

Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge

Von Denis Collins (Dublin)

Obwohl sie sich vorzugsweise der Fugenkomposition mit ansteigenden Schwierigkeitsgraden widmet, enthält die Kunst der Fuge doch auch eine Reihe von Stücken, die andere Aspekte weitentwickelter Kontrapunktik ausloten; hierbei handelt es sich um vier Kompositionen, die verschiedene Arten kanonischer Imitation vorstellen, sowie um zwei Contrapuncti, die einen bestimmten Typ des umgekehrten oder gespiegelten Kontrapunkts verwenden – Kompositionen also, in denen die Stimmen für eine zweite Realisierung („performance“) transponiert und umgekehrt werden. In dieser Hinsicht könnte die Kunst der Fuge als ein Compendium imitativer Techniken angesehen werden, das zusammen mit Werken wie dem Musikalischen Opfer, den Goldberg-Variationen, den 14 Kanons (BWV 1087) sowie den Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ Bachs Beschäftigung mit hochentwickelten kontrapunktischen Techniken etwa während seines letzten Lebensjahrzehnts dokumentiert.¹ Die Contrapuncti 12 und 13 bilden zwei Lösungsansätze zum Problem der gespiegelten Schreibweise. Beide Kompositionen sind von Bach in zwei Gestalten fixiert, nämlich *rectus* und *inversus*,² und in beiden Fällen sind die Stimmen der Rectus-Form in der Inversus-Form in der Duodezime umgekehrt. (Tabelle 1 zeigt eine Umkehrung in der Duodezime mit D als Grundton.) Im vierstimmigen Contrapunctus 12 sind in der Inversus-Form Sopran und Baß sowie Alt und Tenor ausgetauscht (Notenbeispiel 1). Im dreistimmigen Contrapunctus 13 ist der Sopran in den Baß, der Baß in den Tenor und der Tenor in den Sopran versetzt (Notenbeispiel 2). Der vorliegende Aufsatz verfolgt die Tradition des gespiegelten Kontrapunkts in theoretischen und praktischen Quellen aus den zwei Jahrhunderten vor dem Entstehen der Kunst der Fuge und bietet so den historischen Kontext für die beiden verschiedenen Lösungsansätze zum Problem der gespiegelten Schreibweise in den Contrapuncti 12 und 13.

Tabelle 1: Umkehrung in der Duodezime mit D als Grundton

1	2	3	4	5	6	7	8	D	E	F	G	A	H	C	D
12	11	10	9	8	7	6	5	A	G	F	E	D	C	H	A

¹ Zu den Begriffen Contrapunctus und Fuge in bezug auf die Kunst der Fuge siehe H. H. Eggebrecht, *Bachs Kunst der Fuge: Erscheinung und Deutung*, München 1984; W. Kolneder, *Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1977. Für eine moderne Ausgabe des Werks siehe *J. S. Bach, Die Kunst der Fuge, hrsg. von Christoph Wolff*, 2 Bde., Frankfurt a. M./New York 1986. Dieser Aufsatz folgt der Ordnung der Sätze in Band 2 der Ausgabe (also analog der späteren Fassung).

² In diesem Aufsatz wird der Begriff *rectus* für die erste Gestalt einer Komposition benutzt und der Begriff *inversus* für die zweite. Komponisten und Theoretiker benutzten nur gelegentlich Begriffe zur Kennzeichnung der beiden Gestalten von gespiegelten Sätzen.

