Wiener Stadt- und
Landesbibliothek
T 6290/1770 A
MA 9 - SD 25 - 50 - 7611 - 39532 - 45

A 6290

Der
musikalische Dillettante
eine
Wochenschrift.

WIEN,
gedruckt bey Joseph Kurtzböcken N. Oe. Landschafts- und Universitätsbuchdruckern.

1770.

I. N. 49303

WIENER-STADTBIBLIOTHEK

Vorbericht.

Diese Blätter, die wir dem Publikum vorlegen, haben keine andre Absicht, als den angehenden Musikliebhabern damit zu dienen. Ihnen eine Wissenschaft, so leicht als es uns möglich ist, vorzutragen. Sie dabey mit verschiedenen Sing- und Instrumentalstücken zu unterhalten: unter denen die Wahl allezeit aufs Leichte, Natürliche und Singbare fallen wird. Daß diese den Vorzug vor den gar zu stark angefüllten kromatischen und gekünstelten Sachen fodern können, dieses beweisen alle diejenigen Opernarien ꝛc. die dem Publikum gefallen, ja die Nationalstücke in dem größten Theile von Europa selbst.

Die Anweisung zum Generalbaß ꝛc. die bisher den Liebhabern noch meistentheils ist zu weitläufig und schwer vorgetragen worden, wird hier so gezeiget, daß schwerlich eine leichtere Methode vorhanden ist. Die Kunst wird freylich hiebey im Anfange etwas leiden, aber niemals das Gehör, oder: daß die Wirkung der Musik dadurch verhindert wird. Hieraus erhellet, daß wir nur für Liebhaber schreiben, niemals aber für solche, die die Musik als ein Metier erlernet haben, oder noch zu erlernen gedenken. Für diese sind musikalische Schriften genug vorhanden, worinn sie sich sogleich an die strengsten Regeln der Kunst halten und gewöhnen können.

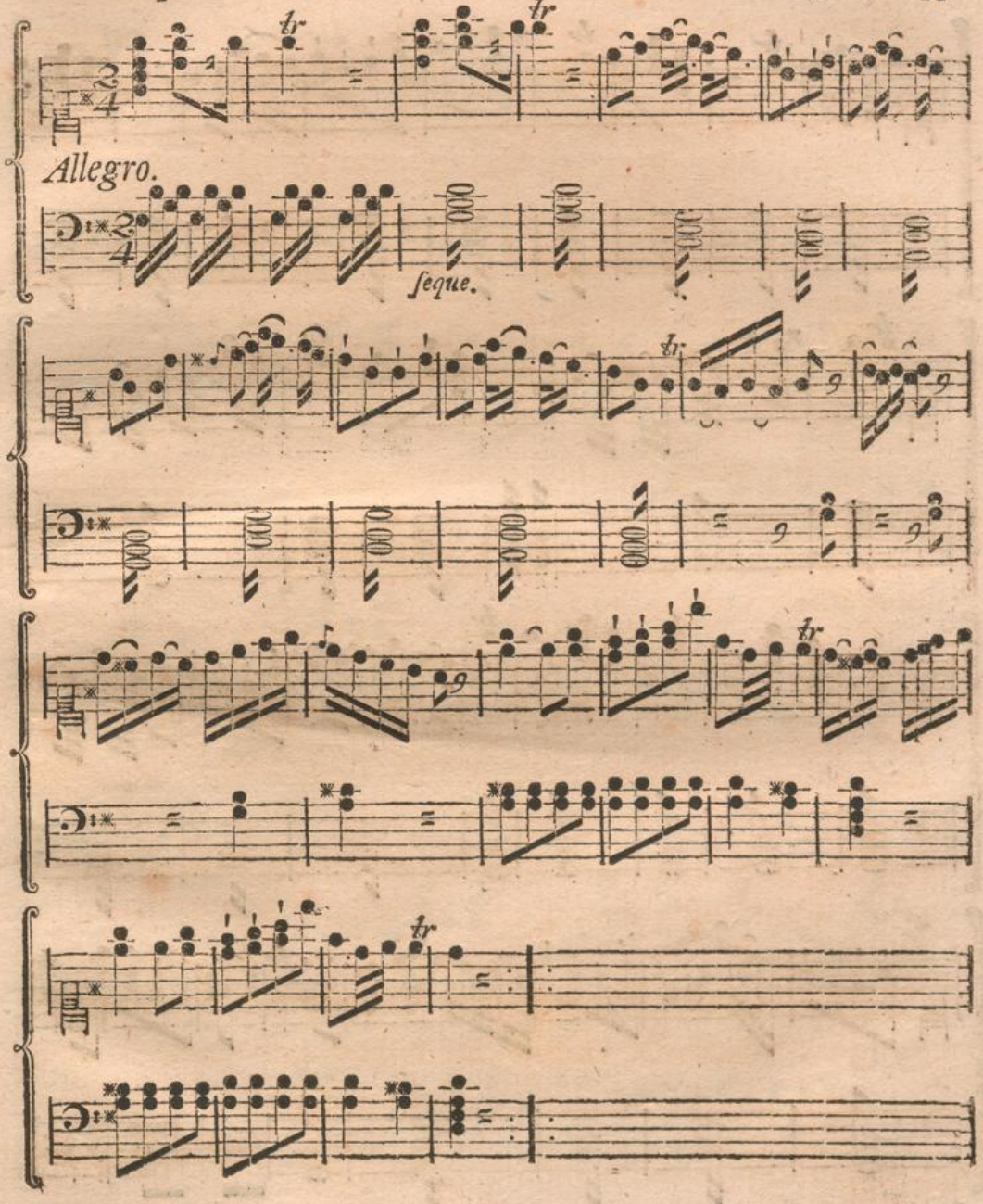
Wir werden auch keine kritische Betrachtungen vortragen, aber auch keine annehmen, noch weniger beantworten, es wären denn Sachen, die wirklich uns mit einer Ueberzeugung belehreten, wofür wir auch allen Dank schuldig seyn würden. Wie viele Bücher giebt es ohne Fehler? Indessen werden wir uns aufs möglichste dafür hüten. Uns soll freuen, wenn diese Blätter denjenigen Nutzen bringen, der zur Beförderung des allerunschuldigsten Vergnügens und Unterhaltens abzwecket. Dieses wünschen

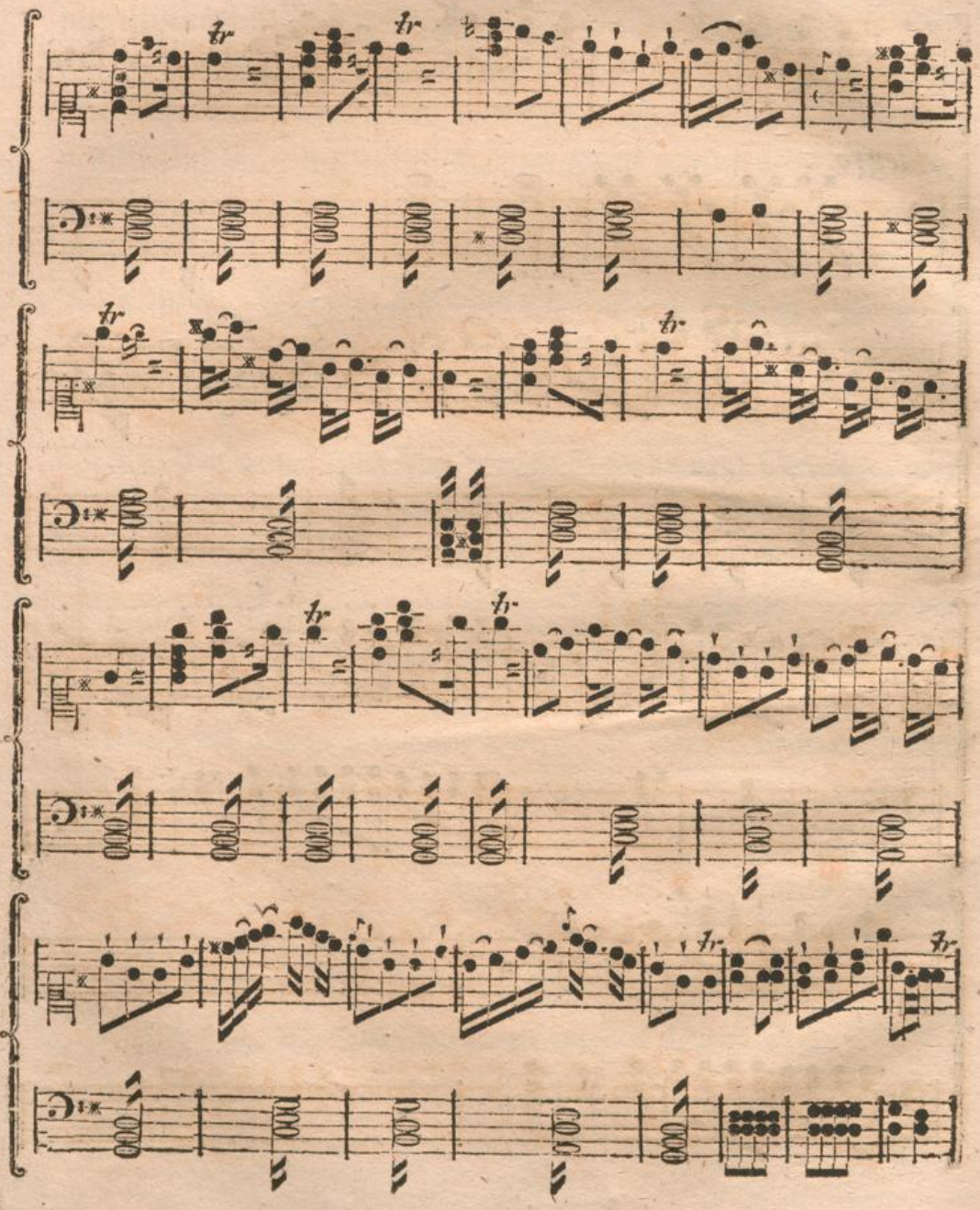
Die Verfasser.

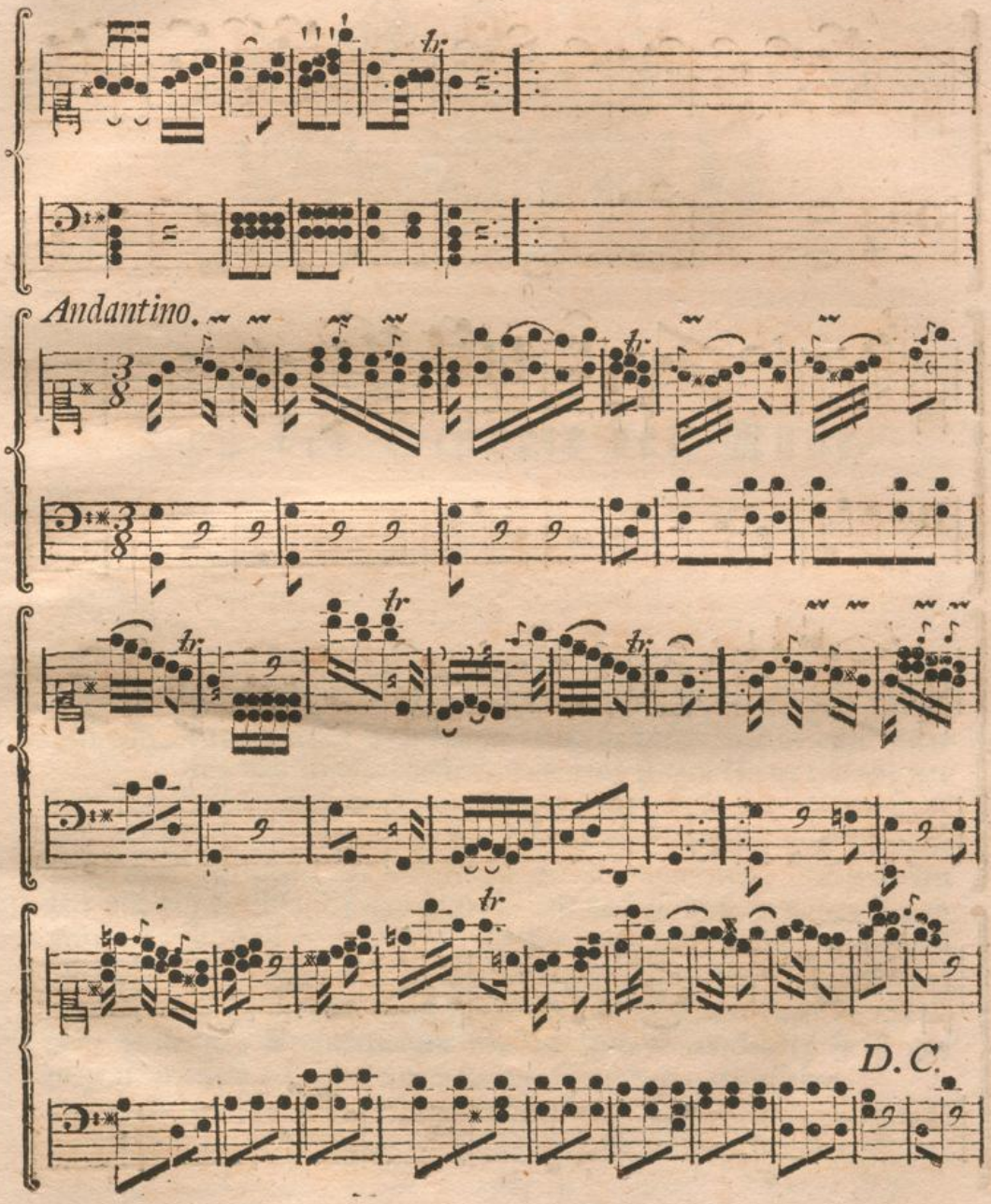
NB. Die Dedikation und Register folgen zuletzt.

So-

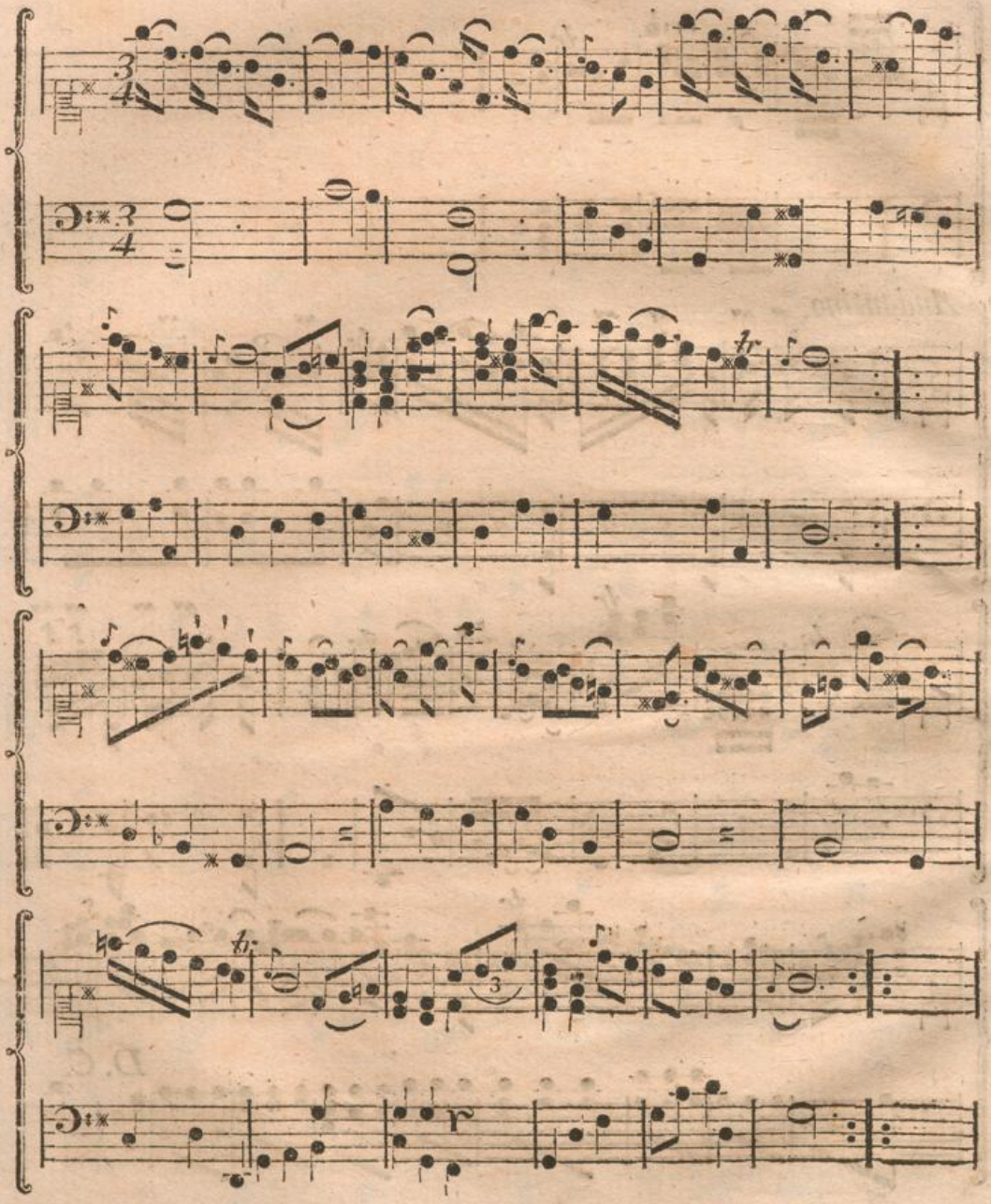
Sonata per il Cembalo. *del sig. Galuppi.*






Andantino.
D.C.

Menuet.



Von der Historie der Musik.

Unser Jahrhundert ist so reich an großen Männern, so fruchtbar an vielen Erfindungen: und so aufgekläret in allen Künsten und Wissenschaften, daß man fragen könnte: bleibt unsern Nachkommen auch noch etwas übrig, worinn sie uns übertreffen? und dennoch werden diejenige, denen der weite Umfang einer Wissenschaft nicht unbekannt ist, diese Frage mit ja beantworten. Wir wollen hier nur bey der Musik stehen bleiben: wie hoch ist diese in unsern Tagen gestiegen, so, daß man sich nicht darüber verwundern sollte, wenn auch viele die obige Frage mit nein beantworteten. Da aber diese Wissenschaft sich seit 50 Jahren so oft, besonders in der Schreibart, verändert hat, ja so gar Veränderungen von 10 Jahren annimmt; so ist gar nicht zu zweifeln, sie werde noch weitere Veränderungen erleben.

Wir kennen eine Zeit, wo man nichts als Schwierigkeiten auf den Instrumenten, und simple aushaltende Töne bey der Singstimme

suchte. Auf diese folgte, besonders in Deutschland, die Nachahmung der damalig-stark punktirten französischen Schreibart. Die Harmonie begleitete die Oberstimme auf die simpelste Art, ausgenommen bey Fugen. Der darauf folgende sogenannte neue Geschmack suchte den doch noch einigermassen natürlichen Gesang zu vertreiben: sein Kennzeichen bestund in der Zerzerrung und unnatürlichen Vertheilung der Notengeltung. Kein Stück dorfte schön heißen, wenn es nicht über und drüber damit versehen war. Auf diesen kam der feine und fließende Gesang eines großen Mannes, den ganz Italien und Deutschland annahm: und da dieser berühmte Mann, aus besondern Ursachen, zuweilen die Singstimme mit der ersten Violine oder Flöte im Einklange gehen ließ, so glaubten die kleinen Geister: es seye schön, die Harmonie so viel zu sparen, als nur möglich ist. Bald sah man eine große Menge von Concerten, Sinphonien, Arien ꝛc., die zwar alle vielstimmig auf dem Papiere angegeben wurden, in der That aber, aus nichts mehr als zwo Stimmen, nämlich der Oberstimme und dem Baß bestunden. Durch diesen so leichten Weg mußte eine große Anzahl Notenschreiber entstehen. Diese Veränderung war aber doch nicht ganz allgemein. Nach diesem suchte die Harmonie wiederum ihr Recht zu behaupten. Die Oberstimme wurde mit einer so gewaltigen Vollstimmigkeit begleitet, daß der gute Gesang hier und da ersticken mußte. Auf diese Veränderung folgte, daß zwar die starke Harmonie beybehalten wurde, doch dorften die, in Concerten, Sinphonien, Uverturen ꝛc. vorkommende Soli nur mit einer Stimme accompagniret werden. Hierauf wurde auch diese Manier verdränget: nun sollte eine jede Stimme einen ganz eigenen Gesang führen. Wenn ein Stück achtstimmig ꝛc. gesetzt würde, so sollten auch meistentheils acht verschiedene Melodien seyn. Obgleich diese Methode mit Recht die künstlichste genennet werden kann, so darf ihr doch nicht die Ausdrückung oder Abschilderung der Affekten zugeschrieben werden.

Nach dieser kurzwährenden Epoche stunde die verschiedene Abwechslung des Forte uud Piano auf, und zwar wurden wiederum verschiedene Größen des Forte und Piano gehöret. Hier fängt nun schon der große und erleuchtete Geschmack an. Die letztere Veränderung möchte hierinne bestehen: daß dermalen eine gute, dem Vortrag angemessene, Melodie gesucht wird, daß diese simetrisch, das heißt: in guten Verhält-

nis-

nissen, gleichen Abtheilungen und wohlangebrachten Einschnitten, Ruhestellen ꝛc. ausgeführet wird; daß auch darinn eine gute Abwechslung des Rauschenden und Singbaren, oder nach der Mahlerey zu reden, des Lichts und Schattens getroffen wird. Und dann, daß die Regeln der Redekunst auch hierbey wohl in Acht genommen werden. Die Harmonie muß den Gesang der Oberstimme begleiten, doch so, daß eine feine Beurtheilungskraft sie anführet; daß eine jede Stimme nach ihrer Art singt, doch allezeit zum Vortheile der Hauptmelodie: daß auch allhier die Abwechslung gehört wird, wo zuweilen die stärkste mit dem Einklange und Verdoppelung der andern Intervallen versehene Harmonie auftritt, und dann wiederum vier- drey- ja gar zweystimmig sich hören läßt. Die Harmonie soll, wie gesagt, niemals die Hauptmelodie verdunkeln, oder gar unterdrücken, sondern vielmehr zu erheben suchen. Dieses kann nicht allezeit die volle Harmonie verrichten. Es gehört viel dazu, eine gute Melodie zu erfinden, und gehörig auszuführen, aber noch mehr, eine dem Ohr angenehme und mit Veränderungen verbundene Harmonie aufzustellen. Eine schlechte Melodie kann dadurch gut gemacht werden, welches aber umgekehrt nicht geschieht. Alles dieses, nebst der unvermutheten Erscheinung einer starken Dissonanz und dem damit verknüpften starken Forte, desgleichen die vorhin erwähnte verschiedene Ausdrücke des Forte und Piano, möchte unsern itzigen Geschmack bezeichnen.

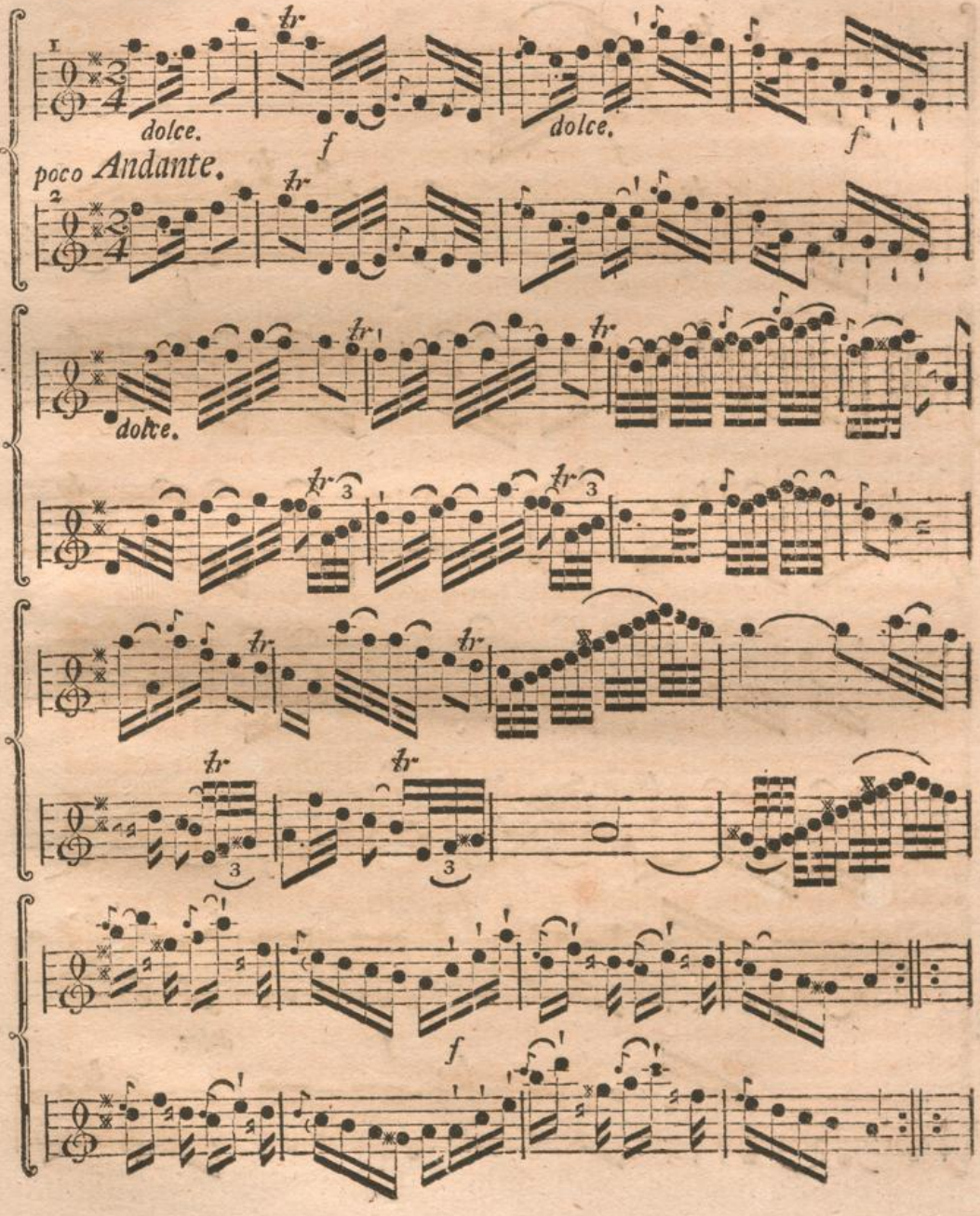
Daß die Musik unter die ältesten Wissenschaften zu zählen, ist außer allem Zweifel. Die Erzeugung des Tones ist schon vom Anbeginn der Welt in der Natur gegründet. Die allermeisten lebenden Geschöpfe geben einen verschiedenen Laut von sich. Das Stein- und Holzreich, wenn es heftig beweget wird, verursacht einen Schall. Die Winde selbst, die doch aus den allerkleinsten Theilchen zusammengesetzt sind, bringen durch ihr Anstossen einen verschiedenen Klang hervor.

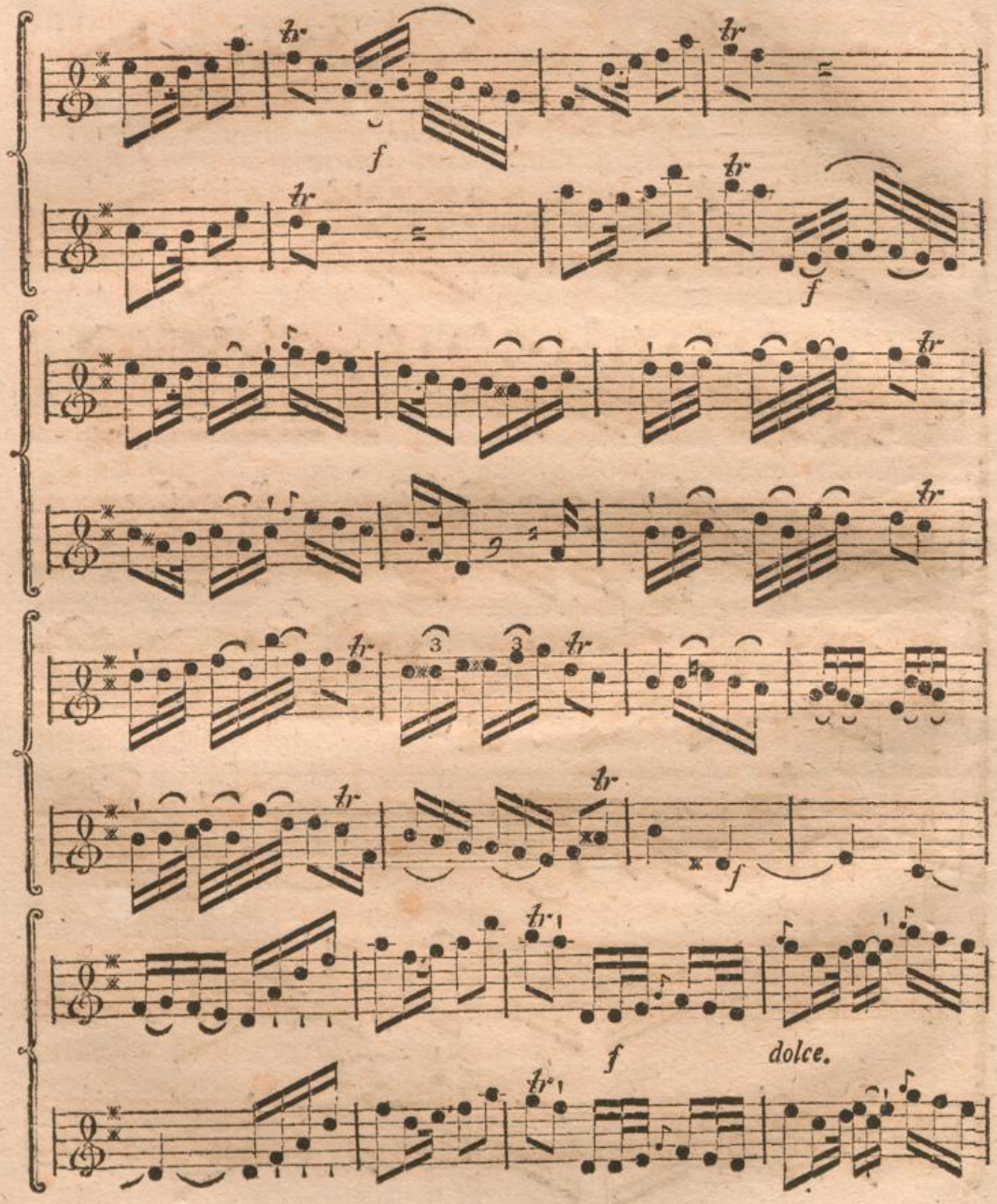
Da nun die Stimme des Menschen das allervollkommenste Werkzeug zur Hervorbringung der Töne ist, so ist gar leicht zu begreifen, daß obiger Satz wahr ist. Daher ist auch zu schließen: die Vokalmusik ist älter als die Instrumentalmusik, obgleich dieser ausdrücklich in der heiligen Schrift gedacht wird, daß der Jubal sie erfunden habe. Die Juden haben diese Wissenschaft auch nachgehends, ihrem hohen Ursprun-

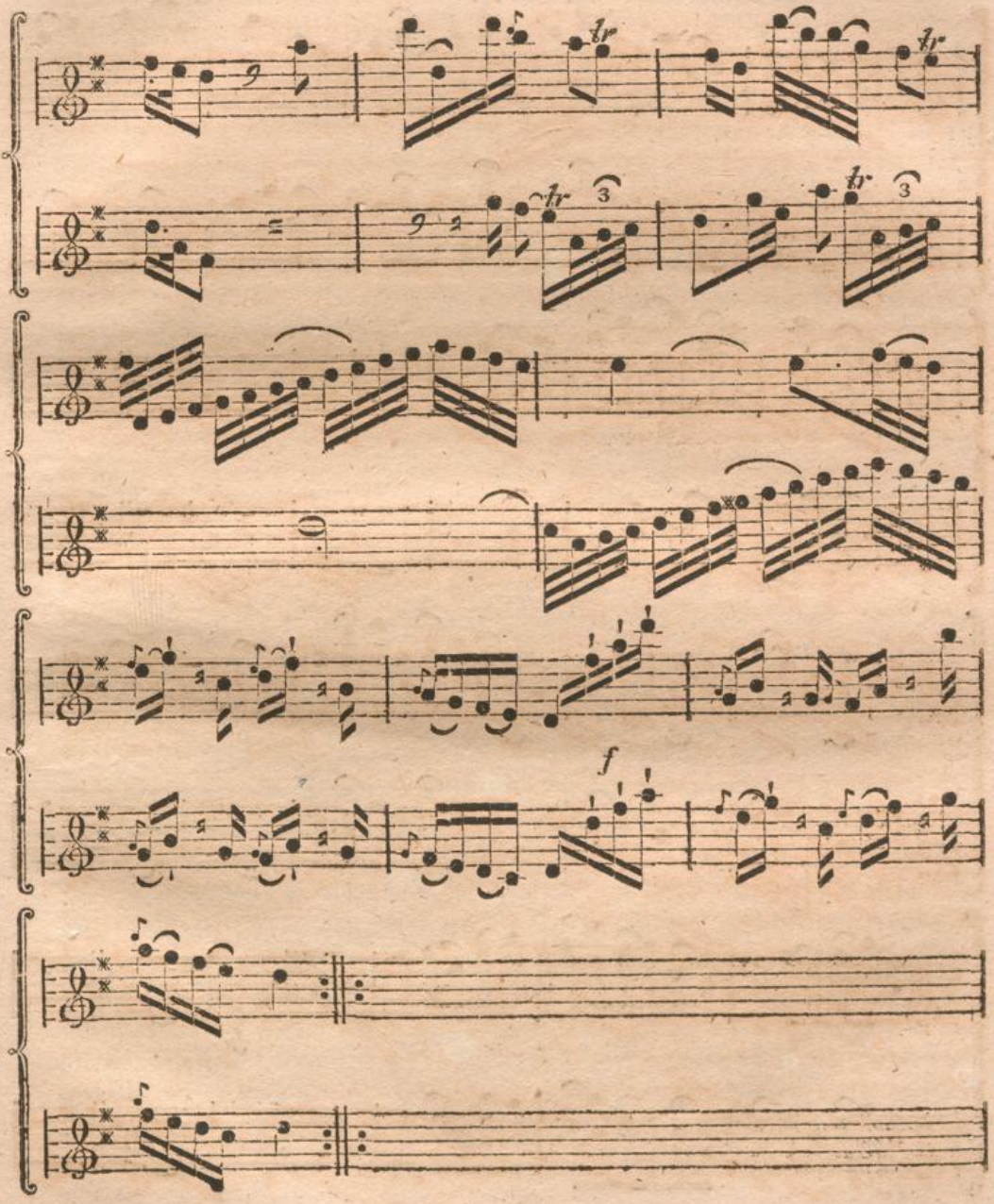
ge gemäß, angewendet, wenn sie solche zum Lobe Gottes gebraucht haben.

Die Aegyptier hielten die Musik gleichfalls in großen Ehren, wo sie nur von ihren Magis oder größten Weltweisen erlernet und ausgeübet wurde. Wie hoch sie unter den Griechen geschätzt wurde, das finden wir noch in ihren uns hinterlassenen Werken. Pytagoras und Plato haben sie eine göttliche Kunst genennet. Sokrates erlernte sie noch im hohen Alter. Sie hielten die Musik für eine solche Kunst, die hinlänglich wäre, die guten Sitten bey der Jugend zu bilden. Dieses war ihr Endzweck, und das Mittel, dazu zu gelangen, sollte das Vergnügen der Musik seyn. Ihr vornehmstes Augenmerk bestund darinn: gewisse Leidenschaften zu erregen, und dagegen andre zu unterdrücken. Das Herz sollte durch die Musik auf eine angenehme Art gerühret werden, um es dadurch zu einer guten Lebensart vorzubereiten. Und da eine jede Leidenschaft ihre gewisse Tonfolge hat, so läßt diese Meinung sich einigermassen hören. Wenn man bedenket, daß, ohnerachtet der Verschiedenheit so vieler Sprachen, die in der Welt sind, man dennoch, wenn man aufmerksam ist, bloß aus dem Tone von zwoen mit einander redenden Personen abnehmen kann, wenn man auch kein Wort von ihrer Sprache versteht: ob sie in Liebe und Freundschaft, oder im Haß und Feindschaft miteinander reden. Eine Person, die im Affekte redet, sucht nur den Ton ihrer Stimme dahin zu lenken, wodurch dieser Affekt am besten kann erhalten und ausgedrückt werden. Und dieses verrichtet einzig und allein die Natur bey allen Völkern, ohne daß die Kunst den geringsten Antheil daran nimmt. Da nun dieses dem menschlichen Geschlechte angebohren ist; so kann eine jede Leidenschaft durch die Musik vorstellig gemacht werden, wenn sie die Natur nachzuahmen sucht. Gewiß ists, diejenigen Töne, die in keiner Verbindung mit einer Leidenschaft stehen, nämlich so, wie sie die Natur ausdrückt, diese können auch nicht rühren.

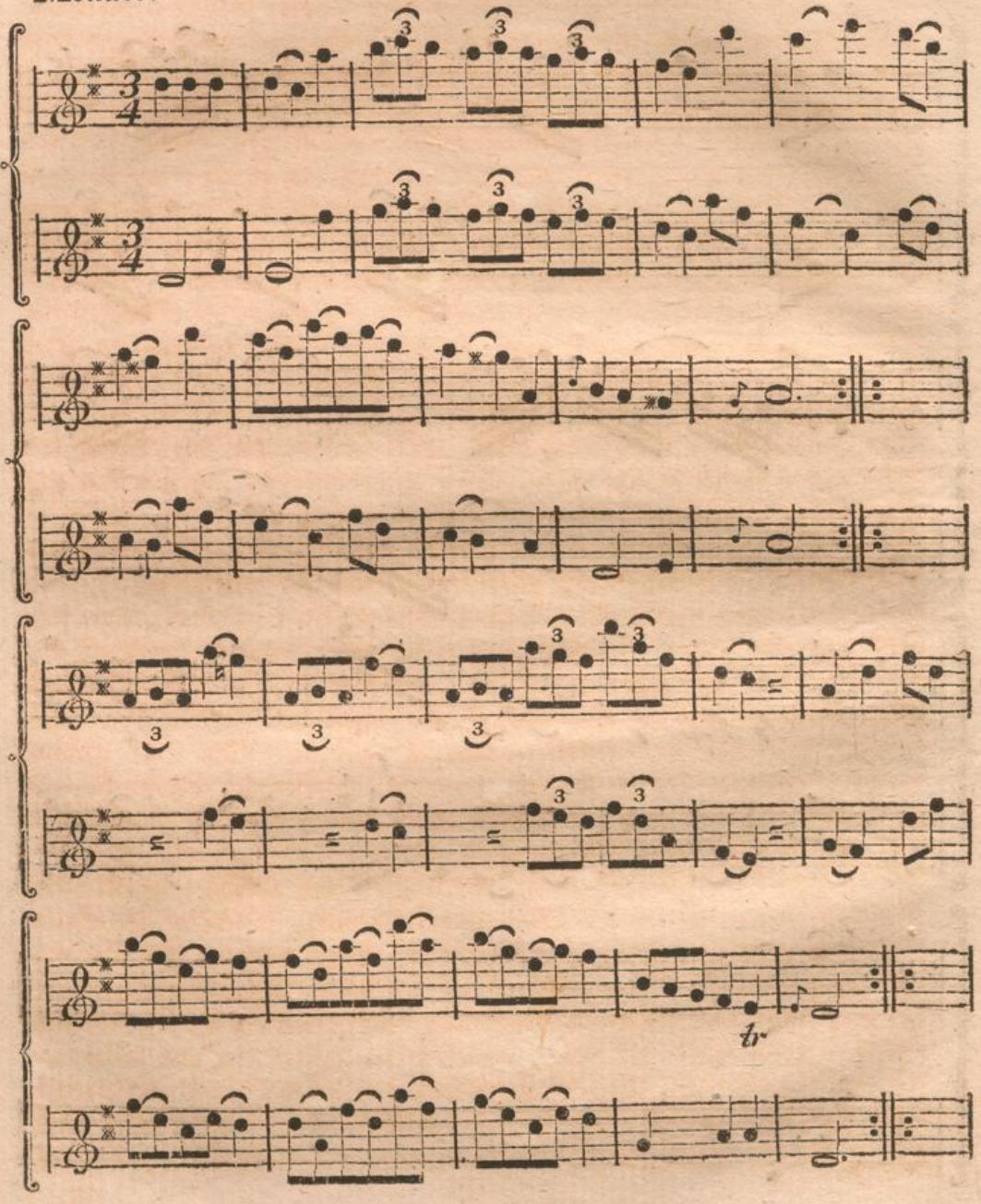
Sonata a due Flauti.




tr
f
dolce.


tr
tr
3
tr
tr
3
f

Menuet.



Die Griechen verstunden unter dem Worte **Musik**, alle diejenigen Wissenschaften, die unter eine gewisse abgemessene Zeit und Bewegung gehören, worunter auch ins besondre die Poesie zu zählen, als die durch eine accurate Abmessung der Zeit, des Tones und der Wörter, ja durch die Gebärden selbst mußte vorgetragen werden. Diese Wissenschaft war mit der Musik aufs genaueste vereiniget, wie sie denn sehr selten allein gelehret wurde. Da nun neben der Poesie auch noch die Tanzkunst und alle mathematischen Wissenschaften zu der Musik gerechnet wurden, so kann man sich den Umfang dieses Theiles der Gelehrsamkeit vorstellen. Es ist daher kein Wunder, wenn die Griechen die Musik so hoch schätzten, und alles zu ihrer Aufnahme beytrugen. Der Philosoph mußte die Musik studirt haben, wollte er anders dafür angesehen seyn.

Aristoteles und Plato lehreten: derjenige, der mit Verstand, Witz und Tugend begabt wäre, könne nicht anders, als er müsse ein Freund der Musik seyn.

Der beliebte Plutarchus schreibt: ein Mensch, der von seiner Kindheit an die wahre Musik erlernet hat, so, wie man sie der Jugend lehren soll, muß nothwendig einen Geschmack für das Gute, und folglich einen Abscheu vor dem Bösen haben: auch selbst in den Sachen, die nicht zur Musik gehören. Er wird sich niemals durch eine Niederträchtigkeit verunehren. Er wird seinem Vaterlande nützlich seyn, und in seiner Aufführung zu Hause regelmäßig handeln. Alle seine Handlungen, alle seine Worte werden abgemessen seyn, und er wird bey allen Umständen der Zeiten und Oerter den Karakter der Wohlanständigkeit, der Mäßigung und Ordnung zeigen ꝛc.

Die Griechen theilten die Tonkunst in drey verschiedene Klassen. Die erste davon wurde die Diatonische genennet, welche größtentheils noch heutiges Tages üblich ist. Die zwote Klasse hieß die Kromatische, und die dritte wurde die Enharmonische genennet. Die diatonische Lehrart war die einfachste und ungekünstelte, daher auch die natürlichst- und älteste. Diese wurde der Jugend nach ihrem ganzen Umfang vorgetragen und beygebracht. Die Melodie davon war den Stuffen der natürlichen Tonleiter gemäß. Die Griechen mischten keine andern Töne darunter, als die schon von Natur in derjenigen Tonart waren, woraus

der Gesang bestehen sollte. Alles wurde ganz simpel und ohne Zierrathen abgesungen, und gespielet. Anstatt der Zierrathen liebten sie die Abwechslung der verschiedenen stark, und schwach besetzten Töne. Ihre Noten bestunden aus Buchstaben, welches bey den Juden auch gebräuchlich war. Gewisse Zeichen bemerkten die Erhebung der Stimme, oder bezeichneten vielmehr das Forte und Piano. Daß diese durch Buchstaben vorgestellte Melodie und Harmonie auch unter andern Völkern üblich war, davon finden wir sogar noch einige Ueberbleibsel unter den Deutschen. Es ist nicht so gar lang, daß man noch hier und da in Deutschland einige Choräle und andre Stückchen in der damals sogenannten deutschen Tablatur antraf. Diese bestund aus deutschen Buchstaben, führte ein einfach, doppeltes oder dreyfaches Kreuz bey sich, welches den Notengehalt mußte vorstellen, und ein oder zween Striche, welche die einfache oder doppelte Oktav, von einem tiefen Tone angerechnet, anzeigen sollte. Wie schwer ein solches Stück zu verstehen, und ohne es vorher auswendig gelernet zu haben, zu spielen, das läßt sich leicht begreifen.

Der Grund der diatonischen Schreibart besteht noch heutiges Tages. Was ist der Umfang einer jeden Tonart anders, als die natürliche Tonfolge derjenigen Töne, die von Natur in einer jeglichen Tonart liegen? z. B. nach der diatonischen Schreibart darf kein ✕ noch ♭ in dem Laufe der Melodie von C dur (C mit der großen 3) vorkommen. Die andern dur Tonarten haben in ihrer Vorzeichnung entweder ✕ oder ♭, und dieses aus der Ursache: weilen sie alle, so viele ganze und halbe Töne in ihrer Tonleiter haben müssen, als C dur besitzet. Dieses kann nun nicht anders möglich gemacht werden, als durch Vorsetzung so vieler ✕ oder ♭, als nöthig ist, um dadurch denen Intervallen von C dur ähnlich zu werden. Die Tonart C dur besitzt die große Terz, mithin muß D dur (D mit der großen Terz) auch die große Terz nämlich Fis haben. C dur hat die große Septime h; so muß D dur gleichfalls die große Septime Cis besitzen, und s. f. Ueberhaupt davon zu reden: so haben wir heutiges Tages zwar 24 Tonarten, die aber eigentlich nur aus 2 Urtonarten herkommen, nämlich aus C dur und A moll. (A mit der kleinen 3) Alle die andern Tonarten haben bloß ihr Daseyn der Transposition zu verdanken.

Die

Die Griechen hatten zwölf verschiedene Tonarten, alle aber gehörten in die diatonische Klasse. Diese Tonarten waren insgesammt nichts anders, als unsre C dur Tonart, die aber ihre verschiedene Benennungen, theils von dem Anfangstone, und theils von dem Ende her erhielten. Die erste Tonart hieß **Jonikus**, welche unser heutiges C dur ist. Die zwote Tonart hieß **Hypojonikus**, welche in G anfieng, und in C sich endigte. Die dritte Tonart wurde **Dorius** genennt, sie fieng mit unserm D moll Accord an, und endigte auch darinnen; sie hatte in ihrem Umfange weder ♯ noch ♭. Die vierte nennte sich **Hypodorius**, und war die 5te des vorhergehenden Tones; Sie mußte in A anfangen, und in D sich endigen. Die fünfte führte den Namen **Phrygius**. Die erste und letzte Harmonie war unser heutiger E moll Accord. Der Gesang enthielt kein ♯. Die sechste hieß **Hypophrygius**; diese Tonart fieng mit H an, und endigte in E. Die siebente wurde **Lydius** genannt, und fieng mit F an, und endigte sich auch mit diesem Tone. Kein ♭ wurde darinn gehört. Die achte hatte den Namen **Hypolidius**, und mußte in E anheben, und in F endigen. Die neunte nennte sich **Mixolidius**, und fieng mit G an, und endigte auch so, ohne ♯ im Gesang zu hören. Die zehnte hieß **Hypomixolidius**, mußte in D anfangen, und in G endigen. Die eilfte hieß **Aeolius**, und zeigte das A an. Diese Tonart führte auch wie die vorhergehenden weder ♯ noch ♭. Die zwölfte und letzte wurde **Hypoaeolius** genennt, hub in E an, und endigte in A.

Diese zwölf Tonarten wurden wiederum in zwo besondre Klassen eingetheilt. Die das Beywort Hypo hatten, waren die Untergebene von denen, die den Namen führten: sie durften wohl in ihrer eigenen Tonart ein Stück anheben, aber nicht darinne endigen. Z. B. die Tonart Dorius war die Haupttonart: diese fieng das Stück in ihrem eigenen Tone an, und endigte auch darinne, dagegen Hypodorius, als die dem Dorius untergebene Tonart, dorfte wohl in ihrer eigenen Tonart anheben, doch mußte sie in der Haupttonart, nämlich im Dorius endigen.

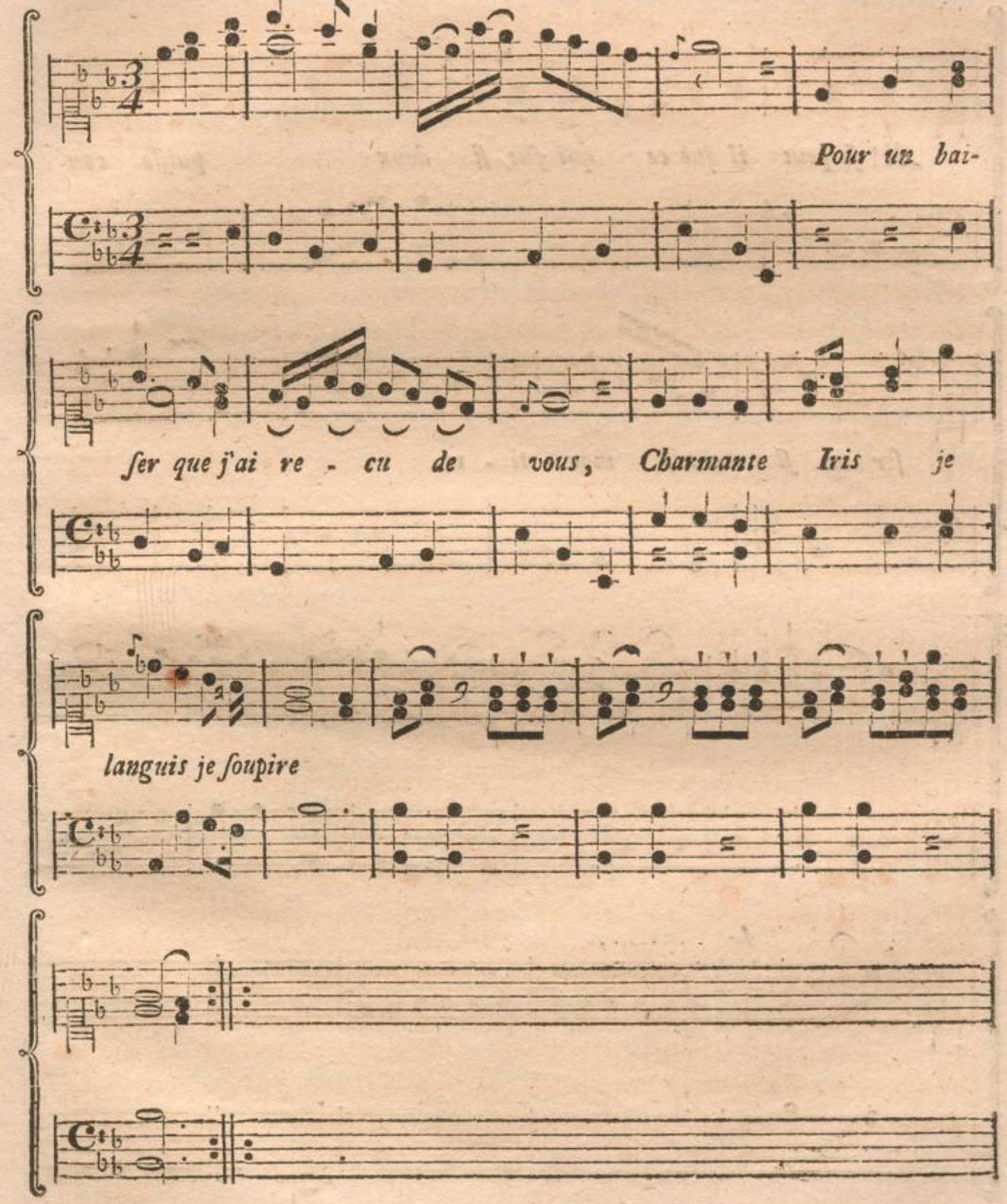
Daß aber die Griechen keine andre Harmonie sollen gehabt haben, als nur den Einklang, die 8, 4 und 5, ist kaum zu glauben, da doch die Terzengänge im Singen so natürlich und leicht sind, daß man

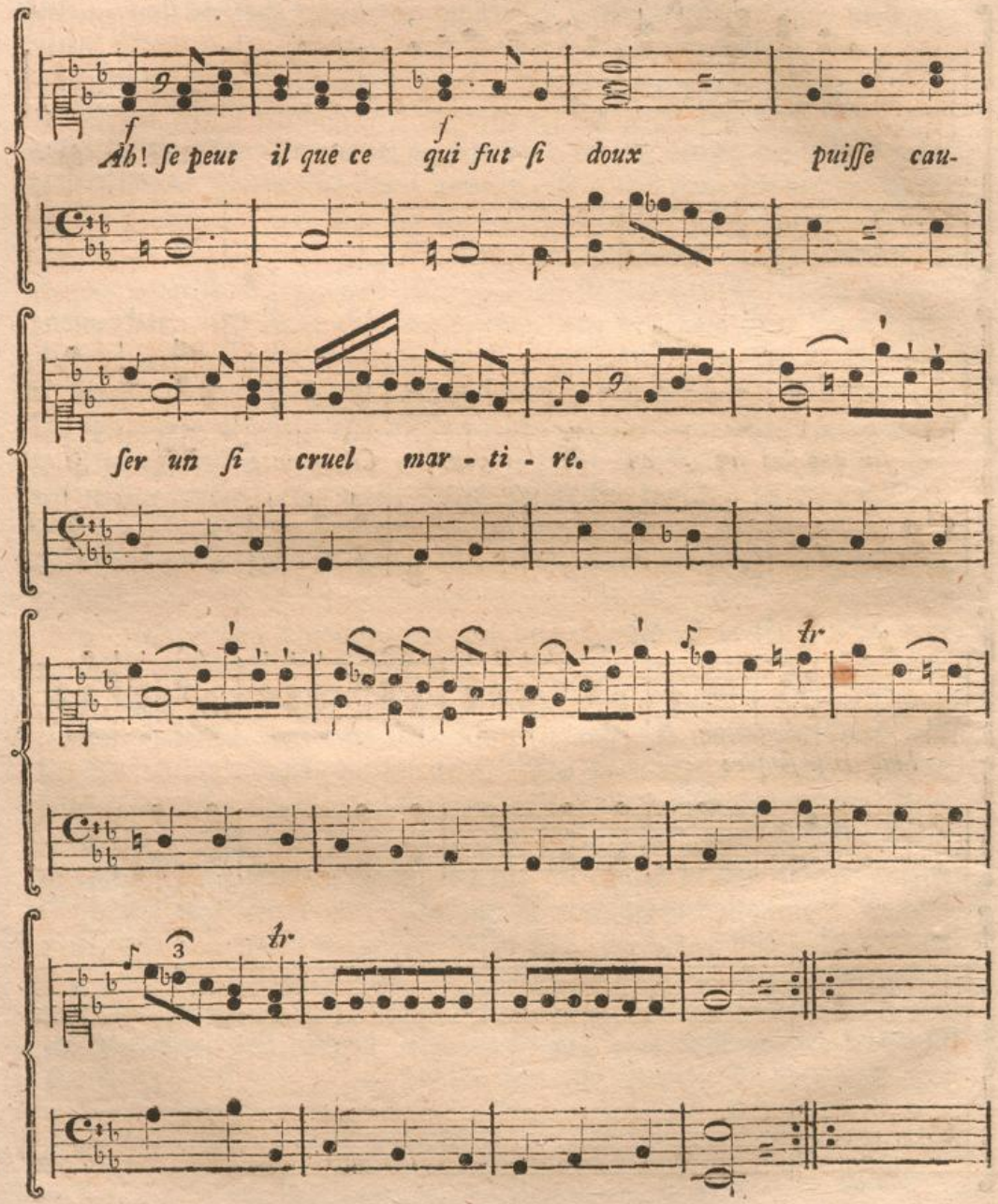
öfters Leute singen hört, die nicht das geringste in der Musik gelernet haben, und dennoch terzenweis zu singen wissen. Wenn nun noch zu diesem Mangel der Harmonie das Fehlen der übrigen halben Töne gekommen ist; so läßt sich nicht begreifen, woher die große Wirkung der damaligen Musik entstanden, und besonders, wenn sich diese Wirkung in der diatonischen Schreibart gezeigt hat; es seye denn: die Musik wäre zu selbigen Zeiten sehr selten gewesen, so, daß man sich wegen ihrer großen Seltenheit so erstaunlich darüber verwundert hat, wozu vielleicht eine starke Einbildung gekommen, welche die Sache nachgehends noch weiters vergrößert hat, und zwar so, wie sie uns das Alterthum aufgezeichnet hat. Es kann aber auch seyn, daß der Ton ihrer damaligen Instrumenten von einer ganz andern Beschaffenheit war: und da die starke Verdoppelung ihrer Harmonie nebst der verschiedenen Abwechslung des Forte und Piano, und dieser beyden verschiedenen Arten hinzukam; so ist ganz leicht zu begreifen, daß eine solche Kunst, die noch dazu selten gezeigt wurde, eine große Wirkung machen konnte, wenn zumal der Sänger seine Worte nach den Regeln der Poesie mit einer meisterlichen Geberdekunst vortrug. Was nur diese letztere vermag, ist genugsam bekannt.

Diese von den Griechen auf uns geerbte Schreibart mag vermuthlich die älteste seyn, wie man auch deren Ursprung nicht eigendlich weis, und obgleich der Timotheus von Mileto nachgehends eine neue Lehrart, nämlich die kromatische Klasse erfand, so wurde jene doch als der Grund der Musik, beybehalten. Die kromatische Schreibart hatte keine eigentliche Tonart zum Grunde. Ihre Bestimmung war die Vermischung verschiedener Tonarten, und hauptsächlich mehrere halbe Töne in einem Gesange hören zu lassen, als die Natur in der Tonart dieses Gesanges angeordnet hat. Da nun in einer jeden diatonischen Tonart nicht mehr als zween natürliche halbe Töne zu finden sind; so wurden nachgehends die ganzen Töne zertheilt, und eine jede Hälfte wiederum besonders gebraucht: durch diese Theilung entstund die kromatische Klasse der Griechen, und dadurch erhielten sie auch eine vollkommene Schlußklausul in 10 Tonarten, welche nur die erste Tonart Jonikus und ihre untergebene Tonart Hypojonikus vorher allein besaß.

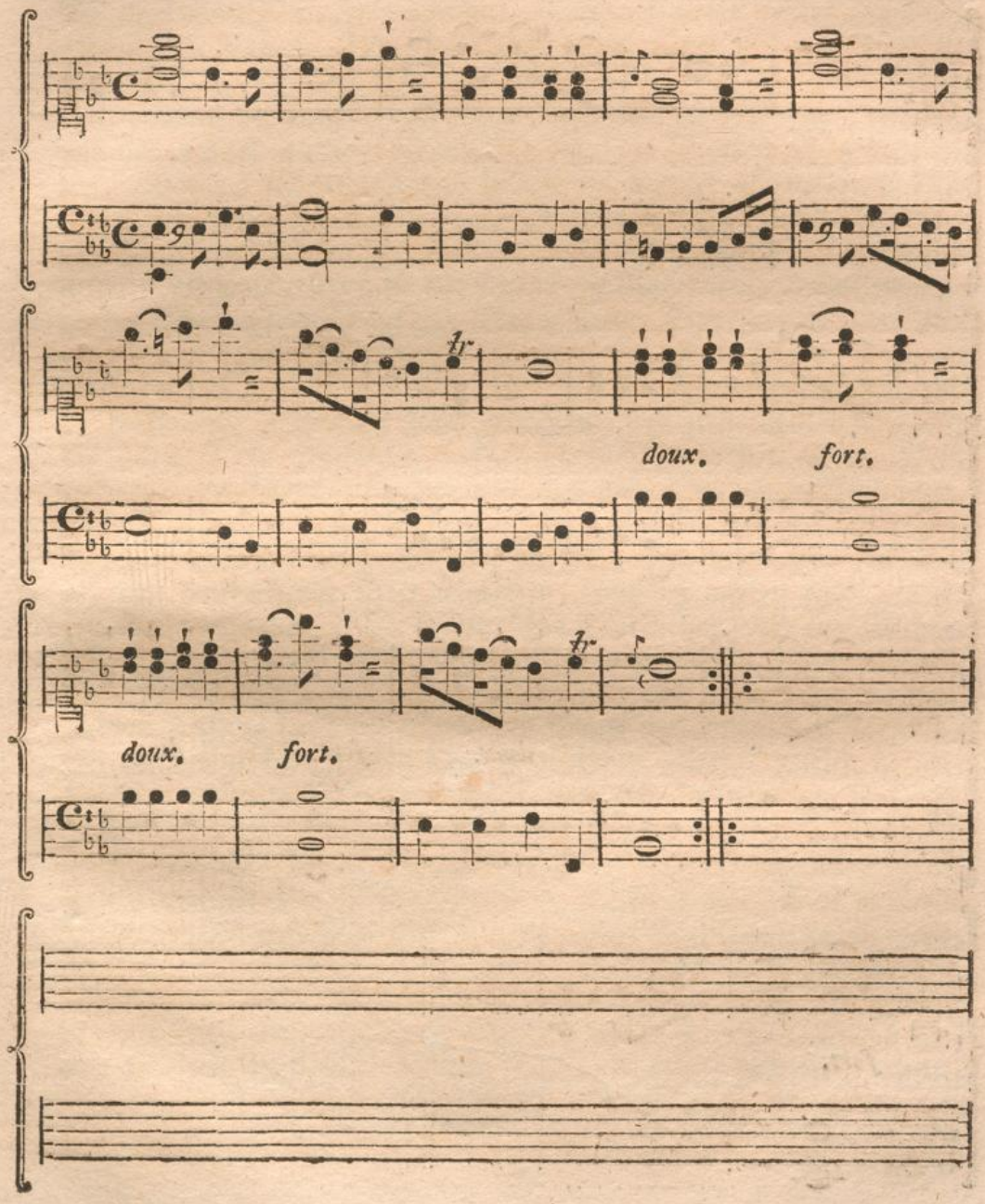
Durch

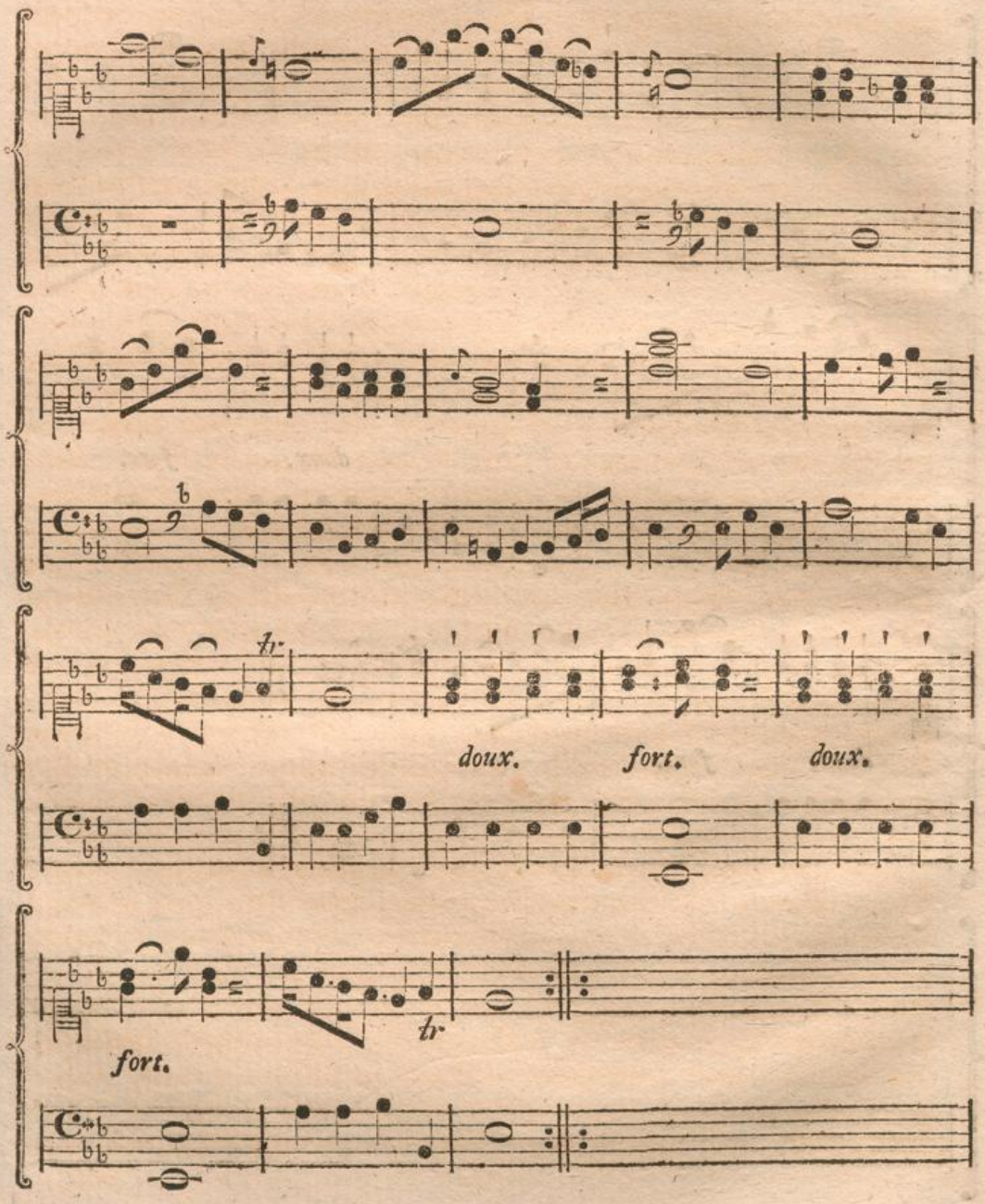
Lentement. *par Mr. Daube.*




f
Ah! ſe peut il que ce
f
qui fut ſi doux
puiſſe cau-
ſer un ſi cruel mar - ti - re.
tr
tr
3

Marche.




tr
doux.
fort.
doux.
fort.
tr

Durch diese Verbesserung konnten auch die Tonarten eine gewisse Art einer Gleichheit erhalten. Die Harmonie wurde reicher, und die Melodie künstlicher. Die Natur und Kunst traten dadurch näher zusammen.

Diese kromatische Lehr- und Schreibart ist auch noch unter uns, und vermuthlich in einer bessern Ordnung, als sie die Alten gehabt haben. Vor 50 und mehr Jahren hielt sie sich unter den sogenannten Manieren und künstlichen Kadenzen der Oberstimme auf, und da wurde sie bey langsamen Stücken sehr stark gebraucht. In der vom Komponisten gesetzten Melodie erschien sie sehr selten: die Baßmelodie ausgenommen, als die öfters in ihrem Lauf eine Menge halber Töne vorwies, die aber insgesammt lauter Unterscheidungszeichen der öftern Ausweichung der Tonart waren, wie sie es auch noch itzt sind. In unsern Zeiten wird die kromatische Schreibart stark gebraucht, und zwar noch häufiger in der Melodie als Harmonie. Hier ist auch ihr wahrer Sitz. Diese fremden halbe Töne überkommen in der Harmonie keine eigene Begleitung, sondern entweder die Harmonie des vorhergehenden oder des nachfolgenden diatonischen Tones. Im erstern Falle wird der kromatische Ton als eine durchgehende Note angesehen, und im andern Falle als ein Vorschlag betrachtet. Die kromatischen Töne leiden selten eine Verdoppelung, weder in der 8tav, noch im Einklange. Sie wollen auch auf allen Instrumenten sehr delikat und schmeichlend vorgetragen werden, welches meistens durch ein anhebendes Piano und endigendes Forte auf dem nämlichen kromatischen Tone zu geschehen pflegt. Dieses ist aber von den langsamen Tönen zu verstehen: die geschwinden sind nur für durchgehende Töne zu halten.

Da man nun die kromatischen Töne entweder als durchgehende Töne, oder als Vorschläge meistentheils anzusehen hat; so ist in diesem Gesichtspunkte diese Schreibart bald erlernet. Nur muß man sich hüten, sie zu oft hören zu lassen, denn sonst verderben sie auch den natürlich schönen Gesang, anstatt daß sie ihn noch verschönern sollten. Ehe sind sie in einem Solo zu verschwenden: aber nie sollten sie in einer Sinphonie, oder in einem sonst stark besetzten Stücke zu häufig erscheinen, ausgenommen: wenn eiu kromatisches Thema besonders dazu aufgesucht wird. Wie gesagt, im Baß kann diese Schreibart auch vorstellig gemacht wer-

den. Alda hat sie noch ein Recht, ihre eigene Harmonie sich zuzueignen. Sie kann auch hierinn nach Beschaffenheit des Stückes häufig gebraucht werden, besonders in Fugen, wo ein Thema in auf- oder absteigenden halben Tönen angebracht wird, und zwar in allen Stimmen. Der Komponist kann die Stärke seiner Einsicht in die Harmonie zeigen, wie denn ein großer Theil der Beurtheilungskraft hiebey kann bewiesen werden. Wir werden weiter unten zeigen, daß die Harmonien dieser im Baß vorkommenden kromatischen Töne meistentheils lauter Harmonien eines auf den andern folgenden dritten Accords sind, wo sich ein dritter Accord in den andern auflöset.

Die dritte Klasse der griechischen Lehrart nennte sich die Enharmonische. Diese bestund darinn: es wurden nach Beschaffenheit des poetischen Ausdruckes einige Töne etwas höher, oder schärfer gesungen, und gespielt, als sie sonst in der Natur der Tonleiter sich befanden. Der Endzweck hievon war, einige Leidenschaften dadurch ausdrücken zu können. Um wie viel aber diese Töne höher stiegen, als die andern, hierinn sind die Schriftsteller nicht einig. Einige glaubten: der halbe Ton wäre wiederum getheilt worden, mithin müßte ein solcher enharmonischer Ton um einen Viertheils Ton höher als die andern gewesen seyn. Einige wollten gar wissen: die Erhöhung sey nur ein achttheils Ton gewesen. Genug, die Alten zeigten in dieser Lehrart ihre Kunst. Was wir noch davon wissen, besteht darinn: wenn wir einen Accord, der in × vorgestellt wird, umkleiden, und in ♭ vorzeigen, und so im Gegentheile. Diese Verkleidung in ♭ giebt auf dem Flügel den nämlichen Accord an, als wie er in × vorgestellt ist. Weil nun der Endzweck bey dergleichen Verkleidungen ist, dadurch in eine entfernte Tonart zu gelangen, welches auch öfters dem Gehör nicht zuwider ist; so werden solche Gänge bey einigen für große Kunstgriffe gehalten, da sie doch vielleicht nur der Schatten der enharmonischen Lehrart sind. Wir haben vorhin angeführt: der Endzweck der Griechen war, verschiedene Leidenschaften dadurch rege zu machen. Daß es möchte geschehen seyn, davon hat uns das Alterthum viele Spuren aufgezeichnet hinterlassen. Daß auch die enharmonischen Töne eine besondre Wirkung verursachen, kann man aus dem heutigen Geschmacke abnehmen. Werden nicht zuweilen, und fast in allen Arten von Stücken, vornehmlich in Simphonien und Opernarien,

ge-

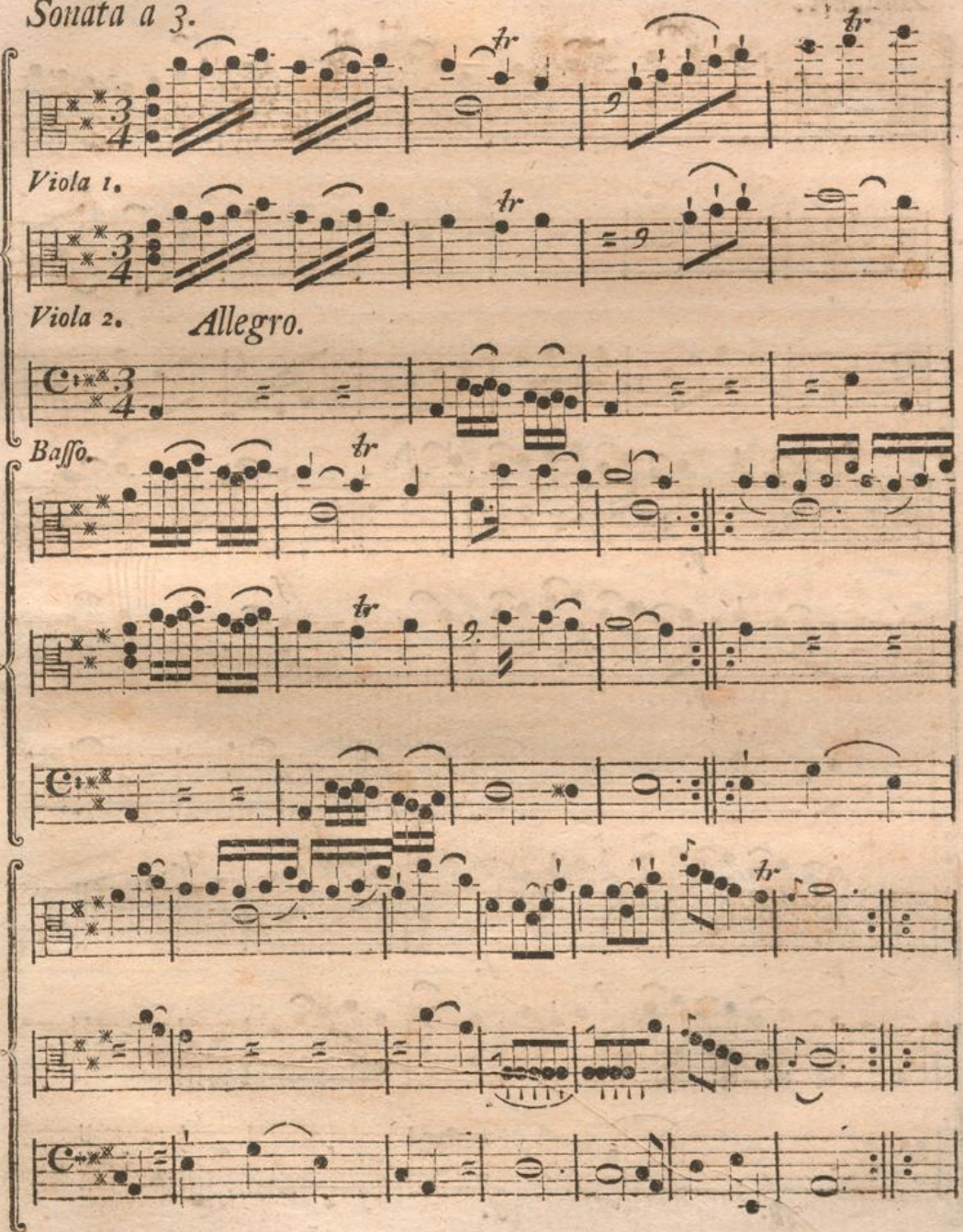
gewisse halbe Töne, mit und ohne ihre Harmonie, mit einem Forzando bezeichnet, damit anzuzeigen: ein solcher Ton soll recht stark und scharf ausgedrückt werden? Dieser scharfe Ausdruck kann nicht geschehen, ohne daß der Ton um ein merkliches erhöhet wird, welches der harte Andruck der Saiten und das starke Anblasen der blasenden Instrumenten verursachet. Geschieht nun dieses bey einem stark besetzten Orchester; so macht ein solcher einziger Ton oft eine so große Wirkung, als die besten harmonischen Gänge kaum vermögend sind. Man wird dadurch gleichsam als wie aus einem Schlafe erwecket, und zur fernern Aufmerksamkeit gezogen. Er muß aber dennoch nicht zu oft vorkommen, sonst macht er auch keine solche Wirkung. Die schöne Melodie, wenn sie lang währet, so verliert sich zuweilen die Aufmerksamkeit: kömmt alsdenn ein solcher Ton, so macht er gleichsam eine kleine Erschütterung in uns, so, daß wir aufs neue gern zuhören. Die Italiäner haben diese Art des Ausdruckes aufgebracht, ob sie vielleicht dabey nicht bedachten, daß dadurch wirklich die Aufmerksamkeit könne vermehrt und erwecket werden. Ihr Portavoce oder Tontragung, welches sie im Singen und auf Instrumenten so gar bey Solis vorbringen, ist auch eine Art eines enharmonischen Ausdruckes. Itzt wird man schwerlich in Deutschland eine Sinphonie antreffen, worinn dergleichen Ausdruck nicht wäre angebracht worden. Bringt nun ein einziger Ton mit oder ohne Harmonie eine solche Wirkung hervor, was würde denn nicht ausgerichtet werden, wenn mehrere dergleichen Töne, doch auf verschiedene Art, erscheinen könnten? auch diese müßten wiederum nach derjenigen Leidenschaft, die man vorstellig machen wollte, ein- und abgetheilt werden. Z. B. der Zorn verändert gar oft die Erhebung seines Tones, und die Verzweiflung noch mehrers. Vielleicht bleibt dieses noch für unsre Nachkommen aufgehoben. Von den wenigen Schriften, die von der Musik der Griechen handeln, und uns von ihnen sind aufbehalten worden, sind folgende die vornehmsten: drey Bücher von der Harmonie vom Aristoxenes. Ferner die Schriften des Euklides, Alypius, Aristoteles, Nikomachus, Aristides, Gaudentius, Bachius, Klaudius, Ptolomäus, Plutarchus, Porphyrius, Bryennius.

Die Römer waren diejenigen, die nach den Griechen die Musik hochschätzten, wie denn auch der römische Rathsherr Boethius 5 Bücher von

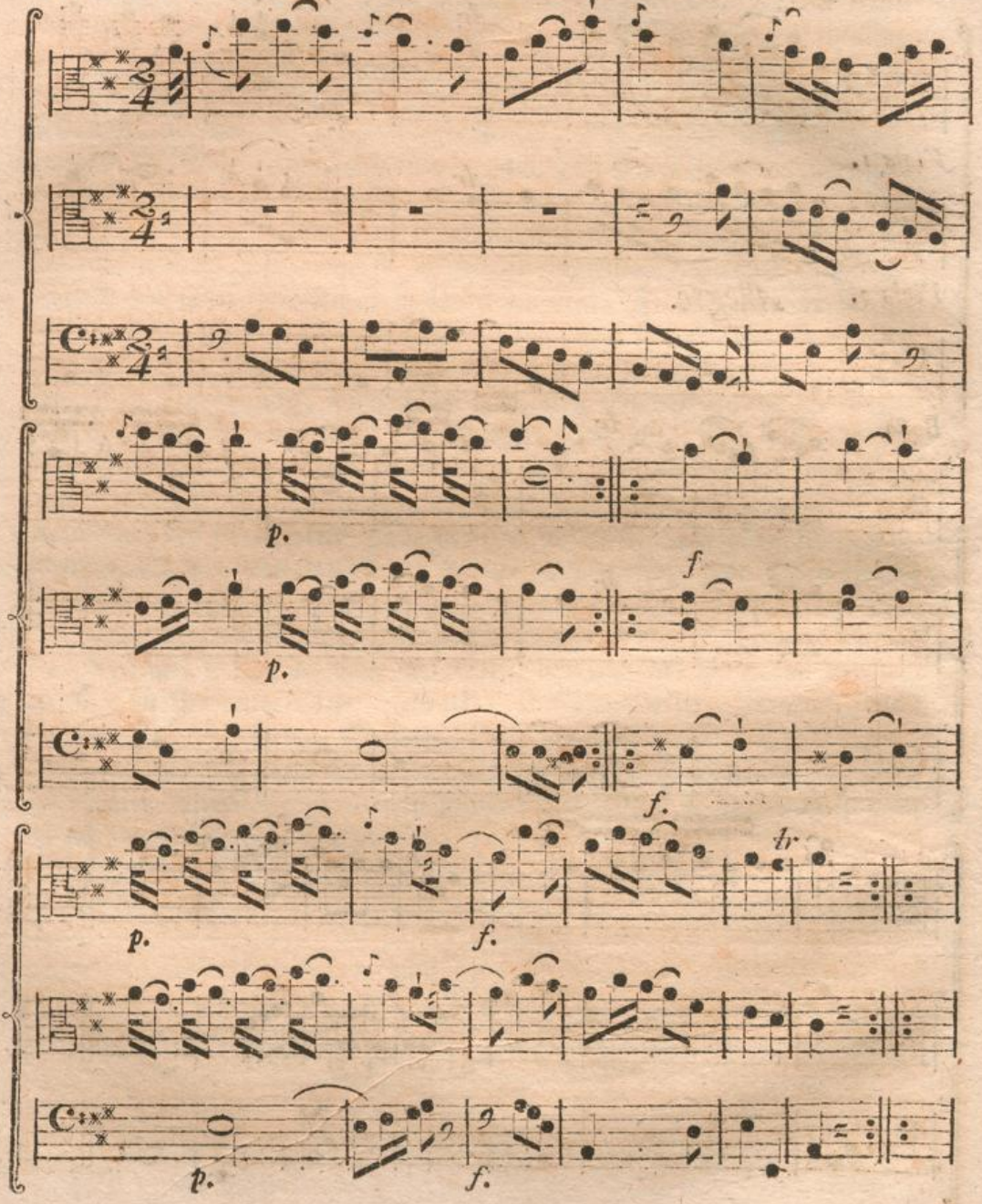
der Musik geschrieben, die 1491 zu Venedig sind gedruckt worden. Die damaligen berühmten Saitenspieler hießen: Apius Klaudius, Gabinius, M. Cäcilius, und Licinius Krassus. Die Musik wurde sowohl bey den Festtägen der Götter, als auch Gastmahlen der vornehmsten Römer gebraucht, ja ihre Könige, Bürgermeister, und darauf folgende Kaiser haben diese Wissenschaft hochgeschätzt, und zum Theil selbst erlernet. Der Kaiser Vespasianus, so geizig er auch war, hatte dennoch sehr vieles darauf verwendet. Bey dem heranwachsenden Christenthume wurde sie von dem heiligen Gregorius in die Kirche eingeführt, welches auch nachgehends von allen Päbsten ist bestätigt worden. Freylich hat die Musik von 700 an, bis in das 14te Jahrhundert keine sonderlichen Progressen gemacht. Der Guido Aretin ein Benediktiner Mönch gab den Tönen eine andre Benennung, nämlich die bekannten Sylben, ut re mi fa &c. welches ungefehr im eilften Jahrhundert geschah. Im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts hat Ludwig Viadana den Generalbaß erfunden. Unterm Pabst Sixtus dem Vierten wurde zu Rom die erste Oper von der Arbeit des Franziskus Beverinus aufgeführt. Diese Art Singspiele wurde nachgehends bey allen Carnevalen fortgesetzt, von daher sie sich bis auf unsre Zeiten fortgepflanzet, und immer weiters verschönert hat. Wer mehreres von der Historie der Musik zu wissen verlangt, der lese das musikalische Lexikon vom **Walter**: des *Angelini Bontempi* historia musica zu Perugia 1695. gedruckt: des **Brosards** *Dictionaire*, und das von J. J. Rousseau. Adelungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. Marburgs Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik ꝛc. Histoire générale critique & philologique de la Musique par M. Blainville.

