

Wiener Stadt-Bibliothek.

48615 A

ANLEITUNG

ZUM

GENERAL - BASS

VON

Emanuel Aloys Förster.



Vierte

neu durchgesehene und vermehrte Auflage.

Hierzu ein Heft mit 160 Noten - Beispielen.

WIEN.

EIGENTHUM UND VERLAG

VON

ARTARIA & COMP.

1 8 5 8.

4. Nr. 71835



Druck der typogr. - literar. - artist. Anstalt in Wien,
(L. C. Zamarski, C. Dittmarsch & Comp.).

Vorwort.

Das Bedürfniss einer neuen Auflage spricht beredt genug den Werth der gegenwärtigen Abhandlung aus. Manches, was die Zeit, die Alles ändernde, mit sich geföhret, so wie Vereinfachung der Form, selbst der äussern, ist von gewandten Händen dem Originale einverleibt. Hierdurch ist ein leichteres Verständniss erzielt, unbeschadet jener Eigenthümlichkeit des verewigten Verfassers, die diesem seinem Werke, trotz der Unzahl von Lehrbüchern in diesem Fache, so viel Beifall, Schüler und Erfolge verschafft hat.

Die Verleger.

Anleitung

zum

GENERAL-BASS.

Erstes Capitel.

Von den Tonleitern, Intervallen und Bewegungen.

§. 1.

Auf dem Clavier, so wie in der praktischen Musik überhaupt, nennt man die kleinste Fortschreitung von einer Taste zur nächst daran liegenden einen halben Ton. Die halben Töne theilt man in grosse und kleine ein, die Ersten stehen auf dem Notensystem auf zwei Stufen, wie z. B. **C**, **Des**, die Andern auf einer wie **F** und **Fis**. Zwei halbe Töne machen einen ganzen Ton. Eine abgemessene Fortschreitung nach ganzen und halben Tönen gibt die Tonleitern. Diese müssen auf dem Papier das Bild einer ununterbrochenen Fortschreitung, sie sei hinauf- oder herabsteigend, darstellen, was zur richtigen Benennung führt. Die Art und Weise, wie die halben Töne zwischen den ganzen Tönen in der Tonleiter liegen, geben die Tonarten.

§. 2.

In der heutigen Musik gibt es nur zwei Tonarten, die harte (*dur*) und die weiche (*moll*); Tonleitern aber sind auf dem Clavier zwölf von jeder Tonart, das ist: zwölf harte und zwölf weiche Tonleitern; denn jede Taste oder Klang, deren auf dem Clavier zwölf von verschiedenen Namen sind, kann zum ersten Tone oder zur ersten Stufe genommen werden, welche her-

nach die Lage der übrigen Stufen bestimmt. Auf dem Papier gibt es mehr Tonleitern als auf dem Clavier, weil jede Taste zweierlei Namen hat, wie **Fis** und **Ges**, **Cis** und **Des** u. s. w.

§. 3.

Es ist von Wichtigkeit, die Noten, wenn sie auch auf dem Claviere eine gemeinschaftliche Taste haben, in ihrer Benennung genau zu unterscheiden, z. B. **Es** von **Dis**, **As** von **Gis** u. s. w., weil die Benennung der Stufen sich nicht nach Claviertasten, sondern nach gewissen Gesetzen richtet.

Man mache sich folglich die Benennung der Noten, nämlich der durch ein \sharp erhöhten: **Cis**, **Dis**, **Eis**, **Fis**, **Gis**, **Ais**, **His**, und der durch ein \flat erniedrigten: **Ces**, **Des**, **Es**, **Fes**, **Ges**, **As**, **B**, geläufig. Auch sind die durch ein einfaches \sharp doppelt erhöhten, als **Doppel-Fis**, **Doppel-Cis**, u. s. w.; und die durch zwei \flat doppelt erniedrigten, wie **Doppel-Be**, **Doppel-Es**, u. s. w., nicht zu vergessen.

§. 4.

Zur genauern Kenntniss der Tonleitern führt uns die Untersuchung der *Dur-Scala*, deren Fortschreitung folgenden Bedingungen unterworfen ist:

Von der 1. zur 2. Stufe 1 Ton,

" " 2. " 3. " 1 "

" " 3. " 4. " $\frac{1}{2}$ "

" " 4. " 5. " 1 "

" " 5. " 6. " 1 "

" " 6. " 7. " 1 "

" " 7. " 8. " $\frac{1}{2}$ "

Diese Scala hat also fünf ganze und zwei halbe Töne. Der erste halbe Ton liegt von der dritten zur vierten Stufe, der zweite halbe Ton von der siebenten zur achten oder ersten. Um von jedem Tone des Claviere eine diesen Gesetzen entsprechende Scala bilden zu können, genügen die sogenannten natürlichen Töne (Untertasten) nicht, die hierbei nöthigen Veränderungen werden theils durch Erhöhungen (Kreuze), theils durch Erniedrigungen (Bee) bewirkt, und der leichteren Uebersicht wegen gleich am Anfange eines Stückes bemerkt, welches man Vorzeichnung nennet. Die erste Stufe (auch Grundton oder *Tonica* genannt) einer um ein \sharp vermehrten Vorzeichnung, findet man, wenn man die fünfte Stufe (Dominante) der vorhergehenden, ein \sharp weniger besitzenden Scala aufsucht, z. B. die *Tonica* von $1\sharp$ ist die frühere Dominante der Scala ohne aller Vorzeichnung (**C**), folglich **G**.

Die Tonica	von	2 #	ist die Dominante	von	1 #	folglich	D
"	"	"	3 #	"	"	"	2 #
"	"	"	4 #	"	"	"	3 #
"	"	"	5 #	"	"	"	4 #
"	"	"	6 #	"	"	"	5 #
"	"	"	7 #	"	"	"	6 #
"	"	"	8 #	"	"	"	7 #

Das Kreuz selbst befindet sich auf der siebenten Stufe (*Leitton, semitonium modi, note sensible*), das Gesetz des zweiten halben Tones (von 7—8) erklärt und bewirkt sein Dasein; da die achte Stufe der ersten ganz gleich ist, so denkt man sich zur schnellen Auffindung desselben den halben Ton unter dem Grundton. Die neuen Kreuze steigen daher unter sich auch quintenweise.

Hierzu folgende Uebersicht:

Grundton	Kreuz
1 # G	Fis
2 # D	" Cis
3 # A	" " Gis
4 # E	" " " Dis
5 # H	" " " " Ais
6 # Fis	" " " " " Eis
7 # Cis	" " " " " " His
8 # Gis	" " " " " " " Fis Fis etc.

Die Tonica einer um ein Be vermehrten Vorzeichnung findet man, wenn man die vierte Stufe der vorhergehenden ein **b** weniger besitzenden Scala aufsucht. Das Be selbst, durch das Gesetz des ersten halben Tones (von 3—4) hervorgerufen, befindet sich auf der vierten Stufe. Leicht ersichtlich ist es daher, dass das neue Be zugleich die Tonica der um ein **b** vermehrten Scala ist. Die neuen Bee steigen daher unter sich auch quartenweise.

Hierzu folgende Uebersicht:

Grundton	Bee
C	
1 b F	B
2 b B	" Es
3 b Es	" " As
4 b As	" " " Des
5 b Des	" " " " Ges
6 b Ges	" " " " " Ces
7 b Ces	" " " " " " Fes
8 b Fes	" " " " " " Doppel-B.

In jeder harten Tonleiter folgen die ganzen und halben Töne auf die nämliche Art. Dasselbe findet auch bei der weichen (*Moll*) Tonleiter Statt.

§. 5.

Die *Moll*-Scala steht immer mit einer *Dur*-Scala unter einer Vorzeichnung. Der Grundton derselben befindet sich von dem Grundtone der *Dur*-Scala eine kleine Terz abwärts (4 halbe Töne), z. B. **G** ist die Tonica von 1 \sharp , die *Moll*-Tonica derselben Vorzeichnung liegt eine kleine Unterterz von **G**, also **E**. Zwei solche Tonleitern heissen Paralleltonarten (franz. *relatifs*). Die *Moll*-Tonleiter hat zwar nach der Vorzeichnung ebenfalls 5 ganze und 2 halbe Töne, von welchen letzten der erste von der zweiten zur dritten Stufe, und der zweite von der fünften zur sechsten Stufe ist: aber in Ansehung der siebenten Stufe, welche in jeder *Dur*- und *Moll*-Tonleiter die wichtigste ist, und die empfindsame oder charakteristische Note oder auch der Leitton heisst, ist besonders zu erinnern, dass, da sie allezeit einen halben Ton unter der ersten Stufe stehen muss, der Componist verbunden ist, sie überall im Laufe des Stückes anzuzeigen, weil sie in der Vorzeichnung nicht angedeutet wird, und dass jeder Generalbass-Schüler sich dieselbe besonders bekannt machen müsse. Es gibt zwar einen Harmonie-Lehrer, welcher die empfindsame Note verwirft und überflüssig macht, allein der Generalbass-Schüler lasse sich vor der Hand nicht irre machen, und in der Folge hoffe ich, wird er hinlänglich von ihrer Wichtigkeit überzeugt werden. **A-moll** hat z. B. nichts vorgezeichnet; wessen Ohr aber ist im Stande, die Stelle bei Nr. 2 ohne **Gis**, so wie sie da steht, zu vertragen? Die siebente Stufe muss demnach in jeder *Moll*-Tonleiter durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöht werden; folglich sind die sieben Stufen von **A-moll**: **A, H, C, D, E, F, Gis** und von **C-moll**: **C, D, Es, F, G, As, H** und so in allen übrigen *Moll*-Tonleitern. Dass Fälle vorkommen, wo der Bass von der ersten zur fünften Stufe abwärts, wie bei Nr. 3, bei der Vorzeichnung bleibt, und von der fünften zur ersten Stufe aufwärts nebst der siebenten Stufe auch die sechste erhöht wird, wie bei Nr. 4 zu sehen ist, geschieht des Wohlklanges wegen, und beweiset gegen obige Regel nichts. Auch die melodischen Läufe werden auf- und abwärts in Ansehung der sechsten und siebenten Stufe auf verschiedene Art gemacht, wie ein aufmerksamer Schüler in allen Compositionen von selbst bemerken wird.

Hier noch ein paar Beispiele in **C-dur**, welche gleich darneben ins **A-moll** versetzt sind und wo in letzterer Tonleiter im zweiten Accorde die siebente natürliche Stufe vorkommt.

I. C-dur A-moll

II. C-dur A-moll

Ebenso folgen nun zwei Beispiele, worin der Gebrauch der sechsten erhöhten Stufe vorkommt, welches begreiflich wird, wenn man die in **C-dur** vorkommenden Stufen mit jenen ins **A-moll** übersetzten vergleicht.

I C-dur A-moll II C-dur A-moll

Es ist der nämliche Grund, wie bei den Notenspielen Nr. 3 und Nr. 4.

Was Rameau (ein berühmter französischer Componist und Theoretiker, geb. 1683, gest. 1764) unter seiner *note sensible* verstanden habe, kann uns gleichgültig sein, mir ist und bleibt die siebente Stufe wichtig genug, um ausgezeichnet zu werden. Der Zirkel bei Nr. 1 dient als allgemeine Uebersicht. Darauf sind die Tonleitern **Fis-dur** und **Dis-moll** mit 6 \sharp , **Cis-dur** und **Ais-moll** mit 7 \sharp , so wie **Ces-dur** und **As-moll** mit 7 \flat nicht angezeigt, weil dieselben unter einem andern Namen daselbst vorkommen, als: **Ges-dur** und **Es-moll** etc.

§. 6.

Die dritte Stufe bestimmt die Tonart, je nachdem sie von der zweiten Stufe um einen ganzen oder halben Ton entfernt ist, — z. B. **D**, **E**, **F** (Anfang

einer Scala). Das **F** ist von **E** einen halben Ton entfernt, folglich ist es die weiche Tonart, **Fis** würde die harte andeuten. — Die sechste Stufe trägt fast eben so viel zur Erkenntniss der Tonart bei, und zwar, wenn sie um einen halben Ton von der fünften Stufe entfernt liegt, erkennt man die *Moll*-Tonart, wenn um einen ganzen Ton von derselben fünften Stufe, die *Dur*-Tonart; oft findet man in einer *Moll*-Tonleiter von 5—6 einen ganzen Ton, doch geschieht das ausnahmsweise der leichteren Auffassung wegen. Die erste, zweite, vierte und fünfte Stufe sind in beiden Tonleitern gleich; abänderliche Stufen sind also nur die dritte, sechste und siebente, die den Charakter von *Dur* und *Moll* bestimmen. — Da aber letztere (die Septime; Leitton) für beide Tonarten dieselbe bleibt, ja öfters die sechste in der *Moll*-Scala erhöht wird, so bleibt es stets die dritte Stufe, welche die *Dur*- und *Moll*-Tonart am bestimmtesten unterscheidet.

Uebersicht der *Moll*-Scalen.

<i>Dur</i>			<i>Moll</i>		<i>Dur</i>			<i>Moll</i>
1 # G	—	—	E		1 b F	—	—	D
2 # D	—	—	H		2 b B	—	—	G
3 # A	—	—	Fis		3 b Es	—	—	C
4 # E	—	—	Cis		4 b As	—	—	F
5 # H	—	—	Gis		5 b Des	—	—	B
6 # Fis	—	—	Dis		6 b Ges	—	—	Es
7 # Cis	—	—	Ais		7 b Ces	—	—	As.

§. 7.

Man theilt die Tonleiter auch in die diatonische, chromatische und enharmonische ein; bei unserer jetzigen Musik gibt es aber weder eine chromatische noch eine enharmonische Tonleiter, wohl aber einzelne zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne, welche chromatisch genannt werden können, und jede Taste auf dem Clavier kann enharmonisch heissen, weil sie auf dem Papier auf zweierlei Art erscheint, z. B. **C** und **His**, **Cis** und **Des**, **H** und **Ces** u. s. w. Dieses macht darum noch keine Tonleiter aus. Jede Tonleiter, sie mag *dur* oder *moll* sein, ist, ihre Vorzeichnung vorausgesetzt, allezeit diatonisch. Von einzelnen chromatischen und enharmonischen Noten und Aceorden wird in der Folge mehr gesprochen werden.

§. 8.

Jede Tonleiter, sie sei *dur* oder *moll*, hat fünf verwandte Tonleitern, welche in der Vorzeichnung bloss durch ein Zeichen von ihr verschieden sind, so z. B. ist **A-dur** (3 #) verwandt mit 2 # und 4 # und deren *Moll*-Tönen, welche zusammen vier verwandte Töne ausmachen, der fünfte ist die eigene *Moll*-Tonart. Die Verwandtschaft dieser Töne entsteht daher, weil deren Scalen mit der zu vergleichenden die meisten Töne gemeinschaftlich haben, daher nur ein Versetzungszeichen den Unterschied bildet. Auch stehen die Tonleitern von einerlei Namen, wie **C-dur** und **C-moll**, **D-dur** und **D-moll** etc. in einer gewissen Verwandtschaft, wie man sich davon häufig in Compositionen überzeugt. Wie nicht nur die verwandten, sondern auch die entfernten Tonleitern mit einander verbunden werden können, davon später.

§. 9.

Die Vergleichung zweier Töne oder Klänge in Ansehung ihrer Grösse oder Entfernung von einander, nennt man ein Intervall. Alle Intervalle werden in dieser Anleitung lateinisch, nämlich *Secunden*, *Terzen*, *Quarten* u. s. w., die Stufen der Tonleitern hingegen deutsch genannt, als: die erste, zweite, dritte Stufe u. s. w. Jede Tonleiter kann z. B. nur eine fünfte Stufe, aber vielerlei *Quinten* haben. Die fünfte Stufe in **C-dur** bleibt allezeit **G**; aber jede Stufe der **C-dur**-Tonleiter hat ihre *Quinte*, selbst das **C** hat, für sich allein betrachtet, mehrere *Quinten*, als *Tonica* einer Scala aber nur die einzige *Dominante G*. Es ist unumgänglich nothwendig, diesen Unterschied genau zu beobachten.

§. 10.