Tabelle 2: Umkehrung in der Duodezime mit G als Finalis

1	2	3	4	5	6	7	8	G	A	H	C	D	E	F	G
12	11	10	9	8	7	6	5	D	C	H	A	G	F	E	D

Die erste Quelle, die den Stimmtausch im vierstimmigen Satz mit melodischer Umkehrung erwähnt, ist Antonio Brunellis *Regole et dichiarazioni di alcuni contrappunti* von 1610.³ Dieser Traktat demonstriert an praktischen Beispielen verschiedene Arten des doppelten Kontrapunkts, enthält aber nur sehr wenig begleitenden Kommentar. Brunelli führt die Technik des *cantare a rovescio* („Singen in der Umkehrung“) mit einer kurzen vierstimmigen Komposition in freiem imitierenden Satz vor (Notenbeispiel 3). Zwei Schlüsselungen sind angegeben, die erste für eine Ausführung in der Rectus-Form, die zweite für diejenige der Inversus-Form vom umgekehrten Notenblatt. In der Inversus-Gestalt sind die Stimmen vertauscht und im Intervall der Duodezime umgekehrt, also ebenso wie in Bachs *Contrapunctus 12*. Nimmt man G als Finalis des Stückes an, so läßt sich Tabelle 2 die Methode der Umkehrung entnehmen. Es handelt sich hier um eine einfache Komposition, die gleichwohl eine ausgetüftelte Raffinesse des gespiegelten Kontrapunkts enthält: Dieselbe notierte Stimme fungiert als Sopran wie auch als Baß; ebenso dient eine einzige notierte Stimme für den Alt und den Tenor.

In seinem *Musico pratico* von 1673⁴ liefert Giovanni Maria Bononcini in dem Kapitel über den Kanon ein vierstimmiges Beispiel für das von ihm *Composizione al contrario riverso* genannte Verfahren (Notenbeispiel 4).⁵ Diese Komposition kann auch vom umgekehrten Blatt gespielt werden. Der Stimmtausch geht genauso wie in den Beispielen 1 und 3 vor sich; die Stimmen sind jedoch, wie Tabelle 3 zeigt, im Intervall der Oktave umgekehrt. Die Umkehrung in der Oktave bewahrt, wie Bononcini ausführt, eine exakte intervallische Entsprechung zwischen den ursprünglichen Stimmen sowie ihren Umkehrungen. Für das Komponieren solcher Stücke führt Bononcini mehrere Regeln an: 1. Verbot der Quarte zwischen dem Sopran und einer anderen Stimme; 2. Vorhalte sind nur in einer Mittelstimme zulässig; 3. der Wert der Pausen wird von der Umkehrung nicht berührt; 4. vorgezeichnetes *b* wird in der Umkehrung zu *♯*. Diese Regeln sind wie folgt zu verstehen: 1. Wenn der Sopran in der Umkehrung zum Baß wird, könnte eine Quarte zu einem schwächlichen Quartsextakkord führen; 2. Vorhalte in den Außenstimmen würden sich in der Inversus-Gestalt fehlerhaft nach oben auflösen; 3. die Zahl der Pausen vor dem ersten Eintritt jeder Stimme darf in der Umkehrung nicht verändert werden [wenn beim Umdrehen des Blattes Halbpausen optisch zu Ganzepausen werden und umgekehrt]; 4. die Solmisationssilbe *fa* in der Rectus-Gestalt wird in der Inversus-Gestalt zur Silbe *mi* (und umgekehrt).

Tabelle 3: Umkehrung in der Oktave mit D als Finalis

1	2	3	4	5	6	7	8	D	E	F	G	A	H	C	D
8	7	6	5	4	3	2	1	D	C	H	A	G	F	E	D

³ Florenz: Cristofono Marescotti, fol. C3 ff.

⁴ Bologna: Giacomo Carlino und Costantino Vitale; Reprint New York 1969.

⁵ *Musico pratico II*, S. 106f.

In seinen *Documenti armonici* von 1687 führt Angelo Berardi eine vierstimmige Motette von Marco Scacchi an.⁶ Diese Motette erlaubt eine zweite Realisierung, wenn man die Stimmen in derselben Weise vertauscht wie in den oben geschilderten Beispielen. Zu beachten ist, daß jeder notierten Stimme bei ihrer Umkehrung das Generalvorzeichen *b* hinzugefügt wird (Notenbeispiel 5). Die Umkehrung der Stimmen erfolgt in der Duodezime mit G als Finalis. Dies führt zu einer modalen Transposition von Hypoionisch in der Rectus- nach Dorisch in der Inversus-Gestalt. Die Vorzeichnung eines *b* sichert eine exakte Entsprechung hinsichtlich der Intervalle von originaler beziehungsweise umgekehrter Stimme. Beispielsweise wird aus dem Anfang des Soprans G–A–H–H–C–H–A (also Ganzton, Ganzton, Einklang, Halbton, Halbton, Ganzton) in der Umkehrung die Baßlinie D–C–B–B–A–B–C.