Vom

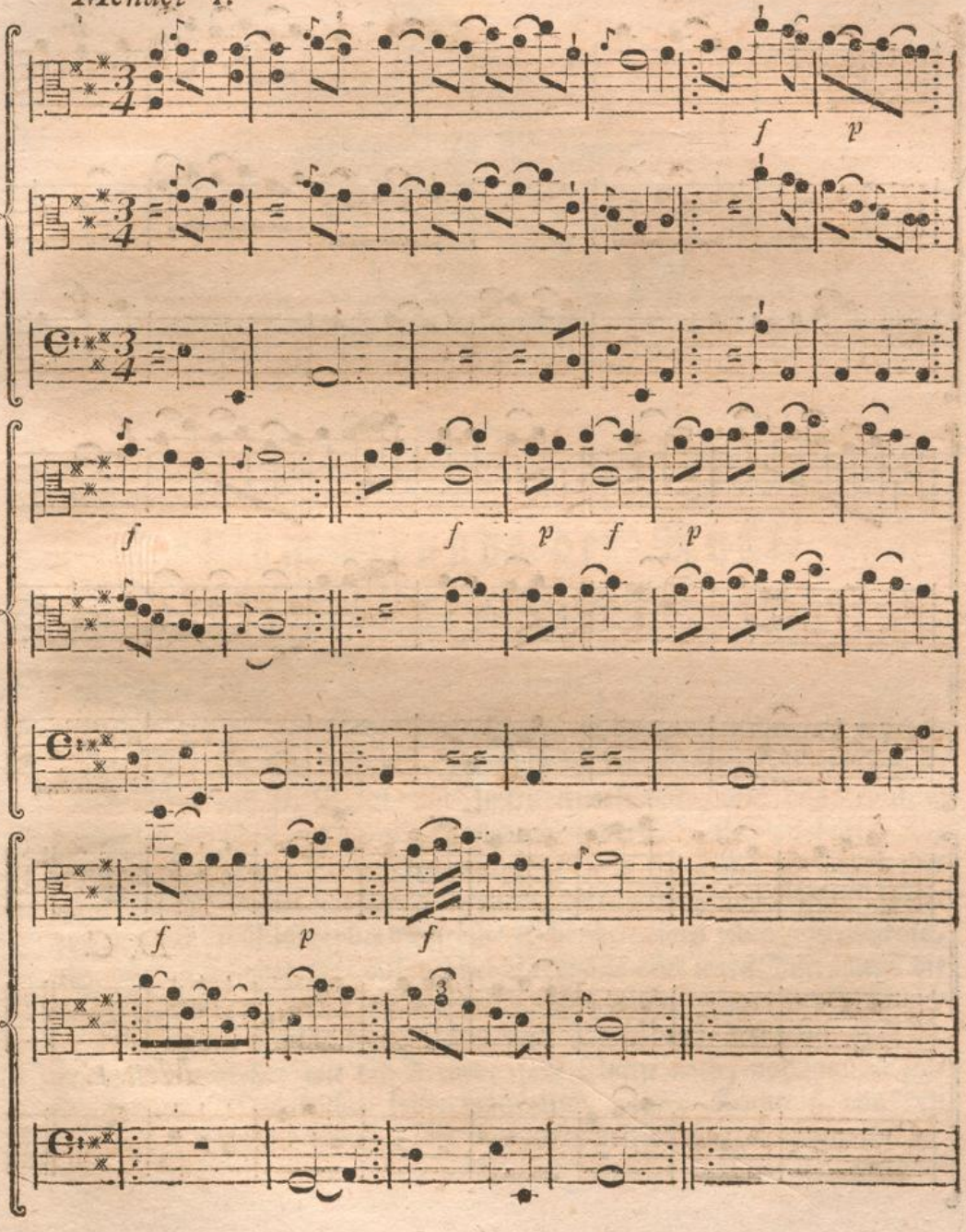
Sonata a 3.



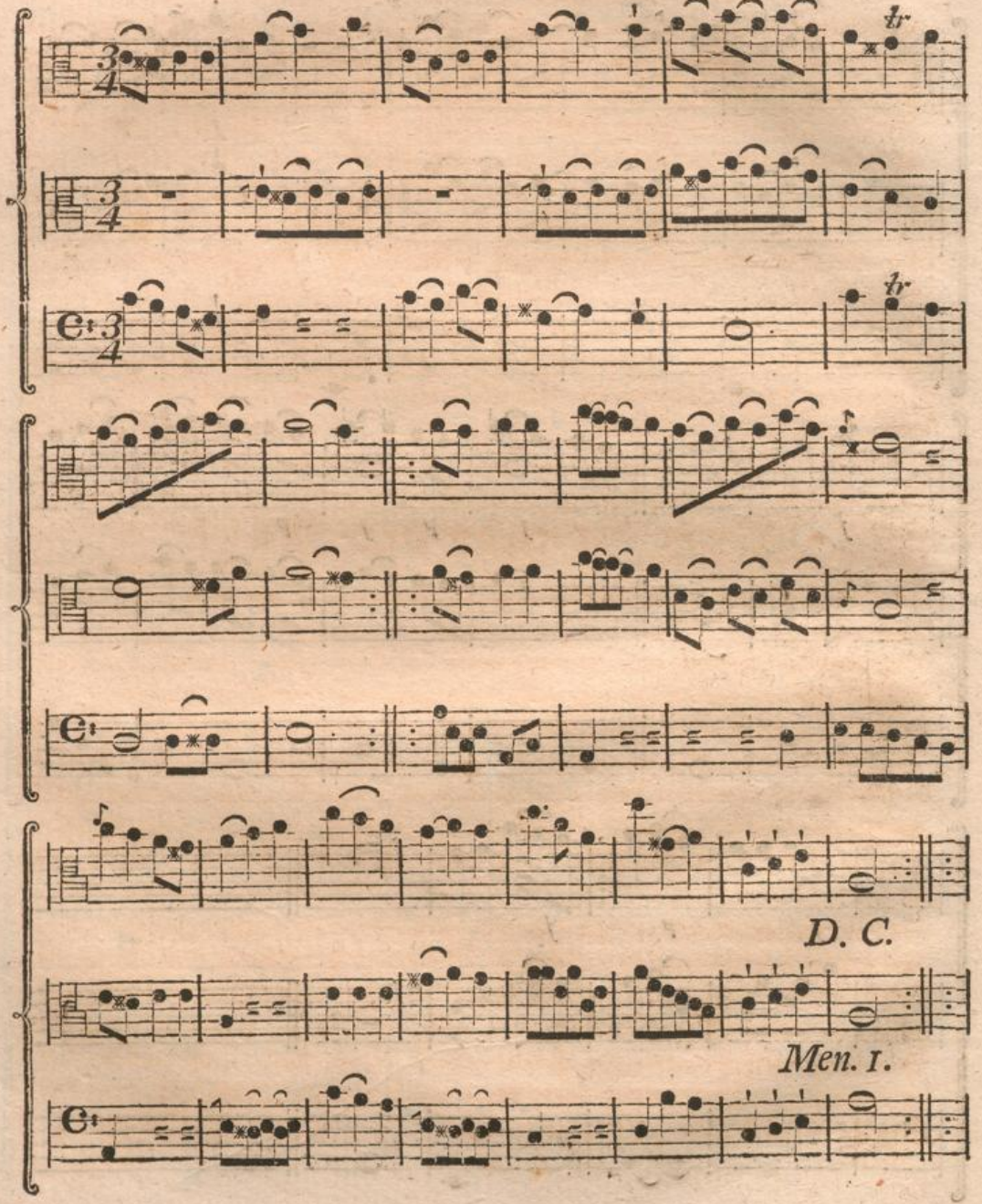
Andante.



Menuet I.



Menuet 2.



Vom Grunde der Musik.

Der Grund dieser Wissenschaft, im ganzen genommen, erstreckt sich sehr weit. Es gehört hiezu ein großer Theil der Kenntniß der Vokal- und Instrumentalmusik, als: das Kenntniß der Noten, der Töne, und ihrer Verschiedenheit: der Takt, als die gehörige Abmessung der Noten: die verschiedenen Schlüßel: die Höhe und Tiefe der menschlichen Stimme, wie auch eines jeden Instruments, und dessen Schwierigkeit; auch die Stärke oder die größte Schönheit eines jeden Instruments, wo sich diese befindet, oder auf welcher Stelle das oder jenes Instrument die beste Wirkung macht ꝛc. Alles dieses kann zum Grunde der Musik gezählet werden. Ferner könnte man noch hinzusetzen, daß man auch die Harmonie versteht: wie die Accorde ihrer Natur nach, aufeinander folgen können. Desgleichen sollte man auch einiges Kenntniß von den Regeln der Melodie haben, wie auch vom herrschenden Geschmacke ꝛc.

Nun ist es freylich gut, wenn der Musikus von Metier alles dieses wohl einsieht. Wenn er auch gleich kein Komponist werden will; so dient es ihm dennoch zur Erlernung und besserer Ausübung seines Hauptinstruments. Auch den Dilletanten freuet es, wenn er von der Güte eines Stückes, von der besten Wirkung und wahren Eigenschaft eines Instruments zu urtheilen weis, und es nicht auf das Vorurtheil und Ausspruch andrer darf ankommen lassen.

Einem Anfänger hingegen ist es schon genug, wenn man ihm die Noten und Eintheilung derselben leicht beyzubringen weis. Hat er einmal dieses wohlgefaßt, so zeige man ihm die leichteste und besonders die allerbequemste Fingersetzung, denn diese bleibt auf allen Instrumenten die beste. Sie besteht darinn: daß man alle Finger dazu gebrauche, die das Instrument, welches man erlernen will, benöthiget ist. Z. B. auf dem Flügel können alle zehn Finger gebraucht werden, daher soll keiner sehr selten, oder gar nicht vorkommen. Die Finger sollen beständig abwechseln, mithin soll auch kein Finger zween verschiedene Töne nacheinander nehmen. Und da die oben liegenden Tangenten auf diesem Instrumente nicht diejenige Länge haben, als wie die unten- oder vorliegenden Tangenten; so wäre es sehr unbequem, wenn man sie mit dem Daumen berühren wollte: die Hand überkäm dadurch eine unangenehme Lage, und die Geschwindigkeit müßte gleichfalls, wegen der Folge der langen Finger, sehr gehindert werden; daher erfodert diese Einsicht, daß der Daum die kurzen Tangenten niemals berühren soll, ausgenommen: der Lauf der Melodie erstrecke sich über mehrere halbe Töne, welches aber nicht so oft geschieht. Auch dient das allerbequemste Auf- und Absteigen mit allen Fingern sehr viel zur Erleichterung des Lernens auf dem Flügel.

Wenn ein Liebhaber anfangs nur zween Schlüßel nämlich den Sopran- und Baßschlüßel wohl inne hat; so hat er genug, bis er nachgehends bey zunehmender Stärke und Einsicht etwa noch den Violinschlüßel dazu nimmt. Ob er aber alle in der Musik vorkommende Schlüßel zu wissen nöthig hat: dieses scheint überflüßig zu seyn, warum? weil es nur einem Musikus von Metier nothwendig ist.

Auf allen Instrumenten soll man sich Mühe geben, die Töne rein und deutlich auszudrücken. Denn, wenn das Gehör gleich anfangs zu einer Rein- und Deutlichkeit angewöhnt wird; so ist es in der Folge von großem Nutzen. Da im Gegentheile das im Anfange an falsch- und unreine Töne gewöhnte Ohr nachgehends sehr schwer zu verbessern ist, wie die Erfahrung dieses lehret.

Zu dem reinen und deutlichen Vortrag der Töne gehört auch die Erlernung des Ausdruckes einer jeden Note. Dieser besteht darinn: wenn in einer Melodie einige Noten stark, und andre etwas schwächer ausgedrückt werden. Hiezu können auch gewisse kurze Vorschläge ꝛc. gerechnet werden.

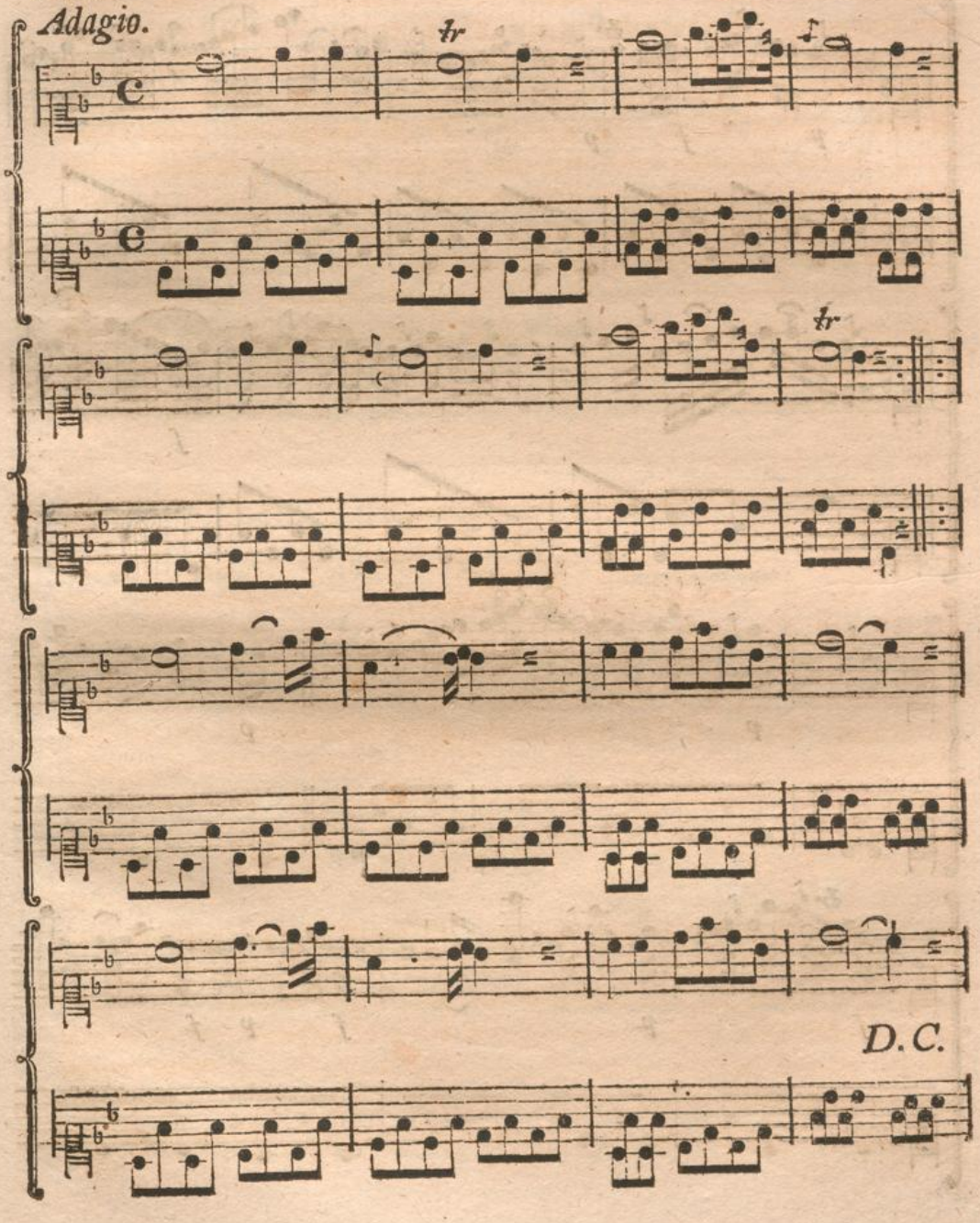
Die erste Note von jedem Takte soll besser und stärker ausgedrückt werden, als die übrigen, wodurch besonders der Takt einem Anfänger einigermassen deutlich gemacht wird. Auch unter gleichgeltenden Noten ist allemal die erste und dritte innerlich länger als die zweyte und vierte Note; daher sollen auch diese innerlich längere stärker, als die andern im Spielen gehört werden. Wie viel dieser Punkt des Ausdruckes nützt, wissen die erfahrnen Komponisten und Musikvorsteher am besten: wie sehr er aber gleich anfangs oftmals verabsäumt wird, ist auch bekannt. Wo diese beyden Dinge bey Aufführung eines Stückes nicht aufs beste beobachtet werden, da fällt alles Leben dieses Stückes weg, und wenn es noch so gut und fleißig komponirt worden wäre.

Man kann auch mit Wahrheit sagen, daß vielmals mehr an einer guten Aufführung eines Stückes, als an der Komposition selbst gelegen ist. Man will aber hierunter nicht die allerschlechtesten, unregelmäßig- und unsingbaren Sachen verstanden wissen, denn diese werden weder durch das eine noch andre dem Gehör angenehm gemacht. Wie viel auch das Vorurtheil, und öfters der Neid, und Misgunst der guten Auf- und Ausführung eines musikalischen Stückes hinderlich ist,

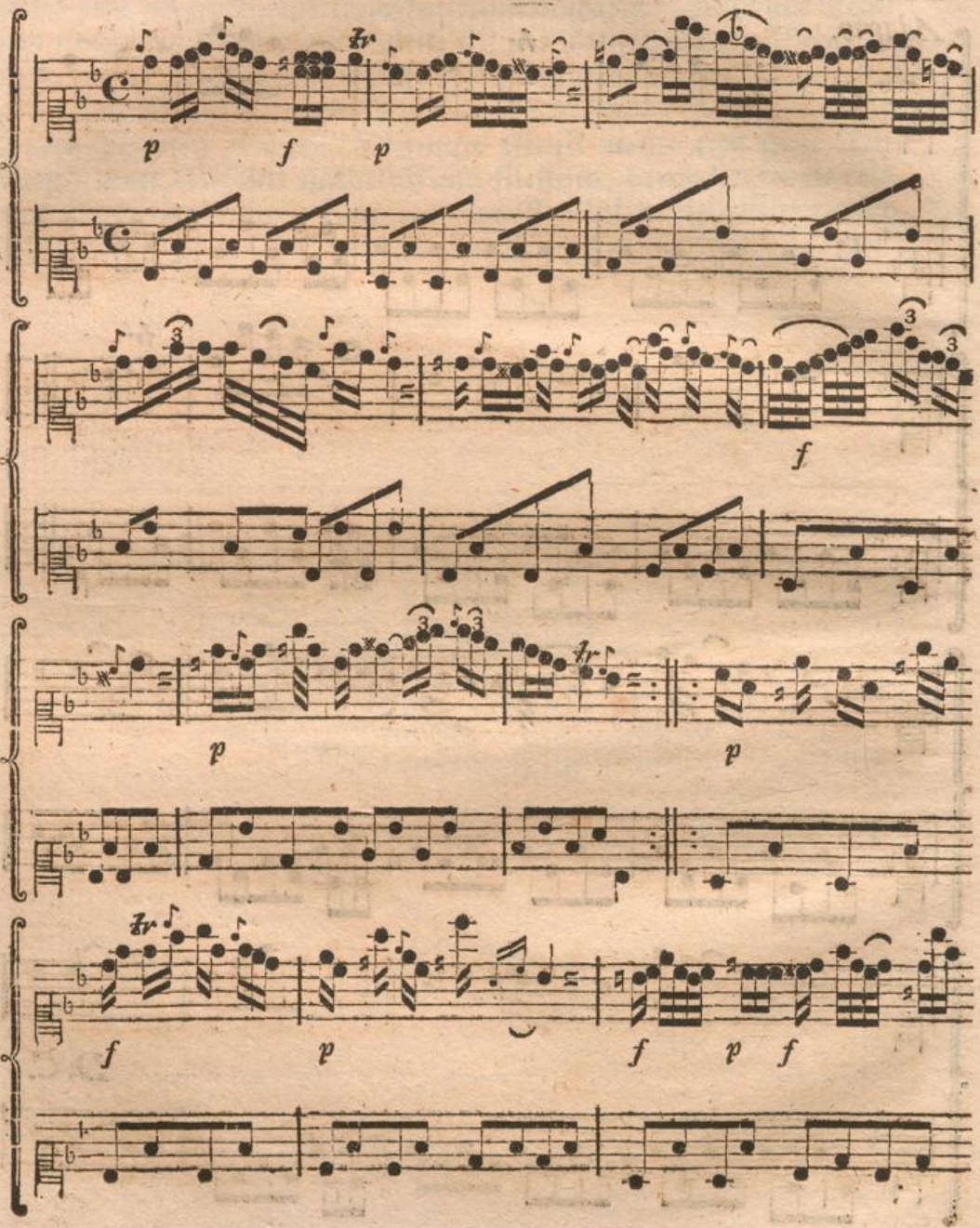
dieses weis ein jeder unpartheyischer Musikliebhaber. Nicht alle Stücke von renomirten Meistern sind gleich gut, so wenig, als alle Stücke von unbekannten Komponisten schlecht können genennt werden. Eine gleich gute Aufführung vor unpartheyischen Ohren würde hierinn den besten Ausschlag geben können. **Diejenige Musik macht eine gute Wirkung, derer Melodie natürlich und fließend, derer Harmonie rein, und die in einer guten Harmonie der Gemüther aufgeführt wird,** wie dieses alles die Erfahrung schon vielfältig bestätiget hat.

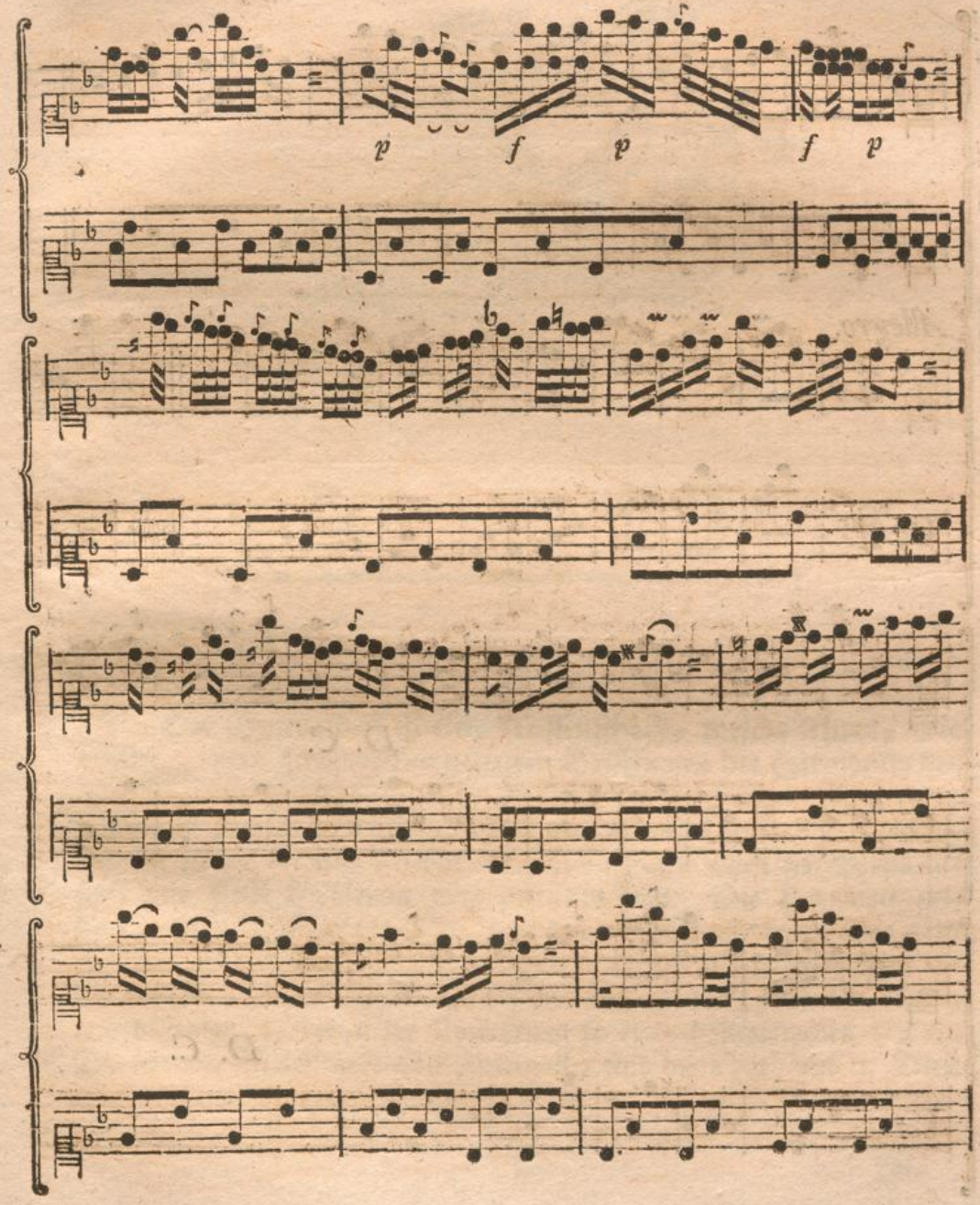
Ballo. *del Sig. Deller.*

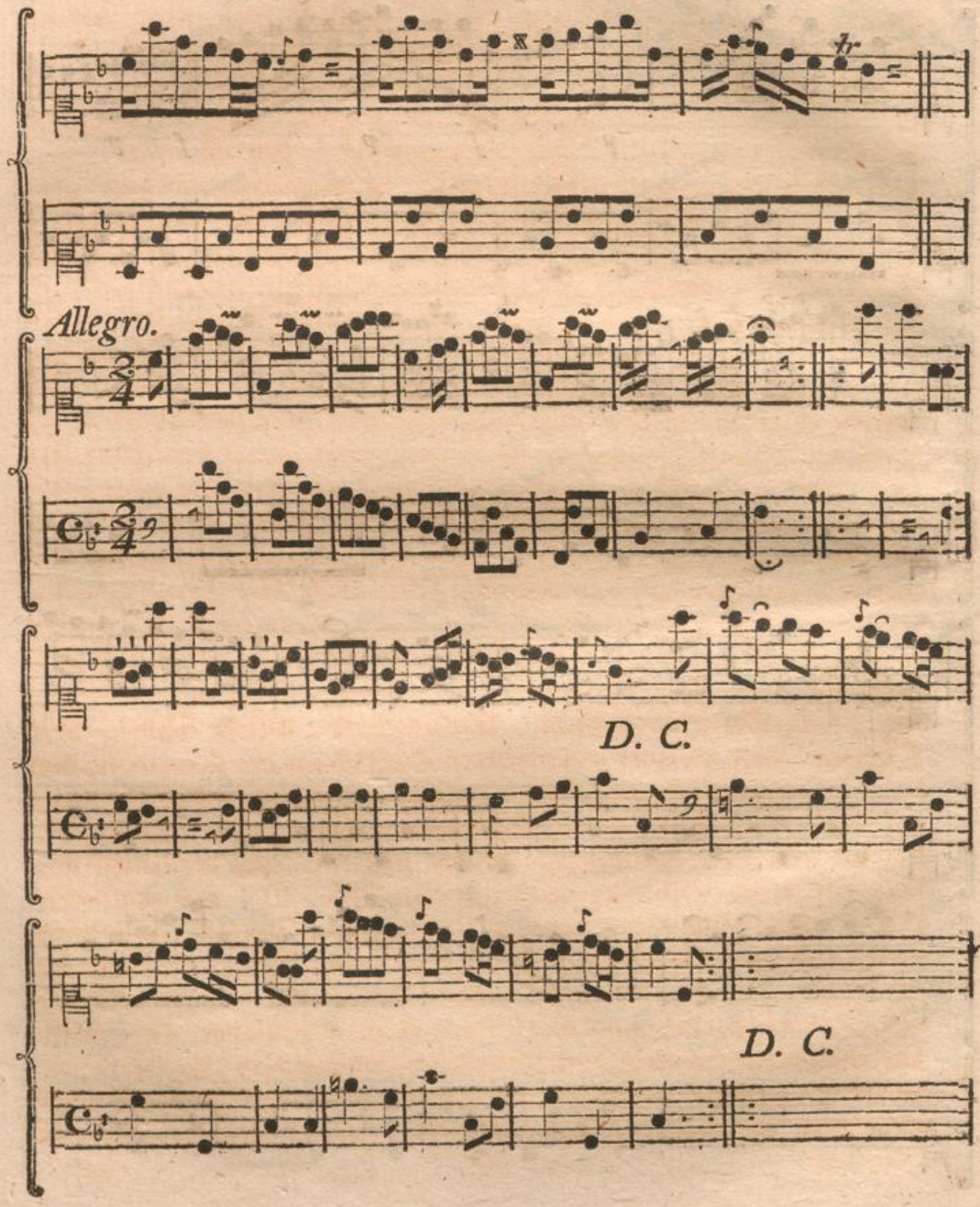
Adagio.



Var. nuova.




p
f
p
f
p


Allegro.
D. C.
D. C.

Vom Generalbaß.

Der Generalbaß ist eine Wissenschaft, welche lehret, wie man zu einer vorgelegten Baßstimme die Harmonie, der eigentlich zu dieser Baßstimme gehörigen Stimmen, auf einem hiezu schicklichen Instrument nehmen soll. Wir hoffen, daß ein jeder, der eine geringe Einsicht in diesen Theil der Musik besitzt, mit dieser Erklärung wird zufrieden seyn. Die Harmonie entsteht, wenn verschiedene Töne zusammen gehört werden. Sie wird wohlklingend genennt, wenn diese Töne ein gutes Verhältniß unter ihnen besitzen. Gute Verhältnisse heißen: die 8, die 5, die 6, die 3, und diejenige 4, die in der Umkehrung zu einer vollkommenen 5 wird. Die übrigen Verhältnisse oder Intervallen sind die 2, 7, und 9. Diese müssen allezeit durch jene aufgelöset werden. Alle diese Intervallen haben wieder verschiedene Größen unter sich, wovon diejenige, die das

Instrument, nämlich der Flügel, aufweiset, hier sollen angemerkt werden.

Ueble, oder falsche Verhältnisse sind: wenn Accorde wider die Eigenschaft der Tonart angegeben werden: z. B. wenn zum ersten Accord der Tonart C dur a mit angeschlagen wird, u. s. w.

Der Ursprung eines Intervalls rührt daher: wenn zween Töne zugleich, oder nacheinander gehört werden, wovon denn der höhere Ton in Absicht des tiefern, nach der zwischen ihnen beyden sich befindenden Distanz eine große oder kleine Sekunde, 3, 4, 5, u. s. f. genennet wird.

Weil nun die Absicht dieser Blätter dahin geht, die Lehre vom Generalbaß auf das leichtest- und kürzeste abzuhandeln; so wollen wir uns mit keiner andern Abmessung, als derjenigen, die uns das Klavier selbst an die Hand giebt, aufhalten. Und da wir auf diesem Instrumente die Töne in halb- und ganze Töne abgetheilt antreffen; so dörften wir einem angehenden Liebhaber des Generalbasses sagen: wenn zween Töne neben einander liegen, und nacheinander angeschlagen werden, so kann der höhere Ton gegen den tiefern gezählt, eine kleine Sekunde seyn, und aus zween halben Tönen bestehen, wie solches das Klavier oder der Flügel beweiset. Dagegen eine große Sekunde aus drey halben Tönen besteht. Eine kleine

Terz hat	4	halbe Töne.
eine große	5	
eine kleine Quart hat	6	
eine große	7	
eine kleine Quint hat	7	
eine rechte	8	
eine kleine Sext hat	9	
eine große	10	
ein kleine Septime hat	11	
eine große	12	
die Oktav hat	13	

Alles dieses kann auf dem Klavier selbst abgezählt werden.

Es entstehen noch einige kleinere Tonverhältnisse: wenn wiederum vor dem vorgegebenen tiefern Ton (von welchem man zählt) ein x vorgesetzt wird. Weil aber die meisten davon sehr selten vorkommen, so

wollen

wollen wir nur die gebräuchlichsten annoch bemerken, als: wenn vor dem Baß der kleinen Septime ein x gesetzt wird; so entspringt die verkleinerte Septime. Diese überkömmt sodenn nur zehn halbe Töne. Wenn man vor dem Sopran der großen Sext ein x setzt, so entsteht die übermäßige Sext durch den Zuwachs dieses halben Tones, und erlangt die Größe von eilf halben Tönen. Wenn vor dem Sopran der Quint ein x kömmt, so entsteht dadurch die vergrößerte Quint mit neun halben Tönen. Setzet man vor dem Sopran der Sekunde ein x, so sieht man die übermäßige Sekunde, die nunmehr durch den Zutritt eines halben Tones aus vier halben Tönen besteht. Alle diese x Zusetzungen können nur auf dem Papiere deutlich gezeigt werden, denn auf dem Flügel haben sie keine andre Stelle, als das bereits hier beschriebene Verzeichniß der Intervallengröße besitzt. Alle diese Tonverhältnisse sollte ein Anfänger des Generalbasses auswendig lernen. Sie sind nothwendig zu wissen. Indessen sind sie gar leicht im Gedächtnisse zu behalten, wenn man sich nur dieses wenige merket: vom untern Tone hinauf zu zählen, ist eine Sekunde und Terz bald auswendig gelernet, man mag auch, welchen Ton man will, zum Grunde nehmen. Von der Oktav an, herunter gezählt, ist eine Septime und Sext wiederum leicht zu merken. Also bleibt nur noch die Quart und Quint auswendig zu lernen übrig. Wer die Violine spielt, kann sich diese Tonverhältnisse noch leichter merken, indem dieses Instrument quintenweis gestimmt ist. Es ist dieses allemal eine Quint, wenn mit einem Finger zwo Saiten berühret werden; und eine Sext, wenn der zweyte Finger die höhere Saite zugleich mit berührt. Greift aber der zweyte Finger die tiefere Saite mit, so machen diese zween Töne eine Quart, u. s. w.

Alle Ziffern müssen, vom Baß an, aufwärts gezählt werden. Die großen Tonverhältnisse werden entweder durch einen, durch die Ziffer, heruntergezogenen Strich, oder nebenstehendes x, auch zuweilen durch ein ♮ angedeutet. Die kleinen Tonverhältnisse hingegen, werden durch ein daneben stehendes ♭, oder, wenn die Tonart mit x angeschrieben steht, mit einem ♮ bemerkt.

Es ist etwas besonders, daß man in der ganzen Harmonie keinen Accord antrift, der aus zwo großen Terzen besteht, es seye denn im Durchgange der Melodie, und durch die Verweil- oder Verzögerung ei-

nes Tones. Der vollkommenste Accord ist der herrschende in einer Tonart, und dennoch ist seine oberste Terz klein. Wir verstehen aber unter dem Wort herrschend nicht den Septimenaccord des Rameau, sondern den Grund- oder Endigungsaccord einer jeden Tonart, der aus der Terz, Quint, und Oktav besteht. In diesem Accorde sind die meisten Tonverhältnisse anzutreffen, als: eine große und kleine Terz. Eine Quart und Quint. Eine große und kleine Sext. Z. B. man zählt von C bis E eine große, und von E bis G eine kleine Terz: diese umgewendet, machen zweyerley Sexten. Von C bis G ist eine Quint: in der Umwendung wird sie zu einer Quart. Diese Harmonie zusammen gehört, formirt den vollkommensten Accord. Da auch aus diesen zween Terzen eine Quint entspringt, die ihre vollkommene Größe hat; so möchten vielleicht die Alten aus dem Grunde die Folge von zwoen Quinten verbothen haben, weil zwo Harmonien von gleicher Größe und Vollkommenheit dem Ohr keine Veränderung machen können: da sie doch mußten beständig dahin bedacht seyn, mit der Harmonie abzuwechseln, weil sie es mit der Melodie nicht zu thun vermochten. Hiezu mangelte ihnen die Erfindung, und die hieher gehörigen Regeln, als welche erst in den neuern Zeiten sind aufgesucht und zum Theil erfunden worden. Daher man wohl sagen darf: die Alten waren an der Harmonie reich, an der Melodie hingegen arm.

Wenn wir auch bey dem heutigen Geschmacke wollten zween vollkommene Accorde, nämlich zween Terzquintenaccorde, unmittelbar aufeinander folgen lassen; so müßte es dennoch dem Ohr zuwider seyn, warum? weil die Veränderung gefällt, und uns eine Dissonanz, oder ein unvollkommener Accord jederzeit aufmerksamer macht als ein vollkommener Accord. Daher entspringt die beständige Abwechslung dieser beyderley Accorde. Bey dem heutigen Geschmacke dörfen in dem Falle zwo Quinten aufeinander folgen, wenn nur in der Melodie eine kurze durchgehende Dissonanz dazwischen gehört wird. Indessen macht die Verhütung von zwoen Quinten und Oktaven gar nicht das Wesentliche der Komposition aus. Hiezu gehört ein vollkommenes Kenntniß der Harmonie: ferner, damit recht umzugehen wissen, nämlich: wo die Harmonie soll verstärkt, oder geschwächet werden.

Die

Sonata a 2.

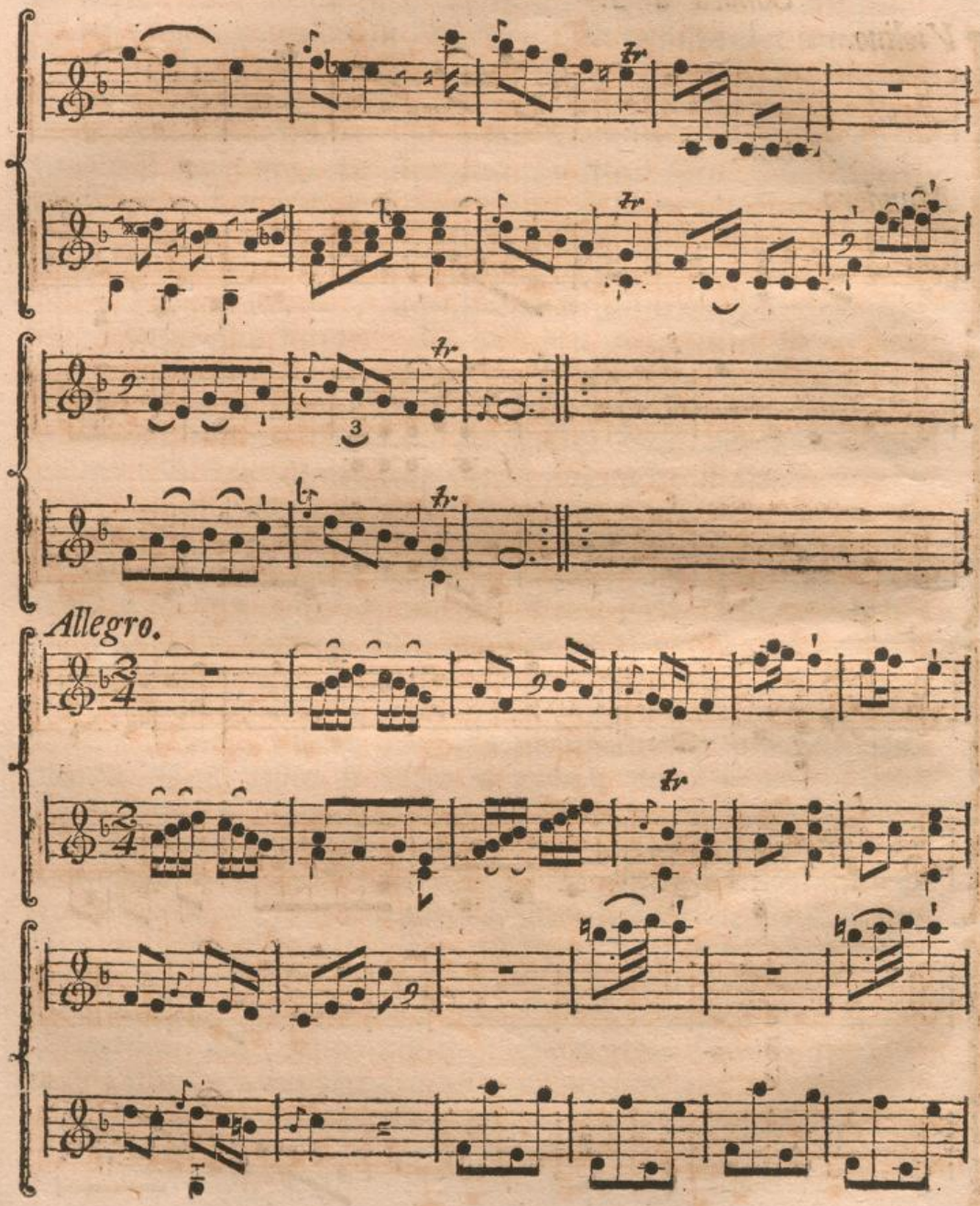
Violino.

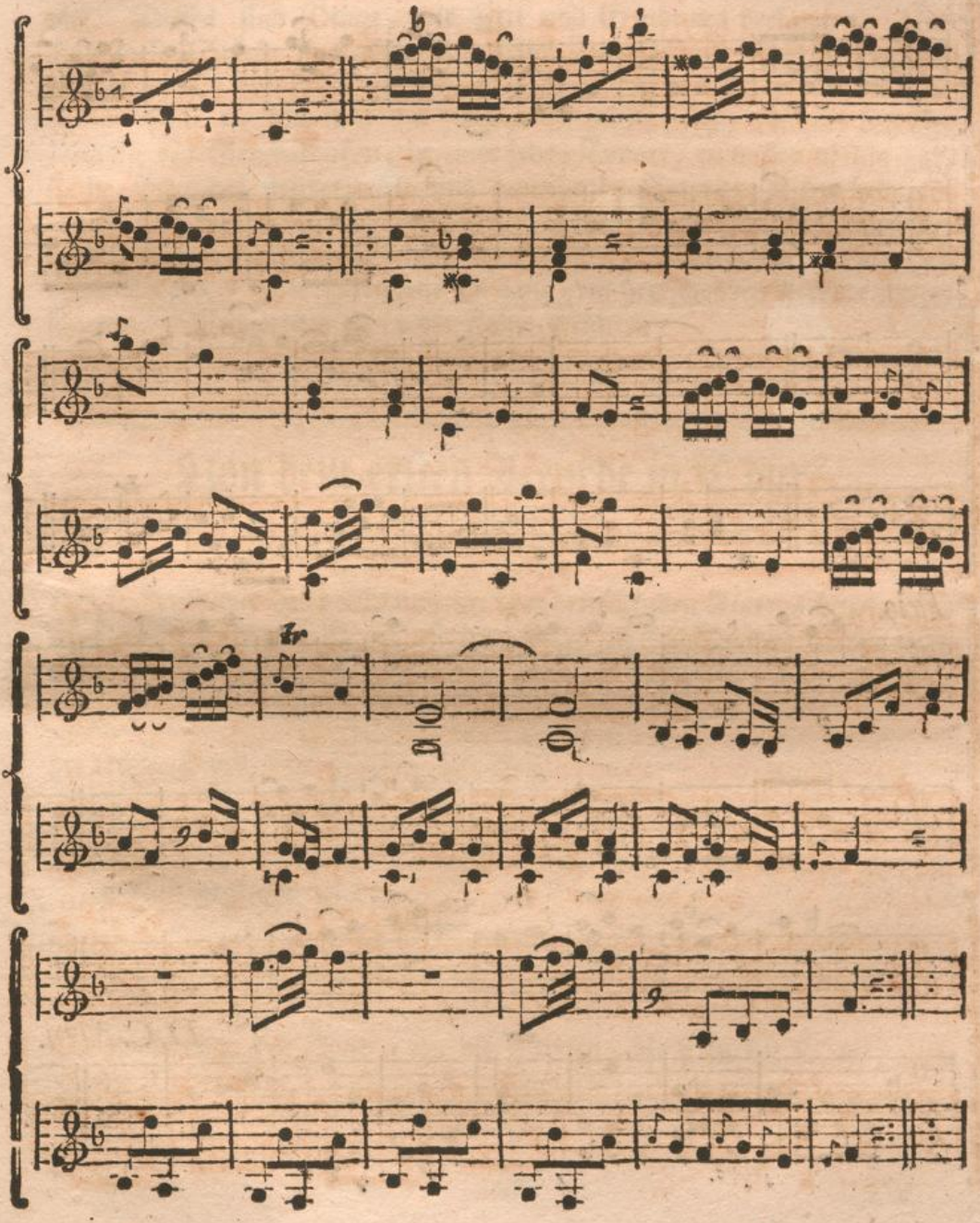
Andante.

p

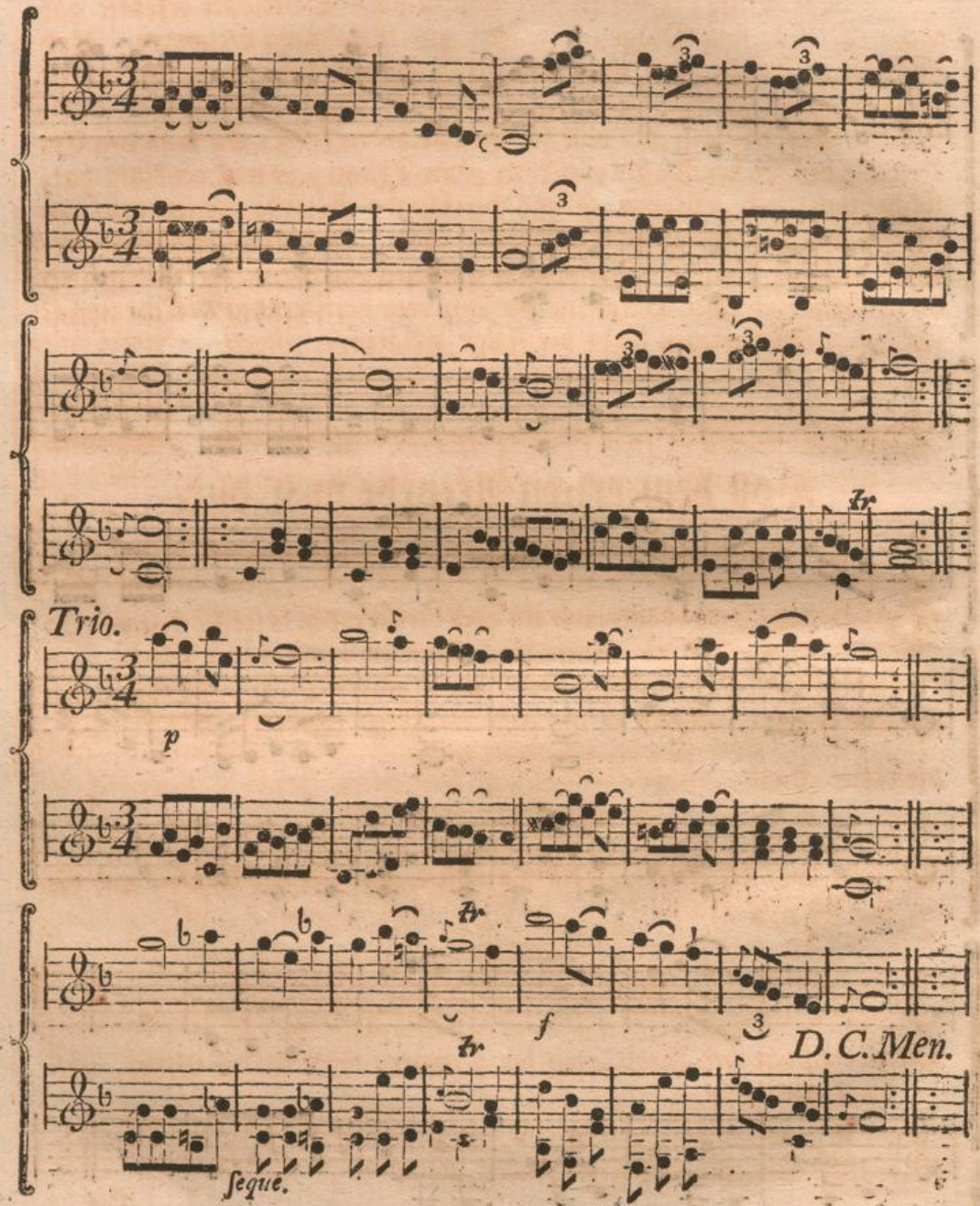
Mandora.

f


Allegro.



Menuet.

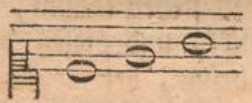


Die Besitzung der rechten musikalischen Schreibart erfodert gar viel. Dieses sind Dinge, die Zeit und Erfahrung verlangen. Und auch diese Stücke sind ohne eine feine Beurtheilungskraft sehr mittelmäßig.

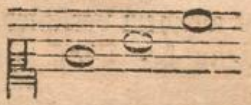
Wir werden uns nun zu den Accorden selbst, die man bey Erlernung des Generalbaßes, in einer jeden Tonart, zu wissen nöthig hat, solche sind: der vollkommene und herrschende Accord; dieser hebt ein Stück an, und endigt auch dasselbe. Seine beyden untergebenen Accorde, die im Laufe der Melodie vorkommen, nämlich der zweyte und dritte Accord. Ihre Harmonie ist ganz vom herrschenden Accorde unterschieden. Wir werden sie in der Folge erklären.

Von dem ersten Accorde in C dur.

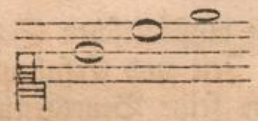
Die Harmonie des vollkommenen oder herrschenden Accords besteht aus der 3, 5, und 8. Diese drey Töne verwechseln ihre Stelle auch dreymal, so, daß bald die 3 oben, die 8 in der Mitte, und die 5 unten ist, u. s. f.: nachdem es die Lage der Hand erfodert, als:

die rechte Hand 

Die erste Lage der Hand, wo die 8 unten, die 3 in der Mitte, und die 5 oben gegriffen wird.



Die zwote Lage der Hand, wo die 3 unten, die 5 in der Mitte, und die 8 oben steht.

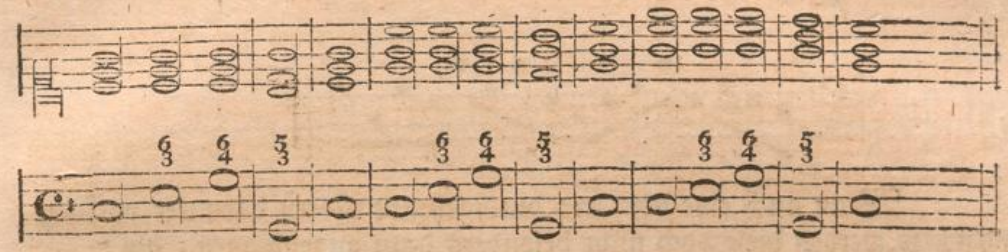


Die dritte Lage der Hand, wo die 5 unten, die 8 in der Mitte, und die 3 oben sich befindet.

Dieser herrschende Accord nebst seinen Versetzungen muß auswendig gelernet werden, und zwar so, daß die rechte Hand alle drey Lagen in der Geschwindigkeit zu greifen weis. Diese drey Versetzungen dienen vornehmlich dazu: daß diejenige Lage, welche die rechte Hand bey Anhebung des Stückes nimmt, sehr selten darf geändert werden, weil man sodenn in der Folge des Stückes allezeit eine von den Versetzungen der nachfolgenden Accorden wählet, die der ersten Lage der Hand am nächsten liegt. Das Generalbaßspielen wird dadurch sehr erleichtert, und die Geschwindigkeit befördert. Hiezu kömmt, daß auch durch dieses Liegenbleiben die meisten Fehler vermieden werden. Das Springen der rechten Hand gehört ohnehin nicht zu der Lehre des Generalbaßes.

Gebrauch des herrschenden Accords: wenn ein Stück aus C dur geht, und es kömmt in der Baßstimme c oder e vor; so wird zu beyden Noten dieser Accord mit der rechten Hand angegeben. Vielmals findet man über dem e im Baße die Ziffer 6 auch wohl $\frac{6}{3}$: allein man kehrt sich nicht hieran, indem diese Ziffer den nämlichen herrschenden Accord, oder seine Harmonie anweisen. Wenn aber die Quint, nämlich g im Basse zu stehen kömmt, so wird die Harmonie gemeiniglich mit $\frac{6}{4}$ ausgedrückt, und dieses deswegen: weil dieser Baß auch einen eigenen Accord besitzt, der meistentheils nachgeschlagen wird. Besonders werden diese zwo verschiedene Harmonien auf einer Baßnote gehört, wenn eine Kadenz vorhanden, oder doch ein dergleichen ähnlicher Satz vorgetragen wird. Desgleichen, wenn der Baß einige Zeitlang einerley Ton angiebt, zu welchem verschiedene Harmonien nacheinander angegeben werden. Wenn der Baß mit der Oberstimme in Sexten geht, da kann auch die Harmonie des ersten Accords auf dieser Baßnote g zu stehen kommen.

Wiederholung dieses Accords, seiner Versetzungen, und der von ihm entspringenden verschiedenen Bäßen.

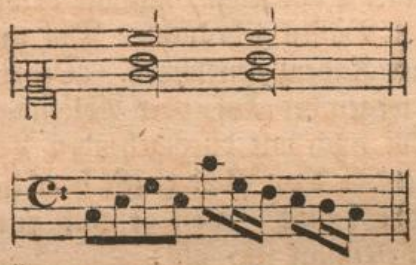


Das C wird, in der Tonart C dur selbst, niemals beziffert. Die erste Lage wird in der Melodie des Baßes gebraucht. Die zwo andern Lagen werden bey Formirung einer Kadenz genommen. Der hier eingeschlossene dritte Accord steht nur wegen der Auf- oder Ablösung da.

Diese Wiederholung kann auch mit durchgehenden Tönen vermischt werden. **Ein durchgehender Ton aber heißt hier derjenige, der keine eigene Harmonie überkömmt, weil er nur zur Formirung der Melodie des Baßes bestimmt ist,** als:

Gemeiniglich wird die zwote und vierte Note in gleich auf- oder absteigenden Passagen als durchgehend angesehen, weswegen sie auch nicht besonders mit der rechten Hand angeschlagen wird. In langsamen Sachen geschieht es wohl, daß zu einer jeden auf- oder absteigenden Note ein besondrer Accord gegriffen wird, welches aber entweder durch die Ziffer, oder darüberstehende Melodie angezeigt werden muß. Wenn der Gesang des Baßes die Töne eines einzigen Accords nacheinander angiebt, so mag man auch wohl zu vier Noten nur einmal die Harmonie dazu angeben, als:

Wenn auch eine oder zwo durchgehende Noten darunter vorkommen, so werden diese doch nicht besonders dazu angeschlagen, als:



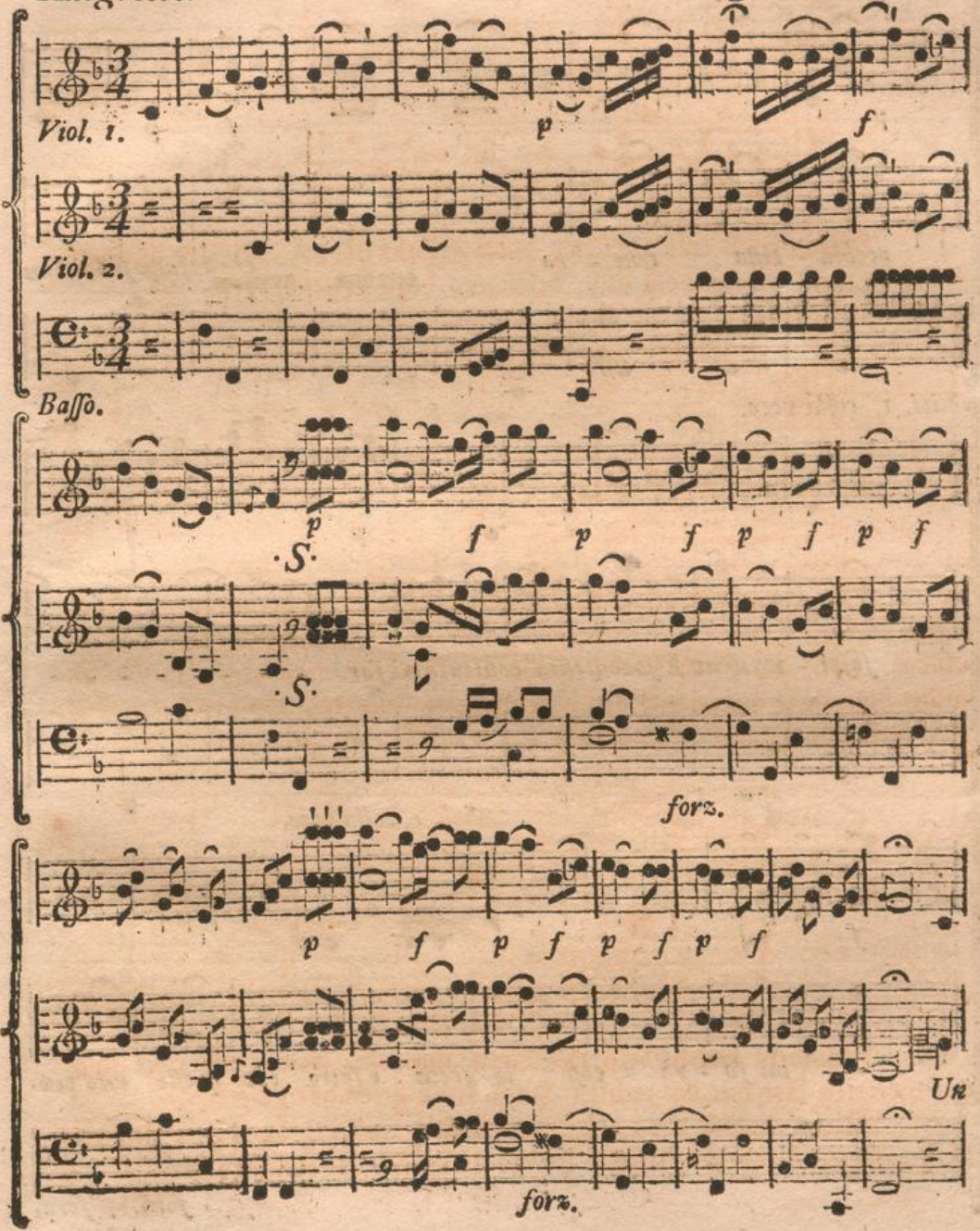
Die Harmonie dieses herrschenden Accords wird auch in verschiedenen andern Tonarten angetroffen, nur mit dem Unterschiede: daß sie alsdenn nicht die Stelle des herrschenden Accords versieht. In G dur findet man diese Harmonie bey dem zweyten Accorde, wo bey der vollen Harmonie noch ein Ton, nämlich die Sext A, hinzukömmt, als:

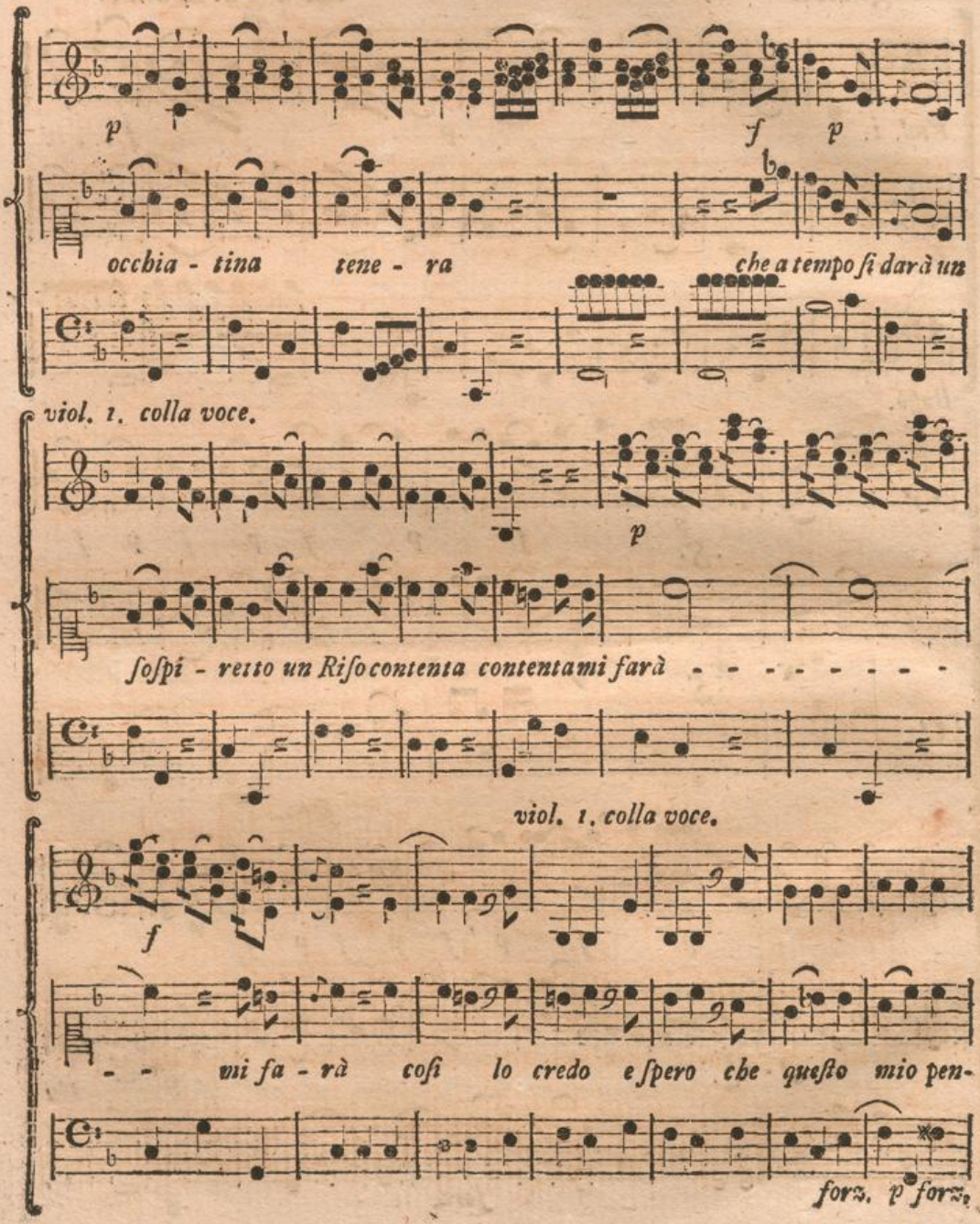
Nunmehr besteht diese Harmonie aus vier Tönen, die also auch auf viererley Art mit der rechten Hand kann genommen werden.

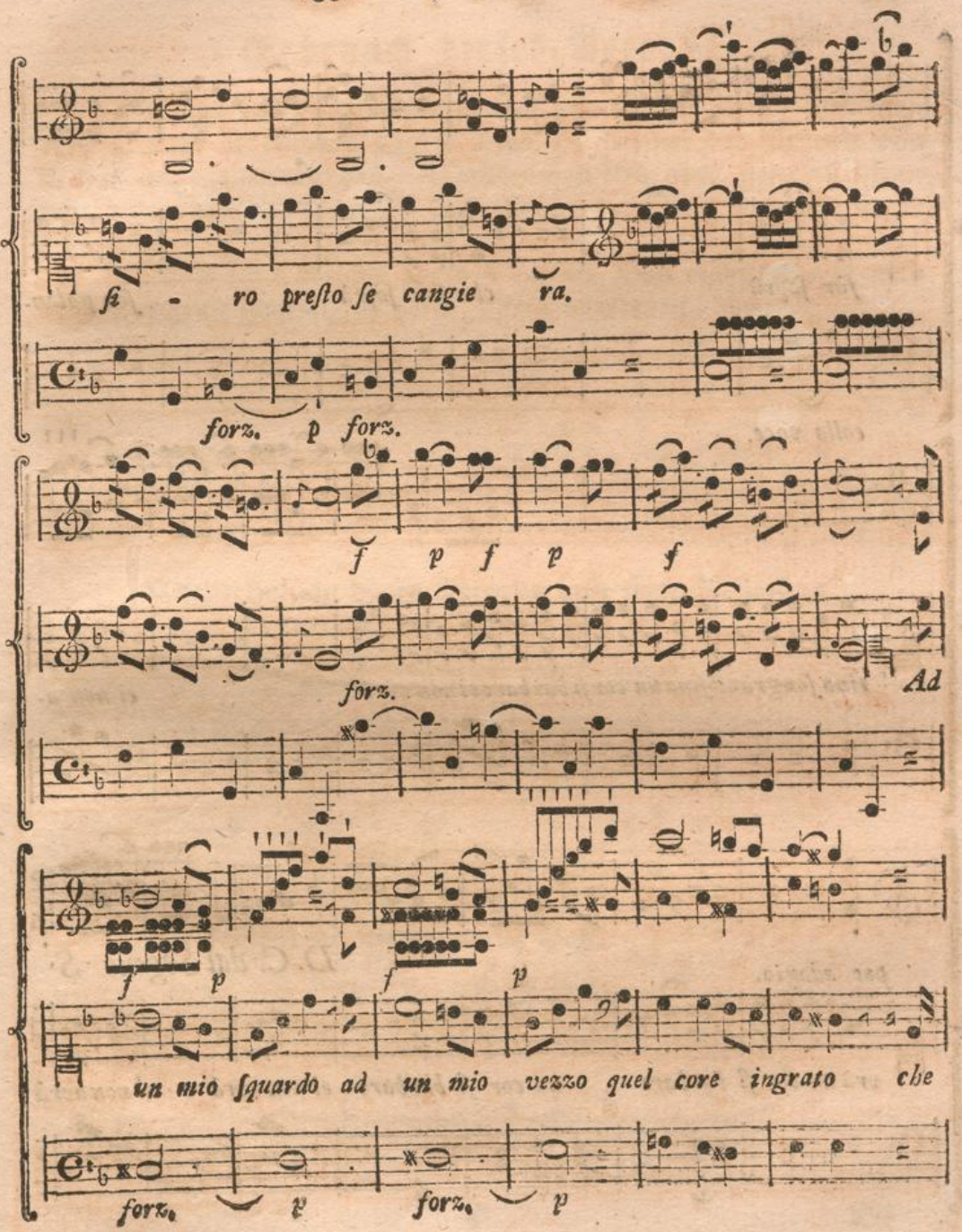
Dieser Accord wird, dem natürlichen Lauf der Tonart G dur gemäß, allezeit durch den dritten Accord dieser Tonart aufgelöset.

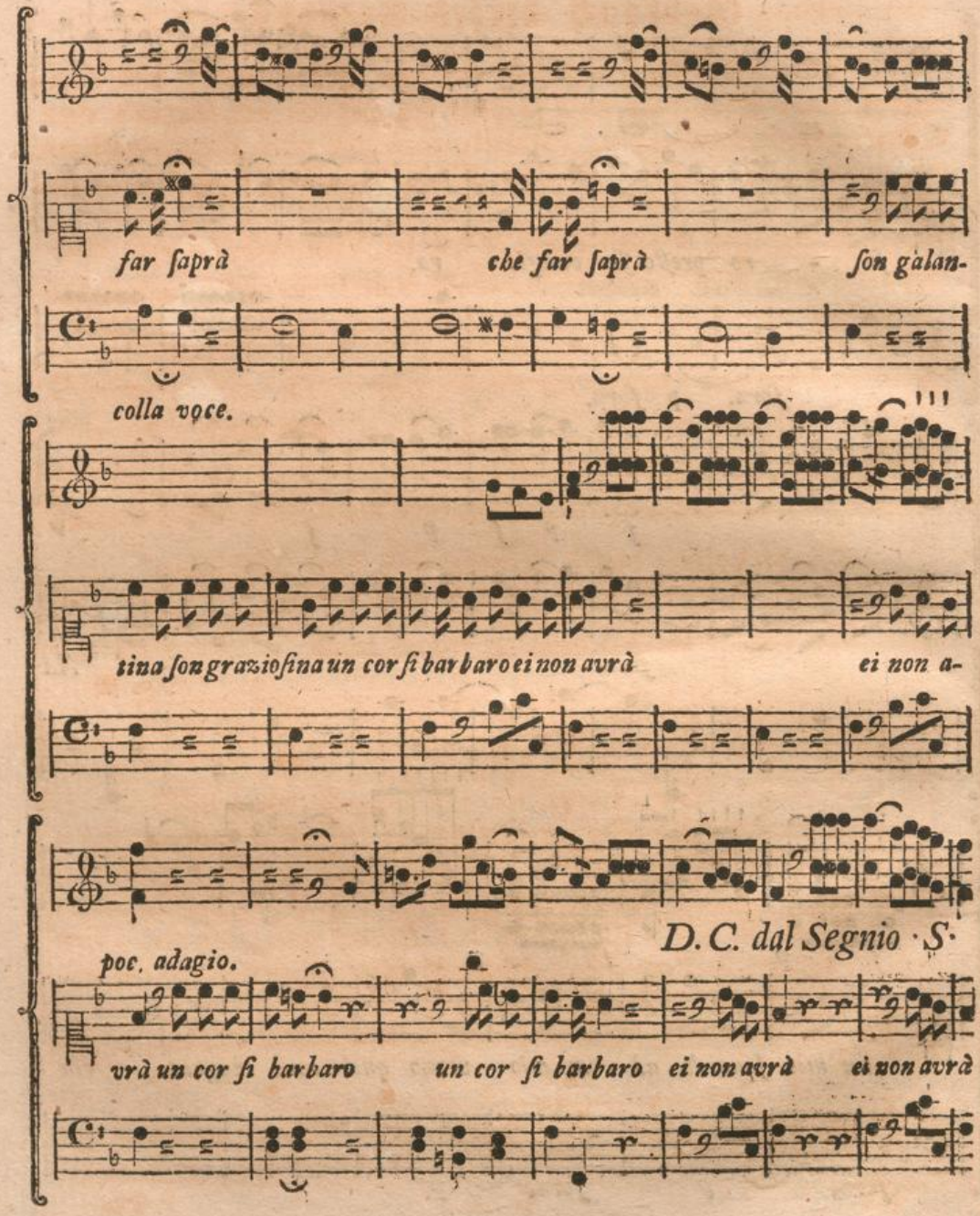
Ge-

Allegretto. *del Sign. Daube.*




p
f p
occhia - tina tene - ra che a tempo si darà un
viol. 1. colla voce.
p
sospi - retto un Riso contenta contentami farà - - - - - - - -
viol. 1. colla voce.
f
- - mi fa - rà così lo credo e spero che questo mio pen-
forz. p forz.

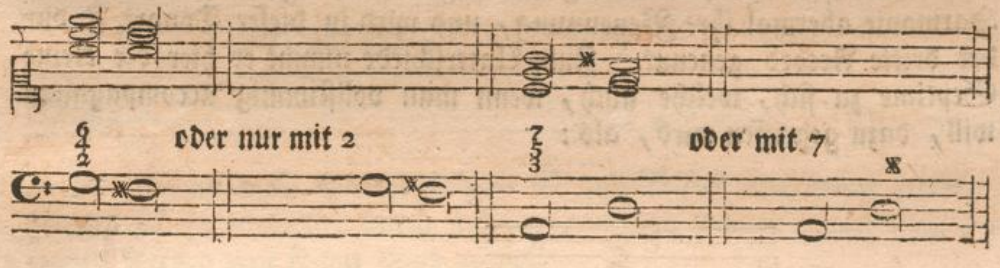

fi - ro preſto ſe cangie ra.
forz. p forz.
f p f p f
forz.
Ad
f p f p
un mio ſguardo ad un mio vezzo quel core ingrato che
forz. p forz. p


far saprà
che far saprà
son galan-
colla voce.
tina son graziosina un cor si barbaro ei non avrà
ei non a-
D. C. dal Segnio · S·
poc. adagio.
vrà un cor si barbaro
un cor si barbaro
ei non avrà
ei non avrà

Gebrauch dieses Accords.

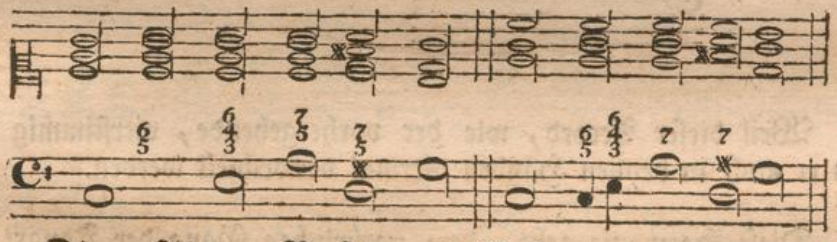
Wenn eine Generalbaßstimme aus G dur geht, und man trift C oder E darinne an; so kann zu beyden der Accord von C dur angegeben werden. Wollte man ihn aber ganz vollstimmig hören lassen, so wird das A als die Sext noch mit angeschlagen.

Wenn seine übrigen zween Töne im Baß erscheinen, so wird diese Harmonie gemeiniglich durch Ziffern angedeutet, als:

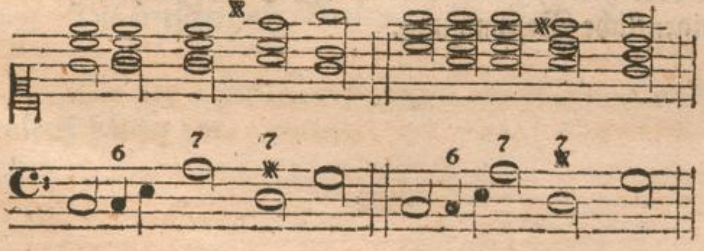


Wiederholung dieses Accords und seine Auflösung in den dritten Accord von G dur.

Die viermalige Versetzung der rechten Hand.



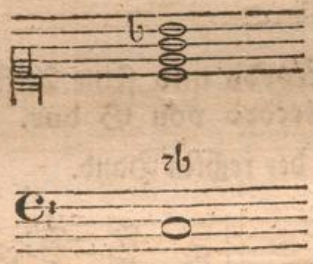
Die verschiedene Versetzung im Baß.



Die zwo ersten Lagen der rechten Hand sind die gewöhnlichsten im Generalbaß.

Bey dem vierstimmigen Accorde kann auch wohl, wenn es die Bequemlichkeit der Hand erfodert, die Oktav des Baßes in der rechten Hand ausgelassen werden.

Der andre Gebrauch der Harmonie des herrschenden Accords von C dur wird in der Tonart F dur angetroffen. Hier verändert diese Harmonie abermal ihre Benennung, und wird in dieser Tonart F dur der dritte Accord genennt. Zum Unterschiede nimmt er hier die kleine Septime zu sich, welche auch, wenn man vollstimmig accompagniren will, dazu gegriffen wird, als:



Weil dieser Accord, wie der vorhergehende, vierstimmig ist, o kann er auch in beyden Händen viermal verwechselt werden.

Diese Harmonie geht, dem natürlichen Gang der Tonart gemäß, dem ersten oder herrschenden Accord von F dur mehrentheils vor. Dieses ist seine eigentliche Bestimmung.

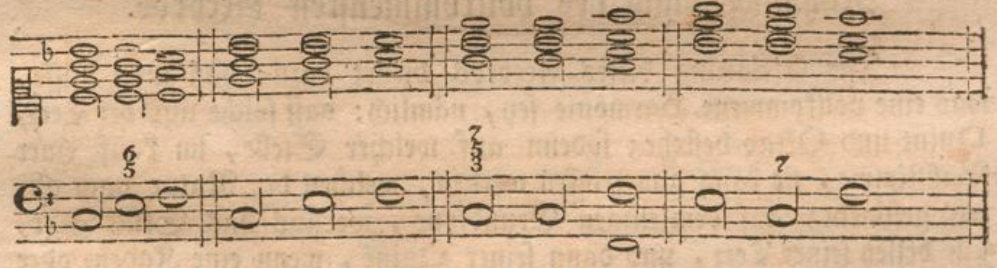
Gebrauch dieses Accords.

Wenn im Baß von F dur C und E angetroffen wird; so giebt man diesen Accord mit der rechten Hand dazu an. Kömmt aber G und B in Baß zu stehen, und der Komponist verlangt diesen Accord, so muß er mit Ziffern angedeutet werden, als:

Wenn diese Harmonie zum G und B soll angegeben werden, so muß sie um deswillen durch Ziffern angedeutet werden, weil sonst der zweyte Accord von F dur dazu gehört.

Wiederholung dieses Accords und seine Auflösung in den herrschenden Accord von F dur.

Die viermalige versetzung der rechten Hand.

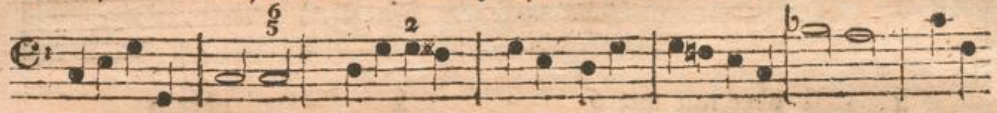


Die verschiedene Versetzung im Baß.

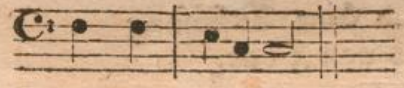
Die zwo erstern Versetzungen der rechten Hand kommen im Generalbaß häufig vor.

Hauptwiederholung des dreyfachen Gebrauchs der Harmonie des herrschenden Accords von C dur.

Der erste Gebrauch in C. Der zweyte in G. Der dritte in F.



Zurück in C.

