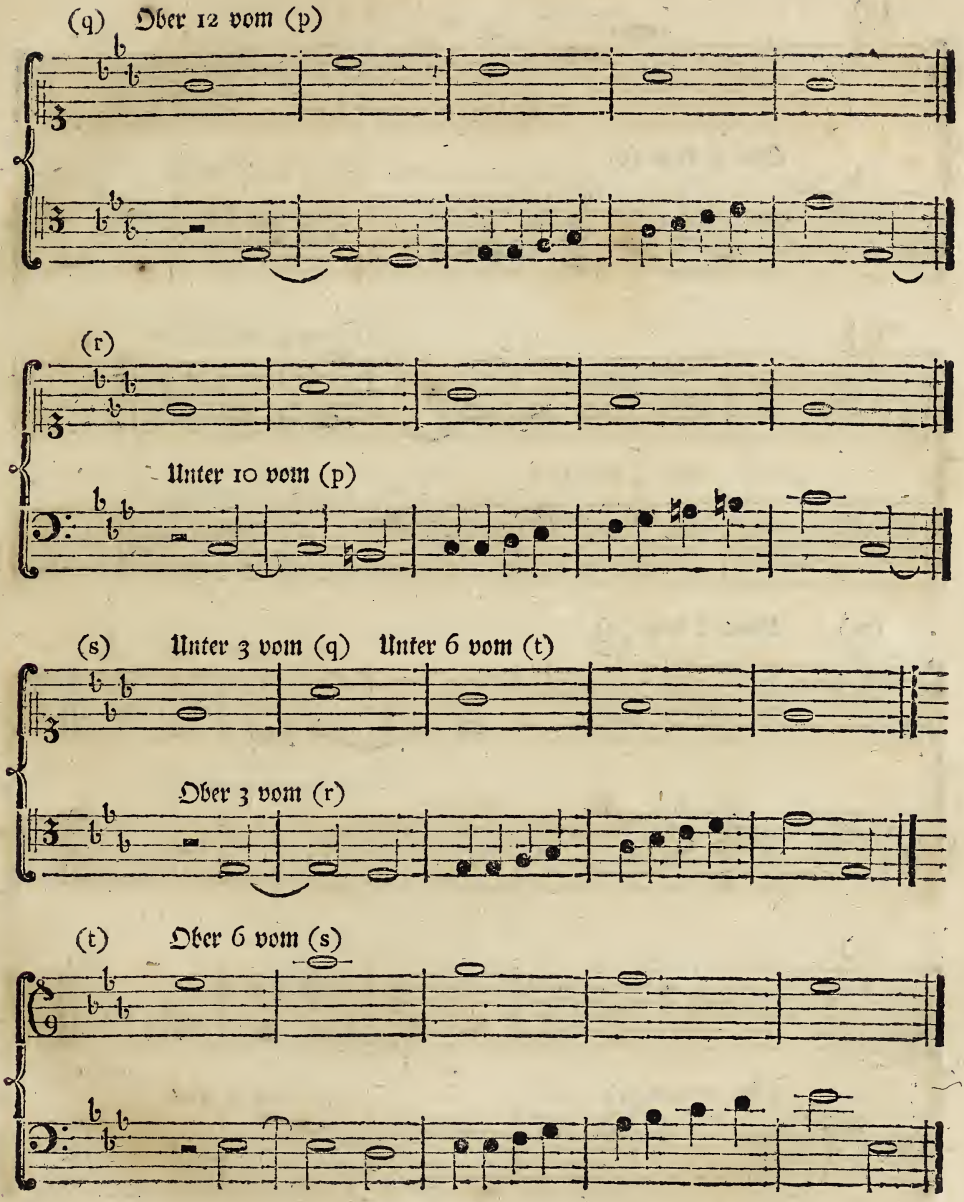
(d)

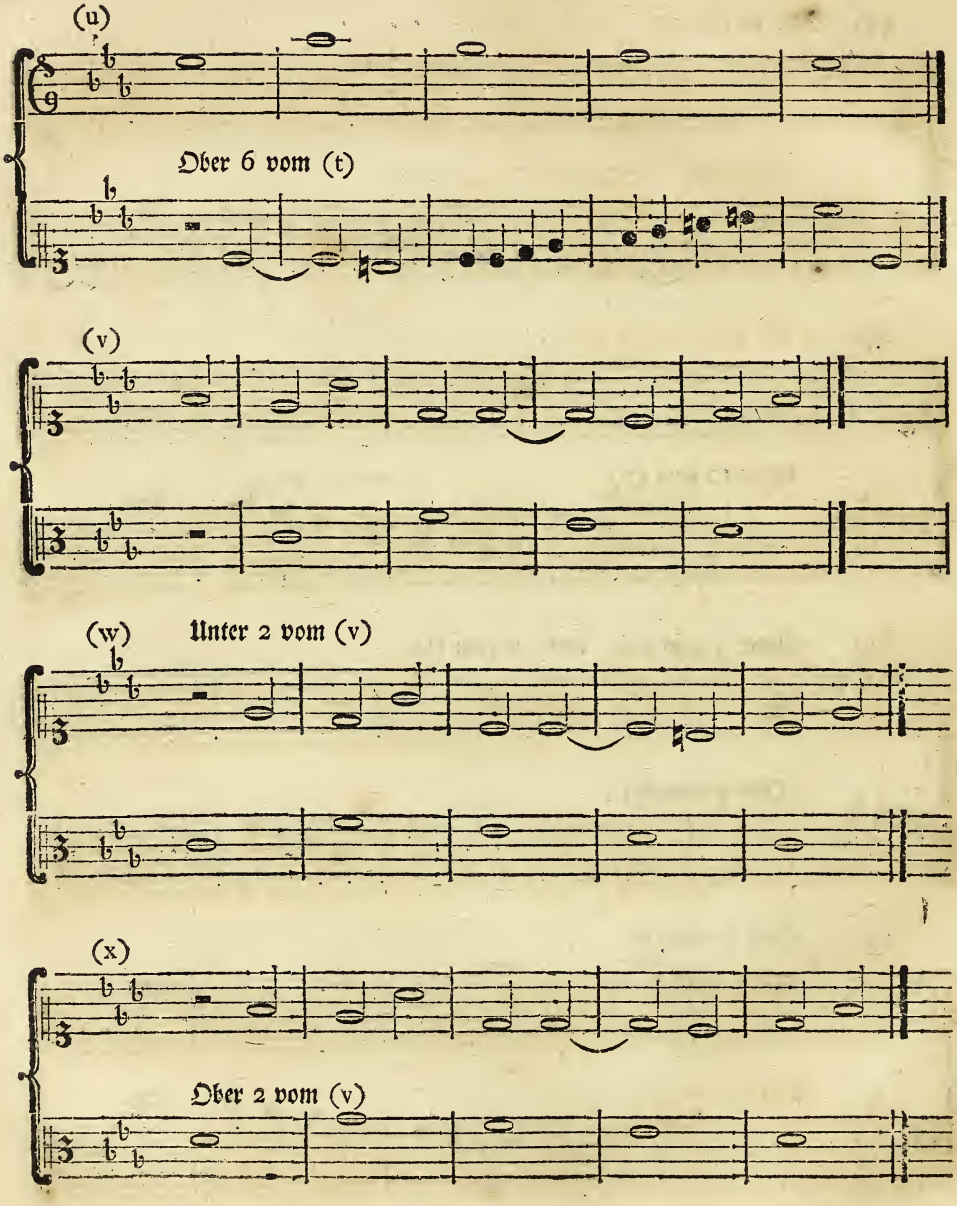


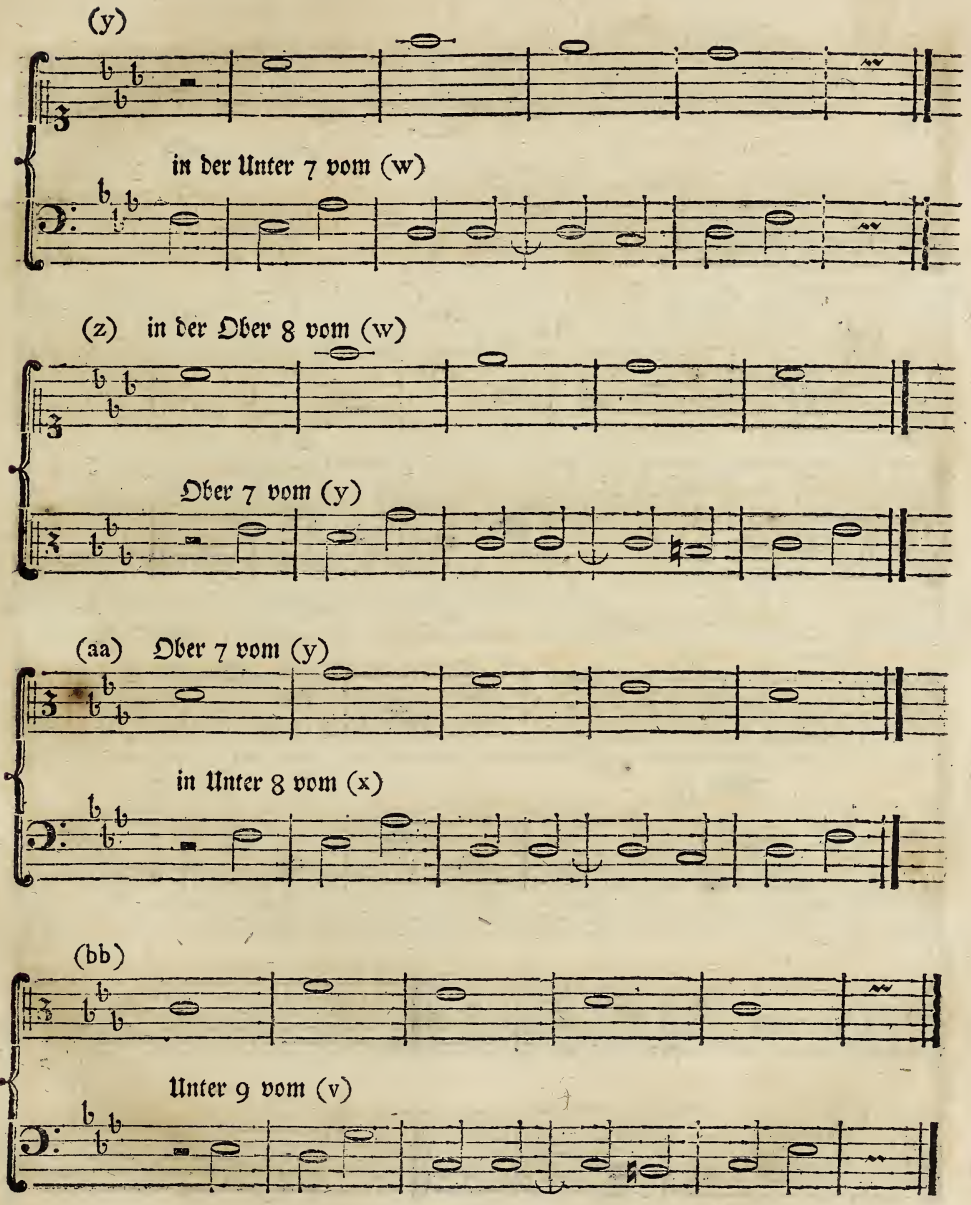

(e)
(f) Ober 8 vom (e) Unter 5 vom (h)
(g)
Unter 8 vom (e) Ober 5 vom (i)
(h) Ober 12 vom (e) Ober 5 vom (f)

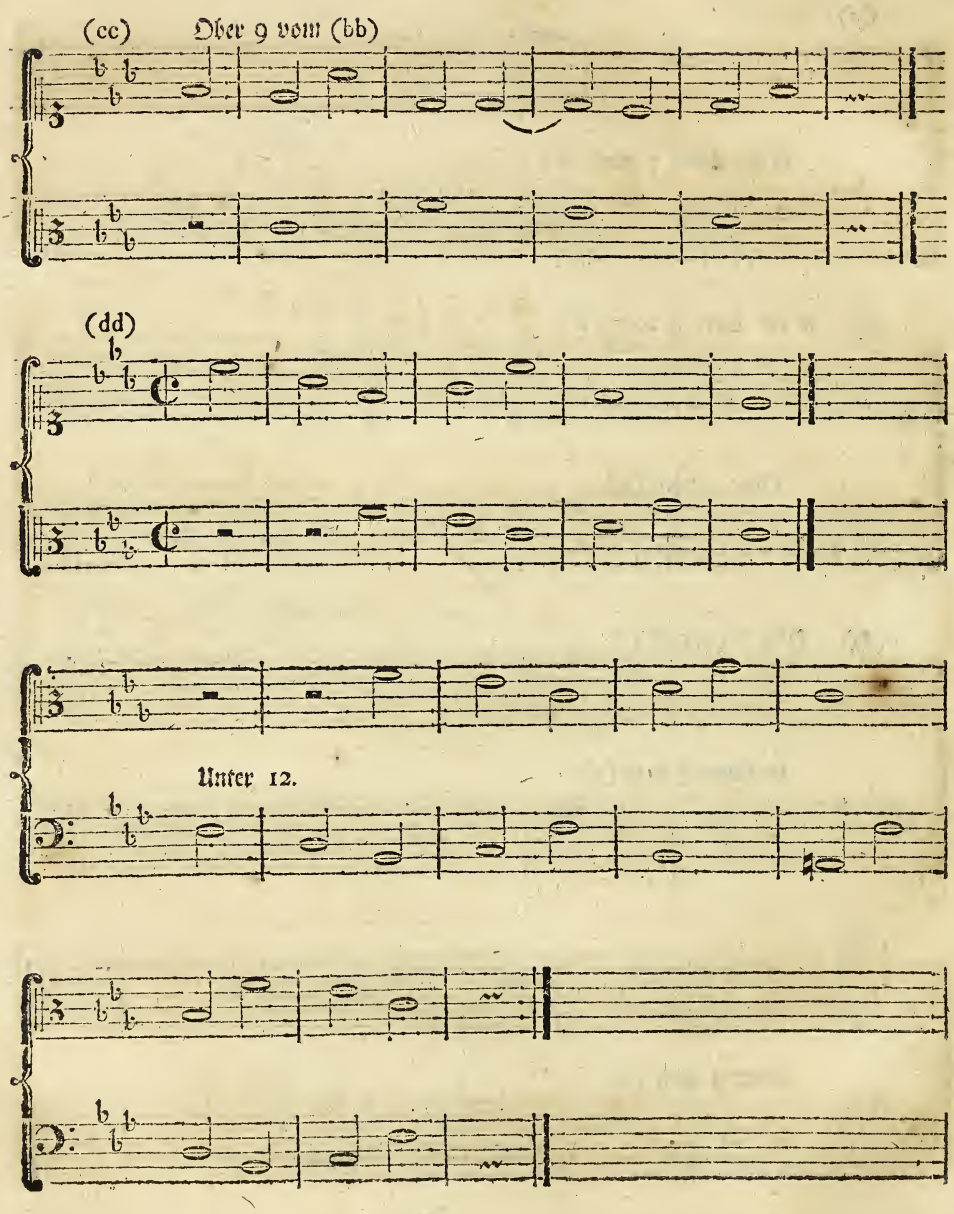

(i)
Unter 12 vom (e)
Unter 5 vom (g)
(k)
(l)
Unter 5 vom (k)
(m)
Ober 5 vom (k)

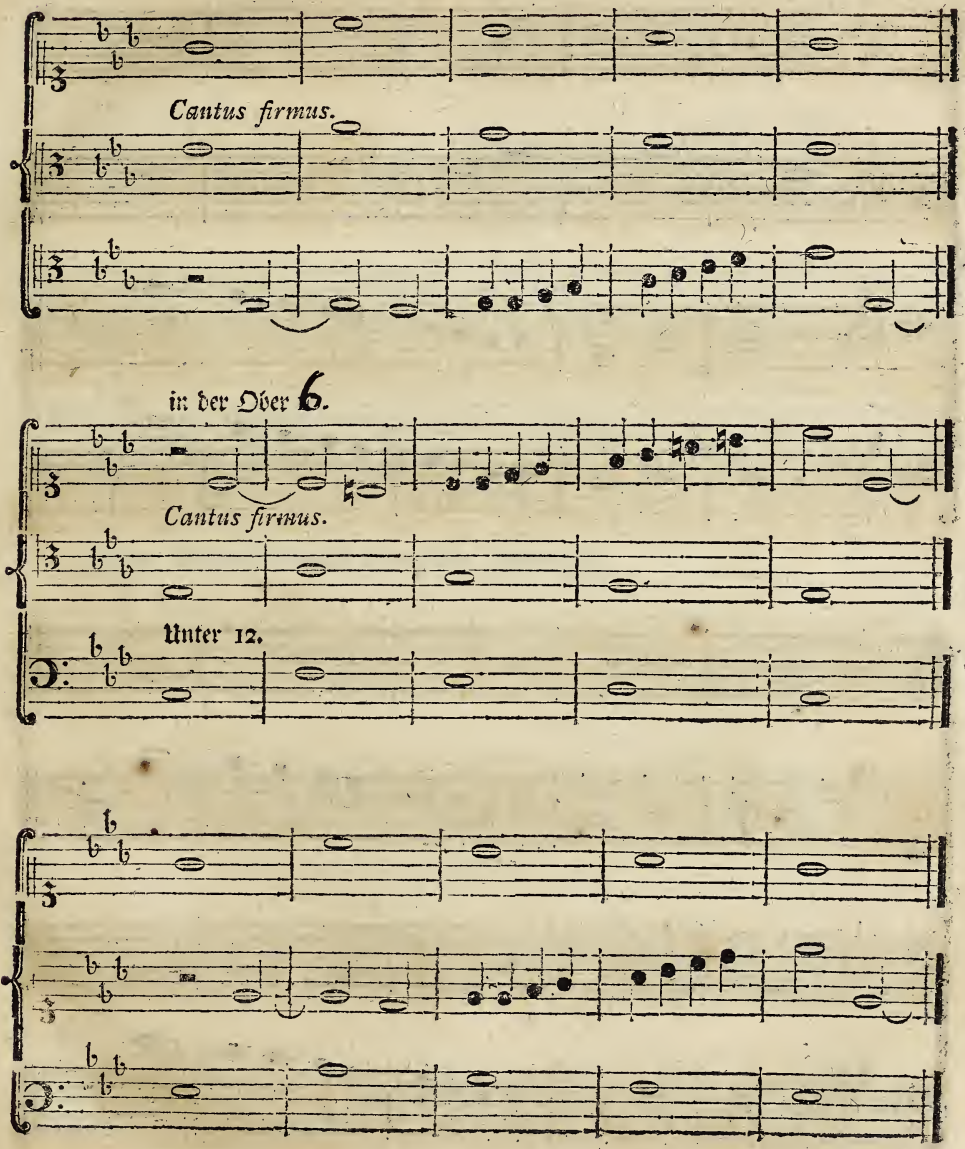

(n)
(o)
Ober 4 vom (n)
Unter 4 vom (o)
(p)


(q) Ober 12 vom (p)
(r)
Unter 10 vom (p)
(s) Unter 3 vom (q) Unter 6 vom (t)
Ober 3 vom (r)
(t) Ober 6 vom (s)

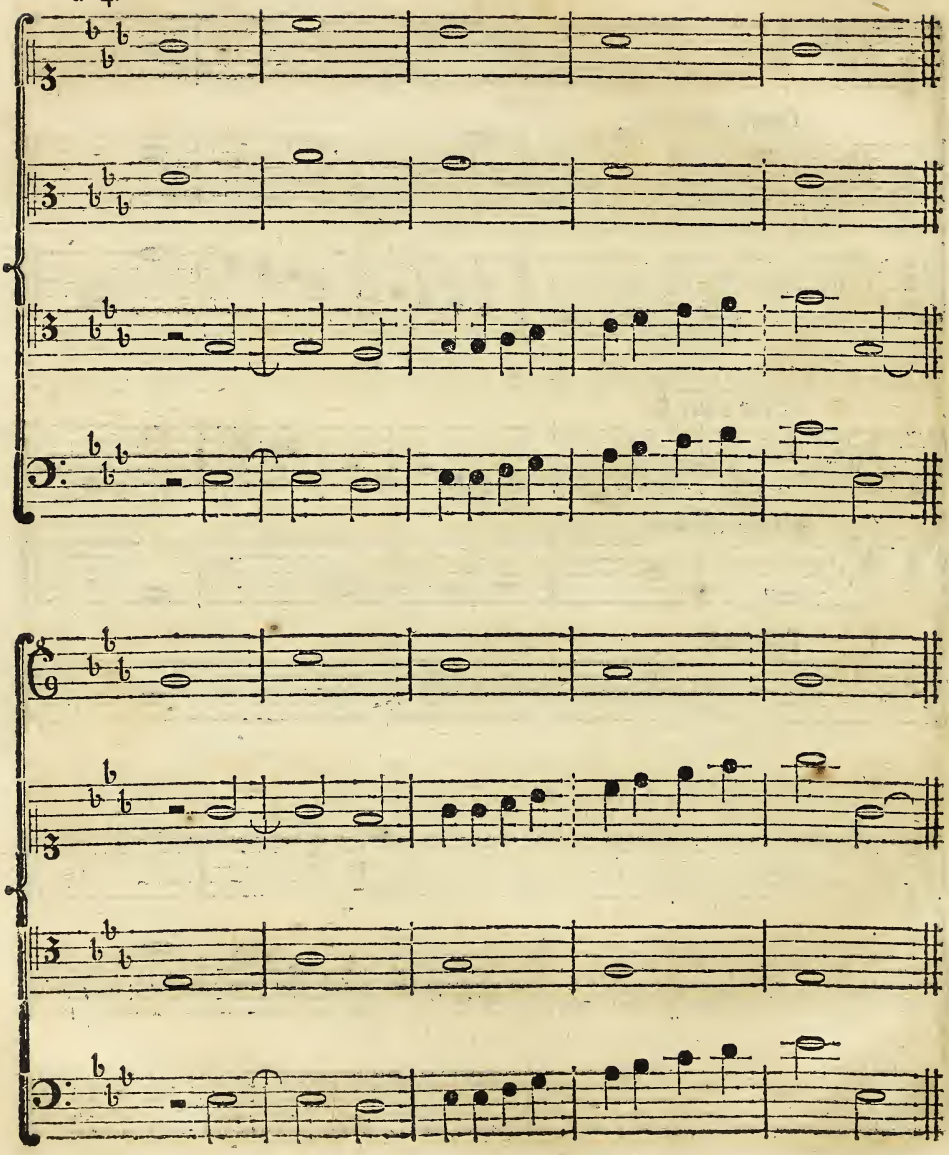

(u)
Ober 6 vom (t)
(v)
(w)
Unter 2 vom (v)
(x)
Ober 2 vom (v)

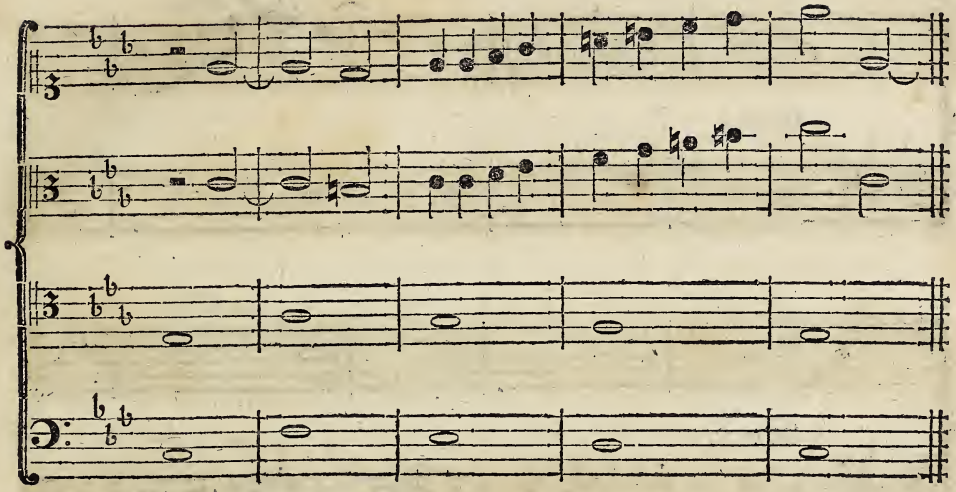

(y)
in der Unter 7 vom (w)
(z) in der Ober 8 vom (w)
Ober 7 vom (y)
(aa) Ober 7 vom (y)
in Unter 8 vom (x)
(bb)
Unter 9 vom (v)


(cc)
Ober 9 vom (bb)
(dd)
Unter 12.