Wenn ein Ton eine Stufe höher steht als der andere, so heisst der obere Ton ein Intervall von einer *Secunde*; stehet ein Ton zwei Stufen höher, so heisst er eine *Terze* u. s. w. Da jeder Ton oder Stufe erhöht und erniedriget werden kann, so gibt es daher mehrere *Secunden*, *Terzen* u. s. w. Ich erinnere nochmals, die Töne in ihrer Benennung nicht zu verwechseln, das ist: **Es** nicht **Dis**, **Ces** nicht **H** u. s. w. zu nennen. Man zählt:

Drei *Secunden*: die kleine, die einen halben Ton beträgt, Nr. 5 bei *a*; die grosse, die einen ganzen Ton macht, bei *b*; und die übermässige, die $1\frac{1}{2}$ Ton beträgt, bei *c*.

Vier Terzen: die verminderte von 1 Ton Nr. 6 bei *a*; die kleine von $1\frac{1}{2}$ Ton bei *b*; die grosse von 2 Tönen bei *c*; und die übermässige von $2\frac{1}{2}$ Tönen bei *d*.

Drei Quarten: die verminderte Nr. 7 bei *a*; die reine bei *b*; und die übermässige bei *c*. Die reine Quarte beträgt $2\frac{1}{2}$ Ton, die verminderte ist $\frac{1}{2}$ Ton tiefer, und die übermässige $\frac{1}{2}$ Ton höher als die reine.

Drei Quinten: die verminderte oder falsche Nr. 8 bei *a*, die reine bei *b*, und die übermässige bei *c*. Die reine Quinte beträgt $3\frac{1}{2}$ Ton, die verminderte ist $\frac{1}{2}$ Ton tiefer, die übermässige $\frac{1}{2}$ Ton höher als die reine.

Vier Sexten: die verminderte Nr. 9 bei *a*, die kleine bei *b*; die grosse bei *c*, und die übermässige bei *d*; die kleine Sexte steht $\frac{1}{2}$ Ton, die grosse 1 Ton höher als die reine Quinte, die verminderte ist fast von gar keinem Gebrauche, und die übermässige, die viel gebraucht wird, steht einen Ton unter der Octave.

Drei Septimen: die verminderte Nr. 10 bei *a*, die kleine bei *b*, und die grosse bei *c*. Die grosse Septime steht $\frac{1}{2}$ Ton, die kleine 1 Ton, und die verminderte $1\frac{1}{2}$ Ton unter der Octave.

Drei Octaven: die verminderte Nr. 11 bei *a*, die reine bei *b*; und die übermässige bei *c*.

Drei Nonen: die kleine Nr. 12 bei *a*, die grosse bei *b*, und die übermässige bei *c*. Die None ist von der Secunde nur in der Bezifferung unterschieden, indem einige Accorde mit 9, andere mit 2 angezeigt werden *).

Erleichtert wird die Uebersicht und das schnelle Aufsuchen aller Intervalle durch folgendes Mittel: Jede Stufe der *Dur*-Tonleiter ist nothwendigerweise ein Intervall, welches in der vierten und fünften rein, in den Uebrigen gross genannt wird, z. B. **C** ist die vierte Stufe von **G**, folglich die reine Quarte, **Fis** ist die dritte Stufe von **D**, folglich die grosse Terz etc. Da nun jeder Schüler alle *Dur*-Tonleitern genau kennen muss, so folgt daraus, dass er augenblicklich alle grossen und reinen Intervalle aufzufinden weiss, wodurch er dann klein und übermässig um so weniger verfehlen kann, als klein um einen halben Ton tiefer, übermässig um einen halben Ton höher als das grosse Intervall liegen. Das verminderte Intervall ist einen halben Ton tiefer als das kleine, in der Quarte und Quinte

*) Alle diese Intervalle stehen höher als das erste zum Vergleichungspunkt gewählte (Bass); die unter demselben stehen, erhalten in der Benennung diese ausdrückliche Bestimmung, z. B. Untersecunde, Unterterz etc.

einen halben Ton tiefer als das reine. Die Secunde und Septime haben 3 Gattungen Intervalle. Ebenso die Quarte und Quinte, die Terz und Sexte aber vier Gattungen. Die Septime hat kein übermässiges, die Quarte und Quinte kein kleines Intervall. — Diese Andeutungen führen weit schneller zum Resultate als das Aufzählen von halben Tönen, aus denen die Intervalle bestehen. Beispiele — die übermässige Quarte von **C? F** ist die reine, folglich **Fis** die übermässige. — Die verminderte Quinte von **As? Es** ist die reine, doppel **Es** die verminderte. — Die kleine Sext von **A? Fis** ist die grosse, also **F** die kleine etc.

§. 11.

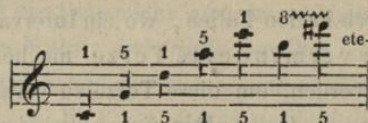
Von allen diesen Intervallen muss man die kleine und grosse Terze und die reine Quinte genau kennen. Sodann auch die verminderte Terze, aber nur um sie zu vermeiden; denn sie ist von so wenigem Gebrauche, dass, wo sie bei Ausweichungen in andern Tonleitern vorkommt, statt ihr allezeit die kleine Terze muss genommen werden; z. B. Nr. 13, bei *a* macht im zweiten Accorde **F** gegen das **Dis** im Bass eine verminderte Terze, die nicht angenehm klingt, und muss, ohne dass es bei der Bezifferung angezeigt wird, wie bei *b* gespielt werden. Wenn man weiss, zu welcher Tonleiter jeder Accord gehört, so wird man niemals eine verminderte Terze nehmen, weil sie in keiner Tonleiter enthalten ist. Obiger Septimen-Accord gehört unstreitig in die **E-moll**-Tonleiter, wenn gleich der erste und der dritte Accord in **A-moll** ist. Auch in den Fällen, wo ein Intervall gegen das andere in den Mittelstimmen eine verminderte Terze machen würde, muss das obere Intervall erhöht werden, um diese Terze zu verhüten; z. B. Nr. 14 bei *a* ist die Sexte **F** gegen die Quarte **Dis** eine verminderte Terze, und muss wie bei *b* gespielt werden. Bei Nr. 15 *a* ist im zweiten Accorde die Quarte **F** gegen die Secunde **Dis**, und beim dritten Accorde die Quinte **F** gegen die Terze **Dis** eine verminderte Terze, und werden wie bei *b* gespielt. (Die neuere Zeit begünstigt jedoch mehr dieses Intervall, pikanter Effekte wegen.) In der Melodie kommt jedoch die verminderte Terze häufig vor, wie bei Nr. 16, wo sie gut klingt; auch ist nicht gemeint, dass ein Componist die verminderte Terze in der Harmonie niemals brauchen dürfe, bei jählichen Ausweichungen kann sie Dienste leisten, und heut zu Tage ist ja das Bizarre oft schön; sie muss jedoch ausdrücklich angezeigt werden. Nach und nach lernt man auch andere Intervalle, als die übermässige Quarte und die übermässige Sexte kennen; die übrigen machen keine Schwierigkeit.

§. 12.

Ein Intervall umkehren heisst: statt dem Grundton die höhere Octave desselben nehmen.

Aus dem Unison	wird daher die	8ve.
" der	2de	" " " 7me.
" "	3ze	" " " 6te.
" "	4te	" " " 5te.
" "	5te	" " " 4te.
" "	6te	" " " 3ze.
" "	7me	" " " 2de.
" "	8ve	" " " 1me.

Um schnell die Umkehrungen aufzufinden, denke man sich die Zahl 9.— Wenn man die Nummer des einen Intervalles von 9 abzieht, so erhält man die Nummer des Umgekehrten, z. B.: **E** ist die Terz von **C** (3 von 9 bleiben 6), folglich dessen Untersexta. **G** ist die Unterquarte von **C**, folglich dessen Oberquinte. Diese Rechnung erleichtert sehr das schnelle Auffinden; will ich z. B. die Oberseptime aufsuchen, so erhalte ich dasselbe Resultat, wenn ich die Untersecunde nehme. Einiges bisher Gesagte wird durch Umkehrungen erleichtert. Die Vermehrung der \sharp geschieht durch Oberquinten (in der Umkehrung: Unterquarten). Die Vermehrung der \flat geschieht durch Unterquinten (in der Umkehrung: Oberquarten). Auch auf dem Clavier findet man die Grundtöne leichter, denn statt folgendermassen dieselben aufzusuchen:



wo bald der Platz zum Aufsuchen fehlt, spielt man einfach so:



Die Intervalle kehren nach ihren nähern Bestimmungen sich folgenderweise um:

Das verminderte Intervall	wird zum übermässigen.
" kleine	" " " grossen.
" grosse	" " " kleinen.
" übermässige	" " " verminderten.
" reine	" " " reinen.

Man sieht hieraus den Grund, warum in der Benennung der Intervalle die Quarte und Quinte statt Gross, Rein genannt werden, da sonst die Umkehrung, z. B. von **C-F**, also **FC**, eine kleine Quinte sein müsste, was aber nicht der Fall ist. Auch dass die Erniedrigung des reinen Intervalles um einen halben Ton nicht klein, sondern *vermindert* heisst, kommt daher, weil z. B. **C-Gis** als übermässige Quinte in der Umkehrung nur ein vermindertes Intervall sein kann, also ist **Gis-C** die verminderte, und nicht die kleine Quarte. — Dieses Princip der Umkehrung bedingt auch die Nuancen der Intervalle. Wir haben eine kleine, grosse und übermässige Secunde, folglich in der Umkehrung eine grosse, kleine und verminderte Septime. Wir haben vier Gattungen Terzen, folglich auch eben so viele Sexten. Die vierte Stufe als Intervall heisst nicht Gross, wie die übrigen Stufen, sondern Rein, folglich tritt dasselbe auch bei der Quinte ein.

§. 13.

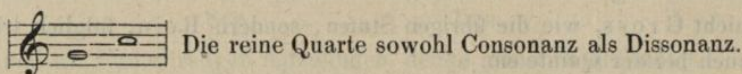
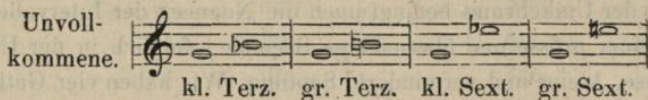
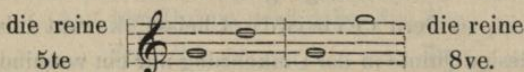
Sämmtliche Intervalle werden eingetheilt in Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge). Die Consonanzen machen auf das Gehör eine angenehme und sanfte Wirkung. Bei den Dissonanzen ist dieses weniger oder gar nicht der Fall; um selbe aufzufassen, ist stets eine begütigende Auflösung nothwendig, oft sogar schon eine Vorbereitung.

§. 14.

Die Consonanzen theilt man ein in vollkommene und unvollkommene. Die reine Quinte und die reine Octave sind vollkommene Consonanzen; die geringste Aenderung in einem ihrer Bestandtheile macht sie zu Dissonanzen. Die Terz und Sexte nennt man unvollkommene Consonanzen, weil sie dieselbe Eigenschaft nicht verlieren, mögen sie gross oder klein sein, die reine Quarte kann Consonanz oder Dissonanz sein, nach Unterschied ihrer Anwendung. So kann bei gewissen Accorden eine Consonanz zur Dissonanz, und umgekehrt eine Dissonanz zur Consonanz werden, was in der Folge klarer erörtert werden wird. Die Dissonanzen kann man auch eintheilen in solche, die, weil sie nicht übel klingen, keiner Vorbereitung bedürfen, und in solche, die wegen ihrer Härte jederzeit vorbereitet werden müssen; aufgelöst muss jedoch jede Dissonanz werden.

Uebersicht.

Vollkommene Consonanzen.



Alle übrigen Intervalle sind dissonirend.

§. 15.

Sind die Dissonanzen zu hart, so müssen sie durch einen vorübergehenden Accord vorbereitet werden; in diesem Falle gehören zu einer Dissonanz allezeit drei Accorde; beim ersten wird nämlich die Dissonanz vorbereitet; beim zweiten erscheint sie als Dissonanz, und beim dritten nimmt sie diejenige Wendung, die ihr die Natur angewiesen hat; oder wie man es musikalisch nennt, sie wird aufgelöst. Man sehe das Beispiel Nr. 17. Bei *a* ist der dissonirende Accord. Das *E*, die Septime, klingt widrig. So ein Accord kann nicht vorkommen, wenn nicht ein anderer vorausgegangen ist, worin der widrige Ton als Consonanz erscheint. Bei *b* ist die Dissonanz vorbereitet, und bei *c* wird sie aufgelöst, wiewohl diese drei Accorde noch keinen Sinn machen, indem beim dritten Accorde ebenfalls eine Dissonanz ist, nämlich die Quinte *C*, welche beim zweiten Accorde als Consonanz vorbereitet ist, und die ihre Auflösung nöthig hat, folglich einen vierten Accord erwarten lässt.

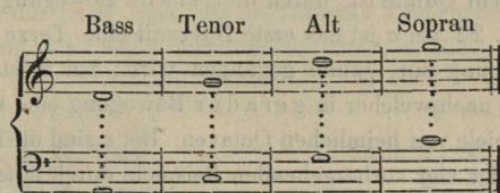
§. 16.

Es gibt dreierlei Bewegungen, die Gerade, die Gegen- und Seitenbewegung. Wenn zwei Stimmen zugleich hinauf oder hinunter gehen, nennt man es die gerade Bewegung, z. B. Nr. 18 bei *a*. Wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab gehet, nennt man es die Gegenbewegung, bei *b*; und wenn eine Stimme auf demselben Tone stehen bleibt, die andere aber sich fortbewegt, so nennt man es die Seitenbewegung, bei *c*.

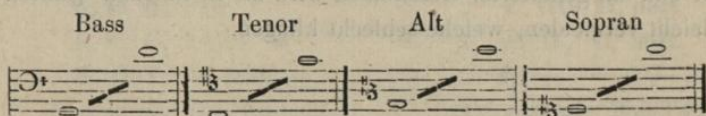
§. 17.

Wiewohl das Accompagnement drei-, vier- oder fünfstimmig sein kann, so wird doch hier nur vorzüglich das vierstimmige gelehrt, weil die übrigen keine Schwierigkeit machen, wenn man dieses gut begriffen hat. Die vier Stimmen unterscheidet man in der Benennung dadurch, dass die oberste Stimme der Discant, die unterste der Bass, die obere Mittelstimme der Alt, die untere Mittelstimme der Tenor heisst.

Diese Stimmen haben folgenden Umfang:



oder in gehörigem Schlüssel geschrieben:



Es ist unumgänglich nothwendig, diese Schlüssel sich genau eigen zu machen.

§. 18.

Zwei reine Quinten und zwei reine Octaven sind hintereinander in gerader Bewegung zu machen verboten. Beispiele Nr. 19. Sind aber die Quinten von verschiedener Grösse, so sind sie vorzüglich in den Mittelstimmen erlaubt, doch geht die verminderte Quinte nicht leicht hinauf. Man sehe die Beispiele bei Nr. 20. Ein Beispiel, wo die verminderte Quinte hinaufgeheth, steht bei Nr. 21, wider das vermuthlich Niemand etwas einwenden wird.

§. 19.

Die sogenannten verdeckten oder heimlichen Quinten und Octaven sind hin und wieder in Lehrbüchern scharf verboten; da sie aber, besonders in den Mittelstimmen, nicht immer zu vermeiden sind, so ist dieses Verbot nicht so wichtig, wie jenes der reinen Quinten und Octaven, welche überall

vermieden werden können. Im zweistimmigen Satze sind die verdeckten Quinten und Octaven am strengsten verboten, weil derselbe hiedurch leer, auch der Fehler sogleich klar wird.—Tonsetzer vermeiden beim 3stimmigen Satze ebenfalls möglichst diesen Uebelstand. Im 4stimmigen werden diejenigen Quinten und Octaven, wozu die Natur der harmonischen Fortschreitungen gewissermassen drängt, erlaubt, und zwar nur dann, wenn nichts Besseres an deren Stelle zu setzen möglich wird. Es wird daher ein nur einigermaßen gebildetes Ohr die unzulässigen heimlichen Quinten und Octaven leicht vermeiden. Es entstehen aber heimliche Quinten und Octaven, wenn man von einem andern Intervalle, das nicht Quinte ist, durch die gerade Bewegung zu einer Quinte kommt; z. B. Nr. 22 bei *a* ist das erste Intervall eine Terze, von der in der geraden Bewegung zur Quinte gegangen wird; bei *b* ist das erste Intervall eine Quarte, nach welcher in gerader Bewegung eine Quinte folgt. Bei *c* und *d* sind Beispiele von heimlichen Octaven. Bei *e* sind die heimlichen Quinten und Octaven der vier vorhergehenden Beispiele durch eine Viertelnote angezeigt. Der bekannte Waldhorngang, wie ihn die Natur gibt, bei Nr. 23, hat heimliche Quinten und Octaven, und Niemand findet ihn widerwärtig. Ein feines Ohr und ein geläuterter Geschmack wird die heimlichen Quinten und Octaven leicht vermeiden, welche schlecht klingen.