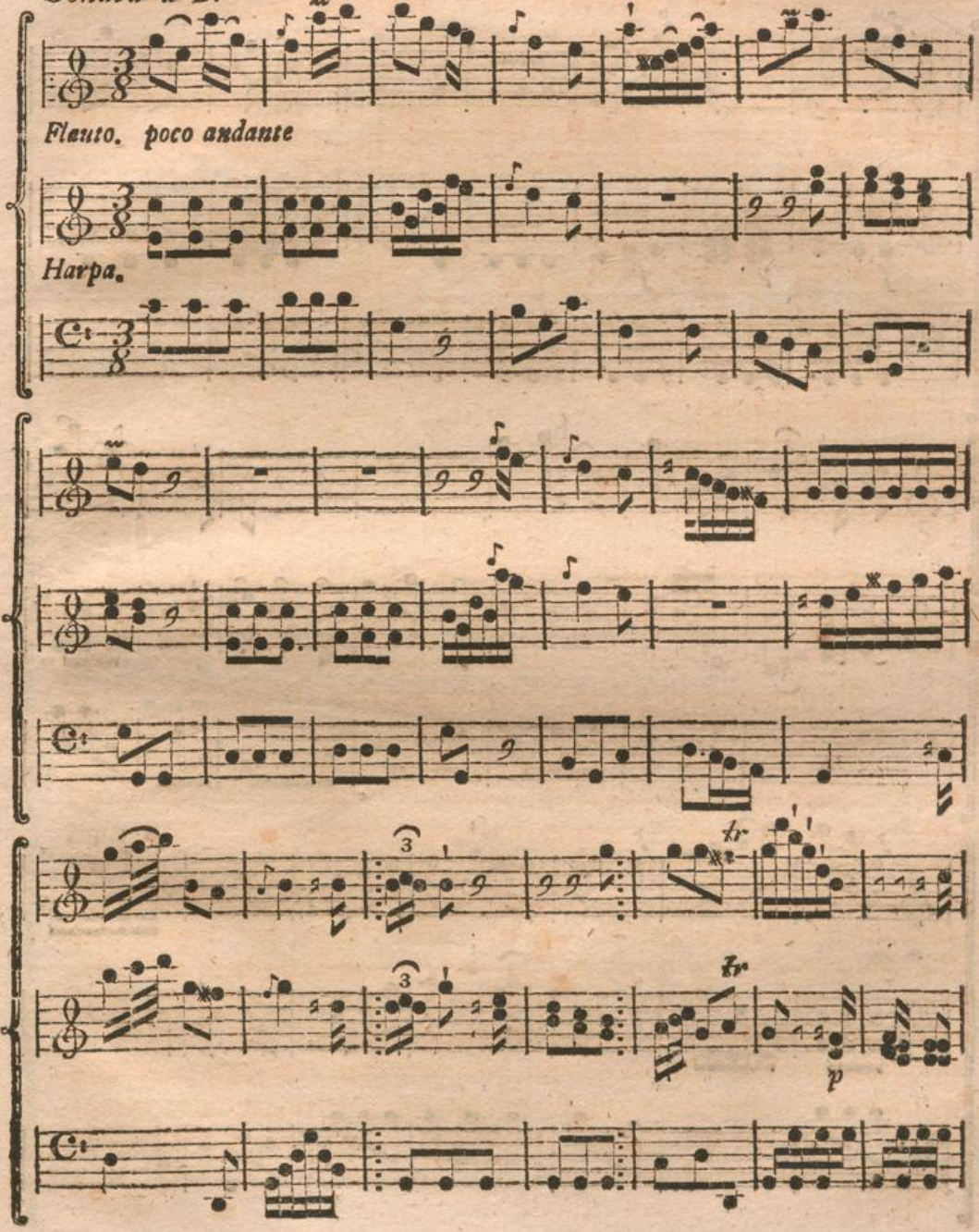


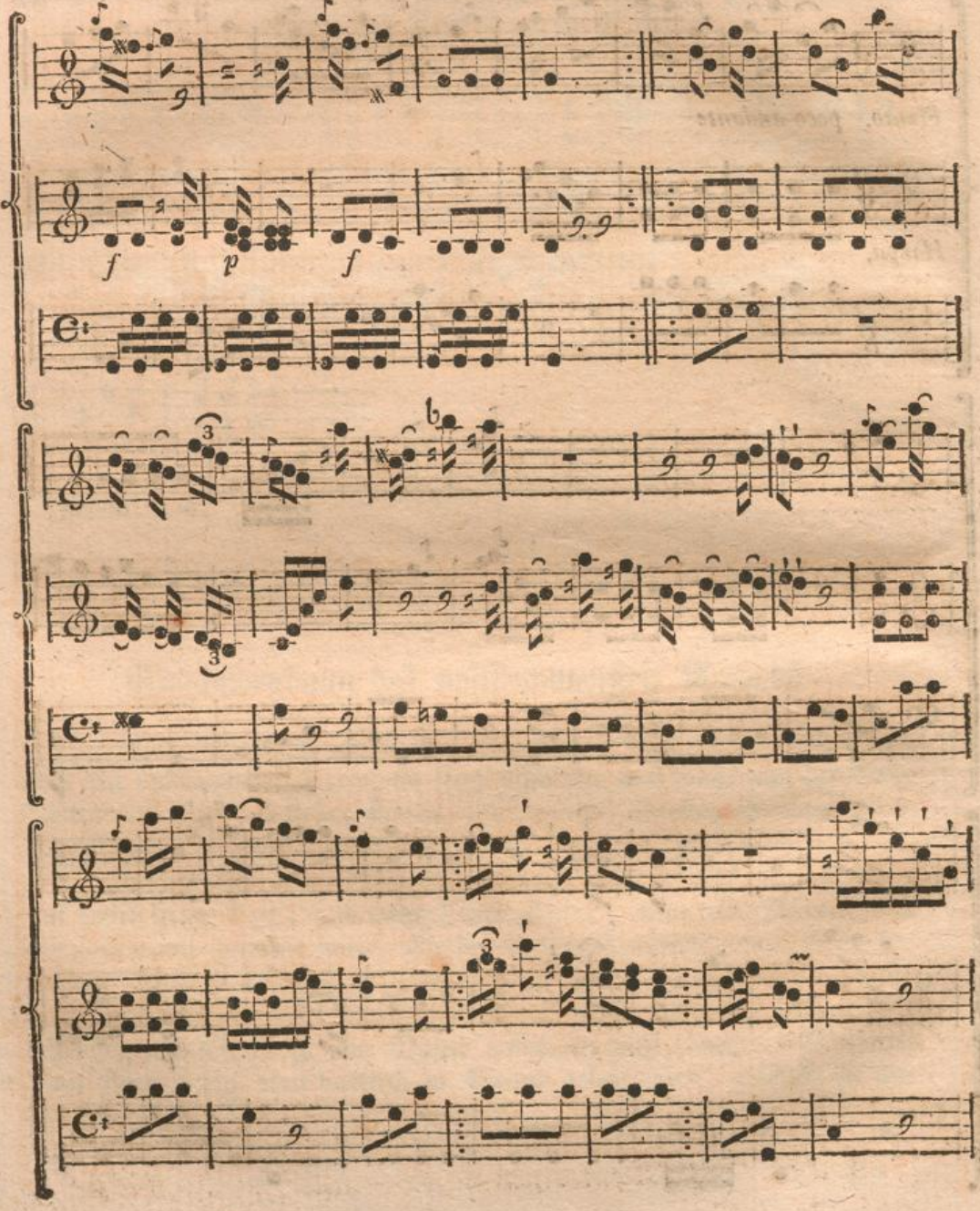
Nutzanwendung des vollkommensten Accords.

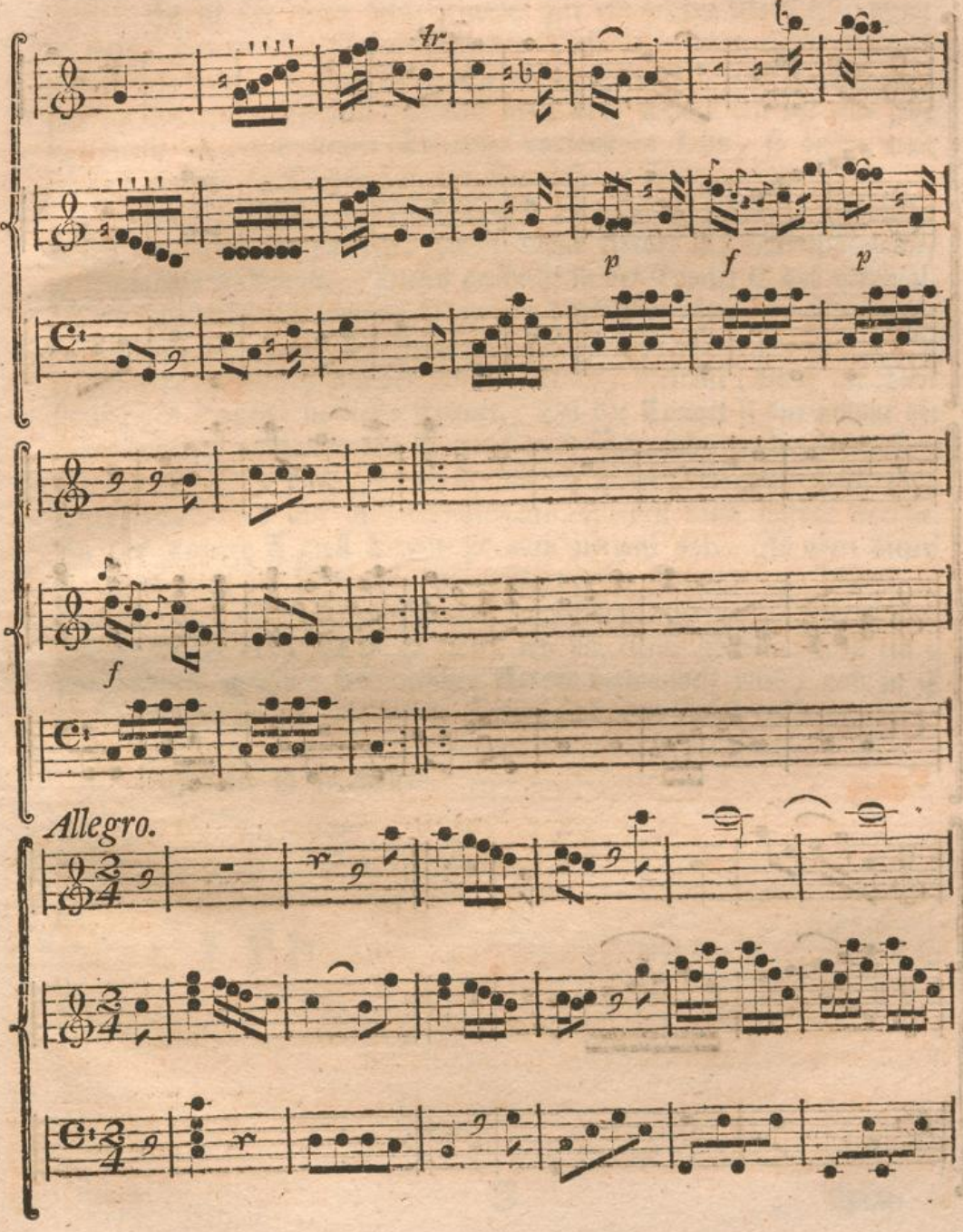
Die Erklärung dieses Accords dienet dazu: daß man wisse, was eine vollkommene Harmonie sey, nämlich: daß solche aus der Terz, Quint und Oktav bestehe; sodenn auf welcher Stelle, im Lauf einer Baßstimme, sie kann angetroffen werden, welches der Natur nach allzeit geschieht; auf demjenigen Grundtone, woraus das Stück geht, auf dessen seiner Terz, und dann seiner Quint, wenn eine Kadenz oder Schlußformul gemacht wird, wie die vorhergehenden Exempel dieses beweisen. Ferner, daß man dadurch erlernet, wie diese nämliche Harmonie auch in andern Tonarten vorkommen kann, und bey welcher Gelegenheit und Stelle sie von Natur erscheinen muß, welches wiederum dazu dienet: daß man dadurch in Stand gesetzt wird, geschickt in andere Tonarten auszuweichen, wodurch das Präludiren und selbst das Extemporiren erleichtert wird.

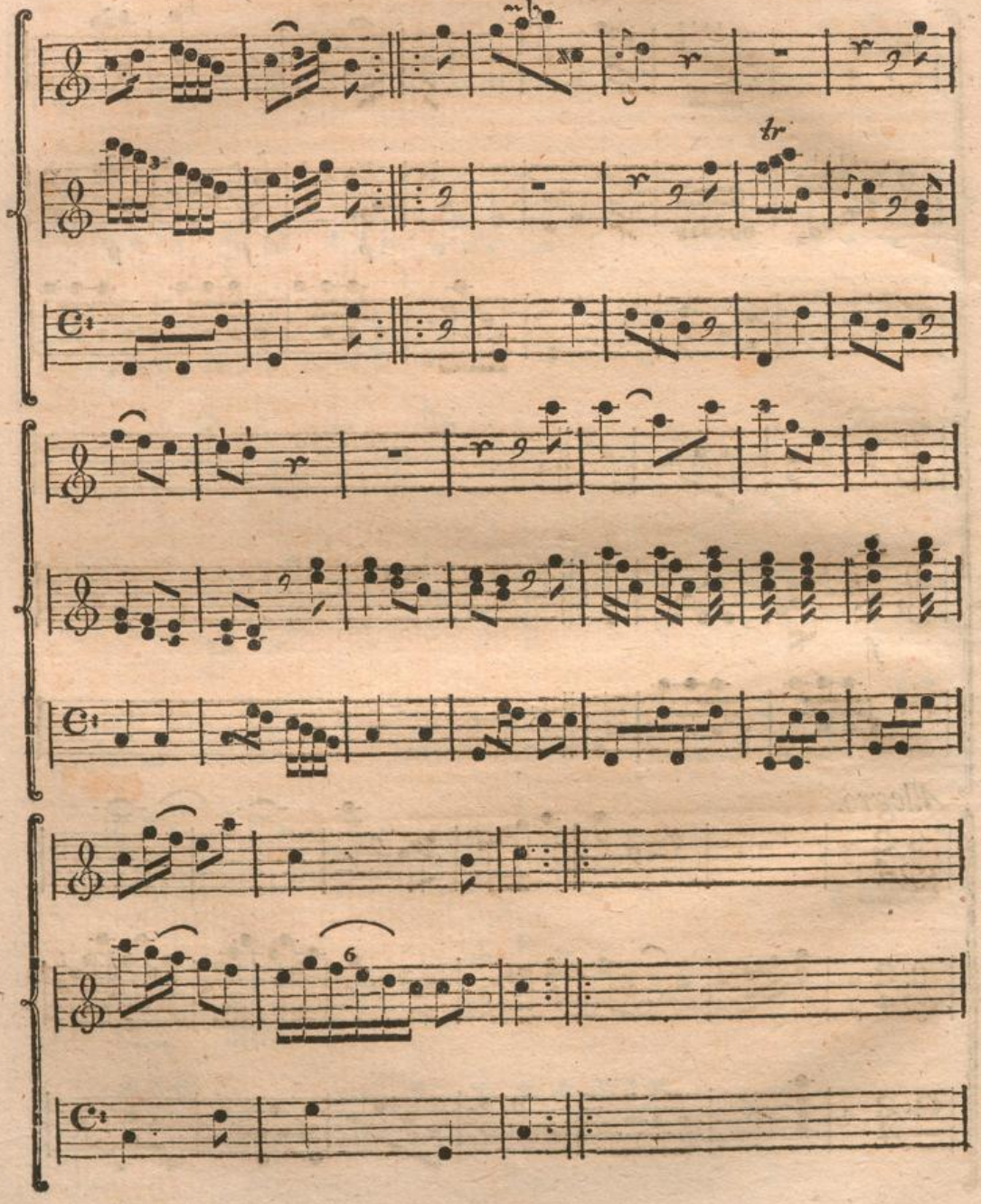
Es

Sonata a 2.




f
p
f


tr
p
f
p
f
Allegro.

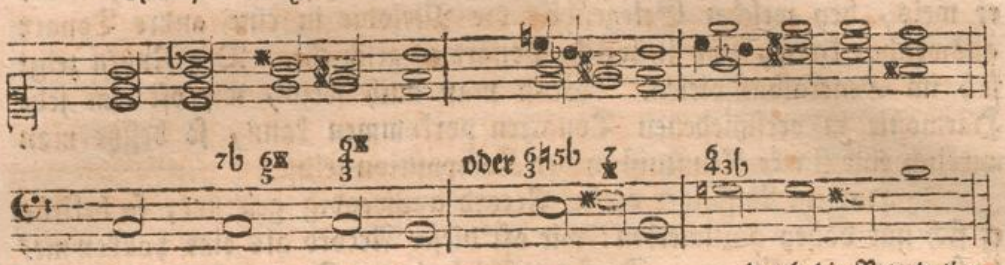

tr
6

Es ist für einen Klavierspieler gar ein großer Vortheil, wenn er weis, bey welcher Gelegenheit die Melodie in eine andre Tonart ausweichen kann, und in welche Tonart es geschieht. Der Nutzen zeigt sich im Generalbaßspielen. Wenn man auch weis, wie oft eine jede Harmonie in verschiedenen Tonarten vorkommen kann, so besitzt man wirklich eine starke Kenntniß in der Komposition selbst.

Hat ein Anfänger diesen Accord auswendig gelernet; so beliebe er sich nur dabey anzumerken: wie oft dieser Accord als eine vollkommene Harmonie vorkömmt. Dieses geschieht in der Tonart C dur dreymal. Wenn nun diese vollkommene Harmonie durch Beytretung der Sexte unvollkommen gemacht wird, welches in der Tonart G dur geschieht; so erscheint sie nunmehr, als der zweyte Accord, viermal (durch die Versetzung des Baßes) in dieser Tonart. In der Tonart F dur nimmt die Harmonie des vollkommenen Accords noch B zu sich, wodurch sie abermal unvollkommen wird, indem sie hier die Stelle des dritten Accords überkömmt, und auf vier verschiedenen Stellen kann gehört werden. In der Tonart F moll kömmt sie auch viermal vor. In allen diesen Tonarten liegt die Harmonie des vollkommenen Accords von Natur in jeder Tonart. Nun kömmt sie noch in etlichen entfernten Tonarten zufälliger Weise vor, als in H moll, wo die kleine Septime ♭ in ein ♯ und dadurch in einen kromatischen Accord verwandelt wird, und in E moll, worinn sie als eine falsche Kadenz und ohne Zusatz erscheint.

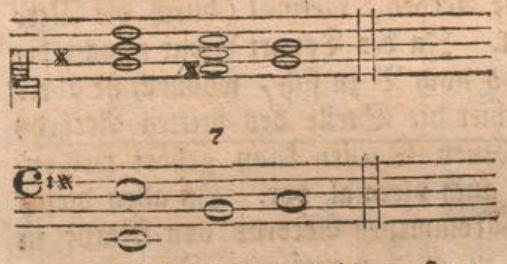
Exempel in F moll.

Exempel in H moll.



durch die Retardation.

Exempel in E moll.



Wir haben vorhin gesagt, daß die Harmonie von C dur nur zufälliger Weise in H moll und E moll vorkömmt, und dieses: weil sie von Natur nicht darinn liegt. Der heutige Geschmack führt sie in die Tonart H moll ein, und in E moll hat sie auch durch die Gewohnheit das Bürgerrecht erhalten, nämlich durch die vorhingemeldte falsche Kadenz, und widrige Begegnung zwoer Stimmen.

Dieses sind unsers Wissens diejenigen Stellen, welche die Harmonie des herrschenden Accords C dur einnimmt, und wo sie sich antreffen läßt. Sollte sie auch bey allen diesen Stellen nur dreyfach angegeben werden, nämlich so, wie sie sich in C dur befindet; so wird diese vollkommene Harmonie doch keinen Tort den andern mitspielenden Stimmen verursachen, welches für einen Liebhaber allezeit genug ist.

Wollte man auch zuweilen etliche völlige Accorde aufeinander nehmen, das heißt: vier Töne mit der rechten Hand zugleich greifen; so kämen wohl zwo Oktaven mit dem Baß und der unterst- oder mittelsten Stimme der rechten Hand heraus: allein, auch diese sind erlaubt, und so richtig, als diejenigen, die im Baß mit der linken Hand genom-

nommen werden. Hingegen ist darauf zu sehen, daß in den äußersten Stimmen keine Oktaven- und Quintengänge gemacht werden, nämlich mit dem Baß und der obersten Stimme der rechten Hand, weil diese das Gehör zu stark empfindet. Dieses zu verhüten merke man:

Die rechte Hand soll aufs möglichste immer in einer Lage liegen bleiben, das heißt: sie soll eine Oktav einnehmen, sich nicht ohne Noth herausbegeben, und selten höher als bis ins E (über der fünften Linie im Sopran) **liegen. Wenn die Lage ja ganz verändert werden muß, so soll es nach einer Pause geschehen. Sie soll niemals mit dem Baß zu gleicher Zeit auf- oder absteigen, ausgenommen, bey einer Kadenz, und simpeln Terz- oder Sextengängen. Sie soll allezeit hinuntergehen, wenn der Baß heraufsteiget, und so im Gegentheile.**

Dieses Hinauf- und Herabsteigen der rechten Hand soll aber selten mehr, als um einen Ton höher oder tiefer, geschehen, wodurch die Lage der rechten Hand nur etwas verändert wird. Noch besser ists, wenn der kleine Finger der rechten Hand kann liegen bleiben, welches wenigstens bey zween Accorden in einer jeden Tonart geschehen kann.

Wenn nun ein Liebhaber das vorhergehende Exempel von der Hauptwiederholung des dreyfachen Gebrauchs des C dur Accords auf diese hier vorgeschriebene Art spielet; so macht er keine Hauptfehler, obgleich der C dur Accord in drey verschiedenen Tonarten unverändert vorkömmt, wie wir dieses bereits angezeigt haben. Diese Harmonie wird niemals den accompagnirenden Stimmen schaden. Wollte man aber dieses Exempel der Hauptwiederholung ganz vollstimmig spielen lernen; so dürfte nur bey dem G Accord im ersten Takt annoch F, und bey C im vierten Takt noch A gegriffen werden.

Dieses volle Accompagniren ist bey allen sogenannten Tutti zu gebrauchen. Beym Solo hingegen bedienet man sich des verminderten Generalbaßes, das heißt: man nimmt selten die ganzen Accorde, als nur nach dem Triller der Kadenz und bey dem Ende eines Stücks. Welche Töne aber in dieser Art zum Accompagniren genommen werden; das sind diejenigen, welche der Sänger oder Instrumentist nicht vorträgt. Wollte man sie aber dennoch zuweilen nehmen, so sollen es doch nie-

mals die Einklänge, sondern die Oktaven, und, wo möglich, in der Mitte des Accords der rechten Hand seyn.

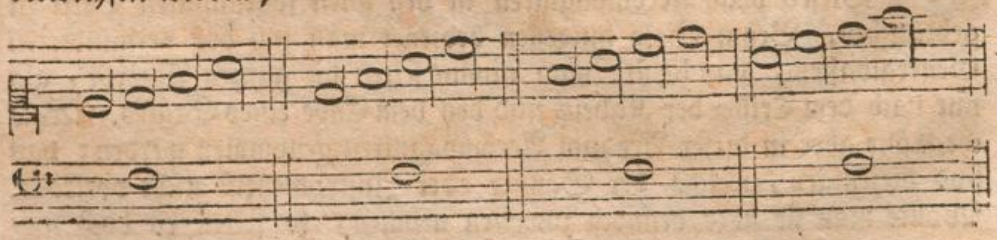
Bey dem Gebrauche dieses verminderten Generalbaßes nimmt die rechte Hand meistentheils nur zween verschiedene Töne zugleich, zuweilen nur einen; doch darf sie auch nicht springen, oder, wie bereits gemeldet worden, ihre Lage verändern. Die zu nehmenden Töne müssen auch neben einander im Gange liegen.

Von dem zweyten Accord in C dur.

Der Grundton dieses Accords ist F. Seine Harmonie ist eigentlich dem ersten und herrschenden Accord untergeben, wird daher in keiner andern Tonart angetroffen. Seine Bestimmung ist, meistentheils vor dem dritten Accorde vorher zu gehen, oder auf den ersten Accord zu folgen. In der Seitenbewegung, das heißt: wenn C in der Oberstimme oder im Baß liegen bleibt, kann auf diesen zweyten Accord auch gleich wiederum der erste Accord nachgeschlagen werden.

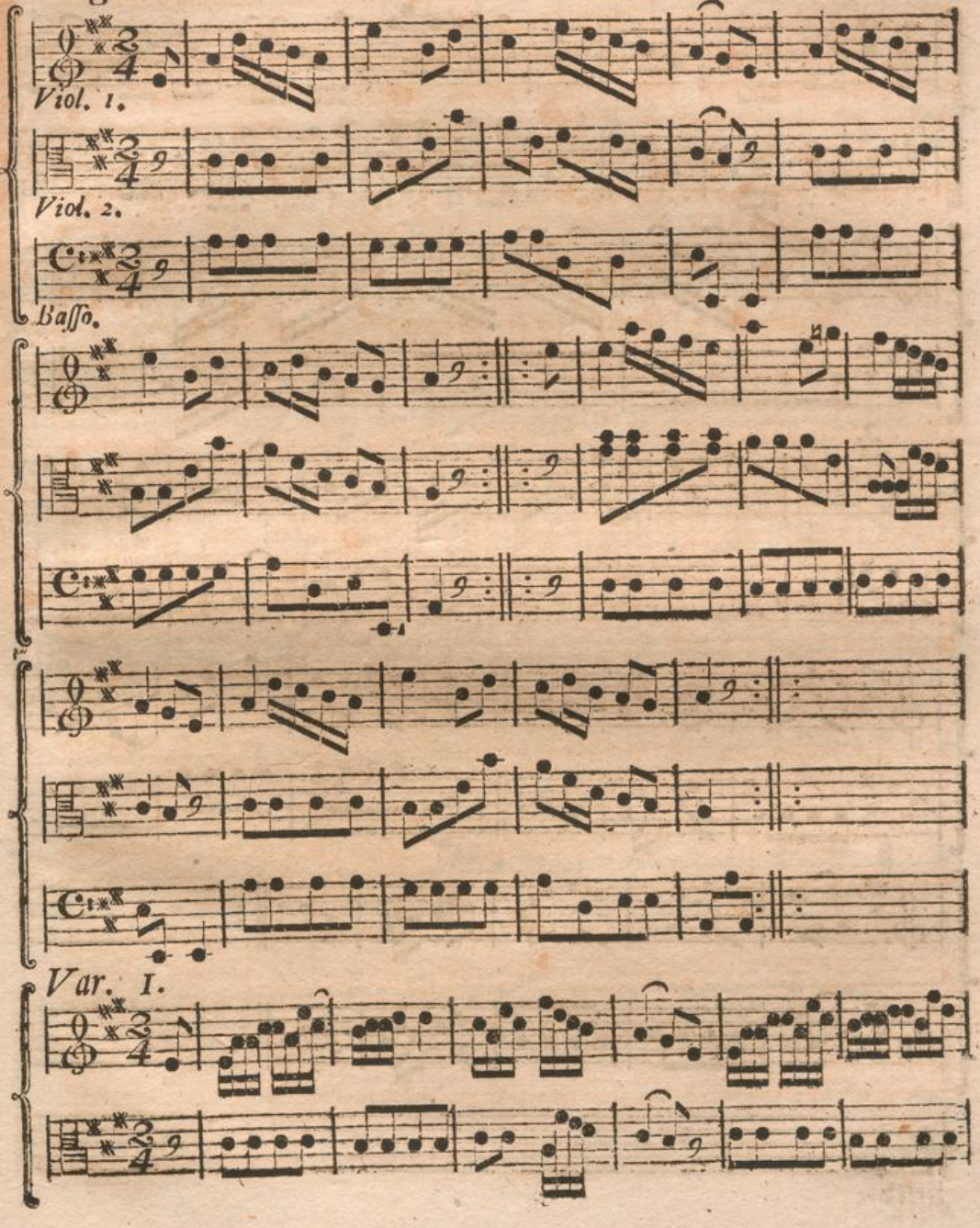
Die eigentliche Harmonie dieses Accords besteht aus der Terz, Quint und Sexte. Wenn der Baß in Sexten geht; so kann wohl die Quint ausbleiben. Folgt aber der dritte Accord nach, so kann auch der Bequemlichkeit halber anstatt der Auslassung der Quint die Sext ausgelassen werden, zumalen in Solis oder sonst wenigen Stimmen.

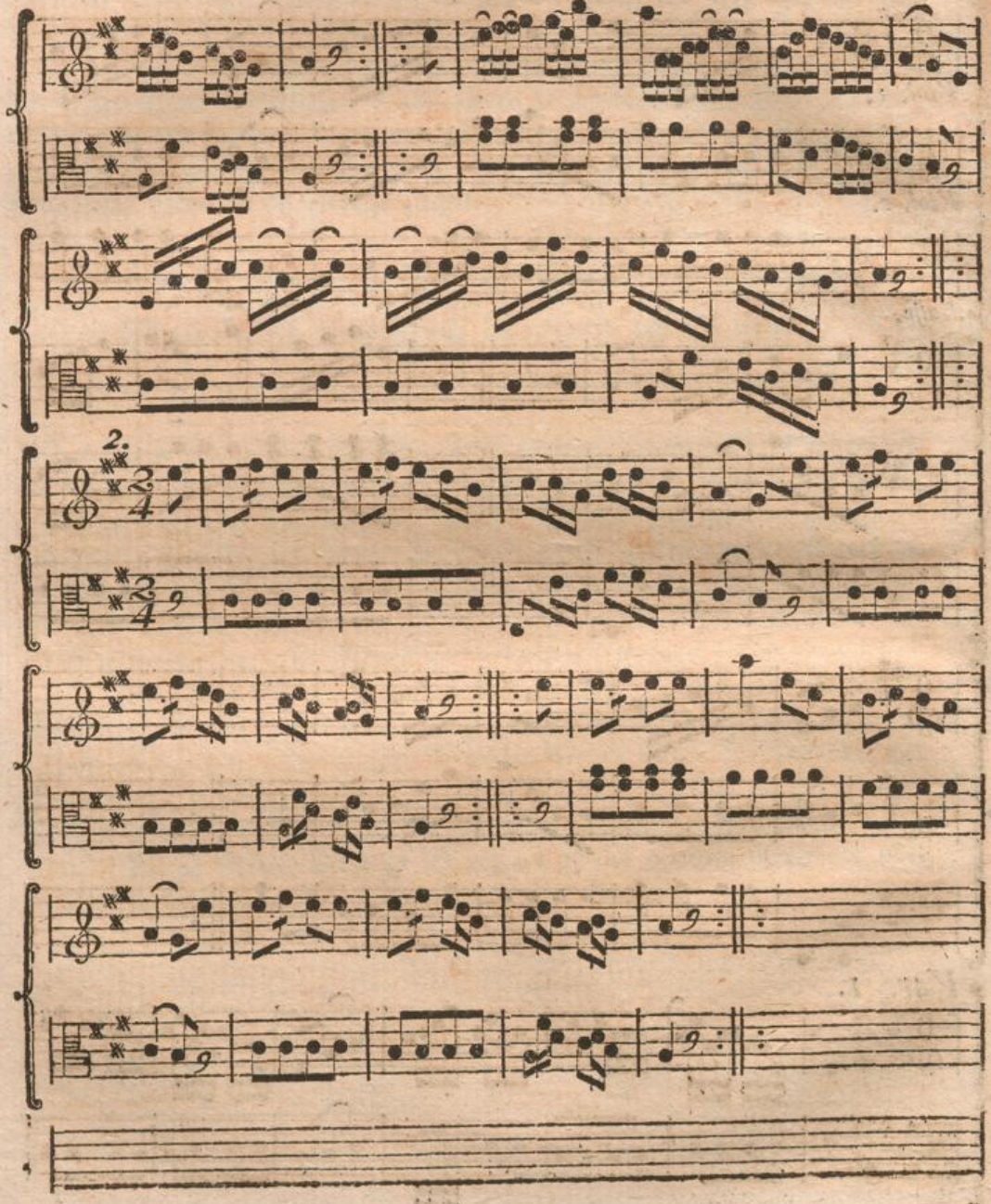
Dieser Accord kann in der rechten Hand viermal verändert oder verwechselt werden, als:

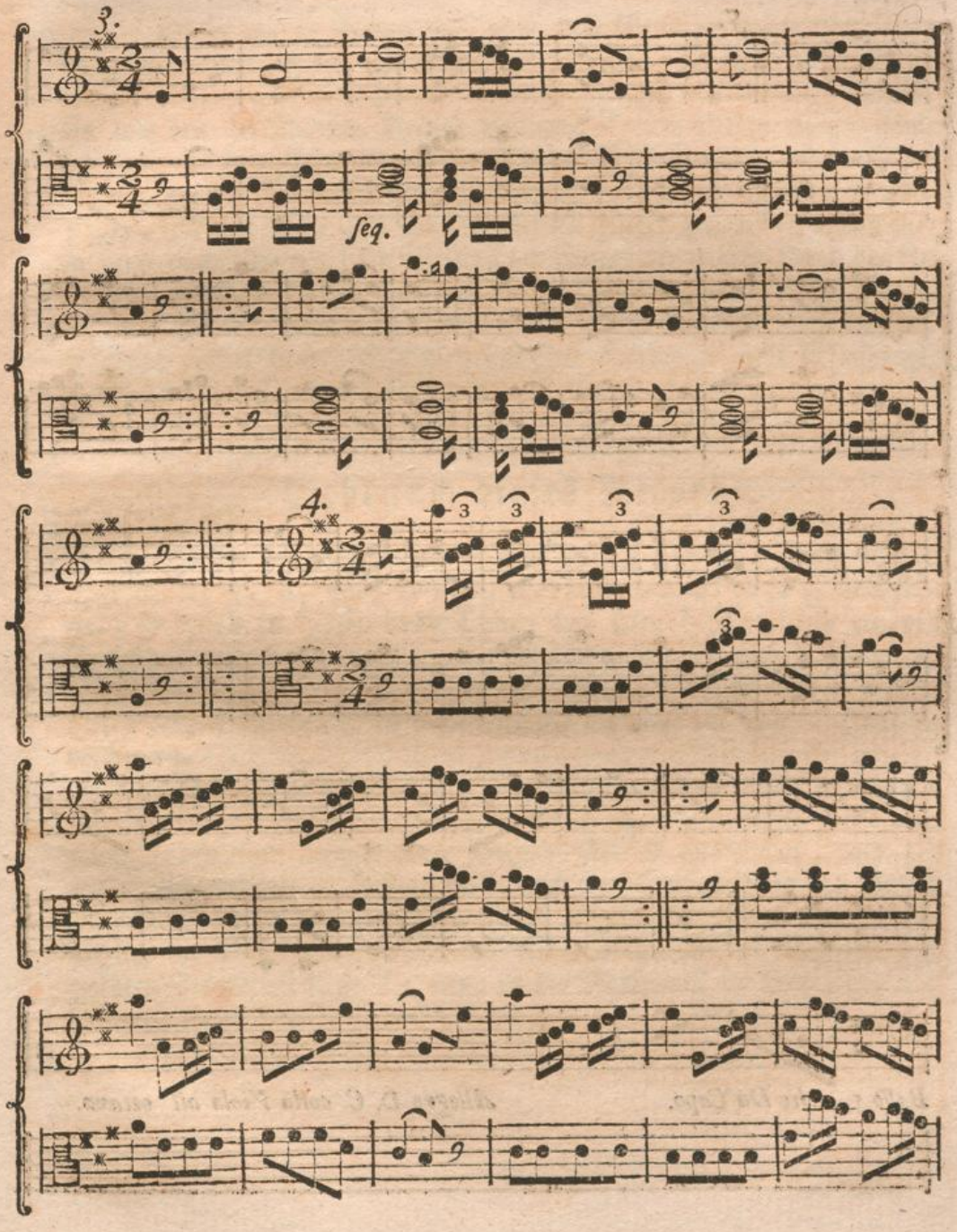


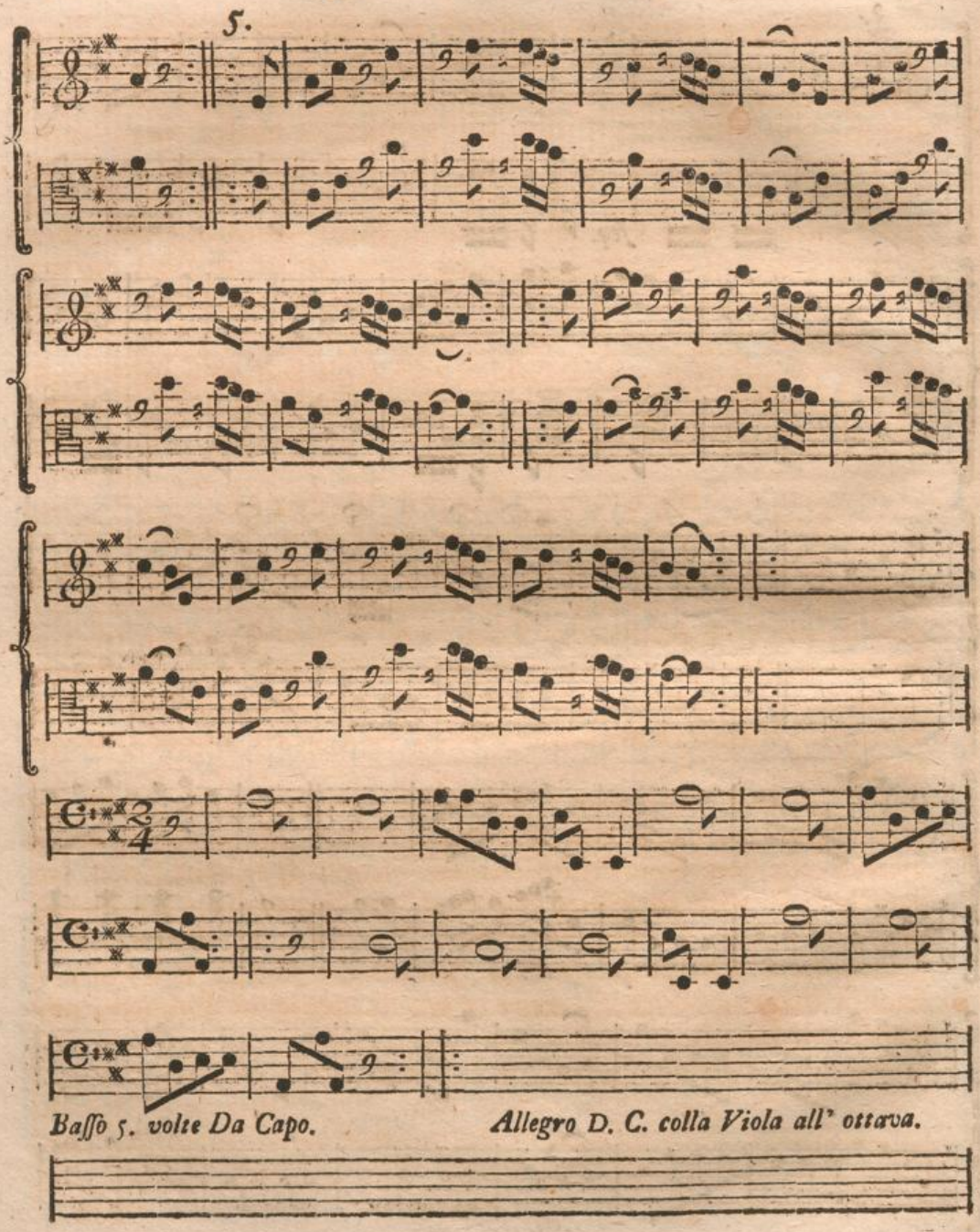
Die-

Allegretto. *del Sig. Hayden.*




2.


3.
seq.
4.


5.
Basso 5. volte Da Capo.
Allegro D. C. colla Viola all' ottava.

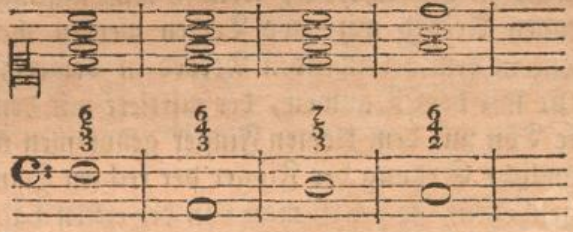
Dieser zweyte Accord muß auch nach allen vier Lagen oder Verwechslungen auswendig gelernet werden, und zwar, daß die rechte Hand alle vier Lagen geschwind zu greifen weis, welches man anfangs nur so, als wie den herrschenden Accord mit zwo Terzen merken mag: nämlich, wie die drey Töne in dem herrschenden Accord in der rechten Hand liegen, wo der unterste mit dem Daumen, der mittlere mit dem Mittelfinger, und der obere Ton mit dem kleinen Finger genommen wird; eben so kann auch diese nämliche Setzung der Finger der rechten Hand bey diesem zweyten Accord geschehen, so, daß man von der ersten Lage D, F, A, oder von der zweyten F, A, C nehmen kann, nachdem, daß die rechte Hand vorher liegt. Hat man sich diese Harmonie recht bekannt gemacht; so ist nachgehends der, bey der vollen Harmonie, noch mangelnde Ton gar leicht dazu zu lernen.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn ein Stück aus C dur geht, und es kömmt in der Baßstimme F, A, oder D vor, worauf auch G oder H nachfolget; so wird zu diesen drey Tönen der hier beschriebene zweyte Accord angegeben. Sollte aber zu F oder D eine andre Harmonie kommen, so muß diese durch Ziffern vorstellig gemacht werden. Bey diesen drey Baßtönen ist es nicht nöthig, die Lage der rechten Hand zu verändern.

Vielmals findet man diese drey Töne beziffert, allein man kehrt sich nicht hieran, indem diese drey verschiedene Bezifferungen nur einen, nämlich den hier beschriebenen zweyten Accord ausmachen, und deren Verschiedenheit der Ziffern blos durch die Verwechslung des Baßes entspringt. Und da dieser Accord auch C enthält: das C aber hauptsächlich die Basis des herrschenden Accords ist; so wird dieses in den zweyten Accord gehörige C, wenn es der Komponist in Baß setzt, mit Ziffern ausgedrückt.

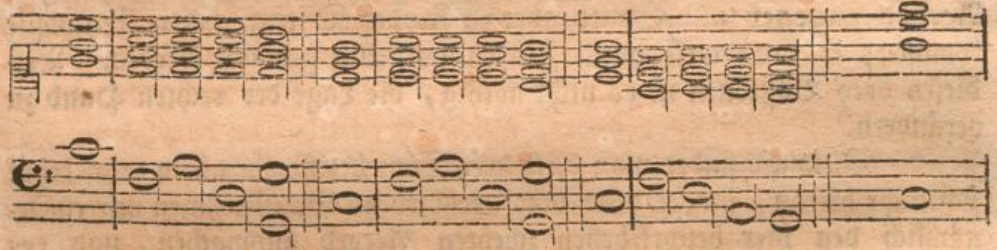
Die vier verschiedenen Bezifferungen einer einzigen Harmonie.



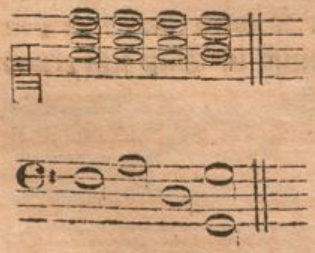
Etwas besonders ist es, daß diese Harmonie nirgends sonst wo, ausgenommen bey Bindungen und Durchgängen angetroffen wird. Auch dieses geschieht selten. In der Molltonart dieses Namens ist wohl diese Harmonie auch wieder anzutreffen, aber sehr selten mit der großen Terz.

Wiederholung dieses Accords und seine Auflösung in den dritten Accord.

Verschiedene Versetzung der Oberstimmen.



Verschiedene Verwechslung des Baßes.



Die

Die zwo ersten Lagen der rechten Hand sind die bequemsten. Die Regel gilt hier: daß man nach der Lage des ersten Accords einen Ton beym zweyten Accord auslassen kann, und zwar, welchen man am unbequemsten findet, es wäre denn: man verlange ihn durch vorgeschriebene Ziffern besonders, welches aber sehr selten geschieht, massen die Auslassung eines Tones, besonders bey einem vierstimmigen Accord, nichts zur Verschlimmerung einer Melodie beytragen kann, wie wir dieses bereits gesagt haben. Welcher Ton aber am leichtesten auszulassen ist: das ist allezeit die Oktave des Baßes.

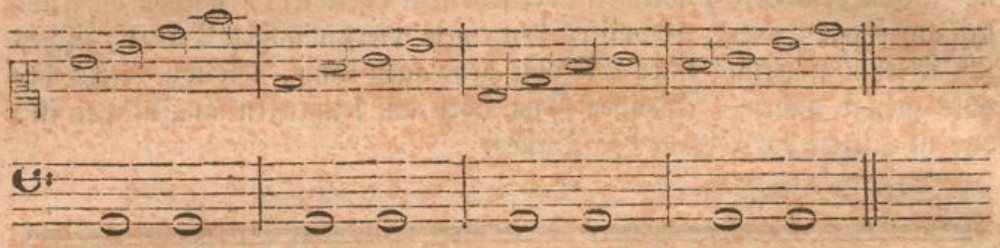
Von dem dritten Accord in C dur.

Dieser Accord ist, wie sein Vorgänger, auch ein Untergebener des herrschenden Accords. Der Grundton ist hier G. Seine Bestimmung ist: jederzeit in dem Laufe der Melodie dem herrschenden Accord vorzutreten, daher er auch niemals, außer in der Seitenbewegung, darf ausgelassen werden. Die unterste Terz des dritten Accords ist derjenige entscheidende Ton, durch welchen man wissen kann, in welcher Tonart die Melodie sich befindet, welches der halbe Ton darüber anzeigt: der auch dem Ohr am deutlichsten vorkömmt, und ohne den kein Stück kann angenehm seyn. Man kann durch diese große Terz des dritten Accords nun wohl wissen, in welcher Tonart die Melodie sich befindet: ob aber diese Tonart dur oder moll ist: dieses muß hingegen die Terz des vollkommenen oder herrschenden Accords bestimmen. Wenn diese Terz aus fünf halben Tönen besteht, so ist die Tonart dur; und wenn sie vier halbe Töne enthält, so ist sie moll. Jene Terz bleibt hingegen allezeit groß, die Tonart mag dur oder moll seyn.

Die Harmonie dieses Accords besteht aus der hier beschriebenen Terz, Quint und Septime. In Solis, bey Kadenzen und andern wenig besetzten Stimmen kann vielmals die Septime ausgelassen werden, zumalen unter Liebhabern. Das Ohr leidet hierunter nichts. Es

kann also hier wiederum die nämliche Lage der Finger, als wie bey den zwey vorhergehenden Accorden bleiben.

Dieser Accord kann auch viermal in der rechten Hand verwechselt werden, als:



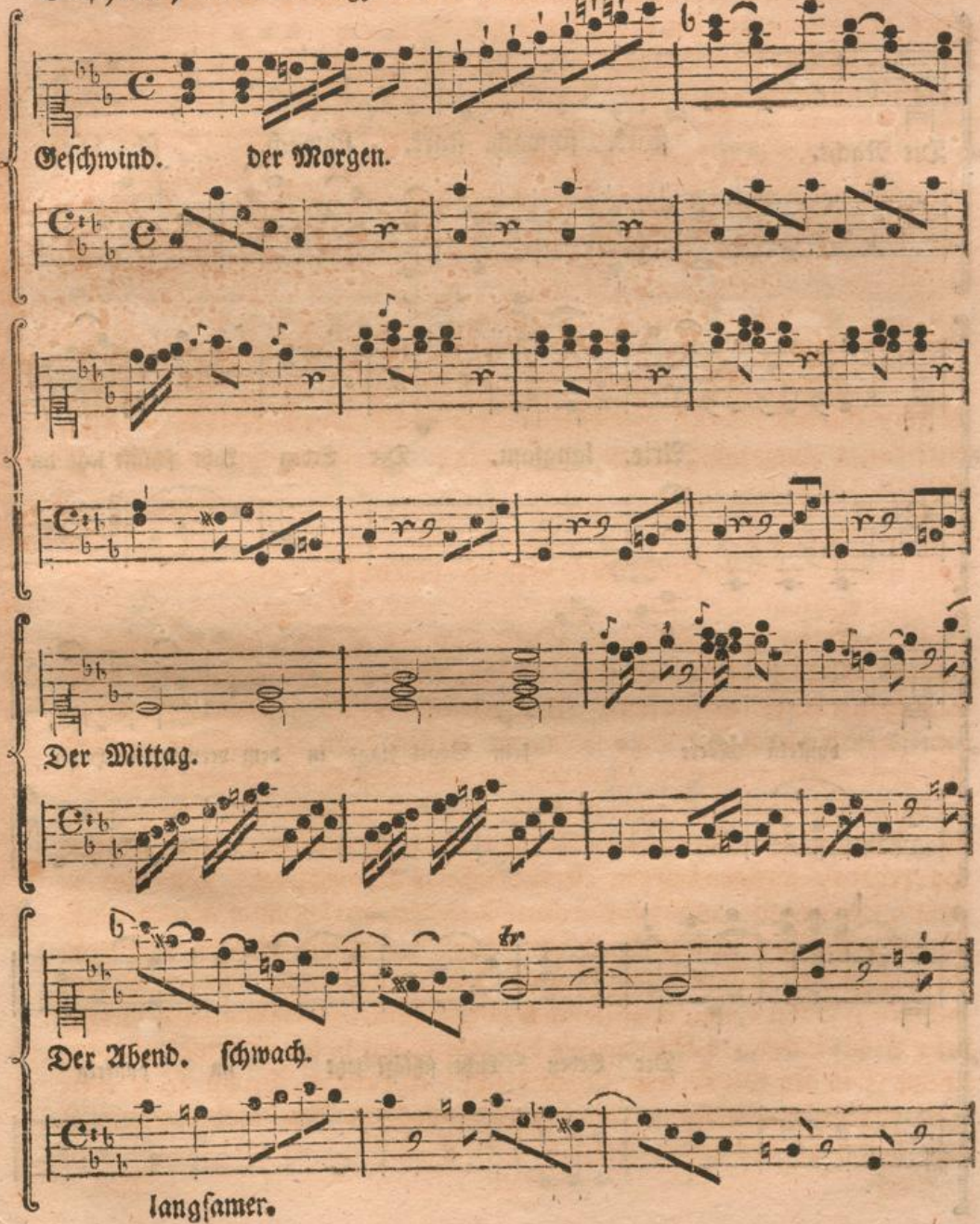
Wenn ein Anfänger das F ausläßt, so ist die erste und die dritte Lage die bequemste. Indessen soll ein angehender Liebhaber doch alle vier Lagen auswendig lernen, um sie in der Geschwindigkeit greifen zu können.

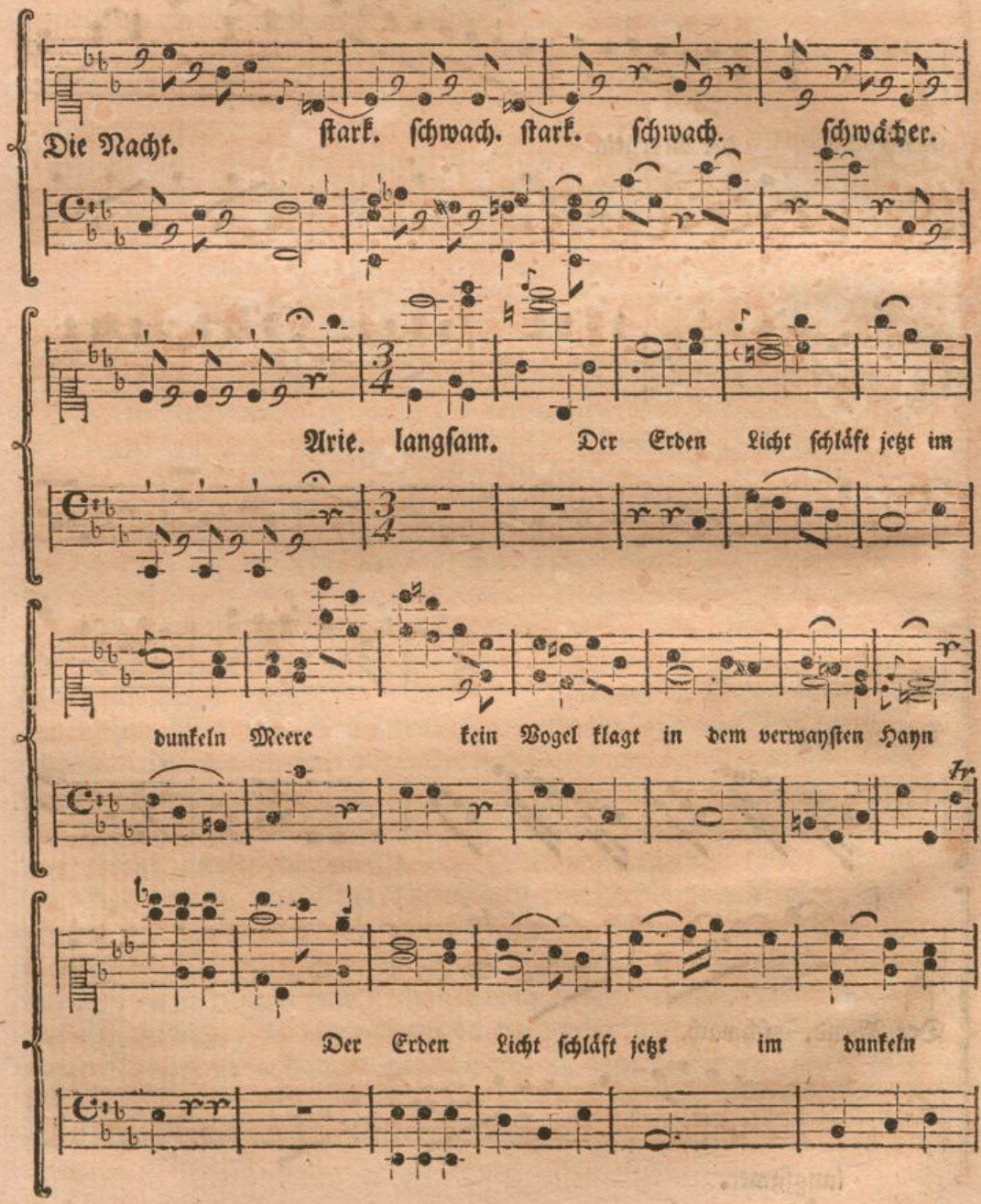
Gebrauch dieses Accords.

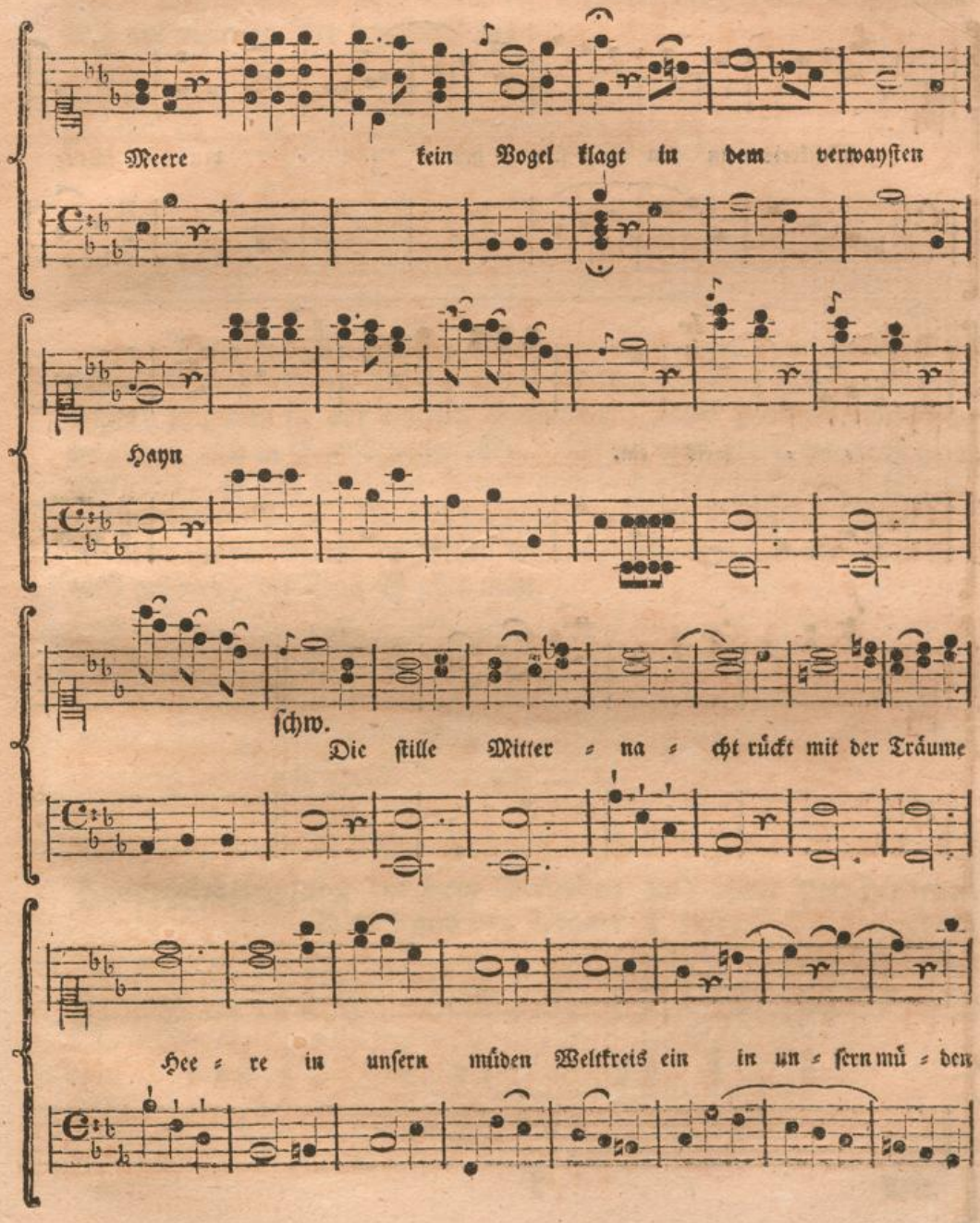
Wenn ein Stück aus der Tonart C dur geht, und es kömmt im Baß H und G vor; so wird dieser Accord mit der rechten Hand dazu gegriffen. Will der Komponist auch das F und D aus diesem Accord in Baß setzen; so müssen diese zween Töne beziffert werden. Wenn aber der Baß mit der Oberstimme in Sexten geht, so ist in diesem Falle auch nicht nöthig, die Ziffern darüber zu setzen, denn die Regel ist fest: **der dritte Accord soll jederzeit dem ersten Accord vortreten, ausgenommen in der Seitenbewegung.** Da nun in dem Sextengange auf F der Ton E aus dem herrschenden Accord nachkömmt, und auf D das C als die Basis des ersten Accords folgt; so kann man diese beyden Töne F und D nicht aus dem zweyten Accord nehmen, sondern man muß sie nach obiger Regel in dem dritten Accord von C dur suchen, ausgenommen das einzigemal in der Seitenbewegung: wenn C in der Oberstimme liegen bleibt; so kann zu F auch seine Terz und Quint genommen werden, und dennoch zu dem nachfolgenden E die Harmonie des ersten Accords nachfolgen.

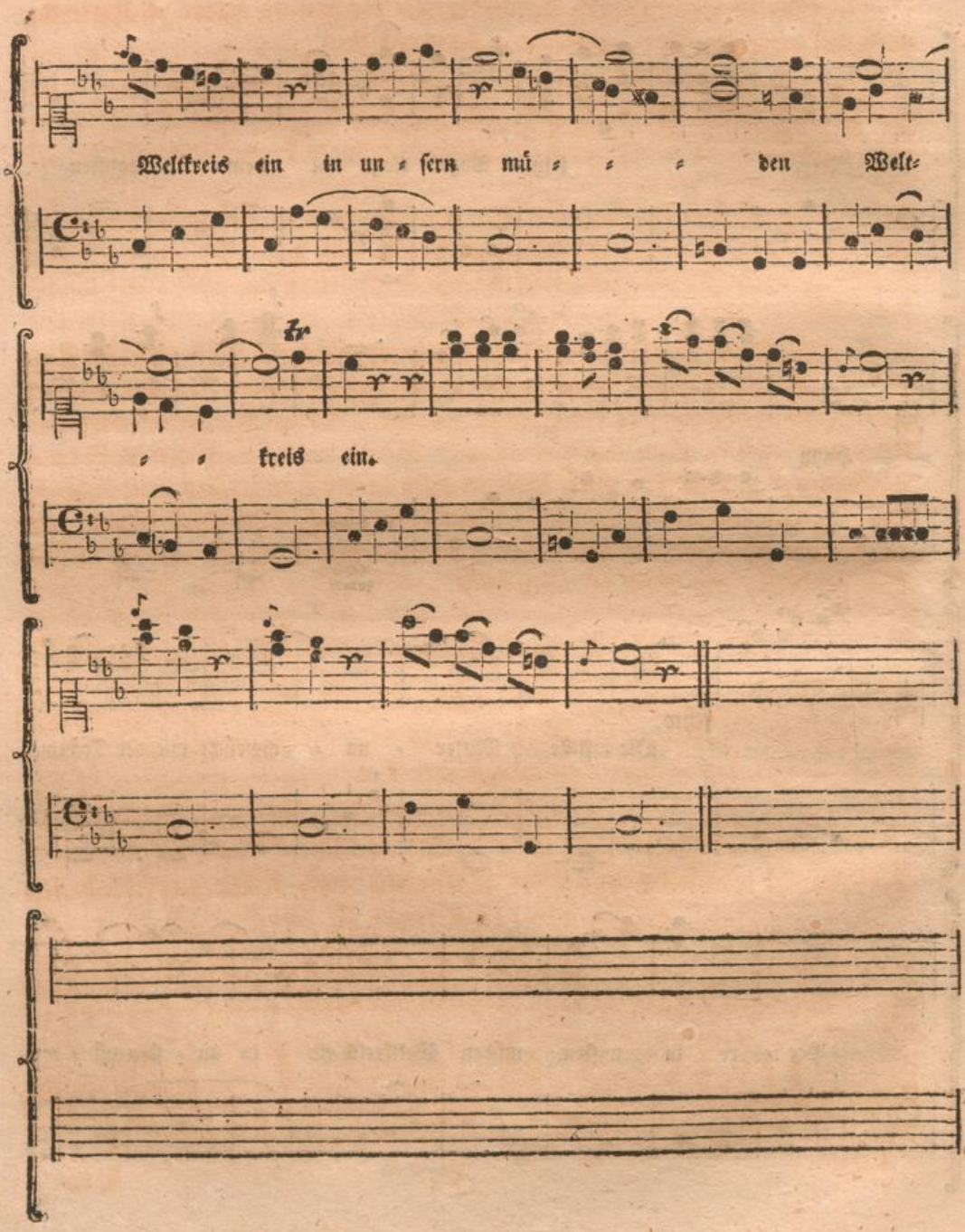
Die-

Sinphonie, die vier Tagzeiten vorstellend.

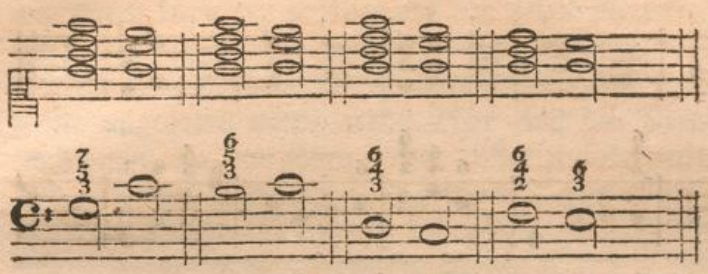



Die Nacht.
stark. schwach. stark. schwach. schwächer.
Arie. langsam. Der Erden Licht schläft jetzt im
dunkeln Meere kein Vogel klagt in dem verwaysten Hayn
Der Erden Licht schläft jetzt im dunkeln


Meere kein Vogel klagt in dem verwayſten
Hayn
ſchw.
Die ſtille Mitter = na = cht rückt mit der Träume
Hee = re in unſern müden Weltkreis ein in un = ſern mü = den

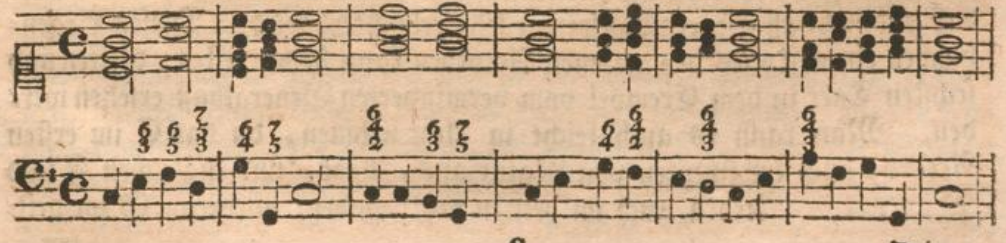

Weltkreis ein in un = sern mü = = = den Welt=
= = kreis ein.

Dieser Accord wird durch die Verwechslung seiner Baßstimme auch auf viererley Art beziffert, als:

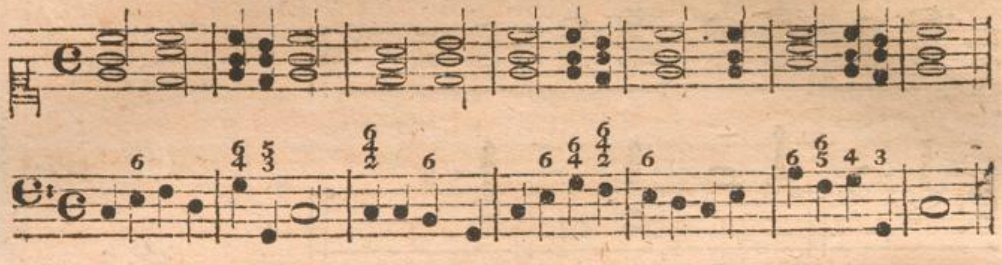


Kommen, wie gesagt, diese vier verschiedene Töne in Baß zu stehen, so daß jederzeit die Harmonie des herrschenden Accords darauf folget; so haben sie alle einerley Harmonie. Diese Harmonie wird unverändert auch in C moll angetroffen. Wenn man die Septime F in x umkleidet, so läßt sich dieser Accord auch in die Tonart Fis moll führen, und darinn auflösen. In dieser Tonart darf diese Harmonie füglich als ein kromatischer Accord angesehen werden, weil E x, D und H in Fis moll gehören, der Baß G aber nicht.

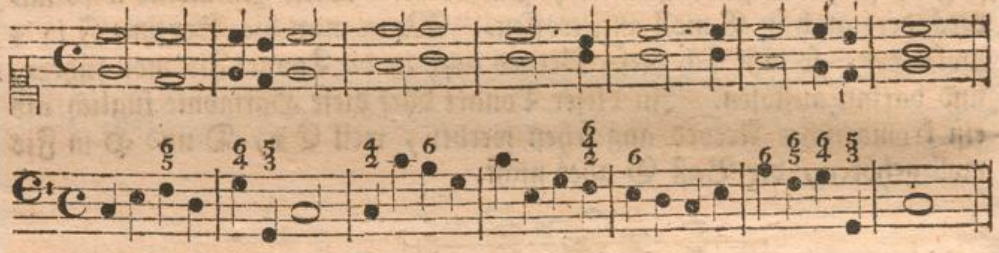
Hauptwiederholung der drey Accorden und ihrer verschiedenen Bäßen aus der Tonart C dur.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.



Dieses Exempel im verminderten Generalbaß zum Gebrauch bey Solis u. s. w.



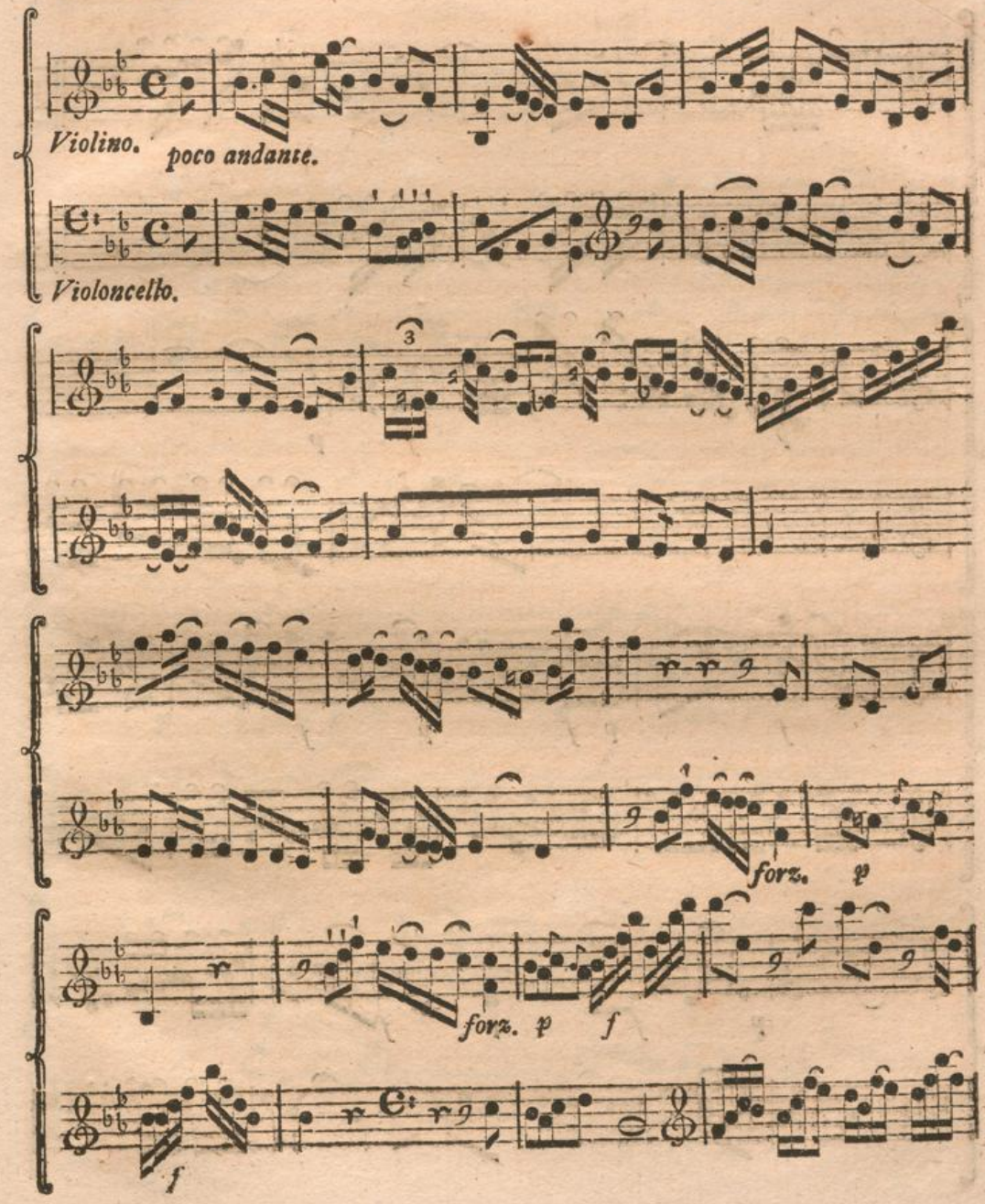
Der Gebrauch dieses verschiedenen Accompagnements ist vorhin beym ersten Accord angezeigt worden: es ist also unnöthig, mehreres davon anzuführen. Nur beym Accompagniren ist noch dieses zu empfehlen: die Liegenlassung eines Tones, nämlich, daß ein Ton, der auch zu gleicher Zeit sich in dem nachfolgenden Accord befindet, mit dem nämlichen Finger wieder bey dem andern Accord angeschlagen wird. Die Ursach ist diese: weil dadurch die Fehler, die sonst durch das Verrücken oder gar Springen der rechten Hand entstehen, vermieden werden, und dann: daß dadurch daß Generalbaßspielen sehr erleichtert wird. Dieses Liegenbleiben eines Tones bey zweenen Accorden kann beym ersten, dritten und sechsten Takt in dem Exempel vom verminderten Generalbaß ersehen werden. Man kann es auch leicht in Acht nehmen, da das C im ersten Accord, auch im zweyten von Natur aus, liegt, und ingleichen F und D im zweyten Accord, auch im dritten sich befindet: wiederum G im dritten

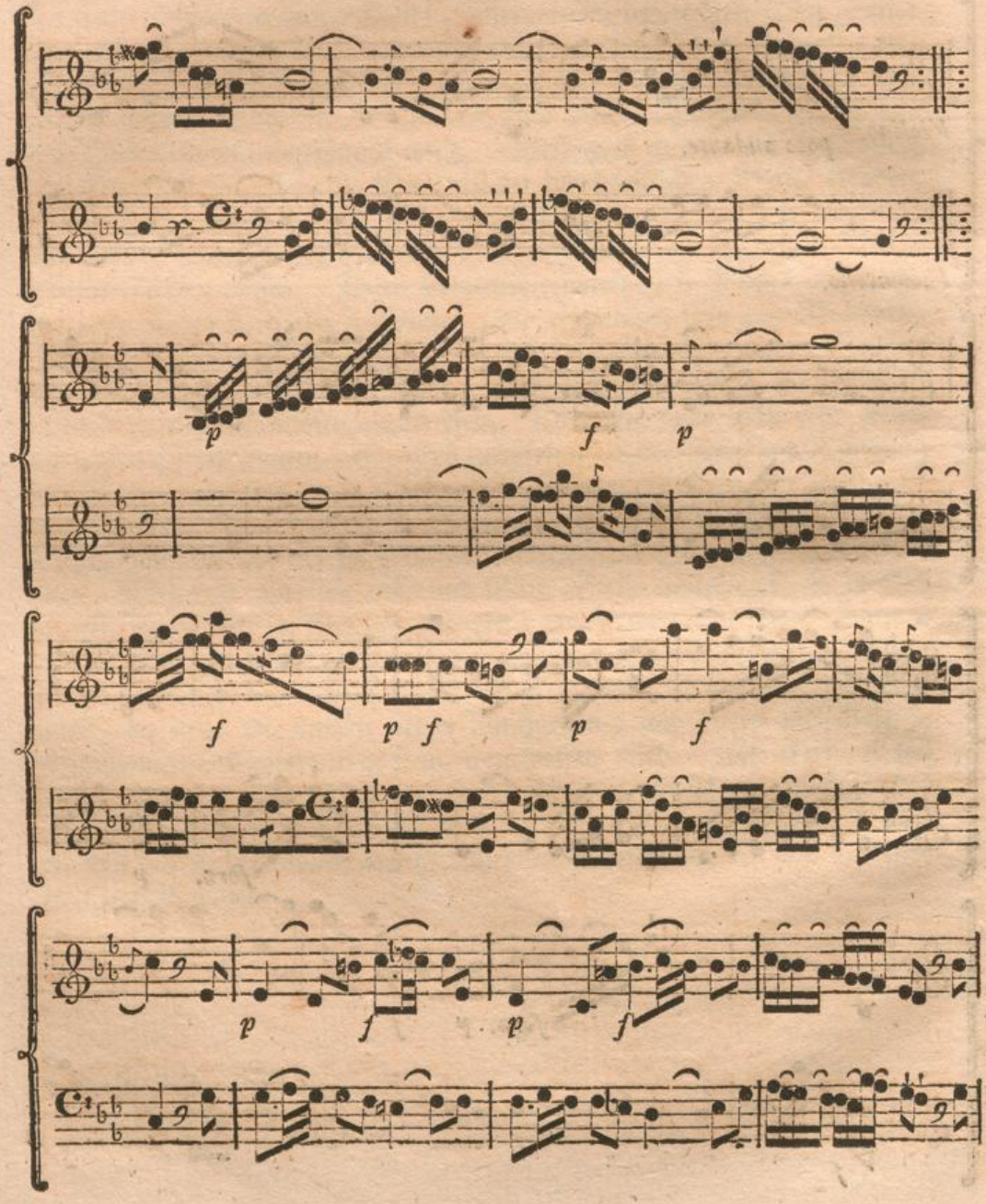
ten Accord auch im ersten angetroffen wird; daher kann die Hand ganz leicht so gelegt werden, daß allezeit ein Ton oben oder unten in der rechten Hand kann mit herüber auf den neuen Accord gezogen werden. Dadurch werden, wie gemeldet, viele sonst fehlerhafte Gänge verhütet. Fehler werden beym Generalbaßspielen genennt: wenn die Harmonie falsch angegeben wird; wenn Töne aus den Accorden ausbleiben, die nothwendig da seyn sollen, oder einige genommen werden, die unnöthig sind. Wenn Quinten und Oktaven, zwo oder mehrere, auf einander in den äußersten Stimmen, das heißt: mit der tiefsten Baß- und höchsten Sopranstimme, gemacht werden u. s. f. Was aber die Oktaven und Quinten in den mittelsten Tönen der rechten Hand anbelangt: so ist nicht allezeit nöthig, ihnen gar zu genau auszuweichen, besonders den Oktaven des Baßes, wenn eine Vollstimmigkeit soll gebraucht werden, wie der ehmalige berühmte Kapellmeister Heinchen und andre mehr angemerkt haben. Zudem, so macht ein auf dem Flügel nicht ganz angegebener Accord oft keine angenehme Wirkung, es wäre denn: bey Accompagnirung eines Solo, oder einer schwach besetzten Arie, wo mehr auf den Baß, als auf die Harmonie beym Flügel gesehen wird, und wo der, von den Italiänern zuerst aufgebrachte, verminderte Generalbaß auch wirklich besser gefällt, als der ganz vollständige, wie dieses die Erfahrung bezeuget.