Für diese Art der Kompositionstechnik gibt Berardi drei Regeln: 1. keine Quartan zwischen Sopran und Alt; 2. keine Sexten zwischen Sopran und einer anderen Stimme; 3. Dissonanzen sind in Kadenzfloskeln und auch sonst zu vermeiden. Diese Regeln können wie folgt interpretiert werden: 1. Quartfortschreitungen zwischen Sopran und Alt ergeben bei der Umkehrung Quintparallelen; 2. Sexten werden bei der Umkehrung zu Septimen; 3. Vorhaltsbildungen in Kadenzen und anderwärts lösen sich bei der Umkehrung vorschriftswidrig nach oben auf. Die ersten beiden Regeln hätte Berardi ebensogut auf sämtliche Stimmen und ihre Beziehungen untereinander ausweiten können, statt sie auf den Sopran zu beschränken.

Kerala Snyder hat festgestellt, daß in Dietrich Buxtehudes Choralbearbeitung „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (BuxWV 76) Stimmtausch vorkommt.⁷ Beide Teile dieses Werkes sind mit dem Terminus *Contrapunctus* bezeichnet. Obwohl Snyder die in jeder Stimme vorkommenden Versetzungen beschreibt, erwähnt sie nicht, daß diese sich sämtlich auf das Intervall der Duodezime beziehen. In *Contrapunctus* 1 werden die Stimmen – und zwar ohne Umkehrung – für eine zweite, *Revolutio* genannte Realisierung versetzt; in *Contrapunctus* 2 sind alle Stimmen in der *Revolutio* auch umgekehrt.⁸ Nach Snyder kommt als Modell für diese Komposition Christoph Bernhards 1669 veröffentlichte *Prudentia Prudentiana* in Frage.⁹ Von den vier Teilen dieser Komposition sind die ersten beiden in ihrer Technik identisch mit Buxtehudes Werk. Des weiteren enthält der dritte Teil von Bernhards Komposition am Ende zusätzliche Schlüssel, die eine Krebsumkehrung ermöglichen, wenn man das Blatt auf den Kopf stellt.

Die ersten drei Abschnitte von Bernhards *Prudentia Prudentiana* entsprechen den ersten drei Kategorien des vierfachen Kontrapunkts in seiner Abhandlung

⁶ Bologna: Giacomo Monti, 1687 (Reprint Bologna 1970), I, S. 64–70.

⁷ Dietrich Buxtehude: *Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 214–218. Diese Diskussion erscheint auch in Snyders *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: JAMS 33, 1980, S. 548–552.

⁸ Eine Neuausgabe dieses Werks findet sich in *Dietrich Buxtehude, Werke*, Bd. 2, Hamburg 1925–28 bzw. New York 1977, S. 85–88.

⁹ Neuausgabe: Christoph Bernhard, *Geistliche Konzerte und andere Werke*, hrsg. von Otto Drechsler (Das Erbe Deutscher Musik 90. Abteilung Oratorium und Kantate, Bd. 7), S. 189–193.

Tractatus compositionis augmentatus.¹⁰ Für die zweite Kategorie – wenn bei Stimmtausch die Umkehrung in der Duodezime erfolgt – gibt Bernhard folgende Regeln: 1. Sopran und Baß müssen weitestgehend in Gegenbewegung und ohne Synkopierungen verlaufen; 2. der Alt darf mit dem Sopran weder eine Quinte noch zu Beginn eine Quarte bilden; 3. keine Quartan zwischen Tenor und Sopran; 4. keine parallelen Terzen oder Sexten zwischen Alt und einer andere Stimme. Zusammengefasst bieten Bernhards und Berardis Regeln eine relativ gründliche Anweisung zur Komposition eines in der Duodezime umkehrbaren vierstimmigen Satzes.¹¹

In seinem *Vollkommenen Capellmeister* bespricht Johann Mattheson verschiedene Arten von gegenläufiger Bewegung.¹² Für die Spiegelung benutzt er Bononcini's Begriff *al contrario riverso*, den er wie folgt definiert¹³

„Eine andre Art, nach welcher eine vierstimmige Circkel-Fuge nicht nur den Gefährten allein *al contrario riverso* einführet, sondern sich auch gantz und gar mit allen vieren so umwenden und versetzen läßt, daß sie zugleich einerley verkehrten Weg nehmen.“

In Matthesons Beispiel für diese Technik (siehe Beispiel 6) erscheint die Inversus-Gestalt in der Dur-Tonika. Regeln führt Mattheson für diese Kompositionsart nicht an.