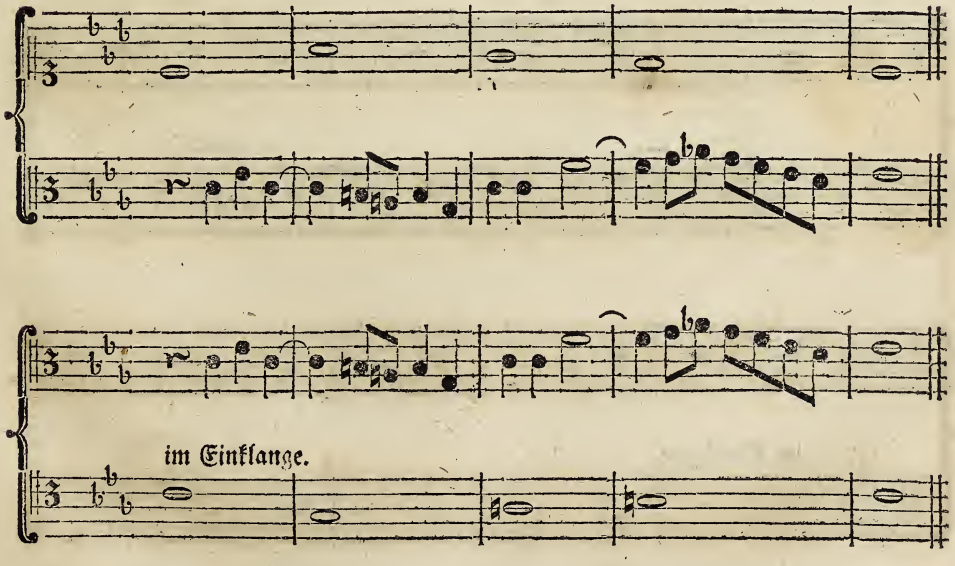

Cantus firmus.
in der Ober 6.
Cantus firmus.
Unter 12.

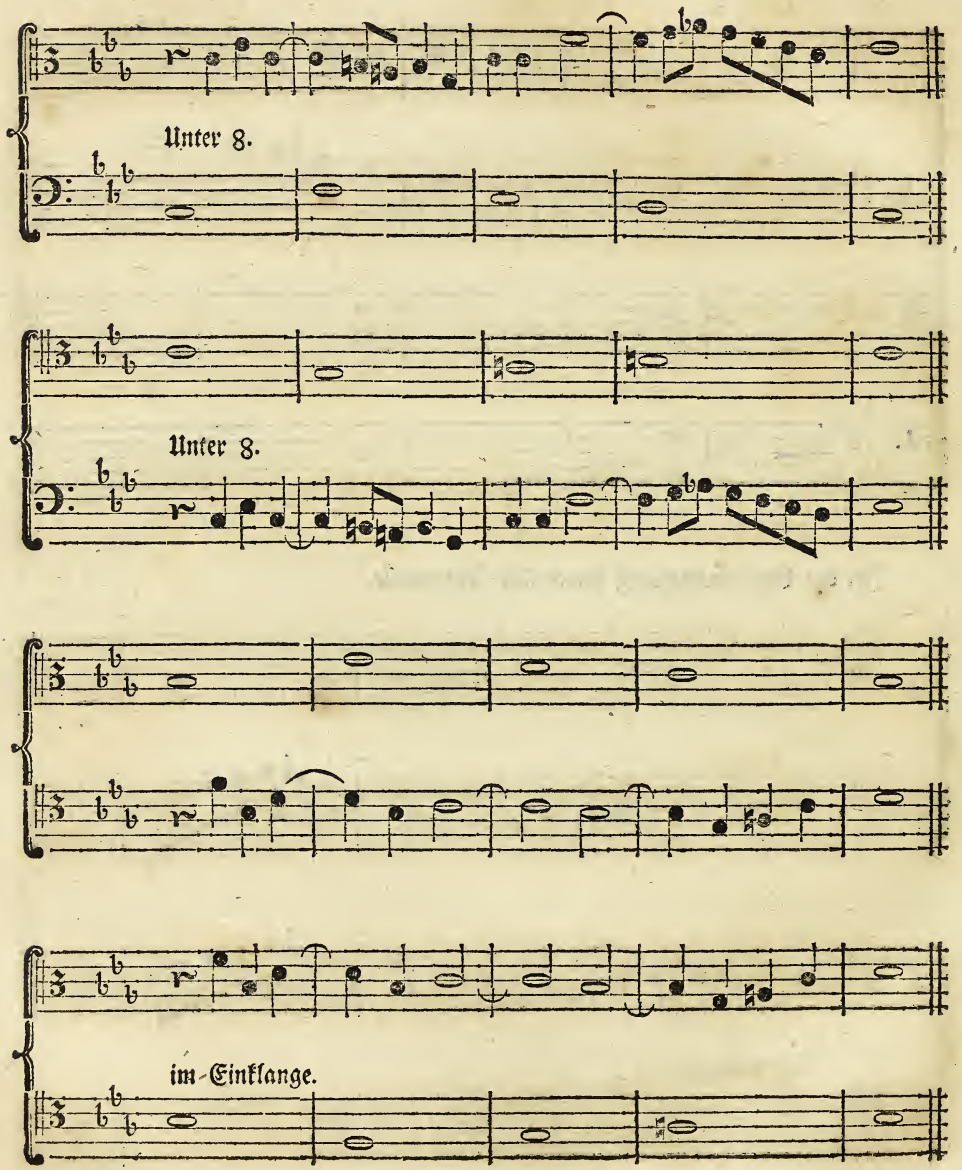
a 4.

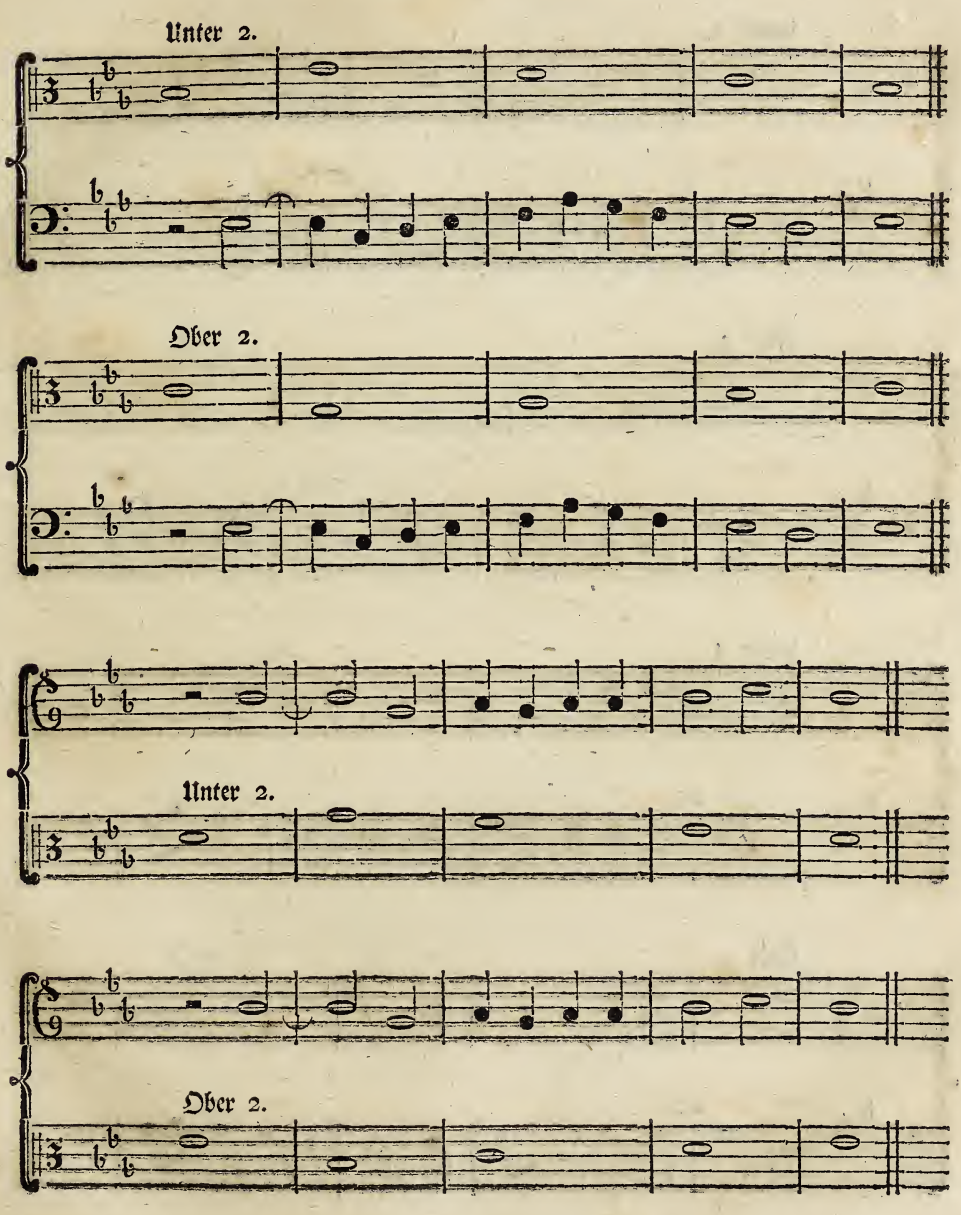




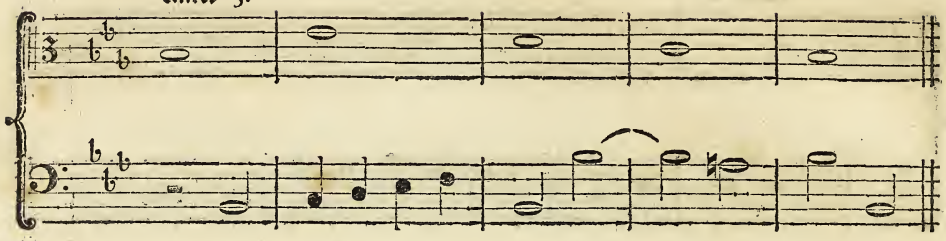
In der Gegenbewegung durch alle Intervalle.



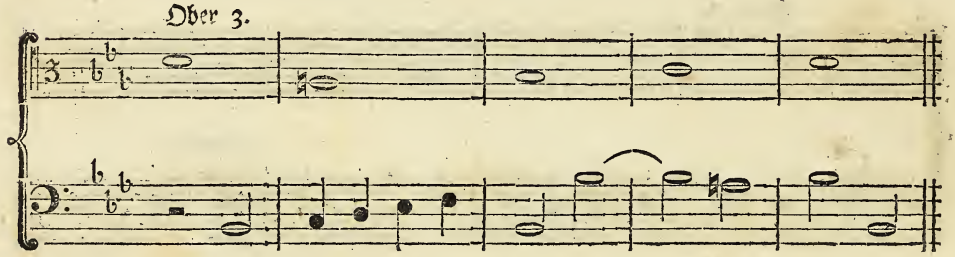

Unter 8.
Unter 8.
im Einklange.


Unter 2.
Ober 2.
Unter 2.
Ober 2.

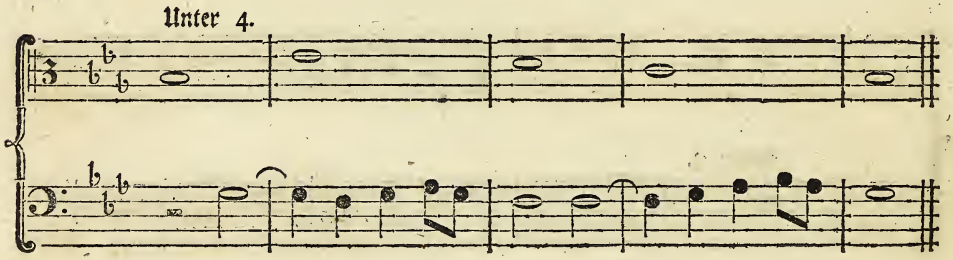
Unter 3.



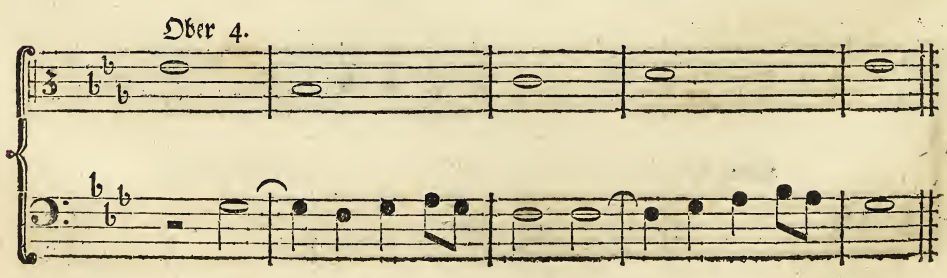
Ober 3.

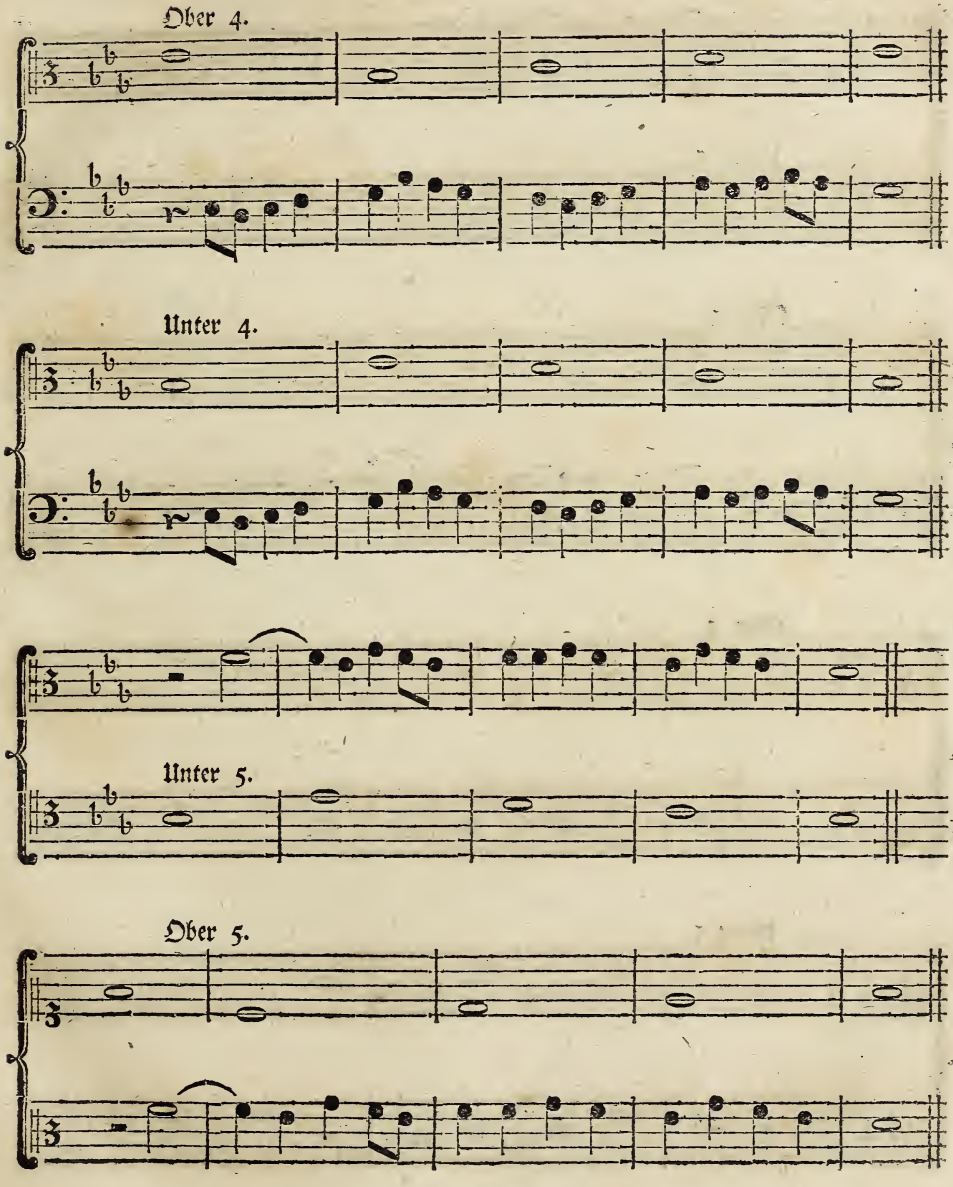


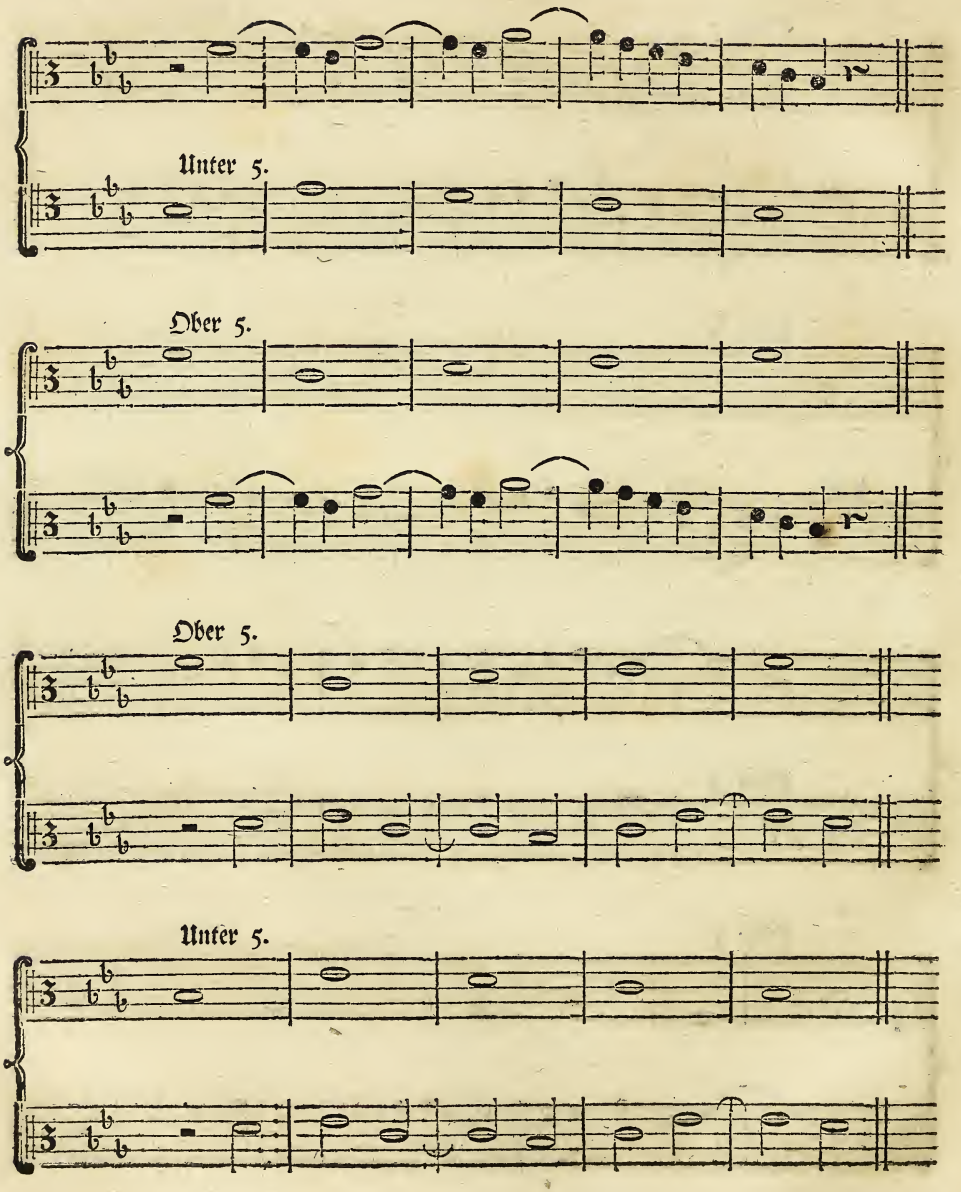
Unter 4.

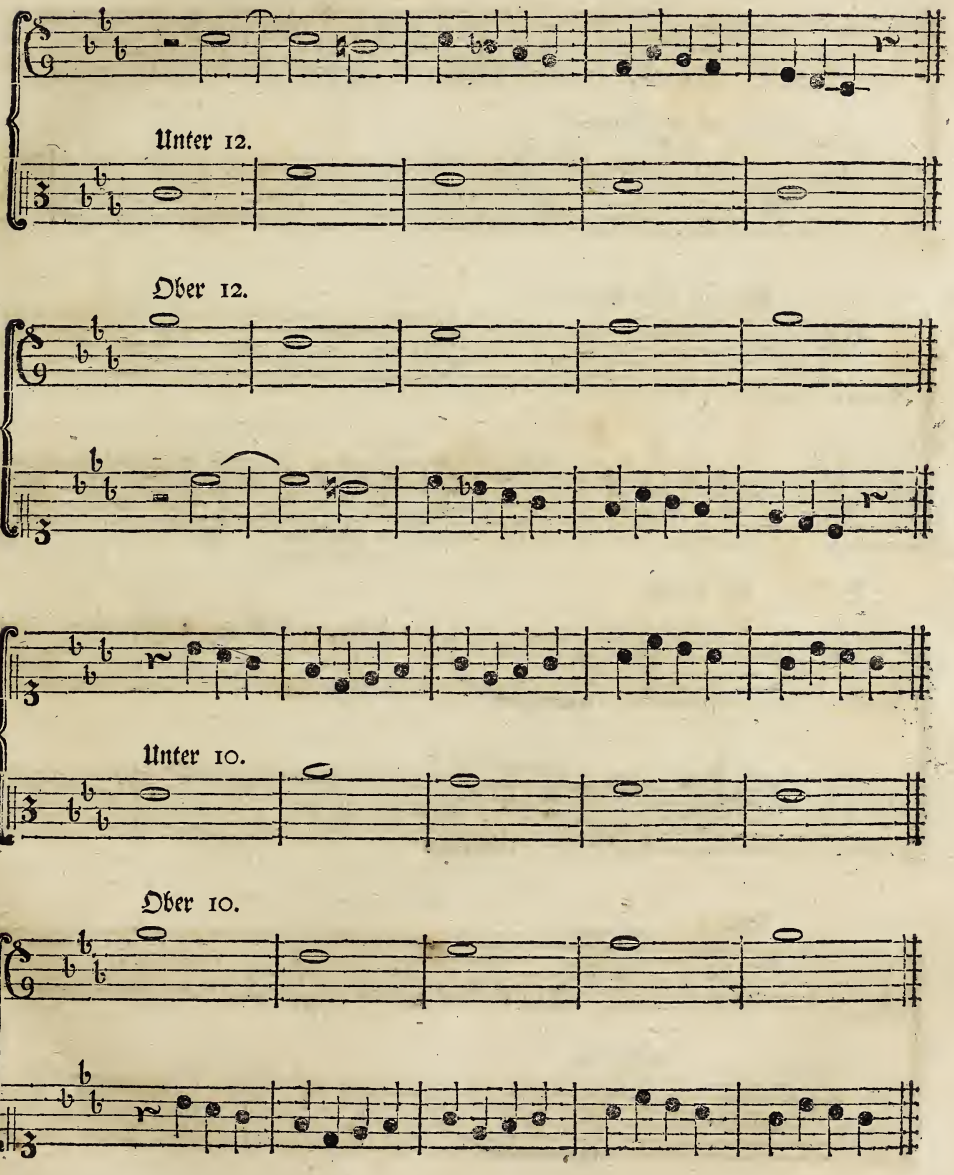


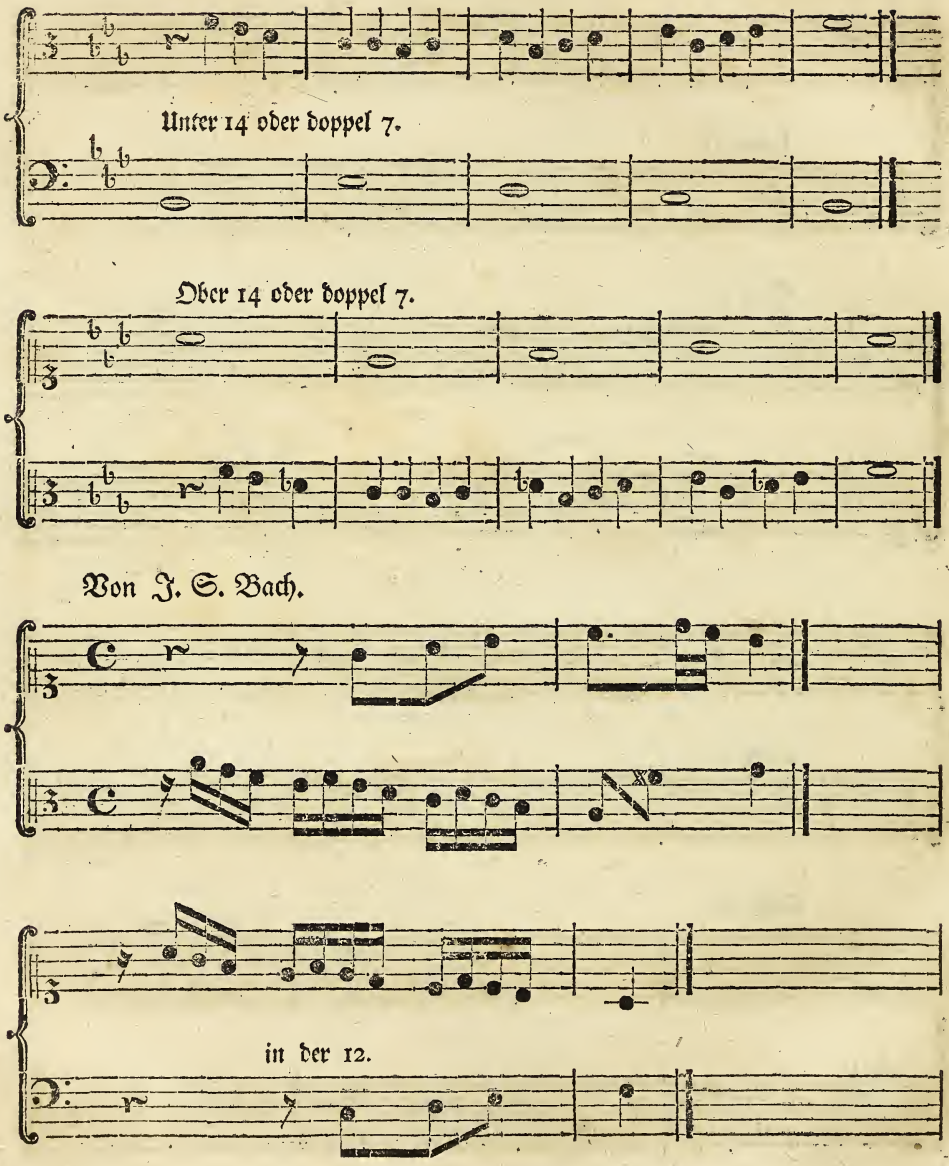
Ober 4.