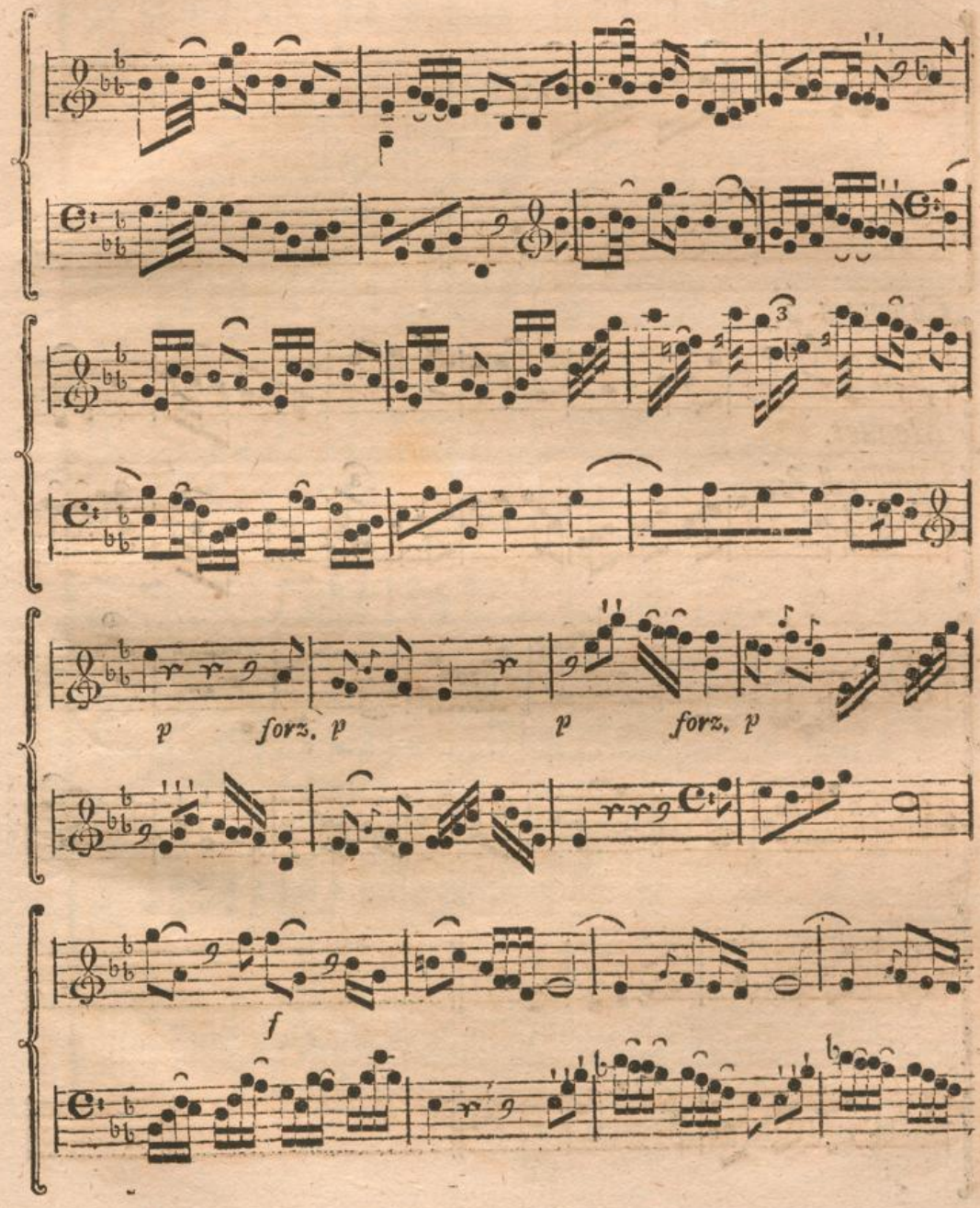
Und so ist es auch bey der Mitnehmung aller Dissonanzen, als der Septime auf dem dritten Accord, und den andern Arten von Septimen, desgleichen der Nonen beschaffen. Wenn ein Liebhaber auch diese Dissonanzen zuweilen ausläßt, so wird gewißlich dadurch die Wirkung der Musik weder gehindert noch verbessert werden, besonders, wenn diese Intervallen durch die andern Stimmen ausgedrückt werden. Zudem, was ist die None? ein Vorschlag, oder eine Verzögerung des vorhergegangenen Tones, der allezeit durch den Sänger und Solospieler soll beobachtet werden, denn da hat sie ihre Bestimmung und wirklichen Nutzen. Sie darf nirgends, als nur in der Seitenbewegung frey erscheinen. Diese Anmerkung ist nur für Liebhaber geschrieben. In der Kirche, bey starkgebundenen Sachen, als Fugen u. s. f., wo eine Stimme öfters in eine solche Dissonanz unvermuthet einfällt, und wo die begleitenden Stimmen, als Violinen u. s. w., diesen Ton nicht haben,

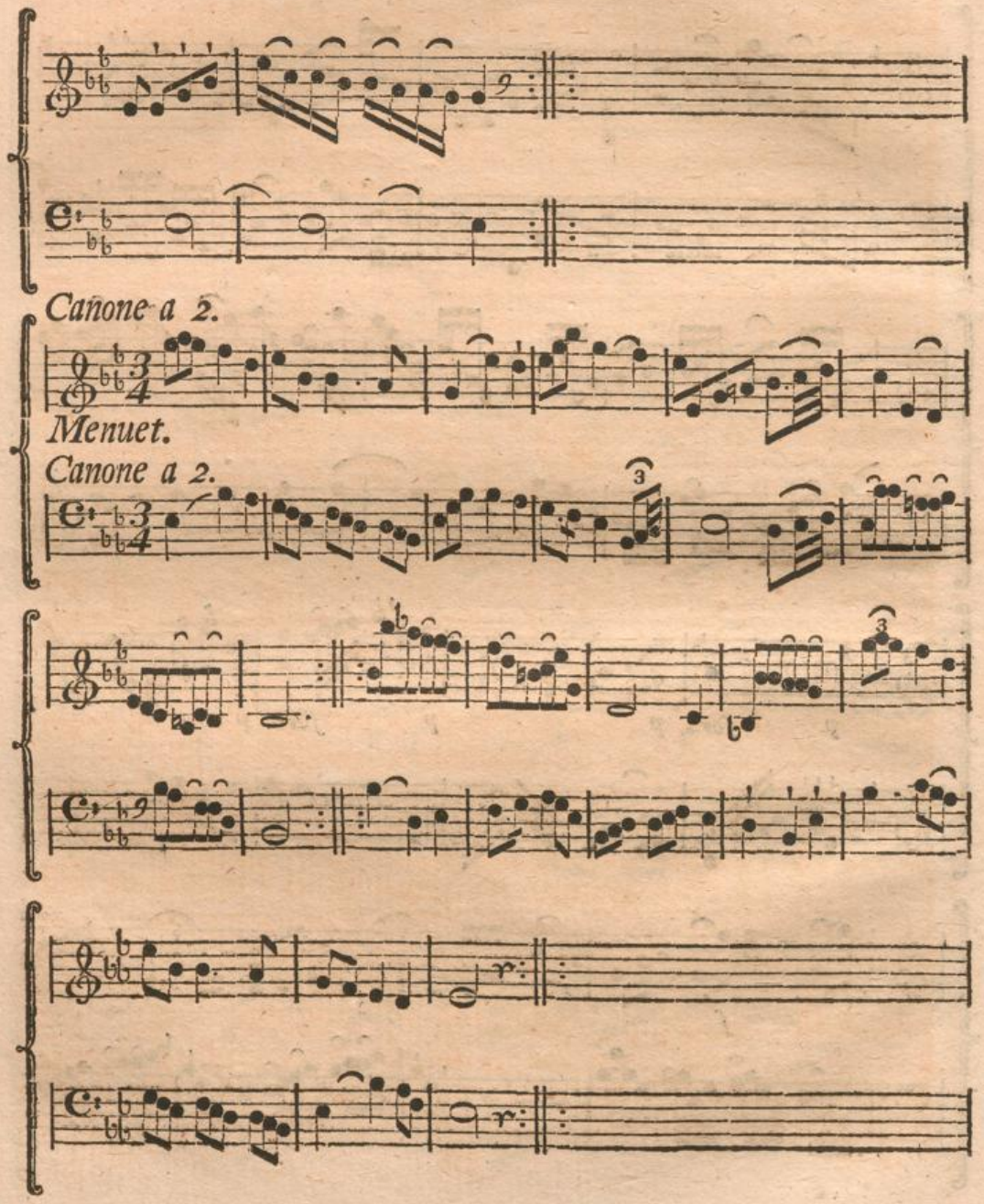
(welches aber selten geschieht) da ist es nöthig, das der Accompagnist eine solche Dissonanz mit anspielet, um zuweilen den rechten Weg zu weisen: allein hier sind Leute von Metier, und sehr selten Liebhaber da. Ferner ist es auch nöthig, bey Accompagnirung eines Recitativs, den ganzen Accord anzugeben, besonders, wo dieses ohne Begleitung andrer Instrumenten abgesungen wird. Weil auch zu baldester Erlernung des Generalbaßspielens die Kenntniß der durchgehenden Tönen erfodert wird, wovon zwar bereits oben etwas ist geredet worden; so muß ein angehender Generalbaßspieler auch diese sehr gut von den andern Tönen zu unterscheiden wissen. Diese Kenntniß ersparet viele Mühe. **Durchgehende Töne sind alle diejenige, die eigentlich nur zur Melodie, nicht aber zur Harmonie gehören, die daher auch niemals eine besondre Harmonie überkommen.** Sie sind bey einem wohlgesetzten Stücke in allen Stimmen anzutreffen. Ohne sie wird man sehr selten ein gutes Stück finden. Sie sind größtentheils der Stoff zur Erfindung der Melodie und des guten Geschmacks, wovon die Alten sehr wenig gewußt haben. Ihre eigentliche Stelle ist allezeit auf der innerlich kurzen Note, nämlich auf der zweyten nnd vierten Note bey gleichgeltenden Tönen. Wenn sie aber die erste und dritte Stelle einnehmen; so werden sie als Vorschläge in Betracht gezogen, wo sie wiederum keine Harmonie überkommen. Es giebt auch geschwinde stuffenmäßige auf- und absteigende Töne, wo nur zu der ersten Note eine Harmonie angegeben wird, da denn die andern sieben durchgehen, wie dieses vielfältig in Sinphonien, Concerten u. s. w. angetroffen wird. Ein Exempel soll dieses deutlicher geben, worinn zu gleicher Zeit alle Verwechslungen des Baßes der drey Accorden, als auch die beyden Tonarten G und F dur, worinn sich die Harmonie des herrschenden Accords von C dur antreffen läßt, vorkommen.

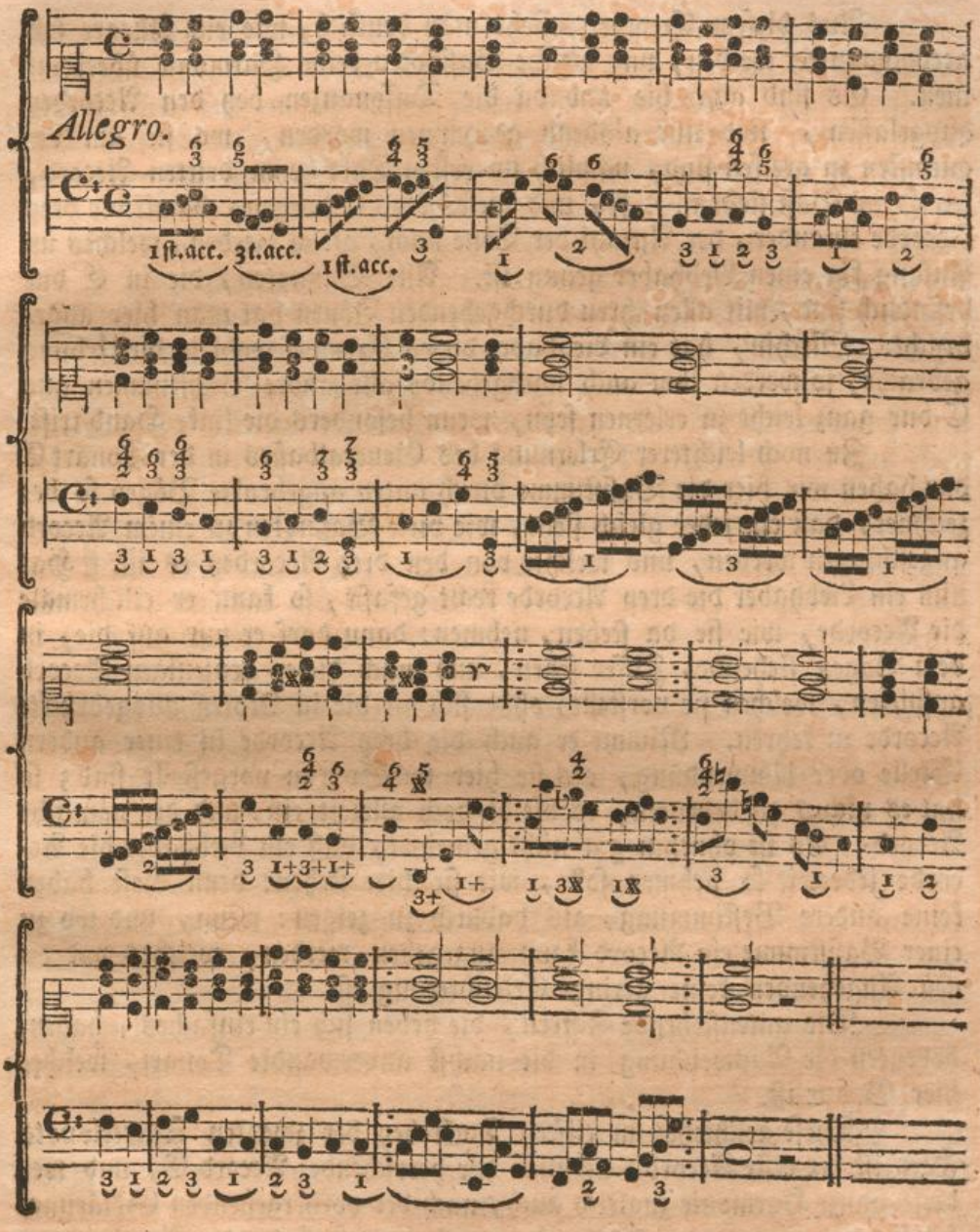
Sonata a 2. *del Sig. Daube.*




p
f
p
f
p f
p
f
p
f
p
f


p forz. p p forz. p
f


Canone a 2.
Menuet.
Canone a 2.


Allegro.
1st.acc.
3t.acc.
1st.acc.

Aus diesem Exempel ersieht man deutlich, wie ein Allegro soll accompagniret werden, und welche Baßnoten keine Harmonie überkommen. Es sind auch hie und da die Dissonanzen bey den Accorden ausgelassen, und nur alsdenn genommen worden, wo sie am bequemsten zu greifen sind, nämlich im ersten Takt beym dritten Accord, wo H im Baß steht u. s. f., und dieses blos deswegen, damit die drey Accorde einander, der Anzahl der Töne nach, gleich werden, welches im Anfang für einen Liebhaber genug ist. Alle Baßnoten, die in C dur befindlich sind, mit allen ihren durchgehenden Tönen hat man hier angebracht. Mithin, hat ein Liebhaber dieses Exempel wohl in die Uebung gebracht, so werden ihm auch nachgehends alle andre Baßstimmen aus C dur ganz leicht zu erlernen seyn, wenn besonders die linke Hand trift.

Zu noch leichterer Erlernung des Generalbaßes in der Tonart C dur haben wir hier die Baßstimme durch unten angehenkte Bögen so bezeichnet, daß ein jeder gleich sieht, wie viele Baßnoten zu einem Accord angeschlagen werden, und welcher von den drey Accorden es ist. Hat nun ein Liebhaber die drey Accorde recht gefaßt, so kann er etlichemale die Accorde, wie sie da stehen, nehmen: dann darf er nur auf die, in dem Bogen stehende, Ziffer sehen, und nach dieser denjenigen Accord anspielen, welchen sie vorstellt, ohne sich an die in Noten ausgedrückte Accorde zu kehren. Nimmt er auch die drey Accorde in einer andern Stelle oder Umwendung, als sie hier im Sopran vorgestellt sind; so hat es nichts zu bedeuten, es bleibt doch allezeit ein- und der nämliche Accord. Es ist ohnehin gar nicht gemeinet, daß ein Liebhaber die Accorde jederzeit so nehmen solle, wie sie hier stehen: denn diese haben keine andere Bestimmung, als dadurch zu zeigen: wenn, und wo zu einer Baßstimme ein Accord kann angegeben werden, welches vor einen Angehenden keine geringe Erleichterung ist.

Die untenstehende Ziffern, die neben sich ein einfaches + haben, bedeuten die Ausweichung in die nächst anverwandte Tonart, welches hier G dur ist.

Diese geschiehet im eilften Tackt bey der zweyten Viertelsnote. Hier ist der erste Accord, nämlich der herrschende Accord C, und weil diese ganze Harmonie zugleich auch, nach der vorhergehenden Erklärung, im zweyten Accord von G dur befindlich ist; so findet die Ausweichung

in eine andere Tonart die beste Gelegenheit auf dieser Stelle. Auf diesen Accord folget der dritte Accord von G dur, worauf diese Melodie nach etlichen Noten sich wider zurück in C wendet. Hier muß nun dieser Accord aufs neue eine zweyfache Stelle vertretten, nemlich er soll zu gleicher Zeit auch die Harmonie des dritten Accords von F dur versehen, wie wir dieses oben mit mehrern erwiesen und vorgelegt haben.

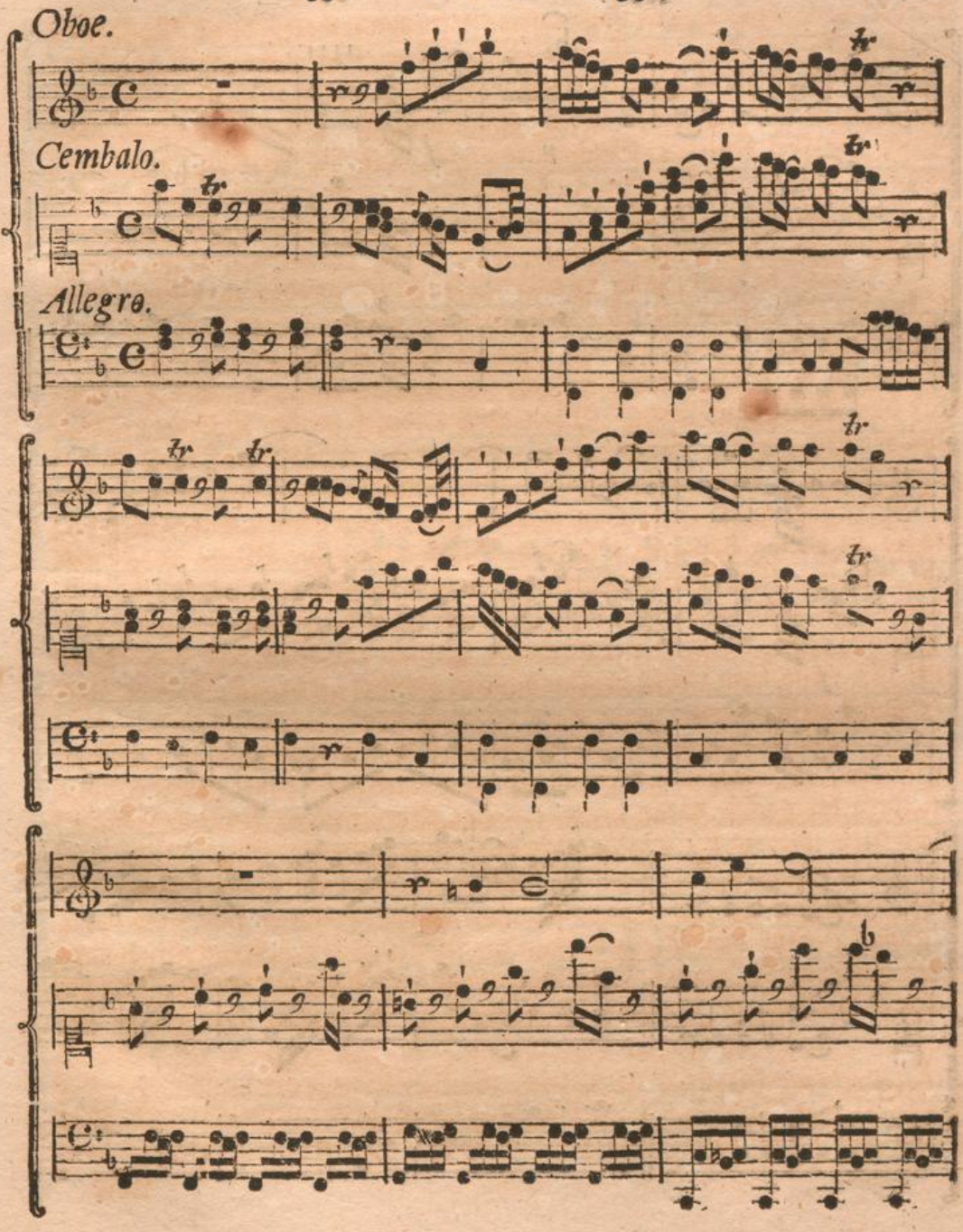
Nun steht die Melodie in der zweyten anverwandten Tonart von C dur, mithin in F dur. Dieses wird durch ein doppeltes x angezeiget. Hier aber geht sie gleich wider zurück in C dur, welches durch die Liegenbleibung des Basses geschiehet, als welches F auch im dritten Accord von C dur sich befindet, und da es hier im Baß erscheinet; so stellt es die dritte Umwendung oder Verkehrung des dritten Accords von C dur vor. Hierauf geht die Melodie bis ans Ende ohnverrückt fort. Warum die Ausweichung in diesem Exempel so kurz währet, ist die Ursach: weil G dur, als die erste Ausweichung von C dur noch nicht ganz erkläret ist, und der zweyten Ausweichung nämlich F dur nur mit wenigem ist gedacht worden, welches alles dereinst in folgenden Blättern geschiehet. Um nun alle Schwierigkeiten zu vermeiden, haben wir dem Anfänger nur dasjenige zeigen und widerhohlen lassen wollen, was er durch die vorhergegangene Abhandlung und kleine Exempel bereits erlernet hat.

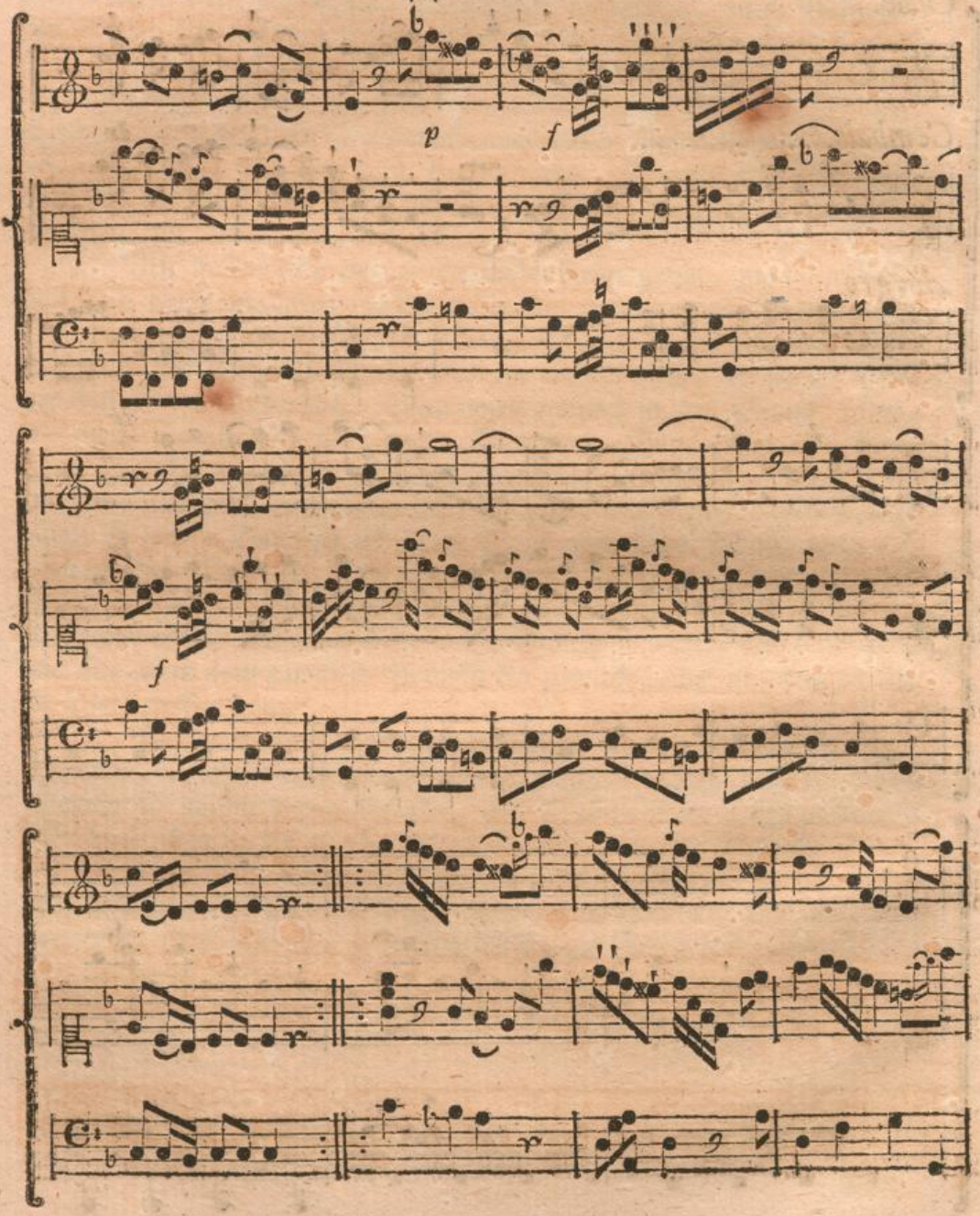
Es ist bekannt, daß ein jedes große Stück niemals in einerley Tonart vom Anfang bis ans Ende bleibt. Die Melodie weicht gemeiniglich auch in andre Tonarten aus, bis sie zuletzt wieder zurück in die Anfangstonart geht, und sodenn darinn endiget. In diesem Betracht, muß ein Liebhaber, sogleich nach der Erlernung einer Tonart, auch die nächsten anverwandten Tonarten merken, ohne die man sonst keine große Parthie, als: Sinphonie u. s. f. accompagniren könnte. Wenigstens findet man in einem großen Stücke drey verschiedene Tonarten, deren Folge also geschieht: C dur, wenn seine Anfangsmelodie vorbey ist, so geht der Gesang in die Quinte, nämlich in G dur. In dieser Tonart wird meistentheils das Anfangsthema wiederholt, sodenn durch einige Passagen durchgeführt, und unvermerkt in die Sexte, nämlich in A moll gebracht. Hier kommen auch noch einige, aus C dur entlehnte, Passagen in A moll versetzt vor. Nach diesem kömmt die Reihe

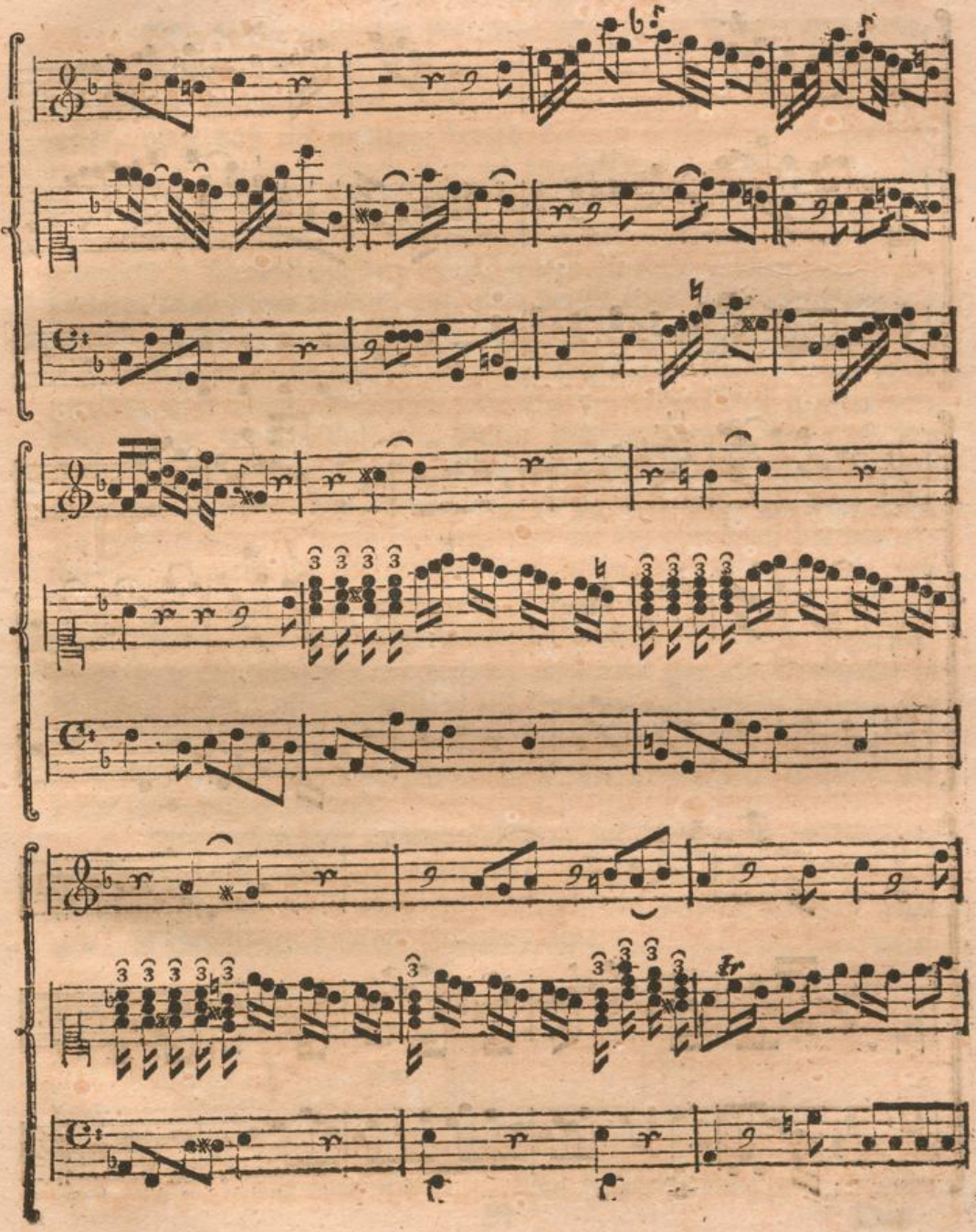
wieder an C dur: das Anfangsthema wird wiederholt, durch Passagen verlängert, und bis ans Ende geführt. Dieses ist mehrentheils der natürliche Bau einer langen Melodie. Je mehr von diesem System abgegangen wird, destomehr leidet der natürlich schöne Gesang. Und obgleich bey dem heutigen Geschmacke noch andre Ausweichungen geschehen; so sind sie doch von ganz keiner Länge. Je entfernter aber auch diese sehr kurz währende Ausweichungen geschehen, destomehr nimmt zwar die Kunst zu, die Natur aber ab.

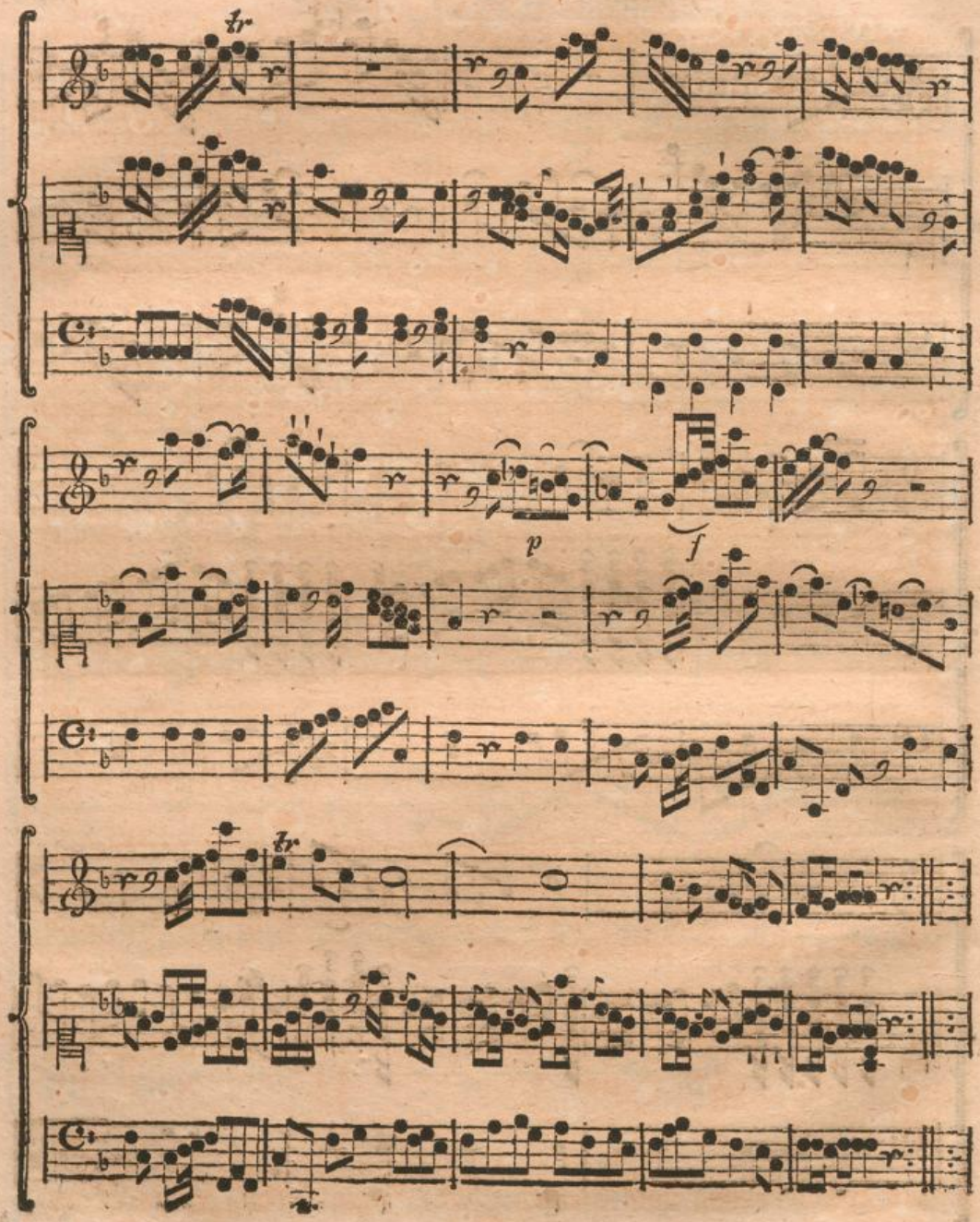
Wir haben diese wenige Gedanken hieher gesetzt, um einem Liebhaber die Nothwendigkeit der Erlernung der anverwandten Tonarten bey einer jeden Tonart vorzustellen. Gewiß ists, es ist eine sehr große Hilfe, wenn ein Generalbaßspieler schon im voraus weis, in welche Tonart das Stück ausweicht. Man wird dadurch in den Stand gesetzt, die meisten großen Stücke, als: Koncerten, Sinphonien und Arien ohne Beyhilfe einer sonst nöthigen Bezifferung zu accompagniren. Es ist daher sehr gut, wenn man den Anfängern des Generalbaßes sogleich sagt: in welche Tonarten ein jedes Stück natürlicher Weise auszuweichen pflegt. Daß man nicht ehe eine andre Tonart vornimmt, ehe und bevor man nicht die vorigen nebst ihren anverwandten Tonarten zu accompagniren wisse, welches mit ein wenig Geduld und Fleiß sehr bald erlernet ist: wenn man zumal in Handstücken ziemlich geübet ist, daß die linke Hand treffen kann.

Hat man nun eine Tonart nebst ihrer Anverwandtschaft zu Ende gebracht, so nehme man hierauf nicht eine entfernte Tonart zu lernen vor, sondern die nächste daran liegende, eine Quinte höher stehende Tonart. Da diese schon in der abgehandelten Tonart, als eine Anverwandtinn, ist bekannt worden; so kann sie desto leichter nunmehr als eine Anfangstonart erscheinen, und ihre beyde anverwandte Tonarten sind auch leicht gelernet. Auf diese Art gehe man die jetziger Zeit gewöhnlichen Tonarten nacheinander durch. Wir sind versichert, daß nur die erste Tonart einem Anfänger wird etwas Mühe machen, die andern aber sehr wenig.


Oboe.
Cembalo.
Allegro.

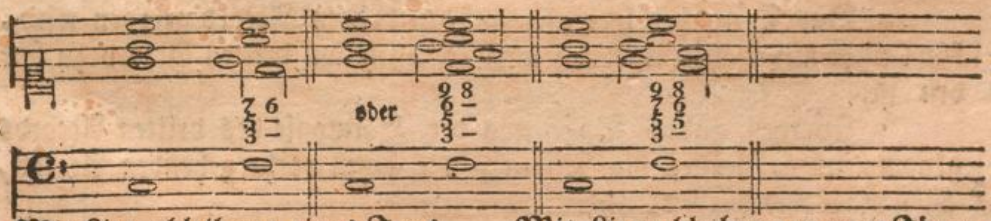

p
f
f




tr
p
f
tr

Wir hoffen nunmehro die allermeisten in der Tonart C dur liegenden Accorde abgehandelt zu haben, und zwar, alle diejenige, die von Natur darinne liegen. Sehr viele Partien aus C dur werden gesezt, ohne daß ein anderer Accord darinne vorkömmt, als der hier vorgetragen worden. Nun gibt es freylich noch einige Accorde, die durch die Kunst ihr Daseyn erhalten: diese werden aus zwey verschiedenen Accorden zusammen gesezt. Sie entspringen: wenn ein Ton des vorhergehenden Accords auf dem nachfolgenden, zu einem andern Accord gehörigen, Baß liegen bleibet, und allda dererst seine Auf- oder Ablösung erhält. Dieser Ton gehört aber nicht zu denjenigen Tönen, die von Natur in zwey verschiedenen Accorden liegen, wovon wir oben schon geredet; sondern unter diejenigen, die auf den andern Baß gezogen werden, wohin sie eigentlich von Natur nicht gehören. Auf diese Art entspringt der zusammengesezte Septimen- und Nonenaccord. Ihre Harmonie verändert sich, wenn ein, zwey, oder wohl gar drey Töne des vorigen Accords liegen bleiben, und mit auf dem Baß des darauffolgenden Accords sich noch einmal hören lassen: weil sie aber nicht von Natur zu diesem Baß gehören; so müssen sie auch gleich darnach der rechtmäßigen Harmonie Platz machen. Man kann diese liegenbleibende Töne retardirente Töne heißen, auch wohl gar als Vorschläge in Betracht ziehen. Ein Vorschlag soll sonst keine Harmonie haben, und dennoch dringt er sich beym heutigen Geschmack häufig hervor, und raubet gleichsam den rechtmäßigen Tönen ihre Harmonie, indem er sich solche fast gänzlich zueignet.

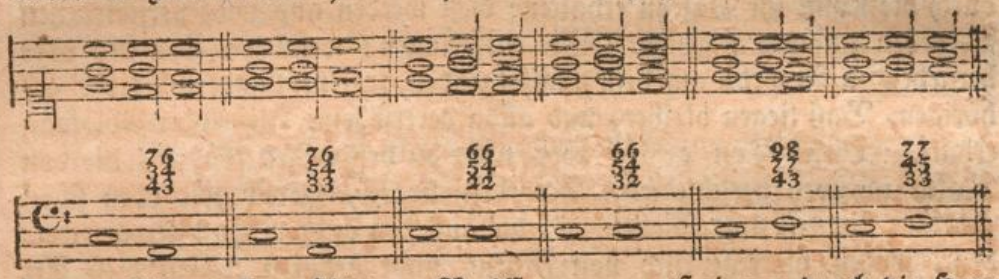
Wir wollen diese zusammengesetzte, zufälliger weise vorkommende, Accorde durch Exempeln erklären. Wenn die Harmonie des herschenden Accords C dur wird auf den Baß des zweyten Accords gezogen; so entspringen folgende Accorde, als:



Mit Liegenbleibung eines Tons. Mit Liegenbleibung zweener Tönen.

Das C, welches mit auf dem andern Accord liegen bleibet, wird hier nicht mitgezählet, indeme dieser Ton ohnehin auch in der Harmonie des zweyten Accords sich befindet.

Werden andere Bäße aus dem zweyten Accord genommen; so bleibt die Harmonie wohl einerley; allein die Ziffern ändern sich.



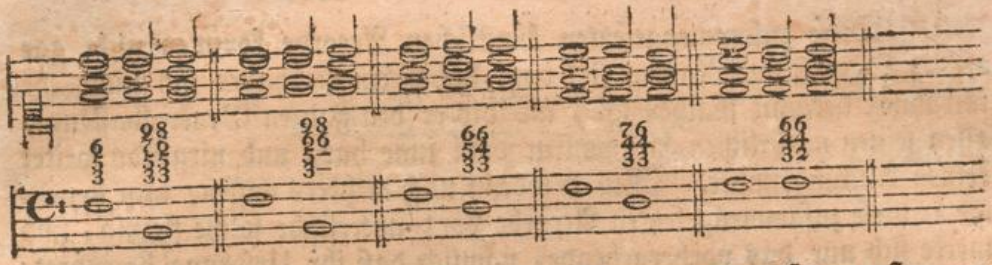
Alle diese verschiedene Bezifferungen entspringen durch die Herüberziehung der Harmonie des ersten Accords auf den Baß des zweyten Accords. Ein Liebhaber gibt also auf diesem Baß zweyerley Accorde hintereinander an, nämlich: die Harmonie des vorhergegangenen Baßes, und dann die Harmonie des vorhandenen Baßes; so sind die Ziffern getroffen. Wenn die Harmonie des zweyten Accords mit auf den Baß des dritten gezogen wird; so entstehen folgende zusammengesetzte Accorde, als:

Mit Liegenbleibung eines Tons. Mit Liegenbleibung zweener Tönen.

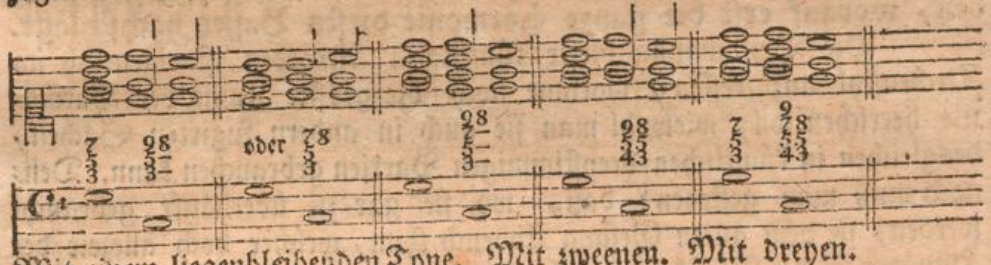
Das D welches hier mit auf den dritten Accord gezogen wird, kann nicht mitgezählet werden, weil es auch im dritten Accord zu finden ist.

Werden andere Bäße aus der Harmonie des dritten Accords genommen: so müssen die Ziffern, wie beym vorhergehenden Accord, auch verändert werden, als:

Wenn

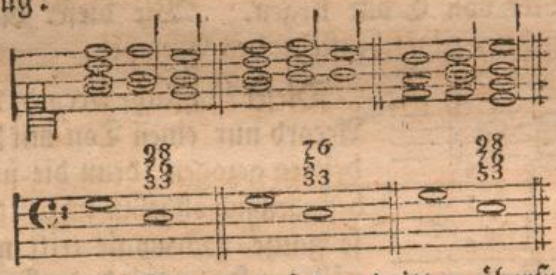


Wenn die Harmonie des dritten Accords mit auf den ersten gezogen wird; so entstehen folgende zusammengesetzte Accorde, als:

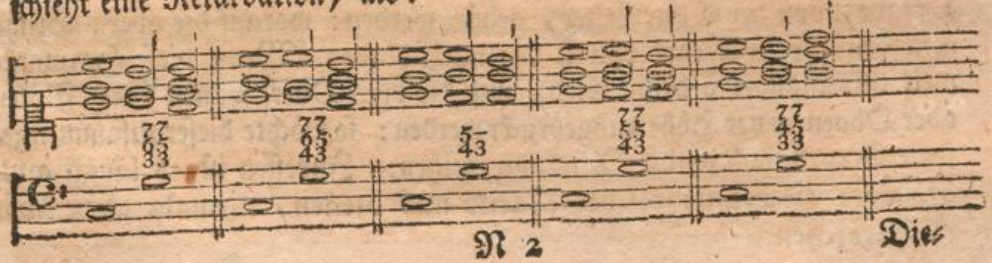


Mit einem liegenbleibenden Tone. Mit zweenen. Mit dreyen.

Wenn die Terz von C in Baß zu stehen kömmt; so entsteht folgende Bezifferung:



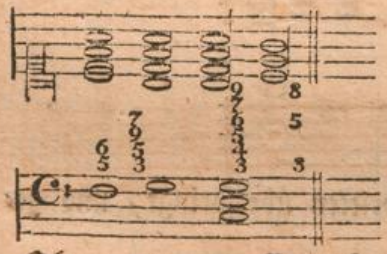
Wenn der erste Accord auf den dritten überspringt, und geschieht eine Retardation, als:



Diese zusammengesetzten künstlichen Accorde kommen nicht gar oft im Opern- und Kammerstyl vor; daher ein Liebhaber sich nicht ehe mit ihnen bekannt machen soll, als bis er den ganzen Generalbaß nach allen seinen natürlichen Harmonien wohl inne hat, und nirgends weiter keinen Anstand findet. Will er sodenn noch mehrers wissen: nun so nehme er diese zusammengesetzten Accorde vor; untersuche solche fleißig, und merke sich nur das vorhergehende, nämlich daß ihr Ursprung herrühret: **wenn ein oder zween Töne von dem eben gehörten Accorde wiederum zu dem Baß des nachfolgenden Accords angeschlagen werden, worauf erst die ganze Harmonie dieses Baßes nachschlägt.**

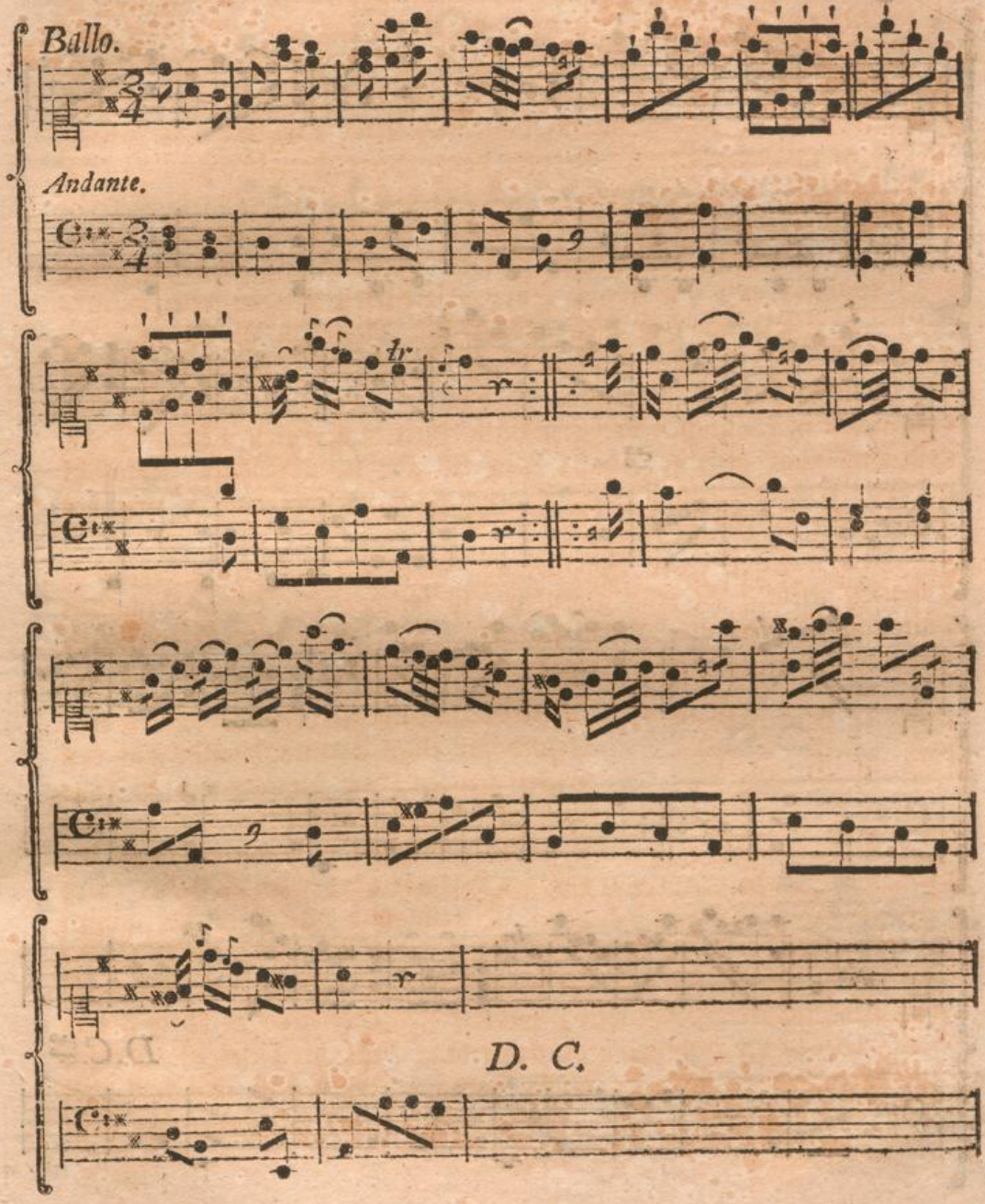
Die Bestimmung dieser künstlichen Accorden ist eigentlich im Kirchenstyl anzutreffen, worinne noch die größte Kunst der Harmonie herrschen soll, wiewohl man sie auch in andern fugirten Sachen, desgleichen in künstlichen dreystimmigen Partien gebrauchen kann. Dennoch muß man gestehen: daß, wo sie gar zu überhäuft gebraucht werden, sie dem guten Gesang Abbruch thun, welcher doch allezeit der Hauptzweck der Musik seyn solle.

Am Ende dieser Abhandlung wollen wir noch eines besondern zusammengesetzten Accords gedenken, in welchem alle Töne der ganzen diatonischen Leiter von C dur liegen. Wie dieser Accord entstehet, und wieder vergehet, zeiget beystehendes Exempel:

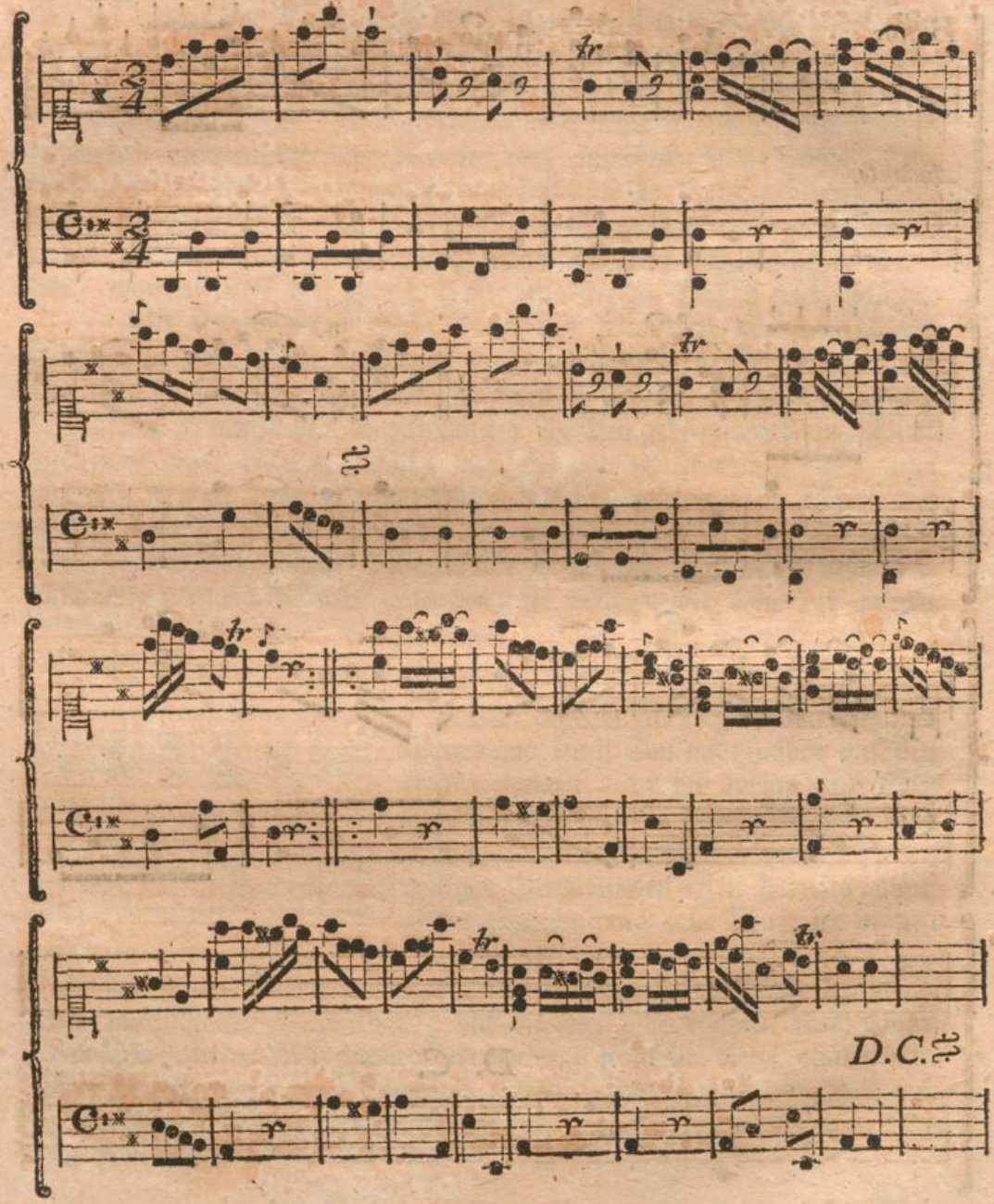


Dieser künstliche Accord, hat von dem 2ten Accord nur einen Ton mit hinüber auf den dritten gezogen, denn die übrige zwey Töne befinden sich ohnehin im dritten Accord. Diese ganze Harmonie tritt nunmehro zu der völligen Harmonie des ersten Accords, durch dessen Vereinigung alle Töne der ganzen Oktave, von der C dur Leiter, gehört werden: worauf die obern Stimmen den ganzen Accord von C dur nachschlagen. Wenn diese Harmonie weit auseinander gedehnt wird, und die drey Oberstimmen durch Flöten oder Oboen in der Höhe ausgedrückt werden: so möchte dieser zusammengesetzte Accord noch einige Wirkung zeigen. Indessen ist es längst ausgemacht: **die Kunst soll der Natur nur dienen, niemals aber über sie herrschen.**

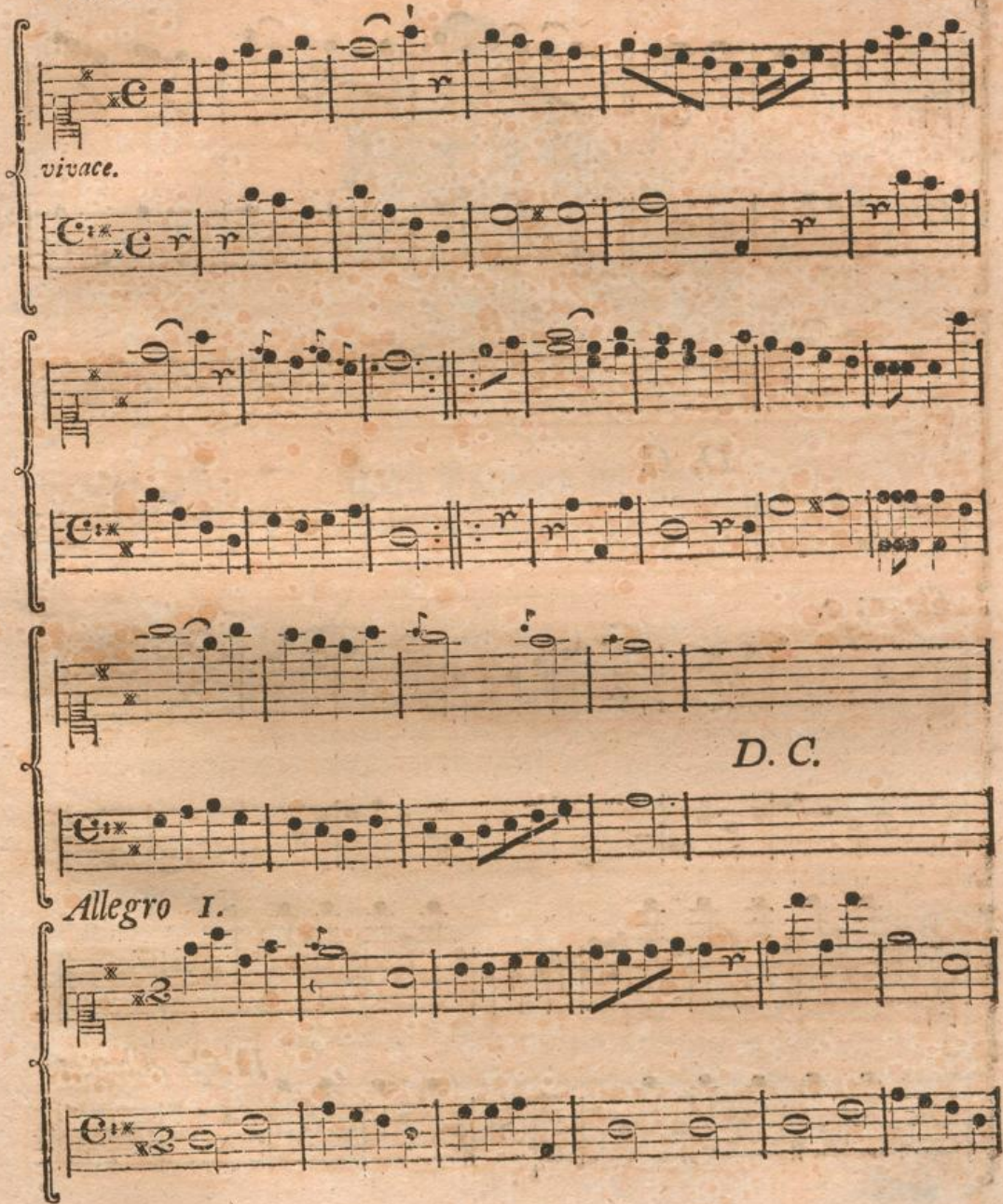
Die

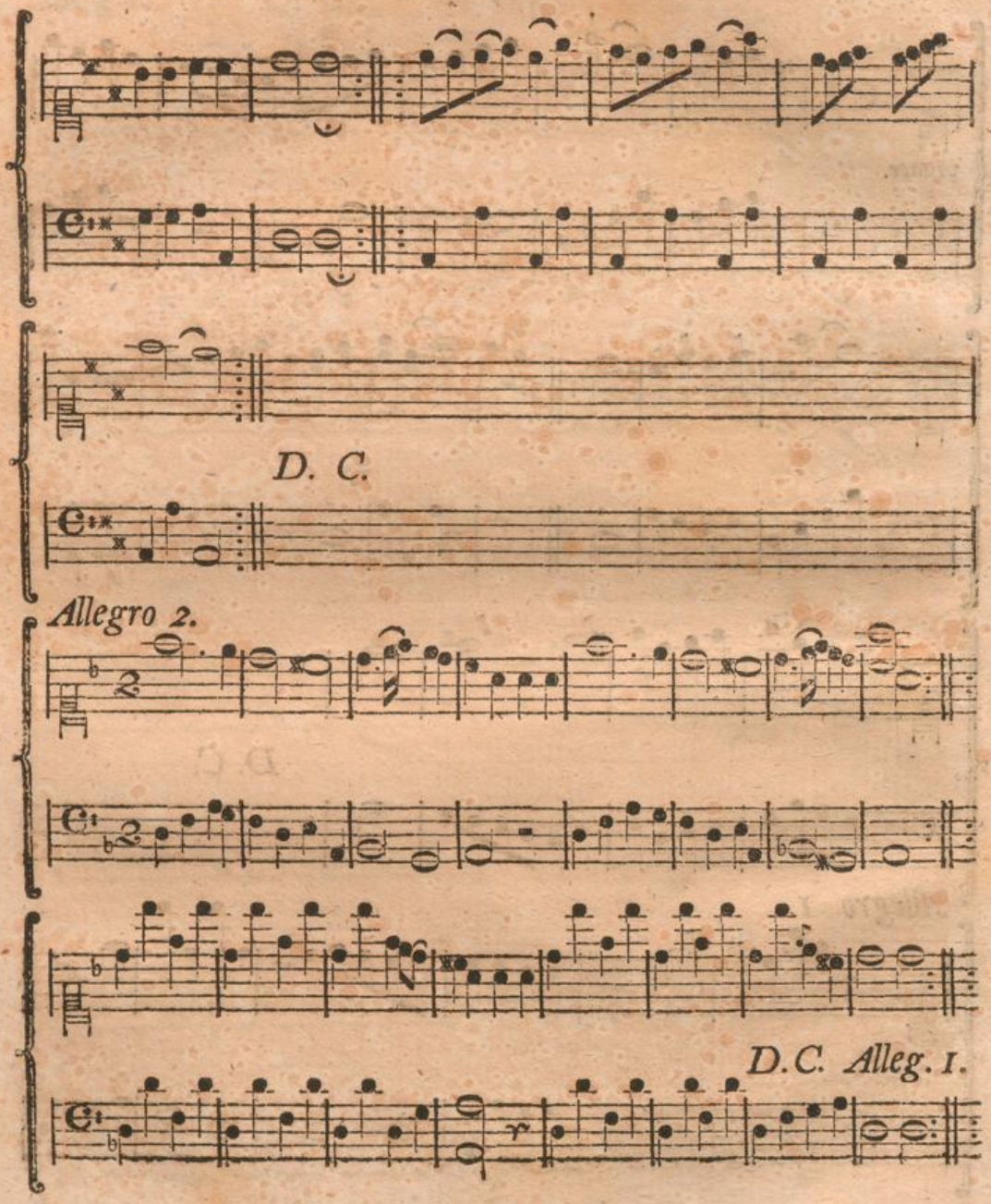

Ballo.
Andante.
D. C.

Allegro.



Marche.



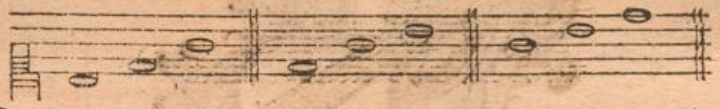

D. C.
Allegro 2.
D.C. Alleg. 1.

Die Tonart G dur.

Bey der Erklärung der diatonischen Schreibart der Griechen haben wir erwiesen: daß ihre Tonart Jonikus auch noch heutiges Tages gewöhnlich ist. Die Tonart C dur kann die Urtonart von allen Durtonarten genennt werden, weil diese nur der Transposition ihr Dasein zu verdanken haben. Der Sitz der ganz und halben Tönen oder Intervallen werden nach C dur eingerichtet und gemessen. Aus diesem Grunde hat die Septime der Tonart G dur um ein halben Ton müssen erhöhet werden, welche Erhöhung durch ein vorgeschriebenes x angezeiget wird. Durch dieses x wird die Tonart G dur in allen ihren Stuffen oder Tönen den Größen der Intervallen von C dur vollkommen ähnlich. Und so lange kein anders x in G dur vorkömmt, so lange bleibt auch der Gesang in dieser Tonart. Sollte sich aber dieses x nämlich Fis verliehren, und F gehöret werden; so befindet sich der Gesang auch wider in einer andern Tonart, welches denn mehrentheils die Tonart C dur ist.

Vom ersten Accord in G dur.

Der Grundton dieses Accords heist G. Seine begleitende Stimmen sind die Terz, Quinte und zuweilen die Octave. Da er nun eigentlich aus drey Stimmen besteht; so kann er auch dreymal mit der rechten Hand verwechselt werden, als:

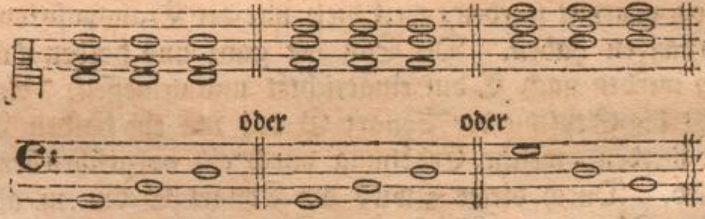


Diese drey verschiedene Lagen der rechten Hand können beym Generalbaßspielen alle drey gebraucht werden, indem ihre Höhe und Tiefe es gar wohl erlaubet.

Da dieser Accord bereits in der vorhergehenden Abhandlung ist bekannt worden, so wird er anjezo desto geschwinder zu bemerken seyn.

Gebrauch dieses Accords.

Hier sind drey verschiedene Töne, als G, H, und D. Kommen diese in Baß zu stehen; so ist es ganz begreiflich, daß, da sie zusammen in einen Accord gehören: dieser Accord auch zu einem jeden, mit der rechten Hand darf angegeben werden. Und zwar ist es nicht erfoderlich, das hierbey die rechte Hand ihre Lage verändert. Sie kann zu allen drey Tönen einerley Stellung behalten. Als:

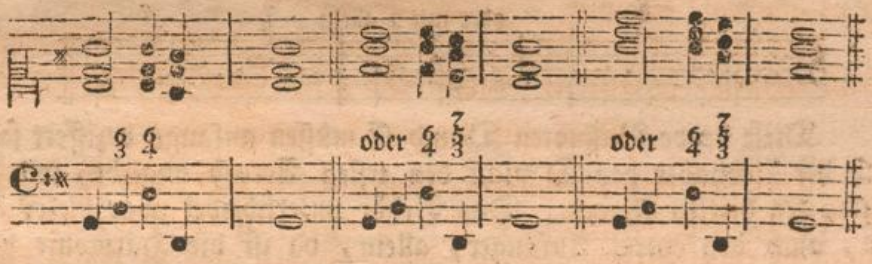


Ueber H und D kommen verschiedene Bezifferungen vor. Die rechte Hand aber greift beständig den herrschenden Accord, ohne sich an diese Ziffern zu kehren. Wir setzen sie nur deswegen hieher, damit die Liebhaber die Lehre vom Generalbaß sowohl theoretisch als praktisch erlernen können. Das einzige ist: daß, wenn D im Baß vorkömmt, gemeiniglich auch dieses D seine eigene Harmonie mit Fis, A und C oder D nachgeschlagen wird. Da es jetziger Zeit nicht mehr Mode ist, daß,

auf-

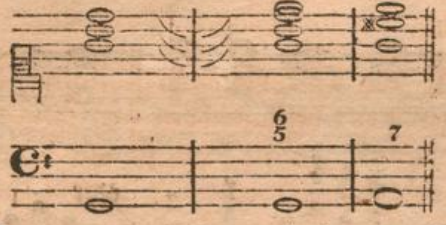
außer der Kirchenmusick, andre Baßstimmen so reichlich mit Ziffern übersäet werden, ja die meisten Bäße gar keine überkommen; so hat ein Liebhaber sich nur an diese sehr kurze praktische Anweisung des Sizes eines jeden Tons zu halten, wo er zu der Kenntniß aller ungebundenen und natürlichen Harmonien kommen wird, ohne daß er der Bezifferung wird benöthiget seyn, welches in der Folge noch deutlicher soll bewiesen werden.

Wiederholung dieses Accords nebst seinen verschiedenen Bezifferungen.



Der Grund oder herrschende Ton wird niemals beziffert. Die erste und zweyte Lage wird bey Formirung einer Cadenz genommen.

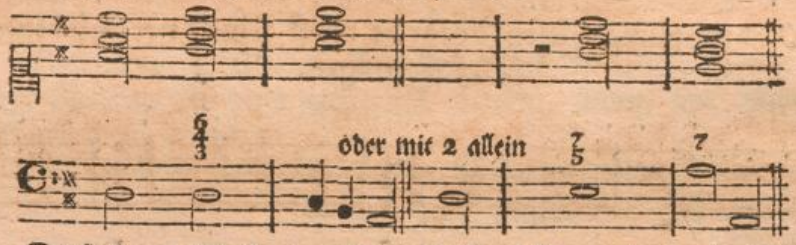
Die Harmonie dieses Accords wird auch in zween andern Tonarten angetroffen. In D dur besizt der zweyte Accord diese völlige Harmonie: allein diese Harmonie übernimmt hier, sowol wegen dem Unterschied des herrschenden Accords, als auch wegen der Vorbereitung auf den nachfolgenden Accord, annoch das E, nämlich die Sexte zu sich.



Dieser Quintsextenaccord wird nach dem natürlichen Lauf der Melodie, in den dritten Accord von D dur aufgelöset.

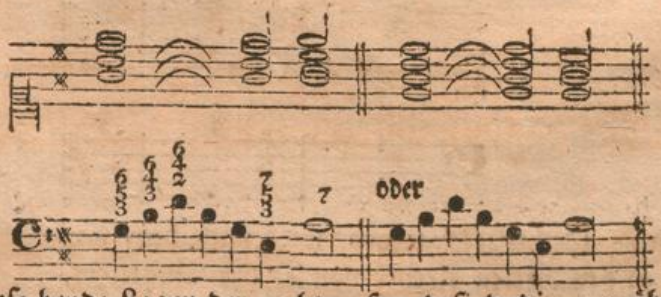
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in der Tonart D dur G oder $\frac{6}{3}$ im Baß gefunden wird; so darf ein Liebhaber auch den herrschenden Accord von G dur dazu angeben. Will er ihn ganz vollständig hören lassen, so giebt er, wie hier gewiesen worden, annoch die Sexte dazu an. Wenn die übrigen Töne dieses Accords im Baß erscheinen; so muß ihre Harmonie durch Ziffern angedeutet werden, als:



Diese beyde Baßnoten D und E müssen anfangs beziffert seyn, damit der Liebhaber bey D nicht den ersten Accord angiebt, und bey E etwa den dritten Accord. Das Gehör unterscheidet zwar dieses alsbald, auch bey einem Anfänger, allein, da ist die Harmonie schon vorbey. Es ist dahero besser, eine solche Harmonie werde, wie bey dem Exempel gewiesen worden, nur durch eine 2 oder 7 vorbedeutet; so weis sie ein Anfänger bey instehender Harmonie alsbald zu greifen, und ist jederzeit vortheilhafter, sich mehr, unter währenden Accompagniren, auf die Kunst, als auf das Gehör zu verlassen.

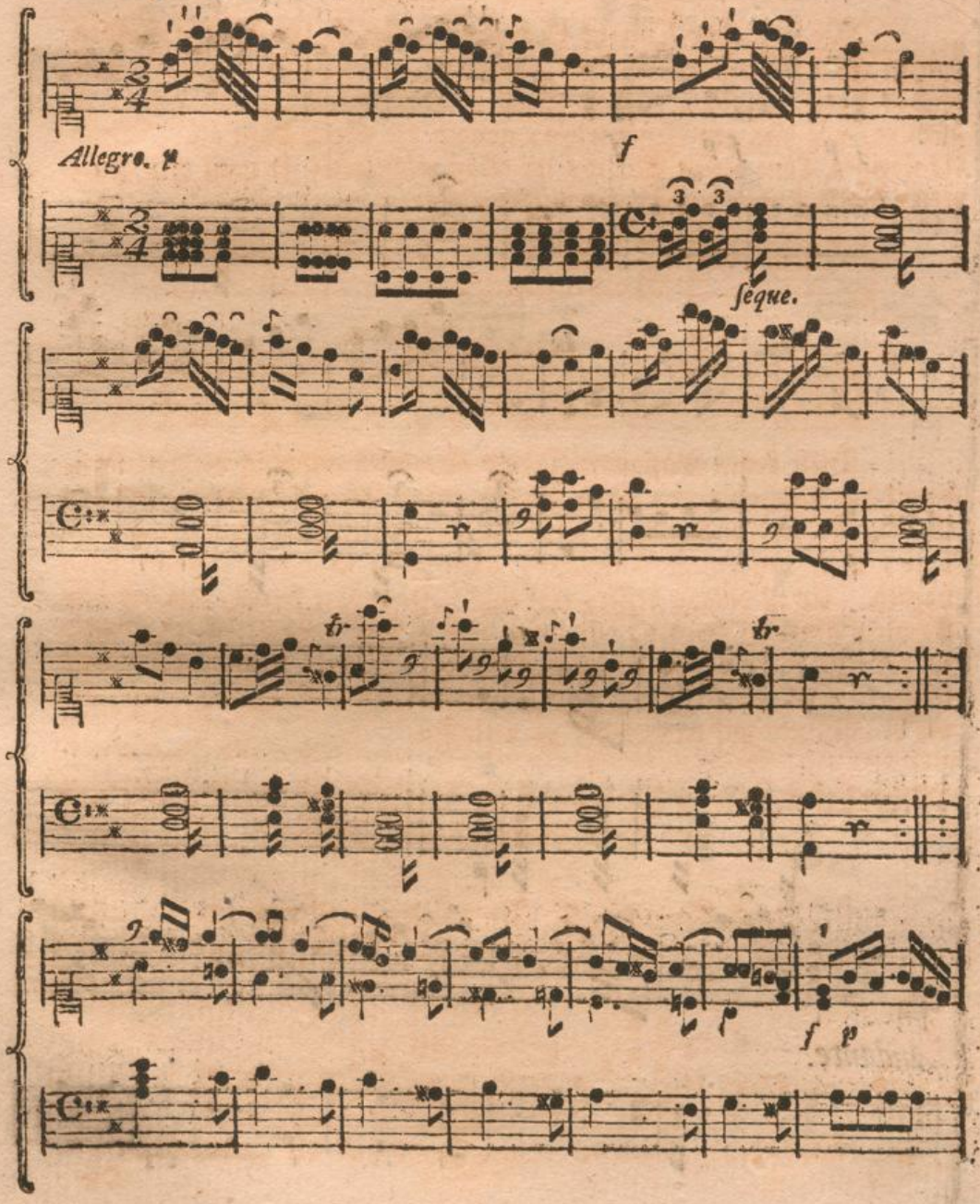
Widerholung dieses Accords, seine verschiedene Bezifferung und von ihme herkommende Bässe.

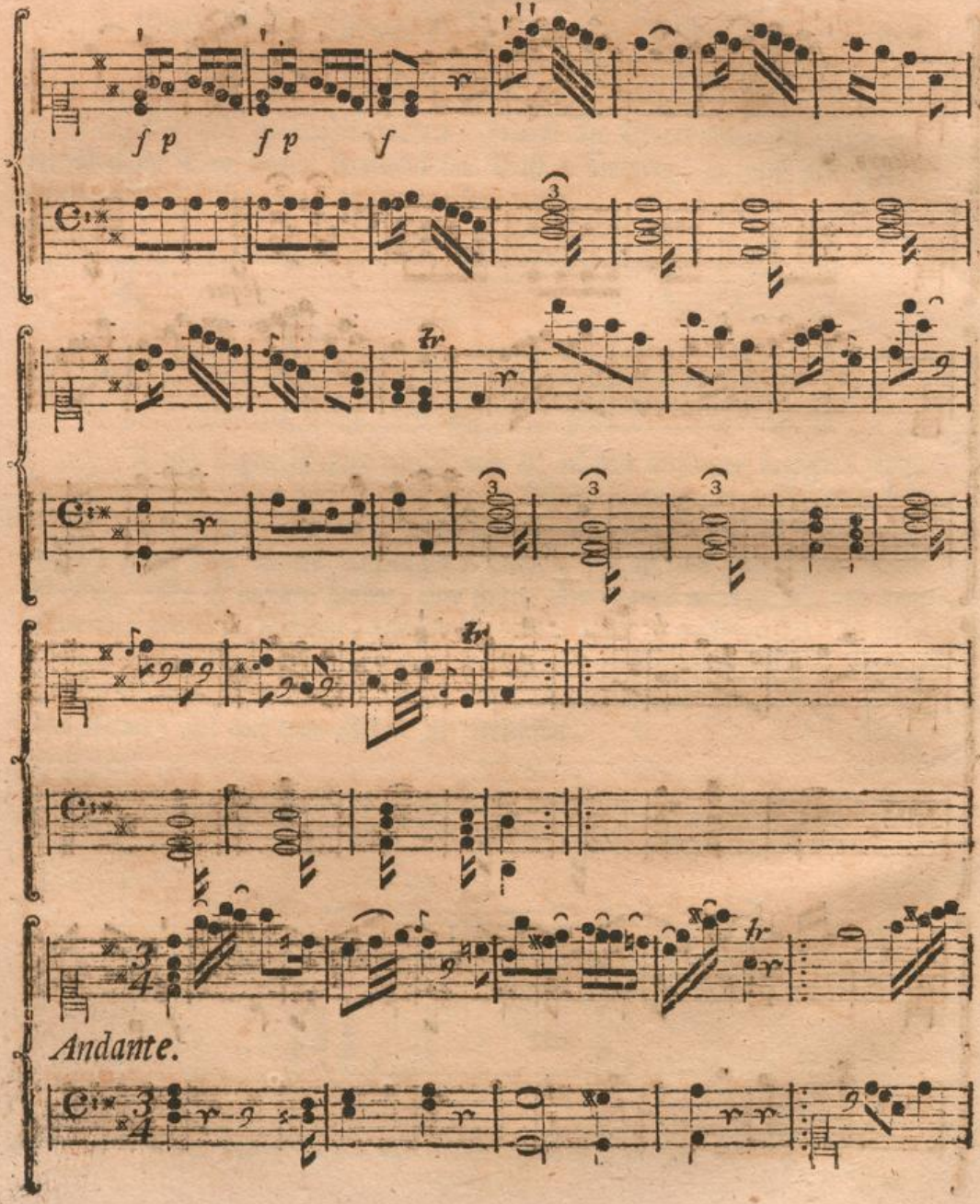


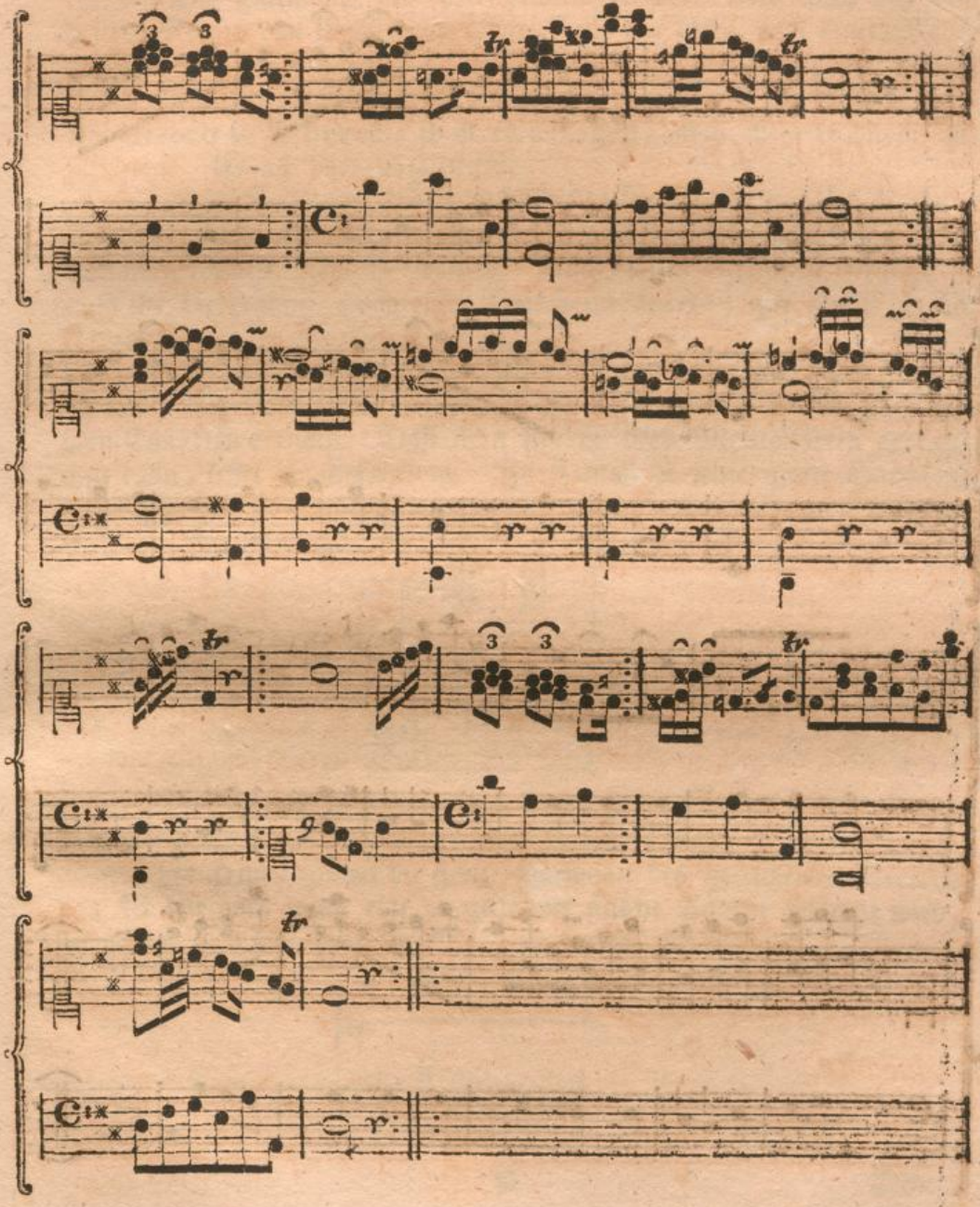
Diese beyde Lagen der rechten Hand sind die gewöhnlichste.