Zweites Capitel.

Vom ersten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten.

§. 20.

Die ganze Harmonie lässt sich auf zwei Stamm-Accorde zurückführen, davon der erste der Dreiklang ist, von dem der Sexten-Accord und der Quart-Sexten-Accord abgeleitet werden.

§. 21.

Der Dreiklang besteht nebst dem Bass oder Grundtone aus der Terze und Quinte, zur vierten Stimme wird die Octave genommen.

§. 22.

Der Dreiklang ist viererlei:

Der harte (*dur*), der aus der grossen Terze, reinen Quinte und reinen Octave bestehet, Nr. 24. *a*.

Der weiche (*moll*), der aus der kleinen Terze, reinen Quinte und reinen Octave besteht, bei *b*.

Der verminderte besteht aus der kleinen Terze, verminderten Quinte und reinen Octave, bei *c*. In der *Dur*-Tonleiter kommt er nur auf der siebenten Stufe, und in der *Moll*-Tonleiter nur auf der zweiten Stufe vor.

Der übermässige besteht aus der grossen Terze, übermässigen Quinte und reinen Octave bei *d*. Dieser Accord kommt selten vor. Die übermässige Quinte ist eine Dissonanz, die eine Stufe aufwärts gehet. Statt der Octave ist es oft besser, die Terze bei diesem Accorde zu verdoppeln.

Wenn man die harte und weiche Tonleiter durchgeheth, so sieht man, welcher Dreiklang jeder Stufe derselben zukommt, z. B.:

<i>C - dur.</i>	<i>A - moll.</i>
1. Stufe C, E, G , hart.	1. Stufe A, C, E , weich.
2. " D, F, A , weich.	2. " H, D, F , vermindert.
3. " E, G, H , weich.	3. " C, E, Gis , übermässig.
4. " F, A, C , hart.	4. " D, F, A , weich.
5. " G, H, D , hart.	5. " E, Gis, H , hart.
6. " A, C, E , weich.	6. " F, A, C , hart.
7. " H, D, F , vermindert.	7. " Gis , — — Und auf diese
Und so alle <i>Dur</i> -Tonleitern.	Art sind alle <i>Moll</i> -Tonleitern.

Die siebente Stufe allein hat keinen Dreiklang, denn wenn er dreistimmig, das ist mit der Terze und Quinte, oder auch mit verdoppelter Terze gesetzt wird, so ist es darum noch kein Dreiklang, sondern ein Septimen- oder Quintsext-Accord, wo die Septime oder Sexte verschwiegen wird, wie wir im folgenden Capitel sehen werden. Wie zuweilen nöthig wird, Accorde, worin die 7. natürliche oder die 6. erhöhte Stufe vorkommt, zu gebrauchen, ist schon bei den Beispielen bei §. 5 gezeigt worden. Auch in der Folge, im §. 73 wird man solche Accorde in den Beispielen der *Moll*-Tonleiter finden. Knecht, in seinem Elementarwerke etc., hat freilich einen verminderten Dreiklang in der *Moll*-Tonleiter auf der siebenten Stufe angegeben, und solchen in mehreren Tonleitern und in allen drei Lagen in Noten ausgesetzt zur Schau gestellt, wie bei Nr. 147 zu sehen ist. Aber welche Ohren gehören dazu, um das heulende **H** zu vertragen! Sogar in den *Dur*-Tonleitern ist diese Accordenfolge, wie sie Knecht anführt, unausstehlich, wie bei Nr. 148. Wie natürlich und wohl klingen dagegen die nach dem Schema im §. 53 der siebenten Stufe zukommenden Quint-, Sext- und Septimen-Accorde in *Dur* und *Moll* bei Nr. 149.

§. 23.

Jeder Accord hat drei Lagen, z. B. Nr. 25 *a* ist die Terze oben, bei *b* die Quinte, bei *c* die Octave; man sagt daher, dieser Accord sei in der Terzlage oder Quintlage etc.

§. 24.

Statt der Octave kann öfters die Terze, zuweilen auch die Quinte verdoppelt werden, je nachdem es der vorhergehende oder nachfolgende Accord erfordert. Die Verdopplung geschieht aber auf zweierlei Art: im Einklang Nr. 26 bei *a*; und in der Octave bei *b*. Oft, wenn beide Hände sich nahe kommen, muss auch der Einklang, das ist, derselbe Ton, den der Bass hat, statt der Octave genommen werden.

§. 25.

Es kommt Alles darauf an, von einem Accorde zum anderen ohne Fehler fortzuschreiten. Die beste Uebung hierin ist immer zwei Accorde vor sich zu nehmen; z. B. die Aufgabe besteht aus vier Accorden, wie Nr. 27 zu sehen ist, nämlich aus dem **C**-, **F**-, **G**- und **C**-Accorde. Hievon nehme man den ersten und zweiten Accord in allen Lagen und Bewegungen wie Nr. 28, und untersuche hernach die Quinten und Octaven auf folgende Art: Man suche die Quinten im zweiten Accorde auf, und gebe genau Acht, in welcher Stimme, und gegen welche Stimme die Quinte ist, und beobachte, durch welche Bewegung man vom ersten Accorde zur Quinte des zweiten Accordes gekommen ist. Ist man durch die Gegen- oder Seitenbewegung zur Quinte gekommen, so ist die Fortschreitung gut, und die Untersuchung hat ein Ende. Ist man aber durch die gerade Bewegung zur Quinte des zweiten Accordes gekommen, so sind es entweder offenbare Quinten, wenn im vorhergehenden Accordé auch eine Quinte ist, oder es sind wenigstens heimliche Quinten, wenn im vorhergehenden Accorde keine Quinte, sondern ein anderes Intervall liegt. Die offenbaren Quinten müssen schlechterdings vermieden werden, darin sind alle Lehrer einig; und können auch vermieden werden; die heimlichen Quinten hingegen, denen man nicht immer ausweichen kann, vermeide man nur dann, wenn sie dem Gehör anstössig sind. Man sehe §§. 18 und 19. Mit Untersuchung der Octave gehe man auf die nämliche Art zu Werke wie bei der Quinte, und vermeide die offenbaren Octaven; die heimlichen Octaven sind wie die heimlichen Quinten zu beurtheilen. Die Terze be-

darf keiner Untersuchung, Bei *a*, *d* und *g* ist die Quinte **C** im zweiten Accorde gegen den Bass **F** durch die Seitenbewegung gemacht, folglich recht. Die Octave **F** hingegen durch die gerade Bewegung, folglich verdächtig; da aber im ersten Accorde **E** gegen **C** im Bass eine Terze ist, und keine Octave, so sind es nur heimliche Octaven, und folglich zulässig. Bei *b*, *e* und *h* ist die Quinte **C** des zweiten Accordes gegen den Bass **F** durch die Gegenbewegung, folglich gut. Die Octave gegen den Bass ebenfalls durch die Gegenbewegung. Bei *c*, *f* und *i* ist ein unnöthiger Sprung, und dann noch durch die gerade Bewegung offenbare Quinten und Octaven, folglich ganz falsch. Es ist aber wohl zu merken, dass die Stimmen nicht verwechselt werden dürfen, dass folglich, wenn eine Quinte oder Octave z. B. im Alt gegen den Bass ist, auch das Intervall des Altens gegen den Bass im vorhergehenden Accorde und keine andere Stimme untersucht werden muss. Doch ist zu beobachten, dass zwei Einklänge eben so wenig als zwei Octaven hinter einander zu machen erlaubt sind. Es ist aber nicht genug die Quinten und Octaven nur gegen den Bass zu untersuchen, sondern auch die drei übrigen Stimmen müssen unter sich rein sein. So ist bei *e* die Quinte **C** im Discant gegen den Tenor **F** im zweiten Accorde durch die gerade Bewegung; da aber das vorhergehende Intervall eine Sexte ist, so sind es nur heimliche Quinten, die jedoch hier leicht vermieden werden können, wenn beim zweiten Accorde statt der Octave die Terze **A** im Einklange verdoppelt wird. Bei *i* sind im Discant und Tenor wegen der vorausgegangenen Quinte zwei offenbare Quinten. Ist die Untersuchung des ersten und zweiten Accordes zu Ende, so nimmt man den zweiten und dritten Accord von Nr. 27, und verfährt auf die nämliche Art, wodurch man die Harmonie bei Nr. 29 erhält. — Bei der Untersuchung findet man bei *a*, *c* und *e* offenbare Quinten und Octaven gegen den Bass, bei *c* noch besonders offenbare Quinten gegen den Tenor. Bei *b*, *d* und *f*, ist die Fortschreitung durch die Gegenbewegung recht. Zuletzt folgt der dritte und vierte Accord in allen Lagen und Bewegungen, wie bei Nr. 30 zu sehen ist. Bei *a*, *c* und *e* ist Alles durch die Gegen- und Seitenbewegung gut. Bei *b*, *d* und *f* sind heimliche Quinten. Bei *b* springt die empfindsame Note **H** im ersten Accorde auf's **G** hinab, welches eine schlechte Melodie macht, und daher nichts taugt. Man merke bei dieser Gelegenheit die Regel: dass die empfindsame Note meistens hinauf gehet: ich sage meistens, weil es Fälle gibt, wo sie herunter gehet. In den Mittelstimmen nimmt man es damit nicht so genau, indem der Gang bei *d* und *f* zulässig ist. Bei *b* ist überdiess im Discant gegen den Tenor eine heimliche Quinte. Somit ist die Untersuchung dieses Beispiels zu Ende. Wenn der Schüler sich diese kleine Mühe nicht verdriessen lässt, sondern sich nur eine kurze Zeit auf solche Art nicht nur bei den Accorden dieses Capitels,

sondern auch bei den Accorden des folgenden Capitels, welche in dieser Rücksicht leichter sind, übet, so kann es nicht fehlen, er muss dadurch eine grosse Fertigkeit in der Harmonie erlangen. Ich empfehle demnach diese Art vorzüglich an, weil man den Gang einer jeden Stimme beobachten, und nicht nur Quinten und Octaven, sondern auch andere schlechte Fortschreitungen vermeiden lernet. Die vier gewöhnlichen Regeln, welche in mehreren Lehrbüchern angeführt werden, um fehlerhafte Progressionen zu vermeiden, lauten folgendermassen:

1. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen Consonanz geht man durch die Gegen- oder Seitenbewegung.
2. Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen Consonanz eben so.
3. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, geht man durch alle drei Bewegungen.
4. Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, geht man ebenfalls durch alle drei Bewegungen.

Die zwei ersten Regeln sind strenge beim zweistimmigen Satze einzuhalten, beim drei- und vierstimmigen, nur in so weit es möglich ist. — Diese vier Regeln sind dem Tonsetzer und Generalbassspieler sehr nützlich, dem Anfänger aber unentbehrlich. Es gibt wohl Fälle im mehrstimmigen Satze, wenn der Bass einen Quart- und Quintsprung macht, wo den verdeckten Quinten und Octaven nicht auszuweichen ist, man müsste denn den natürlichen Fluss der Melodie durch Sprünge verkünsteln.

§. 26.

Wenn der Bass eine Terz aufwärts oder abwärts mit zwei Dreiklängen springt, so liegen schon allezeit zwei Töne vor, wie Nr. 31 zeigt. Dasselbe ist, wenn der Bass eine Sexte springt, wie Nr. 32. Demungeachtet gibt es noch andere gute Lagen, je nachdem man eine Melodie in der Oberstimme hat, z. B. Nr. 152. Nur entstehen, wenn der Bass um eine Sexte springt, im Aufsteigen heimliche Octaven, und im Absteigen heimliche Quinten. Der erste Fehler kann übrigens leicht dadurch vermieden werden, dass man beim zweiten Accorde statt der Octave die doppelte Terz nimmt; den zweiten Fehler aber kann der Organist nicht mehr verbessern, weil der Fehler im Basse selbst liegt, der statt eine Terze aufwärts zu springen, eine Sexte abwärts springt.

§. 27.

Wenn der Bass eine Stufe steigt oder fällt, so muss die Gegenbewegung genommen werden, um Quinten und Octaven zu vermeiden. Nr. 29.

§. 28.

Wenn in der *Moll*-Tonleiter die fünfte und sechste Stufe, oder die sechste und fünfte Stufe auf einander folgen, so ist die Gegenbewegung allein nicht genug, sondern es muss bei der sechsten Stufe die Octave weggelassen, und dafür die Terze entweder im Einklang oder in der Octave verdoppelt werden. z. B. Nr. 33 und 34. Es geschieht desswegen, damit die garstige Progression von einer übermässigen Secunde vermieden werde. Man sehe den Fehler bei Nr. 35. Bei *a* sticht die übermässige Secunden-Fortschreitung am meisten vor, weil sie in der Oberstimme ist; bei *b* ist sie einem ungeübten Ohre weniger hörbar, weil sie im Alt liegt; aber bei *c* ist zugleich eine heimliche Quinte im Discant gegen den Tenor. Auch da, wo es nicht schlechterdings nothwendig ist, wird die Terze des Wohlklanges wegen verdoppelt. Man sieht zugleich, wie die empfindsame Note ihr Recht behauptet. Nr. 36. Bei *a*, wo die empfindsame Note im Alt ist, ist es nicht nothwendig die Terze zu verdoppeln.

§. 29.

Der Einklang vertritt öfters die Stelle der Octave, wie bei Nr. 37, was schon erinnert worden.

§. 30.

Da alle Beispiele in der *C-dur*- oder *A-moll*-Tonleiter gegeben sind, so muss der Schüler sie alle in die übrigen Tonleitern übersetzen, um mit denselben genau bekannt zu werden. Wenn dabei jederzeit die Stufe der Tonleiter bezeichnet wird, welche der Bass oder Grundton hat, auf die Art, wie ich es in dieser Anleitung unter jeder Bassnote zeige, so kann man sich davon einen ausserordentlichen Nutzen versprechen. Dieses geht vorzüglich diejenigen an, so sich zu Organisten bilden wollen, denen auch die Stufenkenntniss und das Schema im §. 53 nicht genug empfohlen werden kann. Am meisten aber werden die praktischen Beispiele oder Uebungen, die ich bei Artaria und Comp. herausgegeben habe, zur Bildung eines Organisten beitragen.

§. 31.

Jede Stufe einer Tonleiter hat ihren gewissen Dreiklang, wie wir schon im §. 22 gesehen haben. Die siebente Stufe in der *Dur*-Tonleiter und die zweite Stufe in der *Moll*-Tonleiter haben den verminderten Dreiklang, z. B. Nr. 38. Der vorletzte Accord kann zu *C-dur* oder *A-moll* gerechnet werden, der letzte

Accord aber entscheidet nur für **A-moll** wegen **Gis**, welches die empfindsame Note von **A-moll** ist. Bei dem verminderten Dreiklang muss man sich besonders vor der Fortschreitung der übermässigen Secunde hüten. Die Beispiele Nr. 153 bei *a* sind gut, bei *b* aber ist die schlechte Progression von der übermässigen Secunde angezeigt. Der übermässige Dreiklang ist in der *Moll*-Tonleiter auf der dritten Stufe zu Hause, z. B. Nr. 39. Mit der doppelten Terze klingt er leidlicher; die Quinte als Dissonanz muss vorbereitet werden. Uebrigens kommt er auch im galanten Style auf anderen Stufen unvorbereitet und im Durchgange vor; z. B. Nr. 40. Die übermässige Quinte ist aber hier eine bloss chromatische (zufällige) Note und zur Zierde da, wovon an seinem Orte gesprochen werden soll.

§. 32.