Ein weiterer Zeitgenosse Bachs, Gottfried Heinrich Stölzel, veröffentlichte einen Traktat, der sich ausschließlich mit der unterschiedlichen kanonischen Behandlung ein und desselben Themas befaßt.¹⁴ Den Begriff *Spiegel* benutzt er, jedoch ohne erläuternde Beispiele, wenn für eine zweite Realisierung der Baß mit dem Sopran und der Alt mit dem Tenor vertauscht wird.¹⁵

Zusammenfassend läßt sich zu den Vorläufern des Contrapunctus 12 feststellen: Verschiedene Theoretiker beschreiben die Spiegelung im Kontext ihrer Behandlung weitentwickelter kontrapunktischer Techniken. Sie erscheint als ein Typ des doppelten Contrapuncts, entweder mit freier oder kanonischer Imitation. Die Komponisten Scacchi, Buxtehude und Bernhard liefern auch praktische Beispiele für diese Technik. Zur deren näherer Kennzeichnung werden die Begriffe *rovescio*, *riverso* und *Spiegel* gebraucht. Bemerkenswerterweise benutzt Buxtehude – wie später Bach – für eine einschlägige Komposition den Terminus *Contrapunctus*.

Wir wenden uns nun Bachs dreistimmigem Contrapunctus 13 zu. Als Vorläufer für diese Setzweise sei zunächst das dritte Buch der Ausgabe von 1558 von Zarlino *Le istituzioni harmoniche* genannt.¹⁶ In Kapitel 62 dieses Traktats behandelt Zarlino vier Arten des dreifachen Contrapuncts. Bei der ersten Methode werden

¹⁰ J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Auflage, Kassel 1963. Englische Übersetzung von Walter Hilse, *The Treatises of Christoph Bernhard*, in: Music Forum 3 1973, S. 31–96.

¹¹ Zu einer Transkription von Bernhards Beispielen vgl. Hilse, S. 178.

¹² Hamburg: Herold, 1739 (Reprint Hildesheim 1976), Kapitel 21–22. Englische Übersetzung von Ernest C. Harriss, Ann Arbor 1981.

¹³ Ebd., S. 410.

¹⁴ *Practischer Beweis*, o. O., 1725.

¹⁵ Fol. B 1 v–B 2.

¹⁶ Venedig: F. Senese (Reprint New York 1965).

die Stimmen für eine zweite Fassung lediglich versetzt, bei der zweiten wird in der Inversus-Gestalt die Umkehrung benutzt. Die dritte Methode ermöglicht in der Inversus-Gestalt sowohl einfache Versetzung als auch Umkehrung und bei der vierten bleibt eine der Stimmen im Inversus unverändert, während die anderen beiden versetzt werden können. Die zweite Methode steht der von Bach in *Contrapunctus 13* angewendeten Verfahrensweise am nächsten. In *Le institutioni harmoniche* führt Zarlino allerdings aus, daß durch Aufwärtstransposition um eine Sexte die tiefste Stimme zur höchsten wird, daß die höchste Stimme – eine Dezime abwärts versetzt – sich in die tiefste verwandelt, und daß die Mittelstimme eine Sekunde tiefer transponiert wird. Die Notenbeispiele 7a und 7b illustrieren diese Technik.¹⁷ Obwohl Zarlino den Begriff nicht benutzt, handelt es sich bei diesem Stück doch um eine Umkehrung in der Dezime.

Zarlino gibt fünf Regeln: 1. sämtliche Synkopierungen müssen konsonant sein; 2. die beiden oberen Stimmen dürfen niemals eine Quarte bilden; 3. das Intervall der Sexte ist zulässig; 4. die einzelnen Stimmen können in jedem beliebigen Intervall zueinander stehen; 5. die Stimmen dürfen sich kreuzen. Die beiden letzten Regeln erklären sich von selbst, während die übrigen drei wie folgt ausgelegt werden können: 1. mit der Forderung nach konsonanten Synkopierungen schließt Zarlino Vorhaltsbildungen aus, die sich in der Umkehrung inkorrekt auflösen würden; 2. Fortschreitungen in Quartan würden in der Umkehrung zu Quintparallelen; 3. das Intervall der Sexte ist bei anderen Arten der Umkehrung, beispielsweise in der Duodezime, verboten, bei der Umkehrung in der Dezime jedoch zulässig.