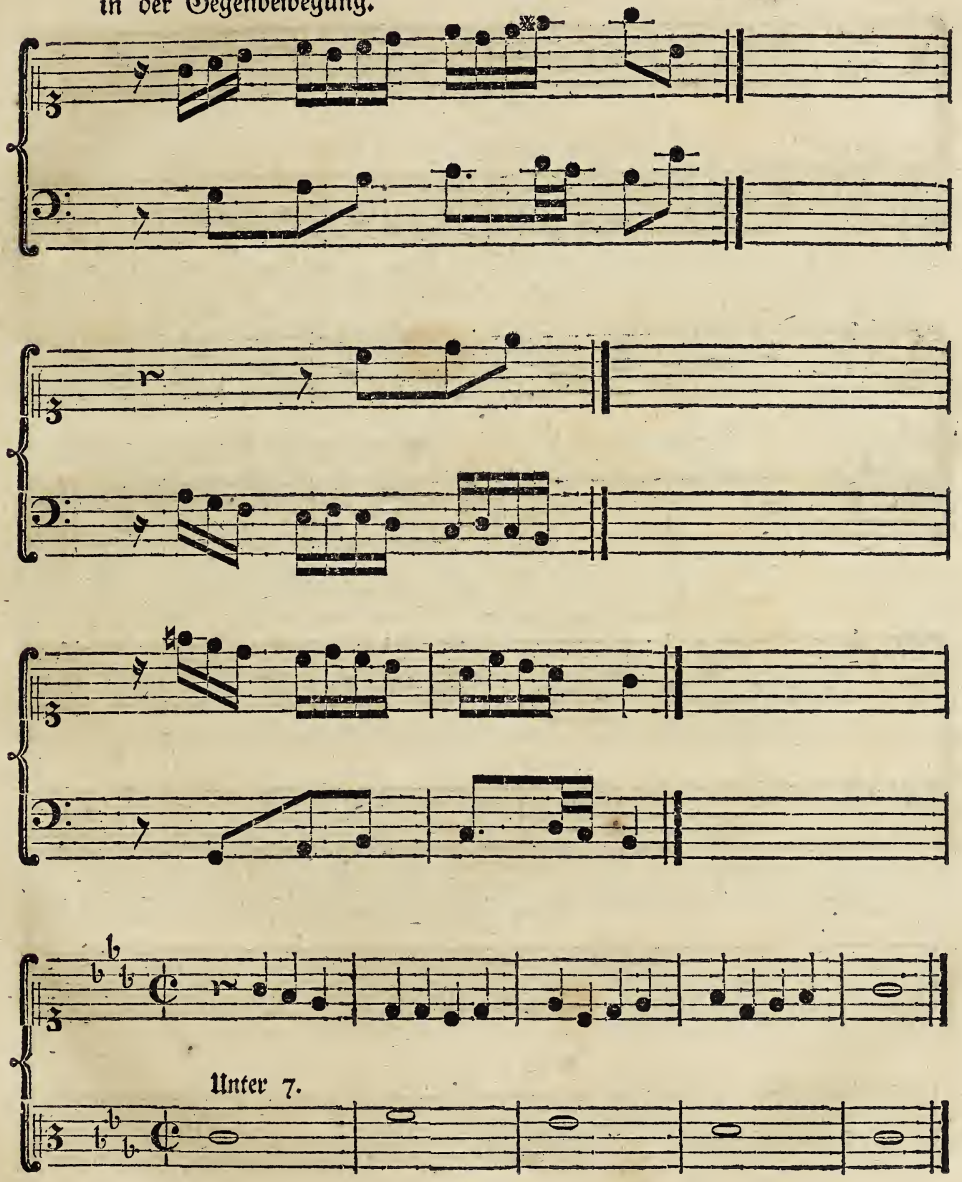

Ober 4.
Unter 4.
Unter 5.
Ober 5.


Unter 5.
Ober 5.
Ober 5.
Unter 5.

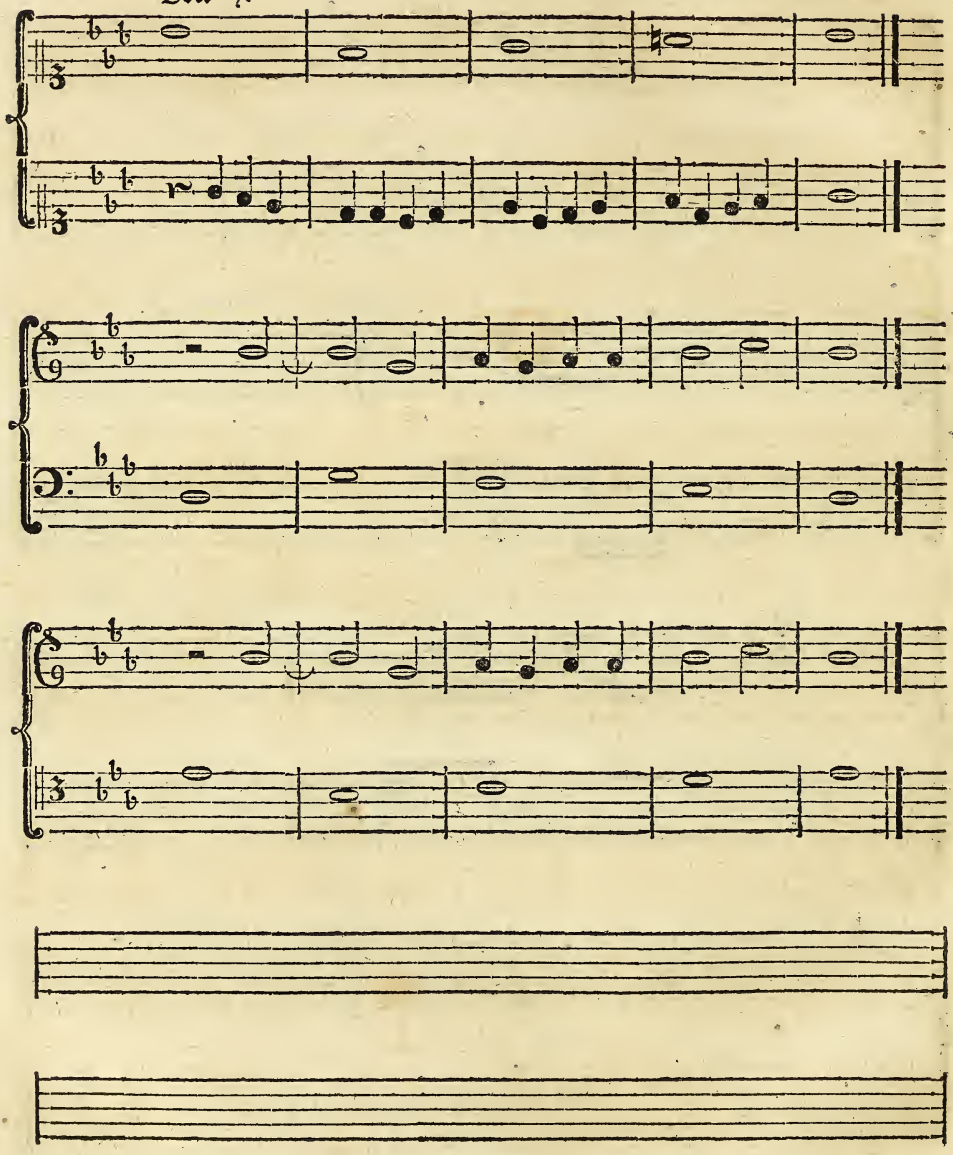

Unter 12.
Ober 12.
Unter 10.
Ober 10.


Unter 14 oder doppel 7.
Ober 14 oder doppel 7.
Von J. S. Bach.
in der 12.

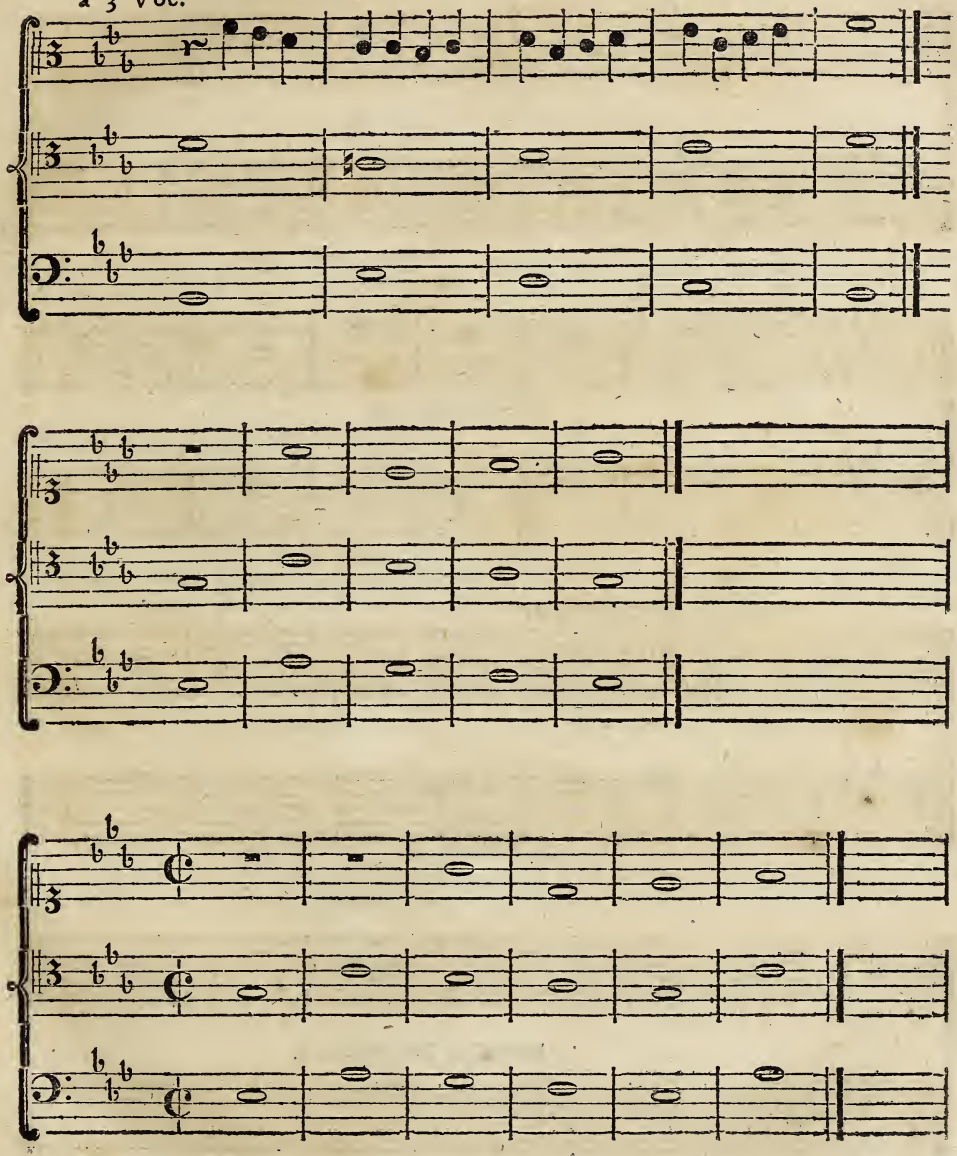
in der Gegenbewegung.

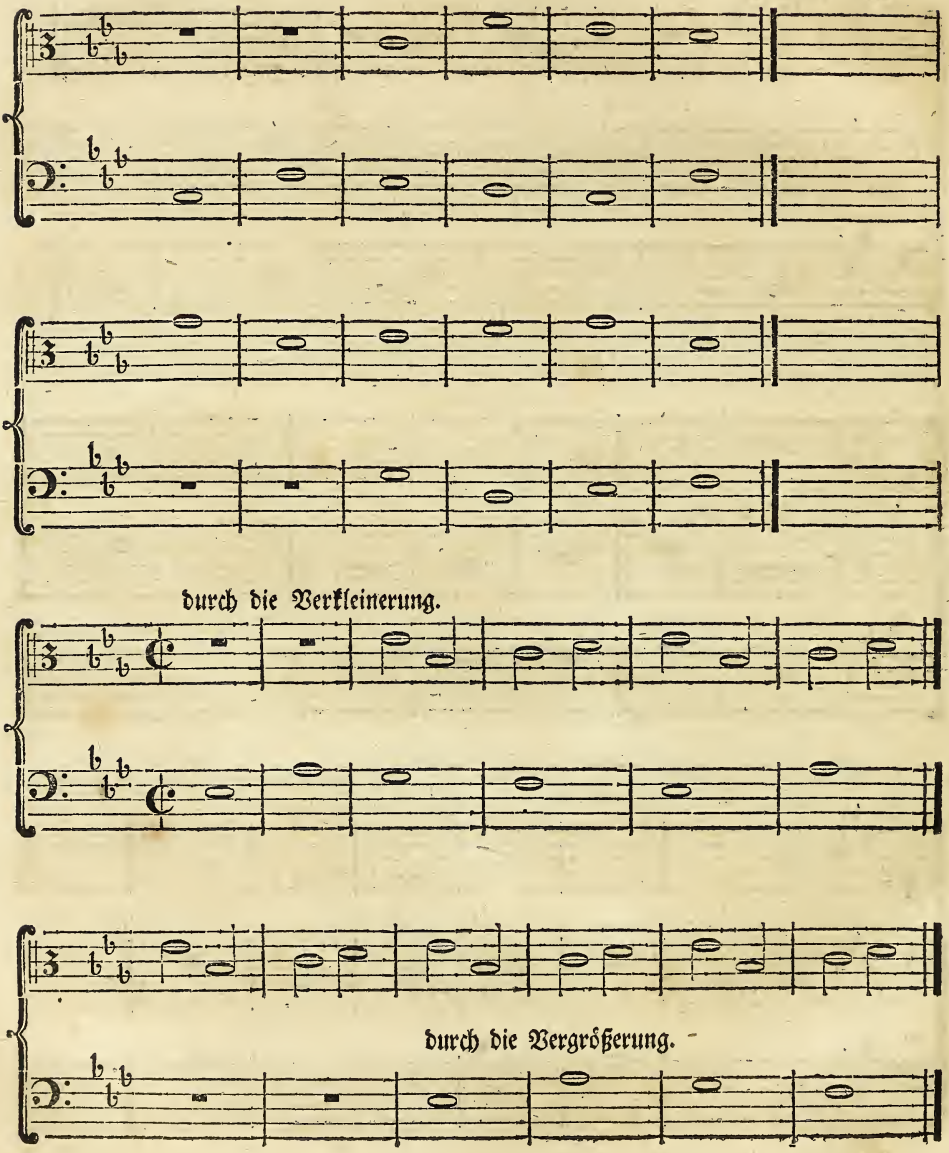


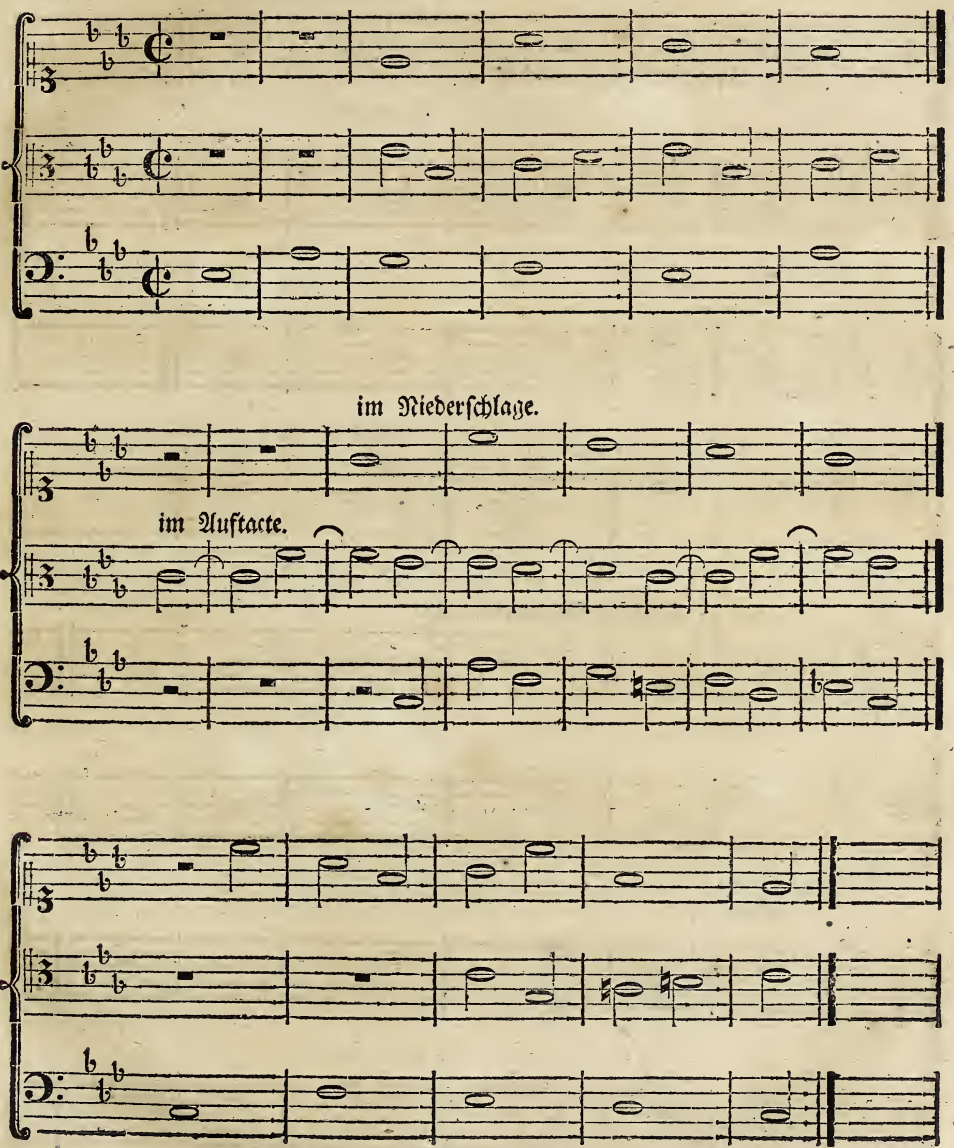
Ober 7.

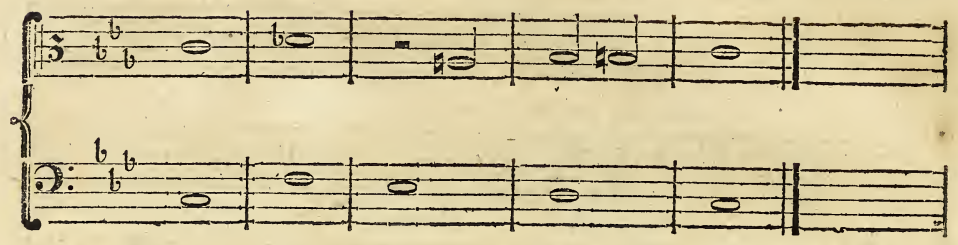


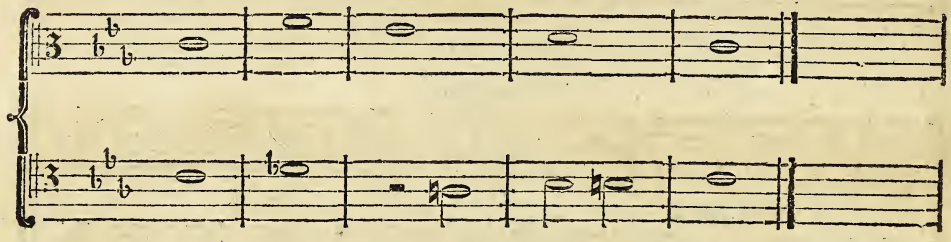
a 3 Voc.



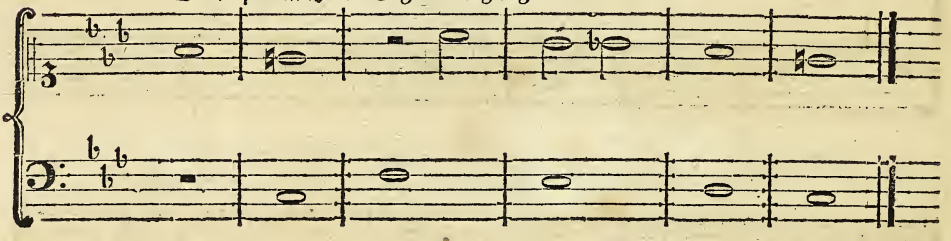

durch die Verkleinerung.
durch die Vergrößerung.


im Niederschlage.
im Auftacte.

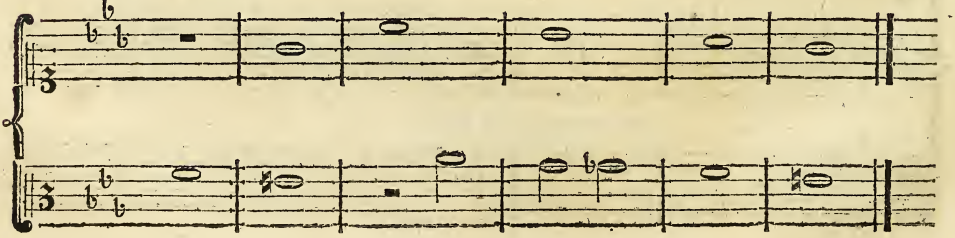




Ober 4. durch die Gegenbewegung.