Die

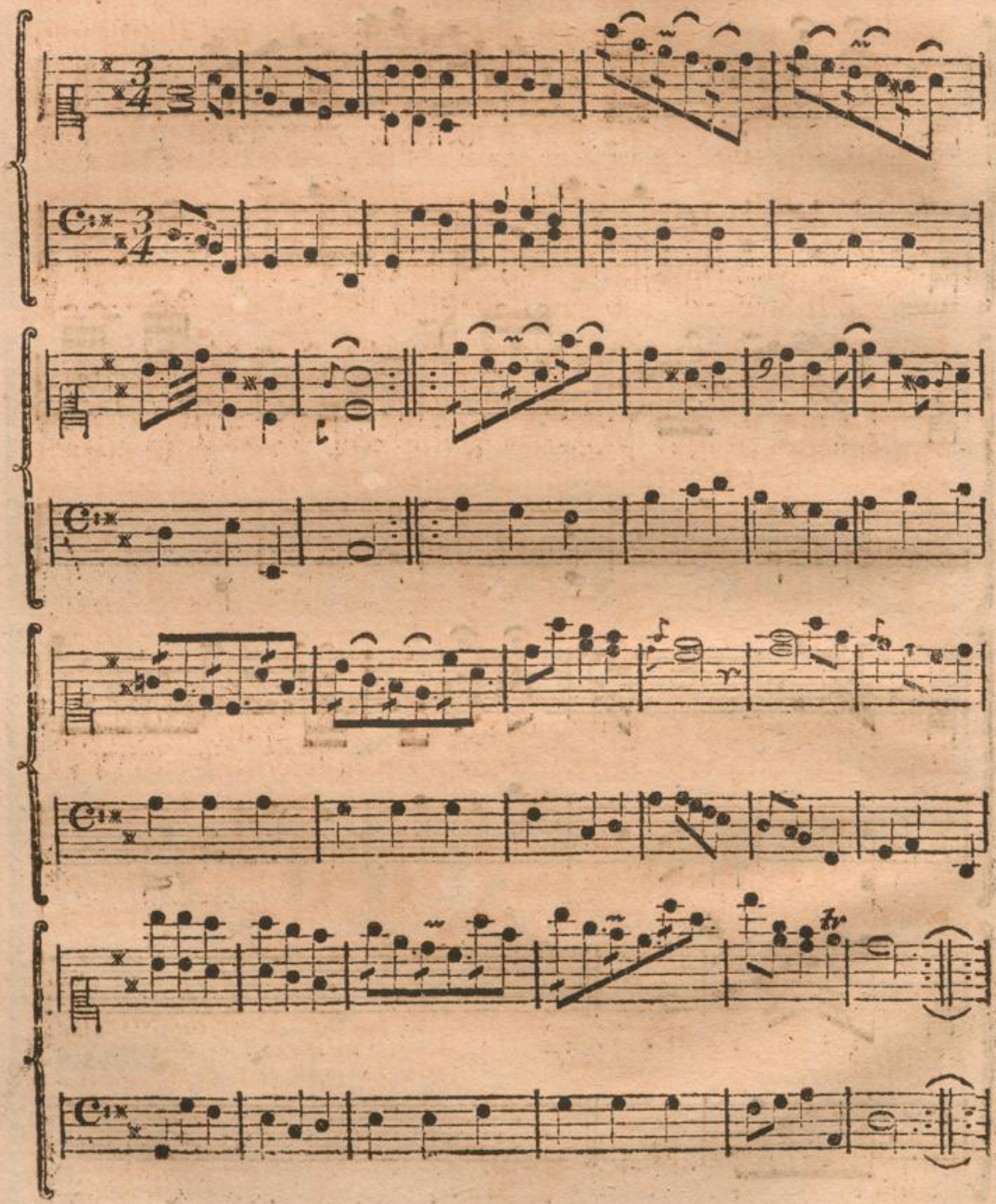
Sonata per il Cembalo.




fp fp f
Andante.



Menuet.



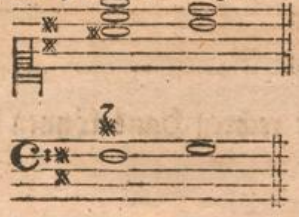
Die Harmonie des herrschenden Accords wird auch bey dem dritten Accord von C dur angetroffen, wo nur noch, zum Unterschiede, die Septime hinzukömmt. Da dieser Accord bereits bey der Tonart C dur ist abgehandelt worden, und zwar, wo es heist: **von dem dritten Accord in C dur** ꝛc.; so ist es unnöthig, noch mehrers davon anzuführen. Es ist dort nachzulesen.

Man siehet aus der Aehnlichkeit dieser Accorden, daß die herrschende Hauptaccorde nahe liegen, und daß sie dahero als anverwante Tonarten können betrachtet werden. Aus diesem nämlichen Grunde ist auch ihr Uebergang (von einer Tonart zur andern) gar leicht zu befördern.

Dieses wäre demnach der Gebrauch des herrschenden Accords in G dur, und zwar, wie er sich auch als ein Untergebener in zwey andern Tonarten verhält. Daß man ihn in drey Molltonarten gebrauchen kann, lehrt die Erfahrung. In C moll ist seine ganze Harmonie im dritten Accord anzutreffen, nur daß ihme, wie in C dur, auch die Septime zugegeben ist. als:

Daß sie mit Zuziehung der vergrösserten Sexte in Fismoll vorkömmt, dieses haben wir bereits beym dritten Accord in C dur angezeigt.

In H moll kömmt die ganze Harmonie des herrschenden Accords von G dur vor, wenn eine so genannte falsche Cadenz gemacht wird, die jeziger Zeit sehr stark zur Mode geworden ist. als:



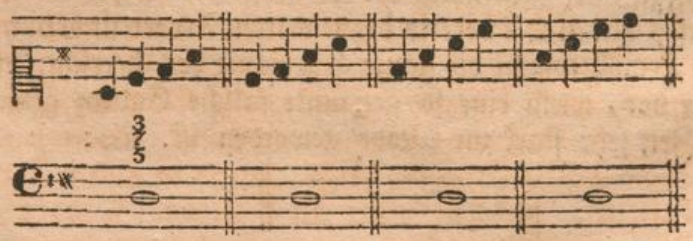
Dieses sind die gewöhnlichen Tonarten, worinn sich die Harmonie des herrschenden Accords von G dur antreffen lässet. Sollte sie auch noch sonstwo gefunden werden; so kann dieses doch nicht anders, als im Durchgang, oder in der kromatischen Schreibart geschehen, welches sehr selten sich zuträgt. Macht sich ein Liebhaber nur die gewöhnlichen Auftritte, Stellen, und Verwechslungen eines jeden herrschenden Accords und seine ihme ähnliche Harmonie bekannt; so muß ihme diese Kenntniß beym Generalbaßspielen von großem Nutzen seyn, auch beym Preludiren ohngemein vielen Stof an die Hand geben, wie dieses die Erfahrung schon öfters bewiesen hat.

Vom zweyten Accord.

Dieser ohngebundene Accord wird nirgends anderswo, als in G dur angetroffen. Sein Grundton heisset C. Seine Harmonie ist bereits bey der Erklärung des herrschenden Accords von C dur beschrieben worden.

Von dem dritten Accord in G dur.

Dieser Accord ist auch ein Untergebener des herrschenden Accords von G dur. Der Grundton heist D. Seine Bestimmung findet sich bey der Erklärung des dritten Accords von C dur beschrieben. Die Harmonie ist vierstimmig. In wenig besezten Partien kann vielmals die Septime ausgelassen werden, wenn es insonderheit die Bequemlichkeit der rechten Hand erfodert. Dieser Accord läßt sich viermal mit der rechten Hand verwechseln. als:

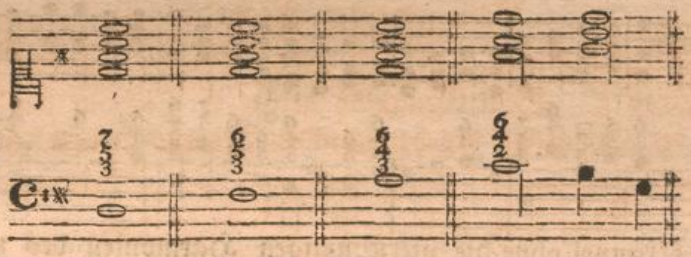


Diese vier Lagen der rechten Hand können beym Generalbaßspielen gebraucht werden.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn ein Stück aus der Tonart G dur gehet, und es wird in der Baßstimme D oder Fis angetroffen; so kann der ganze Accord dazu angegeben werden. Hat der Komponist auch die beyden andre Töne dieses Accords in Baß gesetzt; so muß er die Harmonie durch Ziffern anweisen, ausgenommen, eine Oberstimme stünde dabey, aus welcher die rechte Harmonie könnte ersehen werden.

Die verschiedene Bezifferung besteht darinne:

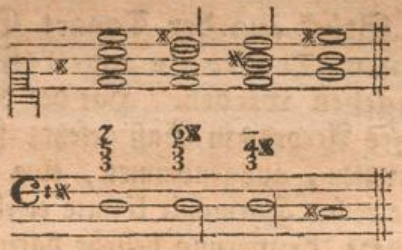


Da diese vier verschiedene Bezifferungen nur einerley Harmonie führen; so sind sie auch bald auswendig gelernet. Und wenn man die Rangordnung in acht nimmt, das heist: das auf den dritten Accord meistentheils der erste nachfolgt; so läßt sich die Harmonie zu allen vier Baßtönen leicht finden. Es gehört nur ein wenig Nachdenken und Uebung dazu.

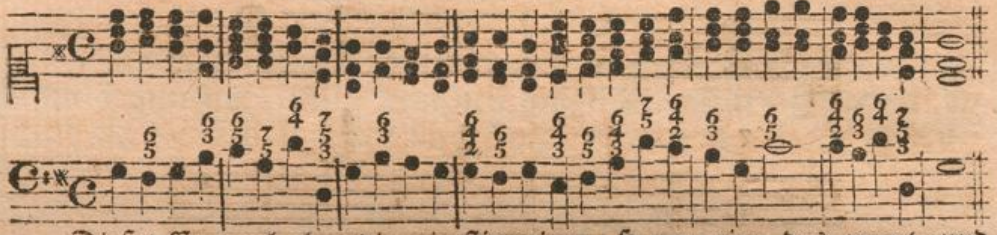
Man trift auch diese Harmonie ganz ohnverändert in G moll an. Der dritte Accord bleibt jederzeit, sowohl in der Dur- als Molltonart einerley. Wird hingegen die Septime E in ein ✕ verwandelt; so entspringt der, in der Tonart Cis moll sich befindente, kromatische Accord. **Ein kromatischer Accord heißt: wenn in einem Accorde ein Ton befindlich ist, welcher nicht in diejenige Tonart gehört, worinn die übrigen Intervallen angetroffen werden.**

Hier ist H ✕, Fis und A, welche drey Töne in die Tonart Cis moll gehören: D aber, als der Baß, steht nicht in dieser Tonart, son-

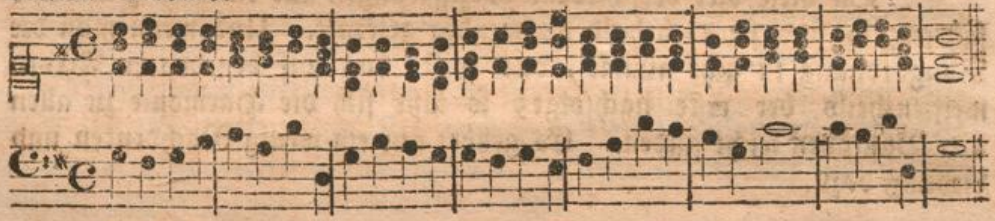
dern kömmt der Tonart Fismoll oder A dur zu. Dieser hier entstehende kromatische Accord wird auch in den ersten Accord von Cis moll aufgelöset.



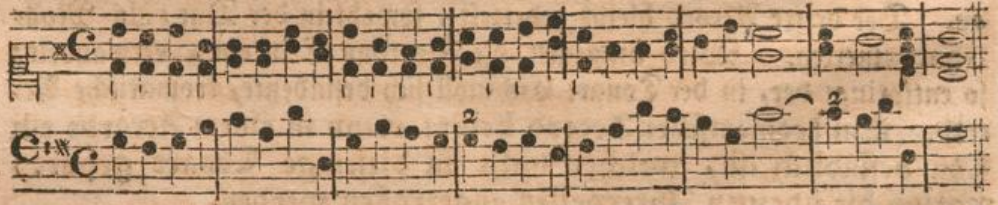
Hauptwiderholung aller drey Accorden aus der Tonart G dur.



Dieses Exempel ohne die vierstimmigen Harmonien des zweyt- und dritten Accords.



Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.



Die Regeln bey eben dergleichen Exempeln in C dur gelten auch hier. Die mittlere Art ist für einen Liebhaber die leichteste, und überall hin zu gebrauchen. Die dritte Manier ist schon schwerer. Diese erfodert eine gute Beurteilungskraft: daß man genau Achtung gebe, welche

Andante. *del Sig. Sarti.*

Viol. unis. *Flaut. all ottava.* *Corni coll Basso.*

Ah proteggete o Dei *questo innocente amor* *voi fomen-*

Ah proteggete o Dei *questo innocente amor* *voi fomen-*

Flaut. tac.

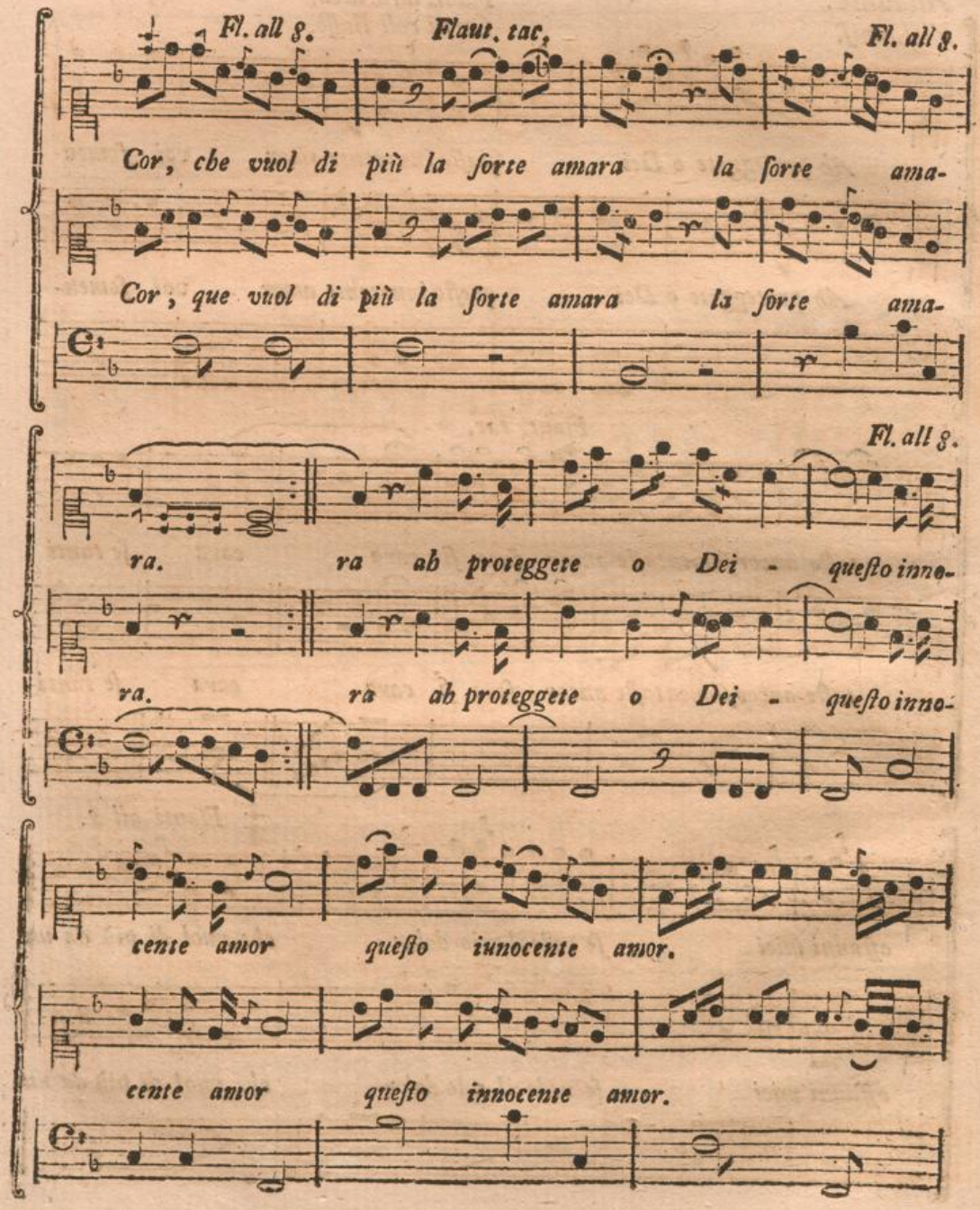
taste ancor fomentaste ancor face si cara *cara* *se tanti*

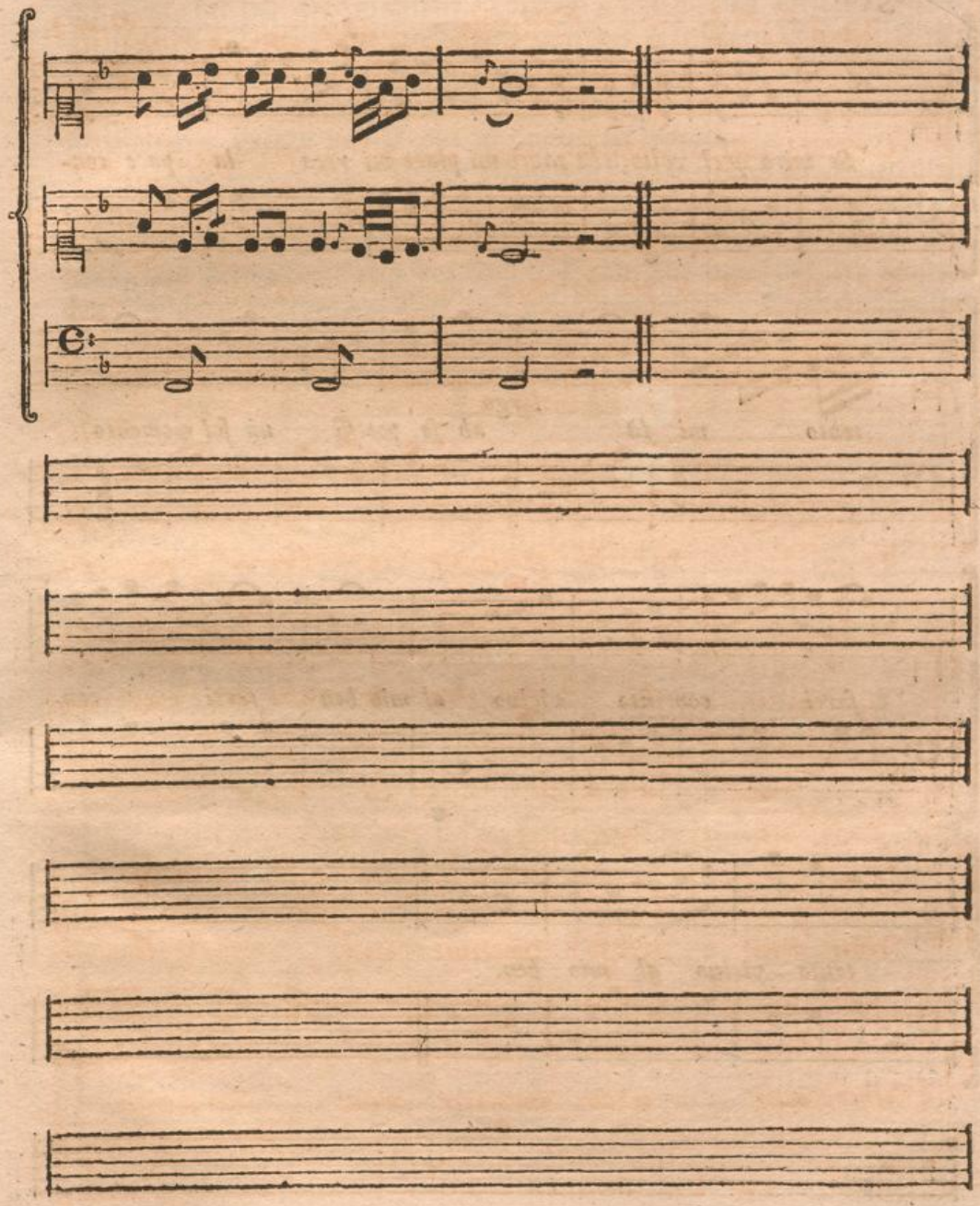
taste ancor fomentaste ancor face si cara *cara* *se tanti*

Flauti all 8.

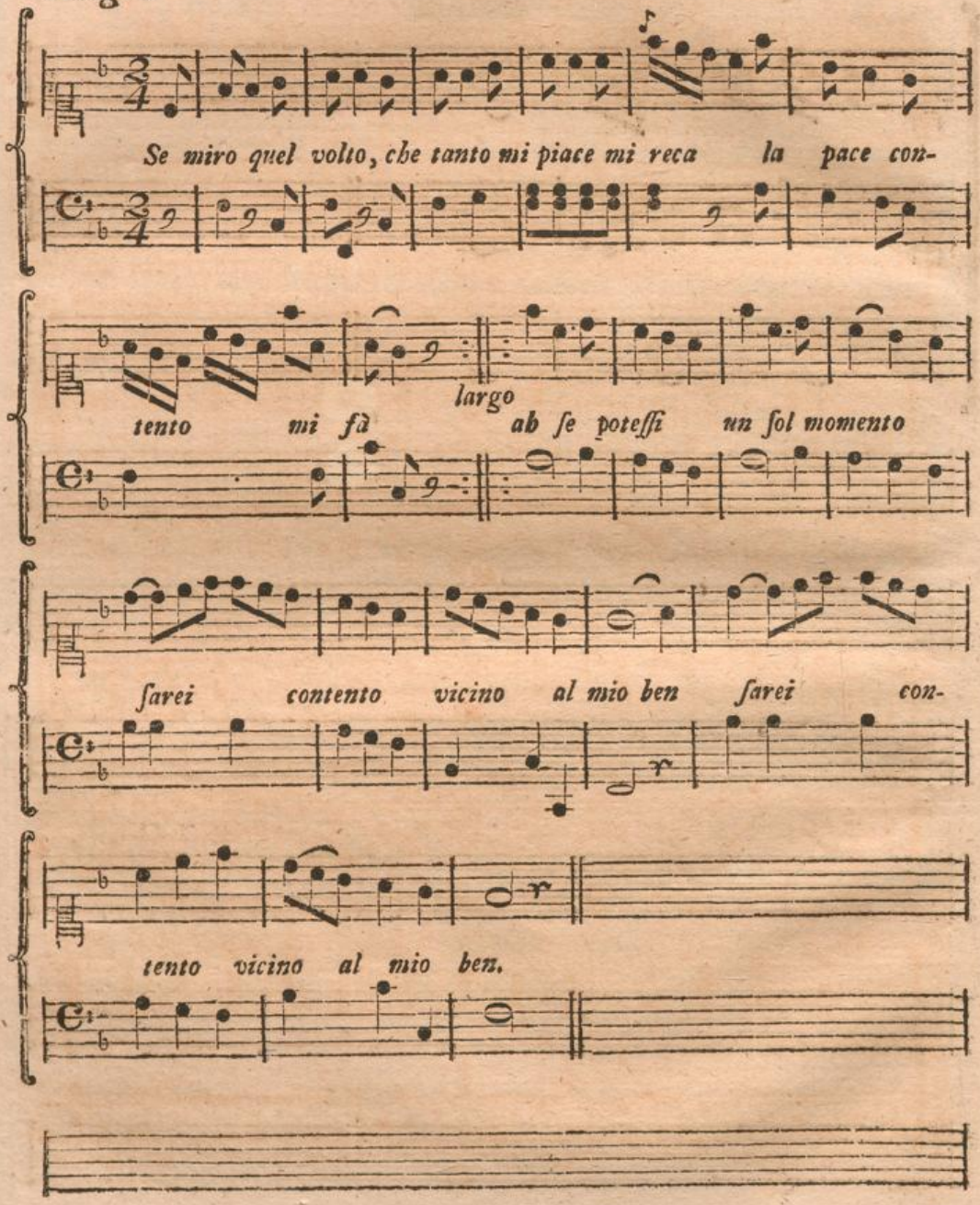
affanni miei *se vede il mio dolor* *che vuol di più da un*

affanni miei *se vede il mio dolor* *che vuol di più da un*


Fl. all 8.
Flaut. tac.
Fl. all 8.
Cor, che vuol di più la sorte amara la sorte ama-
Cor, que vuol di più la sorte amara la sorte ama-
Fl. all 8.
ra. ra ah proteggete o Dei - queſto inno-
ra. ra ah proteggete o Dei - queſto inno-
cente amor queſto iunocente amor.
cente amor queſto innocente amor.

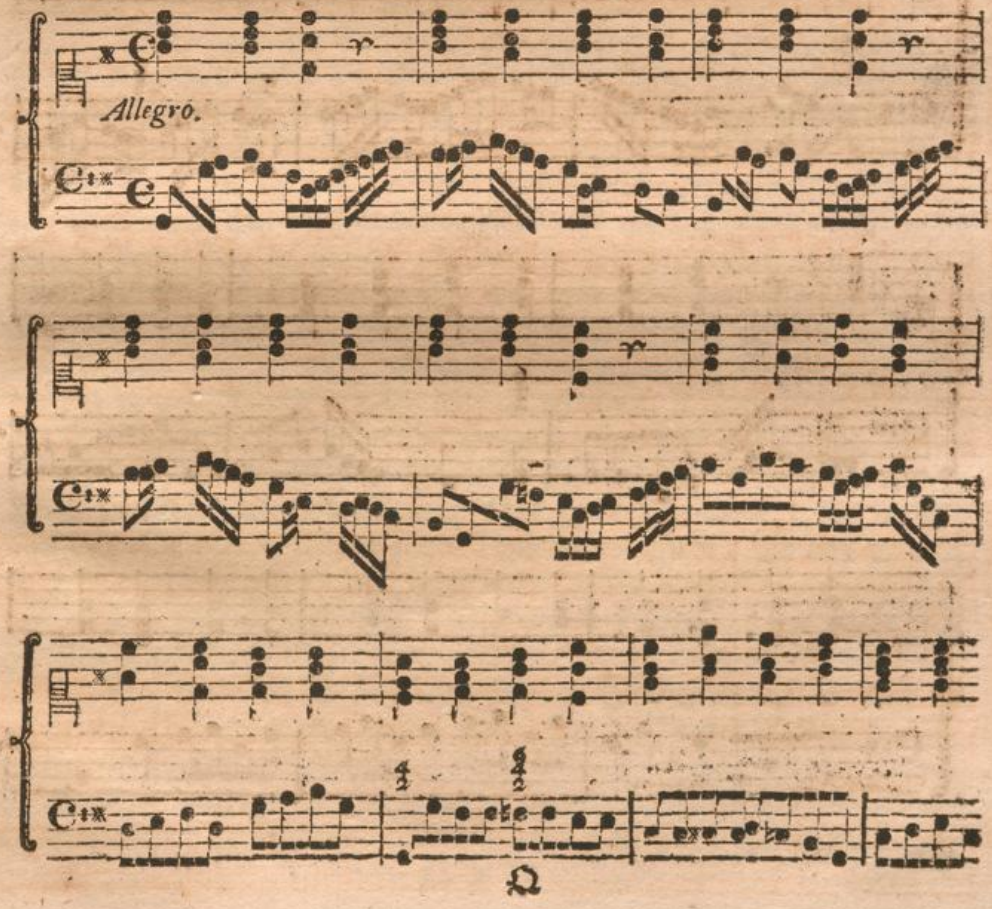


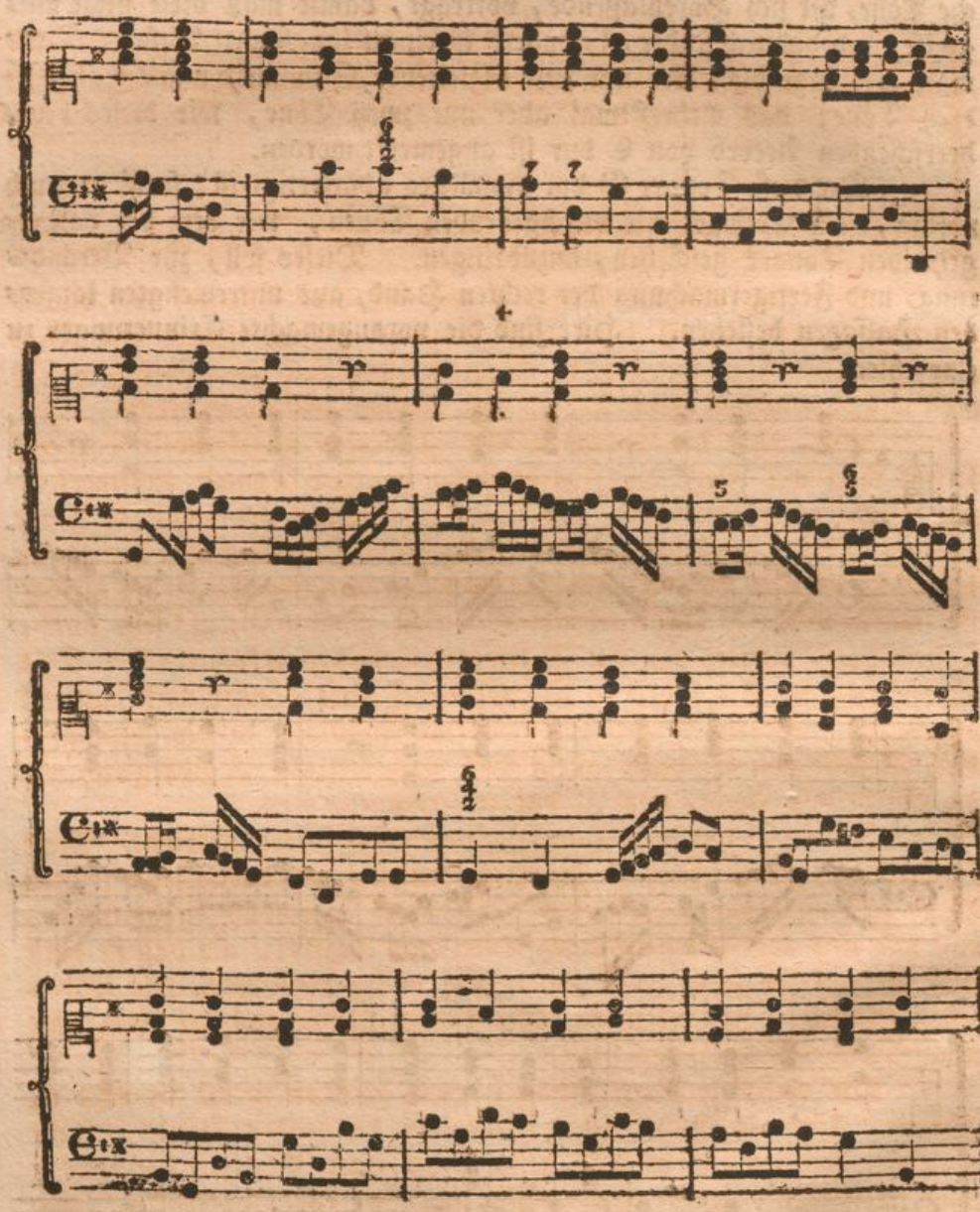
Allegro.

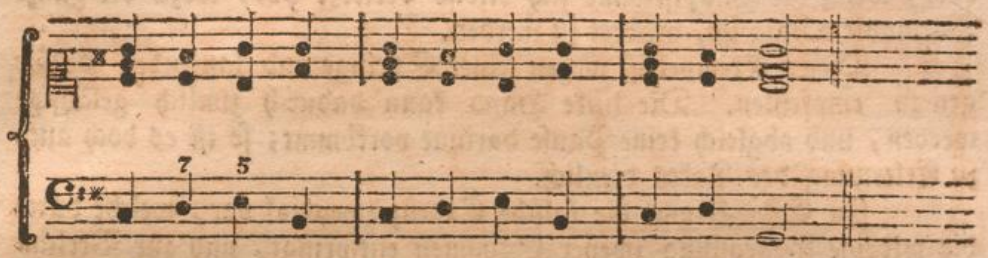

Se miro quel volto, che tanto mi piace mi reca la pace con-
largo
tento mi fà ab ſe poteſſi un ſol momento
ſarei contento vicino al mio ben ſarei con-
tento vicino al mio ben.

che Töne, der sich Hörenlassende, vorträgt, damit man diese nicht mitgreift, und dadurch stöhre, besonders in einem langsamen Stück. Vielmals verlangt diese Art nur eine begleitende Stimme, manchmal auch drey Töne: das mehrestemal aber nur zwey Töne, wie dieses beym herrschenden Accord von C dur ist angemerkt worden.

Da diese Tonart G dur nunmehro abgefertigt ist; so ist es auch nöthig, ein Exempel mit durchgehenden Tönen, wie bey der vorhergehenden Tonart geschehen, anzubringen. Dieses soll, zur Veränderung, und Fertigermachung der rechten Hand, aus untermengten laufenden Passagen bestehen. Hier sind die vorangemachte Erinnerungen zu empfehlen.







Hier sind alle die Regeln, wie bey dem Exempel mit durchgehenden Tönen aus C dur. Die Lage der rechten Hand und Verwechslung der Töne eines jeden Accords stehen frey zu wählen, welche man will, wenn nur jeder Accord ohne Fehler genommen wird.

Weil auch die Tonart C dur ist vorher abgehandelt worden; so hat man mit Fleiß die Ausweichung in diese Tonart anbemerket, wie solches verschiedenemale, das in diesem Exempel vorkommende F bezeuget. Das erste F führt hier die nämliche Harmonie des herrschenden Accords von G dur, welches auch bey dem zweyten F die Ursach ist, warum auf das vorhergehende Fis nicht wirklich G, als sein auflösender Ton, sondern nur die Harmonie desselben erfolget ist. Das darauf folgende Cis führet in D, weil aber diese Tonart noch nicht ist abgehandelt worden, so geschieht zwar die Auflösung in dem herrschenden Accord von D dur, allein das nachtrettende C gibt gleich wider den dritten Accord von G dur zu erkennen.

Alle in G dur befindliche Baßnoten sind hier angebracht. Man siehet, daß, wo der Baß in die Höhe steiget, und dadurch der rechten Hand zu nahe kömmt, diese einen Theil ihrer Harmonie lieber misset, und nur eine oder höchstens zwey Töne dazu angiebt, als daß sie auch sollte in die Höhe gehen, und ihren Plaz völlig verändern, wie solches bey + etlichemale zu ersehen ist. Die Ursach fliesset aus der schon einigemalen angeführten Regel her:

Die widrige Begegnung beyder Händen wohl in acht zu nehmen. Und bey einem solchen Falle, wo die beyden Hände so nahe zusammen kommen, ist es weit besser, nur einen Ton mit der rechten Hand anzugeben, als die Hand völlig aus ihrer Lage zu verrüken. Dieses leztere kann nur alsdann geschehen, wo eine Pause vorhergegangen:

oder, wenn die Hauptstimme sich etwas verirret hat, wozu die ganze Harmonie nöthig ist, gehöret zu werden.

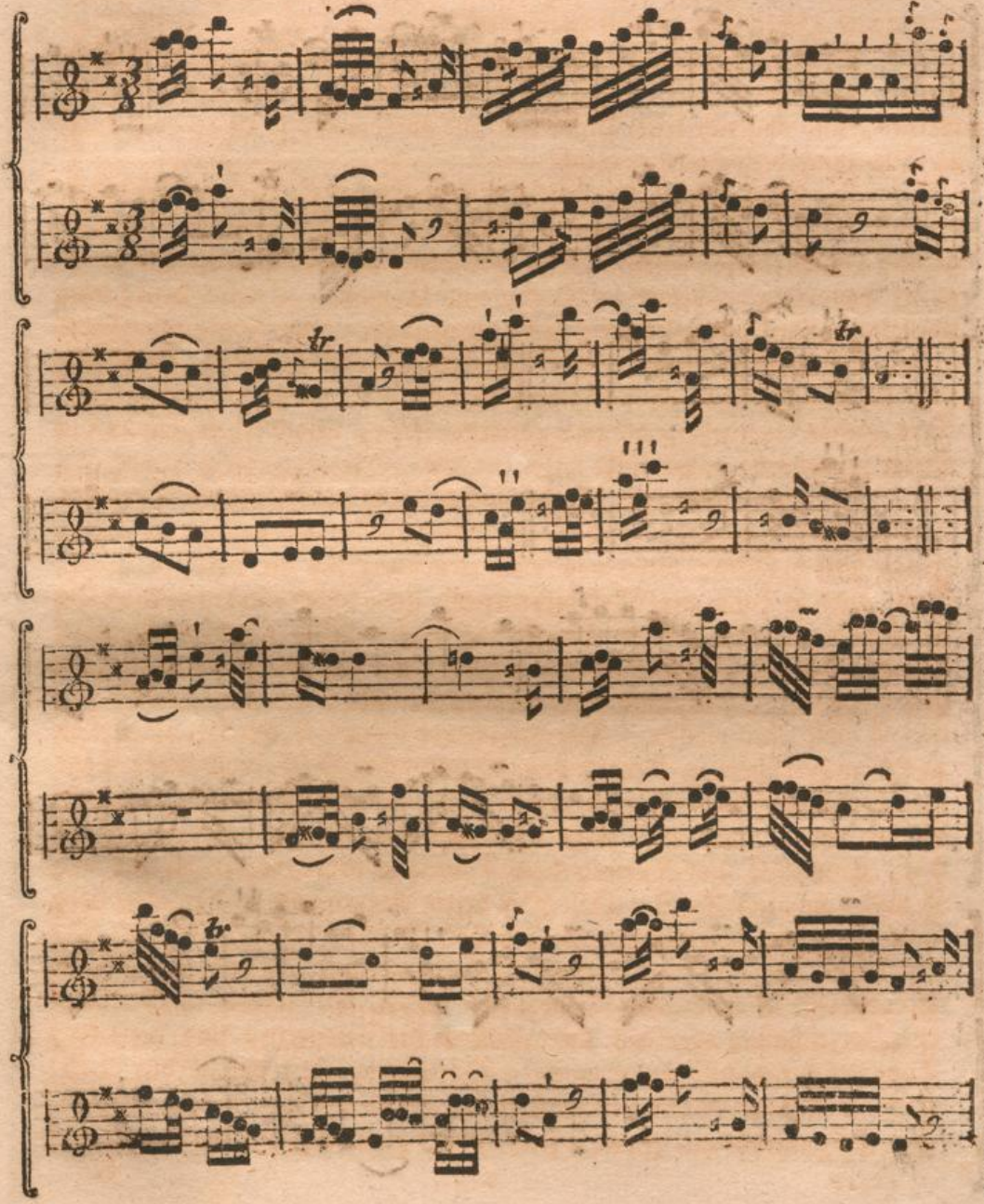
Dieses Exempel ist wegen seiner Springe und laufenden Passagen zu empfehlen. Die linke Hand kann dadurch zimlich geläufigt werden, und obgleich keine Pause darinne vorkömmt; so ist es doch auch zu Erlernung des Takts dienlich.

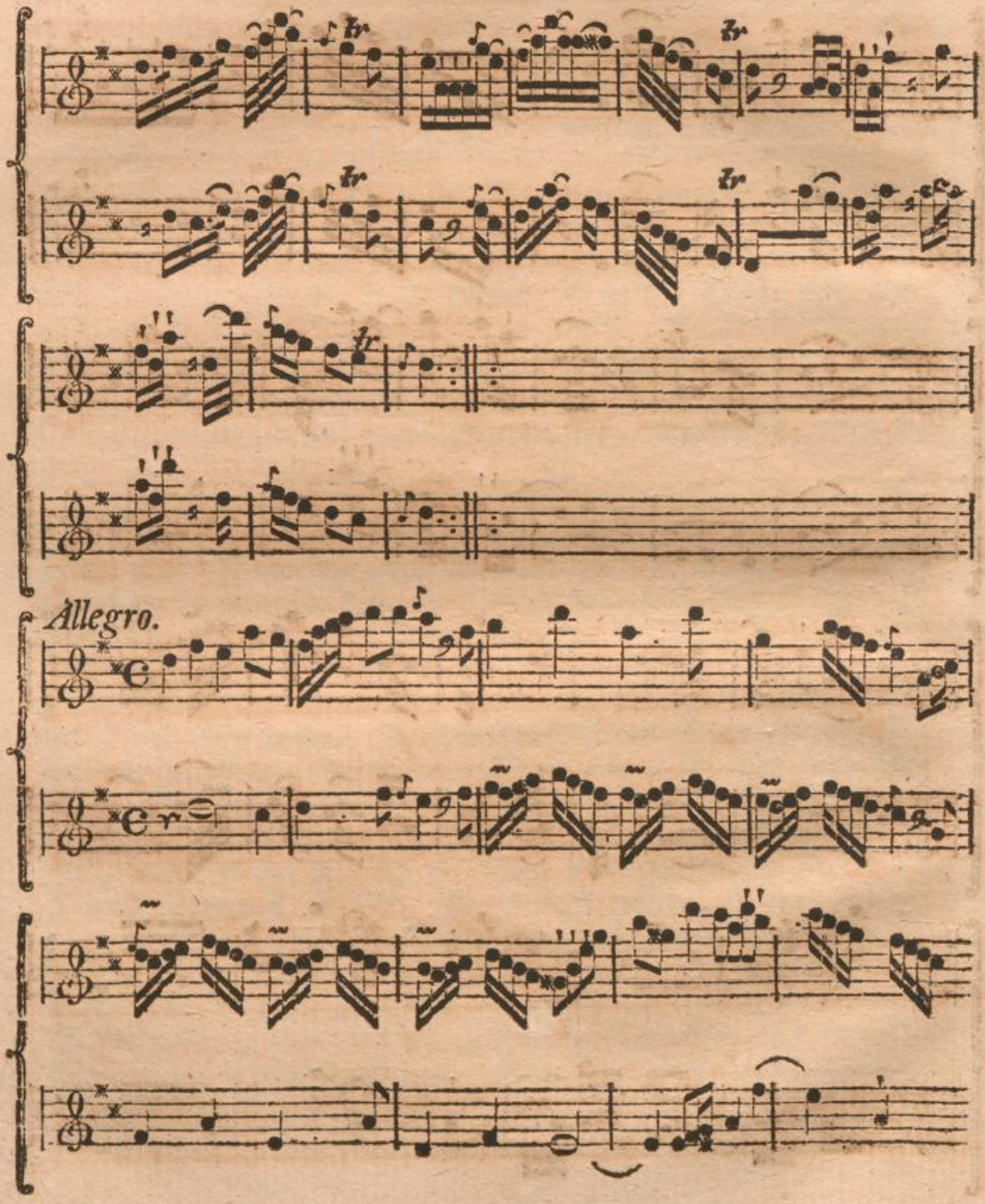
Zu Ende kömmt die falsche Cadenz zweymal vor, welche durch die widrige Begegnung zweyer Stimmen entspringt, und zur Verlängerung der Melodie dienet. Die Ausweichung der Tonart G dur in andre Tonarten, geschiehet in D dur und E moll. Dieses heist: dem natürlichen Lauf der Melodie von G dur gemäß. Ein Tonkünstler kann in der Vermischung dieser dreyen Tonarten genugsame Reize der Natur und Kunst vorstellen, ohne daß er noch mehrere Tonarten zu hülfe nimmt. Das Gehör wird jederzeit damit zufrieden seyn, insonderheit, wenn die übrige Zugehörde dabey sind.

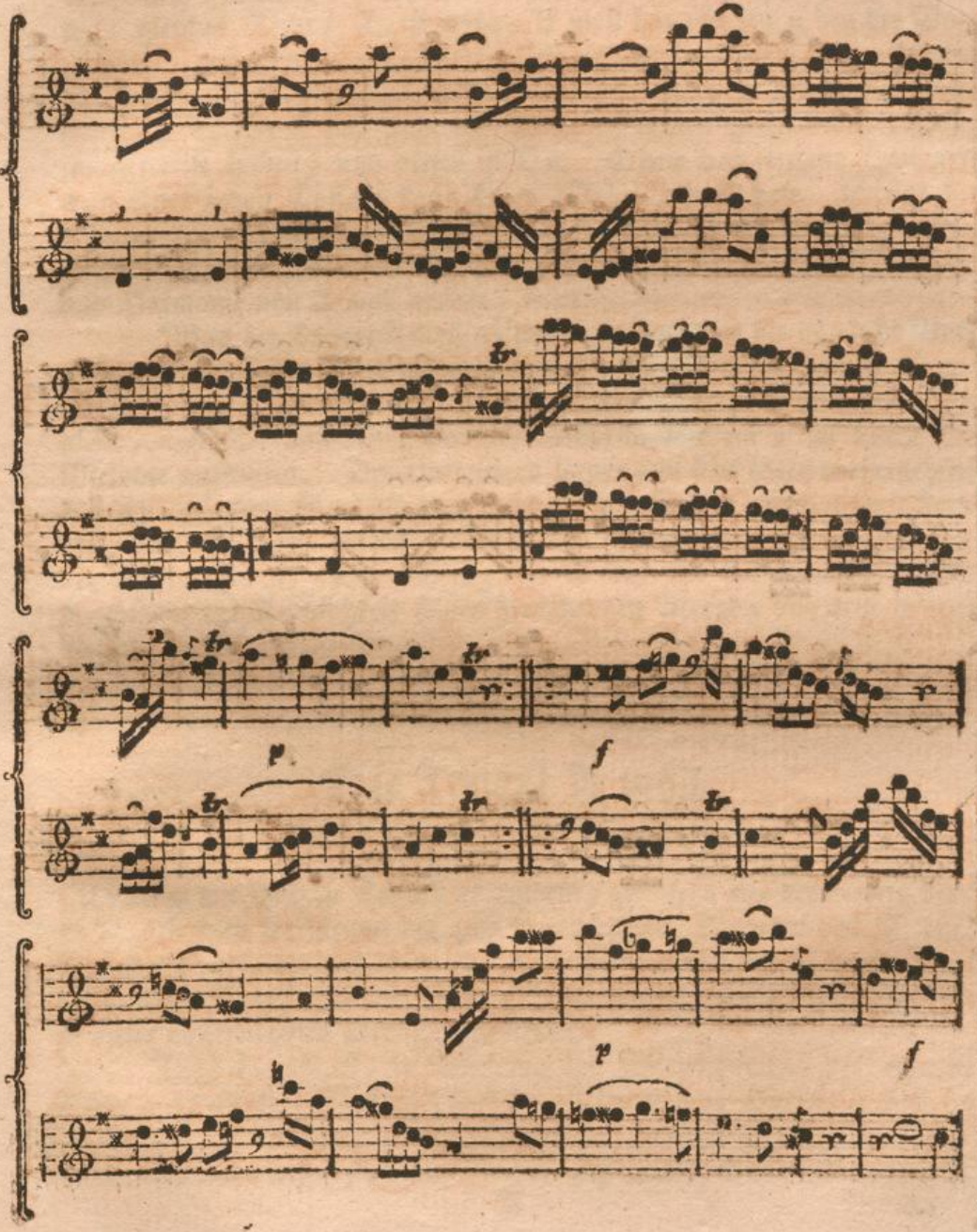
Warum aber eine Melodie aus drey verschiedenen Tonarten darf zusammen getragen werden, und gut heißen: das möchte wohl eine Frage seyn? Wenn diese drey Tonarten unter sich die nächsten Nachbarn sind; so kann die Melodie fließend und schön werden, wenn sie gleich von einer zur andern Tonart übergeht. Auch selbst die Accorde besitzen unter sich eine gewisse Aehnlichkeit, wie wir an der vorhergegangenen Tonart C dur, und ihrer beyden benachbarten Tonarten G dur und A moll sehen wollen. Der herrschende Accord C dur hat einen Ton von dem herrschenden Accord von G dur nämlich G, und zwey Töne von dem herrschenden Accord von A moll, nämlich C, E. Der zweyte Accord von C dur besizt zwey Töne von dem zweyten Accord von G dur, nämlich C und A, und drey Töne von dem zweyten Accord von A moll, nämlich F, A, D. Der dritte Accord von C dur, hat drey Töne von dem herrschenden Accord von G dur, nämlich G, H, D, und einen Ton von seinem dritten Accord nämlich D, und vom dritten Accord von E moll zwey Töne, nämlich H. D. Auch in Ansehung der Vorzeichnung oder des Kennzeichens der Tonarten, sind diese drey Tonarten die nächste Anverwante. Das Kennzeichen von C dur ist H: und die Tonart G dur hat nebst diesem H annoch ihr eigenes Kennzeichen Fis, mithin nur ein ✕. Hier könnte man entgegen halten: E moll

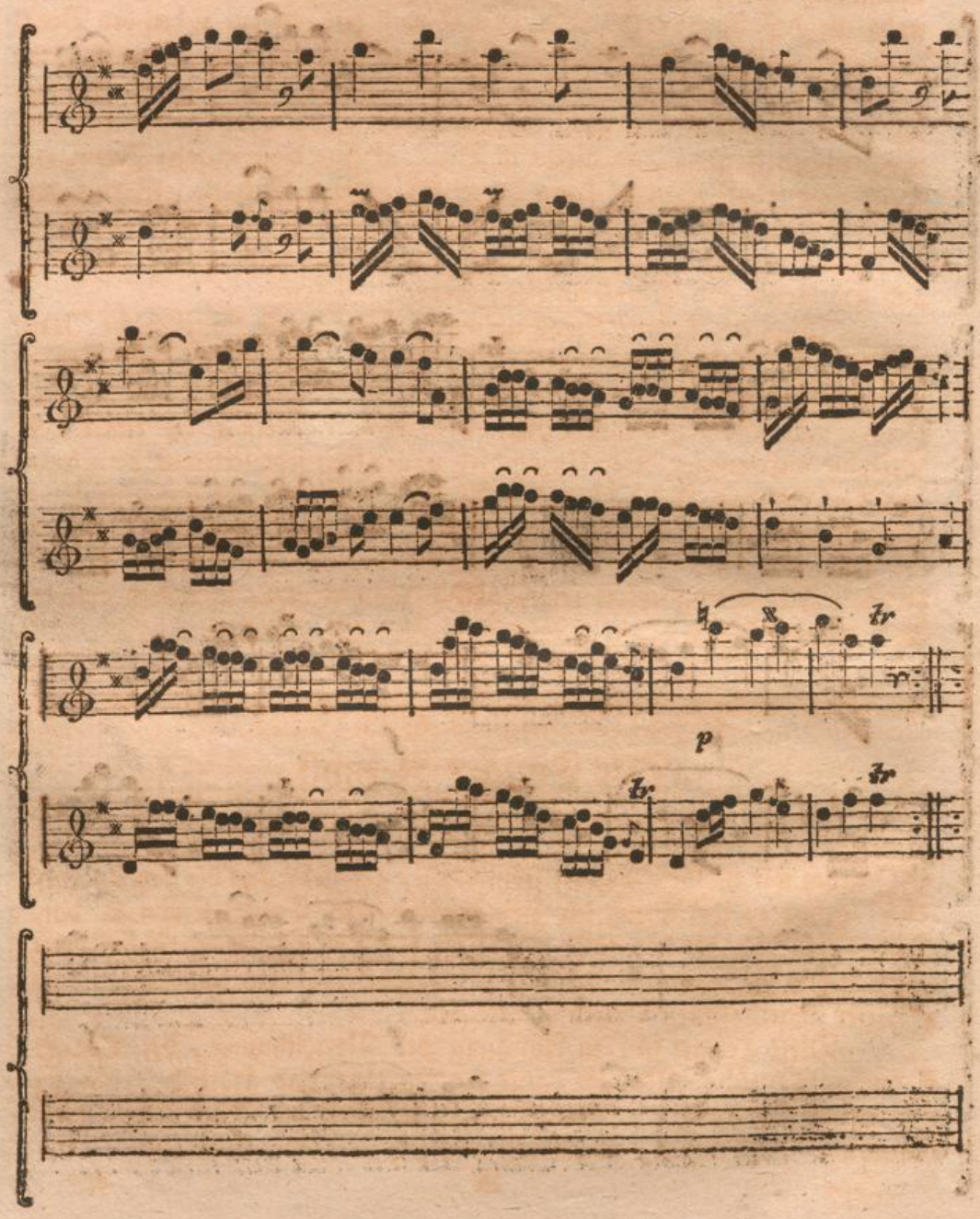
be-

Andante. zur 12ten Seite gehörig.




Allegro.


p
f
p
f


tr
p
tr
tr

besitzt auch nur ein x bey der Vorzeichnung. Warum hat diese Tonart nicht gleiches Recht? Es ist wahr, E moll hat nur ein x bey der Vorzeichnung, allein in dem Lauf der Melodie besitzt es zwey, ja oftmalen gar drey x. Sein eigenes Kennzeichen das ihm, wegen dem Unterschied der Tonart E dur nicht vorgeschrieben wird, muß es dennoch zufälligerweise haben, und dieses ist D x. **Ohne das eigene Kennzeichen einer jeden Tonart kann keine Melodie bestehen.** Steigt der Gesang von unten hinauf bis in D x; so muß der vorhergehende Ton auch ein x haben, welches also das dritte x, das man in der Melodie und Harmonie von E moll antrift, wäre.

Was die Tonart A moll anlangt; so hat diese die nämliche Vorzeichnung wie C dur: und wenn auch in der Melodie ihr eigenes Kennzeichen G x hinzukömmt; so ist es erst der Vorzeichnung von G dur gleich, nämlich: daß beyde Tonarten alsdenn nur ein x im Laufe der Melodie aufweisen. Der Unterschied wegen dem sehr selten vorhergehenden F x (vor dem G x) ist auch nicht groß. Zudem, so hat diese Tonart nicht das Recht sogleich nach C dur zu kommen, sondern erst nach der Tonart G dur. Der Vorzug von G dur vor der Tonart A moll beruht auf der Aehnlichkeit seines herrschenden Accords mit dem dritten Accorde von C dur.

Die Tonart A moll.

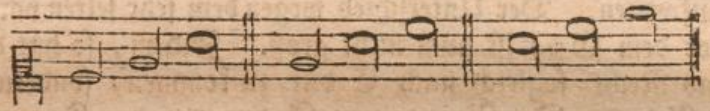
Warum wir itzt diese Tonart abhandeln, geschieht aus der bereits vorgehabten Erklärung der zwo benachbarten Tonarten von C dur. Damit ein Liebhaber von einer jeden Tonart die nächstanverwandten Tonarten in der Nähe beysammen habe; so werden wir uns auch in der Folge dieser angefangenen Ordnung bedienen.

Diese Tonart ist, in Ansehung der Vorzeichnung, der Tonart C dur ganz gleich. Nur im Laufe der Melodie und Harmonie hat sie ihr eigenes Kennzeichen, nämlich die große Septime G x. Ohne diese könnte man nicht wissen, ob die Melodie sich in C oder A befände. Un-

erachtet nun dieses G♯ nicht vorgeschrieben ist, sondern G, so kömmt es doch, sowohl in der Melodie, als Harmonie beständig vor, und wird das G nur gebraucht, wenn die Melodie solche Gänge enthält, die unterwärts gehen, nämlich von A bis herunter in das tiefere A, und dabey aus geschwinden Intervallen bestehen. In der Harmonie kömmt G vor, wenn zwo Stimmen herunter gehen, wobey der Baß mit der Oberstimme terzen- oder sextenweise fortschreitet.

Vom ersten Accord.

Der Grundton des herrschenden Accords heißt A. Seine Harmonie ist, wie die vorhergehende, die Terz und Quinte. Die rechte Hand kann auch diesen Accord auf dreyerley Art greifen, als:

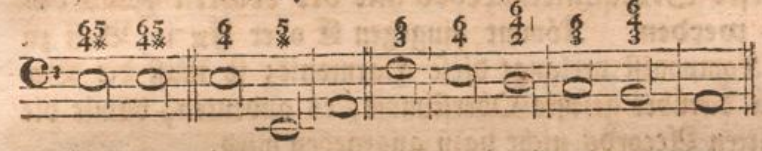


Diese drey Arten können beym Generalbaßspielen gebraucht werden, weil sie weder zu hoch noch zu tief gehen.

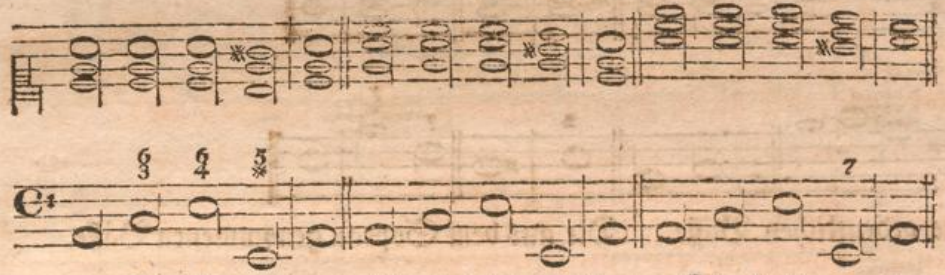
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in einer, aus der Tonart A moll gesetzten, Baßstimme A und C angetroffen wird; so muß die Harmonie des herrschenden Accords mit der rechten Hand dazu angegeben werden. Die Lage der Hand bleibt bey beyden Tönen einerley. Man trift auch gar oft über der Quinte E dieses Accords, die Ziffern $\frac{6}{4}$ an, welches eben auch den herrschenden Accord anzeigt. Nach diesen Ziffern folgt mehrentheils $\frac{5}{\sharp}$ als die Harmonie des dritten Accords nach, welche Folge insonderheit bey Entstehung einer Kadenz angetroffen wird. Wenn die Melodie mit dem Baße in Sexten geht; so wechseln diese beyde Harmonien auch miteinander, als:

Kadenz in Sexten.

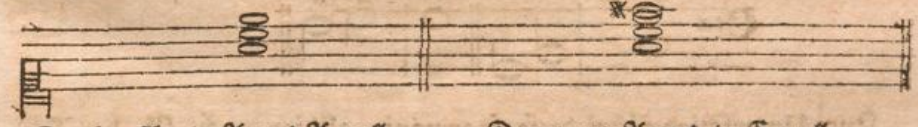


Wiederholung dieses Accords nebst den von ihm herkommenden Bäßen.

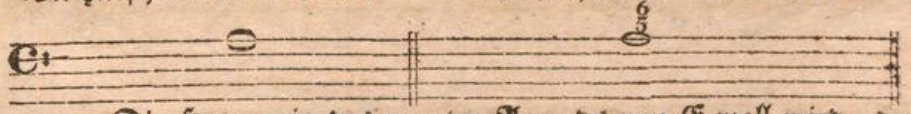


Der Grundton wird niemals beziffert. Die beyden ersten Lagen sind am besten zu Formirung der Kadenz zu gebrauchen.

Die Harmonie des herrschenden Accords von A moll wird auch in zwoen andern Tonarten angetroffen, nämlich in E moll, allwo der zweyte Accord sie besitzt. Dieser Accord hat zwar die ganze Harmonie von dem herrschenden Accord A moll, damit er aber nicht die vollkommene Gleichheit hat, so tritt die Sexte noch hinzu, wodurch erst die ganze Harmonie eines zweyten Accords der Tonart E moll entspringt.



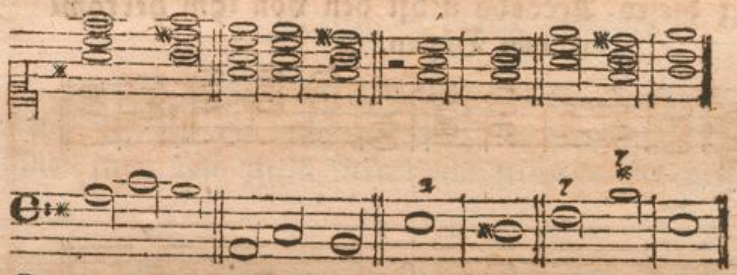
Der herrschende Accord A moll. Der zweyte Accord in E moll.



Die Harmonie des zweyten Accords von E moll wird, dem natürlichen Lauf der Melodie gemäß, in den dritten Accord aufgelöset.

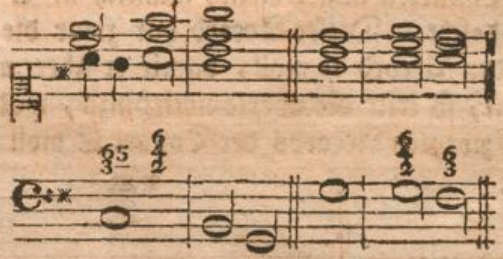
Gebrauch dieses Accords.

Wird in der Tonart Es moll im Baß A oder C angetroffen; so kann dieser Sextquintenaccord mit der rechten Hand dazu angeschlagen werden. Kömmt hingegen E oder Fx in Baß zu stehen, und der Komponist verlangt diese Harmonie; so muß die Bezifferung, oder die darüber gesetzte Oberstimme, es andeuten, damit die Harmonie des dritten Accords nicht dazu angegeben wird.



Die ordentlichen Bäße. Die aus dem Sopran genommenen Bäße.

Diese Harmonie des herrschenden Accords von A moll wird in keiner Molltonart weiters angetroffen. Der zweyte Accord in G dur besitzt sie, als:

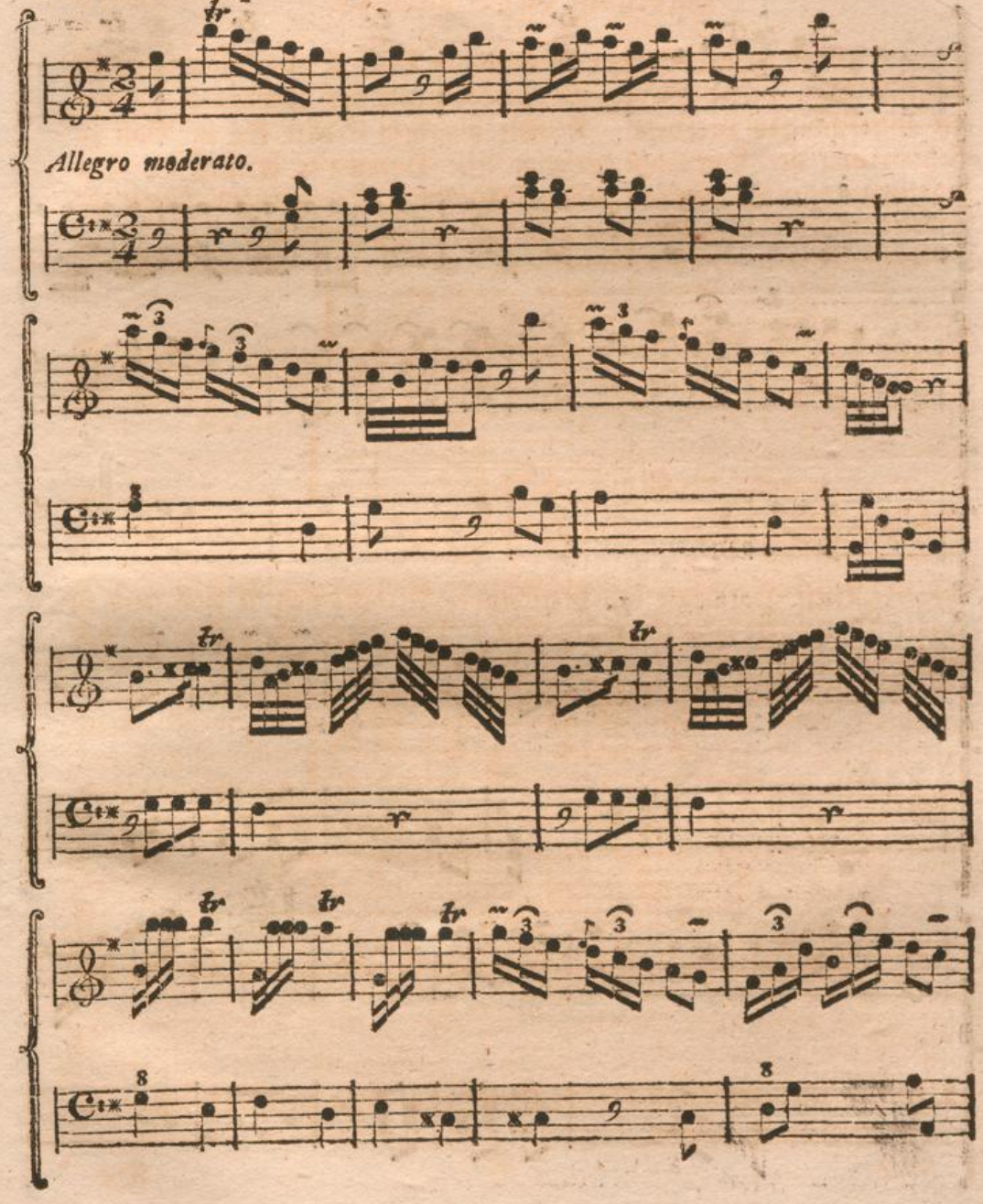


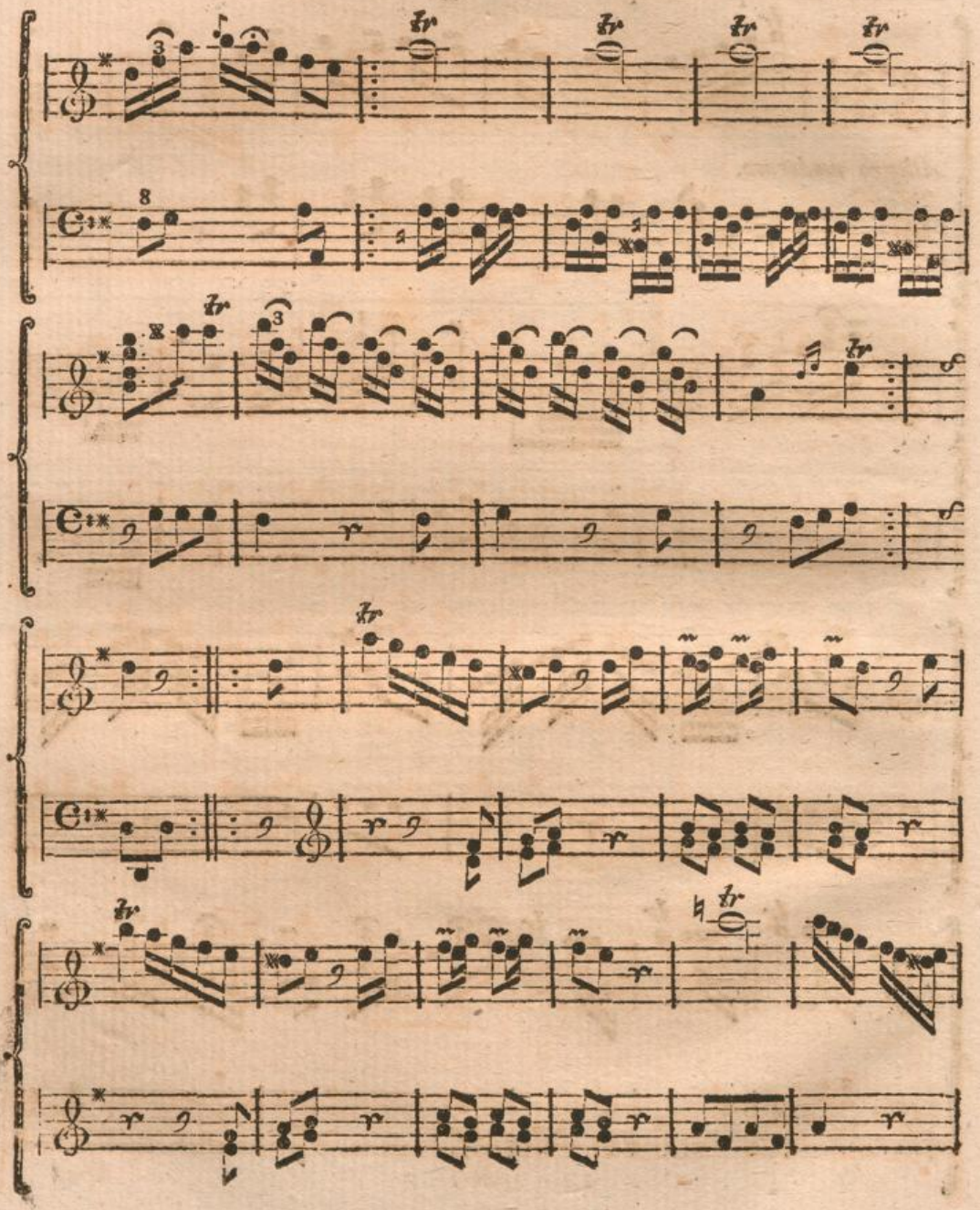
Zum Unterschied führt diese Harmonie allhier noch G bey sich.

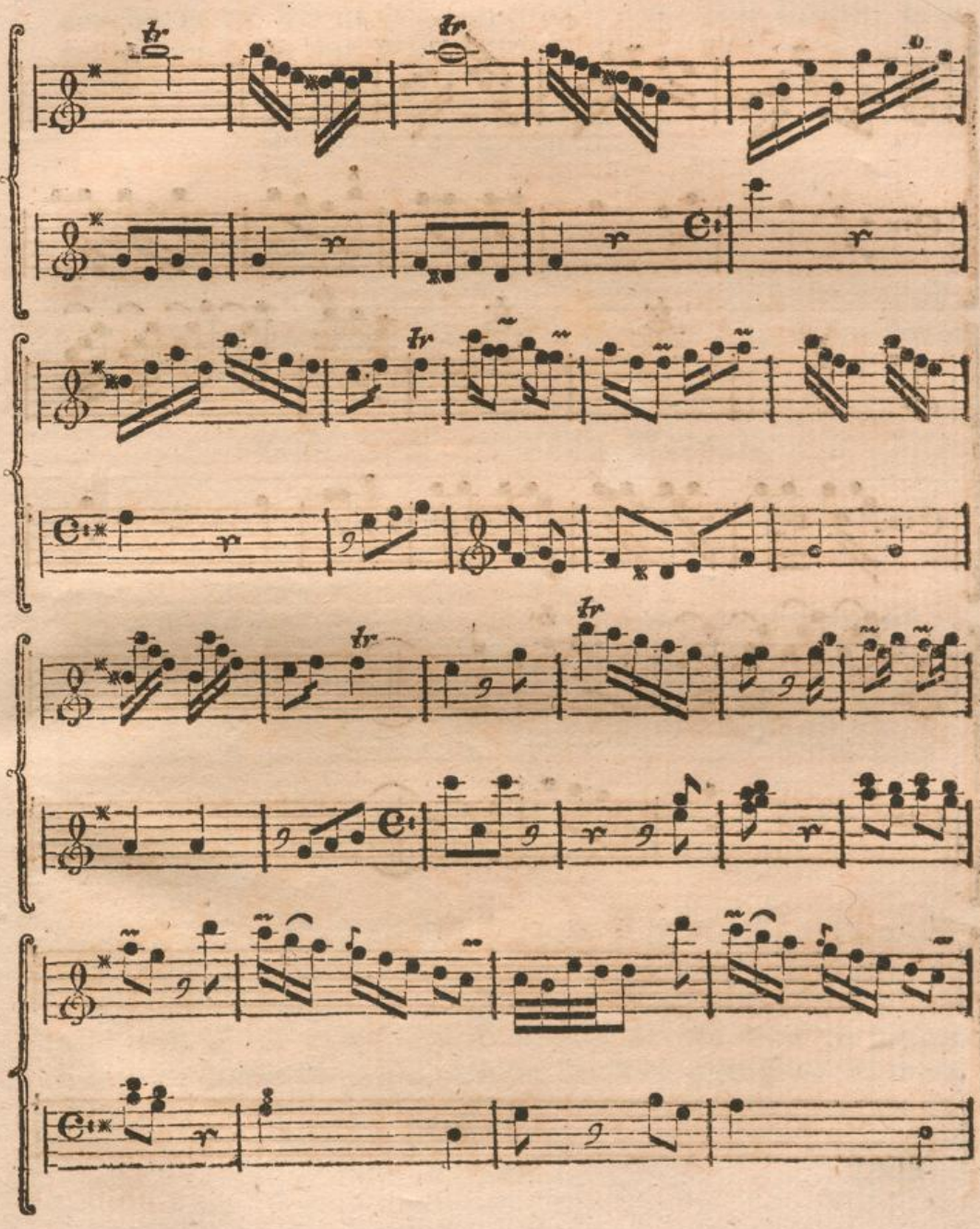
NB. Im vorhergehenden Stücke Seite 124 Linie 31 ist zu lesen: anstatt E moll, A moll.

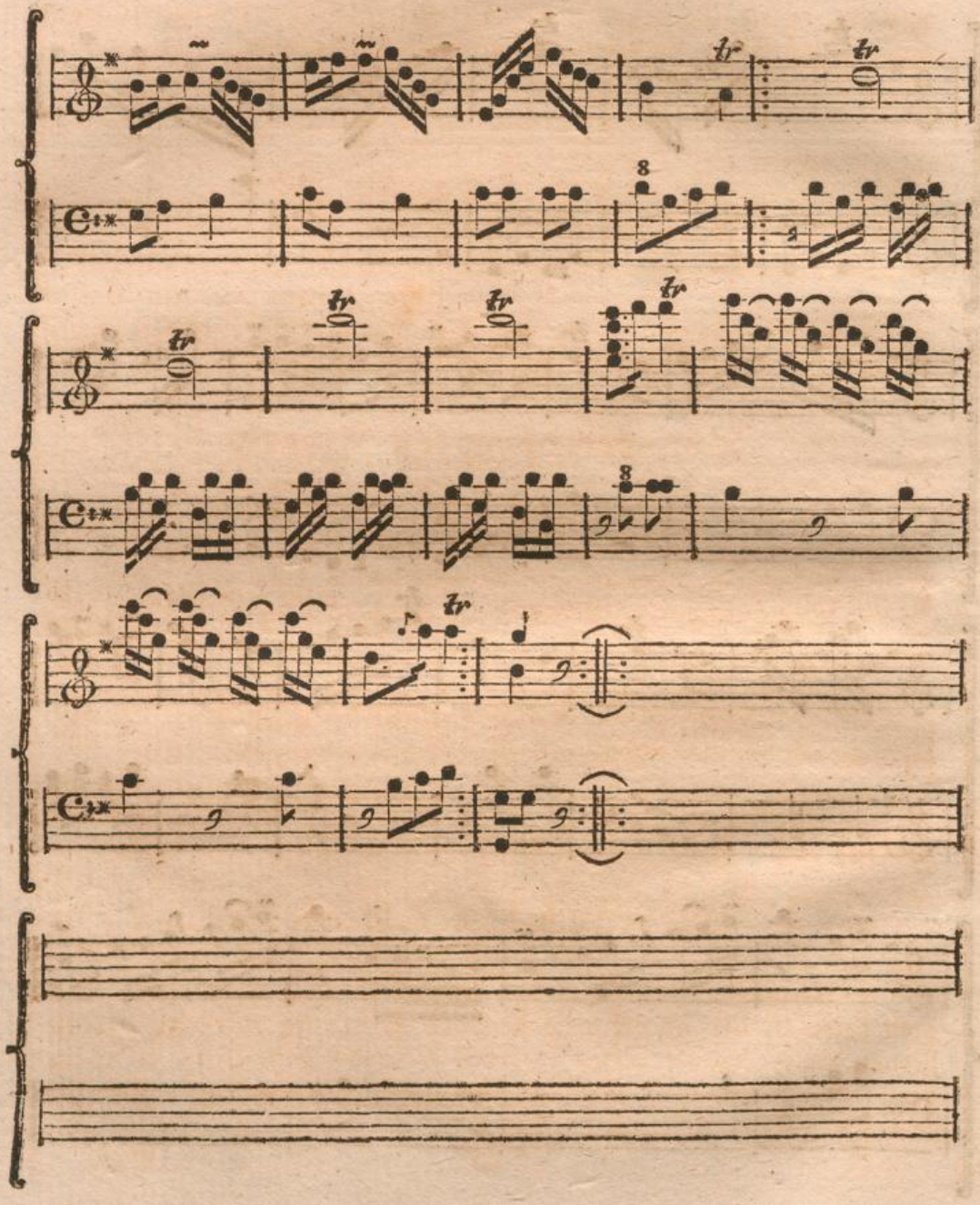
Die

Divertimento per l'Arpa. *del Sig. Franc. de Paula Bierfreund.*

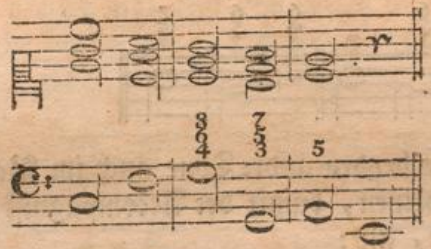








Die Harmonie des herrschenden Accords von A moll wird auch zuweilen in der Tonart C dur angetroffen, und zwar alsdenn: wenn daselbst eine falsche Kadenz soll vorgestellt werden, als:

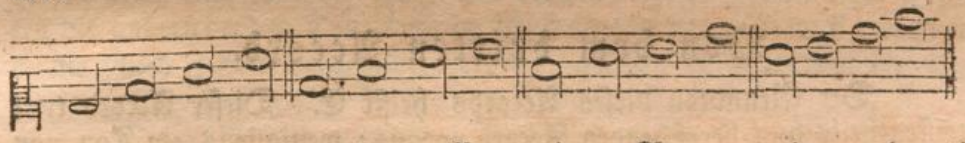


Sonst kömmt diese Harmonie nicht weiter vor, ausgenommen bey retardirenden Tönen, welches aber selten geschieht.

Von dem zweyten Accord.

Dieser ungebundene Accord kann nirgends sonstwo angetroffen werden. Sein Grundton ist D. Ein mehreres findet man in der allgemeinen Anmerkung des zweyten Accords von C dur.

Seine viermalige Versetzung in der Oberstimme besteht darinn, als:

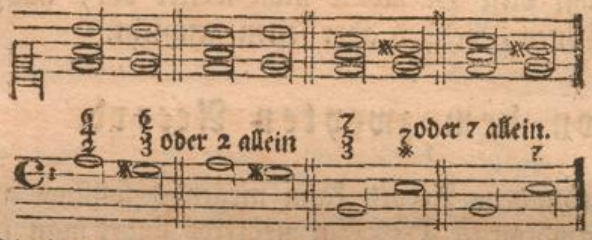


Die drey erstern Lagen können beym Accompagniren gebraucht werden, auch, wo die rechte Hand ohnedies hoch liegt, die vierte.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn ein Stück aus der Tonart A moll vorkömmt, und man trift in der Baßstimme D oder F an; so wird zu beyden Tönen die Harmonie dieses zweyten Accords gegriffen, es wäre denn: der Komponist verlange eine andre Harmonie, welches sodenn die Ziffern anzeigen müssen.

Sollten aber seine beyden andre Töne auch im Baß vorkommen; so müssen sie beziffert erscheinen, damit der Accompagnist nicht einen andern Accord dazu angiebt, als:

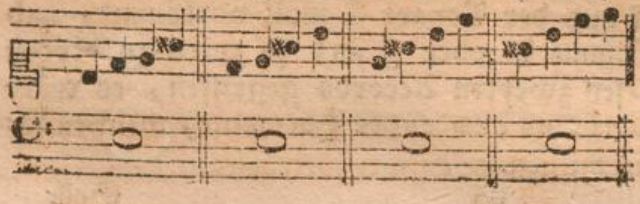


Die Liebhaber fremder Harmonie setzen auch zuweilen die kleine Sexte B, anstatt H, in diesen Accord, wobey dann die Quinte A ausgelassen wird.

Von dem dritten Accord.

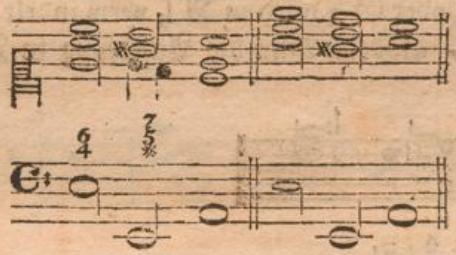
Der Grundton dieses Accords heißt E. Dieser Accord tritt meistentheils dem herrschenden Accord voraus: wenigstens ein Ton von seiner Harmonie. Hier ist nachzulesen, was beym dritten Accord in C dur steht. Nur dieses wenige ist zu wiederholen, daß die Terz von diesem Accord, so wie in allen übrigen Molltonarten groß seyn muß, daher man hier nicht G sondern Gis braucht.

Seine vierstimmige Versetzung besteht darinn:



Die-

Diese vier Lagen können beym Generalbaßspielen gebraucht werden, weil sie weder zu hoch noch zu tief stehen. Eine jede Lage richtet sich nach ihrem vorhergehenden Accord: oder wie die Hand vorher liegt, darnach nimmt man eine von diesen hier bezeichneten vier Lagen, und zwar, welche davon die bequemste ist, damit die Hand nicht darf verrückt werden, als:

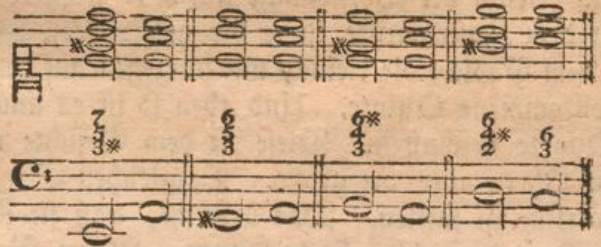


Gut ists, wenn auch diese vier Lagen auswendig gelernet werden.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn ein Stück aus der Tonart A moll geht, und im Baß erscheint E oder Gis; so wird zu beyden Tönen dieser dritte Accord, und einerley Lage der rechten Hand genommen. Sollten die andern beyden Töne auch im Baß vorkommen, so muß ihre Harmonie durch Ziffern vorgebildet werden. Hiebey ist wiederum die Anmerkung über den dritten Accord von C dur nachzulesen.