Zarlinos Unterweisung im Kontrapunkt ist in zahlreichen musiktheoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts überliefert. So übernimmt das 20. Kapitel der *Melopoëia* von Seth Calvisius sämtliche musikalischen Beispiele aus dem 62. Kapitel des 3. Buches von Zarlinos *Le institutioni harmoniche*, ohne diese jedoch zu kommentieren.¹⁸ Auch die Theoriehandschriften Sweelincks und die Behandlung der *fuga ingegnosa* im ersten Buch von Angelo Berardis *Documenti artonici* wiederholen exakt die vier Arten des dreifachen Kontrapunkts, wie wir sie in Zarlinos Traktat vorfanden;¹⁹ diese Werke enthalten jedoch auch einige Erläuterungen und führen eigene Beispiele an. Dasjenige von Berardi ist als Notenbeispiel 8 wiedergegeben, dasjenige aus dem Sweelinck-Manuskript ist in der Edition von Gehrmann zugänglich. Wenn wir in Notenbeispiel 8 den Ton D als Finalis ansehen, können wir mit Hilfe von Tabelle 3 in allen drei Stimmen eine Umkehrung in der Oktave feststellen, die in der Inversus-Gestalt zu einer Veränderung des Modus mit der Finalis C führt. Beide Autoren übernehmen die ersten drei von Zarlinos Regeln, jedoch mit folgenden Modifikationen: 1. hinsichtlich der ersten

¹⁷ Transkriptionen von Zarlinos Beispielen zu den vier Arten des dreifachen Kontrapunkts finden sich bei C. Palisca und G. A. Marco, *The Art of Counterpoint. Part Three of Le institutioni harmoniche*, 1558. Englische Übersetzung, New York 1968.

¹⁸ 2. Auflage Magdeburg: Johann Franck, 1630, fol. K4–L2 [1. Auflage Erfurt: Georg Baumann, 1592].

¹⁹ *Sweelinck, Werke*, Bd. 10, *Compositions-Regeln*, hrsg. von H. Gehrmann, Leipzig 1901, S. 69–71. Vgl. auch P. Walker, *From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts“*, in: Schütz-Jahrbuch 7–8, 1985–86, S. 93–104; sowie Berardi, *Documenti artonici I*, S. 48–56.

Regel verbietet Berardi jegliche Dissonanzbildung zwischen der tiefsten und einer anderen Stimme; 2. bei der zweiten Regel verbietet der Autor des Sweelinck-Manuskripts das Intervall der Quarte zwischen den Außenstimmen.

Gegen Ende seiner Behandlung des Kanons im zweiten Buch seiner *Documenti armonici* teilt Berardi auch einen kanonischen Satz mit drei Lösungsmöglichkeiten mit.²⁰ Ein solcher dreistimmiger Kanon sei für einen Text mit trinitarischem Bezug angemessen (Notenbeispiel 9). Für die zweite und dritte Realisierung werden die Stimmen einfach versetzt.²¹

Der Theoretiker Pietro Pontio führt in seinem *Dialogo* mehrere Beispiele von vierstimmigen umkehrbaren Kanons an.²² Obwohl Pontio besonders hinsichtlich der Terminologie des imitierenden Kontrapunkts von Zarlinos theoretischen Schriften beeinflusst ist,²³ teilt er immerhin als erster Theoretiker ausführliche Beispiele für die verschiedenen Arten der kanonischen Nachahmung mit. Notenbeispiel 10 zeigt einen vierstimmigen umkehrbaren Kanon aus zwei Doppelkanons in Gegenbewegung. Je nach Abfolge der Stimmeneintritte gibt es drei Auflösungsmöglichkeiten: 1. Alt, Sopran, Tenor, Baß; 2. Tenor, Baß, Alt, Sopran; 3. Sopran, Alt, Tenor, Baß. Obwohl dieses Stück verschiedene Permutationen von Stimmeneintritten demonstriert, enthält es keine Umkehrung.