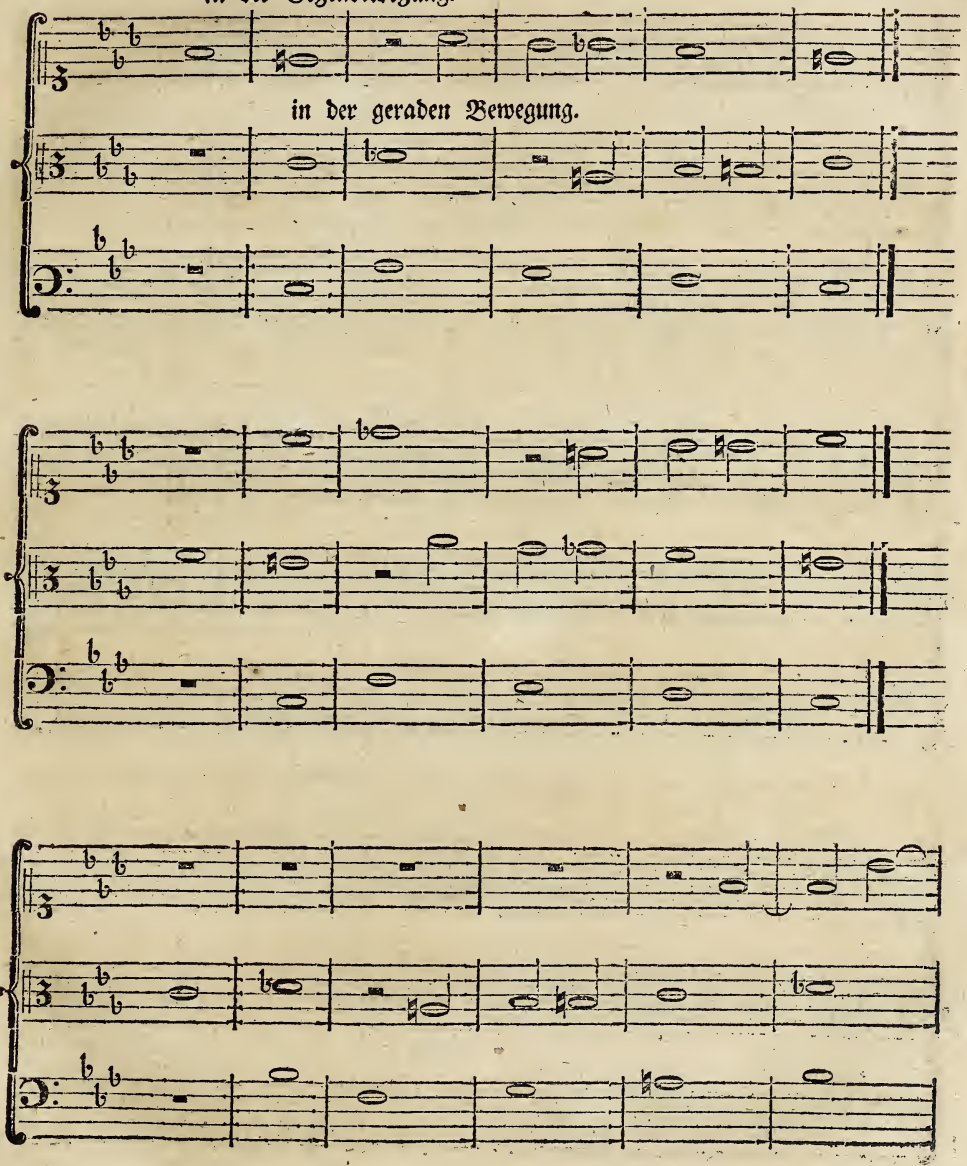


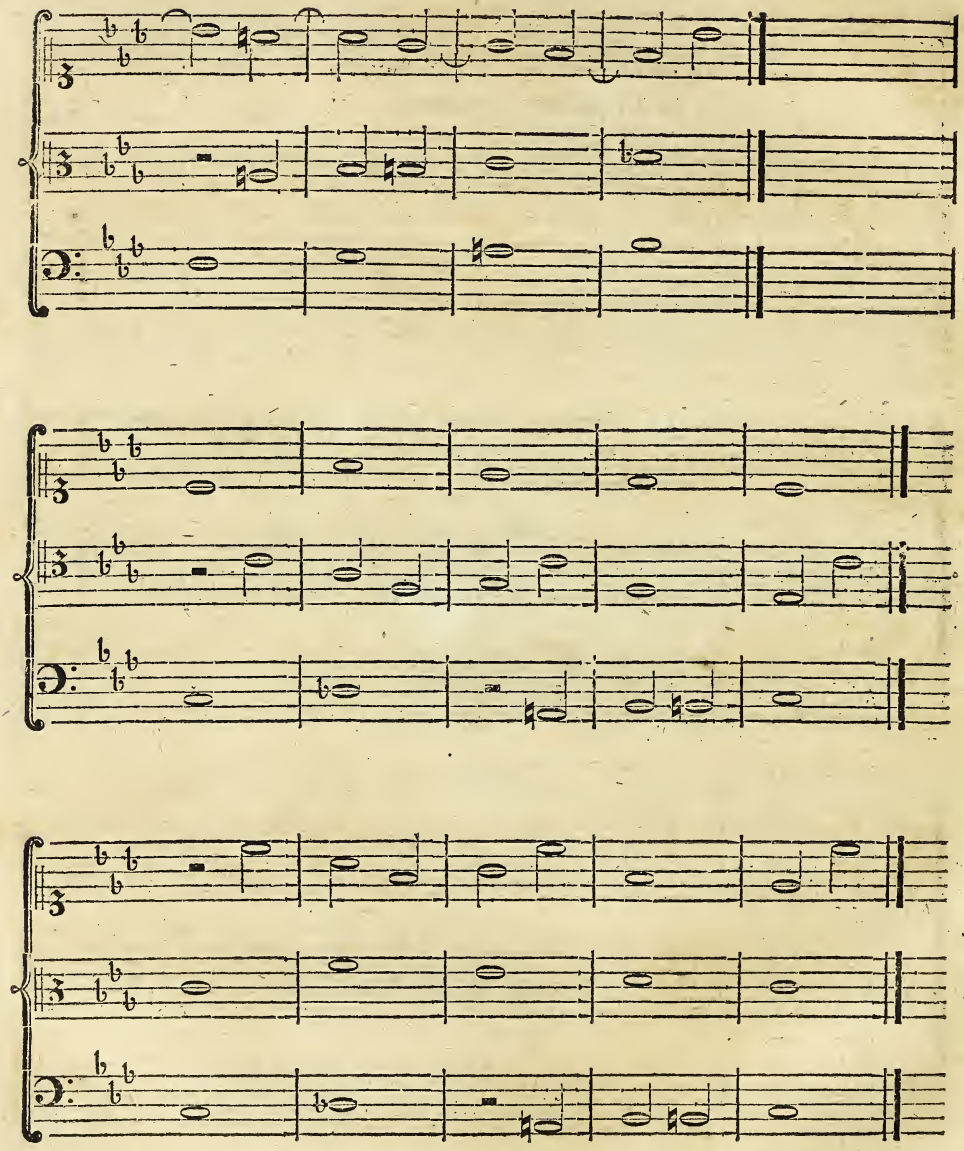
Ober 12.



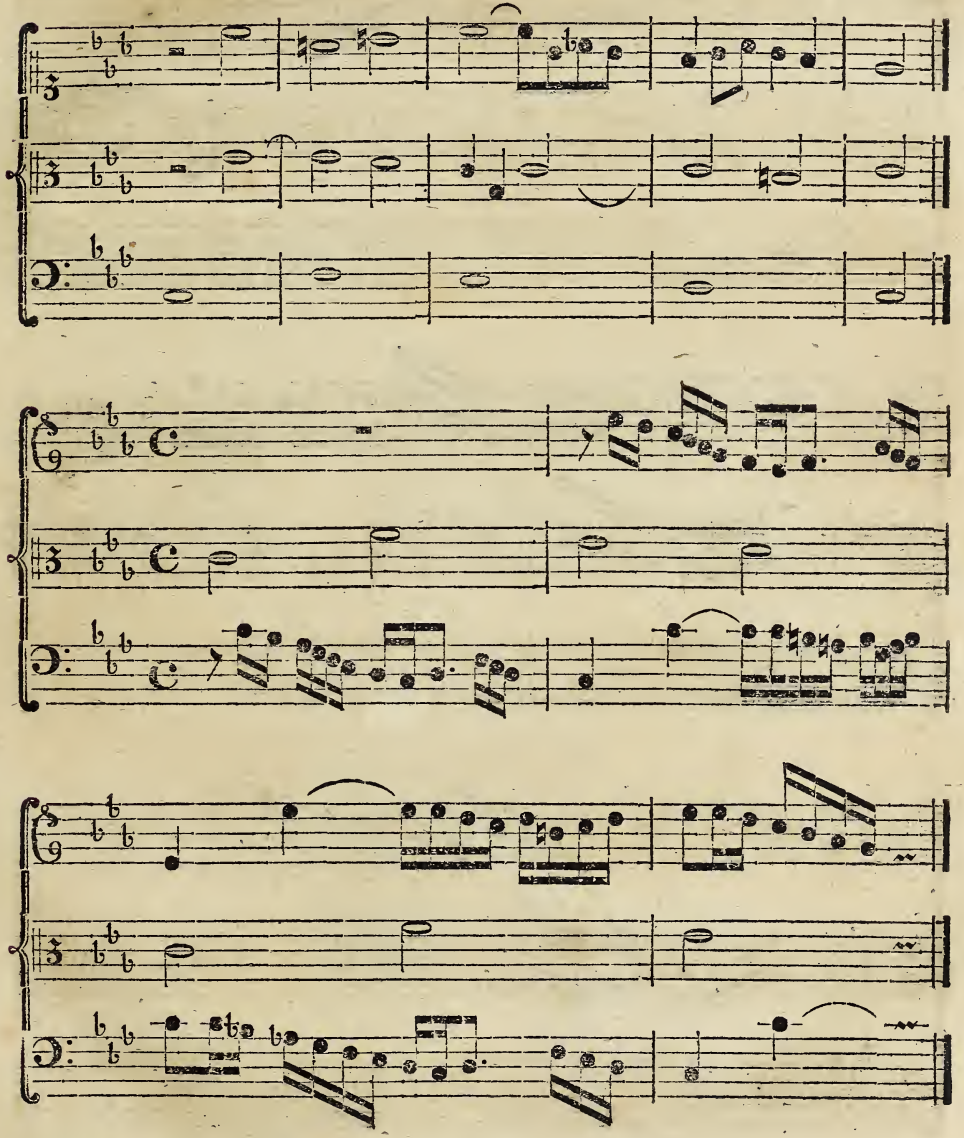
in der Gegenbewegung.

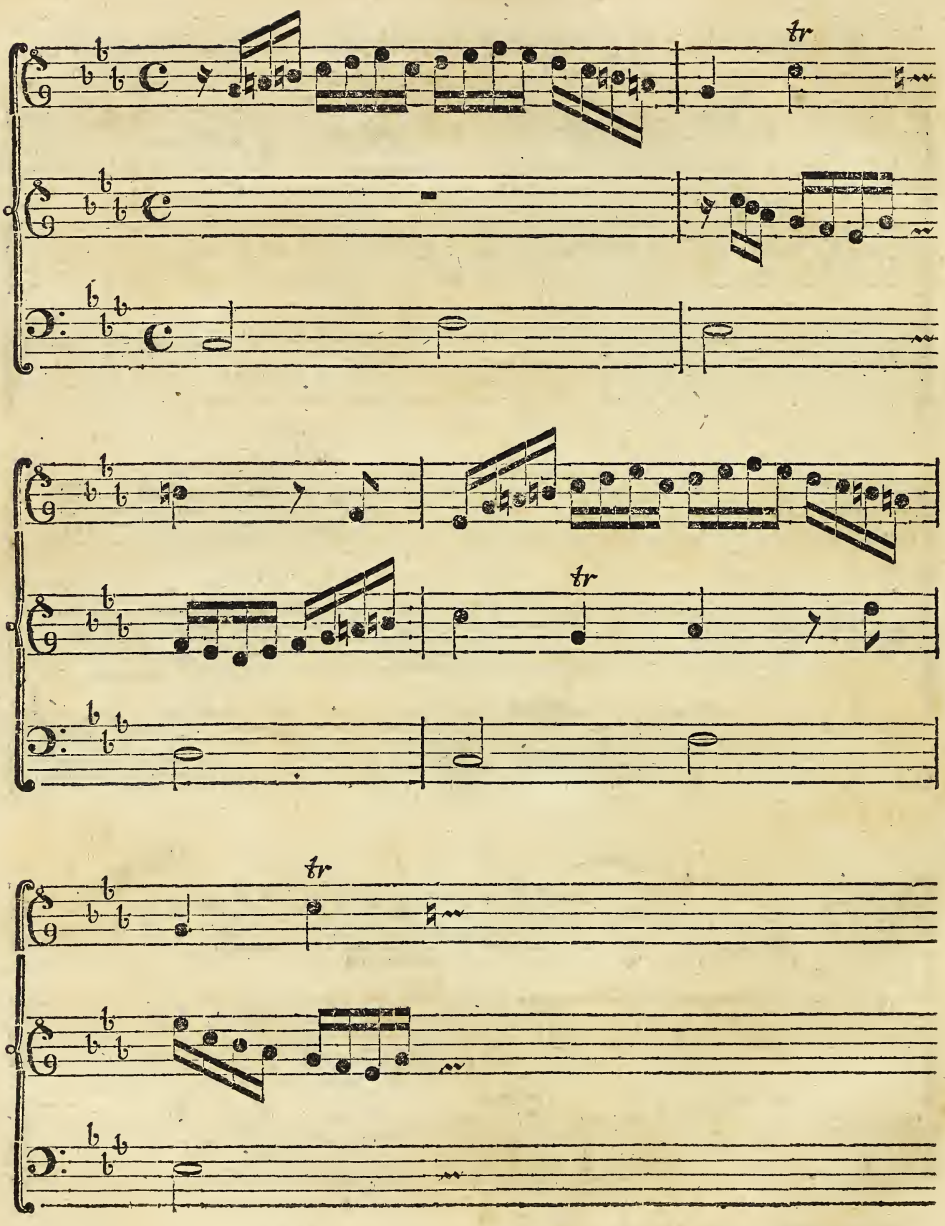
in der geraden Bewegung.

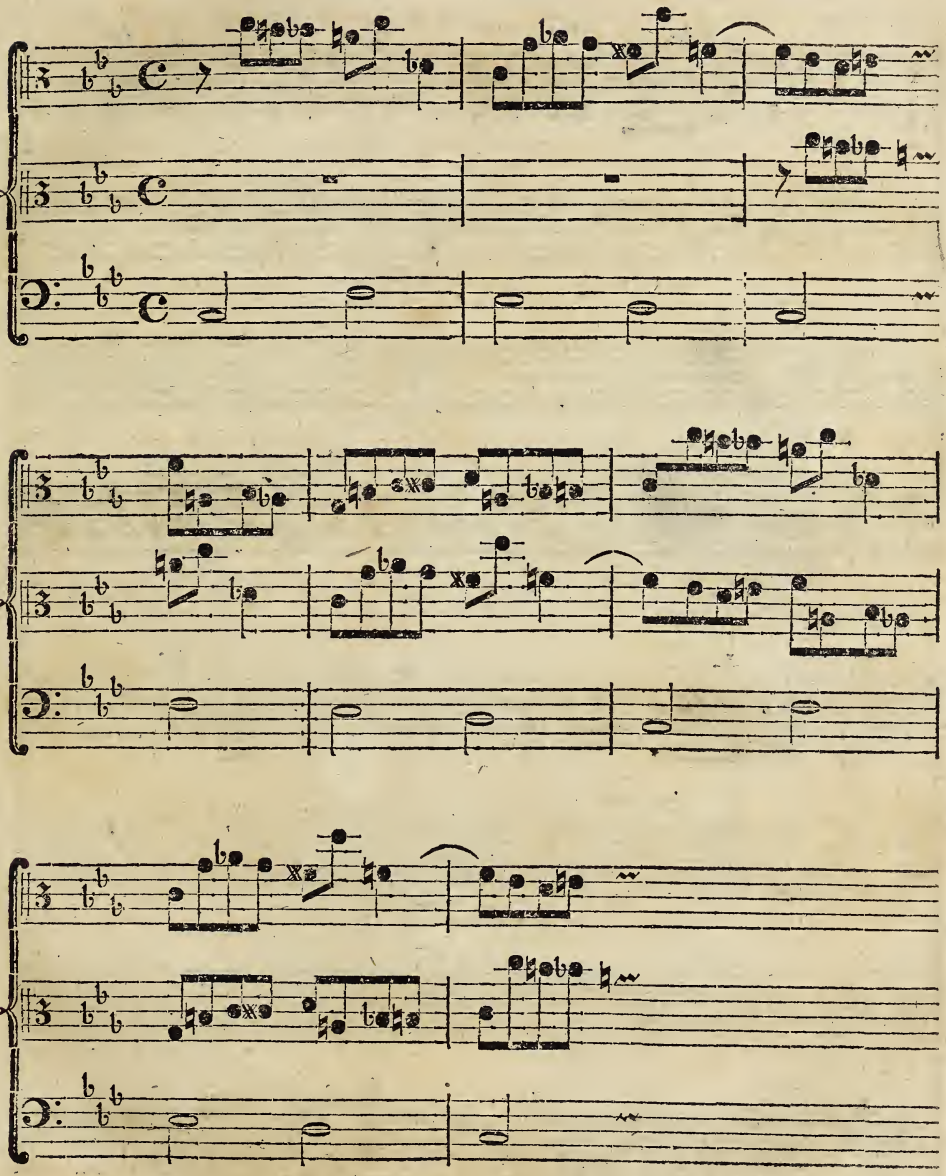


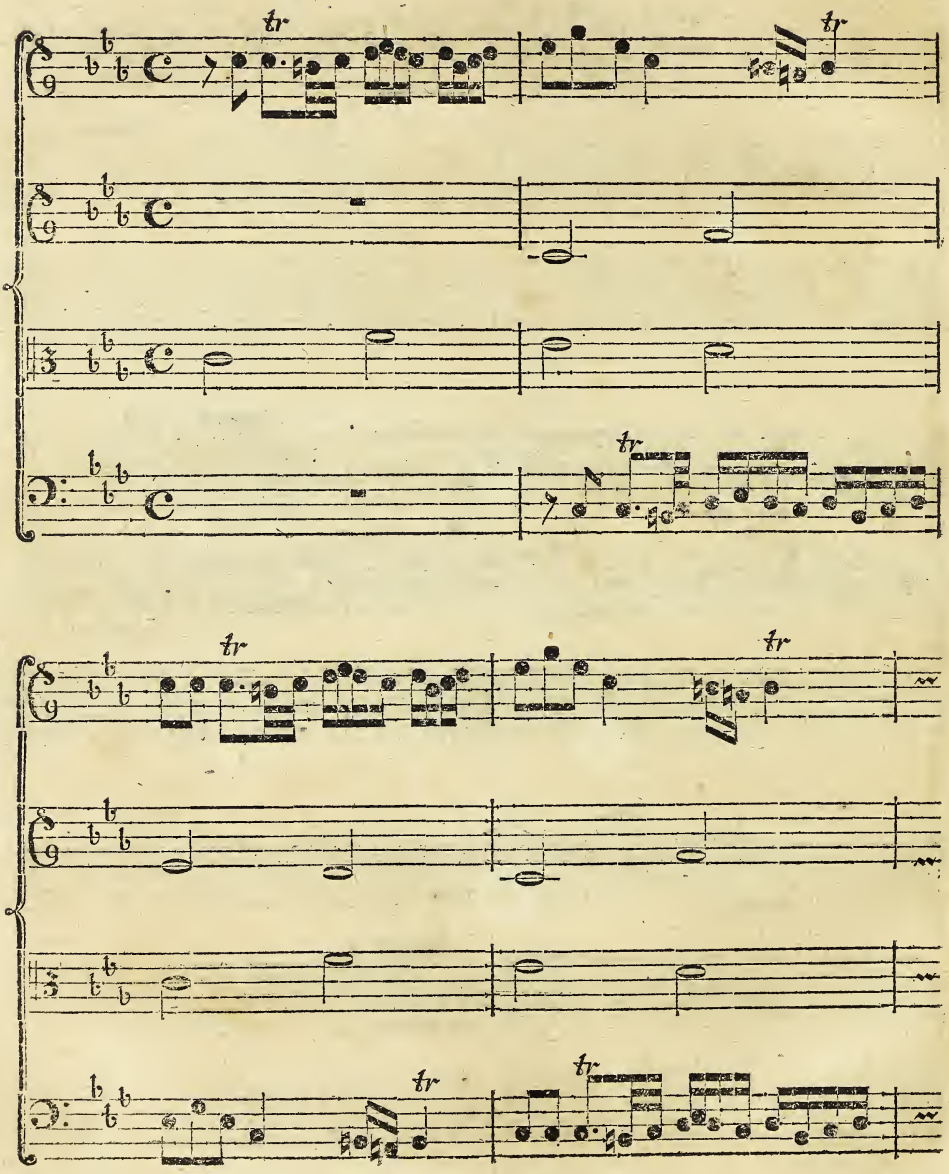


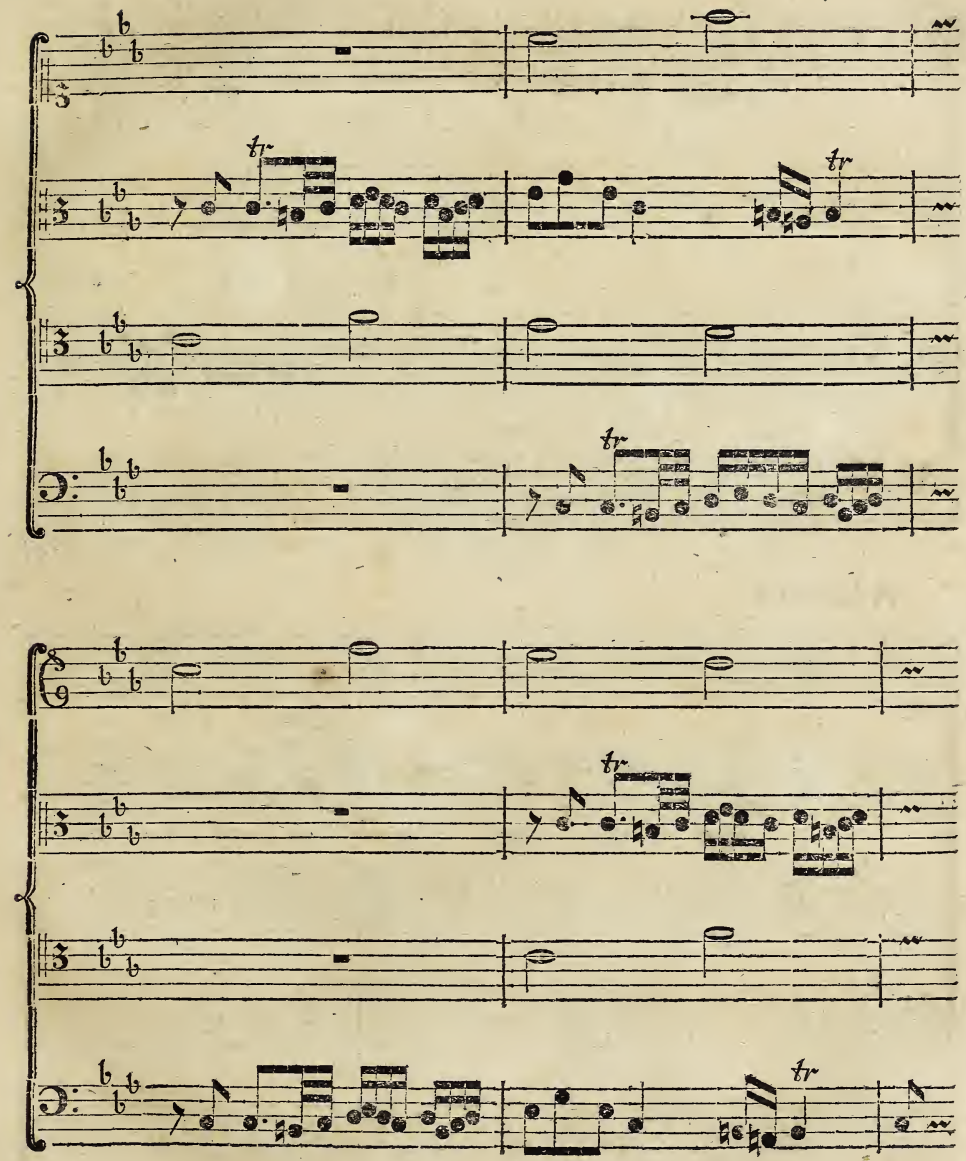
Contrapunct für 3 Stimmen nach allen möglichen Umkehrungen in der 8.

