

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.

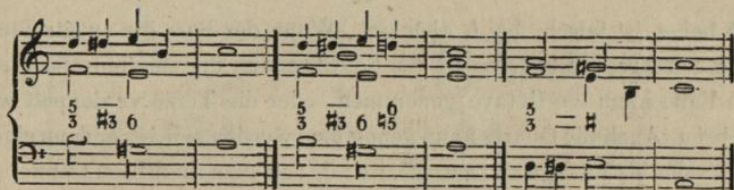
Der Dreiklang wird auf verschiedene Art angezeigt: durch nichts, oder durch 3, 5, 8, $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$, auch durch die Versetzungszeichen allein. Die Versetzungszeichen, wenn sie allein stehen, bezeichnen allezeit die Terze; gehören sie aber zu anderen Ziffern, so müssen sie vor oder nach 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 unheim erleichtert.

§. 34.

Alle übrigen Dreiklänge, die bloss desshalb 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

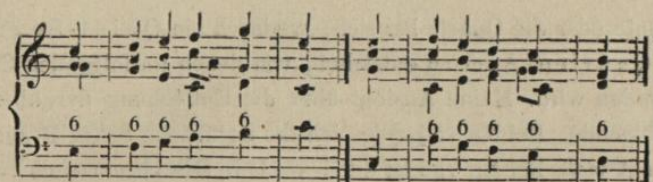
Nr. 45 bei *a* ist falsch, bei *b* aber gut. Wenn der Bass die zweite Stufe mit dem Sexten-Accorde hat, so ist die Sexte sodann die empfindsame Note; in diesem Falle kann die Octave genommen, oder die Terze verdoppelt werden, Nr. 46 bei *a*. Auch die Quarte kann genommen werden, wie bei *b*, denn eigentlich 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 desswegen 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 blossе Terze genug.

§. 46.

Der Quart-Sexten-Accord ist die zweite Verwechslung des Dreiklanges, indem die Quinte zum Bass wird. Er besteht 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.:

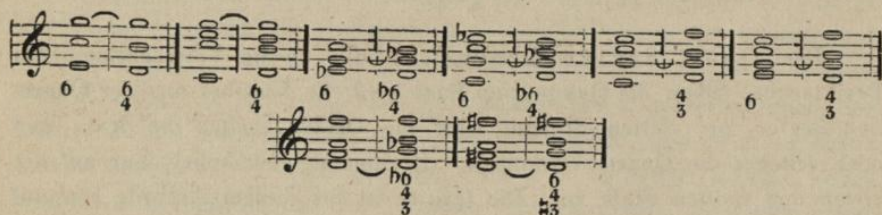
| Vorbereitung der Quarte | Ohne Vorbereitung |
|-------------------------|---------------------------|
| 1. durch den Bass. | 2. durch eine Oberstimme. |
| Gut. | schlecht. |

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:

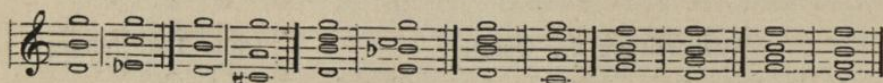
*) Siehe die Note zu §. 68.

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.