Der Dreiklang wird auf verschiedene Art angezeigt: durch nichts, oder durch 3, 5, 8, $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$, auch durch die Versetzungszeichen allein. Die Versetzungszeichen, wenn sie allein stehen, bezeichnen allezeit die Terze; gehören sie aber zu anderen Ziffern, so müssen sie vor oder nach denselben stehen, wiewohl es unstreitig besser wäre, wenn es überall angenommen würde, die Versetzungszeichen vor die Ziffer zu setzen, wie es bei den Noten gebräuchlich ist; die Copisten würden keine Fehler machen. Es ist auch gebräuchlich, statt des Kreuzes einen Strich durch die Ziffer zu machen, z. B. $\bar{5}$, $\bar{8}$.

§. 33.

Man gewöhne sich, auf die Bezifferung der Accorde überall Acht zu geben, damit man dadurch in den Stand gesetzt werde, sich die Partituren beim Lernen selbst zu beziffern, welches das Accompagniren derselben anfangs ungewöhnlich erleichtert.

§. 34.

Alle übrigen Dreiklänge, die bloss deshalb so genannt werden, weil sie aus Terze, Quinte und Octave zusammengesetzt, aber in keiner Tonleiter gegründet sind, sind gar nicht oder wenigstens höchst selten im Gebrauche. Nr. 41 führe ich welche an. Der erste und zweite werden jedoch im dreistimmigen Satze, ersterer sogar im vierstimmigen als Durchgänge gebraucht, z. B.:



Die zweite Accordenreihe Nr. 41 ist ferner deshalb bemerkbar, weil die Theoretiker den übermässigen Sext-Accord davon ableiten, über welchen Accord später das Weitere folgt.

§. 35.

Bei Nr. 42 steht ein Beispiel von lauter Quinten in der Gegenbewegung, die sonst erlaubt sind, aber hier sind ihrer gewiss zu viel. Gegen die zwei ersten ist allenfalls nichts einzuwenden. Dieses Beispiel aus einem bekannten Componisten hätte übrigens sehr leicht zu der nämlichen Melodie einen guten Bass haben können.

§. 36.

Beim dreistimmigen Accompagnement bleibt entweder die Quinte oder die Octave weg. Die Terze kann niemals wegbleiben.

§. 37.

Bei Nr. 43 steht ein Beispiel über alle Dreiklänge, welches, wie schon erinnert worden, in alle Tonleitern zu übersetzen ist.

§. 38.

Der Sexten-Accord, die erste Verwechslung des Dreiklanges, bestehet aus der Sexte und Terze; zur vierten Stimme wird die Octave genommen, oder die Sexte oder Terze wird entweder im Einklange oder in der Octave verdoppelt, je nachdem es der Accord selbst, oder auch der vorhergehende oder nachfolgende Accord fordert. Dieser Accord ist der meisten Veränderungen fähig; bei Nr. 44 *a* ist die Octave, bei *b* die doppelte Sexte, bei *c* die doppelte Terze zur vierten Stimme genommen worden. Er wird mit 6 bezeichnet.

§. 39.

Die empfindsame Note darf niemals verdoppelt werden, folglich wenn der Sexten-Accord auf der siebenten Stufe vorkommt, muss die Octave wegbleiben, und dafür die Sexte oder die Terze verdoppelt werden. Das Beispiel

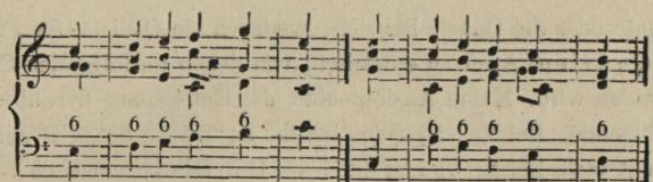
Nr. 45 bei *a* ist falsch, bei *b* aber gut. Wenn der Bass die zweite Stufe mit dem Sexten-Accorde hat, so ist die Sexte sodann die empfindsame Note; in diesem Falle kann die Octave genommen, oder die Terze verdoppelt werden, Nr. 46 bei *a*. Auch die Quarte kann genommen werden, wie bei *b*, denn eigentlich ist es hier der Terz-Quarten-Accord, von dem im dritten Capitel gehandelt werden wird. Bei *c* ist die Lage schlecht. Ein besonderer Fall verdient angemerkt zu werden, bei Nr. 47 *a*, wo die Sexte zwar die empfindsame Note ist, jedoch wegen dem darauffolgenden *E-moll*-Accorde verdoppelt werden darf. Bei Nr. 48 *a* ist der nämliche Accord, aber die Sexte ist hier nicht die empfindsame Note. In diesen beiden Fällen entsteht der Sexten-Accord aus dem verminderten Dreiklange, wie bei Nr. 47 *b* und 48 *b* zu sehen ist, wo keineswegs die Quarte zur vierten Stimme genommen werden könnte, wie bei Nr. 46 *b*, wo der Sexten-Accord aus dem Terz-Quarten-Accorde, durch Weglassung der Quarte entsteht. Es kann jedoch bei Nr. 47 und 48 auch die Octave und die doppelte Terze gebraucht werden. Nicht überall ist die siebente Stufe einer *Dur*-Tonleiter der Leitton, daher muss das **H** in der *C-dur*-Tonleiter nicht gerade immer ins **C** hinauf gehen, sonst wäre die *C*-Tonleiter abwärts gar nicht zu machen möglich. — Sie ist nur dann Leitton, wenn sie beim Dreiklang oder Sept-Accord der fünften Stufe, oder bei den von diesen abstammenden Accorden vorkommt.

§. 40.

Eine durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöhte Note ist gemeinlich die empfindsame Note, wie bei Nr. 49 zu sehen, Bei *a* muss die Terze nicht **F**, welches die verminderte Terze ist, sondern **Fis** seyn, wie es die Tonleiter *E-moll* mit sich bringt, Bei *b* ist das **E** im Bass zwar die dritte Stufe; da sie aber zu sehr der siebenten Stufe von **F** ähnlich sieht, so ist es viel besser die Octave wegzulassen, und die Sexte oder Terze zu verdoppeln. Bei Nr. 50 habe ich ein paar Beispiele gesetzt, wo das erhöhte **Fis** nicht die empfindsame Note ist, und zwar bei *a* der Bass, und bei *b* die Sexte.

§. 41.

Wenn mehrere Sexten-Accorde bei einem stufenweise auf- oder abwärts gehenden Basse vorkommen, so kann als vierte Stimme die Octave und die doppelte Sexte abgewechselt werden, Nr. 51. Besonders der Generalbassspieler ist dazu berechtigt, doch würde der Componist besser thun, die vielen verdeckten Quinten und Octaven in diesem Beispiele durch Abänderung der Mittelstimmen folgendermassen zu vermeiden:



Bei geschwinder Bewegung kann hier und in andern Fällen die vierte Stimme ganz wegbleiben, und der Sexten-Accord dreistimmig gespielt werden, wie Nr. 52 bei *a*. Jedoch muss die Sexte oben seyn, weil sonst Quinten erscheinen, wie bei *b*, wenn der Bass stufenweise gehet.

§. 42.

Wenn der Sexten-Accord in der Quintenlage genommen wird, das ist, wenn die Terze oben, die Sexte unten, und die Octave mitten liegt, kann man selten ohne Fehler weiter kommen; z. B. Nr. 53 bei *a* sind zwei Octaven, bei *b* zwei Quinten. Es ist kein anderer Ausweg, als die Quinte beim zweiten Accorde zu verdoppeln, wie bei *c*. Beim Quart-Sexten-Accorde kommt unter Nr. 57 noch ein Beispiel vor, welches einen ähnlichen Sexten-Accord hat.

§. 43.

Im Beispiele Nr. 54 kann die Octave nicht genommen werden, weil sie um eine übermässige Secunde fortschreiten würde, welches eine schlechte Melodie macht, es wäre denn, dass die Octave in die Quinte abwärts spränge, wie bei *a*, welches sodann das getheilte oder zerstreute Accompagnement seyn würde.

§. 44.

Die übermässige Sexte kommt nur auf der sechsten Stufe der *Moll*-Tonleiter vor, und ist ein blosser chromatischer (zufällig erhöhter) Ton. Diese Sexte ist eine Dissonanz, hat jedoch in der galanten Schreibart keine Vorbereitung nöthig. Zur vierten Stimme leidet sie nur die doppelte Terze, und bei der Auflösung geht die Sexte gemeinlich hinauf, wie Nr. 55 bei *a*. Bei *b* geht sie herab. Jedesmal geht der Bass selbst abwärts, weil er die Ursache der Dissonanz ist. Einige nehmen die Octave zur vierten Stimme, aber mir gefällt sie nicht, weil sie erstens doch nicht gut klingt; hernach wegen der verminderten Terze weder im Alt, noch weniger im Discant seyn kann; und bei der Auflösung eine Quinte hinabspringen muss, wie bei *c*, wobei doch allemal verdeckte Quinten entstehen. Die übermässige Sexte hat auch

oft die Quinte oder die Quarte bei sich, wodurch ein Quint-Sexten- und ein Terz-Quarten-Accord entsteht, von denen im folgenden Capitel gehandelt werden wird. Meine Ansicht über die Entstehung der übermässigen Sexte ist folgende: Bei Nr. 154 zeige ich die natürliche Sexte **D** zur sechsten Stufe **F** von **A-moll**. Bei Nr. 155 ist die Sexte **D** in **Dis** chromatisch erhöht, und dadurch in die übermässige Sexte verwandelt worden, und zwar zur Zufriedenheit unserer Ohren. Und ganz so, wie wir sie bei letzter Nummer sehen, lässt sie sich sogar in die *Dur*-Tonleiter hinüber ziehen, ohne dass unsere Ohren dagegen protestiren, und gleichsam aus der *Moll*-Tonleiter entlehnen. Jedermann wird überzeugt seyn, dass diese chromatisch oder zufällig erhöhte Sexte bei Nr. 156 weit mehr ausdrückt, als die natürliche bei Nr. 157. Wenn die Sexte durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöht ist, muss man so gleich untersuchen, ob sie einen Ton unter der Octave steht, wodurch man die übermässige Sexte erkennen kann. Dieses ist das Erste, was bei einer erhöhten Sexte untersucht werden muss. Wenn es die übermässige Sexte nicht ist, so muss zweitens untersucht werden, ob es der Leitton ist, welches man aus dem folgenden Accorde erkennen kann: wenn nämlich der folgende Accord zu der Tonleiter passt, zu der die erhöhte Sexte der Leitton ist. Diese Untersuchung ist deswegen nothwendig, weil die Behandlung verschieden ist; denn ist die Sexte übermässig, so hat sie zur vierten Stimme die doppelte Terz; ist die Sexte aber die empfindsame Note, so hat sie zur vierten Stimme die Octave oder doppelte Terz, und die Sexte darf nicht verdoppelt werden. Ist sie aber weder die übermässige Sexte, noch der Leitton, so kann zur vierten Stimme sowohl die Octave als die doppelte Sexte oder Terz gebraucht werden, je nachdem es sich besser zum vorhergehenden oder nachfolgenden Accorde schickt.

§. 45.

Von der verminderten Sexte habe ich bei Nr. 56 ein paar Beispiele zur Schau hergesetzt, und zwar bei *a* im Durchgange; bei *b* mit der Vorbereitung, damit sie einem Schüler, wenn er sie ja in einer Composition findet, nicht fremde seien. In die Bezifferung ist es ohnediess sehr überflüssig, solche kurze Schönheiten zu bringen, denn ich glaube, jeder Componist würde sie wie bei *c*, nicht wie bei *a* und *b* beziffern. Uebrigens ist diese verminderte Sexte nichts anders als eine chromatische (zufällig erniedrigte) Note, wofür in diesem Beispiele statt **B** die diatonische Note **H** gesetzt werden kann, und im Bass **D** statt **Dis**, als welches der Tonleiter **A-moll** eigen ist; inzwischen hat jeder Componist seinen eigenen Geschmack. Zur vierten Stimme habe ich die Septime gewählt. Für den Begleiter ist die blosse Terze genug.

§. 46.

Der Quart-Sexten-Accord ist die zweite Verwechslung des Dreiklanges, indem die Quinte zum Bass wird. Er bestehet aus der Quarte und Sexte; zur vierten Stimme wird die Octave, selten die Sexte und noch seltener die Quarte verdoppelt. Er kommt gewöhnlich nur auf der ersten und fünften Stufe vor. Die Quarte ist bei diesem Accorde consonirend. Bei Nr. 57 ist ein Beispiel, wo man bei dem Sexten-Accorde in der Lage bei *a* ohne Fehler nicht weiter kommen kann, man müsste denn zur Noth beim Quart-Sexten-Accorde die Quarte verdoppeln, wie bei *b*. Es ist jedoch diese verdoppelte Quarte, die mit ihrem Grunde ganz unvorbereitet eintritt, keineswegs zu empfehlen. Bei dieser Gelegenheit mögen folgende Bemerkungen über die reine oder consonirende Quart in Bezug auf den Bass am Platze sein. Dieses Intervall erfordert vielfache Berücksichtigung. Es muss durch eine gemeinschaftliche Note, selbe sei im Basse oder in der Oberstimme, vorbereitet werden. Im zweiten Falle muss der Bass eine Stufe auf- oder abwärts gehen. z. B.:

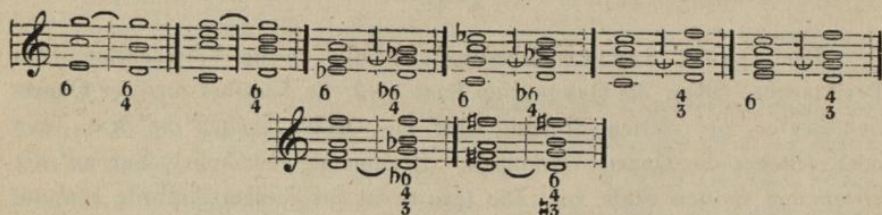
Vorbereitung der Quarte	Ohne Vorbereitung
1. durch den Bass.	2. durch eine Oberstimme.
Gut.	schlecht.

Ausnahmen hiervon machen einige Cadenzen *), z. B.:

In diesen ist keine Vorbereitungsnote vorhanden, welche Unvollkommenheit gerade nach einem Schlusse gewissermassen drängt, daher in die Cadenz passt. Diese Quarte befindet sich in folgenden Accorden:

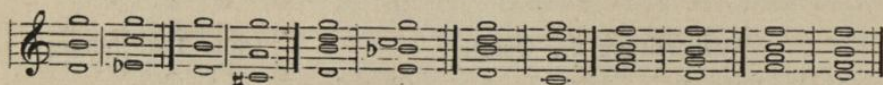
*) Siehe die Note zu §. 68.

Zur näheren Erläuterung folgt die nöthige Vorbereitung dieser Accorde:



Bei der Auflösung der Quarte müssen, um Fehler zu vermeiden, und den richtigen Gang der Stimmen einzuleiten, folgende Erfahrungen berücksichtigt werden:

1. Ist die Grundnote *) des nachfolgenden Accordes dieselbe, so findet der Stimmengang keine Schwierigkeit.
2. Ist dieses nicht der Fall, so muss der Bass einen halben oder ganzen Ton auf- oder abwärts fortschreiten, um zum zweiten Accorde zu gelangen; wo dieses unmöglich ist, muss der Gebrauch dieser Quarte vermieden werden. z. B.



a. gut.

b. schlecht. gut, und zwar

wegen der Auslassung der Quarte, die in dem Terz-Quart-Accorde sogar die Grundnote ist.

§. 47.

Bei Nr. 58 ist ein Beispiel über den Sexten- und Quart-Sexten-Accord zur Uebung.

*) In jedem Accord ist eine Note, welche man den Grundton, die Grundnote oder den Fundamentalbass nennt. Es ist sehr wichtig, diese zu kennen; wenn man von den umgekehrten Accorden die Noten in die Terzenfolge reiht, so ist die tiefste davon die Grundnote. Der Dreiklang, Sexten- und Quart-Sexten-Accord haben daher nur eine Grundnote etc.

Drittes Capitel.

Vom zweiten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten.

§. 48.

Der zweite Stamm-Accord ist der *Septimen-Accord*, im Gegensatz zum Dreiklang, aus vier Klängen bestehend, diese sind: der Grundton, die Terze, Quinte und Septime. Letztere ist eine Dissonanz, kommt mit und ohne Vorbereitung vor, und gehet bei der Auflösung eine Stufe herab. Manchmal bleibt sie, so wie andere Dissonanzen, auf derselben Stufe liegen, und löset sich erst in der Folge auf. Man untersuche jede Stufe der harten und weichen Tonleiter; um zu sehen, was für *Septimen-Accorde* entstehen.