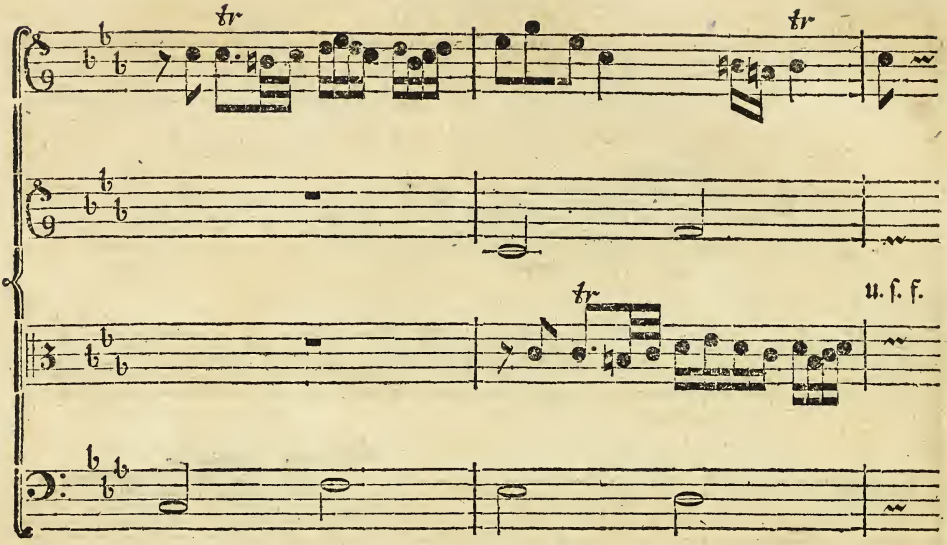



tr
tr
tr

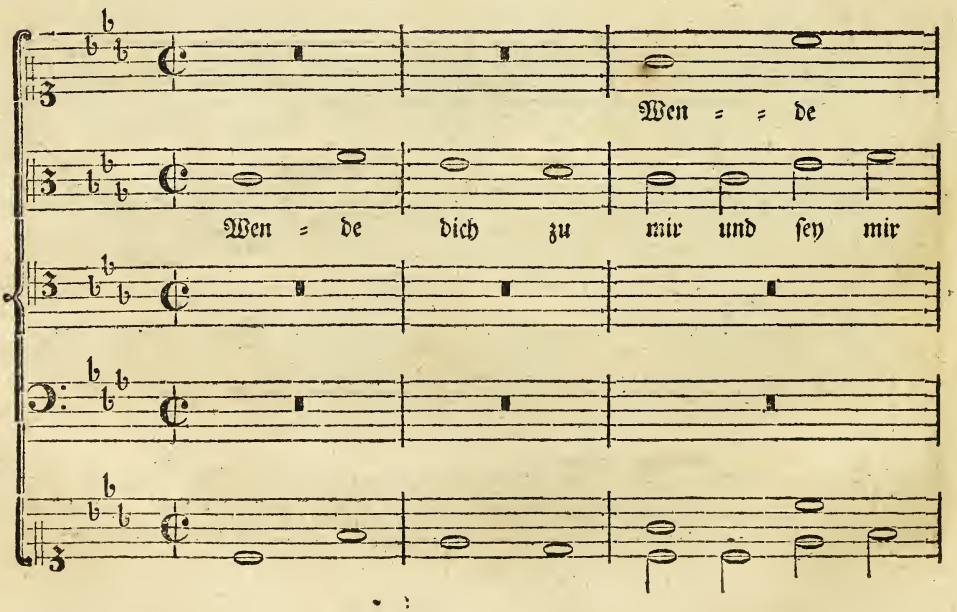


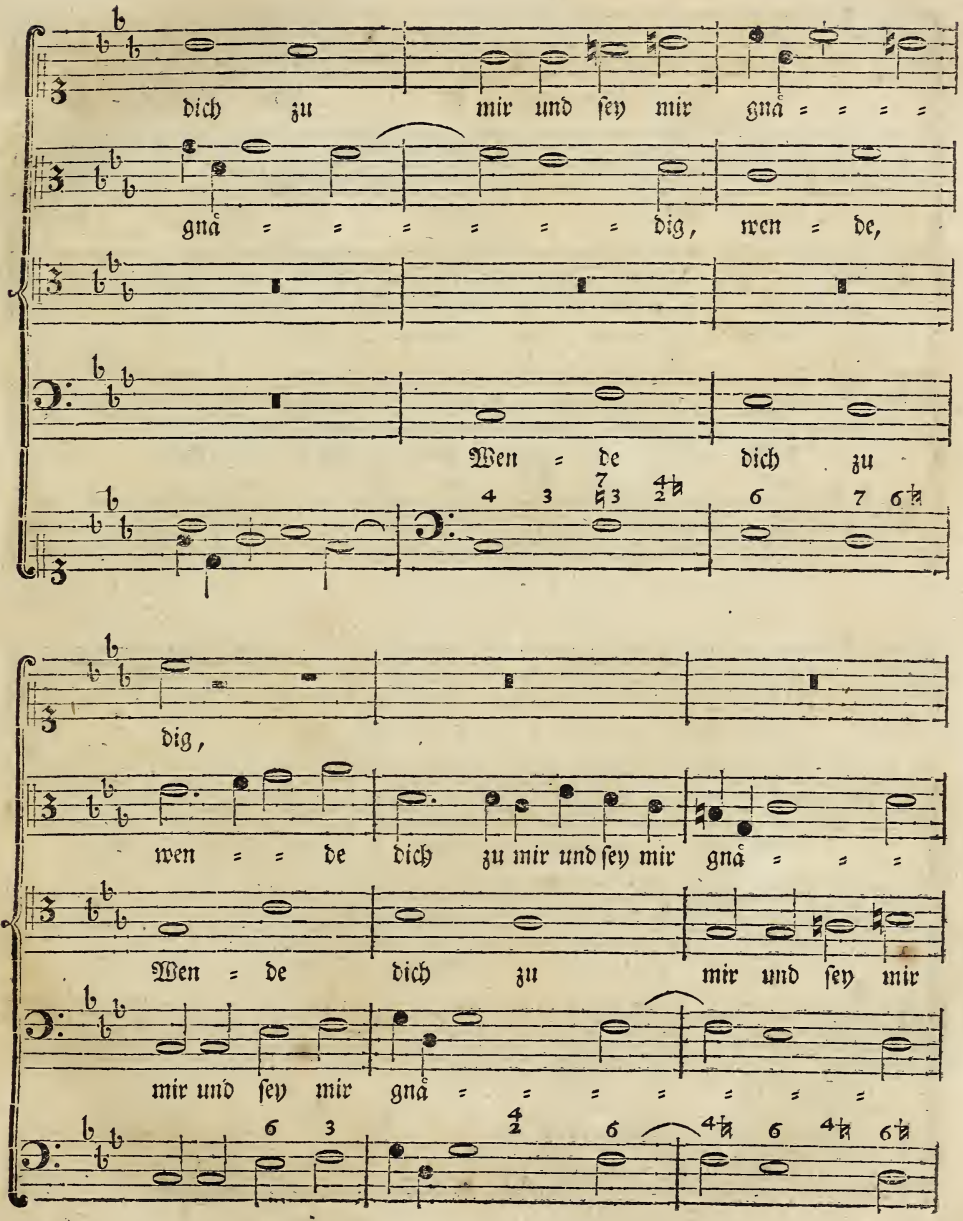

tr
tr
tr
tr
tr
tr

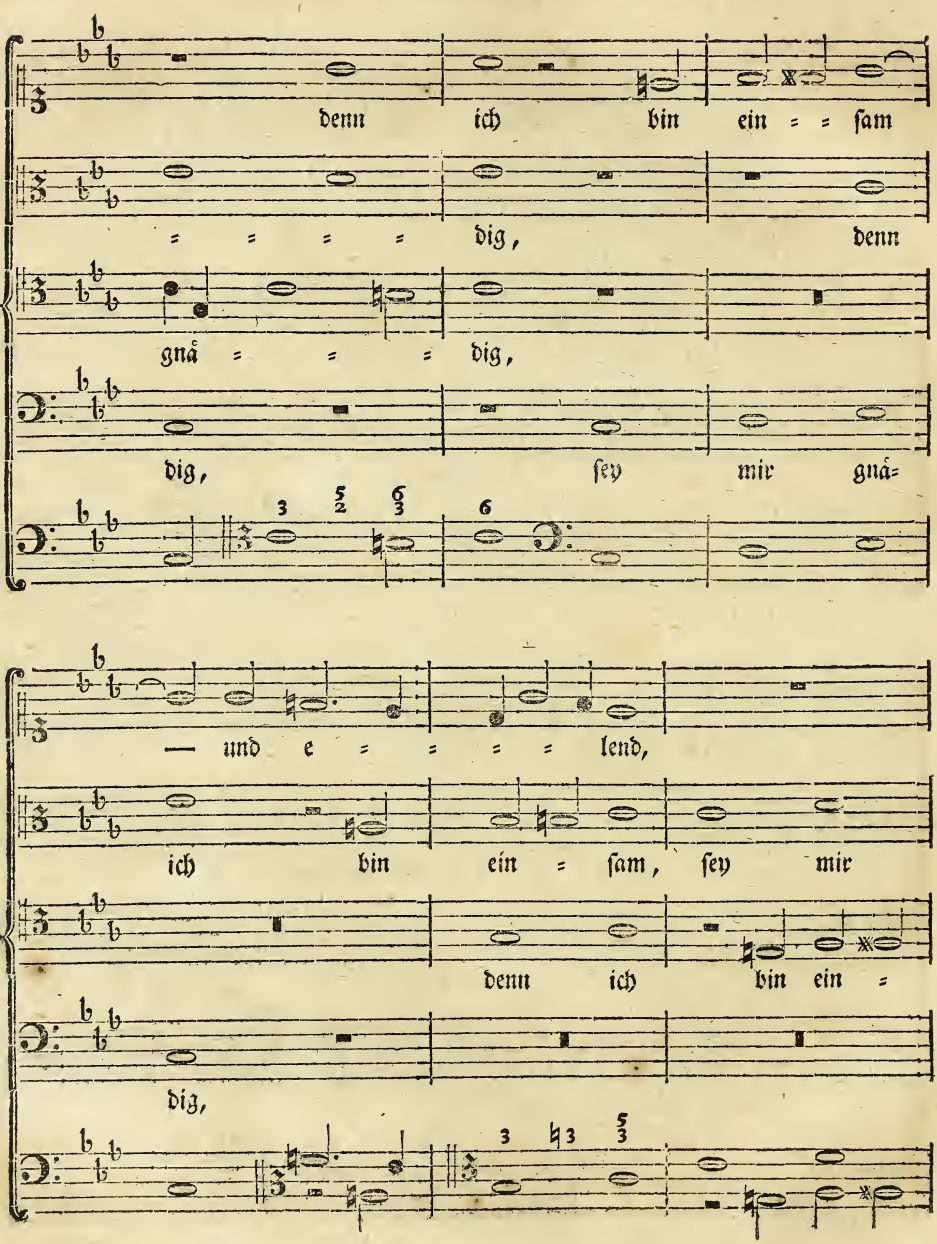

tr
tr
tr
tr

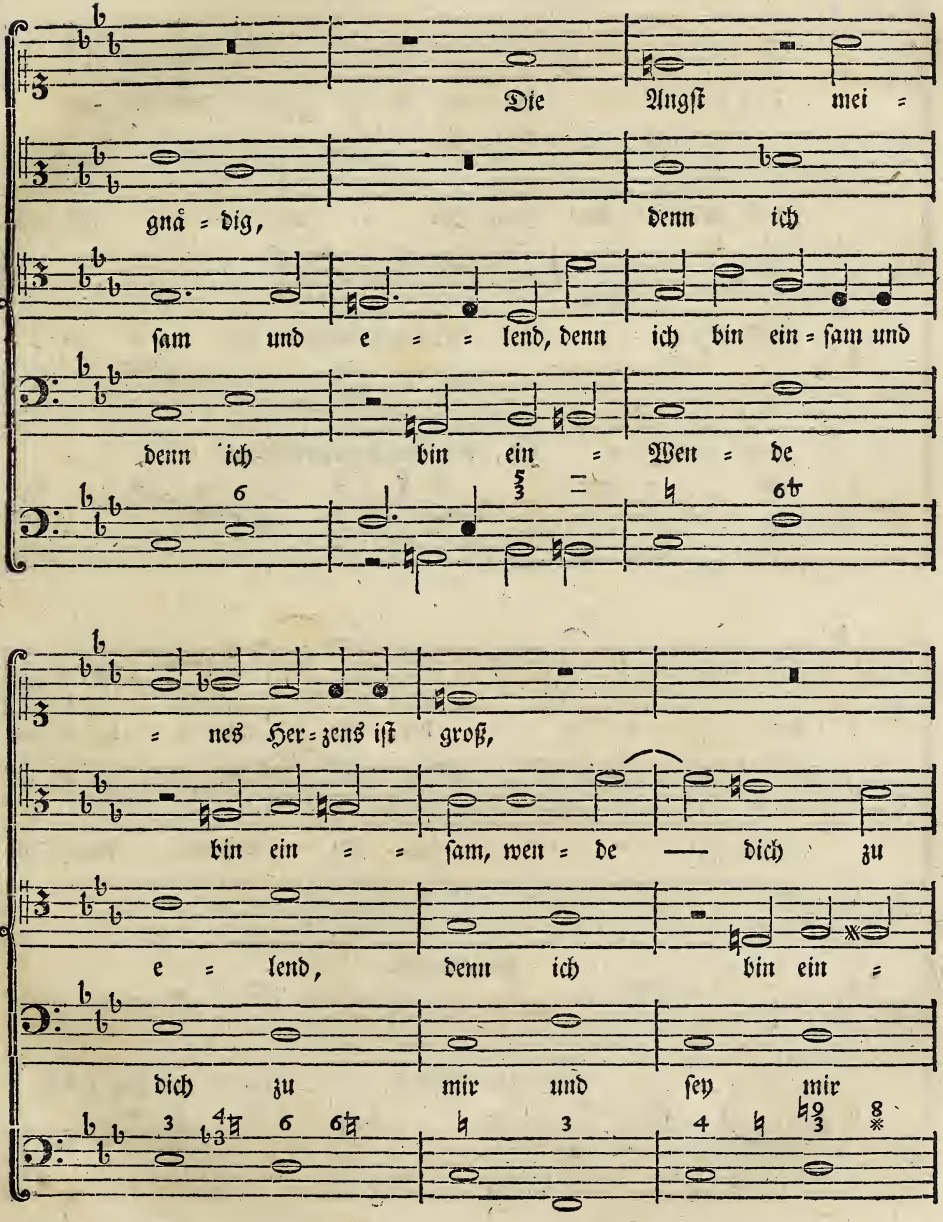


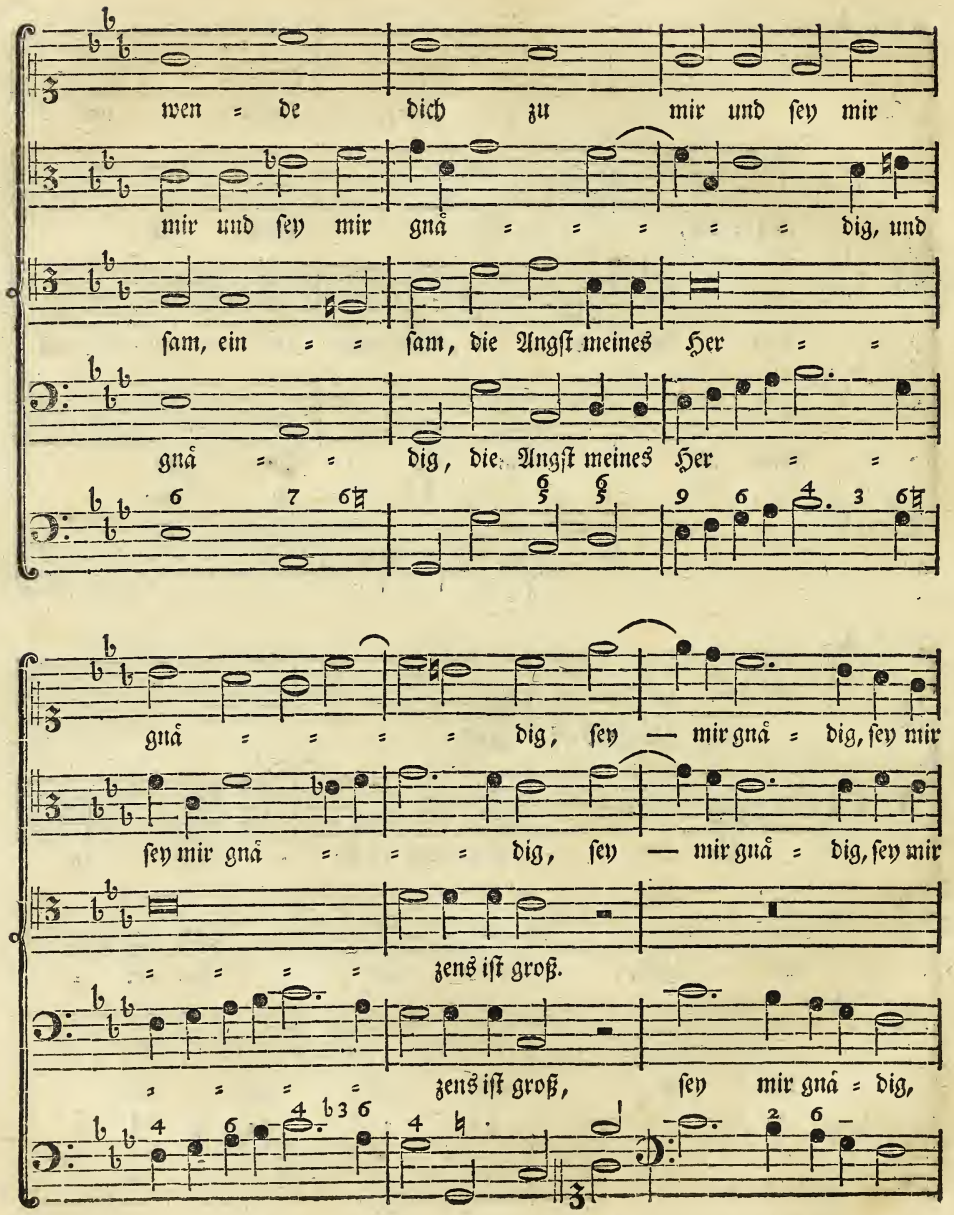
Allabreve.

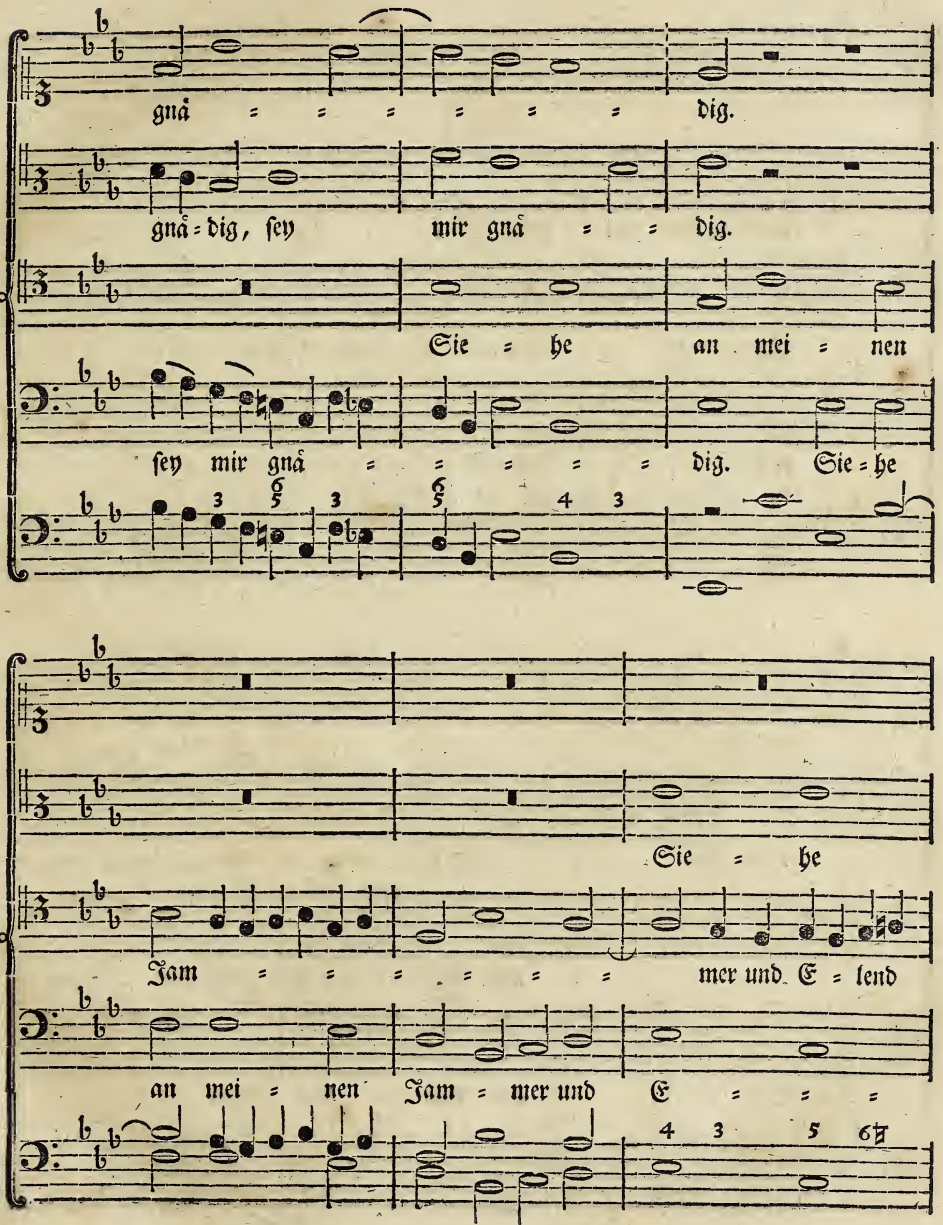


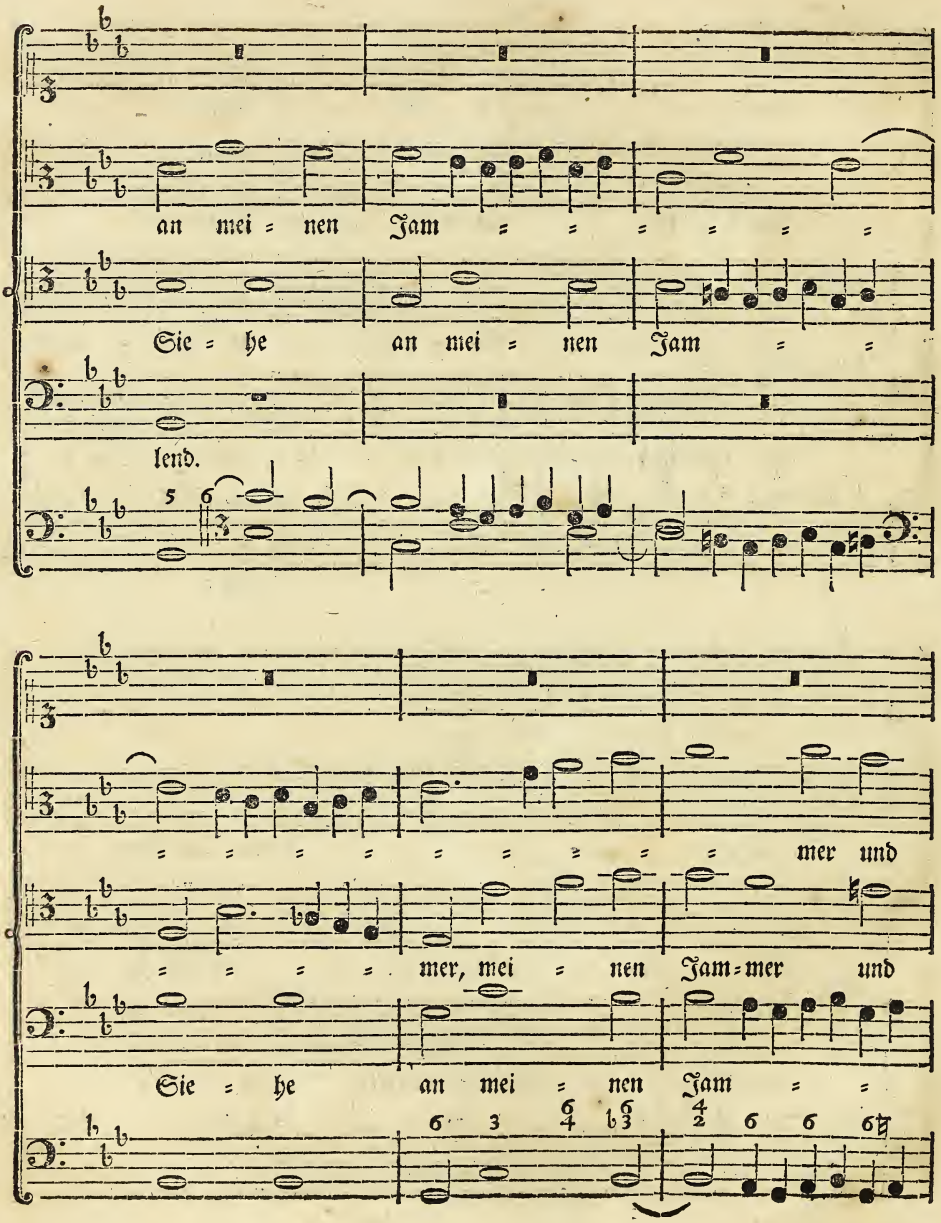

dich zu mir und sey mir gnä = = = =
gnä = = = = = = = dig, wen = de,
Wen = de dich zu
dig,
wen = = de dich zu mir und sey mir gnä = = =
Wen = de dich zu mir und sey mir
mir und sey mir gnä = = = = = = =