Um unseren Überblick über die Vorläufer von *Contrapunctus 13* kurz zusammenzufassen: Beispiele dieser Kompositionsart kommen im Zusammenhang mit der theoretischen Diskussion von drei- oder vierfachem Kontrapunkt vor, wobei die Nachahmung frei oder kanonisch sein kann. Obwohl die angeführten Beispiele kurz und einfach sind, ist dieselbe Konstruktionsmethode zu erkennen wie bei Bachs *Contrapunctus 13*. In *Contrapunctus 12* und *13* kombiniert Bach höchst komplexe Verfahren des drei- und vierfachen Kontrapunkts mit den Prinzipien der Fugenkomposition und schafft so Werke, deren technischer Anspruch in der Geschichte des umkehrbaren Kontrapunkts ohne Parallele ist.

Die Zusammenfassung der Vorschriften für die Umkehrung und Transposition von Stimmen in gewissen Intervallen, wie wir sie in den Tabellen 1–3 gesehen haben, ist in den vor Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* erschienenen theoretischen Schriften nicht zu finden. Bei Musikbeispielen mit melodischer Umkehrung geben frühere Theoretiker entweder gar keine Erläuterung dieser Technik oder sie liefern ungeschickte Beschreibungen für die Transposition jeder einzelnen Stimme (wie etwa in den oben angeführten Kommentaren von Berardi und dem Sweelinckschen Theoriemanuskript). Marpurgs Versuch einer Beschreibung der melodischen Umkehrung soll hier zitiert werden:

„Um zu wissen, in was für einem Intervall die Nachahmung in der strengen Gegenbewegung anheben soll, kann man α) In den Durtönen die aufsteigende Octave des Haupttons und die

²⁰ *Documenti armonici II*, S. 115–118.

²¹ Dieser Kanon ist bei Friedrich Wilhelm Marpurg erwähnt, der in seiner Schrift mehrere von Berardis Musikbeispielen zitiert; vgl. *Abhandlung von der Fuge, Band II*, Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1754 (Reprint Hildesheim und New York 1970), S. 71.

²² Parma: Erasmo Viotti, 1595, S. 141–150.

²³ Vgl. P. Walker, *Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson*, Dissertation, State University of New York at Buffalo, S. 9–61.

absteigende Oktave der Terz des Hauptons [sic], z. E. in c dur folgendergestalt über und gegeneinander stellen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e

Wenn also im Tone c dur die erste Stimme in g oder f anfinge: so müste die andere in a oder h nachfolgen, u. s. w. β) In den Molltönen nimt man die aufsteigende Octave des Hauptons und die absteigende Octave der kleinen Septime desselben, und setzet dieselben z. E. in a moll folgendergestalt über und gegeneinander:

a h c d e f g a
g f e d c h a g

Wenn im Tone a moll also die erste Stimme in e oder c anfinge: so müste die zweyte mit c oder e nachfolgen, u. s. w. Da diese beyden Leitern der strengen verkehrten Nachahmung nur auf c dur und a moll passen: so siehet man leicht, daß in den übrigen Dur- und Molltönen solche nach der bey α) und β) gegebenen Anweisung eingerichtet und transponiret werden müssen.²⁴

Tatsächlich identifiziert Marpurg strenge gegenläufige Imitation in Dur-Tonarten als Umkehrungen in der Dezime und in Moll-Tonarten als Umkehrungen in der Septime. Er übergeht Umkehrungen in anderen Intervallen, etwa in der Oktave oder Duodezime, die in theoretischen und praktischen Quellen häufig vorkommen. Weitere gründliche Darstellungen von doppeltem Kontrapunkt sind in theoretischen Quellen des späten 18. Jahrhunderts zu finden. Trotz des Fehlens früherer theoretischer Erörterungen zeigen die Musikbeispiele in praktischen und theoretischen Quellen, besonders aber das hohe Maß an Übereinstimmung in der theoretischen Diskussion, daß diese Techniken in der Musik der Renaissance und des Barock in weiten Kreisen aufs höchste kultiviert wurden und eine Tradition bildeten, deren sich Bach für seine Spiegelfugen in der Kunst der Fuge bediente.