<i>C - dur.</i>		<i>A - moll.</i>	
1. Stufe	C, E, G, H.	1. Stufe	A, C, E, Gis.
2. "	D, F, A, C.	2. "	H, D, F, A.
3. "	E, G, H, D.	3. "	C, E, Gis, H.
4. "	F, A, C, E.	4. "	D, F, A, C.
5. "	G, H, D, F.	5. "	E, Gis, H, D.
6. "	A, C, E, G.	6. "	F, A, C, E.
7. "	H, D, F, A.	7. "	Gis, H, D, F.

Hieraus ersieht man die Verschiedenheit der *Septimen-Accorde*. Einige klingen gut, andere schlecht, einige noch schlechter, das ist, sie dissoniren mehr oder weniger. Nach Beschaffenheit der *Moll-Scala* (siehe §. 22 zuletzt) sind nebst den eben angeführten noch andere *Sept-Accorde* im Gebrauche, deren Natur der geübtere Schüler durch Aufmerksamkeit leicht herleiten wird.

§. 49.

Aus dem *Septimen-Accorde* entstehen drei andere *Accorde*, wenn nämlich aus der vierstimmigen Harmonie immer ein anderer Ton zum Bass genommen wird. Bei Nr. 59 *a* ist der *Septimen-Accord* mit seiner Bezifferung; bei *b* der *Quint-Sexten-Accord*, der aus der Terze, Quinte und Sexte besteht, mit seiner Bezifferung; bei *c* der *Terz-Quarten-Accord*, der aus der Terze, Quarte und Sexte besteht, mit seiner Bezifferung; und bei *d* der *Secunden-Accord*, der aus der Secunde, Quarte und Sexte besteht, mit seiner Bezifferung.

§. 50.

Derjenige Ton, der die Septime ist, wie Nr. 59 das **F**, ist bei der Ver-
setzung jederzeit die Dissonanz, folglich ist beim Quint-Sexten-Accorde
die Quinte; beim Terz-Quarten Accorde die Terze, und beim Secunden-
Accorde der Bass die Dissonanz, welche auf die nämliche Art, wie die Sep-
time behandelt werden muss. Man sieht also, dass auch die Terze und die
Quinte zu Dissonanzen werden, wenn nämlich die ursprüngliche Dissonanz (7)
durch Umkehrungen Terze oder Quinte geworden ist.

Erinnerung. Man findet öfters den Quint-Sexten-Accord, besonders
in älteren Compositionen, wenn die Quinte vermindert ist, mit 5, oder gar mit
b 5, wie bei Nr. 60 bezeichnet. Die letzte Bezifferung ist schon an sich falsch,
weil das **b** einen ganz anderen Zweck hat; und überdiess wird der vermin-
derte Dreiklang eben so beziffert, welches Verwirrung und Zweideutigkeit
verursacht, die zu heben Emanuel Bach den Vorschlag machte, den vermin-
derten Dreiklang mit einem Bogen über der Quinte anzuzeigen, welches jedoch
von wenigen Componisten beobachtet worden. Wenn man den Quint-Sexten-
Accord allezeit mit $\frac{6}{5}$ beziffert, so fällt alle Zweideutigkeit weg. Auch der ver-
minderte Septimen-Accord wird auf die Art wie bei Nr. 61 beziffert gefunden,
allein die **Bee** sind ganz und gar überflüssig und unrecht. Ich habe diese Be-
zifferungsart aus der Ursache erinnert, damit ein Schüler, wenn er sie findet,
nicht einen fremdartigen Accord mit Mühe herausklügle.

§. 51.

Den Septimen-Accord und seine drei abgeleiteten, theile ich in vier
Classen, und zeichne die ersten drei Classen durch eine besondere Benennung
aus, bloss aus der Ursache, um sie den Schülern desto kennbarer zu machen,
und zwar: die erste Classe nenne ich die charakteristische; die zweite
die enharmonische; die dritte die zweideutige; die vierte Classe
bedarf keiner Unterscheidung. (Auf dem Schema §. 53 sind die beiden ersten
mit k. und e. bezeichnet.)

§. 52.

Die Accorde der ersten drei Classen haben das Besondere an sich, dass
sie erstens in der galanten Schreibart keiner Vorbereitung bedürfen;
zweitens, dass sie eine gewisse Stufe in der Tonleiter haben, auf der sie
nur allein vorkommen können, wodurch man also überall erkennet, in welche

Tonleitern ein Stück ausweicht, auch wenn mit jedem Accorde die Tonleiter sich ändern sollte; drittens, dass man durch die Accorde der zwei ersten Classen von einer Tonleiter in die andere ausweichen lernen kann, welches moduliren heisst, wie wir in der Folge sehen werden. Galante oder freie Schreibart ist diejenige, wo viele Dissonanzen ohne Vorbereitung gebraucht werden; die strenge Schreibart hingegen, in der alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden, wodurch sie auch einen ernsteren Charakter bekommt. Heut zu Tage ist sie aber sogar in der Kirche selten zu hören.

§. 53.

Bevor ich weiter gehe, gebe ich folgendes Schema, um den Sitz der am meisten im Gebrauch stehenden Accorde leichter übersehen zu können:

			k.	e.				k.	e.				k.	ü.	e.	k.	e.				
5	6	7		4	6			5	4		5	6		5			6				
3.	4.	2.		3.	5.		6.	3.	2.	3.		3.	4.	7.		3.	6.	2.		5.	7.
I.				II.			III.	IV.				V.			VI.			VII.			

Die sieben lateinischen Zahlen bedeuten die sieben Stufen, welche jede *Dur-* und *Moll-*Tonleiter enthält, und die hier jeden Bass- oder Grundton bezeichnen, auf welchem jeder Accord seinen Sitz hat. — Aus dem §. 22 kennen wir schon die Dreiklänge, wie sie jeder Stufe eigen sind; hier sind nur die vorzüglichsten angemerkt. So kommt auch der Sexten-Accord auf jeder Stufe vor; auf dem Schema ist der übermässige Sexten-Accord mit ü. auf der sechsten Stufe angemerkt. Der Quart-Sexten-Accord ist auf der ersten und fünften Stufe zu Hause. Das Uebrige wird in der Folge erklärt.

§. 54.

Die erste Classe,

auf dem Schema mit k. bezeichnet, enthält die charakteristischen Accorde.

Die fünfte Stufe jeder *Dur-* und *Moll-*Tonleiter enthält den charakteristischen Septimen-Accord, indem dem Dreiklange dieser Stufe die kleine Septime hinzugefügt wird. Er ist aus seinem angenehmen Klange leicht zu erkennen, so dass es nicht schwer ist, die grosse Terze, die reine Quinte und kleine Septime, aus welchen Intervallen er besteht, abzuzählen. Statt der Quinte kann auch die Octave, ja beide zugleich genommen werden. Seine natürliche Auflösung ist in den Hauptdreiklang, nämlich jenen der ersten Stufe bei Nr. 62. Manchmal löset er sich auch in den Quart-Sexten-Accord der fünften Stufe oder in den Dreiklang der sechsten Stufe auf, wie Nr. 63 a und b.

Die Terze ist dabei allezeit die empfindsame Note, welche nie verdoppelt werden darf, und die meistens eine Stufe in die Höhe gehet, welches auch die Ursache ist, dass der Gang bei Nr. 64 geduldet wird, wo die Septime, die eine Stufe herabgehen soll, nicht gehörig aufgelöset wird. Dessen ungeachtet kann dieser Satz doch regelmässig gemacht werden, nämlich mit der Octave statt der Quinte, wie Nr. 65 bei *a*; oder mit der doppelten Octave beim Dreiklange, wie bei *b*; oder mit der doppelten Terze bei *c*; oder mit der Quinte und Octave zugleich, wie bei *d*. Ist die empfindsame Note in einer Mittelstimme, so nimmt man es nicht so genau und lässt sie auch herabgehen, wie bei *e*. Wenn nach diesem Septimen-Accorde der fünften Stufe die sechste Stufe folgt, so ist dasselbe zu beobachten, was im §. 28 bei zwei Dreiklängen gelehrt worden ist, nämlich bei dem Dreiklange der sechsten Stufe die Terz zu verdoppeln, und die Octave wegzulassen. In diesem Falle ist beim Septimen-Accorde die Quinte zu nehmen, da, wenn der Bass nach dem Septimen-Accorde in die erste Stufe geht, die Octave vorzuziehen ist. Kommen zwei oder mehrere Septimen-Accorde, wo der Bass Quart- und Quintsprünge macht, hinter einander vor, so wird zur vierten Stimme mit der Quinte und Octave abgewechselt; das ist: wird beim ersten Septimen-Accorde die Quinte genommen, so kommt die Octave zum zweiten, die Quinte wieder zum dritten u. s. f. Ist aber die Octave beim ersten Accorde genommen worden, so gehört die Quinte zum zweiten, die Octave zum dritten u. s. f. Diese Quinte oder Octave darf aber in diesem Falle nicht in der Oberstimme zu stehen kommen, weil sie eine schlechte Melodie macht, sondern im Alt oder Tenor. Der Organist kann solche Stellen, vorzüglich bei etwas geschwinder Bewegung, dreistimmig accompagniren.

§. 55.

Ich bin nicht der Meinung Derjenigen, welche lehren, dass in dem Falle, wo eine Dissonanz unvorbereitet eintritt, dagegen eine Consonanz vorbereitet werden müsse. Diesen Zwang halte ich für überflüssig, weil eine solche Vorbereitung öfters von selbst da ist, manchmal aber auch gar nicht möglich ist, wie bei Nr. 66 zu sehen.

§. 56.

Der charakteristische Quint-Sexten-Accord kommt bloss auf der siebenten Stufe jeder *Dur*- und *Moll*-Tonleiter vor, und löset sich natürlich in den Hauptdreiklang der Tonleiter auf, wie bei Nr. 67.

§. 57.

Der charakteristische Terz-Quarten-Accord ist auf der zweiten Stufe jeder *Dur-* und *Moll-*Tonleiter, und löset sich natürlich in den Dreiklang der ersten Stufe, oder auch in den Sexten-Accord der dritten Stufe auf, wie Nr. 68 bei *a* und *b* zu sehen ist. Die Quarte in diesem Accorde ist mit Vorsicht zu behandeln (vide §. 46).

§. 58.

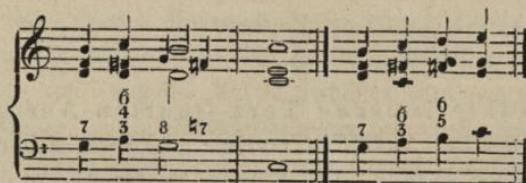
Der charakteristische Secunden-Accord hat seinen Sitz auf der vierten Stufe jeder *Dur-* und *Moll-*Tonleiter, der Bass ist hier die Dissonanz und tritt bei der Auflösung eine Stufe abwärts, und zwar in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bei Nr. 69.

§. 59.

Ich habe hier jederzeit die natürliche oder ungekünstelte Auflösung gezeigt, aber alle diese Accorde können verschiedene Wendungen nehmen, und in fremde Tonleitern übergehen, die ein aufmerksamer Schüler überall in Compositionen beobachten wird. Hier nur einige Beispiele bei Nr. 70, wo ein charakteristischer Accord sich in einen anderen charakteristischen Accord auflöset. Um dergleichen Wendungen zu verstehen, und dem Gedächtnisse leicht einzuprägen, gebe man auf den Gang des Basses wohl Acht; z. B. bei Nr. 70 geht der Bass im ersten Exempel einen halben Ton in die Höhe, und bekommt sodann den charakteristischen Quint-Sexten-Accord, folglich muss der Bass auf der siebenten Stufe stehen. Dieses versuche man in den anderen Tonleitern, und verfare auf die nämliche Art mit den übrigen Beispielen.

§. 60.

Die Dissonanz muss bei diesen Accorden herabgehen; ich setze aber zwei Beispiele bei Nr. 71 her, wo die Dissonanz hinaufgeht. So etwas kommt, wiewohl es dem Ohre nicht wehe thut, doch selten vor, auch können solche Fälle durch den Zusammenhang richtiger beurtheilt werden, denn so lange die Septime nicht herab geht, kann man sie nicht als aufgelöset betrachten. Wenn also in dem ersten Beispiel Nr. 71 der Gang so ergänzt wird:



so fühlt man, dass die eigentliche Auflösung der Septime durch eine angenehme pikante Zierlichkeit verzögert ist. Auf ähnliche Art lassen sich die nächsten Accorde dieses Beispiels verlängern.

§. 61.

Die zweite Classe,

auf dem Schema mit e. gezeichnet, enthält die enharmonischen Accorde, von denen ein jeder seine gewisse Stufe, jedoch einzig und allein in der *Moll*-Tonleiter hat. Ich habe die Accorde der ersten Classe die charakteristischen genannt, weil sie die charakteristische oder empfindsame Note in sich enthalten. Die Accorde der zweiten Classe nenne ich die enharmonischen, weil jeder Ton aus einem solchen Accorde auf zweierlei Art betrachtet werden kann; z. B. Nr. 72 bestehet der Accord aus **Cis**, **E**, **G**, **B**. Jeder dieser vier Töne kann verwechselt werden, und zwar das **Cis** bei *a* und *b* mit **Des**; das **E** bei *b* mit **Fes**; das **G** bei *c* mit Doppel-**Fis**; und das **B** bei *c* und *d* mit **Ais**; wodurch jedesmal ein anderer Accord und eine andere Tonleiter entstehet, wie hier deutlich zu sehen ist: der erste Accord gehört zu **D-moll**; der bei *a* zu **F-moll**; der bei *b* zu **As moll**, der bei *c* zu **Gis-moll**; und der bei *d* zu **H-moll**. Die enharmonischen und überraschenden Ausweichungen haben wir dem Clavier und der Orgel zu verdanken. Ein Geiger oder anderer Instrumentalist konnte auf seinem Instrumente keine solche Entdeckungen machen, denn **Cis** zum Beispiele und **Des**, welche zwei Töne auf dem Clavier eine gemeinschaftliche Taste haben, haben auf der Violine jedes seinen bestimmten Finger *).

*) Daher dürfen auf dem Clavier oder der Orgel die Intervalle nicht ganz so rein gestimmt werden, als es die mathematische Berechnung ihrer Klanggrösse eigentlich will, sondern die einen müssen bald etwas tiefer, die andern etwas höher, oder wie man gewöhnlicher sagt: unter- oder überschwebend (temperirt) gestimmt werden. Daher sind in Duos, Trios etc. für Clavier und Streichinstrumente jene Stellen, wo enharmonische Verwechslungen vorkommen, sehr behutsam zu behandeln, indem ohne diessfällige Vorsicht leicht eine unreine Intonation des Ensemble die Folge davon wäre.

§. 62.

Die enharmonischen Accorde sind, wie gesagt, nur den *Moll*-Tonleitern eigen; wenn sie aber in einem Stücke, welches in *Dur* ist, gebraucht werden, so werden sie gleichsam nur für den Augenblick aus der *Moll*-Tonleiter entlehnt. Zum Beispiele Nr. 73 bei *a* ist der charakteristische Quint-Sexten-Accord in *C-dur*, statt dessen wird nun sehr oft der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Septimen-Accord aus *C-moll* gebraucht, wie bei *b*. Auf diese Art wird statt des charakteristischen Terz-Quarten-Accordes auf der zweiten Stufe bei *c* der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Quint-Sexten-Accord gebraucht, wie bei *d*. Und für den charakteristischen Secunden-Accord, auf der vierten Stufe bei *e*, der auf derselben Stufe stehende enharmonische Terz-Quarten-Accord, wie bei *f*. Diese Verwechslungen kommen sehr häufig vor, je nachdem der Componist eine stärkere Leidenschaft ausdrücken will, wie Jedermann fühlen muss, dass die enharmonischen Accorde mehr dissoniren, als die charakteristischen. Seltener kommt der enharmonische Secunden-Accord auf der sechsten Stufe bei *g* für den charakteristischen Septimen-Accord bei *h* vor.

§. 63.