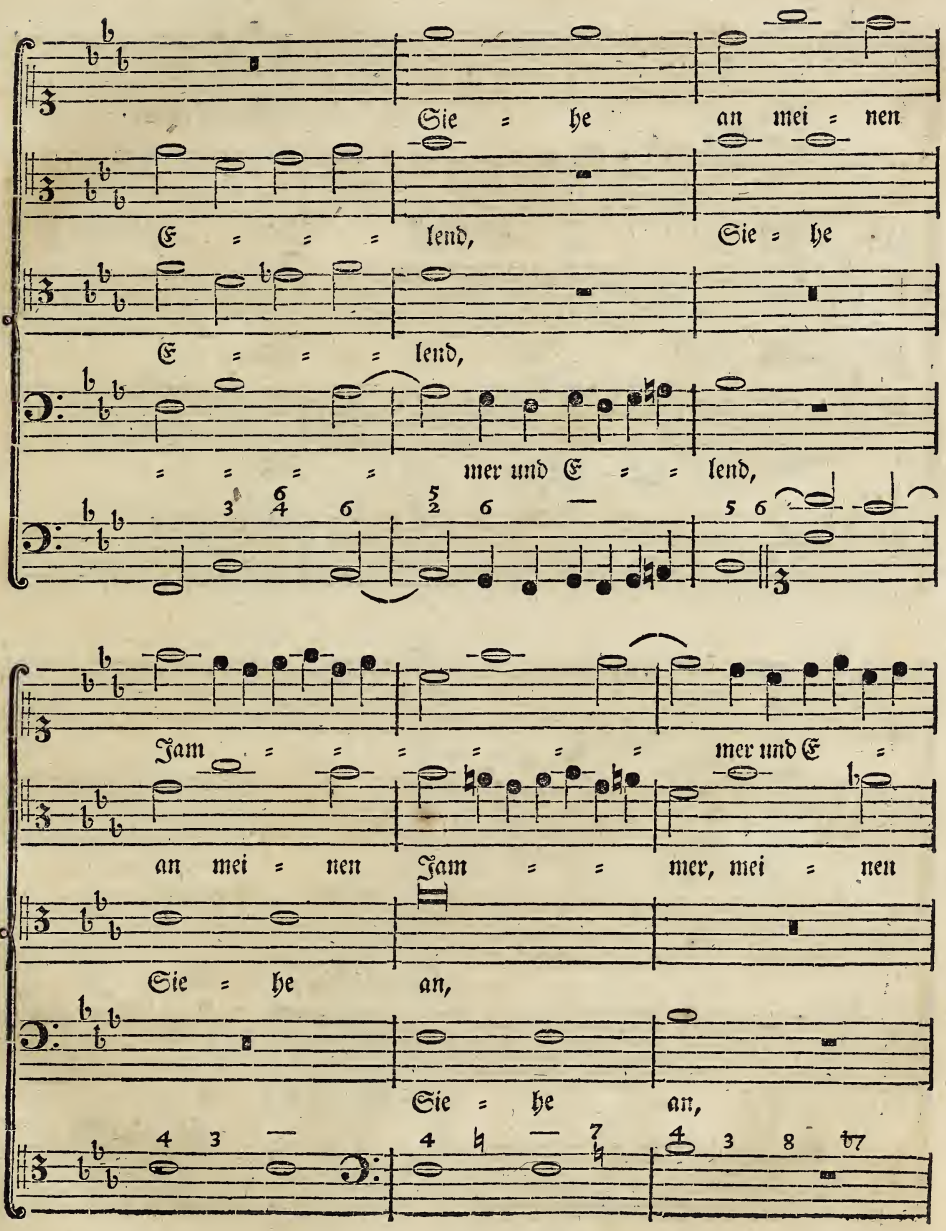

denn ich bin ein = = sam
= = = = dig, denn
gnä = = = dig,
dig, sey mir gnä=
— und e = = = = lend,
ich bin ein = sam, sey mir
denn ich bin ein =
diz,

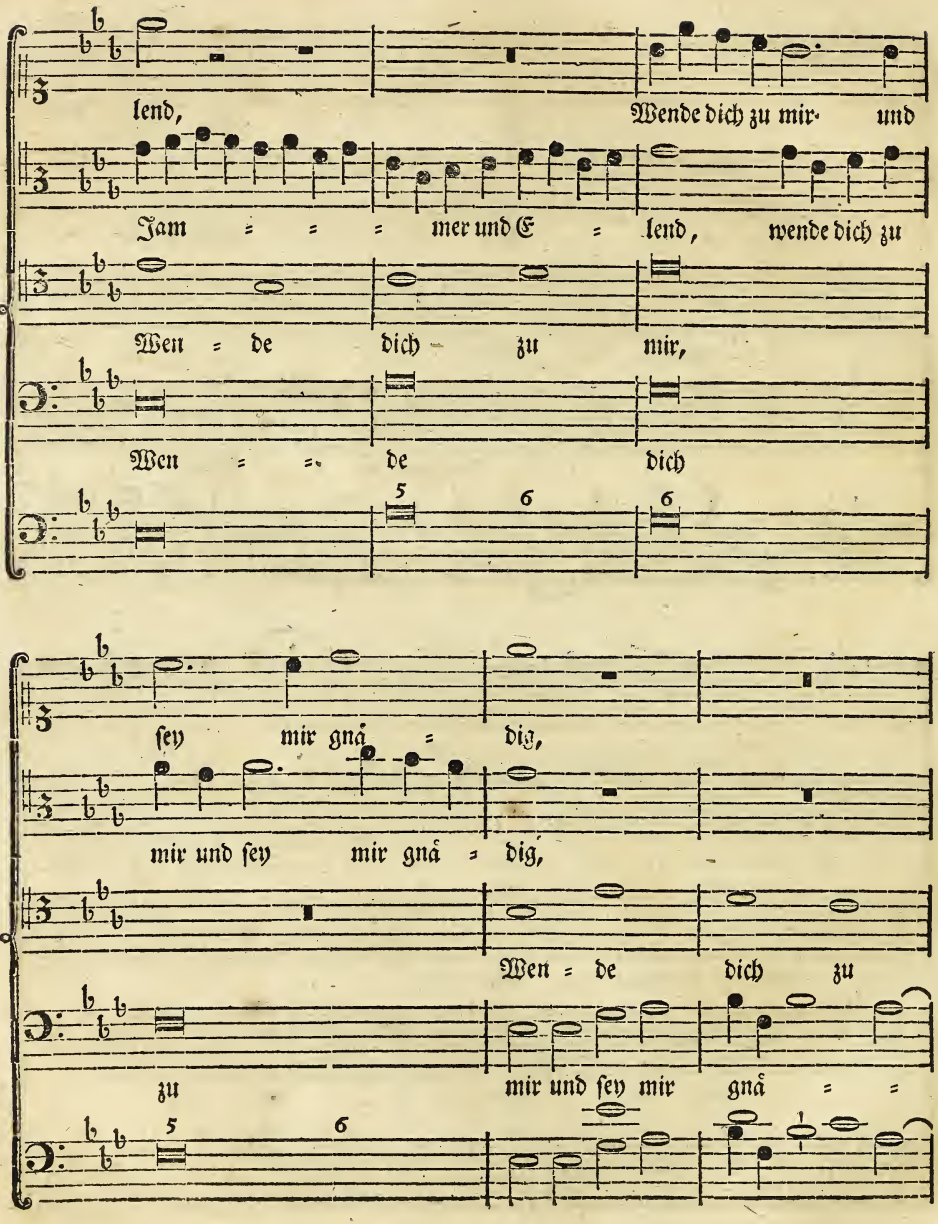

Die Angſt mei =
gnä = dig, denn ich
ſam und e = = lend, denn ich bin ein = ſam und
denn ich bin ein = Wen = de
= nes Her = zens iſt groß,
bin ein = = ſam, wen = de — dich zu
e = lend, denn ich bin ein =
dich zu mir und ſey mir

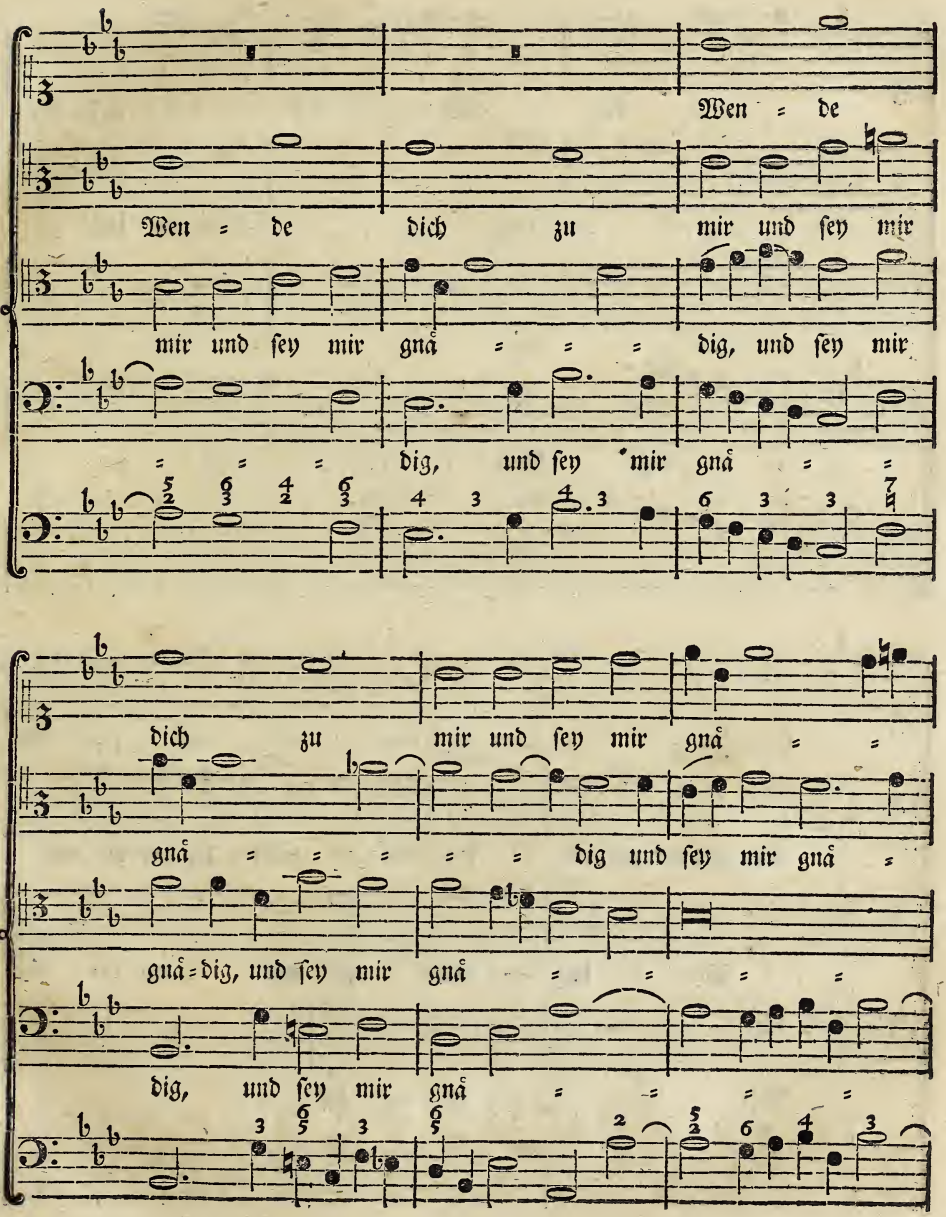

wen = de dich zu mir und sey mir
mir und sey mir gnä = = = = = dig, und
sam, ein = = sam, die Angst meines Her = =
gnä = = dig, die Angst meines Her = =
gnä = = = = dig, sey — mir gnä = dig, sey mir
sey mir gnä = = = = dig, sey — mir gnä = dig, sey mir
= = = = zens ist groß.
= = = = zens ist groß, sey mir gnä = dig,

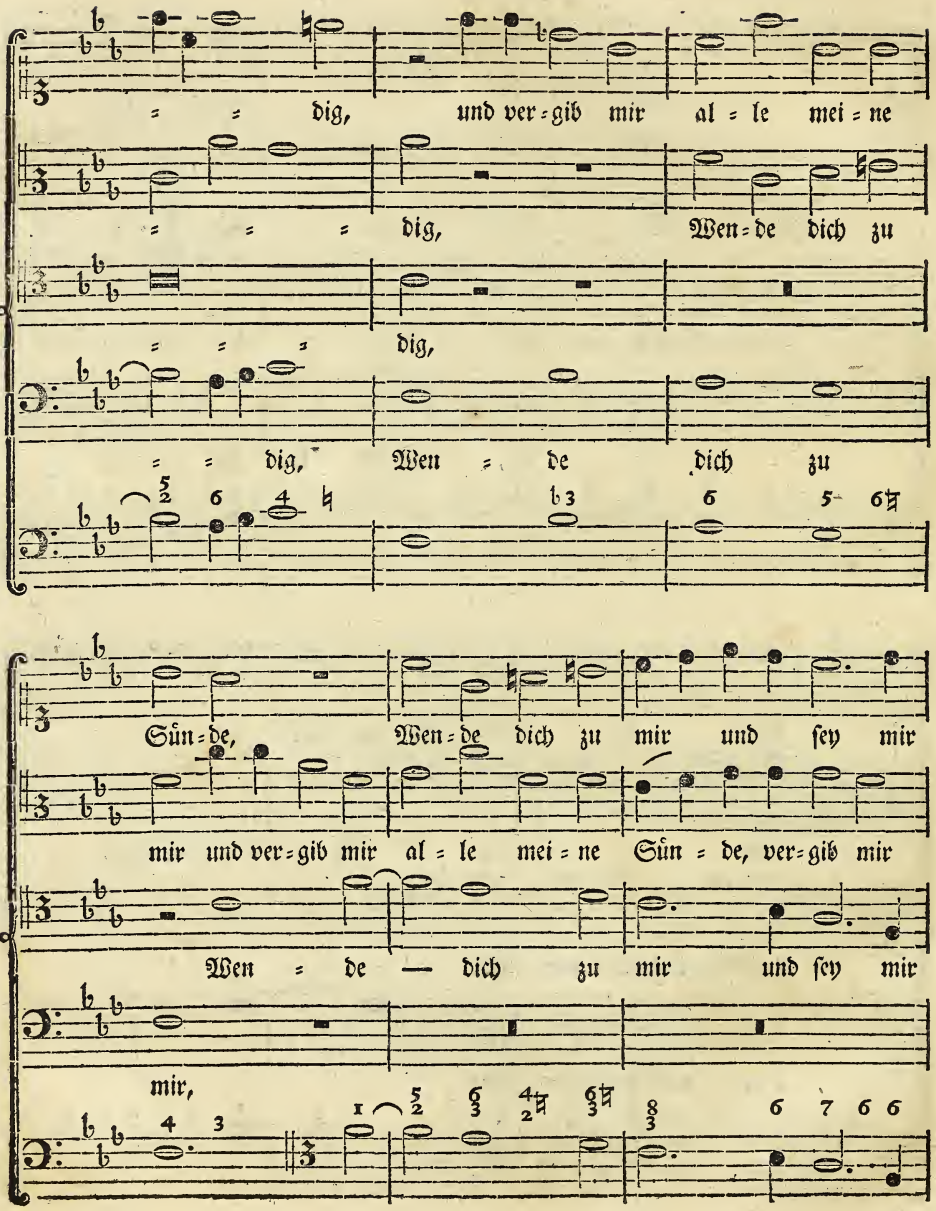

gnâ = = = = = = = dig.
gnâ = dig, sey mir gnâ = = dig.
Sie = he an mei = nen
sey mir gnâ = = = = = dig. Sie = he
Sie = he
Jam = = = = = = = mer und E = lend
an mei = nen Jam = mer und E = = =

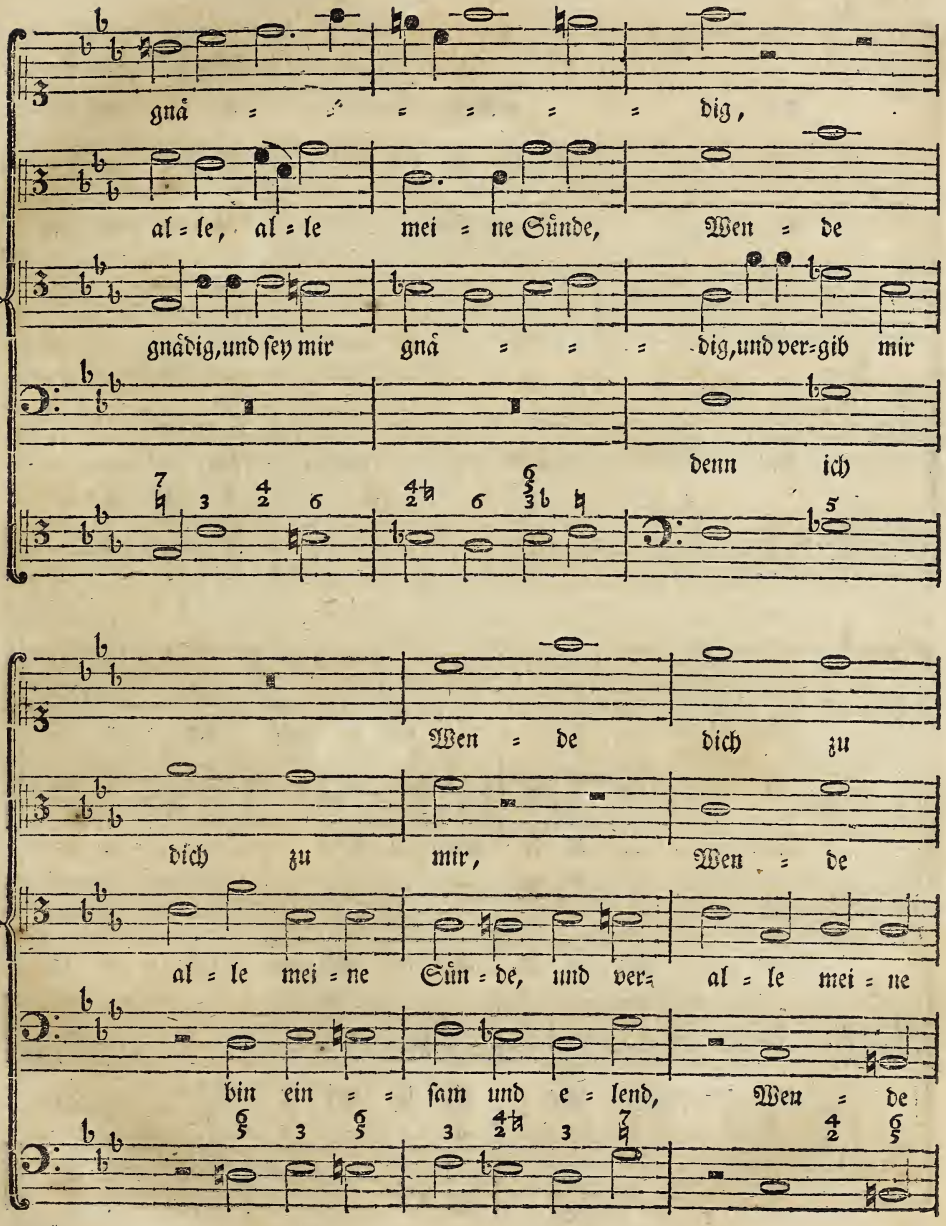

an mei = nen Jam = = = = = = =
Sie = he an mei = nen Jam = =
lend.
= = = = = = = = = mer und
= = = = mer, mei = nen Jam = mer und
Sie = he an mei = nen Jam = =

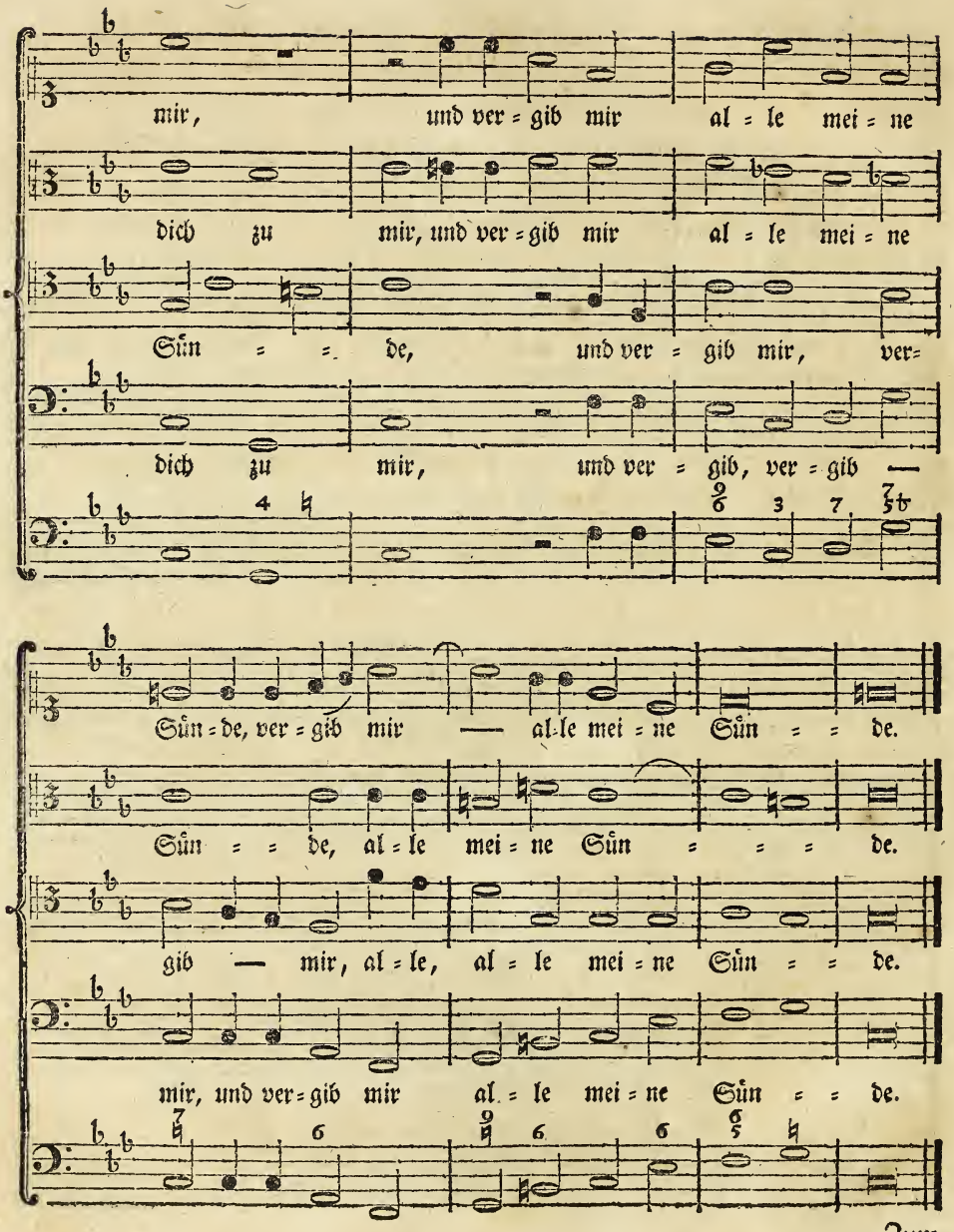

Sie = he an mei = nen
E = = = lend, Sie = he
E = = = lend,
= = = = mer und E = = lend,
Jam = = = = = = = mer und E =
an mei = nen Jam = = mer, mei = nen
Sie = he an,
Sie = he an,


lend, Wende dich zu mir und
Jam = = = mer und E = lend, wende dich zu
Wen = de dich zu mir,
Wen = = de dich
5 6 6
sey mir gnä = dig,
mir und sey mir gnä = dig,
Wen = de dich zu
zu mir und sey mir gnä = =
5 6


Wen = de
Wen = de dich zu mir und ſey mir
mir und ſey mir gnä = = = dig, und ſey mir
= = = dig, und ſey mir gnä = =
dich zu mir und ſey mir gnä = =
gnä = = = = = dig und ſey mir gnä =
gnä = dig, und ſey mir gnä = = = =
dig, und ſey mir gnä = = = =


dig, und ver=gib mir al=le mei=ne
dig, Wen=de dich zu
dig,
dig, Wen=de dich zu
Sün=de, Wen=de dich zu mir und sey mir
mir und ver=gib mir al=le mei=ne Sün=de, ver=gib mir
Wen=de — dich zu mir und sey mir
mir,


gnä = = = = = = = dig,
al = le, al = le mei = ne Sünde, Wen = de
gnädig, und sey mir gnä = = = dig, und ver=gib mir
denn ich
Wen = de dich zu
dich zu mir, Wen = de
al = le mei = ne Sün = de, und ver= al = le mei = ne
bin ein = = sam und e = lend, Wen = de


mir, und ver = gib mir al = le mei = ne
dich zu mir, und ver = gib mir al = le mei = ne
Sün = = de, und ver = gib mir, ver=
dich zu mir, und ver = gib, ver = gib —
Sün = de, ver = gib mir — al = le mei = ne Sün = = de.
Sün = = de, al = le mei = ne Sün = = = de.
gib — mir, al = le, al = le mei = ne Sün = = de.
mir, und ver = gib mir al = le mei = ne Sün = = de.