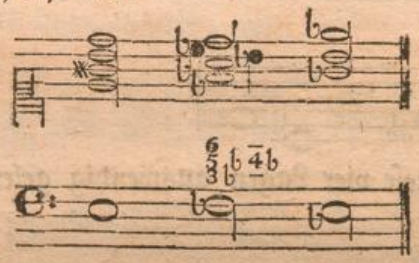
Dieser Accord wird bey Versetzung seiner Töne im Baß auf viererley Art beziffert, als:



Man sieht hier, daß, wenn die vier Töne dieses Accords im Baß gesetzt werden, nur einerley Lage dazu erfodert wird.

Diese Harmonie wird sonst nirgends, als noch in der Tonart A dur angetroffen. Wenn aber drey Töne davon sich umkleiden, das heißt: in ♭ vorgestellt werden; so kann diese vierstimmige Harmonie auch in Dis moll aufgelöset werden. In diesem Falle gehört sie unter die kromatischen Accorde, weil F ♭ nicht in dieser Tonart anzutreffen.

Diese Umkleidung geschieht: wenn vor dem F im Baß ein ♭ zu stehen kömmt: das Gis oder G 𝄪 wird in A ♭ verwandelt, darnach wird auch ein ♭ vor C gesetzt, alsdenn kann die Auflösung in Dis moll füglich geschehen, als:

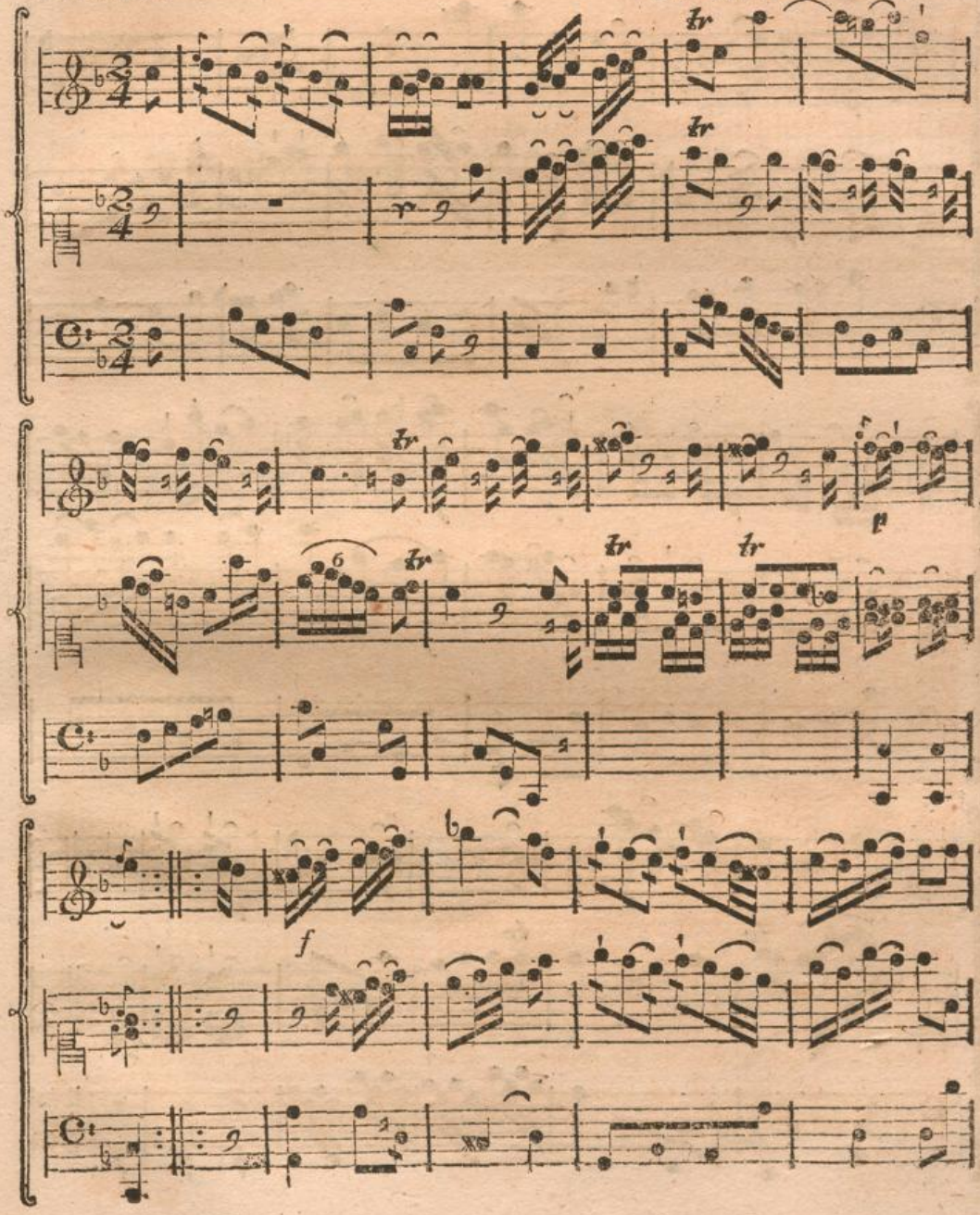


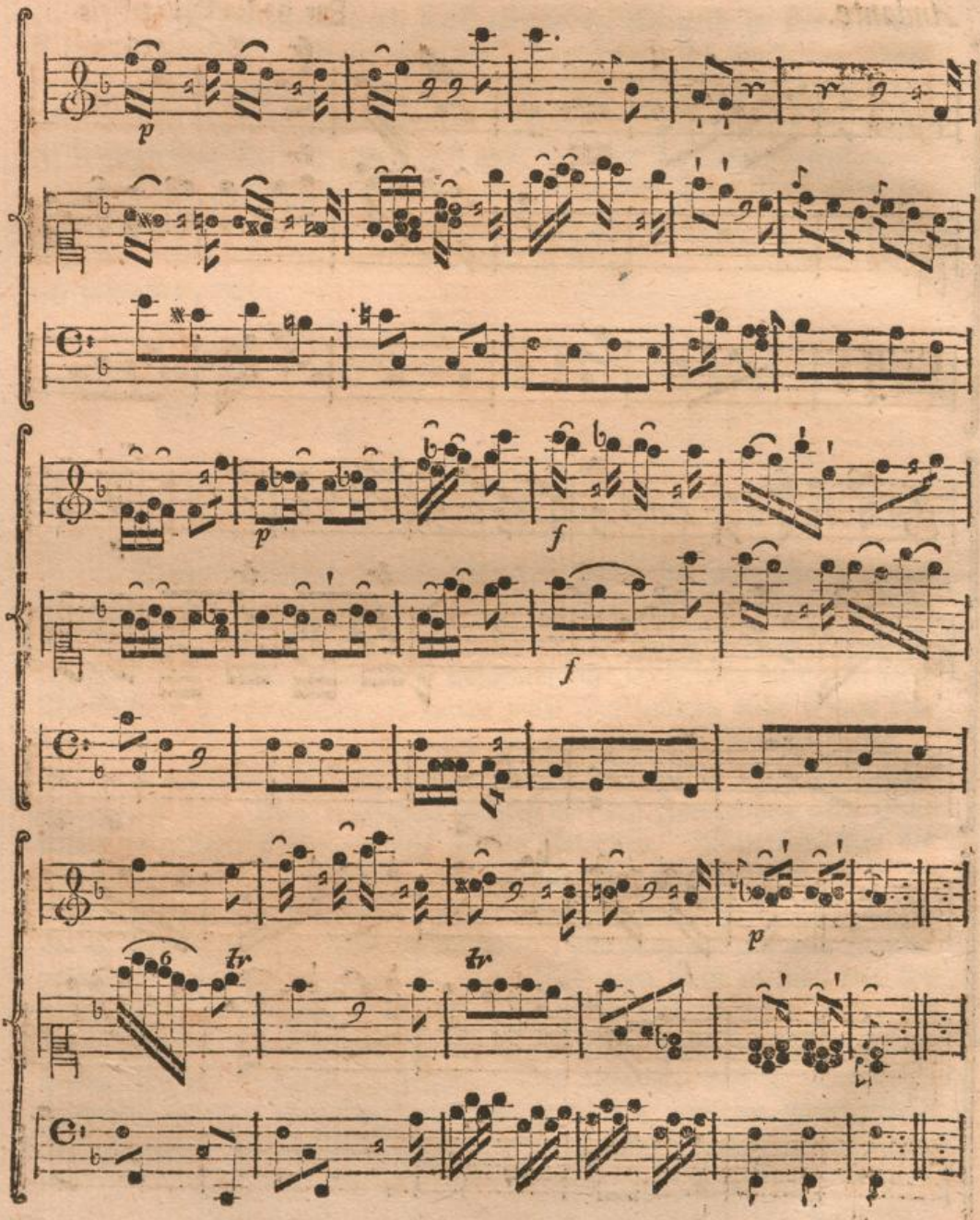
Dieser verkleidete Accord läßt den Ohren die nämliche Harmonie hören, als sein vorhergehender unter A moll gehöriger Accord. Seine Verstellung geschieht nur auf dem Papiere. Könnte aber das unter den Griechen gebräuchlich gewesteenharmonische Geschlecht wieder in seine Wirklichkeit gesetzt werden; so würde diese Verkleidung nicht Statt finden. Das Ohr müßte dadurch eine unangenehme Empfindung haben.

Diese nämliche Verkleidung beweiset auch, daß die Ziffern nicht hinlänglich sind, einen deutlichen Begriff von den Intervallen einer Harmonie zu geben, besonders bey solchen Accorden. Man setzt hier die 3 ♭ oder kleine Terz. Nach der Vorstellung auf dem Papiere ist sie es auch: dagegen auf dem Instrumente ist es die große Terz. Ebenfalls die Quinte ist auf dem Papiere die kleine, und hingegen auf dem Instrumente die rechte vollkommene Quinte. Und eben so ist es auch mit der nachschlagenden Quarte beschaffen. Diese ist dem Gesichte nach, die kleine Quart, den Ohren aber die große. Dergleichen Sätze sind am besten aus der Partitur zu spielen. Das beste ist, daß sie selten vorkommen, indessen ist es doch gut, sie zu kennen. Beym Recitativstyl sind sie unentbehrlich, und auch im Präludiren von sonderlichem Nutzen.

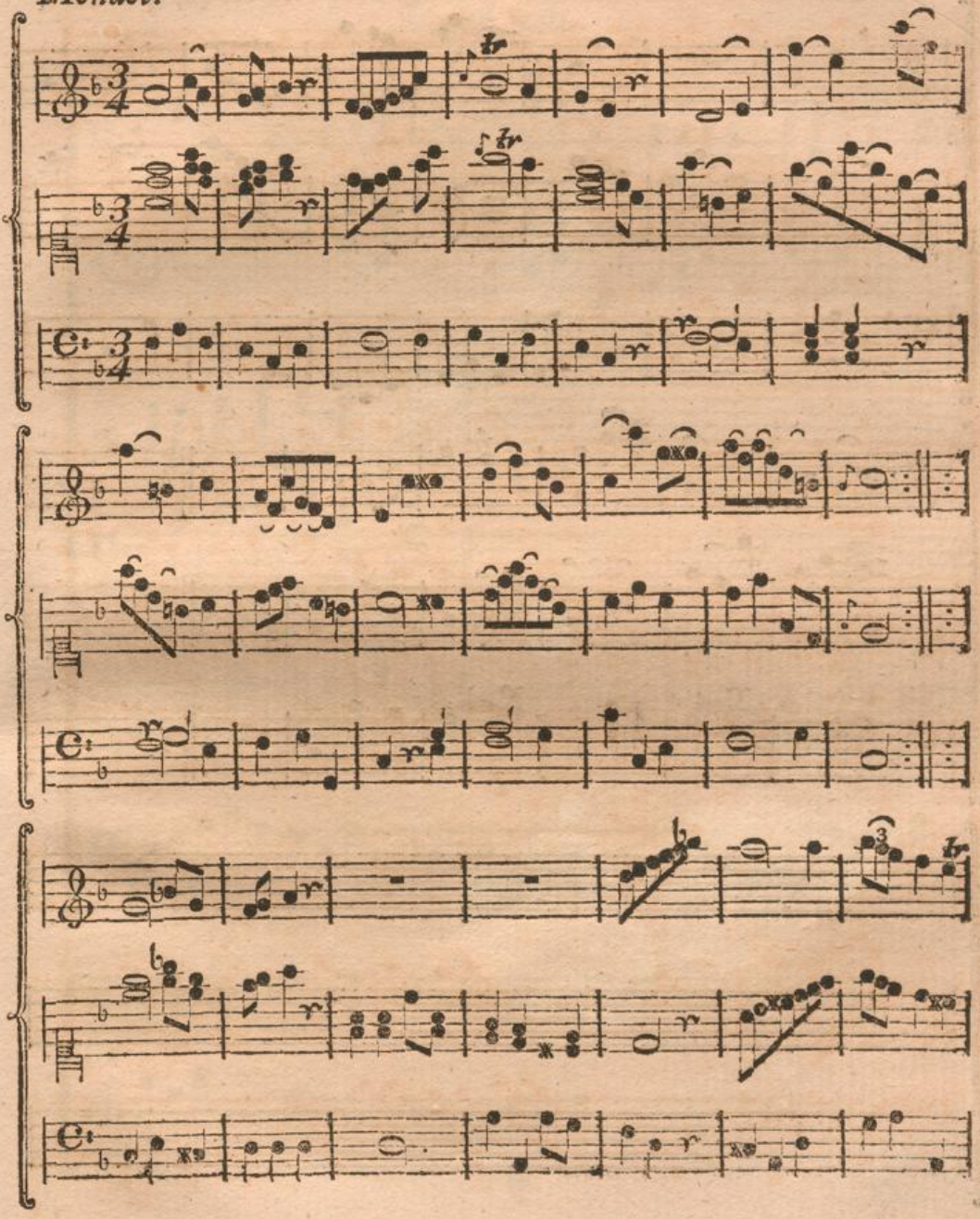
Andante.

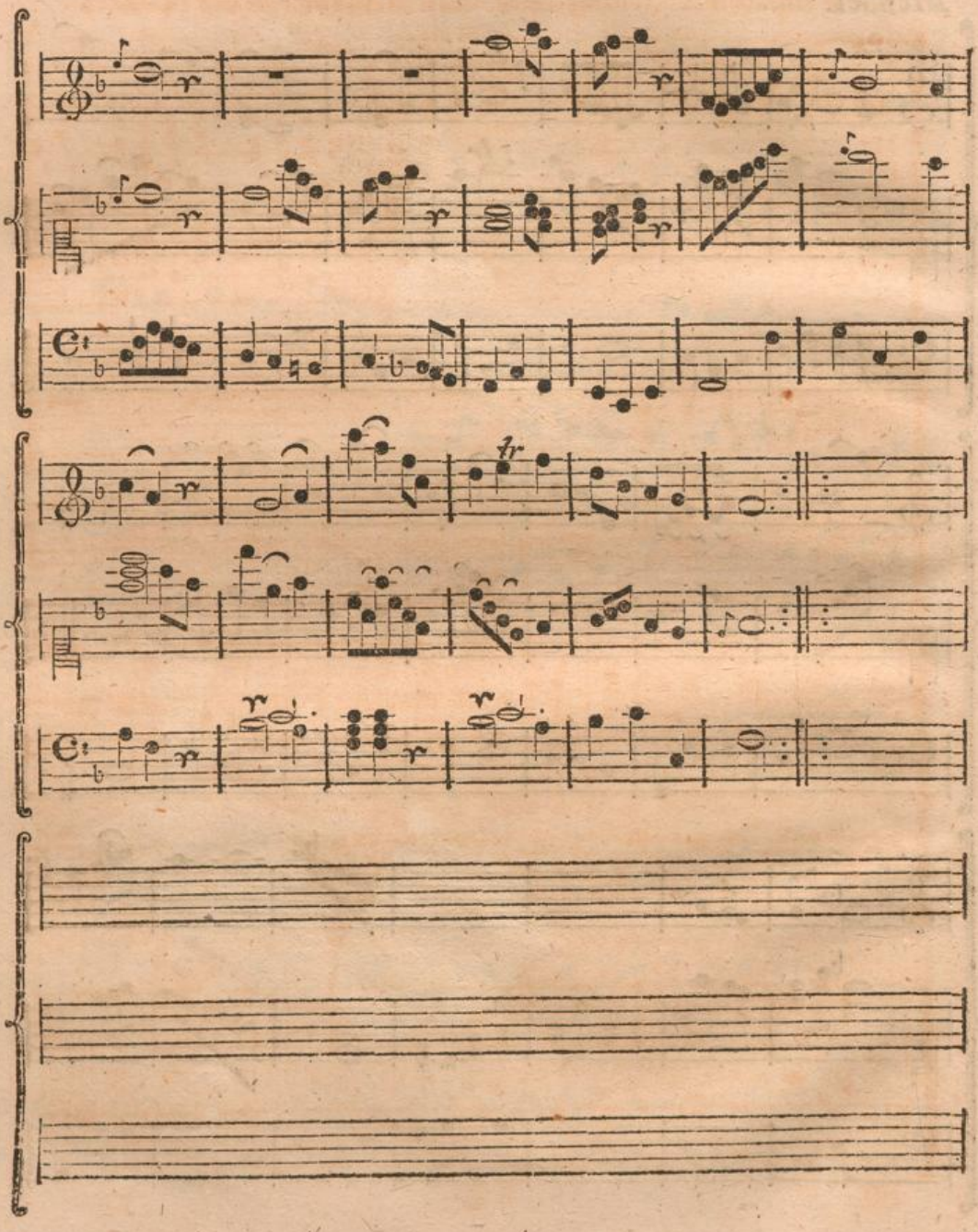
Zur 93sten Seite gehörig.



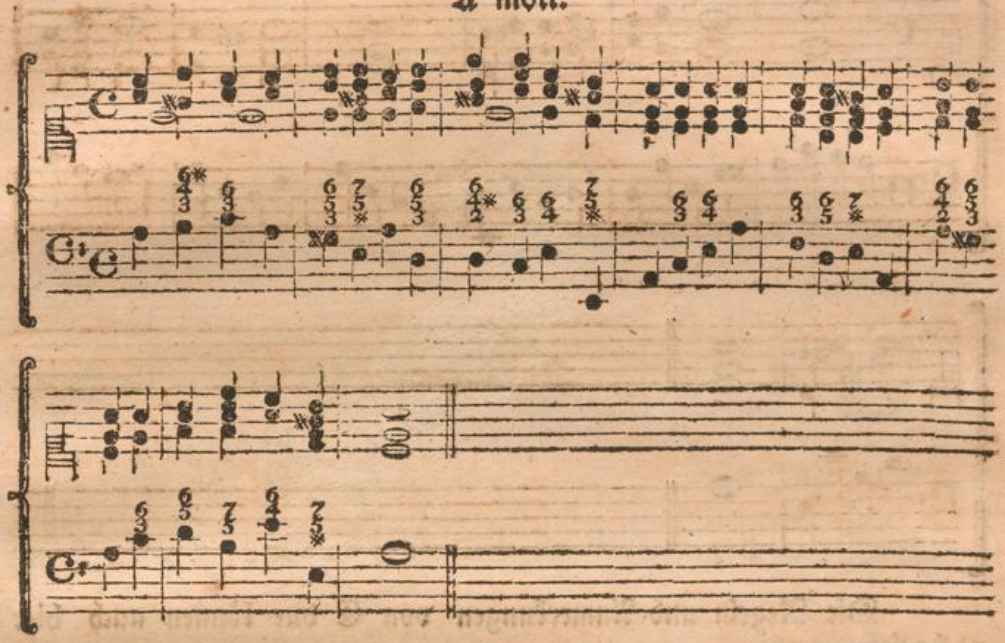

p
p
f
f
p
tr
tr

Menuet.

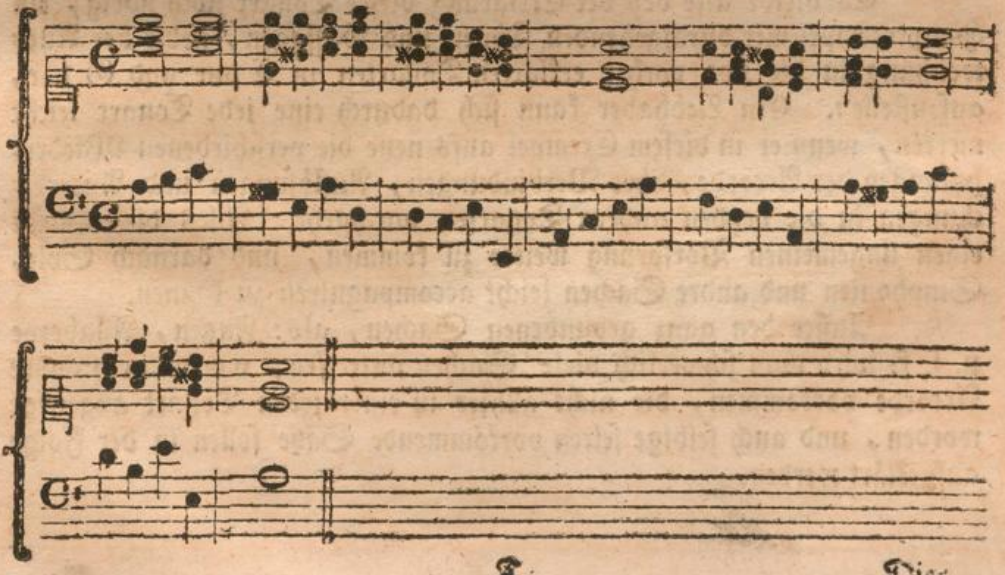




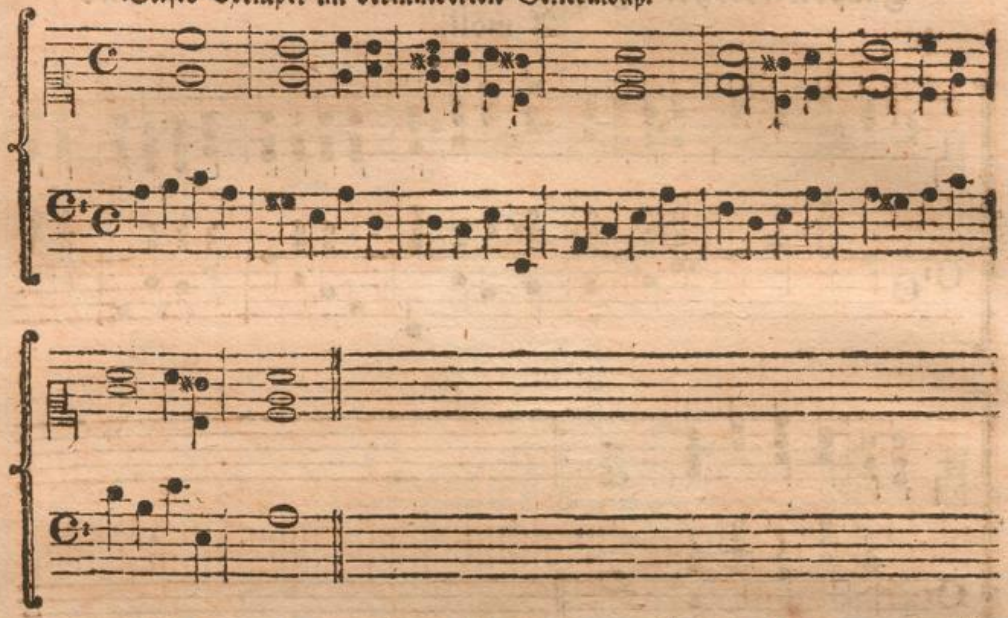
Hauptwiederholung aller drey Accorden in der Tonart A moll.



Dieſes Exempel ohne die vierſtimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.



Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.

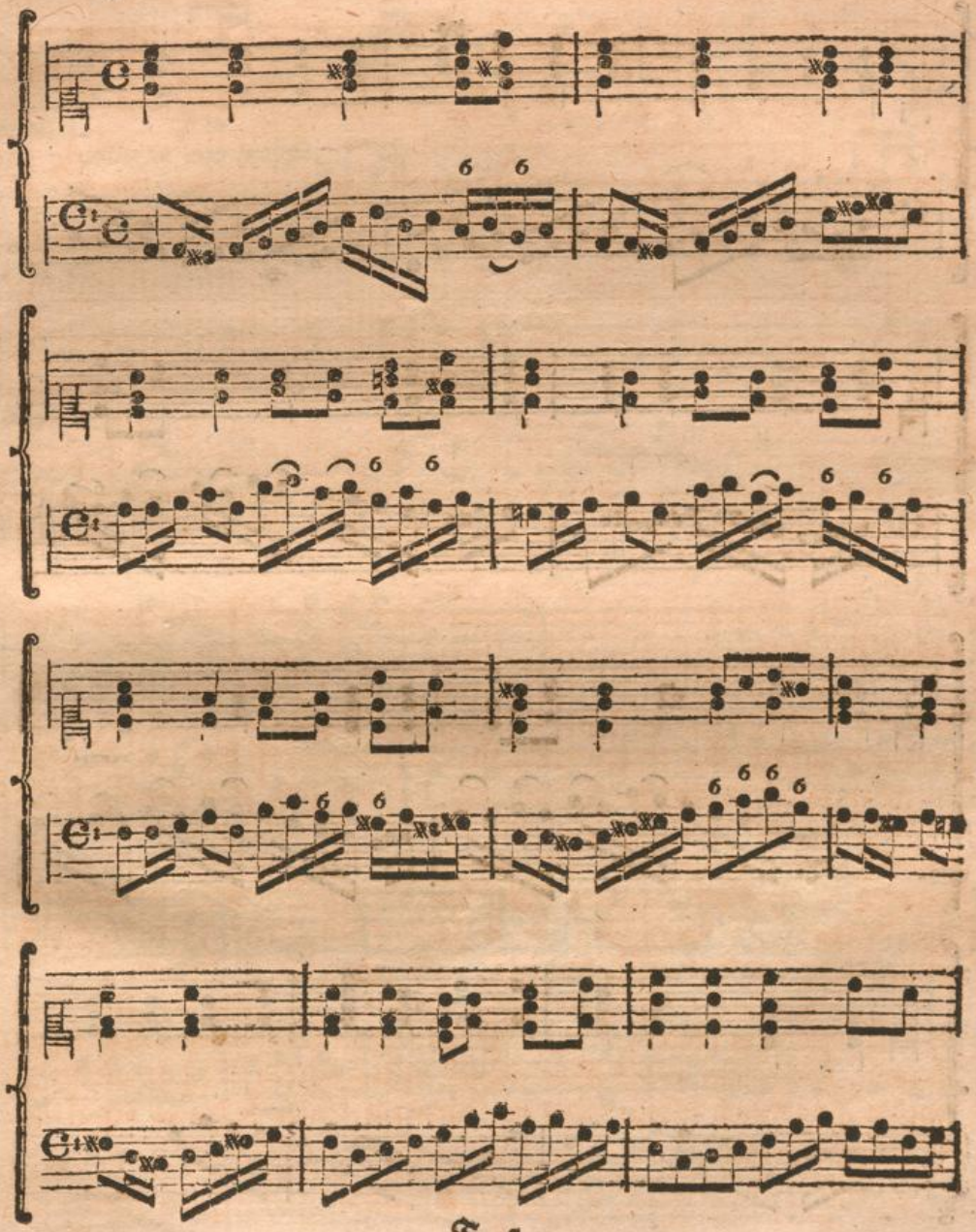


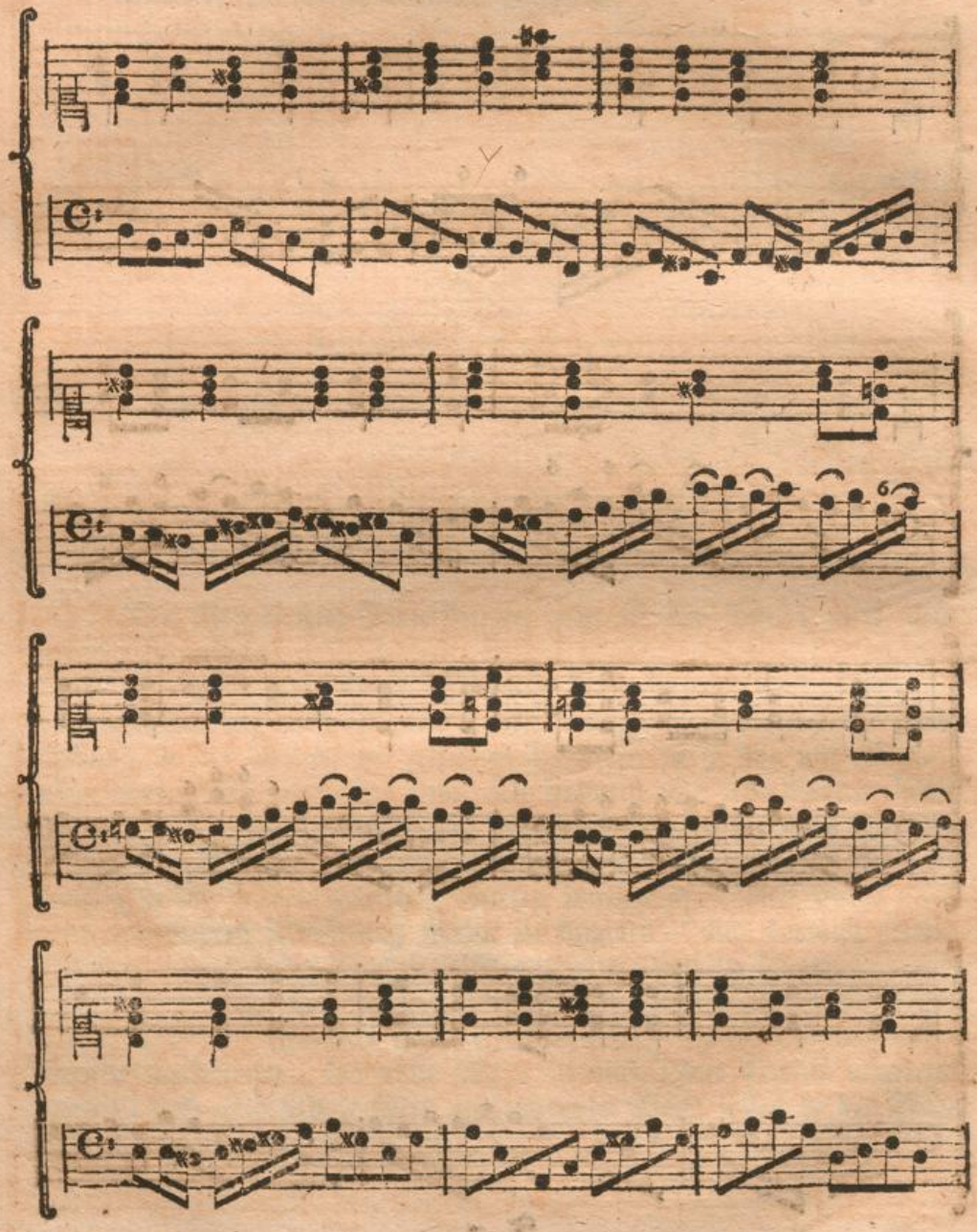
Die Regeln und Anmerkungen von C dur können auch hier nachgelesen werden.

Es bleibt also bey der Erklärung dieser Tonart noch übrig, ein Hauptexempel mit durchgehenden Tönen und Passagen, nebst der Ausweichung in die zwo vorher erklärten Tonarten in C dur und G dur, aufzustellen. Ein Liebhaber kann sich dadurch eine jede Tonart leicht merken, wenn er in diesem Exempel aufs neue die verschiedenen Wiederholungen der Accorde, ihre Verbindungen, Auflösungen und Ausweichungen in die beyden andern Tonarten durchgeht. Alles dieses giebt einen ungemeinen Vorsprung weiter zu kommen, und darnach Soli, Sinphonien und andre Sachen leicht accompagniren zu können.

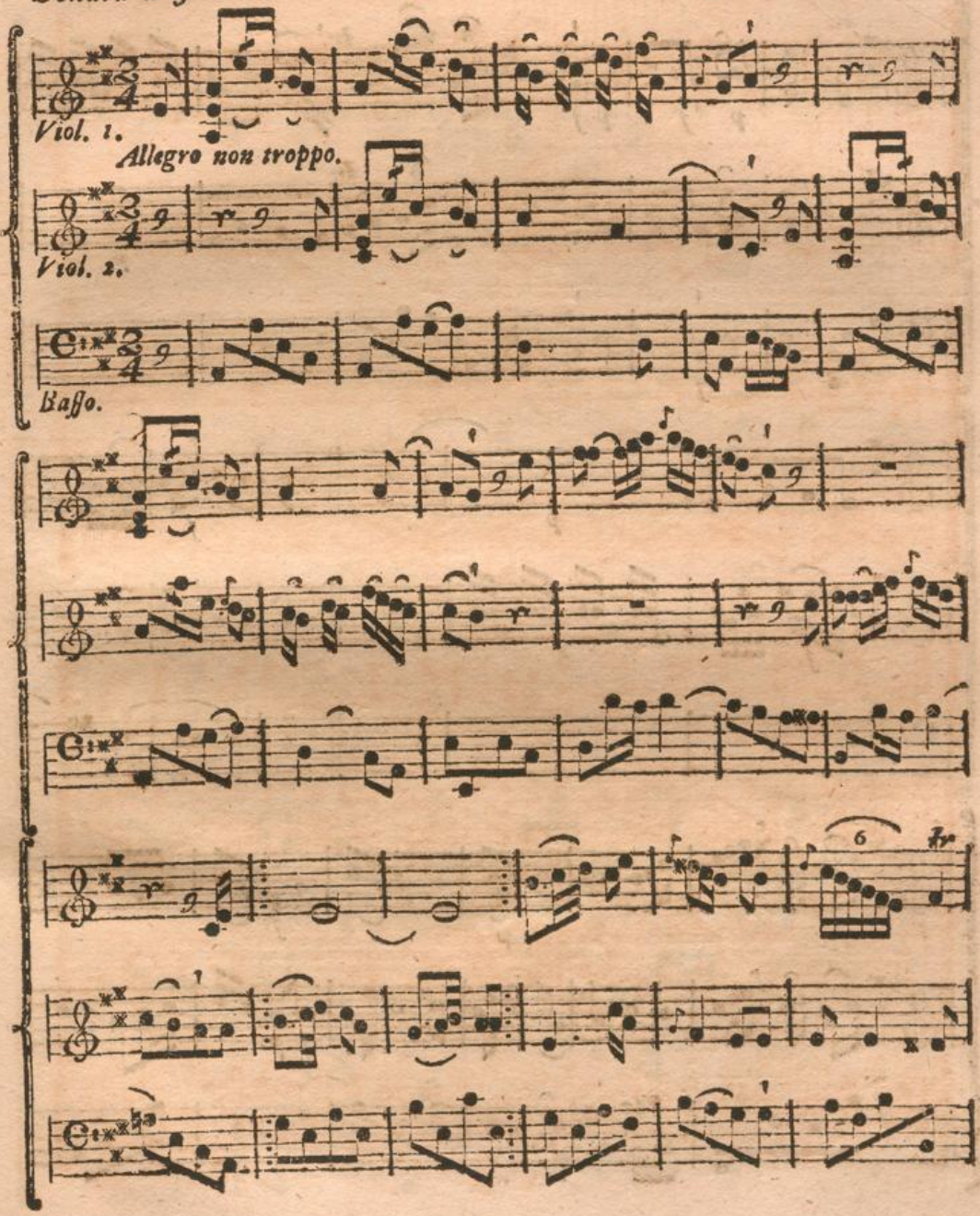
Außer den ganz gebundenen Sachen, als: Fugen, Allabreve u. s. f. wird man schwerlich viele Sachen antreffen, worinn noch andre Accorde vorkommen, die nicht allhier in einer jeden Tonart angezeigt worden, und auch selbige selten vorkommende Sätze sollen in der Folge aufgeklärt werden.

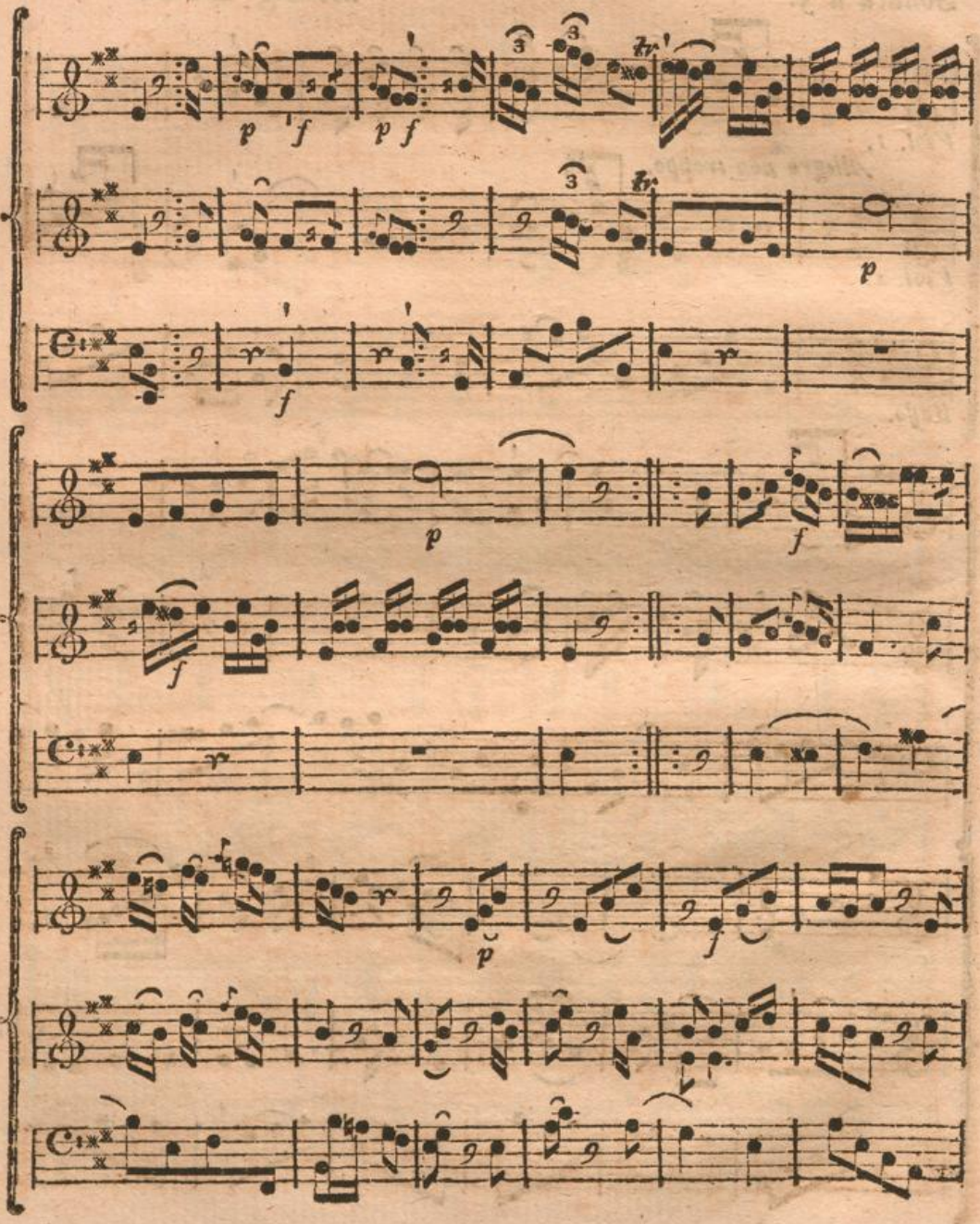
Allegro.

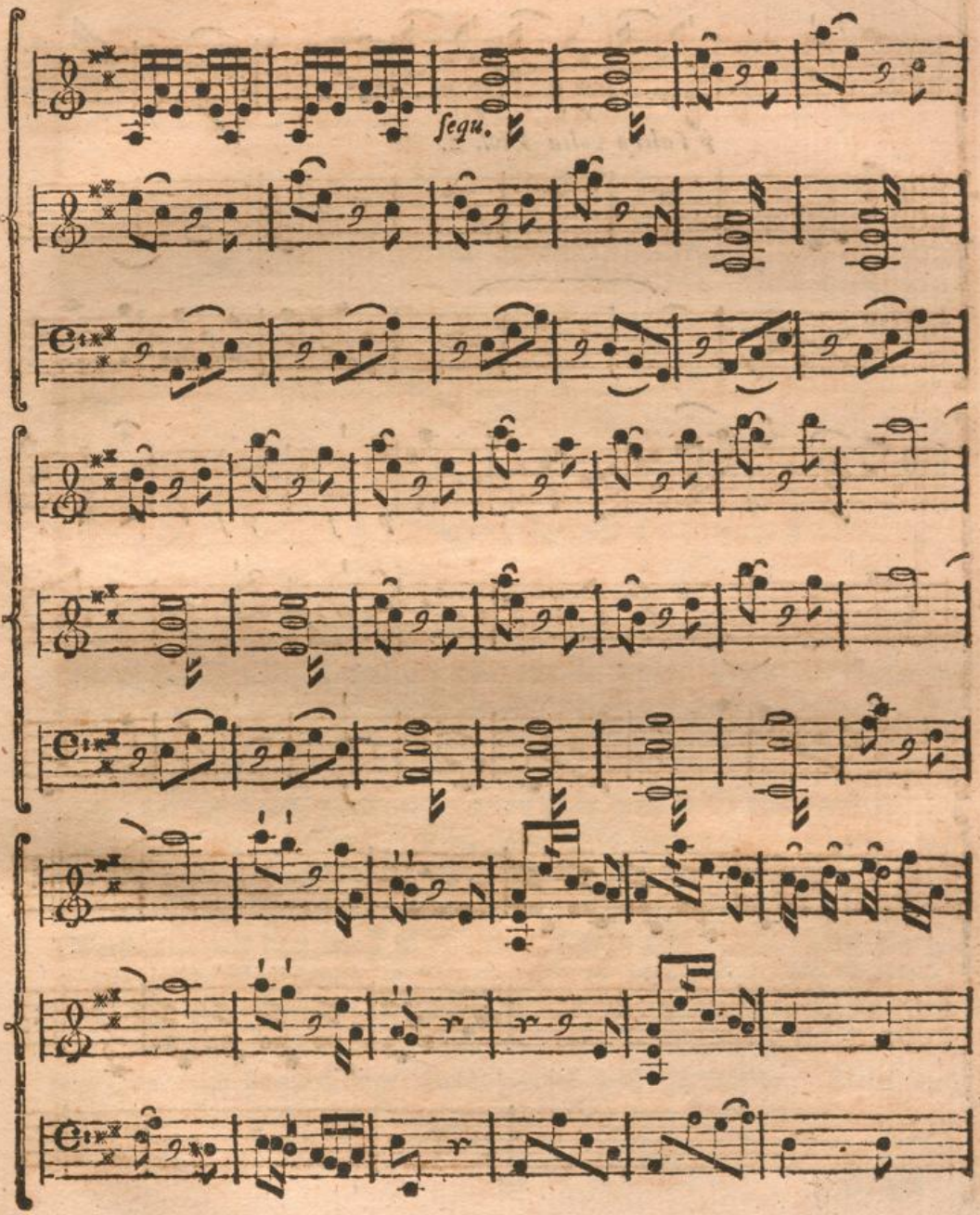


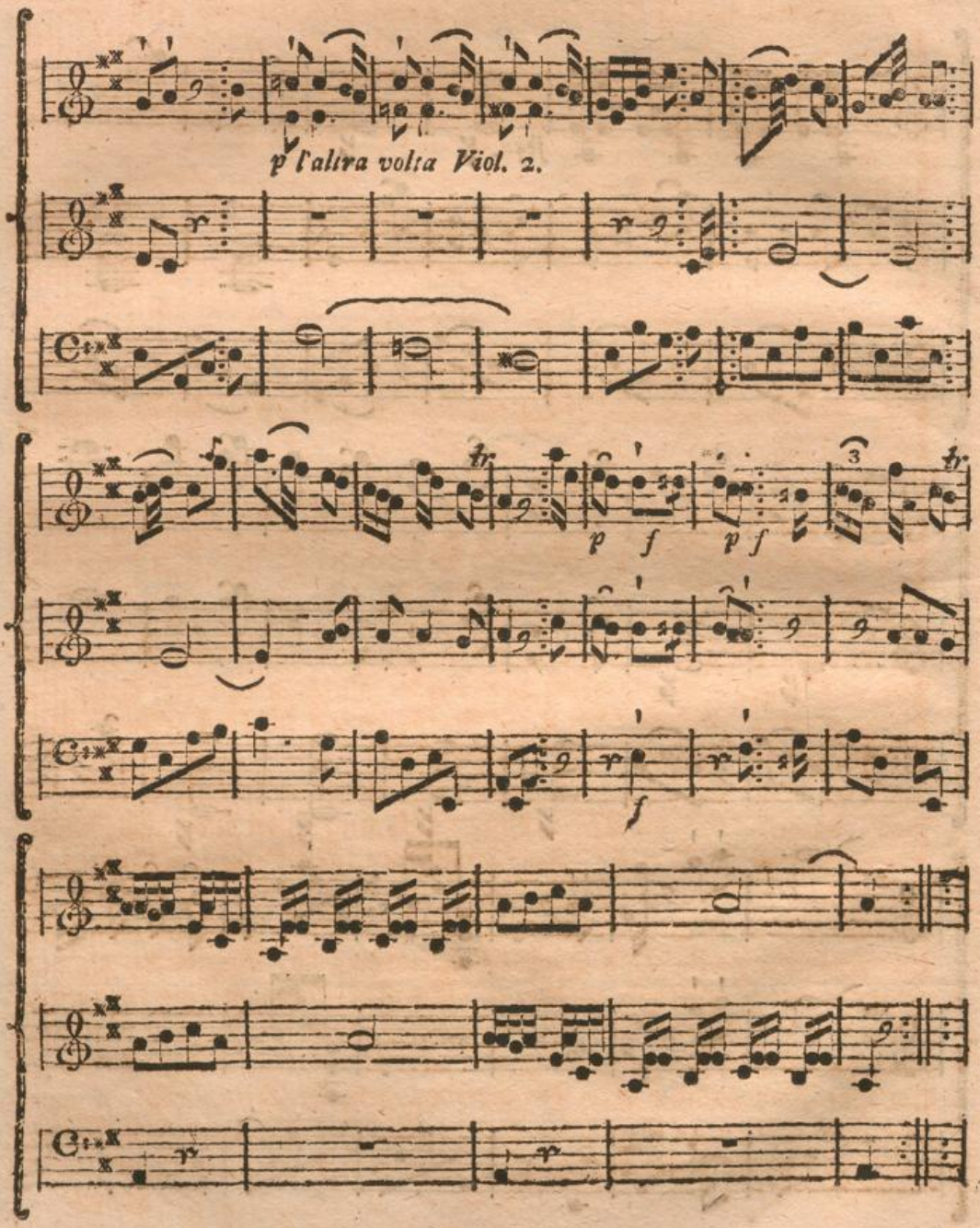


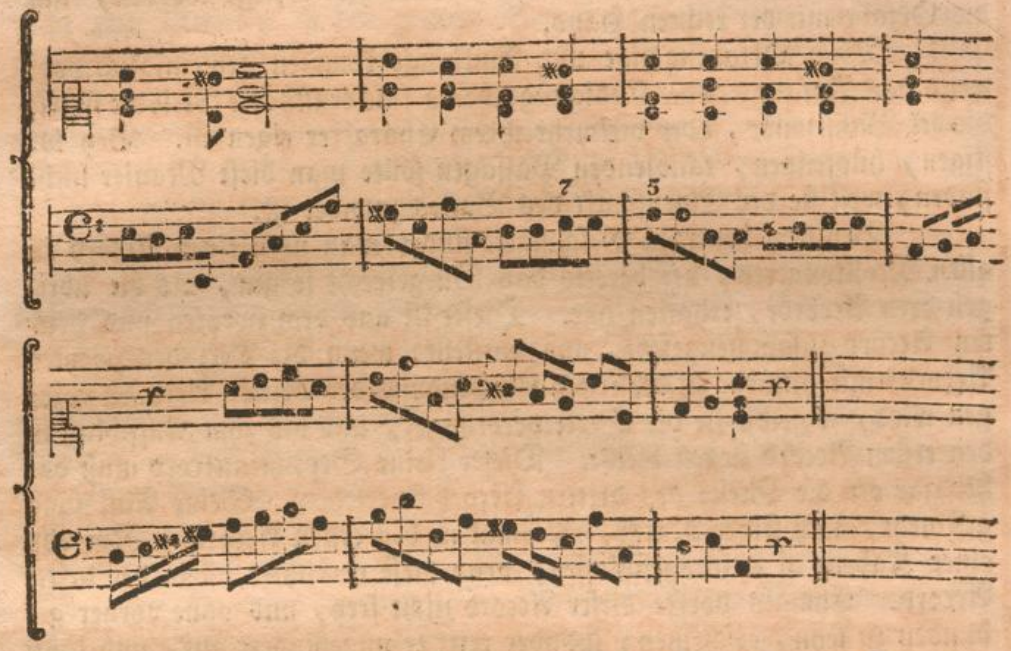
Sonata a 3. *del Sig. Daube.*




p f p f
f
p
f
f
p
f
p


segu.


p l'altra volta Viol. 2.
p f p f
f
p p

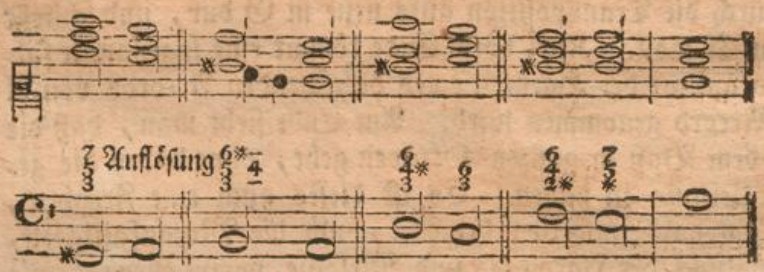


Die Anmerkungen beym großen Exempel von C und G dur sind hier nachzulesen. Zu Anfang des vierten Takts weicht die Baßmelodie in C dur, geht aber durch die Fortschreitung dieses Thema sogleich wieder zurück in A moll. Im siebenten Takt wendet sich die Melodie in die Tonart G dur, und dann wiederum durch die Abwechslung in A moll, darauf durch die Transposition aufs neue in G dur, und schließt wie gewöhnlich in A moll. Kurz vorm Ende kömmt eine sogenannte falsche Kadenz, wo anstatt der Harmonie des herrschenden Accords von A moll der F dur Accord genommen wird. Am Ende sieht man, daß die Oberstimme mit dem Baß in ganzen Oktaven geht, ohne dabey die geringste andre Begleitung zu haben. Es ist dieses auch eine Freyheit, derer sich der Komponist zuweilen bedienet, um die Manigfaltigkeit, durch die Abwechslung der Harmonie und Melodie, vorzustellen: damit dem Ohr auch dadurch eine Veränderung gemacht werde. Wenn nun ein solches Thema im Einklange mit verschiedenen Instrumenten gehöret wird; so hat der Accompagnist auch nicht nöthig die Accorde auf dem

Flügel dazu anzugeben, sondern greift, wie hier gezeigt worden, nur die Oktave mit der rechten Hand.

Diese Oktavengänge und Einklänge kommen gemeiniglich vor: wenn das Anfangs- oder Endigungsthema eine ernsthafte Melodie führt, die der Baßstimme, oder vielmehr ihrem Charakter eigen ist. Bey lustigen, hüpfenden, tändlenden Passagen sollte man diese Manier nicht finden, weil sie der Eigenschaft des Baßes zuwider ist.

Bey dem heutigen Geschmacke findet man noch einen Accord in allen Molltonarten, der bereits das Bürgerrecht so gut, als die übrigen drey Accorde, erhalten hat. Dieser ist aus dem zweyten und dritten Accord zusammengesetzt, und entsteht: wenn die Terz des zweyten Accords mit hinüber zu der ersten Umwendung des dritten Accords gezogen wird, woselbst sie die Sexte verdränget, und bis zum Aufschluß in den ersten Accord liegen bleibt. Dieser kleine Septimenaccord muß daher gar oft die Stelle des dritten Accords versehen. Seine Auflösung geschieht, nach seiner Natur, jedesmal in den ersten Accord. Nur von einer Kadenz ist er ausgeschlossen, denn diese verrichtet allein der dritte Accord. Ehmals dorfte dieser Accord nicht frey, und ohne vorher gebunden zu seyn, erscheinen; itzt aber tritt er ungehindert auf, und kann in allen Arten von musikalischen Stücken mit Nutzen gebraucht werden. Seine Harmonie besteht aus dem halben Tone, als dem Hauptanzeiger der Tonart, seiner Terz, Quint und kleinen Septime. Dieser Accord soll von rechtswegen durch Ziffern angedeutet werden. Er kann auch viermal im Baß versetzt werden, als.



Die erste Lage der Hand nebst dem Baß wird gar oft angetroffen. Die zweyte Versetzung des Baßes ist schon seltner, und wenn man sie findet; so ist gemeiniglich die Quarte zur Auflösung der falschen Quin-

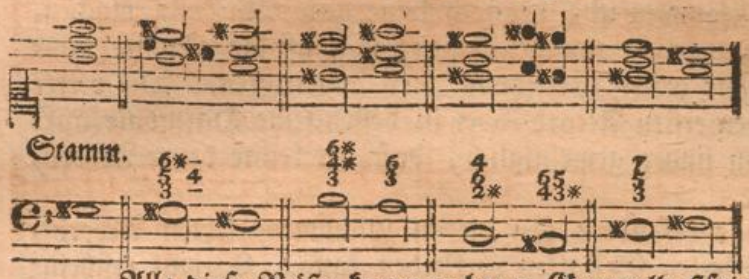
te

te dabey, wie das Exempel zeigt, und dieses aus der Ursache: damit nicht zwo Quinten in der graden Bewegung entstünden, welche, obgleich die eine unvollkommen ist, dennoch keine gute Wirkung machen. Wird aber die Quarte nicht nachgeschlagen; so muß die Quinte ausgelassen werden. Die dritte Versetzung wird angetroffen. Die vierte wird sehr selten in den ersten Accord oder in dessen seine Harmonie aufgelöset, sondern man findet gemeiniglich, daß der rechte dritte Accord, wie hier, nachfolget.

Es ist etwas besonders bey diesem zusammengesetzten Accord, daß er sich in so vielerley Gestalten verkleiden kann. Einmal erscheint er, so wie er hier ist vorgestellt worden. Das andremal verändert er das F in ein E x, und macht dadurch die Anzeige in die Tonart Fis moll, unerachtet, daß die ganze Harmonie, wie vorher bleibt. Das drittemal verändert er das Gis, und verkleidet es aus x in b, wodurch abermal eine andre Anzeige gemacht wird: die Hauptanzeige versieht sodenn das H, und giebt zu erkennen: daß die Auflösung in den herrschenden Accord von C moll geschehen soll. Die vierte Verstellung geschieht: wenn auch dieses H einen andern Platz, und eine andre Benennung, annimmt, nämlich: es wird zu Cb, worauf die Hauptanzeige der Tonart das D geben muß, dadurch denn nachgehends die Auflösung in Dis moll erfolgt.

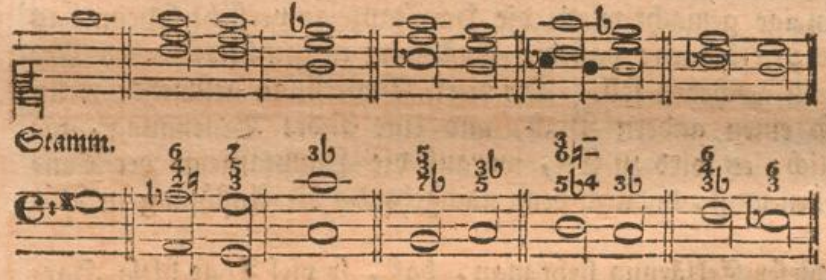
Aus dieser Erklärung sieht man, daß, so viel Töne diese Harmonie besitzt, eben so vielerley hauptanzeigende Töne oder Wegweiser in andre Tonarten können gemacht werden: doch müssen diese viererley verschiedenen Tonarten lauter molltonarten seyn; warum? weil die Mutter eine Molltonart ist.

Exempel der ersten Versetzung, sammt den verschiedenen Bäßen in der Tonart Fis moll.



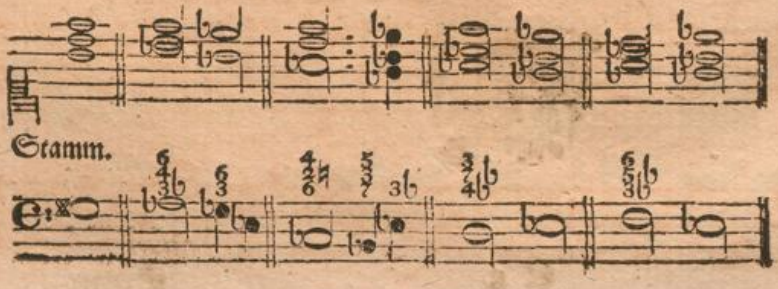
Alle diese Bäße kommen beym Generalbaßspielen vor.

Exempel der zweyten Versetzung sammt ihren Bäßen in der Tonart C moll.



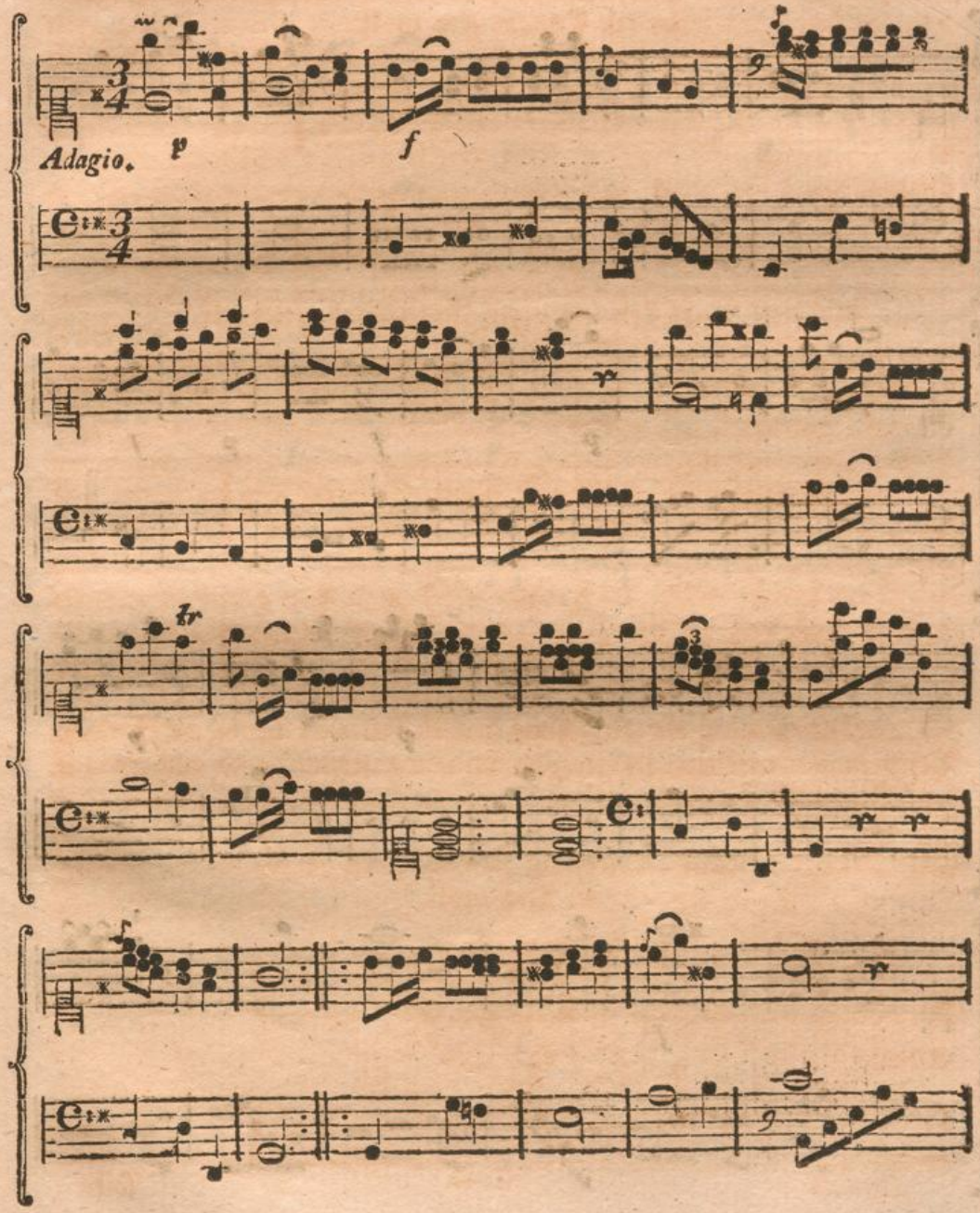
Diese, durch die Versetzung des Baßes entstehende verschiedene Bezifferungen trift man jetziger Zeit im Recitativstyl, und auch in andern Arten oft an.

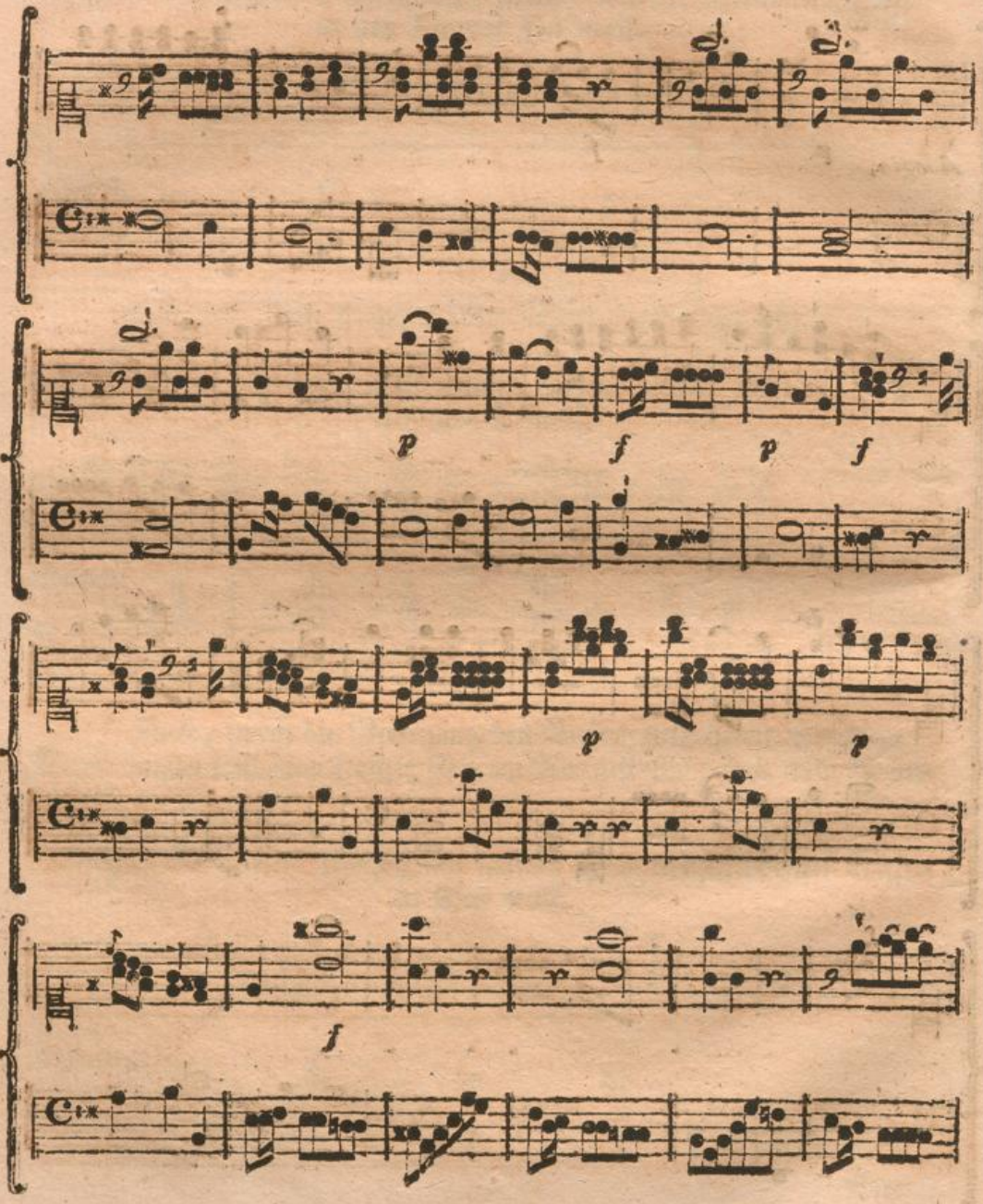
Exempel der dritten Versetzung sammt ihren verschiedenen Bäßen in Dis moll.

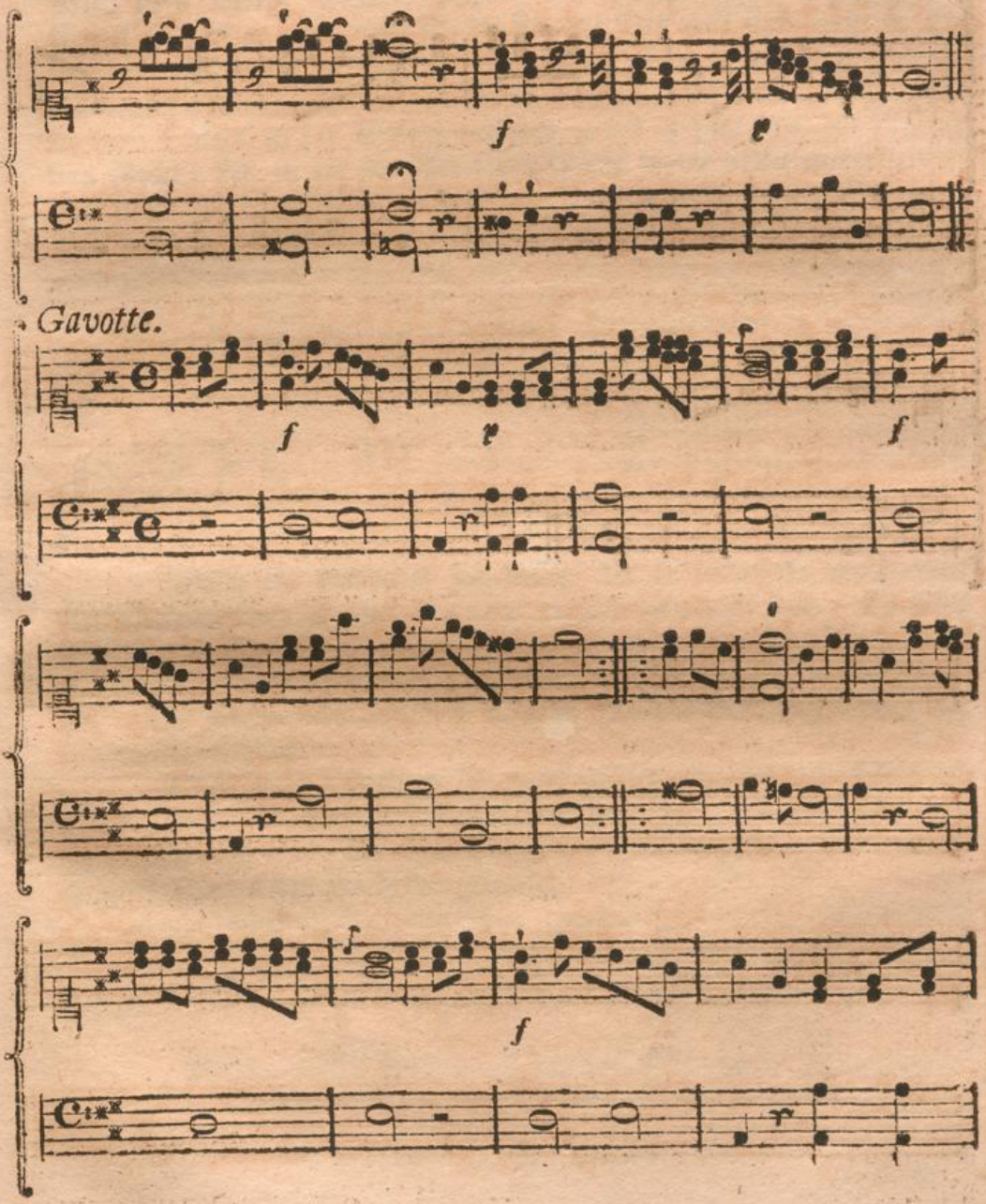


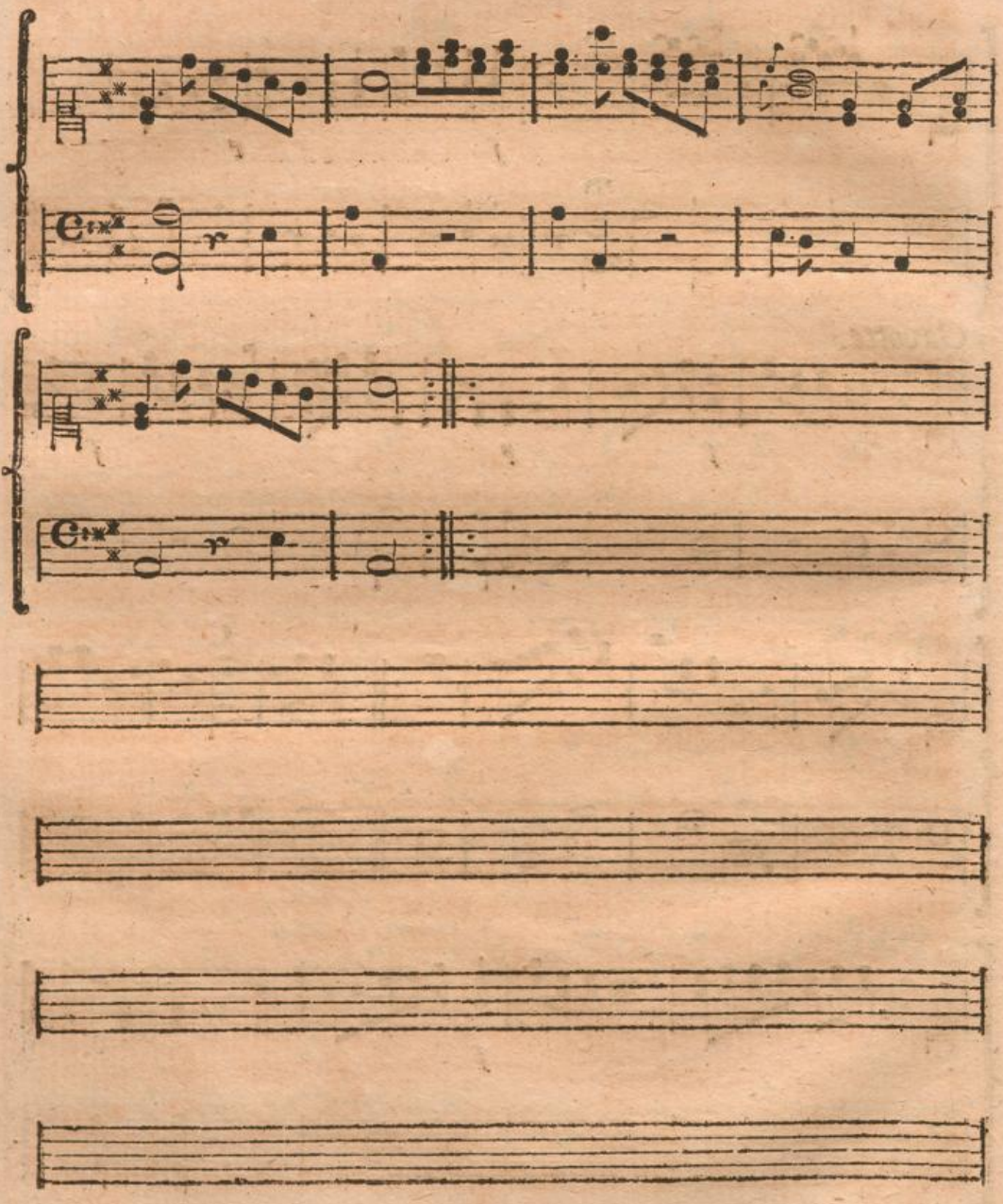
Die

Ballo.

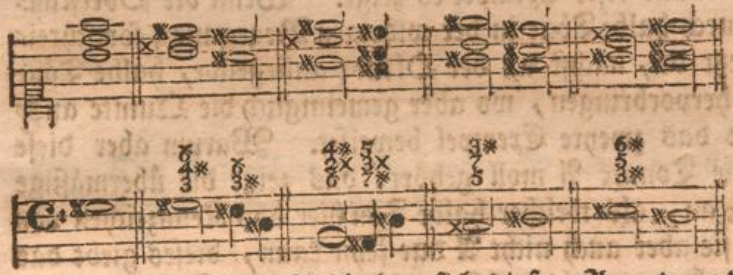



p
f
p
f
p
p
f


f
p
Gavotte.
f
p
f
f

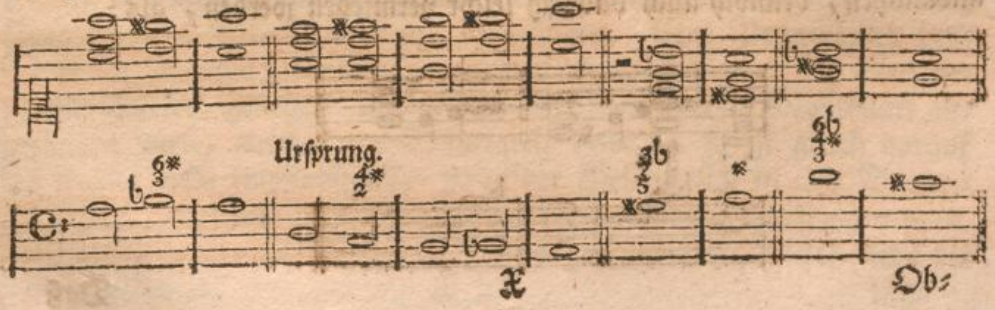


Diese Verkleidung eines einzigen Accords ist wohl zu merken. Nur diese letztere Manier sammt den verschiedenen Bezifferungen kömmt sehr selten vor: weil sich die Tonart Dis moll noch nicht so beliebt gemacht hat, als die meisten andern Tonarten, unerachtet sie auf dem Klavier so gut als dieselben kann gespielt werden. Ueber dies, da diese Tonart an der Gränze zwischen x und b steht; so hat sie auch das Recht, sich in die eine Art sowohl, als in die andre zu verkleiden. Im Recitativstyl erscheint sie auch wirklich unter beyderley Gestalten. Den begierigen Liebhabern zu Gefallen soll dieser Accord noch einmal in x vorgestellt werden.

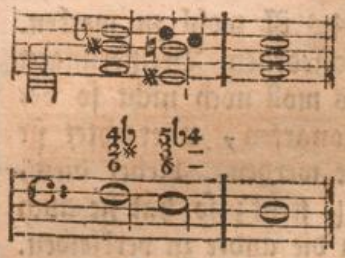


Wollte ein Liebhaber sich diesen Accord und seine verschiedene Auflösung merken; so würde es nicht uneben gehandelt seyn. Es würde bey den schwersten Generalbaßstimmen eine ungemeine Erleichterung verschaffen: desgleichen beym Präludiren mit Beyfalle gebraucht werden. Da können diese vielerley Accorde und Ausweichungen recht oft angewendet werden.

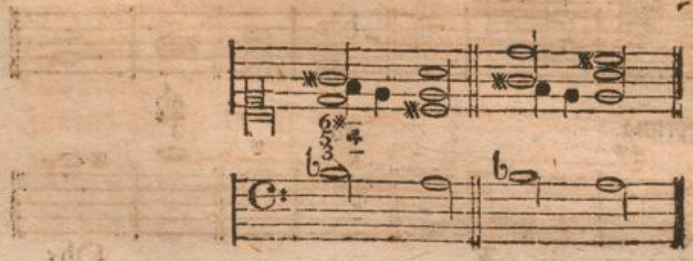
Noch eines besondern Accords müssen wir vor dem Beschluß dieser Tonart erwähnen. Es ist dieses der, in diese Tonart gehörige, kromatische Accord. Die Gewohnheit das Fremde zu wählen, und der itztige Geschmack hat ihn hervorgebracht.



x Ob=

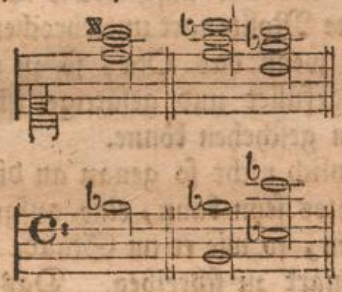


Obgleich dieser Accord eigentlich aus der Terz, Quint und übermäßigen Sext besteht; so wird er doch auch zuweilen ohne die Quinte angetroffen, dieses geschieht: wenn der herrschende Accord von A moll vorher geht, wie hier das erste Exempel es zeigt. Wenn die Oberstimme mit dem Baß durch halbe Töne in der widrigen Begegnung fortschreitet, so müssen zuletzt die, nächst an der Oktave anliegende, halbe Töne auch diesen Accord hervorbringen, wo aber gemeiniglich die Quinte ausgelassen wird, wie das zweyte Exempel beweiset. Warum aber diese Harmonie unter die Tonart A moll gehört: das zeigt die übermäßige Sexte nämlich G x an, als welcher halbe Ton hier das Kennzeichen von A moll ist. Daß sie aber auch nicht A dur seyn kann, dieses giebt das untenliegende b zu erkennen, als welches näher mit den b Tonarten, als denen mit x versehenen, verwandt ist. Weil auch der schließende A moll Accord einige Aehnlichkeit mit dem dritten Accord von der Tonart D moll besitzt, und das vorhergehende b ohnehin in dieser Tonart anzutreffen ist; so kann dieser kromatische Accord auch gar füglich in den dritten Accord von D moll aufgelöset werden, welches das dritte und vierte Exempel darlegt. Wenn aber b im Baß steht, und die ganze Harmonie soll gehört werden; so wird gemeiniglich nach der Quinte die Quarte nachgeschlagen, damit nicht zwo vollkommene Quinten nacheinander gehört werden, welche, ob sie gleich nur die Mittelstimmen ausmachen, dennoch auch dadurch leicht vermieden werden, als:



Daß

Daß diese Harmonie unter die kromatische Schreibart gehört, ist vorher erwiesen worden. Wenn hingegen diese Harmonie ganz in ♭ gekleidet wird; so findet man, daß sie auch in die diatonische Klasse, weil sie der Harmonie des dritten Accords von Dis dur ganz ähnlich ist, versetzt werden könne, und daher auch in den ersten Accord dieser Tonart aufgelöset wird, als:



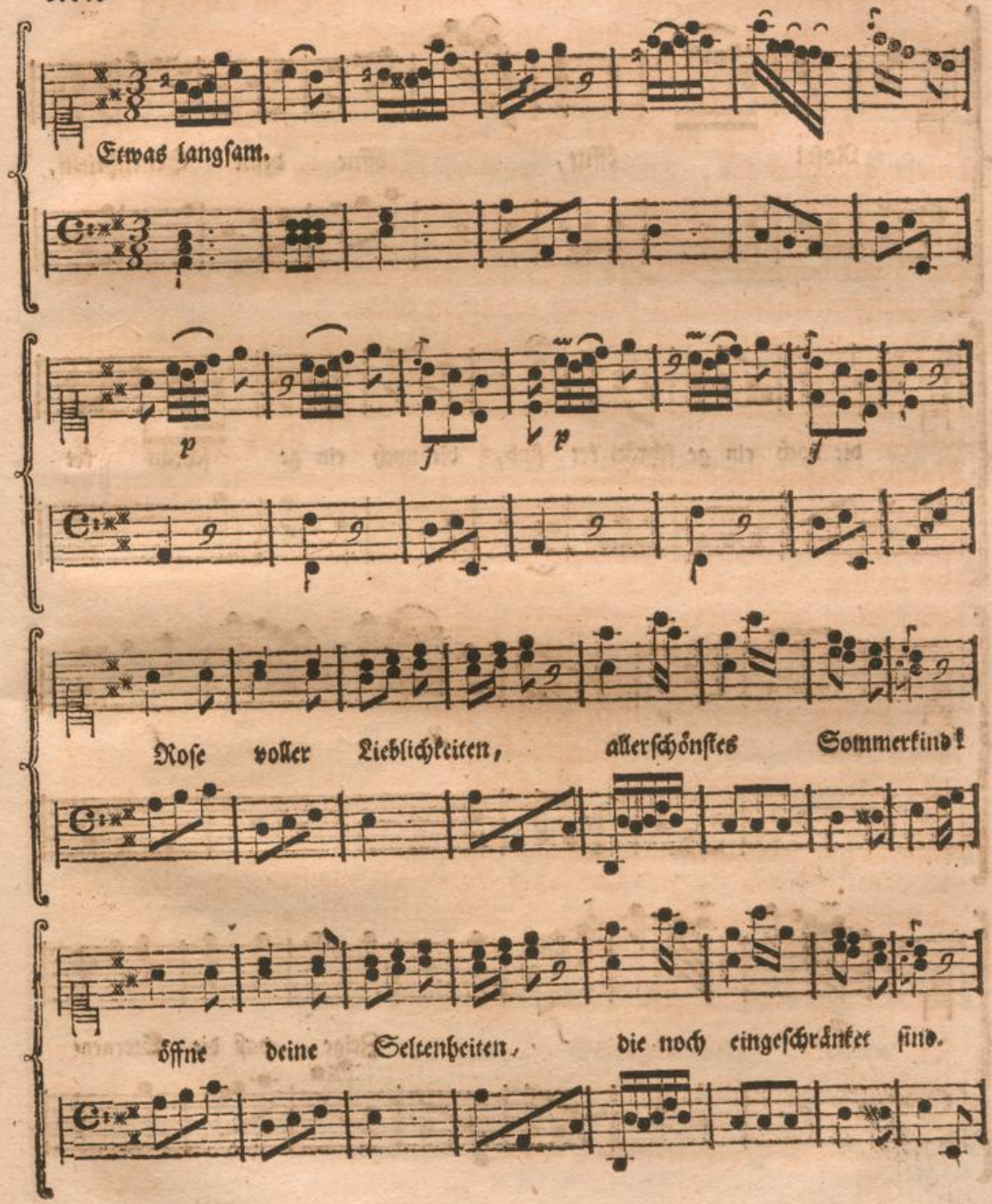
Der Unterschied dieser beyden Accorden beruht auf dem Papiere. Die Auflösung giebt erst dem Ohr zu erkennen, wohin ein jeder gehört.