Wiewohl die enharmonischen Accorde stärker dissoniren als die charakteristischen, so haben doch viele Anfänger Mühe, diese Accorde von einander zu unterscheiden. Für diese gebe ich folgendes Kennzeichen: bei den enharmonischen Accorden stehet jedes Intervall vier Tasten weit vom andern, z. B. der Accord **Cis, E, G, B**; das **E** ist von **Cis** die vierte Taste, wie **G** von **E**, und **B** von **G**, welches bei dem charakteristischen nicht ist. Wenn jedoch der Accord in Compositionen zerstreut vorkommt, wie Nr. 74 bei *a*, so muss er zusammengezogen werden, wie bei *b*, indem die oberen Töne hinab, oder die unteren hinauf gebracht werden, um dieses Kennzeichen zu haben.

§. 64.

Das Schema im §. 53 weist aus, welche Stufe der Bass bei jedem charakteristischen und enharmonischen Accorde haben muss, woraus man sodann die erste Stufe erkennen kann; inzwischen geschieht es, dass ein Ungeübter Schwierigkeit hat, besonders in den Tonleitern mit viel Kreuzen und Beenen, die erste Stufe zu finden; in diesem Falle zähle man

von der 2. Stufe 3 Tasten abwärts,
 " " 4. " 6 " abwärts,
 " " 5. " 6 " aufwärts, und von der 6. Stufe,
 nämlich beim übermässigen Sexten-Accorde und beim enharmonischen Se-
 cunden-Accorde, welche beide nur in der *Moll*-Tonleiter vorkommen können,
 fünf Tasten aufwärts, und man hat dadurch jederzeit die erste Stufe. Die
 siebente Stufe ist in jeder Tonleiter, sie sei *Dur* oder *Moll*, einen halben Ton
 unter der ersten.

§. 65.

Die natürliche Auflösung der enharmonischen Accorde ist folgende:

Der Septimen-Accord hat nach sich die erste Stufe mit dem Drei-
 klange, wie Nr. 75 bei *a*. Der Quint-Sexten-Accord hat nach sich die
 erste Stufe mit dem Dreiklange, oder die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde,
 wie bei *b*. Die Auflösung in den Dreiklang verursacht verdeckte Quinten **H**, **F**
 und **A**, **E**, sie kann wohl dem Generalbassspieler verziehen werden, der Com-
 ponist wähle lieber die zweite Auflösung in den Sexten-Accord. Der Terz-
 Quarten-Accord hat nach sich die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde,
 wie bei *c*. Der Secunden-Accord hat nach sich die fünfte Stufe mit
 einem der drei Accorde, die im Schema über der fünften Stufe angezeigt
 sind, wie bei *d*.

§. 66.

Die künstlichen Wendungen, so die enharmonischen Accorde nehmen,
 sind sehr mannigfaltig. Es braucht nur Geduld und Fleiss, um sie in Composi-
 tionen zu beobachten und zu untersuchen. Bei Nr. 76 stehen verschiedene
 Auflösungen zur vorläufigen Probe da:

Bei *a* des Septimen-Accordes,
 " *b* " Quint-Sexten-Accordes,
 " *c* " Terz-Quarten-Accordes,
 " *d* " Secunden-Accordes.

§. 67.

Es ist sehr vortheilhaft, die enharmonischen Accorde auf dem Clavier
 finden zu lernen, ohne Rücksicht, wie die Töne heissen, ob es nämlich **Cis**
 oder **Des**, **Dis** oder **Es**, **F** oder **Eis** sey. Man lerne den enharmonischen
 Accord zu **C**, zu **Cis**, zu **D** u. s. f., wie sie bei Nr. 77 stehen. Weil nur eigent-
 lich drei solcher Accorde sind, die übrigen neun aber blossе Versetzungen, so
 sind diese Accorde nicht so schwer zu finden, als es den Anschein hat.

§. 68.

Wenn man auf angezeigte Art die enharmonischen Accorde leicht finden gelernt hat, so mache man den Versuch durch die charakteristischen und enharmonischen Accorde in die verwandten Tonleitern auszuweichen. Welches die verwandten und entfernten Tonleitern sind, ist im §. 8 gelehrt worden. Das Verfahren ist aber folgender Gestalt: wenn man das in §. 53 erwähnte Schema auf ein besonderes Papier geschrieben hat, um es nebst dem Zirkel Nr. 1 beständig vor Augen zu haben, so darf man sich nur einen charakteristischen oder enharmonischen Accord wählen, und denselben, auf derjenigen Stufe der Tonleiter, in die man übergehen will, nehmen, auflösen und im Falle man endigen will, durch eine Cadenz *), welche gewöhnlich auf der fünften Stufe mit dem Quart-Sexten-Accorde ist, auf den der charakteristische Septimen-Accord folgt, auf der ersten Stufe schliessen. Bei Nr. 78 ist mit den charakteristischen Accorden eine Probe gegeben worden, von *C-dur* in die verwandten Tonleitern auszuweichen, und zwar:

bei *a* in *A-moll*,
 „ *b* „ *F-dur*,
 „ *c* „ *D-moll*,
 „ *d* „ *G-dur*, und
 „ *e* „ *E-moll*.

Bei den *Moll*-Tonleitern ist die empfindsame Note nicht zu vergessen, wesswegen der §. 5 zu wiederholen ist. Ich habe überall einen Schluss beigefügt, um auch darin ein Muster zu geben, und Accorde von allen vier Classen eingemischt, weil die dritte und vierte Classe, die noch nicht abgehandelt worden, keine Schwierigkeit enthält. Sollte jedoch Jemand wider Verhoffen irre werden, so kann derselbe vorher alle vier Classen durchgehen, und hernach zum gegenwärtigen Paragraph zurückkehren. Der Uebergang in eine andere Tonleiter muss nicht eben beim Dreiklange, sondern kann auch bei einem davon abstammenden Sexten- und Quart-Sexten-Accorde, je nachdem es sich schickt, gemacht werden. Auch um die verminderte Terze zu vermeiden, erinnere man sich immer, in welcher Tonleiter man ist, und welche Vorzeichnung sie hat. Bei Nr. 79 gebe ich nun auch Muster, durch die enharmonischen Accorde in die verwandten Tonleitern überzugehen, wobei aber zu erinnern ist, dass man durch dieselben eigentlich nur in die *Moll*-Tonleitern

*) Tonfall oder Schluss (bei den Alten: *clausulae*) ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird.

ausweichen sollte, weil sie nur in den *Moll*-Tonleitern zu Hause sind; da man sich aber, wie schon erinnert worden, in der galanten Musik viel Freiheit nimmt, und, glaube ich, mit Recht nehmen kann: so muss man, wenn man durch einen enharmonischen Accord in eine *Dur*-Tonleiter ausweichen will, sich bei demselben auf einen Augenblick die *Moll*-Tonleiter vorstellen, z. B. statt **G-dur**, **G-moll**; statt **F-dur**, **F-moll**; und sodann den Schluss in *Dur* machen. Die Beispiele sind von **C-dur**

bei *a* in **A-moll**,
 " *b* " **F-dur**,
 " *c* " **D-moll**,
 " *d* " **G-dur**,
 " *e* " **E-moll**.

§. 69.

In allen übrigen nicht verwandten Tonleitern geht man durch die enharmonischen Accorde allein, indem man die im Schema vorgeschriebene Stufe derjenigen Tonleiter, in die man gehen will, mit ihrem vorgeschriebenen Accord nimmt. Um den Uebergang angenehmer und fließender zu machen, kann nach dem enharmonischen Accord der auf derselben Stufe im Schema stehende charakteristische Accord genommen werden. Um aber auch diesen charakteristischen Accord leicht, und ohne die Intervalle abzählen zu müssen, zu finden, so denke man sich die Quinte des Tones, in den man ausweichen will, z. B. man will in **Des** gehen, so denke man sich die Quinte von **Des**, welche **As** ist; in dem enharmonischen Accord, der vorausgeht, ist ein Ton, der über dem **As** einen halben Ton stehet, diesen setze man auf das **As** herab, behalte aber die drei übrigen Töne bei, so hat man den charakteristischen Accord ohne abzuzählen. Auf solche Art sind die schwersten Tonleitern leicht. Nach dem enharmonischen Secunden-Accorde muss in diesem Falle, weil die sechste Stufe keinen charakteristischen Accord hat, der charakteristische Septimen-Accord der fünften Stufe genommen werden. Ich gebe bei Nr. 80 ein Muster von **C-dur** in **Fis-dur**; und bei Nr. 81 von **C-dur** in **Es-moll** überzugehen. Wer die enharmonischen Accorde auf die Art, wie im §. 67 gelehrt wurde, gut geübt hat, wird hierbei wenig Schwierigkeit finden. Noch eine sehr bequeme Art, in eine jede nahe oder entfernte Tonleiter auszuweichen, ist jedem Organisten vorzüglich zu empfehlen, nämlich: man stelle sich die erhöhte vierte Stufe als Bass vor, nehme dazu den enharmonischen Accord nach der im §. 67 erteilten Anleitung, und mache sodann auf der fünften Stufe mit $\frac{6}{4}$ und 7 den Schluss. Beispiele stehen unter Nr. 158 bei *a* von

C in **Ges-dur**; bei *b* von **C** in **B-moll**, und bei *c* von **C** in **H-dur**. Um aber auch die erhöhte vierte Stufe schnell zu finden, denke man sich die fünfte Stufe von der Tonleiter, in die man ausweichen will, und nehme sie einen halben Ton tiefer im Bass mit dem enharmonischen Accorde. Zum Beispiel: man will von **C** in **Cis-moll** ausweichen, so denke man sich die fünfte Stufe **Gis** zu **Cis**, dieses **Gis** setze man in Gedanken einen halben Ton herab in **G**, nehme dazu den enharmonischen Accord, und rücke das **G** wieder hinauf in's **Gis**, und mache mit $\frac{6}{4}$ und 7 den Schluss. Wenn auch die erhöhte vierte Stufe von **Cis-moll** streng genommen **Fis Fis** heisst, so ist der enharmonische Accord im Spielen zu **G** der nämliche, wie zu **Fis Fis**.

§. 70.

Wenn auch dadurch die Art in entfernte Tonleitern auszuweichen nicht erschöpft ist, so wird man doch dadurch in Stand gesetzt, andere in Compositionen vorkommende Fälle darnach zu beurtheilen, und seine Kenntnisse zu bereichern. Zum Beispiel eine andere Art in **Fis-dur** auszuweichen, der ich eine Erläuterung beifügen will. Der Gang bei Nr. 82 ist so zu verstehen: die erste Stufe **C** mit dem Dreiklange denke man sich als fünfte Stufe von **F-moll**, so ist man sehr natürlich und ungezwungen in **F-moll**, auch auf diese Art in **As-dur** bei Nr. 83, sogar in **As-moll** bei Nr. 84, und in **Ges-dur** bei Nr. 85, betrachtet man den **Des-dur**-Accord wie **Cis-dur**, so kommt man dadurch in **Fis-dur**, wie bei Nr. 86.

§. 71.

Noch eine Aufgabe will ich beifügen, die vermuthlich zur Aufklärung beitragen wird. Nach einem *Dur*- oder *Moll*-Dreiklange, er mag heissen wie er will, kann einer von den zwölf enharmonischen Accorden, welche im §. 67 und bei Nr. 77 angeführt werden, genommen werden. Jeder von den vier Tönen, aus denen der enharmonische Accord besteht, kann um einen halben Ton herabgesetzt werden, wodurch man viererlei Wendungen bekommt. Wenn demnach ein Ton herabgesetzt worden, die übrigen drei aber beibehalten werden, bekommt man einen charakteristischen Accord; um aber diesen nebst der Tonleiter gleich zu erkennen, so merke man, dass der solchergestalt herabgesetzte Ton jedes Mal die fünfte Stufe ist, woraus man folglich gleich die Tonleiter nebst der Stufe, die der Bass hat, mit seinem charakteristischen Accorde finden kann. Dieses ist aber nur bei Fantasien und bei solchen Fällen zu gebrauchen, wo es gleichgültig ist, in welche Tonleiter man immer komme.

Muss man aber in eine bestimmte Tonleiter ausweichen, so sind nur die im §. 69 angezeigten Arten zu gebrauchen. Man sehe die erste Wendung bei Nr. 87. Bei *a* ist der **C**-Accord; bei *b* der gewählte enharmonische Accord hier als $\frac{4}{3}$ Accord; bei *c* ist der Bass einen halben Ton tiefer gerückt, folglich ist **Cis** die fünfte Stufe von **Fis-dur** oder **Fis-moll**; diese hat den charakteristischen Septimen-Accord, welchen man jedoch denken und schreiben muss, wie bei *d*, nachher kann der **Fis-dur**- oder **Fis-moll**-Accord folgen. Die zweite Wendung Nr. 88. Bei *a* ist der **C**-Accord, bei *b* der enharmonische, bei *c* ist der Tenor einen halben Ton herab in's **E** gerückt; dieses **E** ist die fünfte Stufe von **A-dur** oder **A-moll**, folglich muss der Bass die vierte Stufe seyn, worauf der charakteristische Secunden-Accord seinen Sitz hat. Die dritte Wendung Nr. 89. Bei *a* und *b* wie vorhin; bei *c* ist der Alt einen halben Ton herab in's **G** gerückt, welches die fünfte Stufe von **C-dur** oder **C-moll** ist, der Bass muss demnach die zweite Stufe von dem charakteristischen Terz-Quarten-Accorde seyn. Die vierte Wendung Nr. 90. Bei *a* und *b* wieder wie vorhin; bei *c* ist der Discant in's **B** herabgesetzt, welches die fünfte Stufe von **Es-dur** oder **Es-moll** ist, folglich muss der Basston **D** die siebente Stufe seyn, worauf der charakteristische Quint-Sexten-Accord ist, welcher aber der Tonleiter gemäss, wie bei *d* gedacht und geschrieben werden muss.

§. 72.

Die dritte Classe

enthält die Accorde, welche ich die zweideutigen nenne, weil sie nur in einem einzigen Falle zu dieser Classe gehören. Sie stehen auf der nämlichen Stufe wie die enharmonischen Accorde, nur mit dem Unterschiede, dass die zweideutigen der *Dur*-Tonleiter, so wie die enharmonischen der *Moll*-Tonleiter angehören. Wenn nach dem Septimen-Accorde die siebente Stufe in der *Dur*-Tonleiter der Dreiklang der ersten Stufe folget, wie Nr. 91, und wenn der Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accord sich in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde auflöset, wie Nr. 92, so ist diess der einzige Fall, der diese Accorde zur dritten Classe qualificirt; die Dissonanz bedarf sodann keiner Vorbereitung, und hat überdiess noch das Eigene, dass sie beim Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accorde von dieser Classe allezeit oben seyn muss. Beim Septimen-Accorde kann auch die verminderte Quinte, ausserordentlich selten die Terze, in der Oberstimme seyn. Der Secunden-Accord kommt in dieser Classe gar nicht vor, weil der Bass nicht oben stehen kann. Man probiere die

Accorde bei Nr. 92 in ihren zwei übrigen Lagen, so wird man sich von ihrer Härte und Steife überzeugen. Um diese Accorde zu beziffern, schreibt man $\frac{5}{6}$ statt $\frac{6}{5}$ und $\frac{3}{4}$ statt $\frac{4}{3}$, so dass die kleinere Ziffer oben stehet. Die Octave darf bei dem Septimen-Accorde nicht genommen werden. Nimmt der Bass eine andere Wendung, wie z. B. Nr. 93, so muss die Dissonanz vorbereitet werden, man kann alle Lagen brauchen, die Octave kann beim Septimen-Accorde genommen werden, und sie gehören sodann sämmtlich in die folgende vierte Classe, und sind in den Beispielen mit einem einfachen Kreuze angezeigt. Abbé Vogler in seiner Harmonielehre, und nach ihm Knecht im Elementarwerk etc. haben durch mathematische Berechnungen zu beweisen gesucht, dass dieser Accord auf der siebenten Stufe der *Dur*-Tonleiter keiner Vorbereitung bedarf, und auf der zweiten Stufe der *Moll*-Tonleiter vorbereitet werden muss; da ich aber gezeigt habe, dass dieser Accord nebst seinen abgeleiteten in der *Dur*-Tonleiter auf zweierlei Art, nämlich ohne und mit Vorbereitung vorkommt, welches ihn daher zweideutig macht, so gebe ich jungen Componisten wenigstens ein musikalisches Kennzeichen, um ihrer Sache gewiss zu seyn, so lang bis Jemand ein besseres gibt. Ein mathematisches Kennzeichen kann es, glaub' ich, nicht geben, weil eine Tonleiter nicht zweierlei mathematische Verhältnisse haben kann. Vom Accorde auf der zweiten Stufe der *Moll*-Tonleiter spreche ich nicht, weil dieser allezeit zur 4. Classe gehört, und vorbereitet werden muss. Bei diesen Accorden muss man sich auch vor Quinten hüten. Bei Nr. 91 bemerke man, dass die Quinte und die Terz beim Dreiklange verdoppelt ist, und bei Nr. 92 beim Sexten-Accorde die Octave zur vierten Stimme genommen ist.