Zum

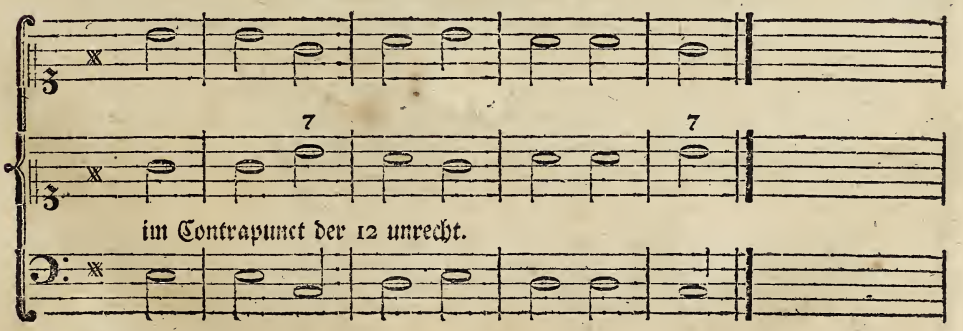
Zum Beschluß will ich noch zeigen, wie zu einem gegebenen Gesang noch eine Stimme so zu setzen sey, daß sie sich sowohl in dem Contrapunct der 8, als in die andern in der 10 und 12 umkehren lasse.

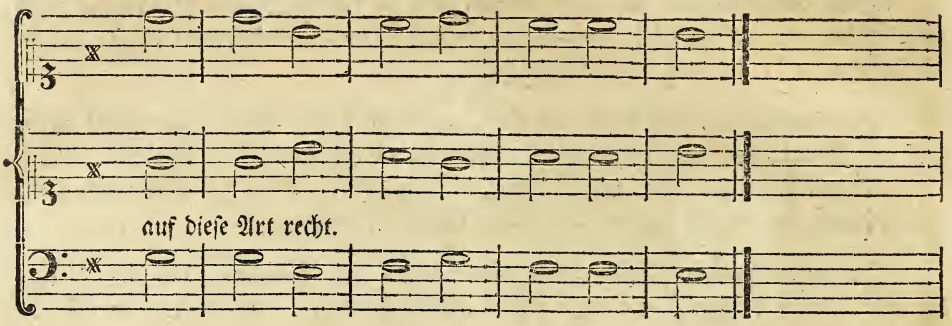
Es ist offenbar, daß dieses angehet, wenn die andre Stimme so gesetzt wird, daß alle Regeln der bemeldten drey Contrapuncte darin beobachtet werden. Doch ist dieses nur bey einem blos zweystimmigen Satz, oder, wo mehr Stimmen sind, in Ansehung der zwey äußersten Stimmen genau zu beobachten.

In diesen beyden Fällen kann man wegen des Contrapuncts der 8 weder eine 5 noch 4 setzen, die aber gesetzt werden können, wenn eine dritte Stimme, als Grundstimme darunter kömmt.

Leichter ist es, den Satz so zu machen, daß er sich nur in dem Contrapunct der 10 und der 12 umkehren lasse, und hernach den umgekehrten Satz in der 10 in den Contrapunct der 8 umzukehren.

Keine Stimme bey dem Hauptsatze darf die andre übersteigen; denn in diesem Fall würde die obere Stimme, wenn sie im Hauptsatze um eine Terz tiefer als die zweyte Stimme wäre, bey der Umkehrung in der 12 zur 7 werden. Diese Terz welche durchs Uebersteigen entsteht, muß man als eine im Contrapunct der 12 verbotene 6 ansehen, welche eine 7 durch die Umkehrung giebt. Denn aus einer 3 entsteht durch die Umkehrung im Contrapunct der 12 eine 10, wenn die eine Stimme über oder unter die andre gesetzt wird; wird aber eine 3 von der andern Stimme um eine 5 oder 12 weiter entfernt, so entsteht eine unbrauchbare 7.

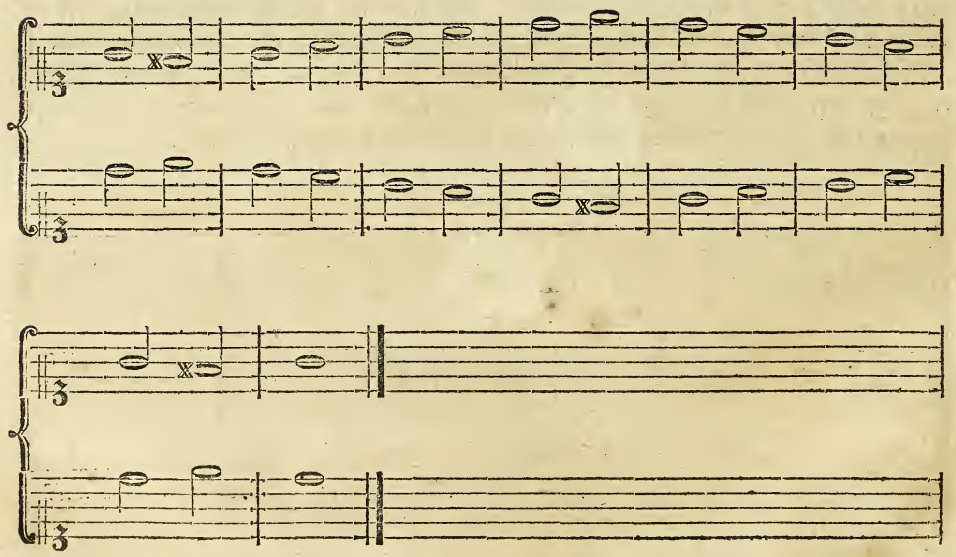




Ein jeder Gesang kann zu gleicher Zeit einen Contrapunct haben, der vollkommen in der Gegenbewegung consoniret, wenn er nicht über die Gränze einer 5, oder höchstens einer kleinen oder verminderten 7 sich erstrecket.

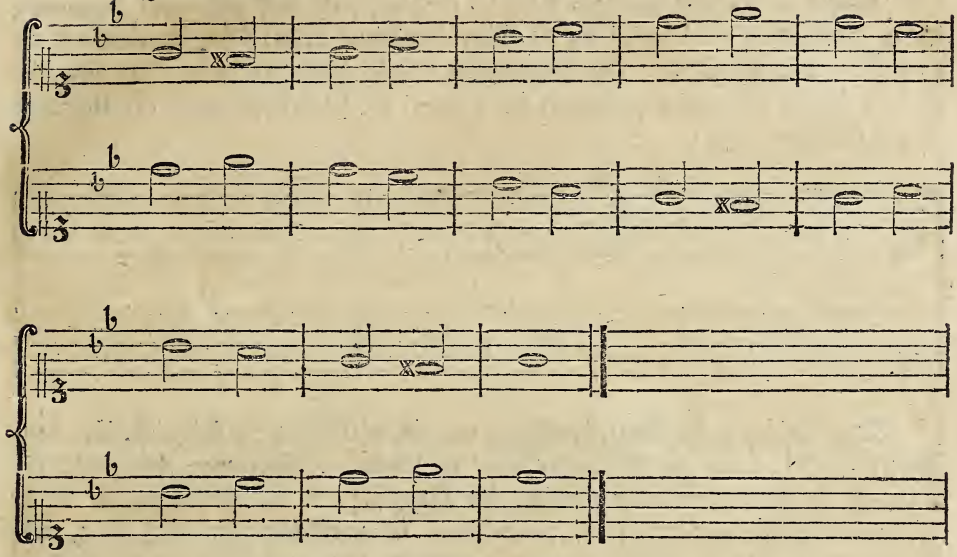
Was durch die Umkehrung des Gesanges für Intervallen hervorkommen, kann man aus folgender Vorstellung ersehen:

Im Dur Modo.



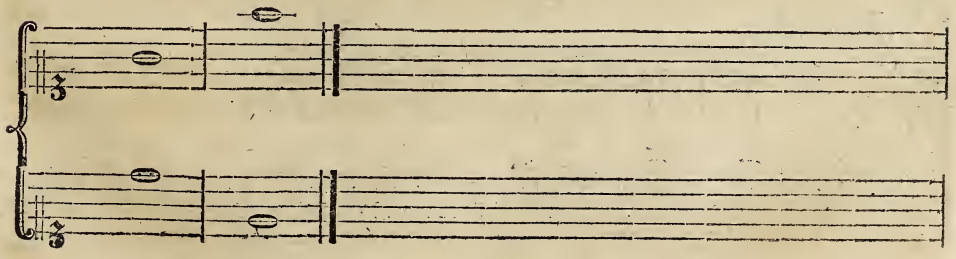
Außer

Im Moll Modo.

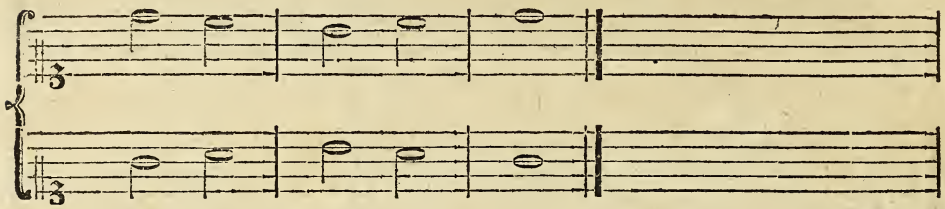


Außer diesen Tönen kann man noch in beyden Exempeln vom ersten Ton der Oberstimme in deren Oberoctave $\overline{\overline{g}}$, und in der Unterstimme vom ersten Tone in deren Unteroctave $\overline{d}$ gehen, wodurch zwar eine 4 ohne Fundament entsteht, die aber durch eine dritte Stimme, die als Grundstimme hinzugesetzt wird, brauchbar werden kann.

Die 7 vom ersten Ton in der Oberstimme muß gänzlich vermieden werden, weil eine unbrauchbare 9 durch die zweyte Stimme entsteht.

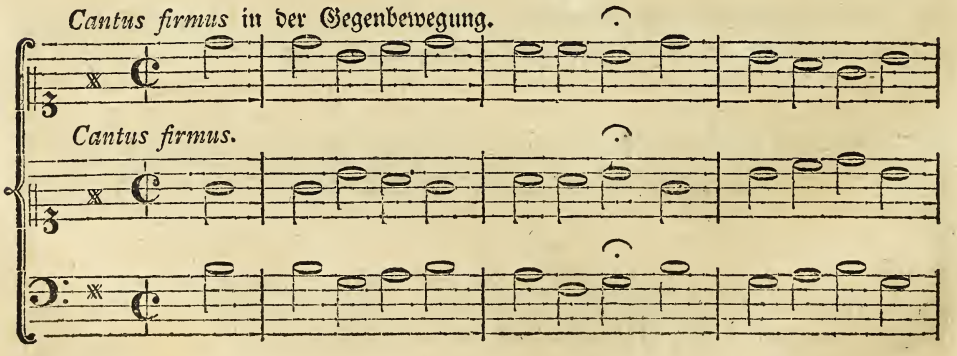


Wenn ein Gesang nur drey Töne im Umfang hat, und zwar vom Haupttone bis zu seiner Ober 3, so geschiehet die Gegenbewegung in der Oberstimme durch die drey Töne von der Ober 5 des Haupttones bis zu seiner Unter 3, daß also der Gesang beyder Stimmen sowohl in der geraden als Gegenbewegung im Umfange eine 5 betragen. als:

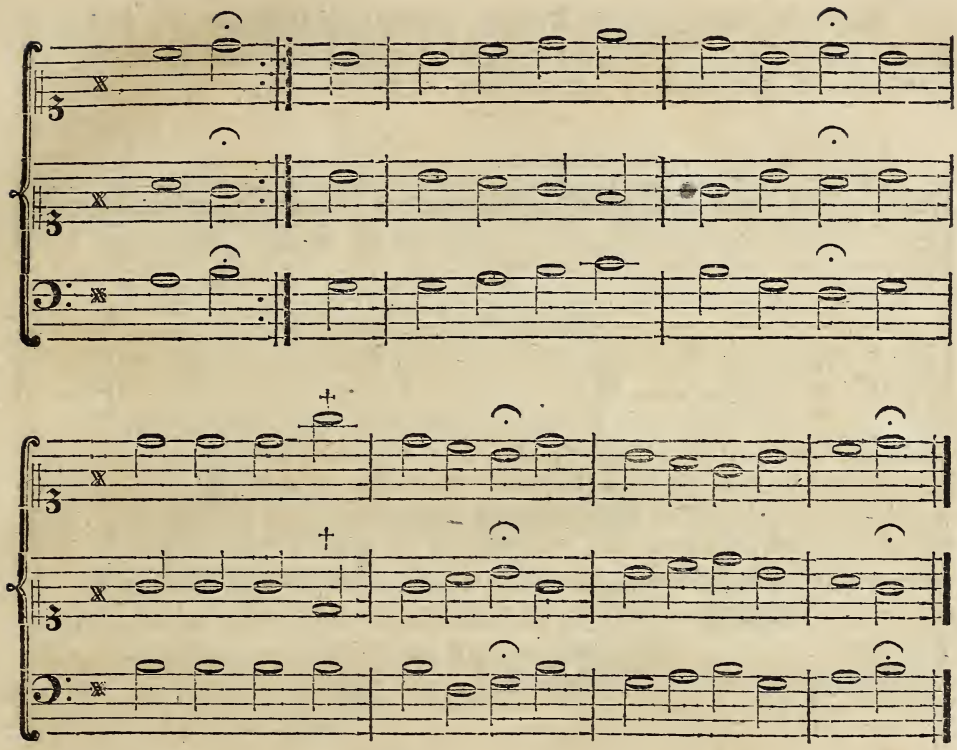


Der Gesang in der Gegenbewegung von einem Gesang der sich nicht über drey Töne erstrecket, kann als ein Contrapunct in den drey verschiedenen Arten nämlich in der 8, 10 und 12 gebraucht werden; der Hauptsatz und die Umkehrung in der 8, erfodern eine Grundstimme, weil, wie bekannt, im zweystimmigen Satz die 5, welche zu leer ist, und zu welcher man die 3 vermißt, wie auch die durch die Umkehrung entstehende 4 ohne Grundstimme nicht gesetzet werden darf.

Wenn man eine Melodie, die in der Gegenbewegung zu gleicher Zeit mitgehen soll, bey der Umkehrung des Blattes im Baßzeichen von der rechten Hand zur linken schreibt, so hat man bey der zweyten Umkehrung des Blattes den Gesang in der Gegenbewegung durch Vorstellung des Discantschlüssels.



Dieser



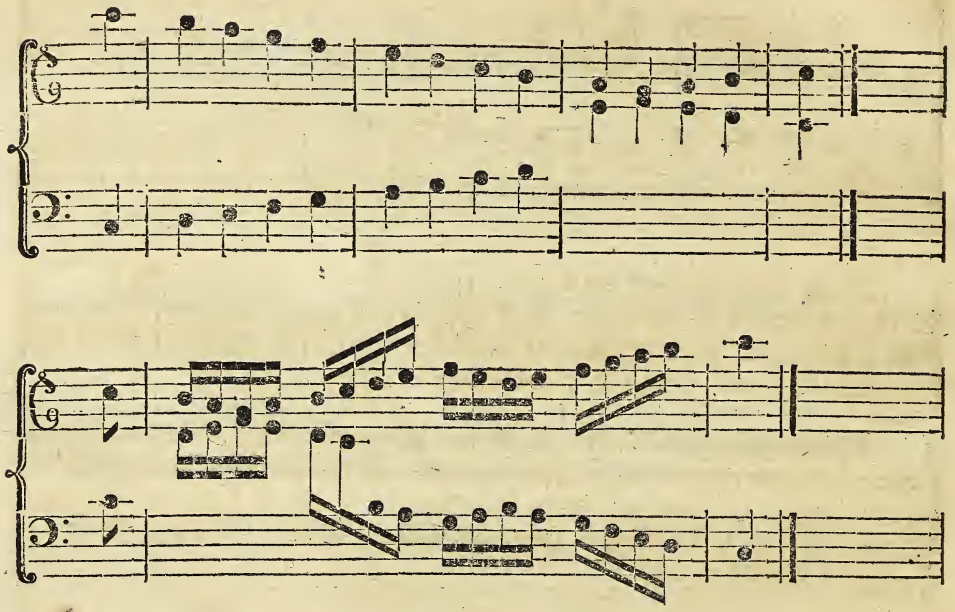
Dieser Gesang nimmt seinen Umfang vom Untersemitonio des Haupttones bis zu der Ober 6 desselben ein, und hat bey dem Zeichen + in der Oberstimme noch die Ober 8, und in der zweyten die Unter 4 vom Haupttone.

Dies angezeigte Hülfsmittel den Gesang bey der ersten Umkehrung des Blattes durch Vorstellung des Baßschlüssels rückwärts zu schreiben, daß bey der zweyten Umkehrung des Blattes durch Vorstellung des Discantzeichens der Gesang in der Gegenbewegung hervorkomme, ist nur alsdenn zu gebrauchen, wenn der Hauptgesang in dem G Dur oder Moll Modo gesetzet ist.

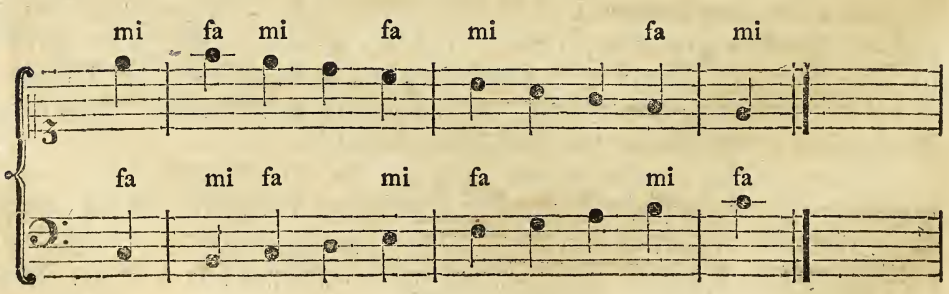
Kömmt er aber in einem andern Modo vor, so hat man sich bey Umkehrung des Blattes statt des Baßschlüssels andrer Schlüssel zu bedienen: nämlich in C Modo rückwärts des Altzeichens; in D Modo, des hohen Alts; in E Modo, des Discants; in F Modo, des gewöhnlichen Violinschlüssels; in A Modo, des hohen Basses; in H Modo, des Tenorschlüssels.

Sowohl

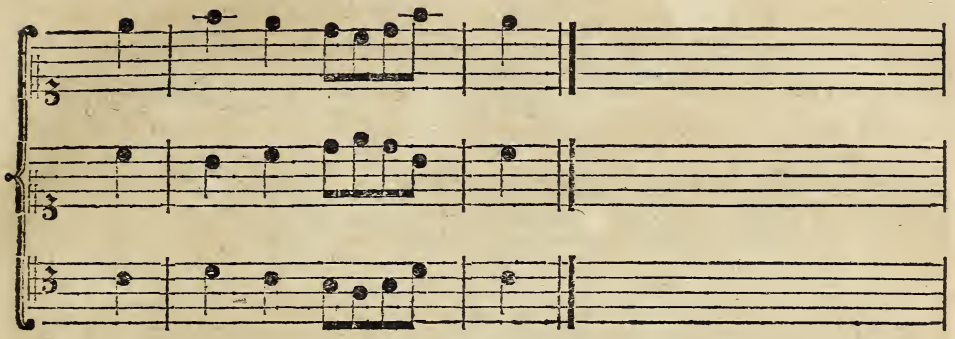
Sowohl bey dieser gezeigten Art, als auch in der folgenden, einen Gesang zu gleicher Zeit in der Gegenbewegung anzubringen, fallen sowohl die ganzen als halben Töne ganz verschieden.



Man kann aber auch die Gegenbewegung so einrichten, daß die ganzen und halben Töne auf den nämlichen Stellen vorkommen, wo sie im Hauptsatze waren.



Durch

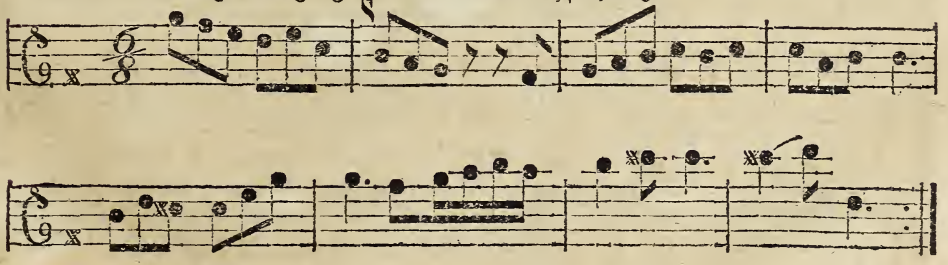


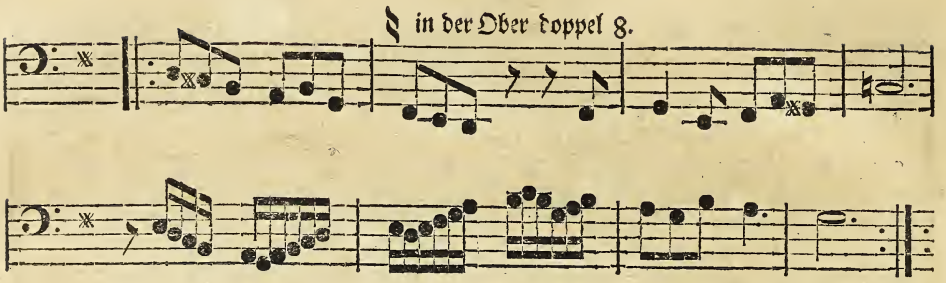
Durch die verschiedene Arten von doppelten Contrapuncten kommen zufälliger Weise noch mehrere Arten hervor, einen Gesang zu gleicher Zeit in der Gegenbewegung anzubringen, die aber, wie alle Künsteleyen, wenn sie ängstlich gesuchet werden, ins lächerliche, steife und abgeschmackteste fallen.