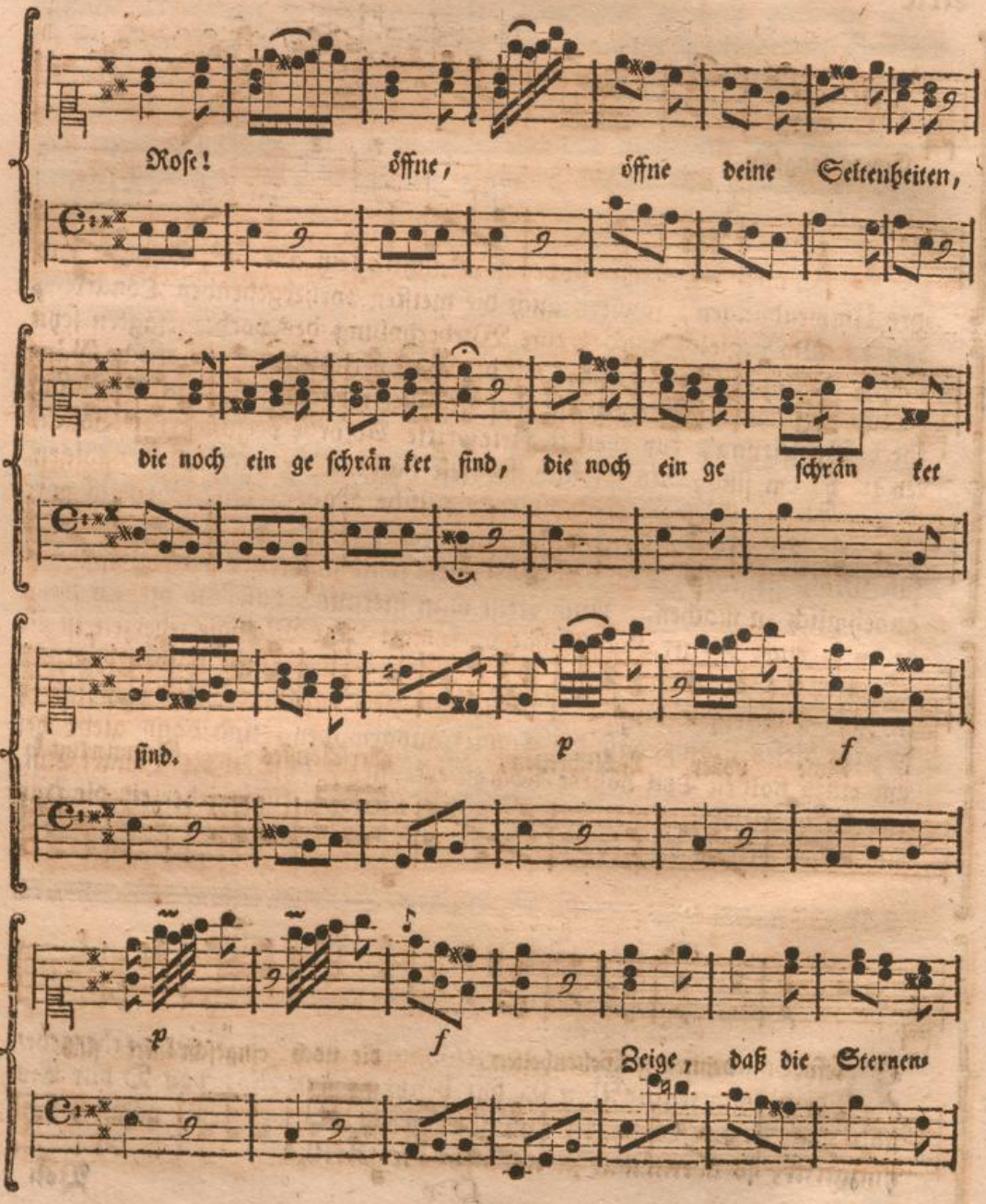
Wie nun diese abgehandelte Tonart A moll die zweyte anverwandte Tonart von C dur ist, worinn ausgewichen wird; so hat die Tonart A moll auch zweyerley Ausweichungen, deren erste in C dur, und die andre in E moll geht. Warum aber bey den Molltonarten die Ausweichung anders als bey den Durtonarten geschieht: dieses möchte wohl eine Untersuchung verdienen. Unsre wenige Gedanken hievon sind diese: die Gewohnheit hat sie eingeführt, und die Natur und Art des heutigen Gesanges befestiget. Jenes ist dadurch geschehen, daß man den Endzweck, das Ohr zu vergnügen, und das Gemüth aufzumuntern, gesucht. Dieses konnte nun durch Anhörung verschiedener aufeinander folgenden weichen Tonarten nicht geschehen, als die vielmehr traurig und niedergeschlagen machen: dagegen die Durtonarten, munter, freudig und aufgeweckt zu seyn, verursachen. Eine Vermischung beyder Arten hingegen, bleibt jederzeit angenehm, und wird bey allen gesitteten Völkern geliebt. Wenn nun ein Stück in einer Molltonart angefangen wird, welches zur Traurigkeit bewegt; so ist gleich darauf die Freude desto empfindlicher, wenn der Gesang sich in eine Durtonart wendet, wodurch das Gemüth zur Aufmunterung hingezogen wird. Daß dieses in der Natur des Gesanges gegründet ist, dieses kann die

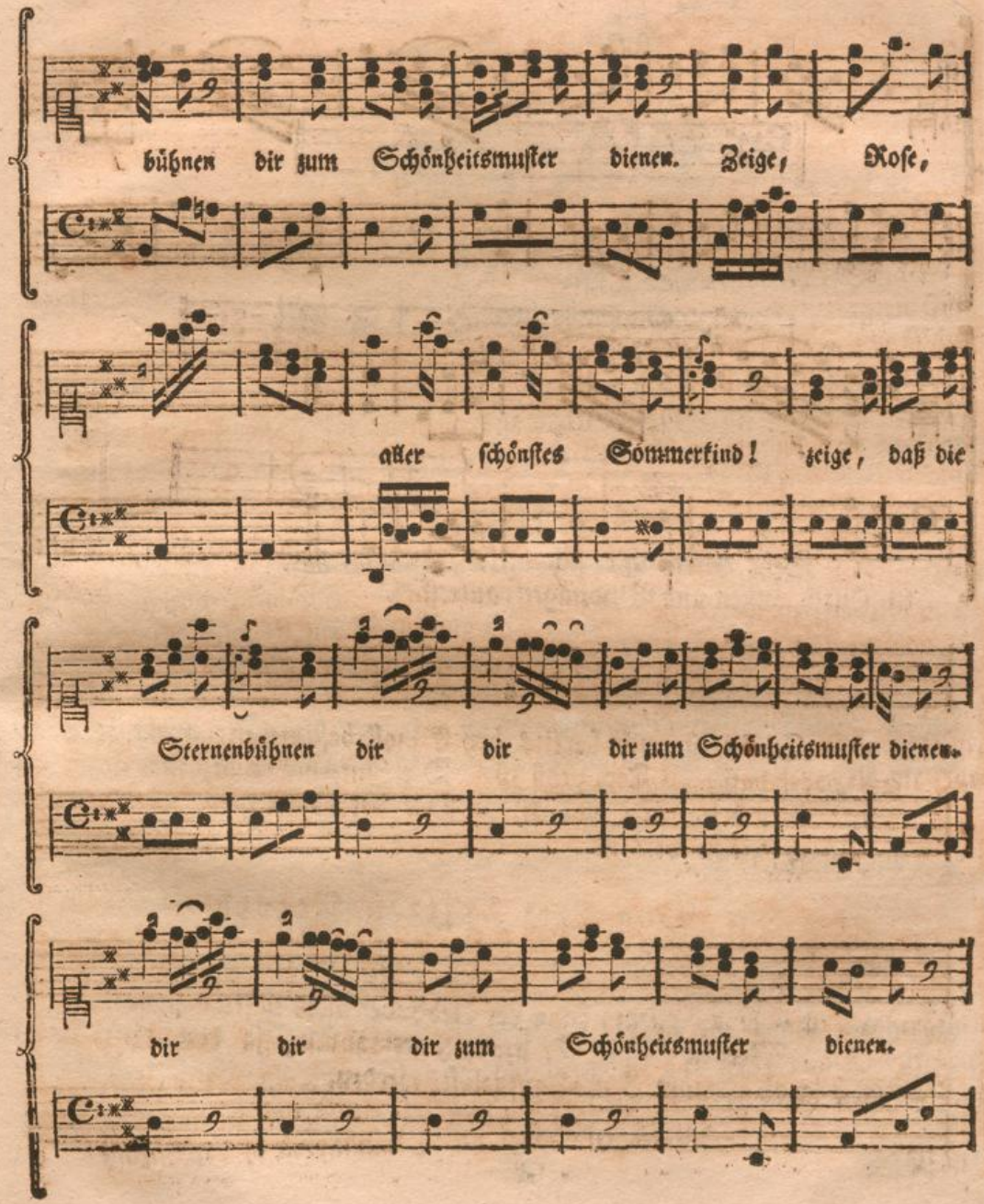
tägliche Erfahrung beweisen. Unsre Vorfahrer mochten vielleicht aus diesem Grunde die Ausweichung der Molltonarten so angeordnet haben. Weil auch die Veränderung der Tonarten vieles zur Verschönerung einer Melodie beyträgt; so ist bey der Ausweichung einer Durtonart festgesetzt worden: daß ihre erste Ausweichung wiederum in eine Durtonart geschehen soll, damit die muntere aufgeweckte Durtonart nicht sogleich durch den Eingang in eine Molltonart unterbrochen werde, welches vielmehr erst erfolgen soll, wenn das Ohr, so zu reden, bereits genug mit muntern Passagen angefüllet und gesättiget ist, welches bey der zweyten Ausweichung etwann geschehen könne.

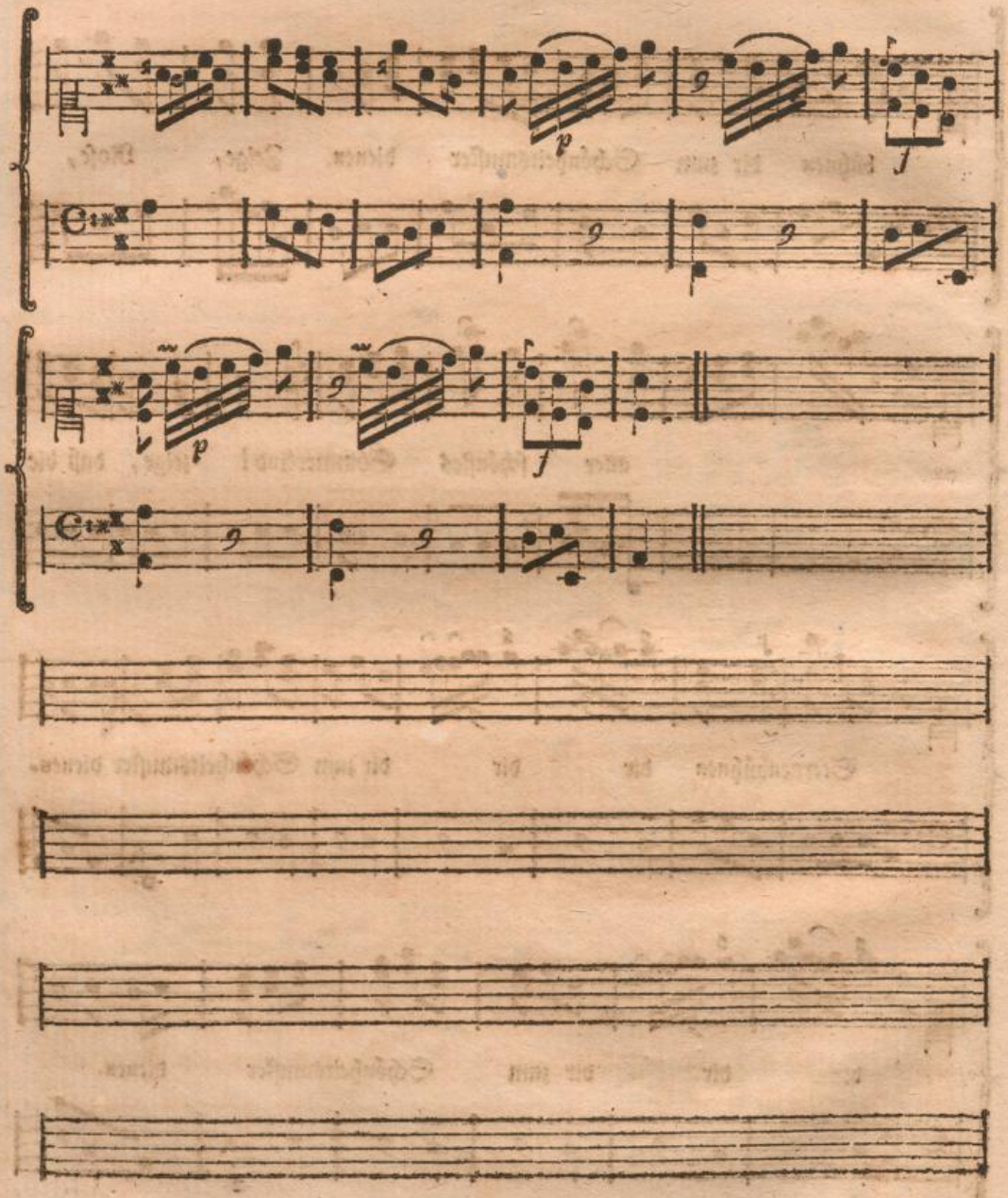
Ein Künstler hat sich freylich nicht so genau an diese Vorschrift zu kehren, indem es ihm ein leichtes seyn kann, eine aufgeweckte Melodie aus einer Molltonart zu setzen, so wie er im Stande ist, einen pathetischen Gesang in einer Durtonart zu schreiben. Das eine lehrt die Natur, das andre die Kunst.

Arie von Herrn Daube.




Rose! öffne, öffne deine Seltenheiten,
die noch ein ge schrän ket sind, die noch ein ge schrän ket
sind.
p
f
p
f
Zeige, daß die Sternen-


bühnen dir zum Schönheitsmuster dienen. Zeige, Rose,
aller schönstes Sommerkind! zeige, daß die
Sternenbühnen dir dir dir zum Schönheitsmuster dienen.
dir dir dir zum Schönheitsmuster dienen.

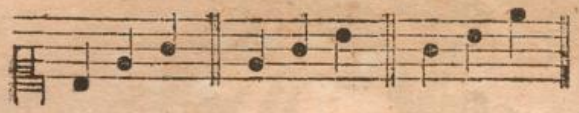

p
f
p
f

Die Tonart E moll.

Diese Tonart gehört auch unter die anverwandten Tonarten von A moll und G dur. Dieser ist sie in in Ansehung der Vorzeichnung ganz gleich. Damit man aber im Accompagniren wissen könne, welche Harmonie zu H oder G genommen wird; so hat sie, wie alle andre Tonarten, ihr eigenes Unterscheidungszeichen, welches darinn besteht: daß man in dieser Tonart kein D (außer im Durchgang) ansichtig wird. An dessen Stelle nimmt der natürliche Gesang beständig das D♯ nämlich Dis.

Wenn ein Stück in dieser Tonart geschrieben ist; so heißt der erste und letzte Accord der herrschende, dessen Harmonie aus der Terz, Quint, und Oktave zusammengesetzt ist. Diese nur allein bestimmen den herrschenden Accord.

Dieser Accord wird mit der rechten Hand auf drey verschiedene Arten gegriffen, als:

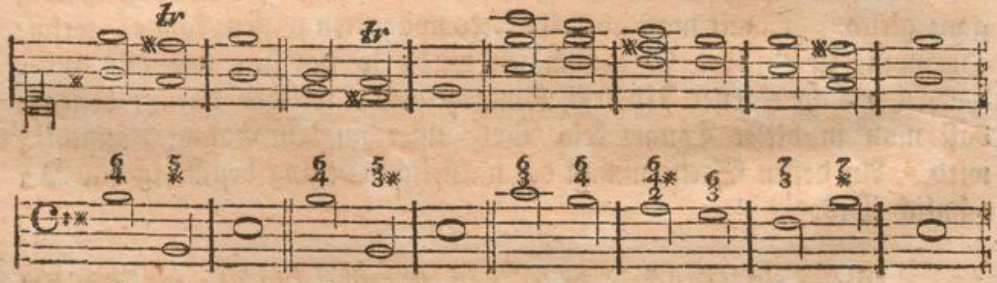


Alle drey Lagen kommen im Generalbaßspielen vor. Sie müssen auswendig gelernet werden, so, daß man sie in der Geschwindigkeit zu greifen wisse.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn Es oder G in einer, aus der Tonart Es moll gesetzten, Baßstimme vorkömmt; so wird zu einer jeden der herrschende Accord angegeben, das heißt: eine von den hier vorgestellten drey Lagen der Harmonie dieses Accords.

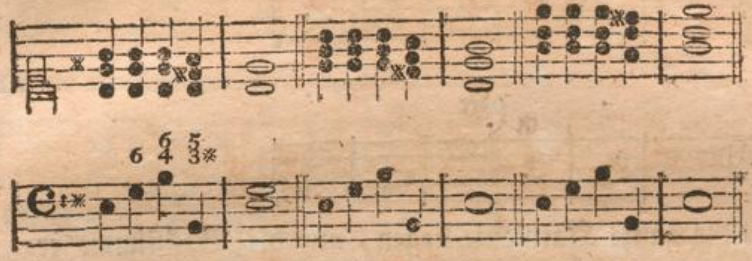
Wenn aber zu dem H diese Harmonie soll gehört werden; so geschieht dieses entweder bey einer Kadenz, oder, wenn die Melodie mit dem Baß in Sexten geht, oder aber, es werden Ziffern darüber gesetzt gefunden. Beyde erstere Arten haben die Bezifferung nicht nöthig, indem das Ohr sie geschwind merkt.



Kadenz. Kadenz. Sextengänge.

Eine große Erleichterung ist es, wenn man diese Ziffern in einer Stimme antrift, und sie vermög obiger Regeln nicht ansehen darf.

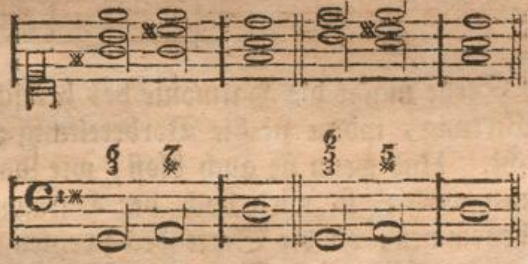
Wiederholung dieses Accords nebst den von ihm abstammenden Bäßen.



Die erste und dritte Lage sind bey Formirung einer Kadenz zu gebrauchen.

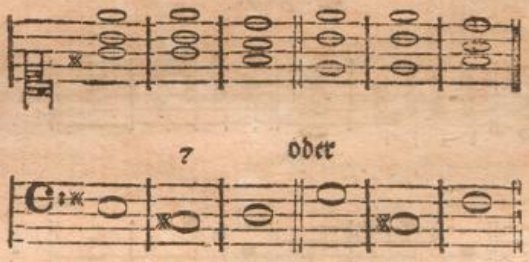
Diese Harmonie wird auch bey dem zweyten Accord in D dur, desgleichen in H moll, und auch bey dem zusammengesetzten Accord in D dur und H moll angetroffen. Wiederum erscheint sie bey den Sextengängen in G dur, wenn Harmonien mit Terzen und Sexten nacheinander gehört werden.

Der erste Fall.



Hiebey ersieht man, daß dieser herrschende Accord, unerachtet er, wegen seiner kleinen Terz, nicht so vollkommen, als derjenige von einer Durtonart ist, dennoch auch in der Melodie einer Durtonart kann gebraucht werden: wie er dann hier in D dur in der Stelle des zweyten Accords eine gute Wirkung macht, wenn er auch unverändert, nämlich ohne Begleitung der Quinte gehört wird.

Der zweyte Fall.

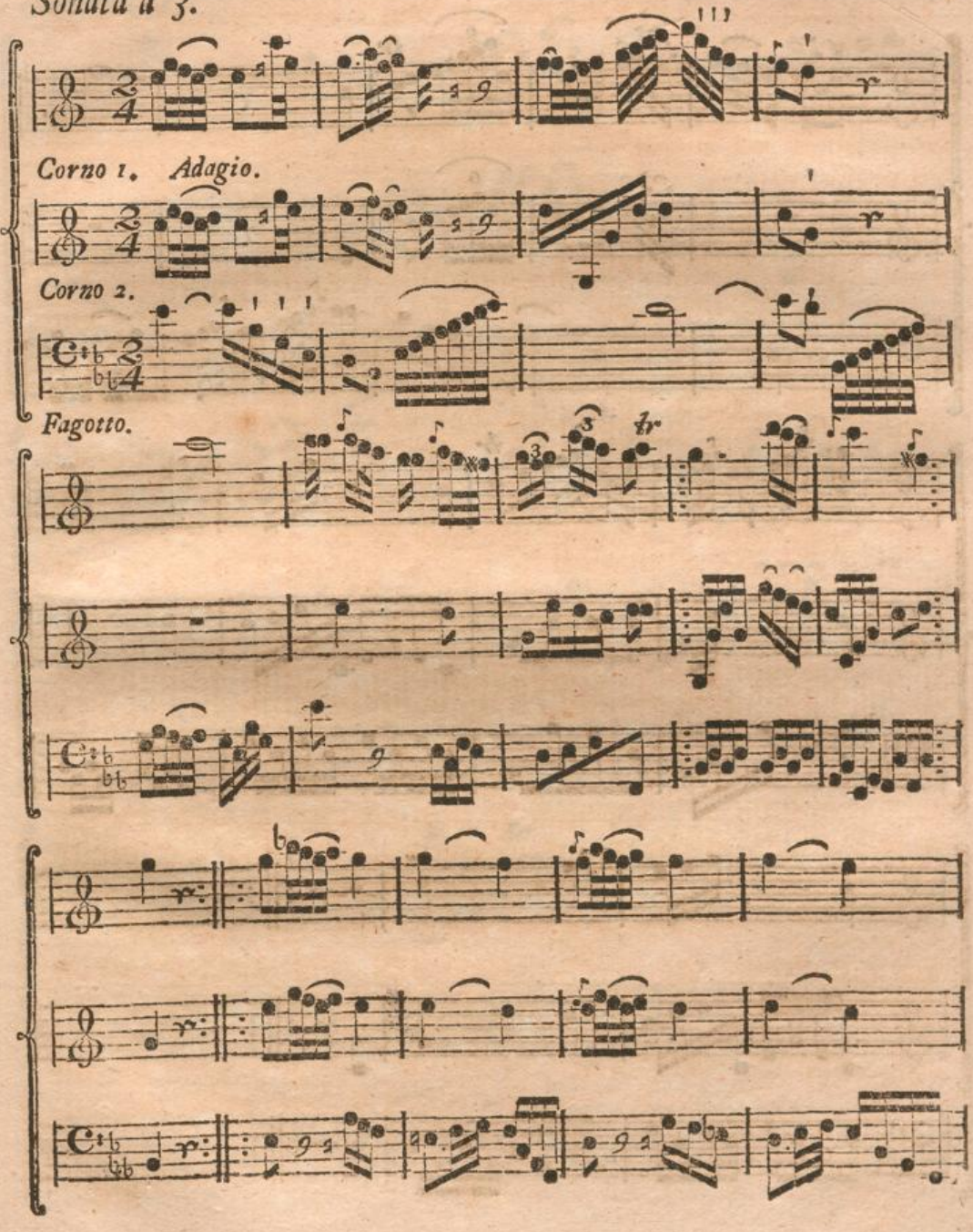


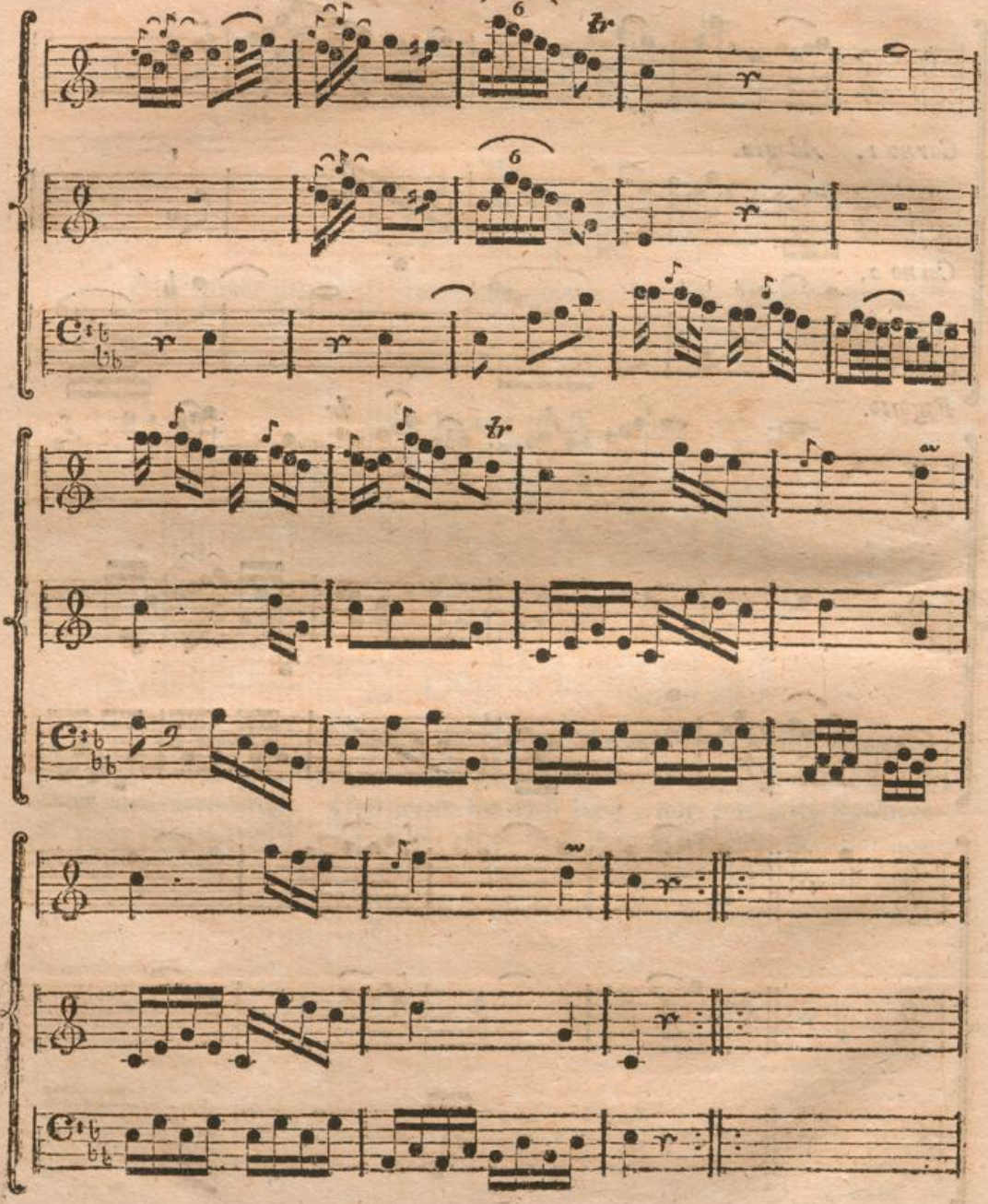
Hier bleibt die ganze Harmonie liegen, nur die Baßstimme ergreift den Anzeigungston in D dur, wodurch dann der, aus dem zweyten und dritten Accord, zusammengesetzte Accord in D dur entspringt.

Der dritte Fall.

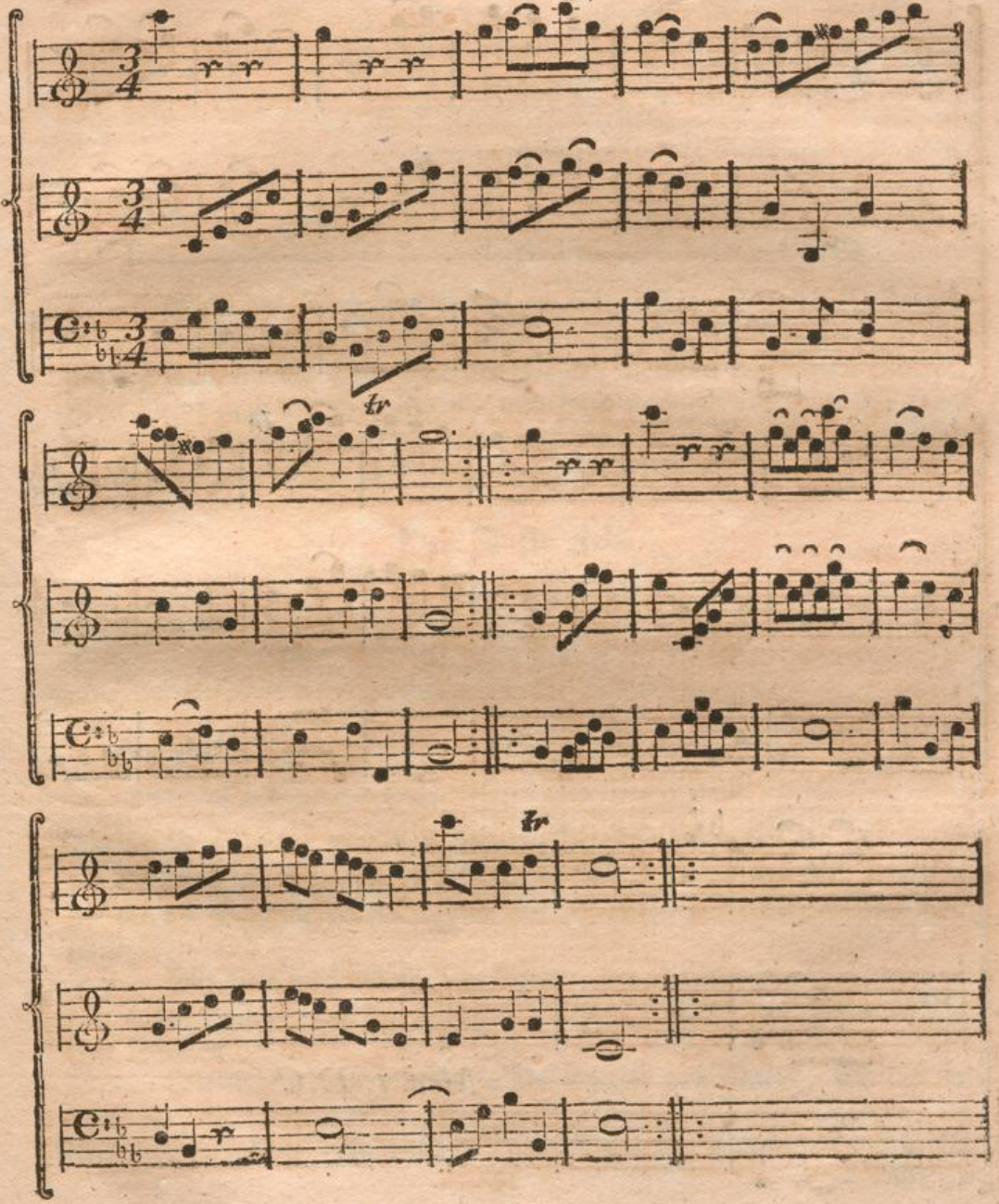
Bey dieser Stelle macht die Harmonie des herrschenden Accords wieder eine gute Wirkung, indem sie die Vorbereitung zu einer Kadenz in H moll verursacht. Und wenn sie auch bloß, wie das erste Exempel es zeigt, genommen wird; so wird doch der Harmonie der übrigen Stimmen nichts benommen: ob die Sexte des zweyten Exempels dazu kömmt oder nicht: wenn schon diese Sexte von Natur dazu gehört.

Sonata a 3.

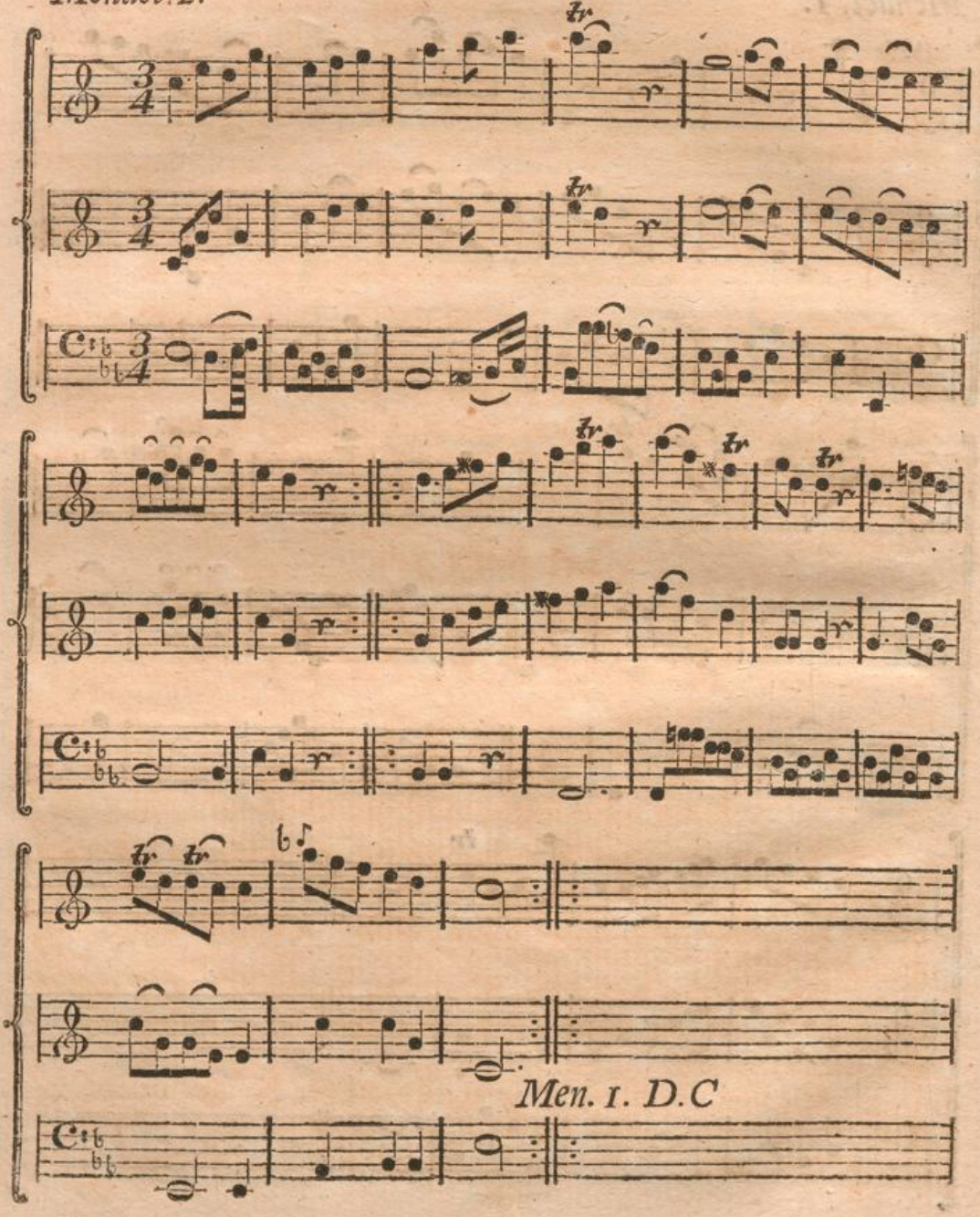



6
tr
6
tr

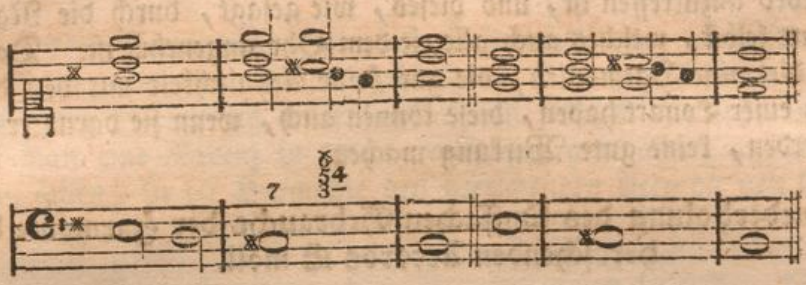
Menuet. 1.



Menuet. 2.

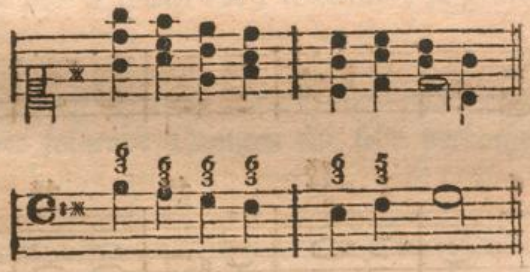


Der vierte Fall.



Weil der Baß unterwärts in Cis geht, so wird D dazwischen als ein durchgehender Ton gehört. Die Harmonie bleibt zu Cis liegen, wodurch die Harmonie des zweyten Accords in H moll entsteht. Nun bleibt auch der Baß liegen, und wird nachgehends dazu die Harmonie der kleinen Septime, und dann des dritten Accords angegeben, worauf die sämmtliche Auflösung in dem herrschenden Accord erfolget.

Der fünfte Fall.



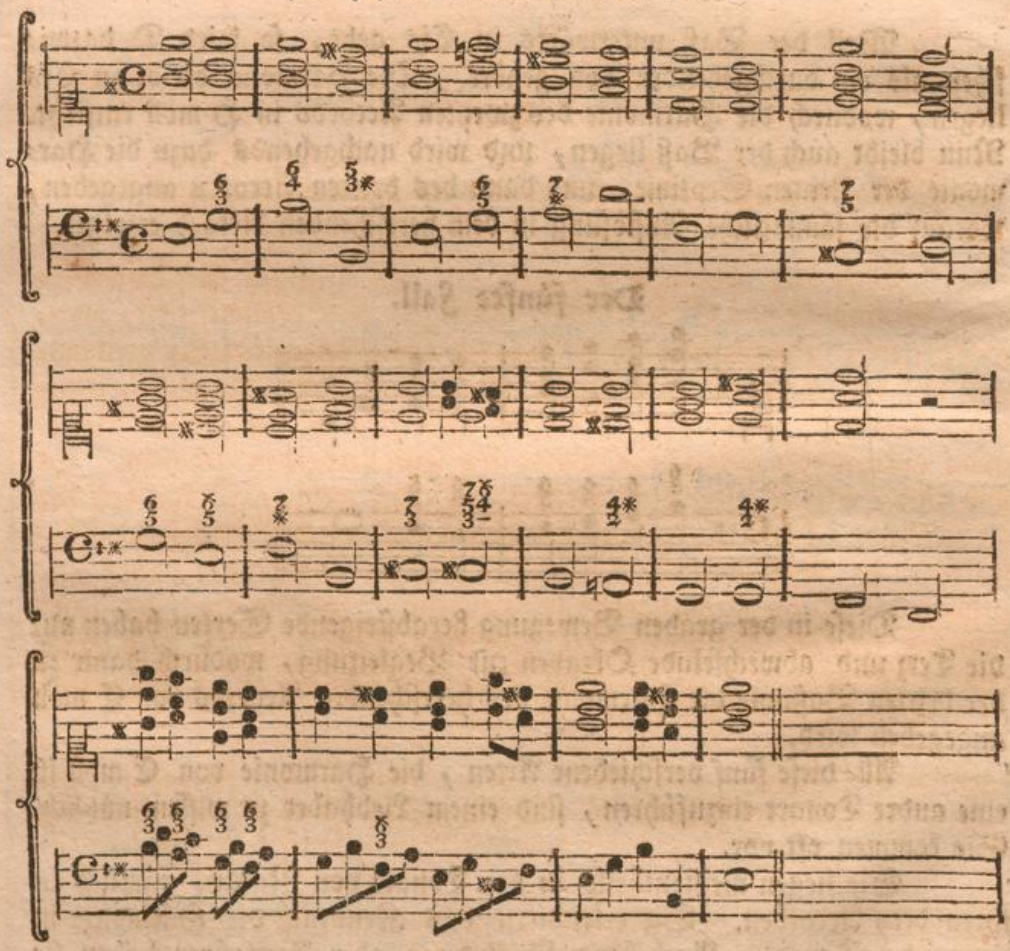
Diese in der graden Bewegung herabsteigende Sexten haben nur die Terz und abwechselnde Oktaven zur Begleitung, wodurch dann zu der dritten Baßnote die Harmonie des herrschenden Accords von E moll angegeben wird.

Alle diese fünf verschiedene Arten, die Harmonie von E moll in eine andre Tonart einzuführen, sind einem Liebhaber zu wissen nützlich. Sie kommen oft vor.

Sie liegen meistentheils in der Tonart von Natur, nämlich in ihren drey Accorden. Sie erleichtern das Kenntniß der Harmonie in einer jeden Tonart. Auch beym Präludiren oder Fantasiren haben sie

ihren Nutzen. Und man lernet daraus: in wie vielerley Tonarten ein jeder Accord anzutreffen ist, und dieses, wie gesagt, durch die Natur der Tonart selbst, welches auch allezeit dem Ohr angenehm ist. Dagegen alle diejenige Harmonien, die gar keine Aehnlichkeit mit den drey Accorden einer Tonart haben, diese können auch, wenn sie darunter gemischt werden, keine gute Wirkung machen.

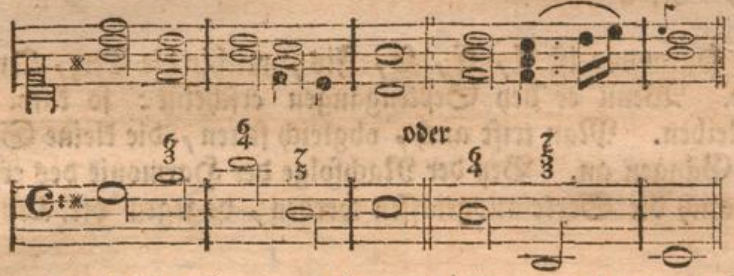
Hauptwiederholung des fünffachen Gebrauchs der Harmonie des herrschenden Accords E moll.



Die

Die vorhergehenden Anmerkungen können auch hier nachgelesen werden.

Nun kömmt diese Harmonie noch einmal vor, aber nicht als ein ordentlicher, in eine Tonart gehöriger, Accord, sondern zufälliger Weise, bey Formirung einer sogenannten falschen Kadenz, nämlich: wenn man eine Kadenz in G dur anfängt, geht aber, anstatt in G dur zu fallen, in die Harmonie des herrschenden Accords von E moll, als:



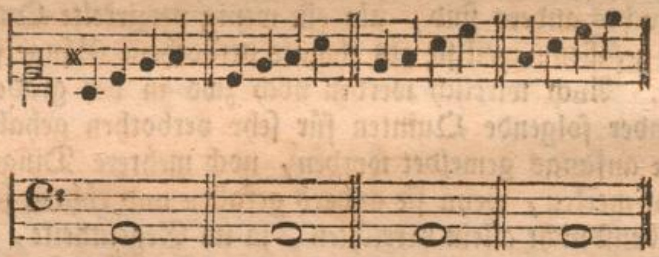
Diese Art Kadenzen kommen bey dem heutigen Geschmacke in allen Gattungen von Stücken vor, unerachtet sie, besonders das zweyte Exempel, nichts anders sind, als ein wenig verzirkelte Quintengänge, und diese gefallen: weil sie als ehmals verbothene Gänge sehr selten gehört wurden. Auch wirklich werden noch zwo in der graden Bewegung aufeinander folgende Quinten für sehr verbothen gehalten. Es sind aber, wie anfangs gemeldet worden, noch mehrere Dinge bey der Komposition zu merken, wenn sie anders gefallen und rühren soll. Dieses kann die Kunst nicht allein verrichten, ja im Gegentheile, ohne Zuziehung der Natur verschlimmert sie vielmehr. Indessen sind zwo aufeinander folgende Quinten in den äußersten Stimmen schon nach dieser Lehrart vermieden, wenn die Gegenbewegung und die rechte Harmonie der drey Accorden in Acht genommen wird.

Von dem zweyten Accord in E moll.

Der Grundton dieses Accords ist A. Seine Bestimmung ist wie bey dem vorherbeschriebenen zweyten Accorde. Unerachtet er, in Ansehung seines Ursprunges, schon bey der Tonart A moll ist einigermassen beschrieben worden; so muß doch hier noch etwas, bey seiner eigentlichen Stelle, von ihm gesagt werden.

Seine Harmonie ist A, C, E, Fis, mithin die Terz, Quinte und Sexte. Wenn er bey Sextengängen erscheint: so kann die Quinte ausbleiben. Man trift auch, obgleich selten, die kleine Sexte in dergleichen Gängen an. Bey der Nachfolge der Harmonie des ersten Accords mag auch die Sexte ausgelassen werden, dagegen die Quinte bleiben.

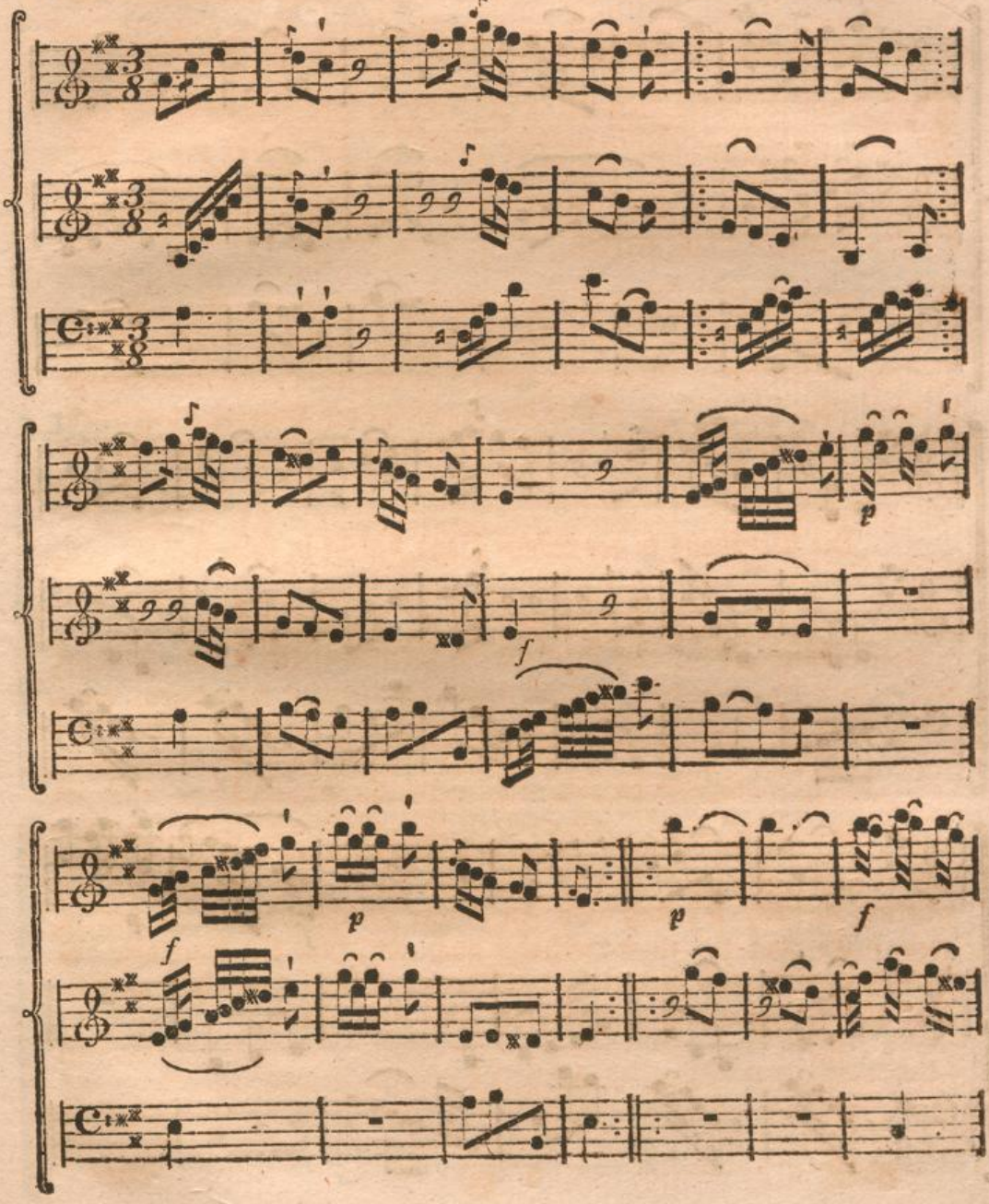
Die Versetzung in der rechten Hand besteht in folgenden:

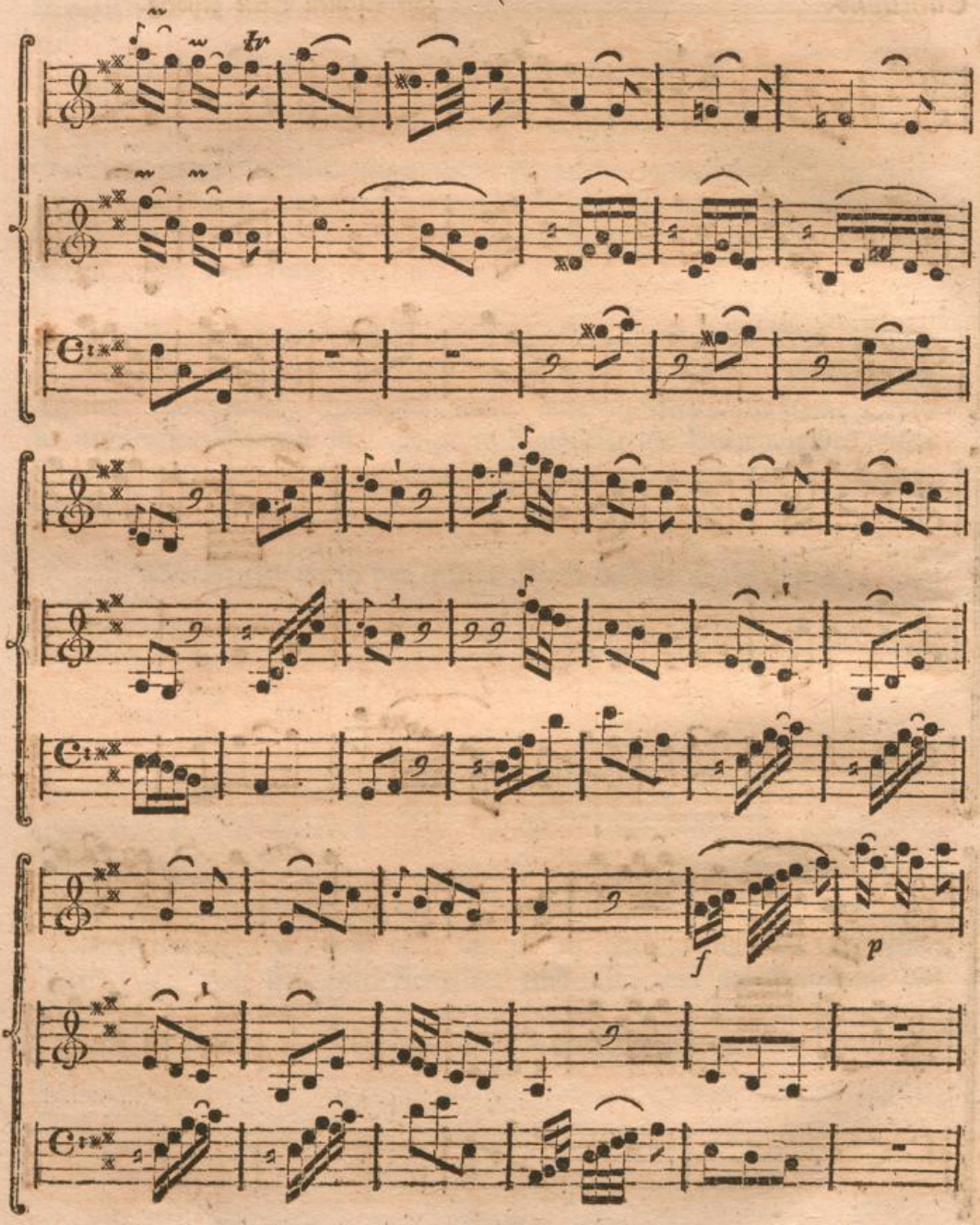


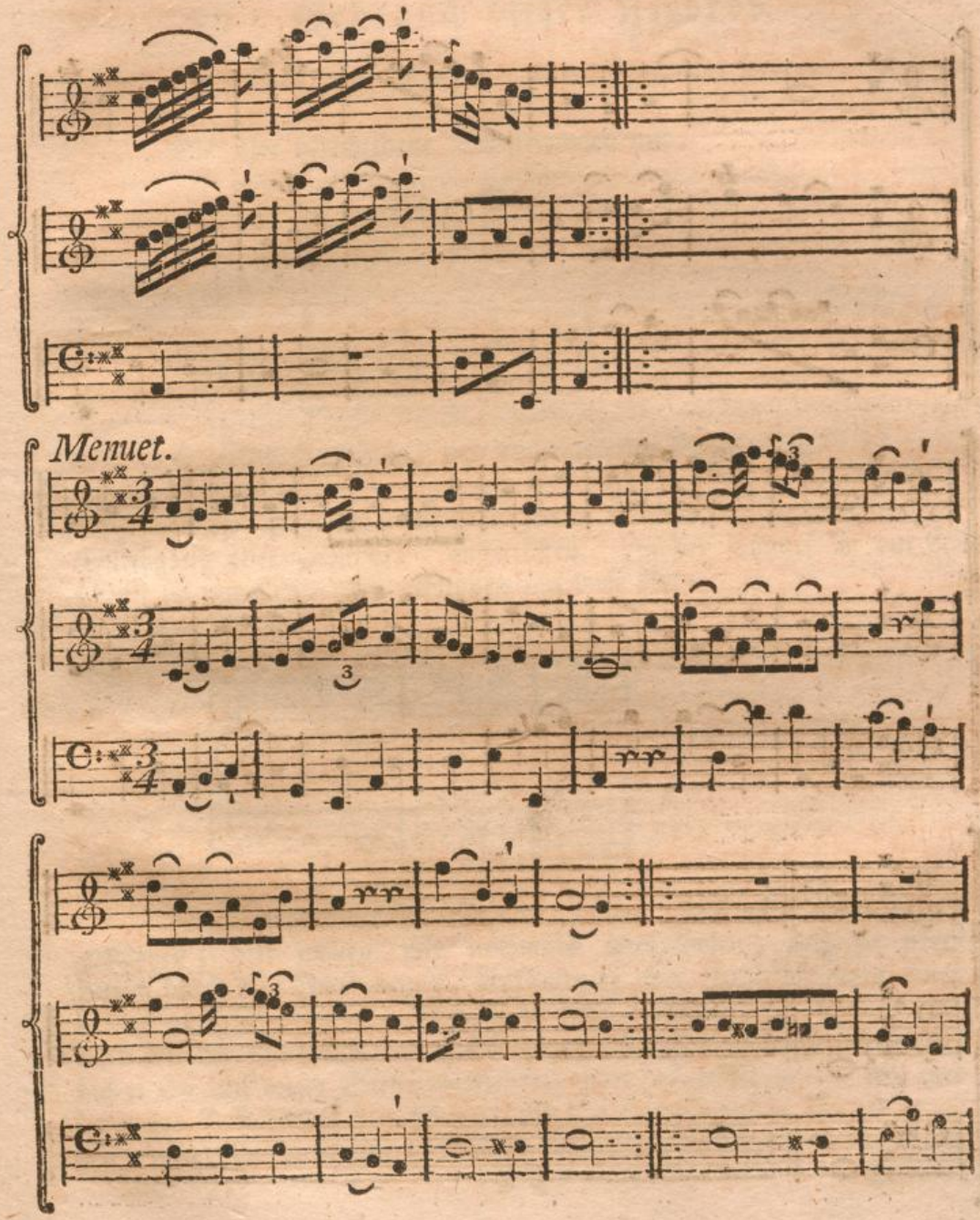
Wegen der bequemen Höhe und Tiefe können diese vier verschiedenen Lagen gebraucht werden. Dieser Accord muß also auswendig gelernet werden, so, daß man ihn in der Geschwindigkeit zu greifen weis. Er mag für einen Liebhaber auch nur, wie die Harmonie des herrschenden A moll Accords, mit dreyen Tönen angemerkt werden. Die volle Harmonie ist nachgehends leicht nachzuholen.

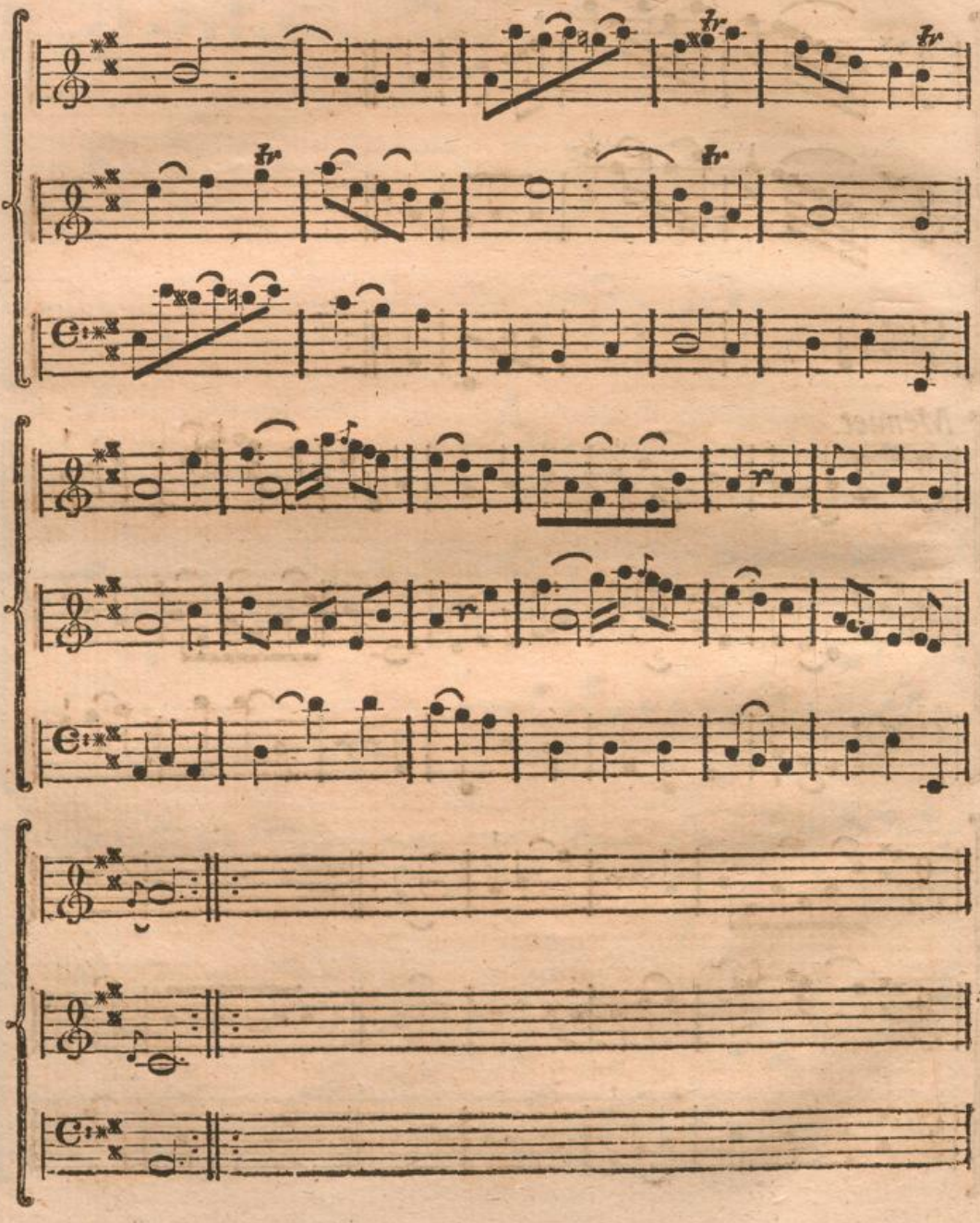
Cantabile.

Zur 149sten Seite gehörig.




tr
f
p

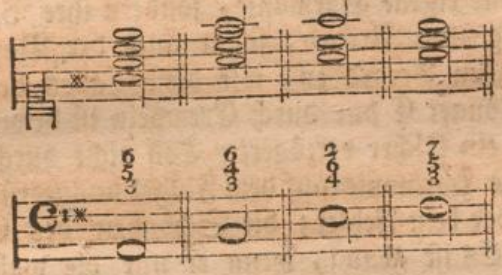

Menuet.



Gebrauch dieses Accords.

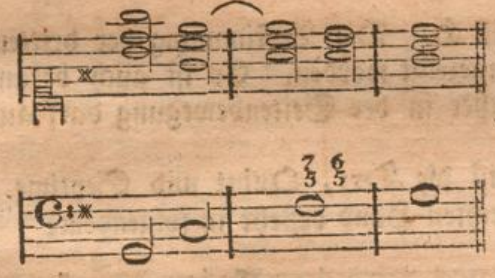
Ist schon bey der Tonart A moll gemeldet worden.

Die vier verschiedene Bezifferungen sind:



Einerley Harmonie, und doch viererley Bezifferung.

Diese Harmonie wird nirgends sonstwo, ausgenommen im Durchgang oder gebunden, angetroffen. In der Tonart G dur erscheint sie zuweilen, aber gebunden auf diese Art:



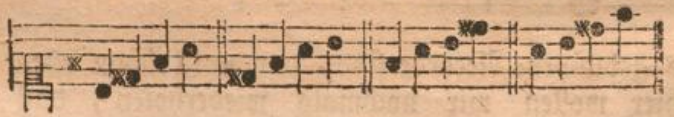
Was gebundene Accorde sind, davon ist schon oben Meldung geschehen; hier wollen wir nochmals wiederholen, daß sie überhaupt durch die Verzögerung, Aufhaltung oder Zurückbleibung eines Tones entstehen: nämlich, ein Ton eines Accords bleibt liegen, und wird mit der Harmonie des nachfolgenden Accords noch einmal gehört, bis er erst auf dieser Stelle vertrieben, oder abgelöset wird, wie hier im ersten Takt das E mit hinüber auf den nachfolgenden Accord gezogen, und allda durch die Harmonie des dritten Accords erst aufgelöset

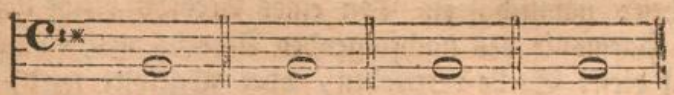
wird. Aus solchem Liegenbleiben oder Verzögern eines oder zweener Töne, entstehen heutiges Tages eine Menge von künstlich zusammengesetzten Harmonien, die mehrentheils wohl der Kunst, aber nicht dem Ohr gefallen. Und, weil diese gebundene Töne nicht zur Erfindung des schönen Gesangs, ausgenommen sehr selten, können gezählt werden; so überkommen sie auch keine eigene Harmonie, sondern ihre Begleitung gehört mit Recht dem folgenden Accord; sogar auch der Baß kömmt eigentlich dem nachkommenden Accord zu, wie dieses alles bereits am Ende der Erklärung der Tonart C dur durch Exempeln ist bewiesen worden. Wenn daher auch ein solcher verzögerter Ton nicht durch Ziffern angedeutet, oder durch die Harmonie auf dem Flügel ausgedrückt wird; so ist es für einen Liebhaber kein Fehler; die Schönheit des Gesanges verliert darunter nichts. Es ist genug, wenn er nur die wahre Harmonie hören läßt, und dagegen den Vorschlag oder dahin geborgten Ton den mitspielenden Instrumenten überläßt.

Von dem dritten Accord.

Dessen seine Grundlage ist H. Die Bestimmung der dritten Accorden ist einigemale angezeigt worden. Es ist auch bekannt, daß dieser Accord niemals, außer in der Seitenbewegung darf ausgelassen werden.

Seine Harmonie ist die Terz, Quint und Septime. Seine vierfache Versetzung der rechten Hand besteht in folgendem:





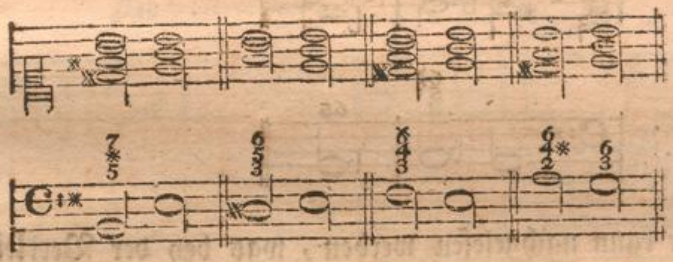
Die drey erstern Lagen kommen im Generalbaß häufig vor. Zur Bequemlichkeit der Hand kann zuweilen ein Ton ausbleiben, welcher gemeiniglich das A ist.

Ge-

Gebrauch dieses Accords.

Wenn in einer Baßstimme, aus der Tonart Es moll, B oder Dx angetroffen wird; so wird diese Harmonie zu beyden Tönen mit der rechten Hand angegeben: es wäre denn, daß über dem H die Ziffern $\frac{6}{4}$ stünden, welches sodenn die Harmonie des ersten Accords anzeiget, worauf aber auch folgleich diese hier angezeigte Harmonie nachgeschlagen wird. Sollten die beyden andern Töne dieses dritten Accords im Baß vorkommen; so werden sie gemeiniglich durch Ziffern angedeutet. Wenn man aber, die gleich anfangs gemeldte Regel genau befolget, nämlich: **die Bestimmung des dritten Accords in dem Lauf der Melodie ist: mehrentheils vor dem ersten Accord vorher zu treten**; so kann man auch in Ansehung der Harmonie dieser beyden Töne nicht fehlen, wenn insonderheit E oder G nachfolget.

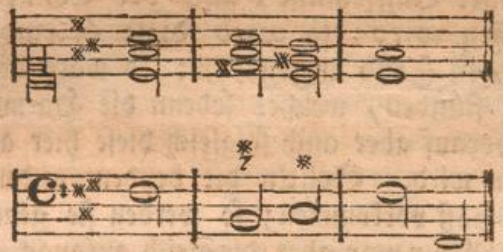
Die viermalige Versetzung im Baß.



Man sieht, daß die Auflösung dieser Harmonie jederzeit (nach dem natürlichen Lauf) in der Harmonie des herrschenden Accords geschieht. Daher man auch, vermittelst einer geringen Praxis, die zu Fis und A gehörige Harmonie finden kann, ohne daß sie nöthig zu beziffern sind.

Diese ganze Harmonie wird auch in E dur unverändert angetroffen. In Fis moll findet man sie gleichfalls, allein sehr selten ungebunden. Sie ist daselbst nur als ein zusammengesetzter Accord anzusehen, und entsteht: wenn die Terz des ersten Accords mit hinüber auf den zweyten Accord gezogen wird, und daselbst liegen bleibt. Dieser Accord mit der großen Terz wird selten in der Tonart Fis moll angetrof-

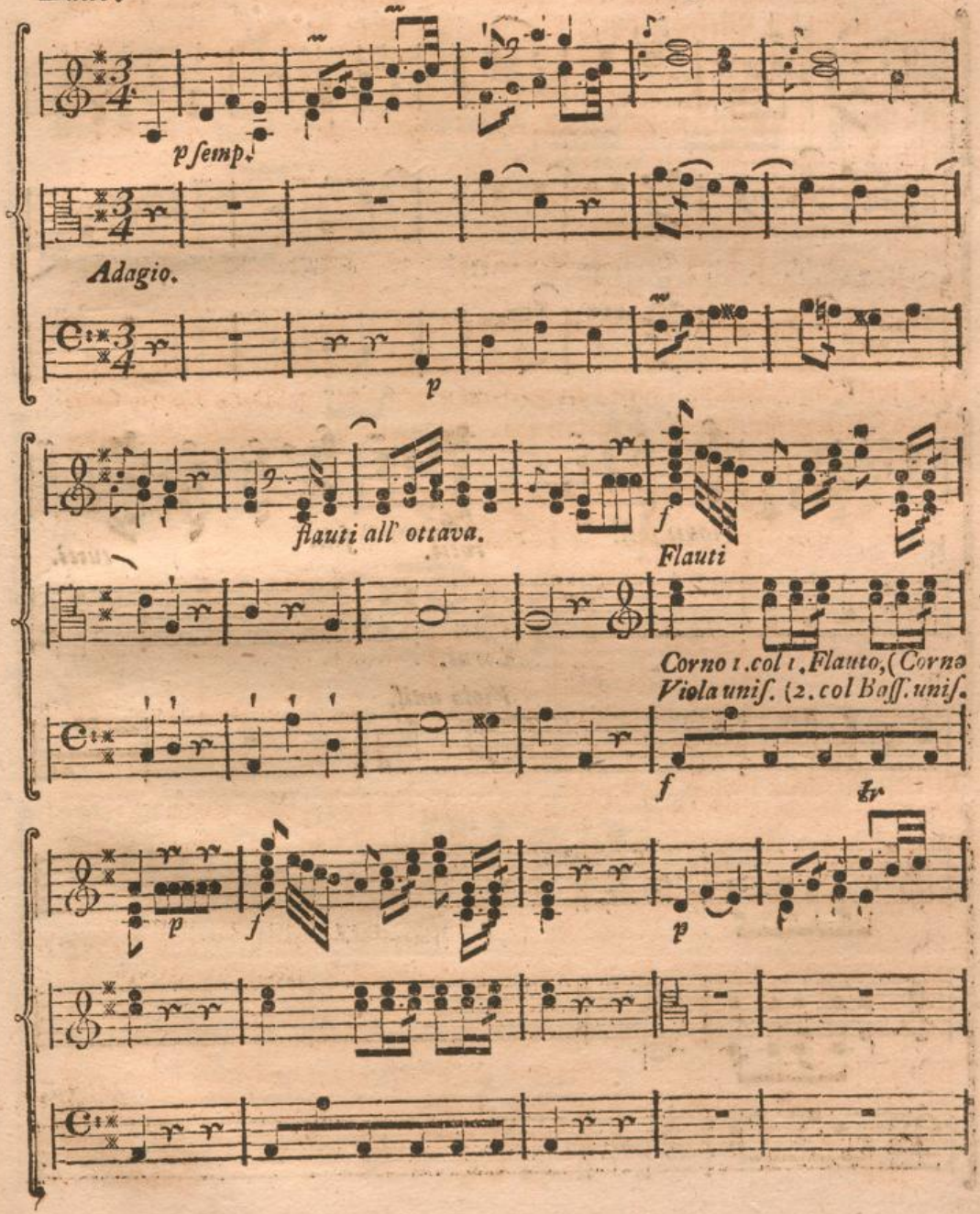
troffen, weil mehrentheils die kleine Terz dazu gehört. Nur in dem Falle: wenn die Melodie durch Stuffen aufwärts in Fis steiget.

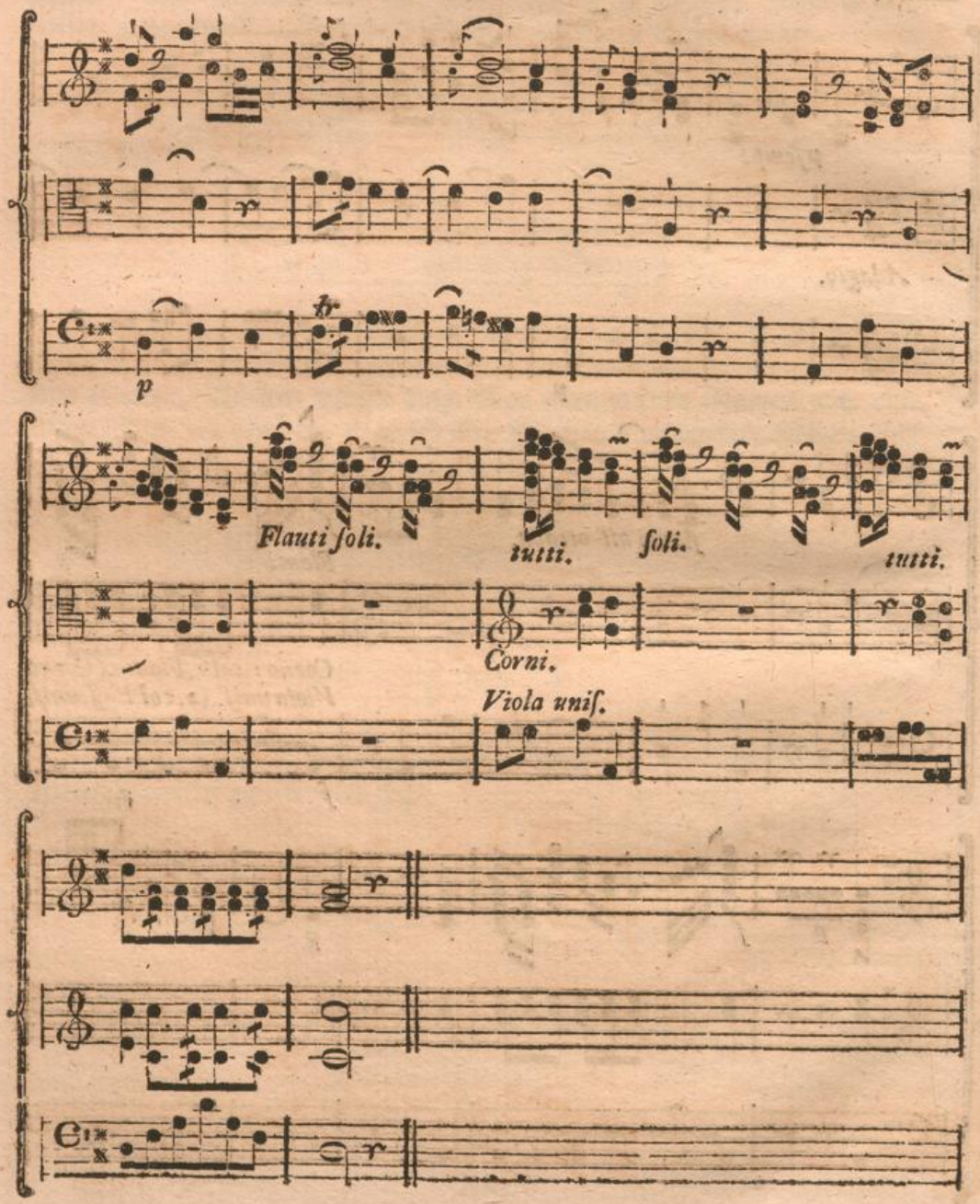


Die Harmonie des dritten Accords von E moll kann auch in einen kromatischen Accord verwandelt, und in die Tonart B moll aufgelöset werden. Hiebey müssen drey Töne einen andern Namen und eine andre Stelle einnehmen, obgleich ihre Harmonie unverrückt bleibt, als:

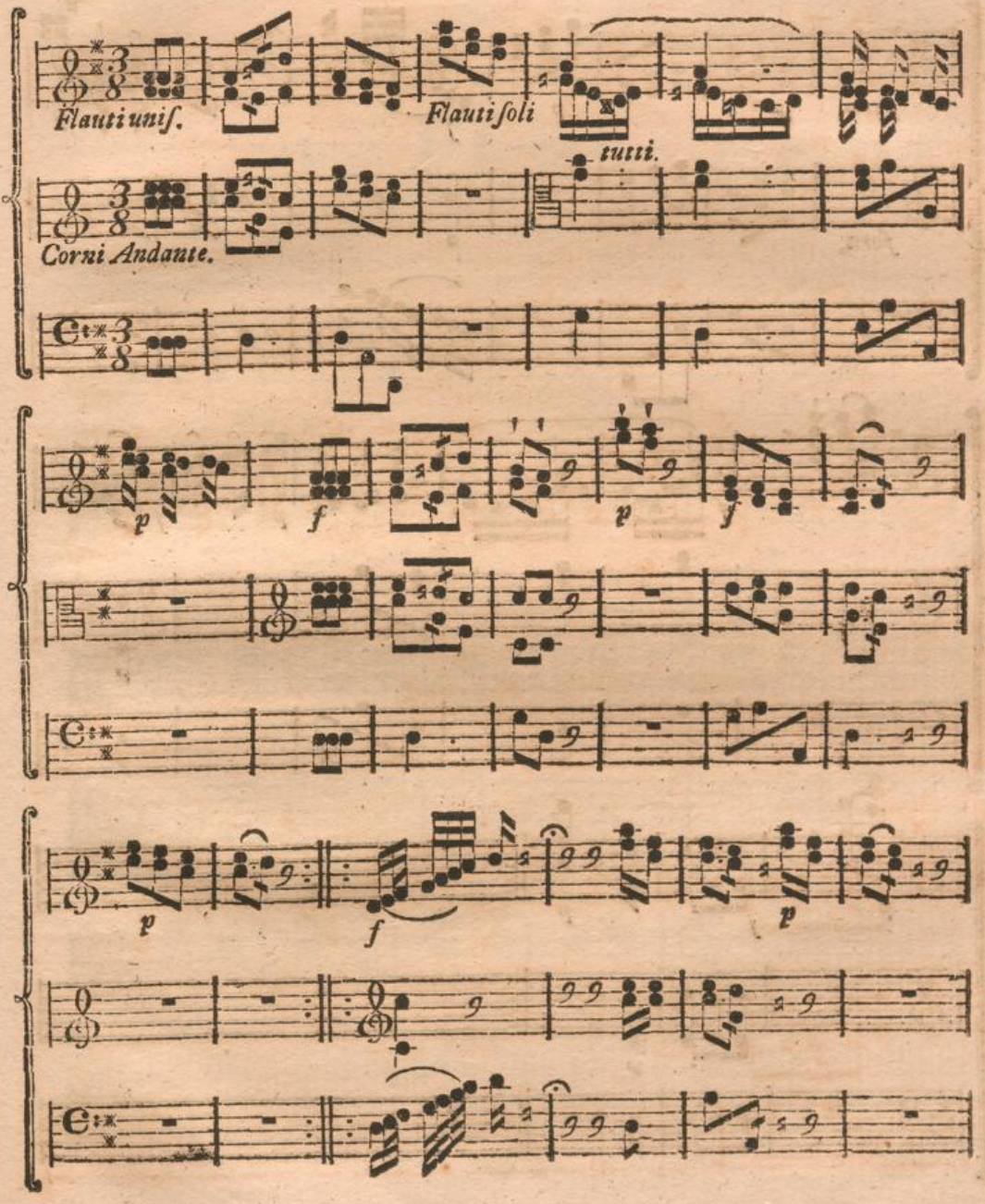
Hier kann nachgelesen werden, was bey der Verkleidung des dritten Accords von A moll steht.