²⁴ Marpurg, *Abhandlung I*, S. 6; englische Übersetzung bei A. Mann, *The Study of Fugue*, Rutgers, NJ 1958, S. 148.

Beispiel 1: Bach, Contrapunctus 12

Rectus

Inversus

tr

The image shows two systems of musical notation for a contrapuntal exercise. Each system consists of four staves. The first system features a complex interplay of voices, including a prominent trill in the bass line. The second system continues the texture with more intricate melodic lines and trills.

Beispiel 2: Bach, Contrapunctus 13

Rectus

Inversus

The image shows two systems of musical notation for Bach's Contrapunctus 13. The first system is labeled 'Rectus' and the second system is labeled 'Inversus'. Both systems consist of three staves. The 'Rectus' version is in G major and 3/4 time, featuring a complex contrapuntal texture with trills and triplets. The 'Inversus' version is in E minor and 3/4 time, featuring a similar texture with trills and triplets.

The first system of the musical score consists of three measures. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The middle and bottom staves are piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, including triplet figures in the second and third measures.

The second system of the musical score consists of three measures. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the left hand providing harmonic support and the right hand playing a consistent eighth-note accompaniment.

Beispiel 3: Brunelli, *cantare a rovescio*

The musical score for 'Beispiel 3' consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The piece is in 3/8 time and features a complex rhythmic structure with various note values and rests across the piano parts.

Beispiel 4: Bononcini, *composizione al contrario verso*

Beispiel 5: Scacchi, Motette, nach dem Abdruck Berardis

Si De - us pro no - - bis si De-us pro -

Si De - us pro no - - bis pro no - - bis pro no - -

Si De - us pro no - -

Si De - us pro no - - bis

Si De - us pro no - - bis

Si De - us pro no - - bis pro no - - bis pro no - -

Si De - us pro no - - bis Si De-us pro - -

Beispiel 6: Mattheson, *canon al contrario inverso*

First system of musical notation for Example 6, showing the beginning of the canon in G minor (one flat) and common time. The top two staves (treble clef) show the original canon, and the bottom two staves (bass clef) show the inverted canon.

Second system of musical notation for Example 6, continuing the canon in G minor (one flat) and common time. The top two staves (treble clef) continue the original canon, and the bottom two staves (bass clef) continue the inverted canon.

Beispiel 7: Zarlino, Dreistimmiger umkehrbarer Kontrapunkt

a)

First system of musical notation for Example 7a, showing the beginning of the three-voice canon in common time. The top voice (treble clef) starts with a half rest followed by a half note G4. The middle voice (treble clef) starts with a half rest followed by a half note F4. The bottom voice (bass clef) starts with a half note G3.

b)

Second system of musical notation for Example 7b, showing the inverted version of the three-voice canon in common time. The top voice (treble clef) starts with a half note G4. The middle voice (treble clef) starts with a half note F4. The bottom voice (bass clef) starts with a half rest followed by a half note G3.

Beispiel 8: Berardi, *seconda specie delle fughe artificiose*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music begins with a whole rest in the top two staves and a whole note in the bottom staff. The melody in the top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff has a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues from the first system. The top staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in bass clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues from the second system. The top staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.

Beispiel 9: Berardi, Canon mit drei Auflösungen

a)

Vo - ta ca - no Tri - ni - ta - ti tres nic a -

do - ro

b)

c)

Beispiel 10: Pontio, Umkehrbarer Canon mit drei Auflösungen

a)

b)

Die vollständigste Aufstellung der Stimmen, die bei Bach in Jena (um 1730) erhalten, findet sich bei H. Wengert, *Choräle des evangelischen Lebens der Stadt Jena*, Teil 1, Jena 1937, S. 80, 96.

Vgl. K. Geringer, *Die Bach-Familie*, Leipzig 1954, S. 87.

System 1: Four staves of music. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble clef) contains a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a line with mostly whole and half notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

c)

System 2: Four staves of music. The top staff (treble clef) continues the melodic line from the previous system. The second staff (treble clef) is mostly empty with some rests. The third staff (treble clef) contains a line with mostly whole and half notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

System 3: Four staves of music. The top staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble clef) contains a line with mostly whole and half notes. The third staff (treble clef) contains a line with mostly whole and half notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.