Mancherley und verschiedene Arten von Umkehrungen lassen sich aus den von einigen Freunden mir gefällig mitgetheilten hier beygefügten Exempeln von Canons ersehen, wovon der erste den Herrn Capellmeister C. P. E. Bach in Hamburg, die vier folgenden dessen Bruder Herrn Friedemann Bach, der letztere den Herrn Fasch zum Verfasser haben.

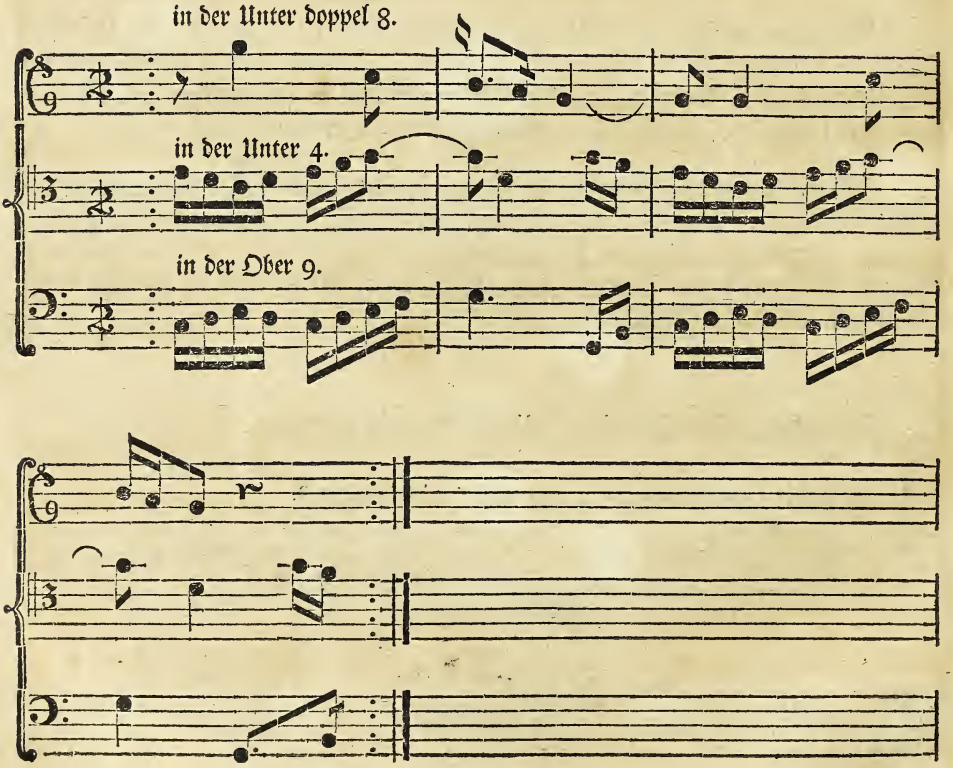
Vom Herrn Capellmeister C. P. E. Bach in Hamburg.

Canon in der Gegenbewegung. in der Unter dreyfachen 8.



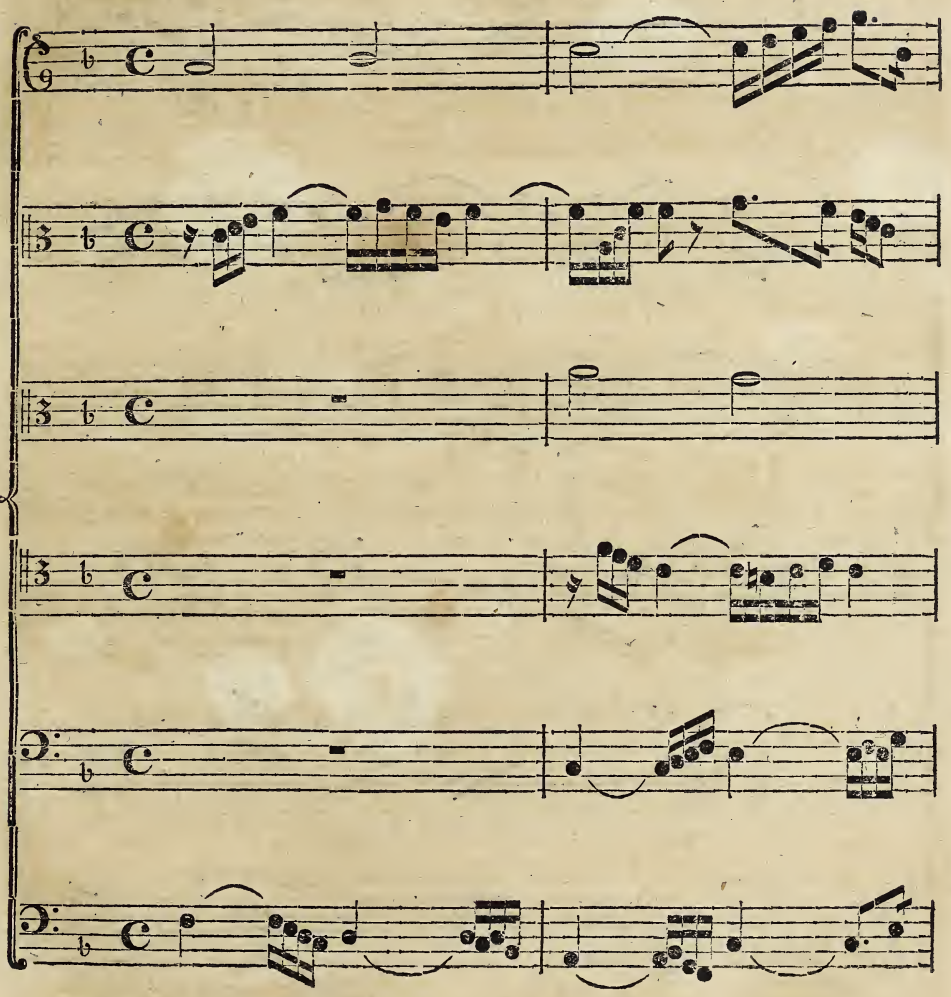


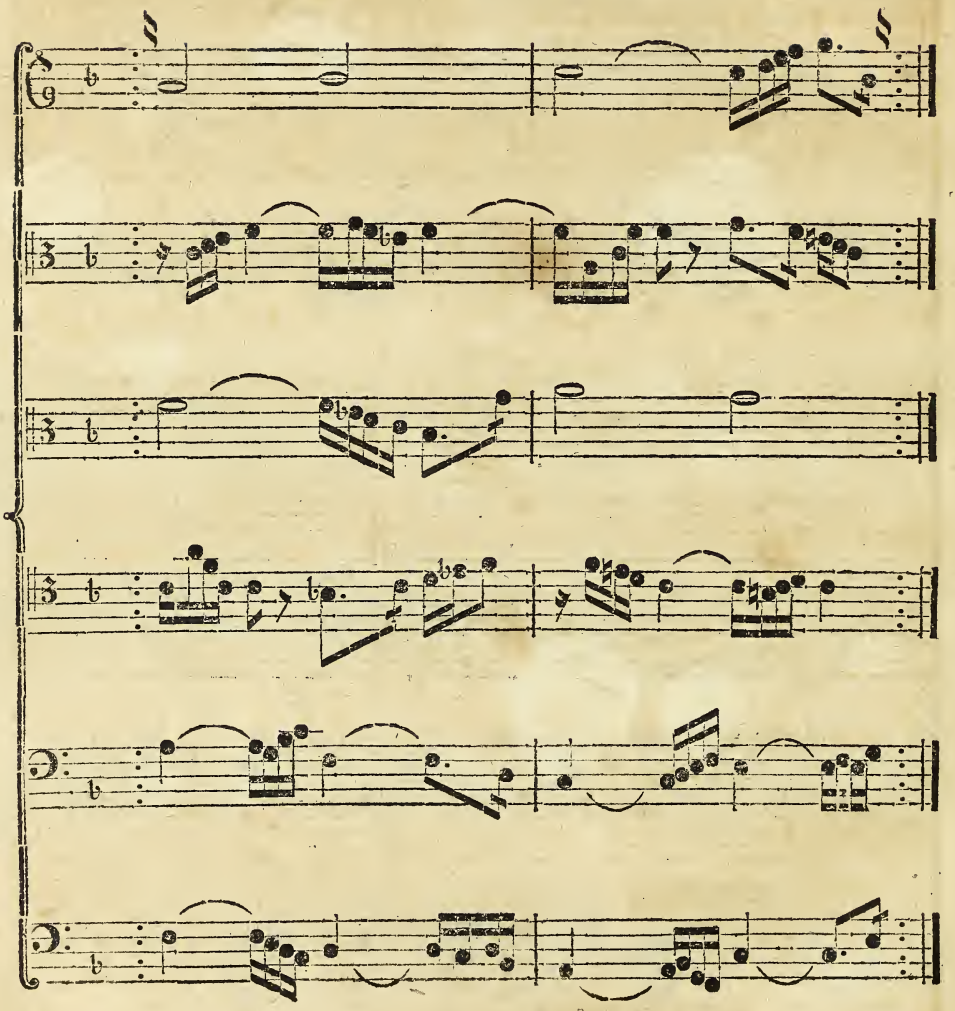
Dreyfacher Canon für 6 Stimmen vom Herrn Friedemann Bach.



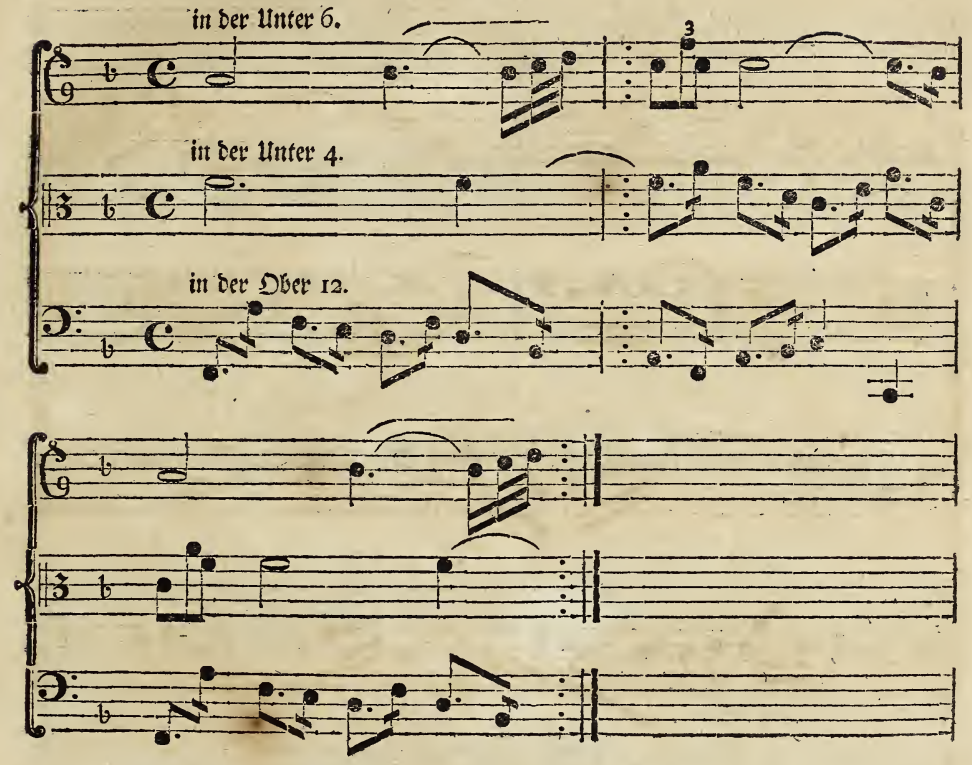
Drey-

Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.

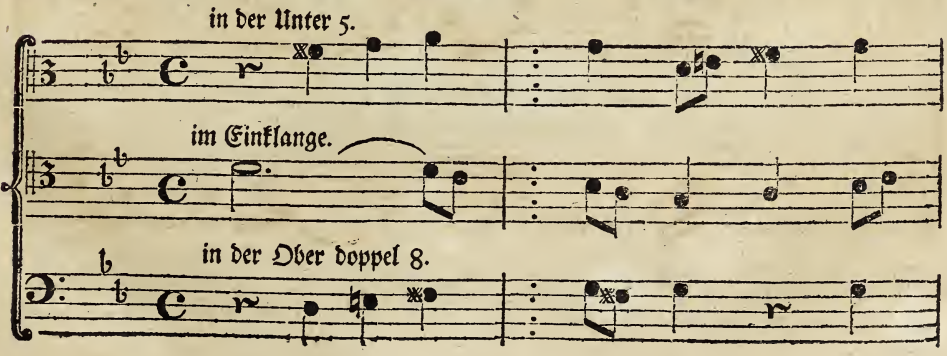


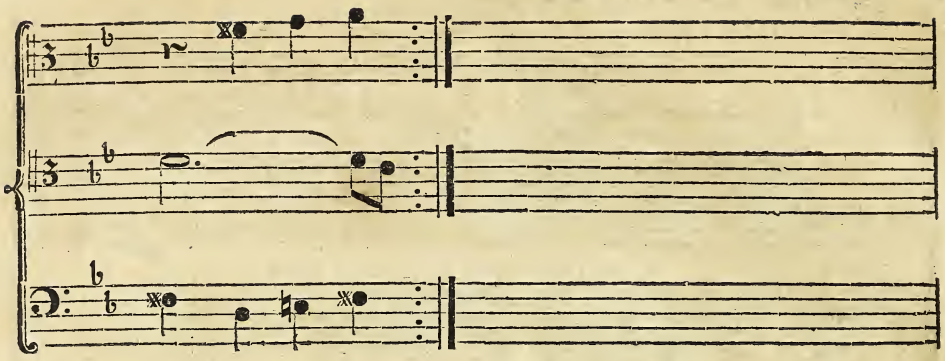


Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.

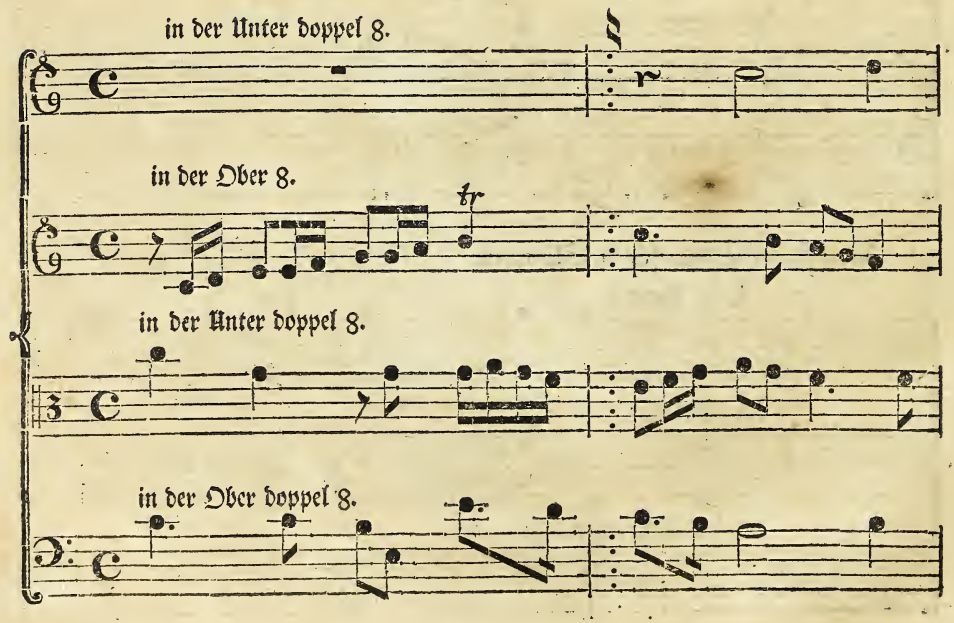


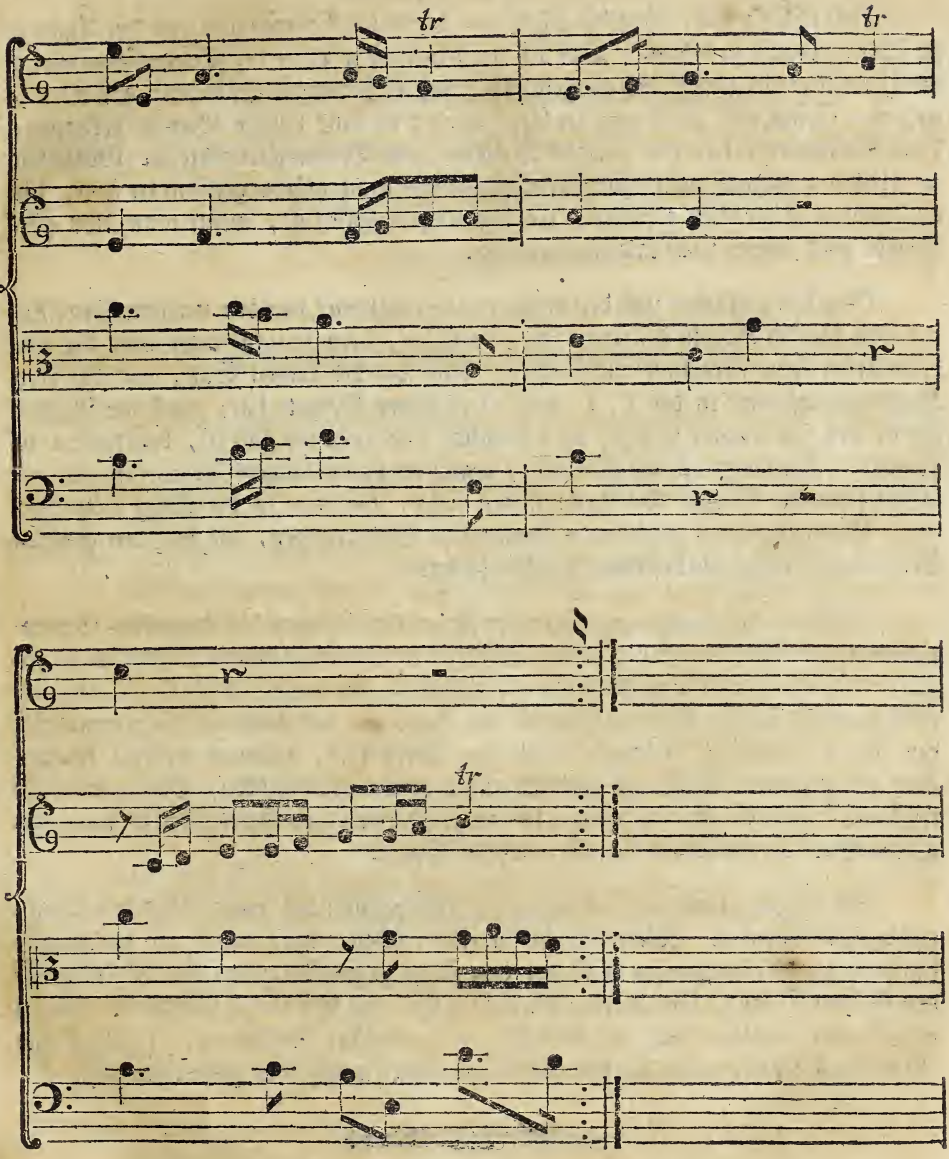
Dreyfacher Canon für 6 Stimmen.





Vierfacher Canon für 8 Stimmen in der Gegenbewegung nach zwey Tacten vom Herrn Fasch.




tr
tr
tr

Ich schließe hier, ohne die Lehre vom doppelten Contrapunct und den Canons zu Ende gebracht zu haben. Daß ich mich in diesem Theil der Composition etwas umständlicher als gewöhnlich ausgedehnet habe, ist deswegen geschehen: daß ein angehender Componist den doppelten Contrapunct in seine völlige Gewalt bekomme; denn dadurch erhält er den Nutzen Melodien und Mannigfaltigkeit der Gedanken zu erhalten, worauf man ohne diese Hülfsmittel nicht würde gekommen seyn, die alle einerley Charakter erhalten, welches nicht möglich ist, wenn man blos hinschreibt was einem nach und nach einfällt.

Wer den einfachen und den doppelten Contrapunct von den nothwendigen Arten, die hier in Regeln bestimmt sind, verstehet, dem braucht man über die andern Arten keine Regeln vorzuschreiben; denn wer den reinen Satz, und die drey Hauptcontrapuncte in der 8, 10 und 12 in seiner Gewalt hat, darf nur Muster sehen, um mit leichter Mühe, was möglich und nicht möglich ist, beurtheilen zu können. Abgeneigt bin ich gar nicht, wann ich durch längere Erfahrung bey gewissen schweren Sätzen Vortheile finden sollte, dieselben in der Folge mitzutheilen. Beym Arbeiten macht man immer neue Entdeckungen, die von den größten Componisten nicht alle bestimmt werden können.

Ich habe mir vorgenommen in der Folge den Nutzen des doppelten Contrapuncts durch Muster aus den besten Meistern in allerley Arten von Musiken zu zeigen, nicht allein in Kirchensachen, wo eigentlich sein wahrer Sitz ist, (wozu ich mich vornehmlich der fugirten Choräle des Hans Leo von Haßler, so gegenwärtig bey Herrn Breitkopf in Leipzig unter der Presse sind, bedienen werde,) sondern auch im galanten Styl, wie zum Exempel in Cammermusiken, Opern ꝛc. wozu ich keine bessern Sachen empfehlen kann, als die von dem Herrn Decker herausgegebene Duetts der sämmtlichen Grauischen Opern.

Um Fugen zu machen, ist diese zweyte Abtheilung des zweyten Bandes schlechterdings nothwendig. Man wird in der Folge sehen: daß, wenn man die Künste des doppelten Contrapuncts verstehet, eine Fuge zu machen, die ohne Rücksicht auf den schönen Gesang, blos mechanisch richtig sey, eine sehr leichte Sache ist. Ganz anders aber verhält es sich mit einer Fuge, in welcher Geschmack, Ausdruck und Rhythmus ꝛc. ist, wozu der doppelte Contrapunct wenig oder gar nichts hilft.

Hauptsächliche Verbesserungen,

welche, wegen Entfernung des Druck-Ortes, in dem Werke selbst nicht haben gemacht werden können.

Seite. 6. Muß in dem zweyten System, im letzten Tact, statt $\bar{g}$, $\bar{h}$ stehen.

S. 16. Müssen in dem dritten System, im vorletzten Tact, die vier letzten Noten $\bar{g}$ $\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ heißen, und im sechsten System, bey der Umkehrung, eben so.

S. 33. Wird der oberste Satz ganz ausgestrichen, und statt desselben, gesetzet: Die vorbereitete Quarte, welche sich in die Terz auflöset, ist nach dem einfachen Contrapunct verboten, weil bey Umkehrung derselben eine zu leere Quinte entstehet, welche schon im einfachen Contrapunct verboten ist. Dagegen ist sie erlaubt, wenn sich, wie hier geschiehet, eine dritte Stimme dabey befindet.

S. 45. Ist zu bemerken, daß überall wo mehr als ein System vorhanden, und nur das erste mit dem Schlüssel den zu der Tonart gehörigen Kreuzen oder b versehen ist, diese Vorzeichnung des Schlüssels der Kreuze oder b bey allen übrigen hätte gesetzt werden sollen, so wie von S. 115. an geschehen, und dadurch solchem Mangel abgeholfen worden.

S. 67. Muß in dem zweyten System, im vierten und sechsten Tact, statt c, e stehen.

S. 68. Im dritten System, statt des Altschlüssels, der Tenorschlüssel.

S. 73. In der zweyten Zeile, setze nach zweyte: auch die kleine, oder die ꝛc. Eben allda, nach wie: die Exempel bey a) anweisen.

S. 76. Muß im sechsten System, die vierte Note im zweyten Tact, statt $\bar{g}$, $\bar{h}$ seyn.

S. 85. In der siebenden Zeile, statt: mehrentheils; allemal.

S. 99. Im sechsten System, im letzten Tact des ersten Exempels, muß über der Note a noch $\bar{c}$ stehen.

S. 108. In der sechsten Zeile, statt: Masse, Messe.

S. 131. In der neunten Zeile, setze nach Quinten; in den äußersten Stimmen.

S. 137. In der zweyten Zeile, statt: niedrigen; widrigen.

S. 151. In dem zweyten System, gleich im Anfange unten: (c). In der zweyten Zeile am Ende, statt (b): (c).

S. 161. Im vierten System, von der ersten zur zweyten Note muß eine Bindung stehen.

S. 183. Ueber dem vierten System, statt Ober 10: Ober 6.