§. 73.

Die vierte Classe

enthält alle übrigen Septimen-Accorde und die von denselben abgeleiteten; sie verändern die Tonleiter nicht, und kommen auf allen übrigen Stufen derselben vor, wo kein charakteristischer, enharmonischer oder zweideutiger Accord seinen Platz hat. Die Dissonanz muss gehörig vorbereitet werden. Der Septimen-Accord hat zur vierten Stimme die Quinte oder die Octave, oder die doppelte Terz. Die übrigen drei Accorde bleiben in ihren Intervallen die nämlichen. Hierher Beispiel Nr. 94. In Rücksicht des Zieles, zu dem diese Accorde führen, verdienen nachstehende Bemerkungen vorzüglich beobachtet zu werden. Am nächsten zum Ziele (Tonschlusse, Cadenz) führt der charakteristische Septimen-Accord; derselbe liegt, wie bekannt, auf der Dominante

der Tonleiter, und die unerlässliche Bedingung einer ganzen Cadenz besteht eben darin, dass der Accord, welcher dem Schluss - Accorde auf der Tonica vorangeht, sich eben auf der Dominante befinden soll. Diesem folgt der Sept-Accord der zweiten Stufe, welche nur einen Schritt weiter zum Ziele hat.

In C-dur. In A-moll.

Noch einen Schritt weiter als der vorhergehende hat jener auf der sechsten Stufe; z. B.:

In C-dur, In A-moll, oder

Wieder einen Schritt weiter zum Ziele, als der vorhergehende, hat der Sept-Accord der dritten Stufe, z. B.:

In C-dur. In A-moll.

oder

Noch einen Schritt weiter zum Ziele hat man vom Sept-Accord der siebenten Stufe, z. B.:

In C-dur.

In A-moll.

oder

Noch einen Schritt weiter hat man vom Sept-Accord der vierten Stufe zum Ziele, z. B.:

oder

§. 74.

Manchmal kommen die Dissonanzen im Durchgange vor. Ob die Intervalle oder der Bass durchgeht, gilt gleich. Bei Nr. 95 sind Beispiele davon. Bei *a* ist der Septimen-Accord, bei *b* der Quint-Sexten-Accord, bei *c* der Terz-Quarten-Accord, und bei *d* der Secunden-Accord durchgehend. Wenn die Bezifferung 65 über der nämlichen Bass-Note steht, so merke man, dass, wenn beim Sexten-Accorde die Octave zur vierten Stimme genommen wird, der

Dreiklang nachfolget; hat man aber beim Sexten-Accorde die Terz oder Sexte verdoppelt, hernach der Quint-Sexten-Accord und nicht der Dreiklang nachfolget.

§. 75.

Es gibt noch eine sehr brauchbare Art von Terz-Quarten- und Quint-Sexten-Accorden, bei denen die Sexte allezeit übermässig ist, man könnte sie demnach füglich den übermässigen Sexten-Accord mit der Quart und den übermässigen Sexten-Accord mit der Quinte nennen. In Ansehung der übermässigen Sexte mit der doppelten Terze, sehe man den §. 44. In jeder Rücksicht ist dieser Accord, der nur auf der sechsten Stufe in der *Moll*-Tonleiter vorkommen kann, auf dem Schema mit ü (übermässig) bezeichnet. Diese Sexte ist eine Dissonanz, bedarf aber keiner Vorbereitung, und geht bei der Auflösung meistens hinauf. Die Terze beim Terz-Quarten- und die Quinte beim Quint-Sexten-Accorde bleiben dessen ungeachtet auch Dissonanzen. Beispiele davon sind bei Nr. 96. Auch hier geht der Bass, als die Ursache der Dissonanz, jedesmal abwärts. Wenn die zweite Stufe der *Moll*-Tonleiter erniedrigt wird, so hat man einen erzwungenen übermässigen Sexten-Accord, der aber selten oder gar nicht angewandt wird, denn der darauffolgende *Moll*-Dreiklang klingt äusserst schlecht, wie bei *a*.

§. 76.

A n h a n g.

Der sogenannte grosse Septimen-Accord, welcher mit $\frac{7}{2}$ oder $\frac{7}{4}$ beziffert,

und in dem Schema auf der ersten Stufe angezeigt ist, weil er nur auf dieser Stufe in *Dur* und *Moll* vorkommt, verdient wegen seines häufigen Gebrauches eine besondere Erinnerung. Zur Begleitung sind vier Stimmen jederzeit hinlänglich, in Compositionen aber kommt er sehr oft fünfstimmig vor, und so wollen wir ihn kennen lernen. Er wird auf dreierlei Art gebraucht, und zwar so, dass nebst den vier gewöhnlichen Intervallen das fünfte entweder die Quinte, oder die kleine Sexte, oder die grosse Sexte ist. Seine Entstehung ist folgender Gestalt: Man nehme einen charakteristischen Septimen-Accord, z. B. **G, H, D, F** aus der *C-dur* oder *C-moll*-Tonleiter, und setze als Bass die erste Stufe **C** hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der Quinte, welchen man daher füglich den charakteristischen grossen Septimen-Accord nennen könnte. Man sehe Nr. 97. — Nimmt man den enharmoni-

schen Septimen-Accord, z. B. aus **C-moll**, **H, D, F, As**, und fügt die erste Stufe als Bass hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der kleinen Sexte, welchen man den enharmonischen grossen Septimen-Accord nennen könnte. Siehe Nr. 98. — Nimmt man ferner den zweideutigen Septimen-Accord von **C-dur**, als **H, D, F, A**, und setzt die erste Stufe als Bass hinzu, so entsteht der grosse Septimen-Accord mit der grossen Sexte, welche letztere allezeit in der Oberstimme seyn muss, und als ursprüngliche Septime auch hier am stärksten dissonirt, und folglich nichts weniger als eine Consonanz ist. Man könnte ihn ebenfalls den zweideutigen grossen Septimen-Accord nennen. Siehe Nr. 99. — Man probiere diese dreierlei Accorde in allen Lagen, und man wird finden, dass die ersten zwei in allen Lagen, der letzte aber nur in der angezeigten einzigen Lage gut ist. Soll dieser fünfstimmige grosse Septimen-Accord nur vierstimmig seyn, z. B. bei vier Singstimmen oder vier Blas-Instrumenten, so kann die Secunde wegbleiben.

§. 77.

Diese drei Accorde kommen mit und ohne Vorbereitung vor, gemeinlich aber ist der Bass vorbereitet; z. B. Nr. 100. Ein auffallendes Beispiel aus einer Beethoven'schen Sonate steht bei Nr. 101. Es ist eine Art von *Ostinato* (einer Figur in der Composition, die in der einmal angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortfährt).

§. 78.

Aus dem enharmonischen und zweideutigen Septimen-Accorde entsteht auch ein besonderer Sept-Nonen-Accord, wenn man erwähnten zwei Septimen-Accorden die fünfte Stufe der Tonleiter als Bass unterlegt, wie bei Nr. 102 bei *a* und *b* zu sehen ist. Dieser Sept-Nonen-Accord wird bei liegendem Bass ohne Vorbereitung, wie Nr. 103 bei *a* und *b* zu sehen ist, gebraucht, und unterscheidet sich sehr von einem anderen Sept-Nonen-Accorde im §. 84. Uebrigens dient dieser Sept-Nonen-Accord hauptsächlich den grossen Sept-Accord, wenn er die Sept, Quart und Secunde bei sich hat, gehörig vorzubereiten, z. B.:

Die Art, wie der enharmonische und der zweideutige Sept-Accord aufgelöst werden, zeigt an, dass beim enharmonischen der Septen-Accord mit grosser Terz, reiner Quint, kleiner Sept und kleiner None, und beim zweideutigen, der Sept-Nonen-Accord mit grosser Terz, reiner Quint, kleiner Sept und grosser None zum Grunde gelegt ist. Da Beide auf der fünften Stufe stehen, so zeigt sich, dass dem charakteristischen Sept-Accord bloss eine None beigefügt wird, um einen Sept-Accord zu erhalten.

Viertes Capitel.

Von den übrigen Accorden.

§. 79.

Wenn ein oder mehrere Intervalle des Dreiklangles sammt seinen abgeleiteten, und des Septimen-Accordes ebenfalls sammt seinen abgeleiteten verzögert werden, so entstehen eine Menge Accorde, von denen hier nur die vorzüglichsten, die nämlich am häufigsten vorkommen, angeführt werden. Die Verzögerung (Retardation) geschieht auf folgende Art: Bei Nr. 104, unter *a*, steht allezeit ein natürlich aufgelöster Satz, unter *b* aber ist solcher mit der Verzögerung vorgestellt. Die Verzögerungen des Basses, die man auch *Vorausnahmen* (Anticipationen) nennt, können oft deutlicher durch einen Strich angezeigt werden, so wie die letzten zwei Beispiele von Nr. 104 bei Nr. 105 vorgestellt sind. Der Accord von der folgenden Note wird nämlich schon zur vorhergehenden angeschlagen. Zu unterscheiden ist die wesentliche Note von der verzögerten.

§. 80.

Die Verzögerungen, die man auch *Vorhalte* nennt, sind dem Componisten leicht, denn durch dieselben, so wie durch Vorschläge aller Art, die sich von selbst darbieten, verschönert er seine Melodie und Harmonie; dadurch entstehen zuweilen die wunderlichsten Accorde. Der Componist weiss oft nicht, wie er sie beziffern soll. Manchmal ist auch gar keine Möglichkeit da, sie zu beziffern. Oefters leidet der Accord nur eine einzige Lage. Alles dieses soll der Begleiter auf der Stelle treffen, worüber der Componist Zeit gehabt hat, nachzudenken. Welche unbillige Forderung! Aber wer fordert das? Diejenigen Componisten, welche, da sie oft selbst nicht wissen, was *Accompagniren* ist, alle Kleinigkeiten beziffern. Der Begleiter soll nur den

Sänger unterstützen und im Tone erhalten, folglich ist es nur nothwendig die Hauptzüge anzudeuten, und die Verzierungen dem Sänger allein zu überlassen. In der galanten Musik kommen die Vorschläge von Oben und Unten vor, d. h. die Note entweder über oder unter der wesentlichen verzögert die Letztere, wie bei Nr. 106 zu sehen ist. Wie oft geht der untere halbe Ton vor den wesentlichen Intervallen her? wie bei Nr. 107, *a*; oder wie bei *b*, wo die wenigste Zeit auf das wesentliche Intervall kommt; oder wie bei *c*, wo der untere halbe Ton und die obere Stufe dem Intervalle vorausgeht. Bei der Bezifferung sollten nur die Haupt-Accorde angezeigt werden, auf die Art, wie bei Nr. 108 zu sehen ist. Vielleicht kommt die Zeit, wo man auch dem Organisten in der Kirche durch Noten und nicht durch unzulängliche Ziffern vorschreiben wird, was er zu spielen hat. Wie schön könnte desselben Begleitung vom Componisten manchmal eingerichtet werden, statt dass man sie jetzt sehr oft elend und steif findet. Gemeinlich sind die Organisten ohne Geschmack, welchem gute Kirchen-Componisten eine ganz andere Richtung geben könnten, freilich nicht durch profane Gaukeleien, sondern durch solche Musik, wie sie der Kirche und der erhabenen Orgel zukommt. Wie oft scheint nicht auch bei der lärmenden und überhäuftten Instrumentirung jetziger Messen die Orgel, dieses wundervolle andachterregende Instrument leider als ganz überflüssig da zu seyn.

§. 81.

9

Der Nonen-Accord besteht aus 5. Die None ist die Dissonanz und

3

geht eine Stufe herab, bei Nr. 109; die übermässige None aber geht hinauf, bei Nr. 110, *b*. Beispiele davon sind bei Nr. 109. Manchmal findet man die None aufwärts aufgelöst, wie bei Nr. 110, *a*. Man kann als eine Regel annehmen, dass die Dissonanz in denjenigen Ton aufzulösen ist, der verzögert wird. Beispiele stehen bei Nr. 111. Die None unterscheidet sich von der Secunde durch die Bezifferung. Die None ist bei allen Accorden, wo sie mit 9 geschrieben wird, Dissonanz; dagegen ist die Secunde, wo sie auch mit 2 geschrieben wird, eine Consonanz, wie bei allen Secunden-Accorden, wo der Bass dissonirt. Man stelle sich zwei Töne nebeneinander vor, z. B. **D** oder **E**; **E** oder **D**; einer oder der andere dissonirt. Ist der obere dissonirend, so beziffert man den Accord mit 9; ist aber der untere, nämlich der Bass, dissonirend, so bezeichnet man den Accord mit 2. Es ist nicht nothwendig, dass der Bass die Auflösung einer Dissonanz abwartet, sondern er kann seinen

Gang fortgehen, wie es der Componist für gut findet. Die None kann demnach in allerhand Intervalle sich auflösen. Zur Probe dient Nr. 112. Bei *a* löset sich dieselbe auf in die Secunde, bei *b* in die Terze, bei *c* in die Quarte, bei *d* in die Quinte, bei *e* in die Sexte, und bei *f* in die Septime.

§. 82.

Der Quart-Nonen-Accord besteht aus $\begin{matrix} 9 \\ 4 \end{matrix}$ Die Quinte und die None sind die Dissonanzen, und gehen bei der Auflösung herunter. Siehe Nr. 113.

§. 83.

Der Sext-Nonen-Accord besteht aus $\begin{matrix} 9 \\ 6 \\ 3 \end{matrix}$ Die None gehet als Dissonanz herab. Siehe Nr. 114.

§. 84.

Der Sept-Nonen-Accord besteht aus $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 3 \end{matrix}$ Die Septime und die None gehen herab. Siehe Nr. 115. Die None allein kann auch der Vorhalt des Sept-Accordes seyn, wie z. B. hier:

The musical notation shows a sequence of chords in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass staff contains figured bass notation for the chords. The figures are: 9/7, 8, 9/7, 8, 9/7, 8, 9/7, 8, 9/7, 6/5, 9, 8, 7.

§. 85.

Der Quart-Quinten-Accord besteht aus $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 4 \end{matrix}$ Die Quarte ist die Dissonanz und gehet herab. Siehe Nr. 116. Im vierten Tact tritt die Quarte im Durchgange frei ein; sie ist nichts als ein Vorschlag. Er wird gewöhnlich durch die Ziffer 4 allein, zuweilen auch durch $\begin{matrix} 8 \\ 5 \\ 4 \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} 8 \\ 4 \end{matrix}$ bezeichnet.

§. 86.

Der Quart-Septimen-Accord besteht aus $\frac{7}{4}$, zur vierten Stimme kommt entweder die Quinte oder die Octave. Siehe Nr. 117.

§. 87.

Der Sext-Septimen-Accord besteht aus $\frac{7}{3}$, wovon die Sexte und die Septime Dissonanzen sind, und herabgehen. Siehe Nr. 118. Er ist von dem enharmonischen und zweideutigen grossen Septimen-Accorde im §. 76 sehr unterschieden, indem er die Terze, die andern aber die Secunde und Quarte zur Begleitung haben.

§. 88.

Beim $\frac{6}{4}$ Accord wird öfters die Quarte von der Quinte verzögert und mit $\frac{6}{5}$ beziffert; diess ist kein eigentlicher Quint-Sexten-Accord, denn er verträgt die Terz nicht, sondern statt derselben muss man die Octave nehmen. Diese Verzögerung der Quarte findet auch beim grossen Septimen-Accorde Statt. Ueber beide Fälle ist Nr. 159 ein Beispiel. Als Kennzeichen dieser Verzögerung dient, dass der Bass auf demselben Tone liegen bleibt, und nicht aufwärts geht. Ein einziger Fall kann eine Ausnahme machen, wenn nach dem Quint-Sexten-Accord ein Secunden-Accord folgt, wo der Bass ebenfalls liegen bleibt, wie bei Nr. 160.

§. 89.

Der Secund-Quinten-Accord $\frac{5}{2}$ hat zur vierten Stimme entweder die doppelte Secunde, oder die doppelte Quinte, je nachdem die Lage ist; der Bass ist die Dissonanz, die Secunde aber eine Consonanz. Der Secund-Quart-Quinten-Accord $\frac{5}{2}$, hat ebenfalls die Dissonanz im Bass. Von diesen zwei letzten Accorden sehe man die Beispiele bei Nr. 104 am Ende.

Fünftes Capitel.

Von noch einigen nothwendigen Kenntnissen.

§. 90.

Schon im §. 7 ist gesagt worden, dass jede *Dur-* und *Moll-*Tonleiter diatonisch sey, wenn die Vorzeichnung, und 'in den *Moll-*Tonleitern die empfindsame Note beobachtet wird. Dieses vorausgesetzt, nenne ich jeden zufällig erhöhten oder erniedrigten diatonischen Ton, ohne dass man durch denselben in eine andere Tonleiter gehet, chromatisch. Chromatisch ist also jede Note, welche wegen ihrer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung nicht zur Tonleiter gehört, und für welche man die diatonische Note setzen kann. Es ist nothwendig dieses zu wissen, um Compositionen zu verstehen. Beispiele werden die Sache deutlich machen. Ich stelle Nr. 119 den melodischen Satz auf. Ohne Harmonie bestimmt derselbe nichts. So wie aber bei Nr. 120 die Harmonie dazu kommt, entscheidet sie im dritten Accorde für die *G-dur-*, und im fünften Accorde für die *A-moll-*Tonleiter, folglich sind die Noten **Fis** und **Gis** nicht chromatische, sondern diatonische, das ist wesentlich zu der Tonleiter *G-dur* und *A-moll* gehörige Töne. Setzt man aber die Harmonie, wie bei Nr. 121, so ist **Fis** und **Gis**, so wie das **Dis** im Bass chromatisch, denn man kann sich statt **Fis** **F**, statt **Gis** **G**, und im Bass statt **Dis** **D** denken, und der Satz ist diatonisch, wie bei Nr. 122, weil die Tonleiter durch keinen der erhöhten Töne verändert wird.

§. 91.

Bei Nr. 123 stehen mehrere Beispiele, die bei *a* chromatisch, bei *b* aber diatonisch gesetzt sind. Das letzte Beispiel gehört unter die Orgelpunkte, von denen im §. 97 gesprochen wird, und das vorletzte von Cherubini kann nur in der angezeigten Lage seyn, wo **H** gegen **Des** eine übermäßige Sexte macht, in den andern zwei Lagen aber eine verminderte Terze entsteht. Man versuche es und höre. Bei Nr. 124 *a* ist ein Beispiel aus einer Oper von Cherubini, welches Jemand für so viele Tonleitern, als Dreiklänge darin enthalten sind, erklärte. Bei *b* ist es diatonisch gesetzt. Bei Nr. 125 *a* ist ein chromatisches Beispiel aus einer Sonate von Beethoven in *C-moll* (*pathétique*), welches bei *b* diatonisch gesetzt ist.

§. 92.

Auf der vierten Stufe der *Moll*-Tonleiter kommt häufig ein chromatischer Sexten-Accord vor, wo die Sexte zufällig erniedriget wird. Siehe Nr. 126 bei *a* chromatisch; bei *b* diatonisch. Bei Nr. 127 tritt dieser Satz aus der Tonleiter hinaus, wie der charakteristische Secunden-Accord beweiset, wozu der chromatische Sexten-Accord die Gelegenheit macht.

§. 93.

Auch die übermässige Sexte ist nichts als ein chromatischer Ton, indem man statt derselben die grosse Sexte, wie sie die Tonleiter gibt, substituiren kann. Nr. 128 *a* ist chromatisch; *b* diatonisch. Von der übermässigen Sexte, welche sehr leidenschaftlich klingt, und in Theater- und andern Compositionen gewiss sehr gute Dienste leistet, schreibt Fux im Gradus ad Parnassum, dass er ihren Gebrauch nie habe billigen können, und dass er sie anführe, um sie zu vermeiden. In ernsthaften Compositionen gewiss sehr richtig gesprochen.

§. 94.

Zu den chromatischen Tönen gehört unstreitig der untere halbe Ton, welcher vor den Intervallen hergeht, wie Nr. 129 zu sehen ist, wo der halbe Ton bei *a* vor der Septime; bei *b* vor der Quinte; bei *c* vor der Terze; und bei *d* vor dem Bass steht. Alle Compositionen wimmeln davon. Bei Nr. 130 steht ein Beispiel aus einer Variation von Beethoven, und bei Nr. 131 eines aus einer von meinen Sonaten, wo nebst dem unteren halben Tone, noch die obere Stufe dem Intervalle vorausgeht.

§. 95.

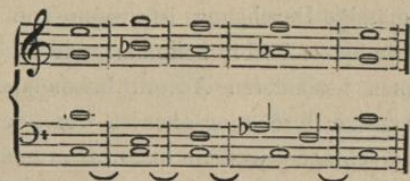
Das Beispiel bei Nr. 132 ist unmöglich als chromatisch zu erklären, denn es bestehet, den ersten und letzten Septimen-Accord ausgenommen, aus lauter charakteristischen Septimen-Accorden, wo jedes Intervall diatonisch ist. Ich wiederhole demnach, dass nach meinen Begriffen nur die siebente Stufe jeder Tonleiter die empfindsame Note ist, und diese Auszeichnung verdient; alle übrigen zufällig erhöhten Töne aber bloss chromatische Töne sind, welche die Tonleiter nicht ändern. Das **Gis** in *A-moll*, das **Dis** in *E-moll* u. s. w. ist diatonisch, das ist wesentlich zur Tonleiter gehörig, und nicht chromatisch, wenn auch diese Töne in der Vorzeichnung nicht enthalten sind. Jede andere Lehre von Chromatik war mir allezeit dunkel und verwirrt, und muss es auch jedem Schüler seyn.

§. 96.

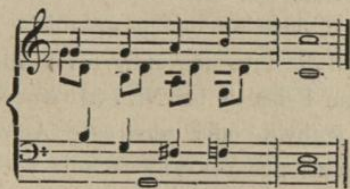
Eine enharmonische Tonleiter kenne ich ebenfalls nicht, wohl aber enharmonische Accorde, von denen im §. 62—71 genug geredet worden. Hier nur noch ein Beispiel Nr. 133 von einer enharmonischen Verwechslung; das **F** bei *a* wird bei *b* in **Eis** verwandelt; und bei Nr. 134 stehet die sogenannte Teufelsmühle, welche, wie man sieht, aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde besteht, wobei der Bass immer einen halben Ton steigt. Sie kann auch zurück gespielt werden. Herr Abbé Vogler nennt diesen Gang in seinem Handbuche zur Harmonielehre u. s. w. die chromatische Leiter.

§. 97.

Ein Orgelpunkt ist zunächst und im Allgemeinen ein zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemässen Weise, beibehaltener Grundton. Daher wohl der Name, der aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt ist. Dann versteht man darunter vorzugsweise eine Stelle am Schlusse gewisser, meist kirchlicher Tonstücke, wobei die obren Stimmen einige Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Bassstimme schon längst den Schlusston festhält. Dieser kann nun mehrere Tacte hindurch die Dominante oder die Tonica seyn. Am öftesten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel das für gebundene Harmonie geschickteste Instrument ist, und zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluss oder das Ausruhen der Stimme vorbereiten. Man nennt dieses Ausruhen, oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze eine aushaltende Cadenz. Von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher Cadenzen wird vor allen Dingen erfordert, dass sie zu dem liegenbleibenden Grundtone in irgend einer Art passen. Häufiger treten dabei Dissonanzen unvorbereitet ein. Diese Orgelpunkte sind nicht immer möglich zu beziffern, weil bisweilen die einfachsten Accorde gegen den immer liegenbleibenden Bass die wunderlichste Gestalt bekommen. Wenn der Componist unvernünftig genug ist, solche unverständliche Sachen zu beziffern, so hat der Organist das Recht, die Harmonie unbegleitet vorübergehen zu lassen, wie schon von Emanuel Bach gelehret worden. Wenn aber doch ein Accompagnement nothwendig seyn sollte, so könnte die unterste Mittelstimme auf die Art, wie bei Nr. 135 beziffert werden, wo die Accorde sodann deutlich sind. Verhält sich der liegende Bass zu der auf ihn gebauten Harmonie als wesentliche Note, so nennt man selben nicht Orgelpunkt, sondern eine Haltung, z. B.:



Der Orgelpunkt wird meistens in der Grundtonart angewendet, er kann aber auch in jeder ihr verwandten Nebentonart statt haben. Er muss ferner immer die Grundnote (siehe §. 46) der Accorde, welche ihn beginnen und schliessen, bleiben, daher können diese zwei Accorde nicht umgekehrt werden. Es gibt auch sehr kurze Orgelpunkte, oft nur von einem einzigen Takte, die man durchgehende Orgelpunkte (Reicha) nennt, z. B.:



Der Orgelpunkt wird in 3, 4, 5 oder sechsstimmigen Sätzen, fast nie in zweistimmigen (Duos) gebraucht.

§. 98.

In der galanten Schreibart kommen viele Stellen bei einem liegenbleibenden Tone mit lauter Terzen vor, welche durch die Versetzung auf dreierlei Art erscheinen können, nämlich der bleibende Ton kann in jede Stimme versetzt werden, wie bei Nr. 136. Werden die Terzen in Sexten verwandelt, so entstehen noch drei Versetzungen, wie bei Nr. 137. Mit eingemischten chromatischen Tönen, wie bei Nr. 138, und mit sincopirten Noten bei Nr. 139. Diese Stellen sind alle nur dreistimmig, deren Bass, wenn er aus einer einzigen Note besteht, nicht Orgelpunkt, sondern Haltung genannt wird.

§. 99.

In der Harmonie unterscheidet man zweierlei Noten. 1. Diejenigen, welche zum Accord gehören und wesentliche genannt werden, und 2. diejenigen, die nicht zum Accord gehören, sondern ihm ganz fremd sind, und nur unter gewissen Bedingungen angewendet werden können, sie heissen durchgehende Noten. Der Durchgang ist regelmässig und unregel-

mässig. Der regelmässige Durchgang ist, wenn von zwei oder mehreren Bassnoten nur die erste einen Accord bekommt, wie bei Nr. 140. Man nennt die Noten, die keinen besonderen Accord bekommen, durchgehende Noten. Der unregelmässige Durchgang aber ist, wenn der Accord der zweiten Note zur ersteren angeschlagen werden muss. Man nennt dieses Wechselnoten, und zeigt sie am bequemsten durch einen Querstrich an, wie Nr. 141. Auch die Melodie hat ihre durchgehenden und Wechselnoten. Ein Beispiel bei Nr. 142 vom regelmässigen, und bei Nr. 143 vom unregelmässigen Durchgange.

§. 100.

Die Begleitung nennt man eng, wenn die Stimmen so nahe beisammen liegen, dass die rechte Hand sie allein spielt, und die linke sich bloss mit dem Basse beschäftigt, welches das gewöhnliche Accompagnement ist; oder zerstreut, wenn die Stimmen unter beide Hände vertheilt sind. Man darf nur den Alt von dem Beispiele bei Nr. 144 a eine Octave tiefer setzen, wie bei b, so hat man das getheilte oder zerstreute Accompagnement. Die vermischte Begleitung wird aus der engen und zerstreuten zusammen gesetzt.

§. 101.

Die Modulation ist die Kunst, die Accorde aus dem Haupttone durch andere Töne und Tonarten mittelst schicklicher Ausweichungen *) durchzuführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging. Sie besteht daher in der Mischung verschiedener Tonleitern. Ein Stück, aus einem Tone gesetzt, würde uns bald zum Ekel werden, wenn es nicht in andere Tonleitern überginge. Durch die charakteristischen und enharmonischen Accorde kennet man allezeit die Tonleiter, weil sie eine gewisse Stufe in derselben haben, das Stück mag in verwandte oder entfernte Tonleitern ausweichen. Die verwandten Tonleitern stehen mit der Haupttonleiter, in welcher das Stück anfängt und endigt, in so naher Ver-

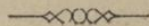
*) Die Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang, Modulation haben so verwandte und so vielfach verwechselte Bedeutung, dass man sich über den Sinn jedes Einzelnen verständigen soll. Modulation ist die Verknüpfung verschiedener Tonarten zu einem Tonstücke; Ausweichung, der Schritt aus einer Tonart in die andere, gleichviel zu welchem Zwecke und mit welchen Mitteln es geschieht; Uebergang, diejenige Ausweichung, welche uns nach einem neuen Tone führt, in der Absicht, in demselben einen besonderen Gedanken oder ganzen Abschnitt eines Tonstückes vorzutragen.

bindung, dass sie alle Augenblicke zu Gebote stehen. Ich habe zum Beispiele den ersten Theil einer Menuette von acht Takten hergesetzt, wo alle fünf verwandten Tonleitern angebracht sind, wie bei Nr. 145 zu sehen ist. Man stosse sich daran nicht, dass die Menuette mit dem charakteristischen Secunden-Accorde anfängt, man gebe nur bei Compositionen Acht, und gewöhne sich über Alles zu denken, so wird man mehrere Entdeckungen machen.

§. 102.

Zum Beschluss rathe ich einem jeden Generalbass-Schüler, jede *Dur-* und *Moll-*Tonleiter nach dem Schema im §. 53, von Stufe zu Stufe, wie das Muster bei Nr. 146 zeigt, und zwar in allen Lagen durchzugehen, oder auch bald diese bald jene Stufe sich zu wählen, und die charakteristischen und enharmonischen Accorde mit ihrer natürlichen Auflösung zu üben, wie in den §§. 54, 56, 57, 58 und 65 gelehret worden. Wenn dieses geschehen, so mache man den Versuch nicht nur in verwandte, sondern auch in entfernte Tonleitern auszuweichen, und benütze das, was in den §§. 59, 66, 67, 68, 69 und 71 gesagt worden. Es verstehet sich aber von selbst, dass man auf die nämliche Art, wie man von **C** in alle übrigen Tonleitern gehen kann, auch von **Cis**, **D**, **Es**, **F** u. s. w. in alle übrigen Tonleitern ausweichen kann. Durch eine solche Uebung lernt man nicht nur die Verbindung der Tonleitern unter sich genau kennen, sondern man erlangt auch nach und nach eine Fertigkeit auf eine gewisse Art zu fantasiren, wenn die Accorde auch nur bloss arpeggiert werden; gibt man sich überdiess noch die Mühe, wenn es eine ist, die Melodie zu beobachten, und die Figuren derselben, wie sie auf die Accorde in Compositionen gebaut sind, aufmerksam zu betrachten und zu dechiffriren, so vermehret man seine Kenntnisse mit jedem Tage, und das Vergnügen an Musik und der Genuss derselben wird dadurch ausserordentlich erhöht *).

*) Andere Tonlehrer geben gewisse Formeln der Modulationen an. Dass der verewigte Verfasser dieselben nicht speciell anführte, liegt theils darin, dass er es dem Lehrenden und Lernenden anheimstellte, dieselben aufzufinden und zu untersuchen, und indem er wohl wusste, dass das Erfinden der dazu nöthigen Gänge schon mehr in das Gebiet der Compositionslehre streift, und die in andern Theorien angeführten Arten ohnehin ihrer stereotypen Form wegen von keinem, mit Fantasie begabten Componisten genau beobachtet werden, da man bei gründlichem Studium der classischen Componisten in der Art der Ausweichung und Modulation, beinahe jeden Einzelnen seinen eigenthümlichen Weg verfolgen sieht.



Inhalt.

Erstes Capitel.	
	Seite
Von den Tonleitern, Intervallen und Bewegungen	1
Zweites Capitel.	
Vom ersten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten	14
Drittes Capitel.	
Vom zweiten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten	27
Viertes Capitel.	
Von den übrigen Accorden	44
Fünftes Capitel.	
Von noch einigen nothwendigen Kenntnissen	48

A 48615

Index