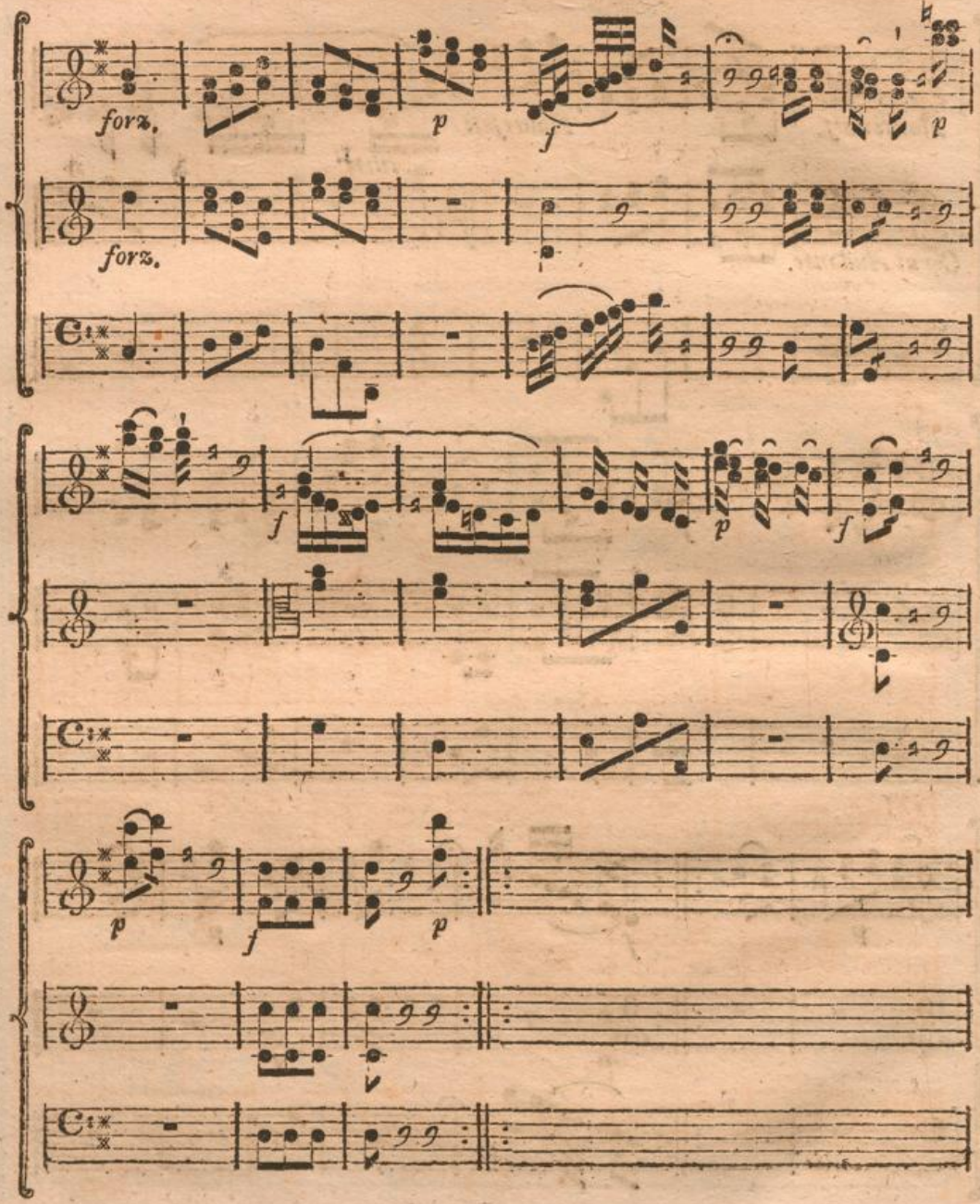
Ballo. del Sig. Giomelli.



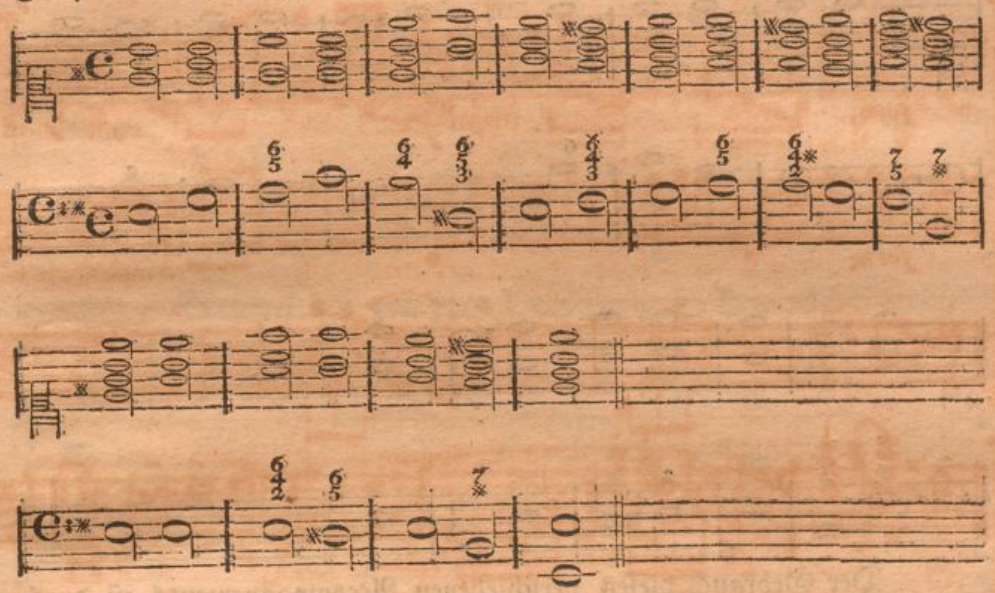

p
Flauti soli.
tutti.
soli.
tutti.
Corni.
Viola unis.

Echo.

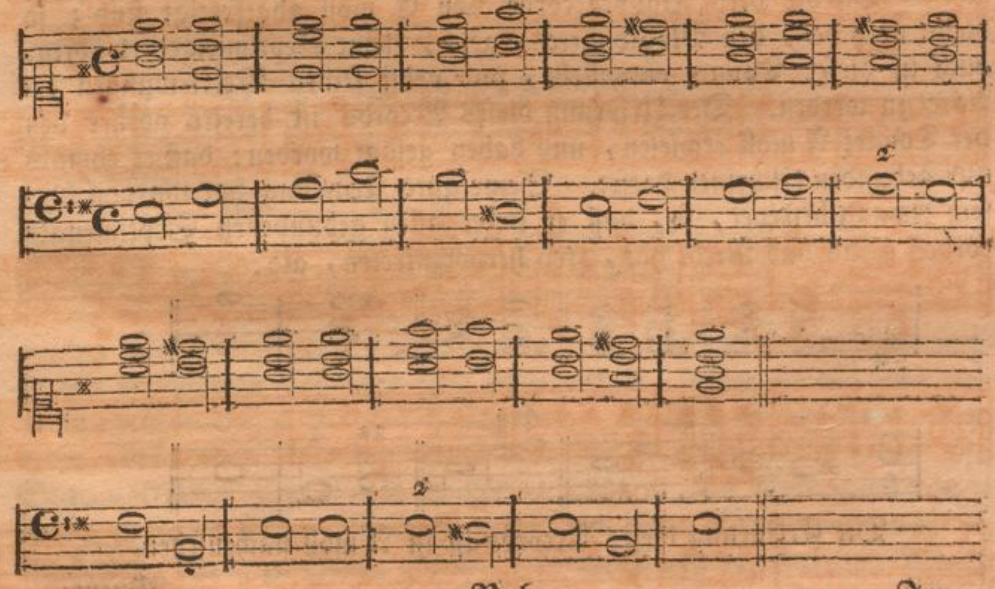



forz.
p
f
p
forz.
f
p
f
p
f
p

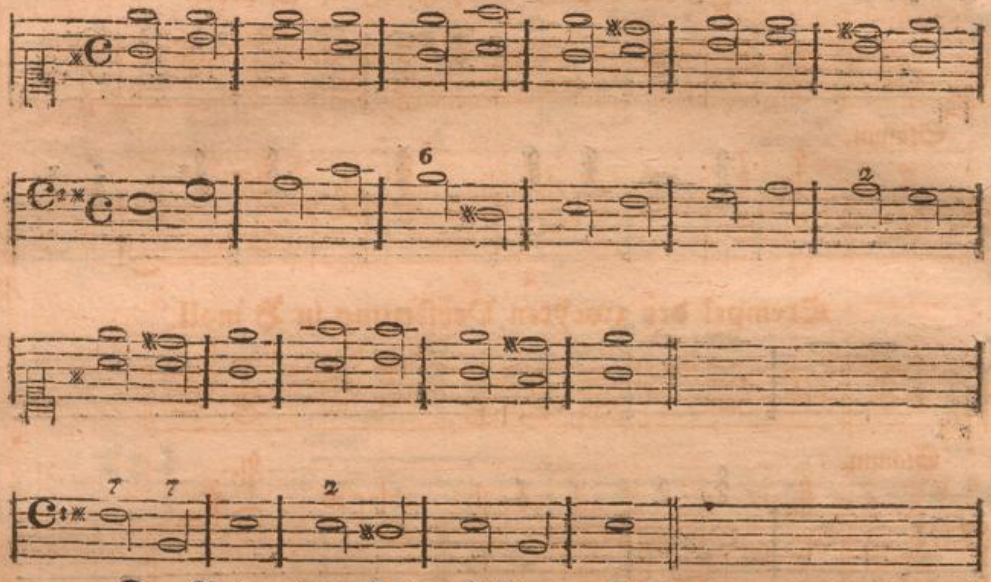
Hauptwiederholung aller drey Accorden aus der Tonart E moll.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie.

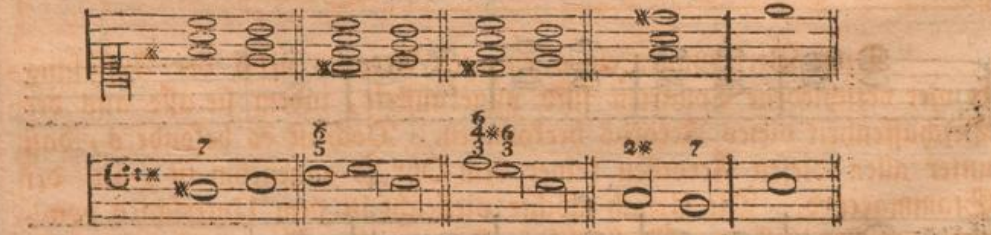


Im verminderten Generalbaß.



Der Gebrauch dieses verschiedenen Accompagnements ist durch das vorhergehende bekannt.

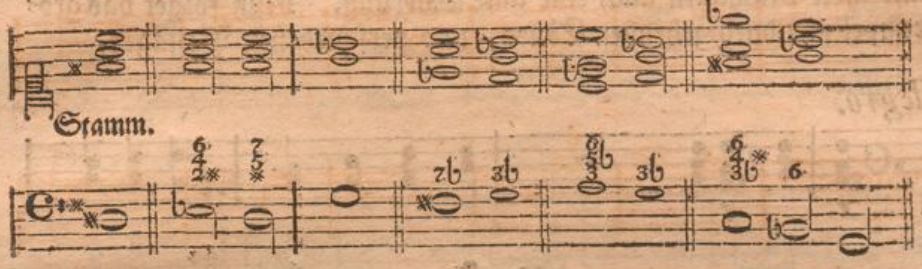
Da die drey Hauptaccorde von E moll abgefertigt sind; so bleibt noch der, den Molltonarten eigene, kleine Septimenaccord übrig, auch in dieser Tonart vorgestellt, und nebst seinen Verkleidungen erkläret zu werden. Der Ursprung dieses Accords ist bereits vorher bey der Tonart A moll erwiesen, und dabey gesagt worden: daß er ehmals nur gebunden erscheinen dorfte. Seine gute Wirkung hat ihn von diesem Zwang befreyet, so, daß er unter allen gebundenen Septimenaccorden allein das Recht hat, frey hervorzutreten, als:



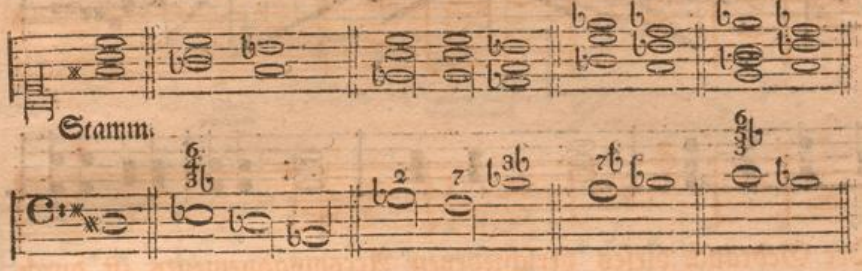
Die Erklärung dieses Accords ist in A moll nachzusehen.

Exem-

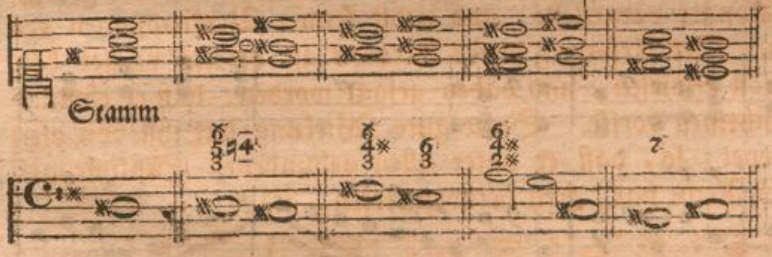
Exempel der ersten Versetzung in G moll.



Exempel der zweyten Versetzung in B moll.

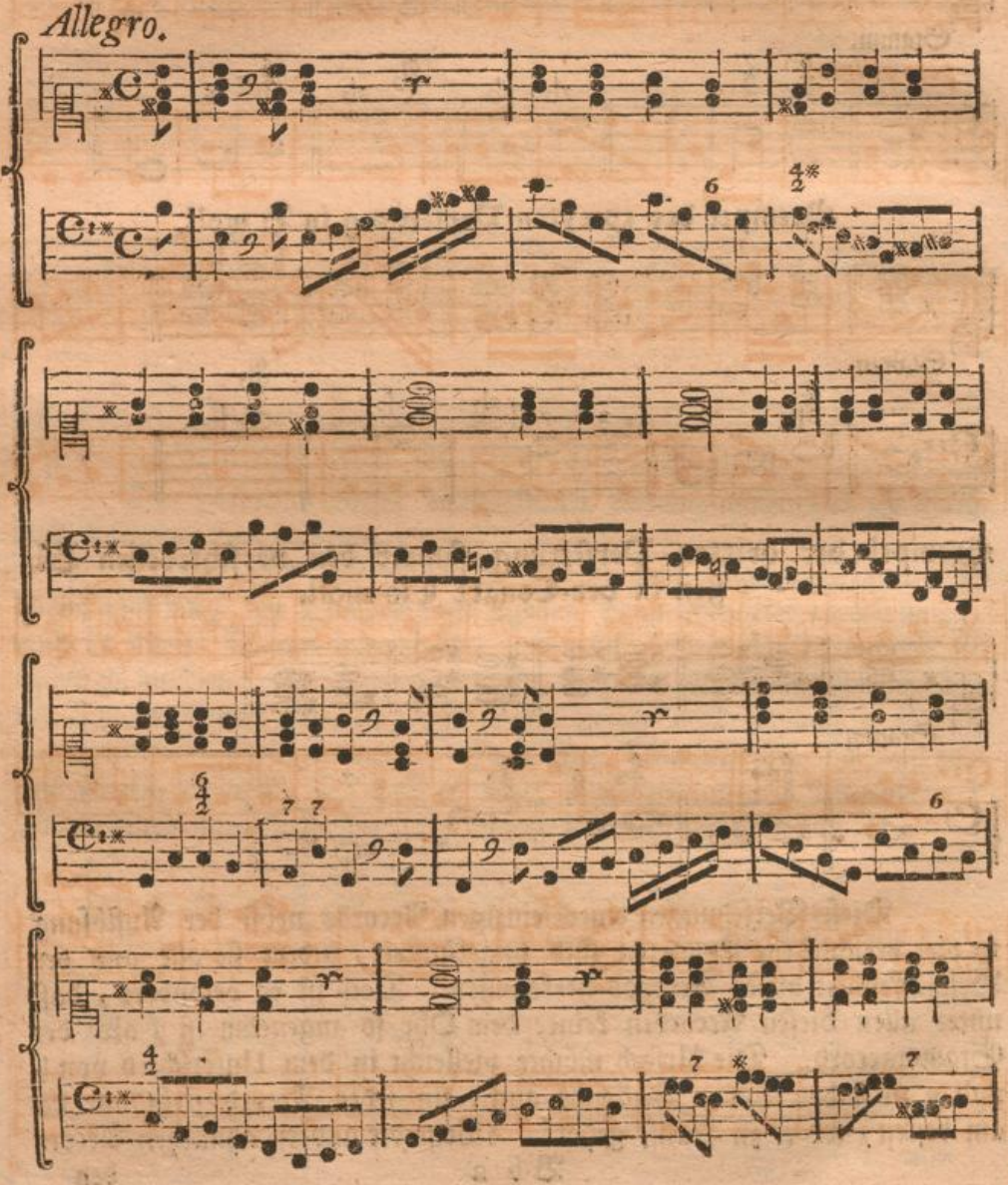


Exempel der dritten Versetzung sammt den verschiedenen Bäßen in der Tonart Cis moll.

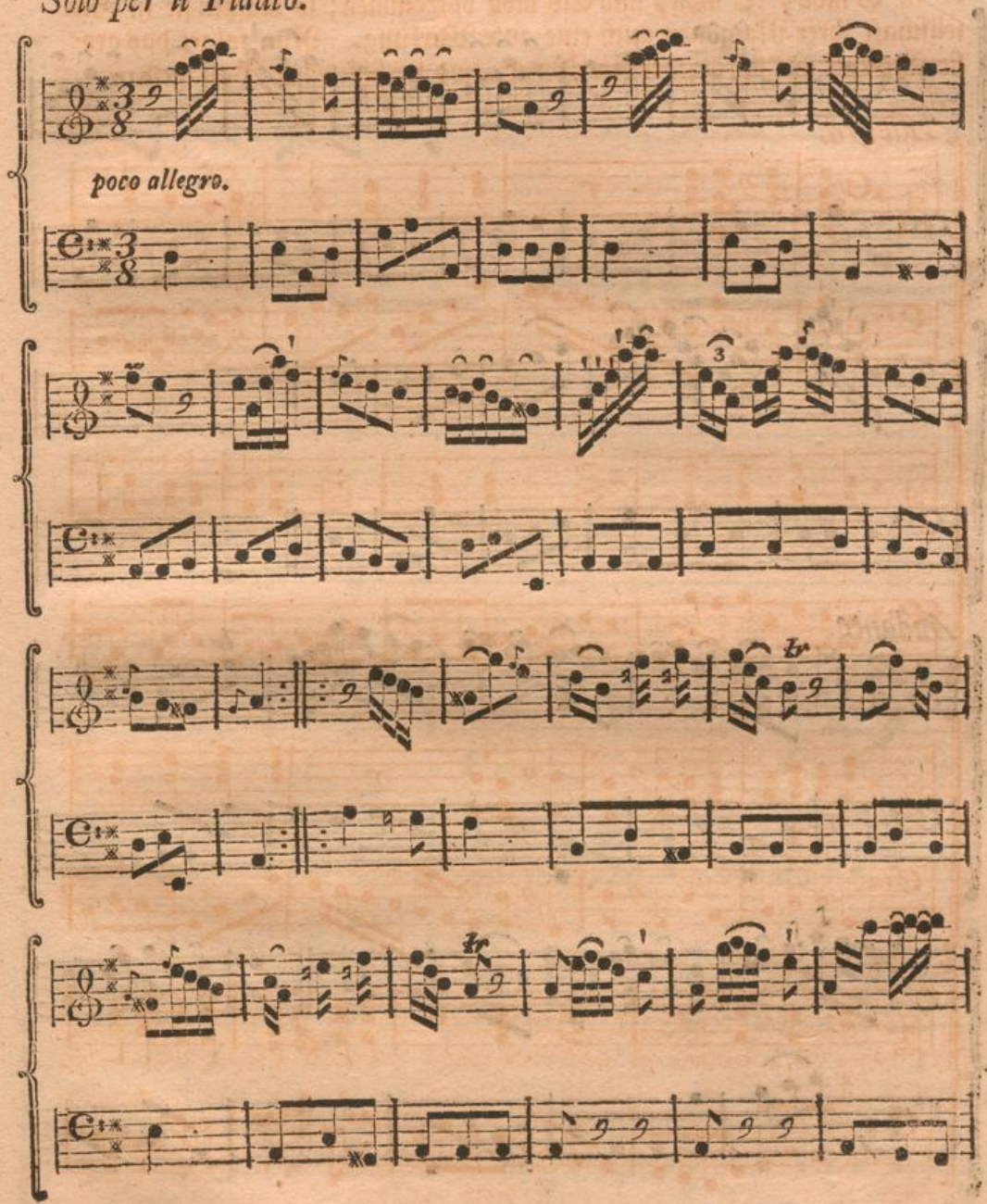


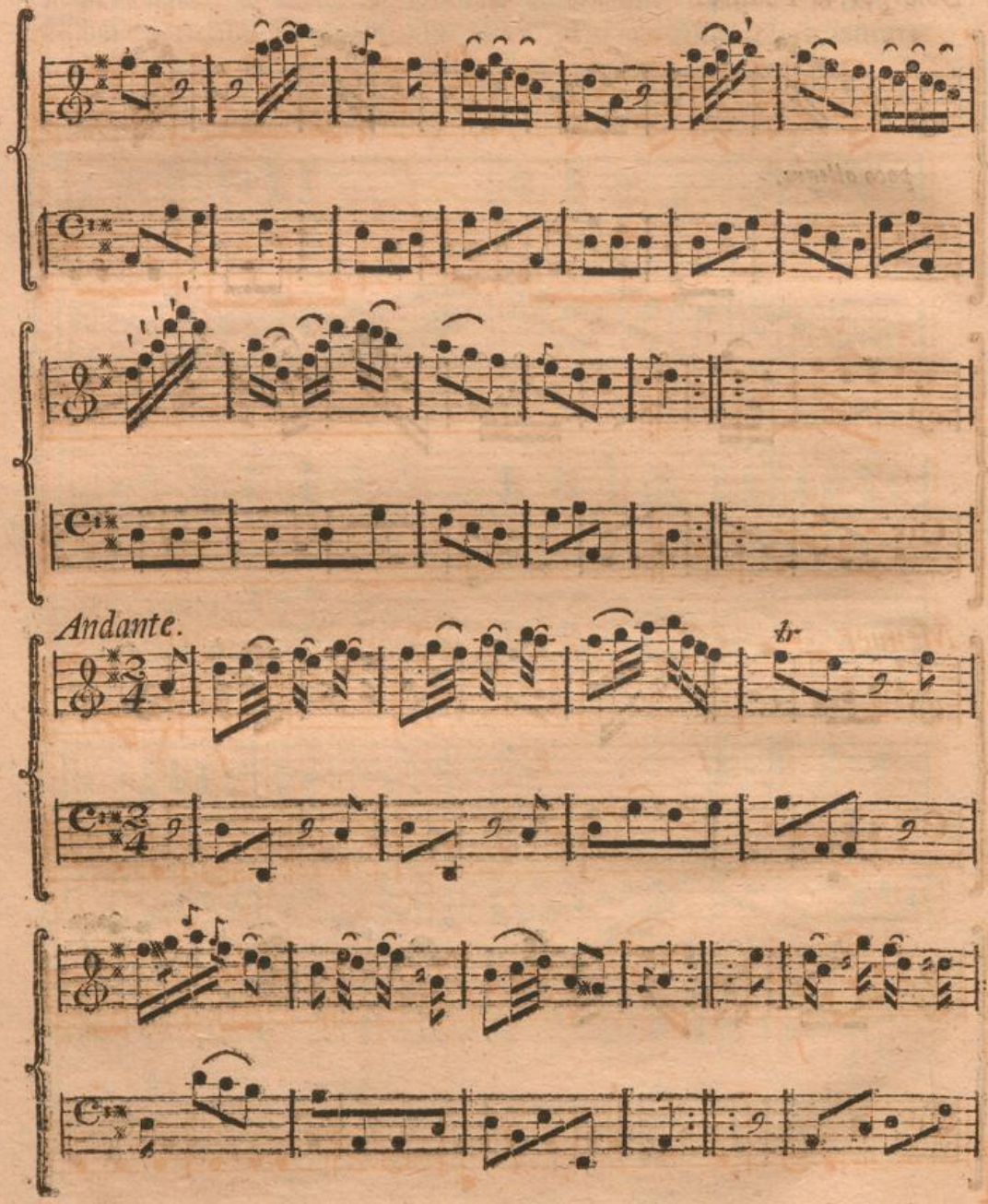
Diese Versetzungen eines einzigen Accords nebst der Auflösung in vier verschiedene Tonarten sind ungekünstelt, indem sie alle aus der Beschaffenheit dieses Accords herkommen. Doch ist es besonders, daß unter allen diesen Accorden keiner dem Ohr so angenehm ist, als der Stammaccord. Die Ursach möchte vielleicht in dem Unterschied von b und x zu finden seyn. Vielleicht auch: ein jeder Accord steht nur da am besten, wo er zu Hause gehört. Wenn die andern ähnlichen Accor-

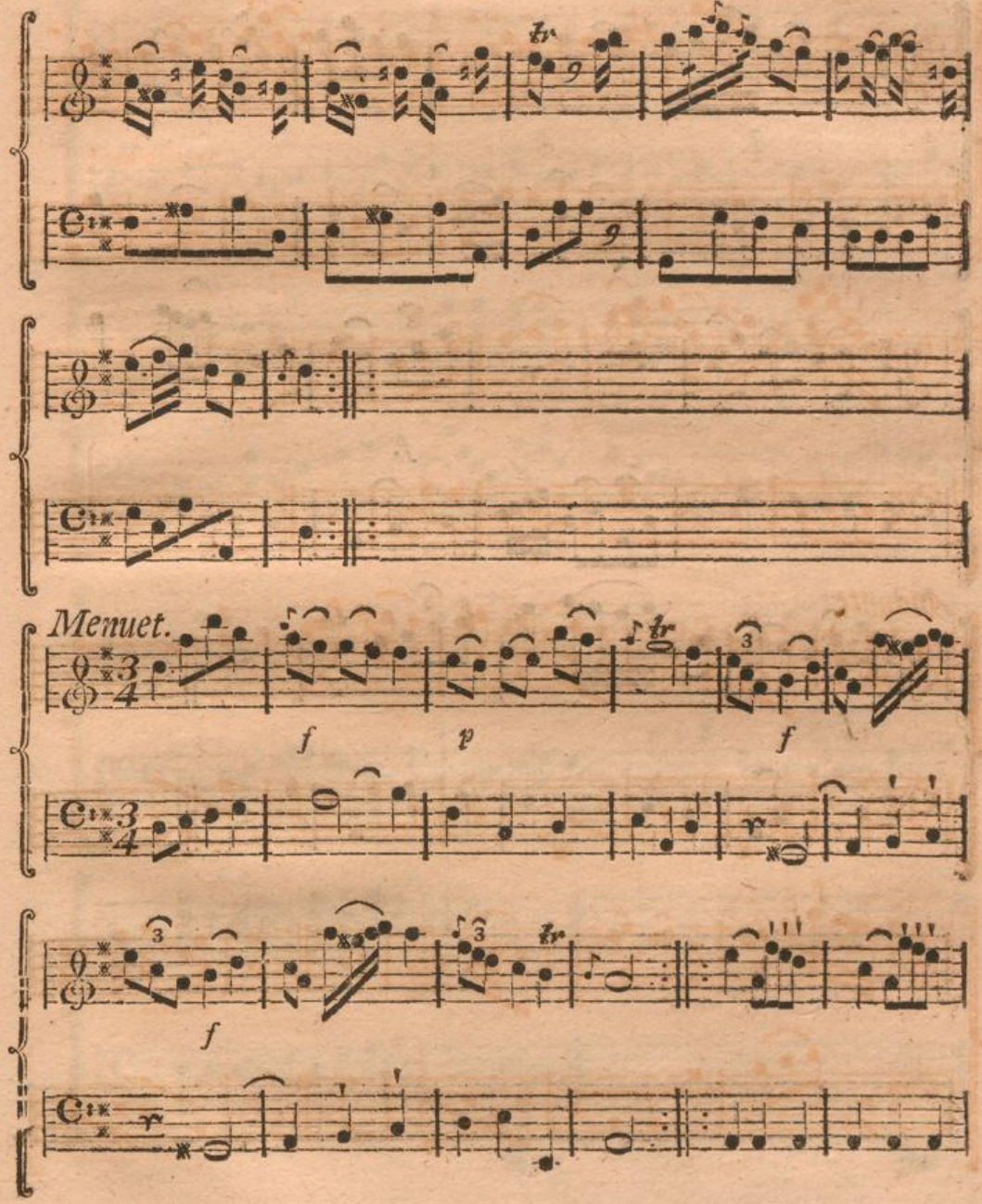
de in G moll, B moll, und Cis moll vorkommen; so machen sie in Gesellschaft ihrer Nachbarn auch eine gute Wirkung. Nun folget das große Exempel mit durchgehenden Tönen, und verschiedenen Passagen.

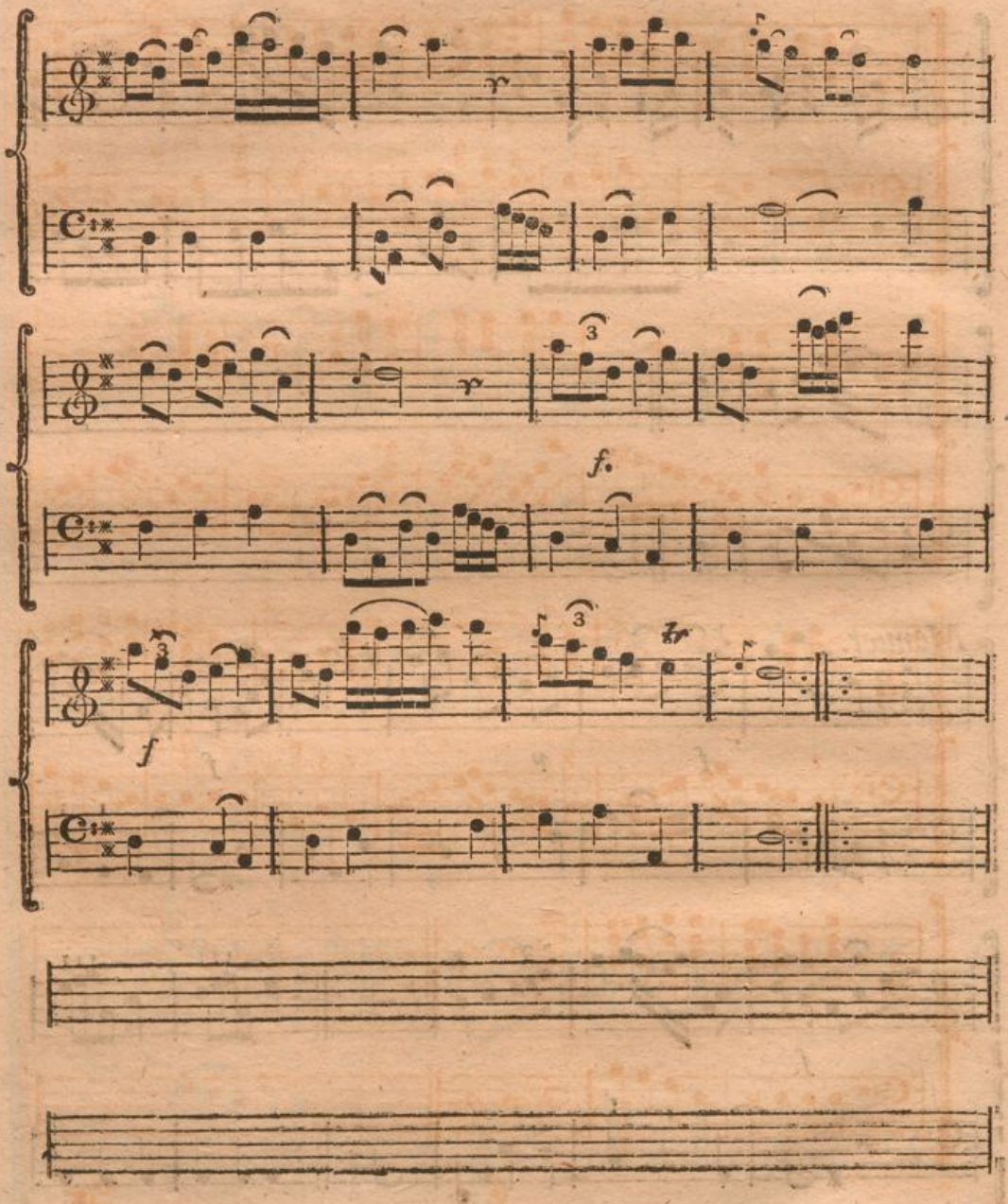


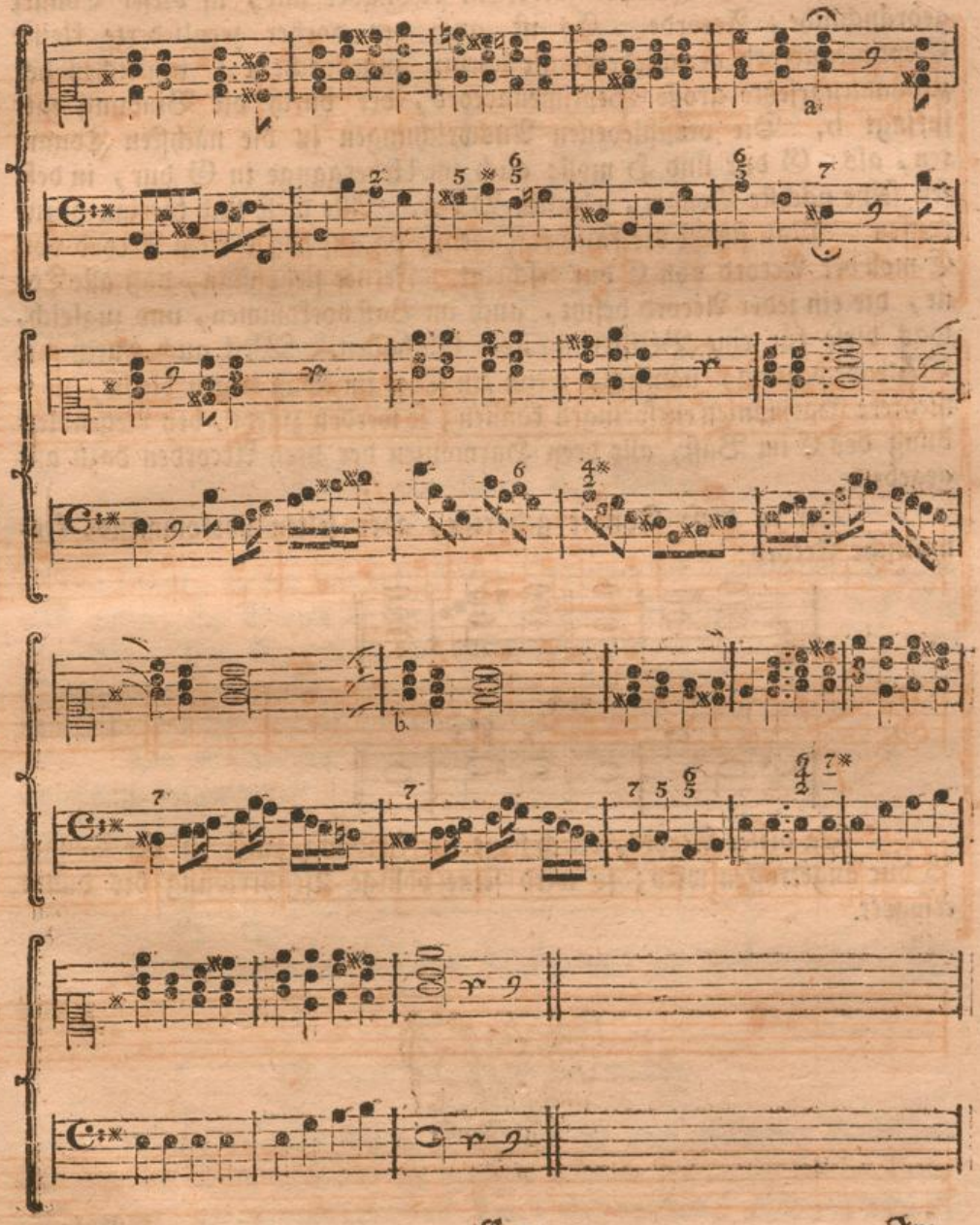
Solo per il Flauto.




Andante.
tr


Menuet.
f
p
f
f


f.
f


a
b

In diesem Exempel findet ein Liebhaber alle, in dieser Tonart gebräuchliche, Accorde. Es ist auch der vorher zergliederte kleine Septimenaccord verschiedenemale darinn angebracht a: ingleichen der zusammengesetzte große Septimenaccord, der durch die Bindung entspringt b. Die verschiedenen Ausweichungen in die nächsten Tonarten, als: G dur und H moll: auch im Uebergange in G dur, in dessen seine nächste Tonart, nämlich D dur. Alle diese sind hierinn anzutreffen. Man findet die falsche Kadenz, da auf den dritten Accord von E moll der Accord von C dur erscheint. Ferner sieht man, daß alle Töne, die ein jeder Accord besitzt, auch im Baß vorkommen, und zugleich, was diese für eine Bezifferung über sich haben. Weil auch durch die Seitenbewegung, nämlich, wenn ein Ton im Baß liegen bleibt, noch mehrere Harmonien entspringen können; so werden zuletzt, bey Liegenbleibung des E im Baß, alle drey Harmonien der drey Accorden dazu angegeben.

Der in diese Tonart gehörige, aber selten vorkommende kromatische Accord:

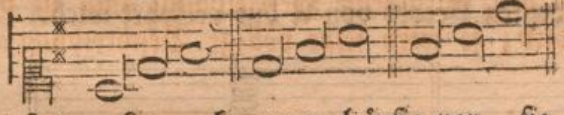
Da dieser Accord, durch seine Verkleidung, auch in der Tonart B dur angetroffen wird; so wird seine völlige Beschreibung bis dahin ersparet.

Die

Die Tonart D dur.

Nun folget, in der uns vorgesetzten Ordnung der anverwandten Tonarten, die Tonart D dur. Ihr eigenes Kennzeichen ist das C𝄪 oder Cis. Der Grundton des ersten Accords ist D. Die Terz und Quint dazu genommen, bestimmen den ersten Accord. Mehrers hievon kann bey den bereits erklärten Accorden nachgesehen werden.

Die verschiedene Nehmung dieses Accords mit der rechten Hand besteht in folgenden:

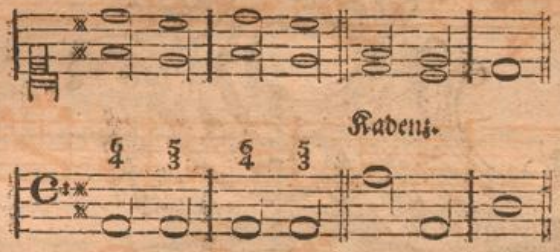


Diese drey Lagen kommen häufig vor, sie müssen daher, sehr fertig zu greifen, erlernet werden.

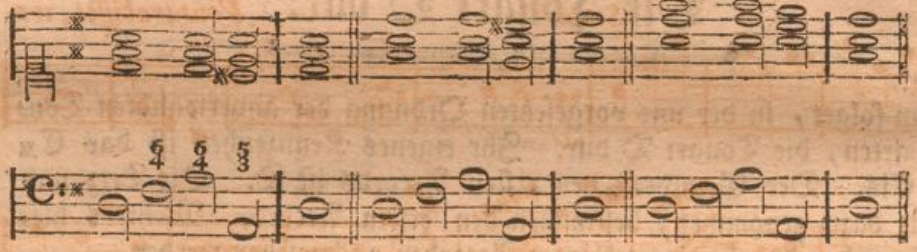
Gebrauch dieses Accords.

Wenn D oder Fis in einer aus D dur gesetzten Baßstimme vorkommen; so wird zu beyden Tönen die vorstehende Harmonie, und zwar von einerley Lage genommen. Kömmt aber A

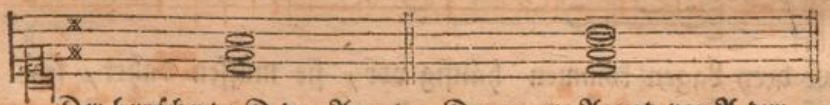
im Baß vor, wozu diese Harmonie soll gehört werden; so soll sie durch $\frac{6}{4}$ angedeutet werden, ausgenommen bey einer Kadenz, wo sie gemeiniglich vorhergeht, und die eigene von A nachfolget, als:

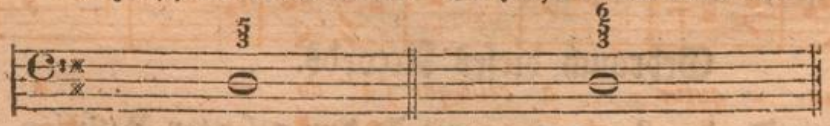


Hauptwiederholung dieses Accords, und seiner von ihm abstammenden Bäße.



Die zwote und dritte Lage können bey Kadenzen gebraucht werden. Man trift auch diese Harmonie in andern Tonarten, als: in A dur und G dur an. In jener nimmt sie annoch die Sexte H zu sich, wodurch sie in den zweyten Accord von A dur verkehrt wird.

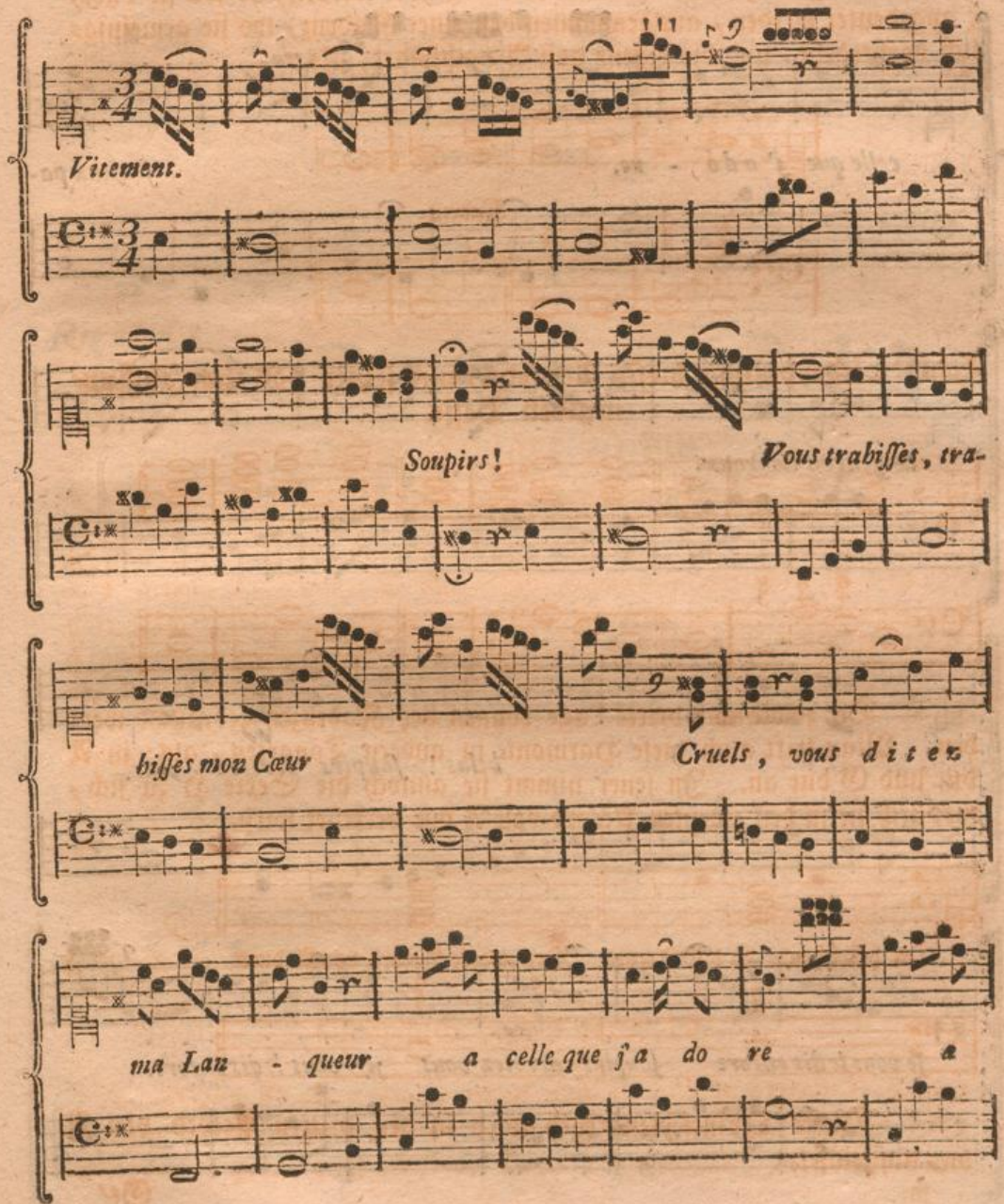


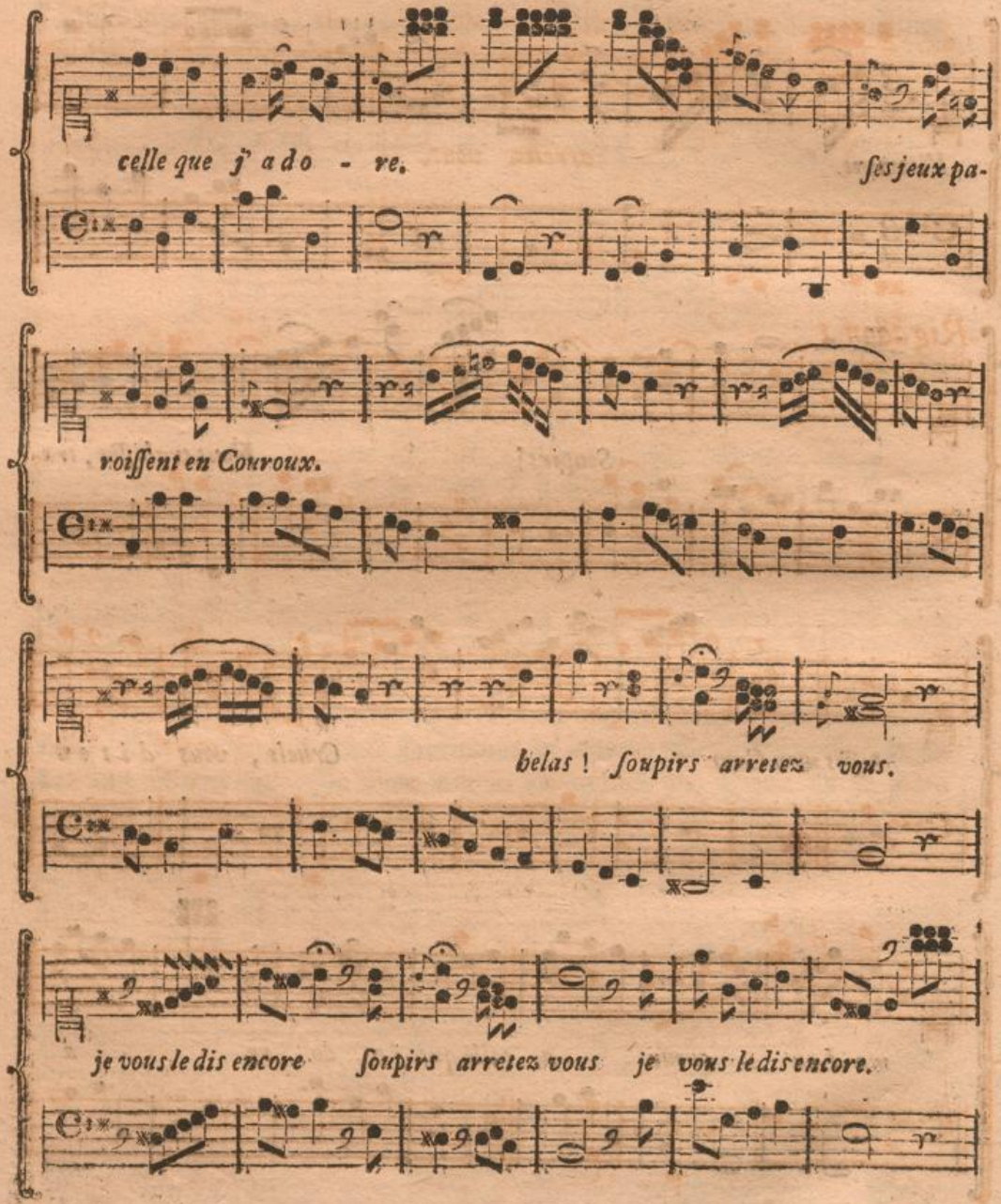


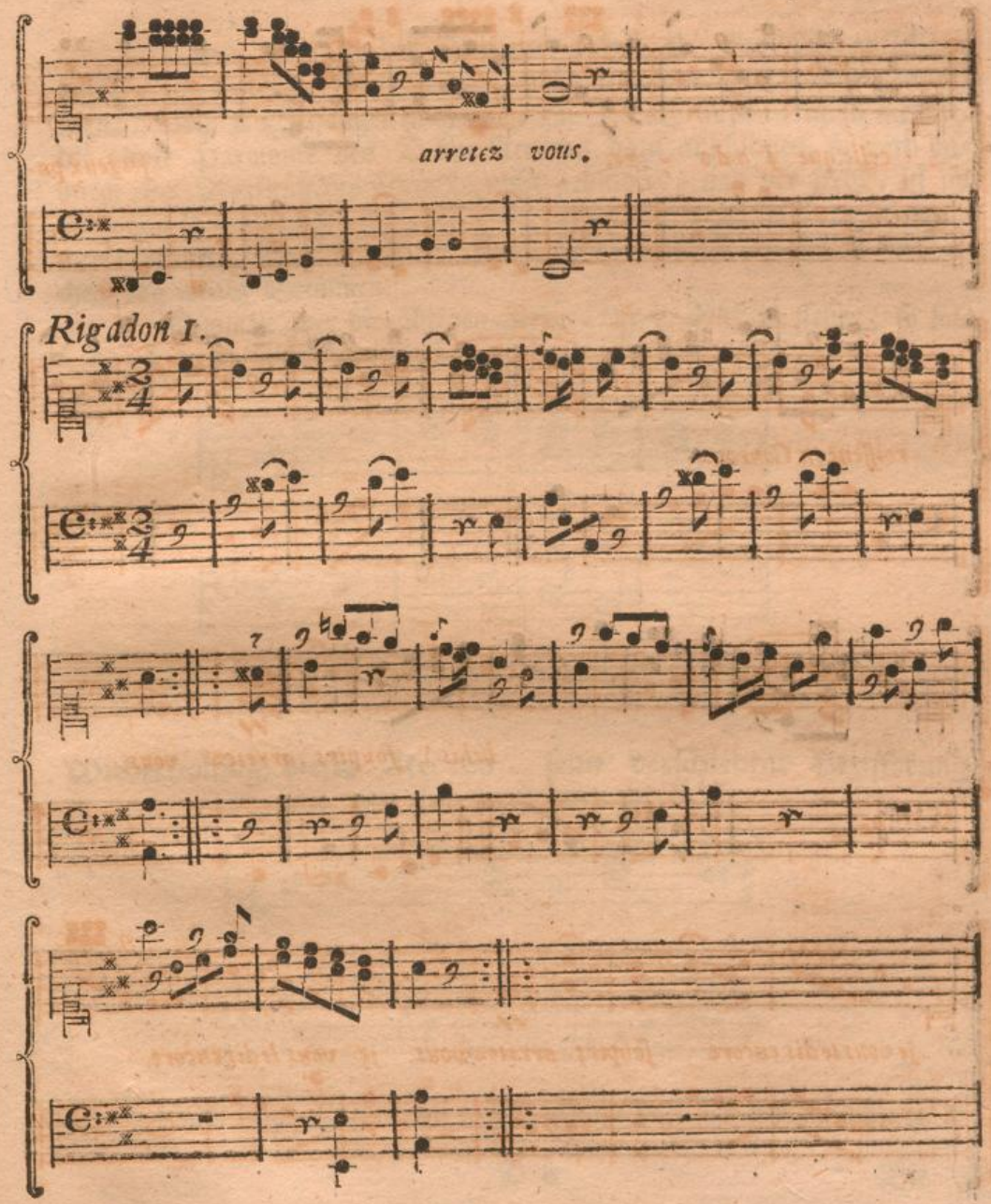
Dieser Quintsextenaccord wird in den dritten Accord von A dur aufgelöset.

Ge-

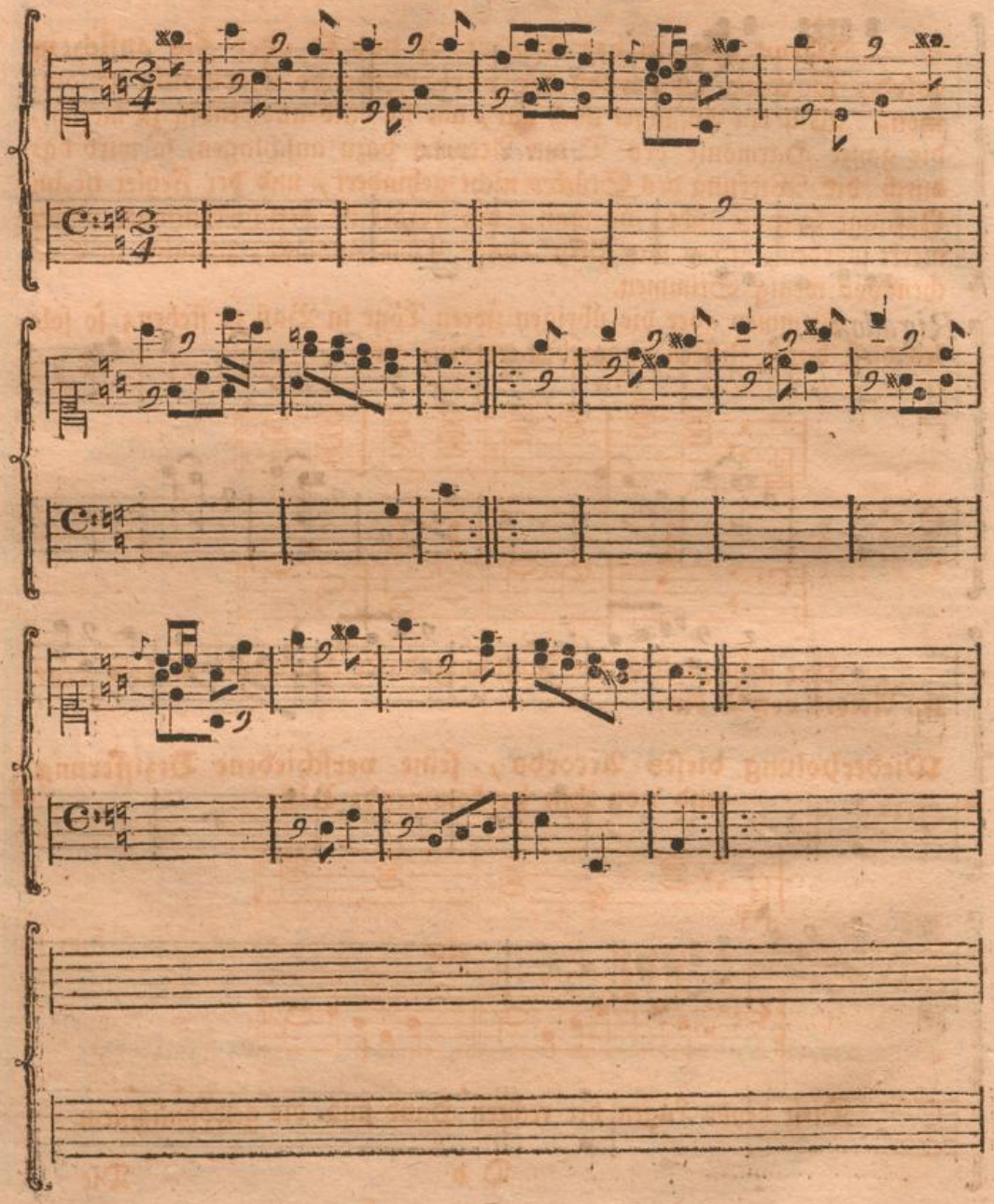
Par Mr. Daube.


Vitement.
Soupirs!
Vous trahissés, tra-
hissés mon Cœur
Cruels, vous diter
ma Lan - queur a celle que j'a do re a


celle que j' a do - re.
ſes jeux pa-
roiſſent en Courroux.
helas ! ſoupirs arretez vous.
je vous le dis encore ſoupirs arretez vous je vous le dis encore.


arretez vous.
Rigadon 1.

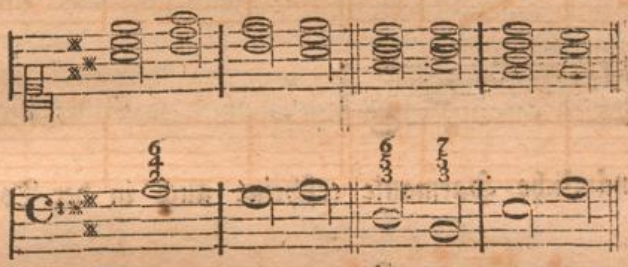
Rigadon 2.



Gebrauch dieses Accords.

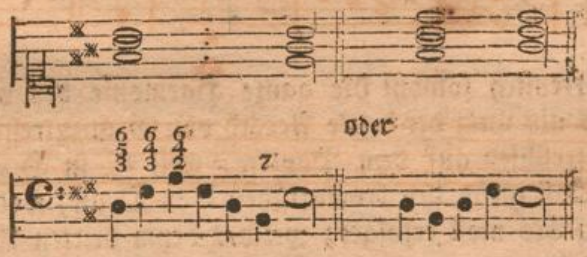
Wenn man in der Tonart A dur D oder Fis ansichtig wird, so wird zu beyden die vorhergehende Harmonie genommen. Will ein Anfänger auch nur, um sie bald auswendig zu merken, die ganze Harmonie des D dur Accords dazu anschlagen, so wird dadurch die Wirkung des Stückes nicht gehindert, und der Fehler ist im Anfange so groß nicht, da man, wie vorher ist verschiedenemale angemerkt worden, öfters mit Fleiß einige Töne ausläßt, zumalen in Sachen von wenig Stimmen.

Kommen aber die übrigen zween Töne in Baß zu stehen; so sollen diese durch Ziffern angegeben werden, als:



Hier steht zugleich die Auflösung dieser Harmonie in dem dritten Accord von A dur.

Wiederholung dieses Accords, seine verschiedene Bezifferung und von ihm herkommende Bäße.

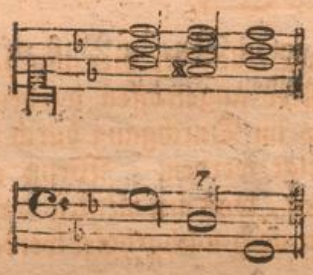


Diese beyde Lagen der rechten Hand sind die gewöhnlichsten.

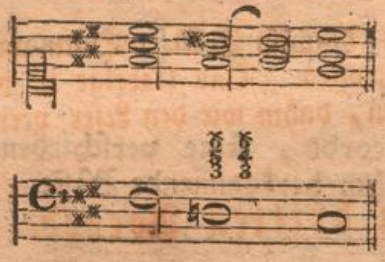
Die Harmonie des herrschenden Accords von D dur wird auch in der Tonart G dur angetroffen, darinn sie schon erkläret worden.

Aus der Aehnlichkeit dieser Accorden sieht man, daß ihre Anverwandtschaft nahe seyn muß. Dahero ist auch der Uebergang von der einen zur andern Tonart nicht allein leicht, sondern auch dem Ohr angenehm.

Die Harmonie des herrschenden Accords läßt sich auch in drey Molltonarten gebrauchen. Im dritten Accord von G moll ist diese völlige Harmonie anzutreffen.

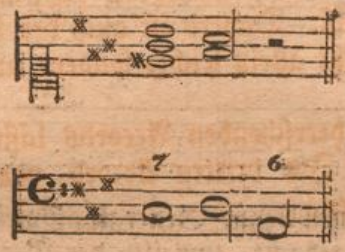


Diese nämliche Harmonie erscheint auch in der Tonart Cis moll.



Hier ist freylich sowohl die ganze Harmonie des vorigen herrschenden Accords als auch der dritte Accord von G anzutreffen, und besteht nur der Unterschied auf dem Papiere: weil C in H x verwandelt wird, und der Baß giebt den kromatischen Ton D an, wodurch sodenn der Uebergang in Cis moll erfolget; welches beym dritten Accord in G dur ist gesagt und hier nur wegen der Verbindung wiederholt worden.

In Fis moll hört man zuweilen auch die Harmonie des herrschenden Accords von D dur, wenn eine falsche Kadenz gemacht wird.



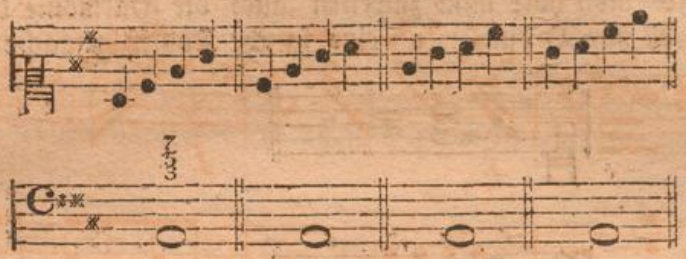
Dieses sind die gewöhnlichen Stellen der hier abgehandelten Harmonie. Sollte sie etwan noch sonstwo angetroffen werden; so geschieht es selten, und dann nicht anders, als im Durchgang durch die Seitenbewegung, welches unten soll angezeigt werden. Wenn ein Liebhaber nur anfangs dasjenige gut inne hat, was am meisten vorkömmt: das wenige Zurückgebliebene kann sodenn noch nachgeholet werden.

Von dem zweyten Accord.

Die Grundlage dieses Accords ist G. Seine ganze Harmonie wird nirgends als hier angetroffen. Das Uebrige ist bereits bey der Tonart G dur erkläret worden, dahin wir den Leser verweisen.

Von dem dritten Accord.

Die Harmonie dieses Accords ist, wie die vorhergehende, dem herrschenden Accord unterworfen. Der Grundbaß heißt A. Seine Bestimmung ist schon etlichemale beschrieben worden. Ingleichen daß seine Harmonie aus vier Stimmen besteht, wovon zuweilen die Septime darf ausgelassen werden. Die viermalige Versetzung und Greifung der rechten Hand besteht in folgenden:

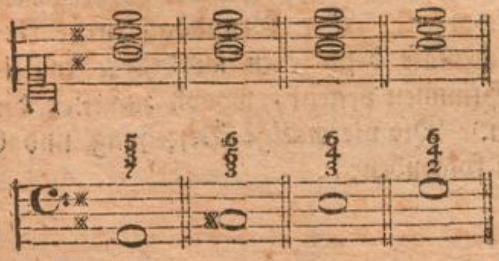


Alle vier Lagen können beym Generalbaßspielen gebraucht werden: besonders wenn, wie gedacht, zuweilen der Bequemlichkeit halber, die Septime ausgelassen wird, welches aber nicht anders seyn kann, als in starkbesetzten Stücken, als Simphonien, u. s. w. oder aber, auch bey Stücken von sehr wenig Stimmen, wo besonders eine Oberstimme diese Septime ohnehin hören läßt.

Gebrauch dieses Accords.

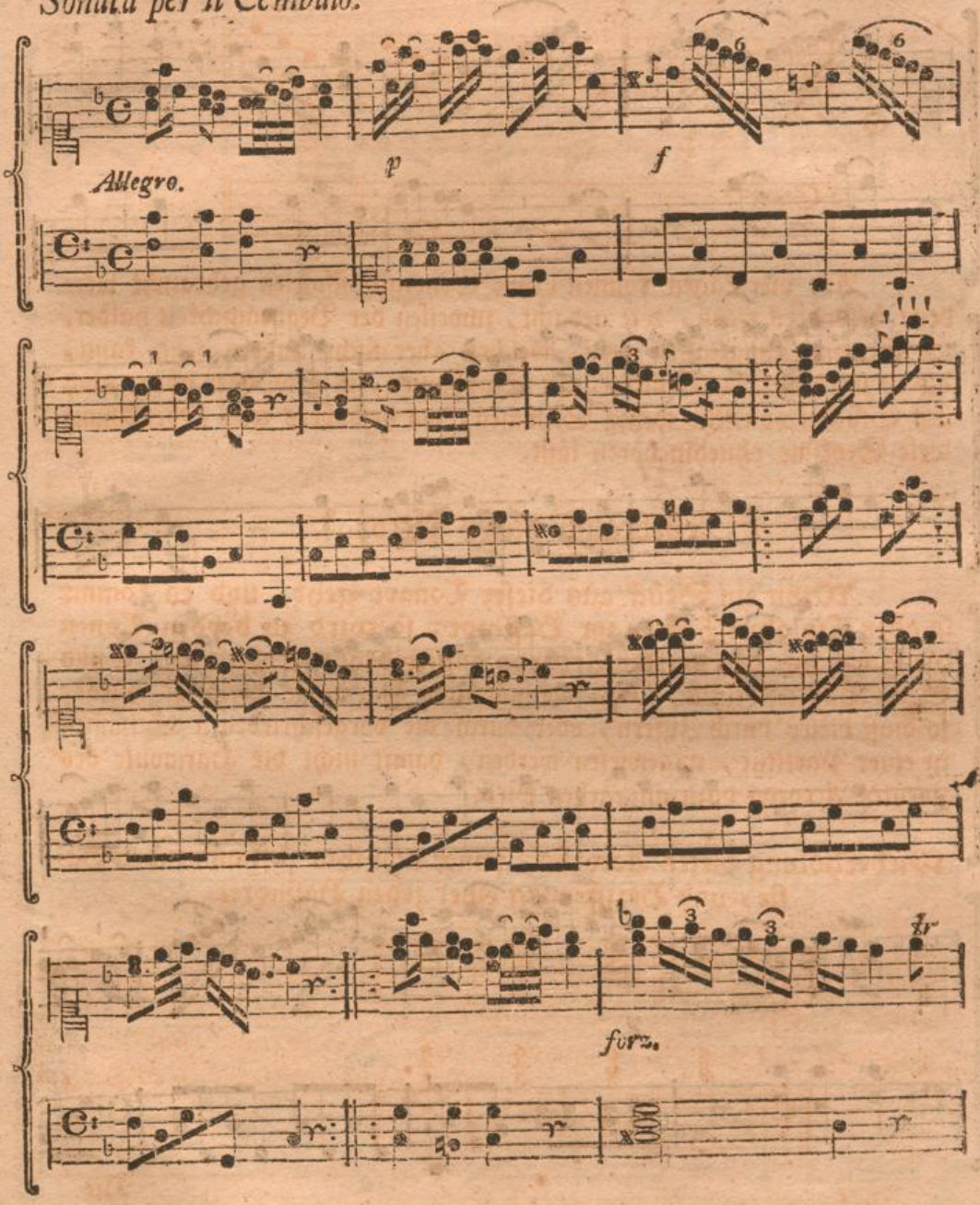
Wenn ein Stück aus dieser Tonart geht, und es kömmt A oder Cis ohne Ziffern im Baß vor; so wird zu beyden Tönen die Harmonie des dritten Accords angegeben. Sollten aber E und G im Baß erscheinen, wozu die nämliche Harmonie verlangt würde; so muß dieses durch Ziffern, oder durch die vorgeschriebenen Stimmen in einer Partitur, angewiesen werden, damit nicht die Harmonie des zweyten Accords dazu angegeben wird.

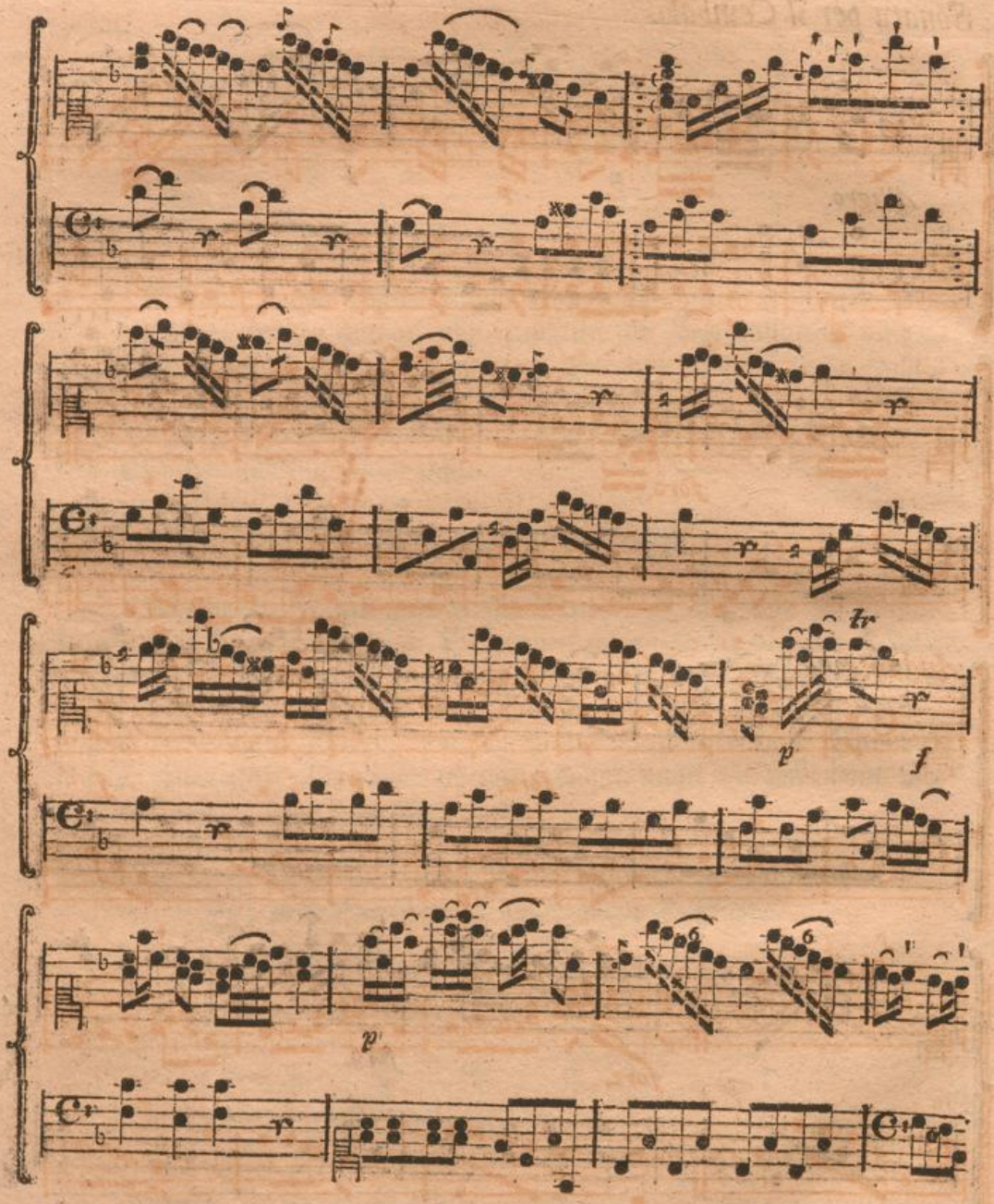
Wiederholung dieses Accords, seiner von ihm abstammenden Bäße, und Bezifferung einer jeden Baßnote.

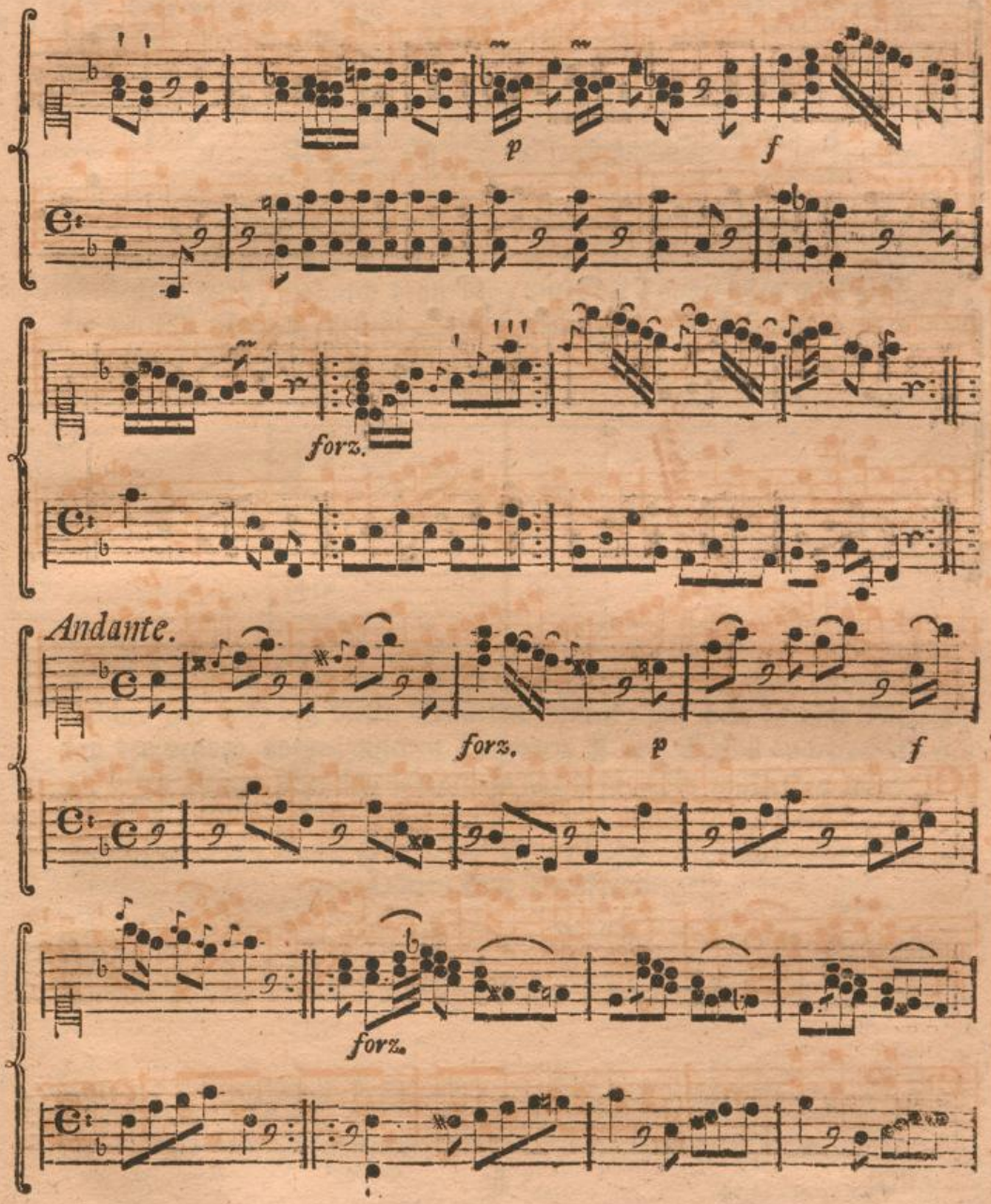


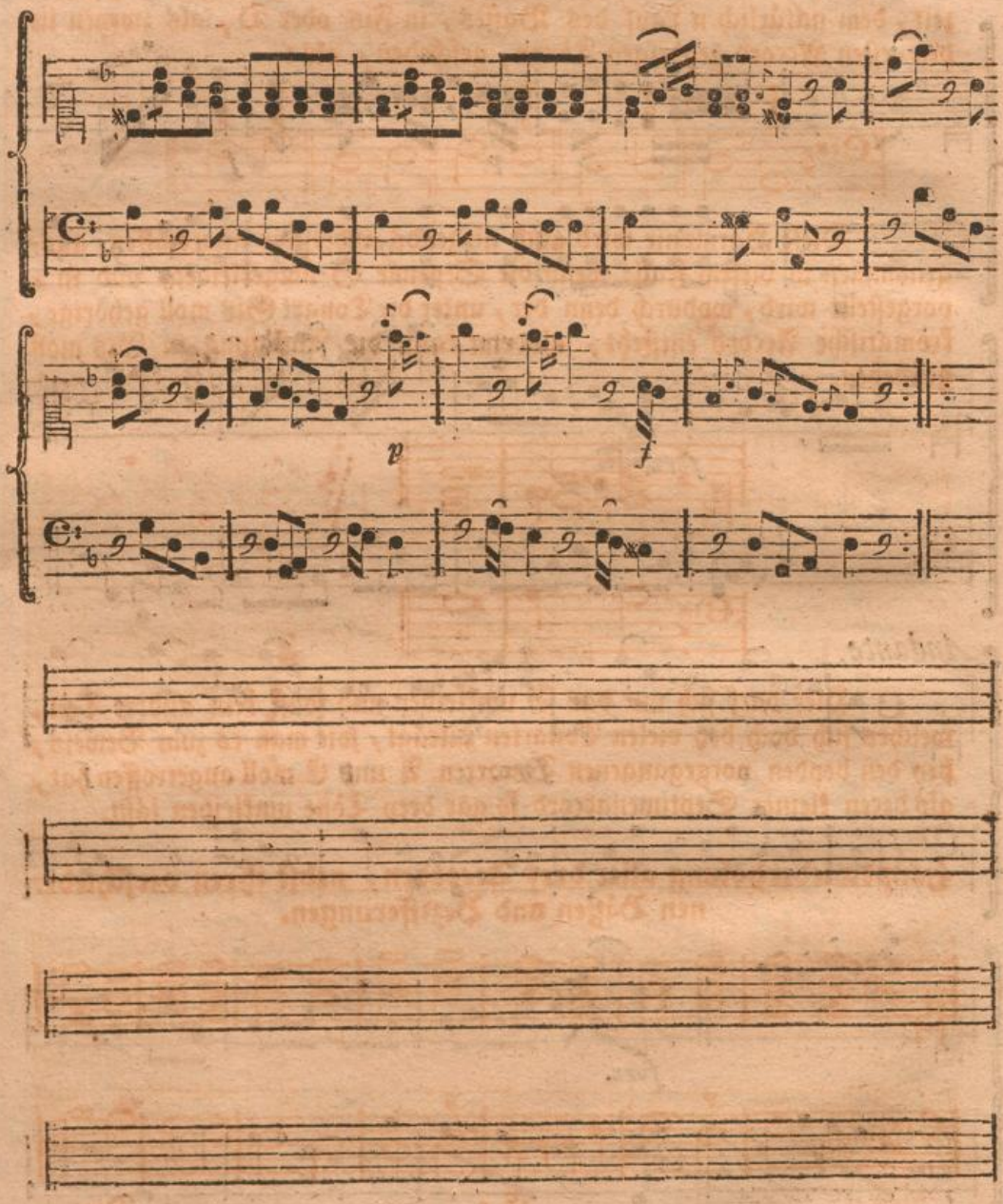
Die

Sonata per il Cembalo.

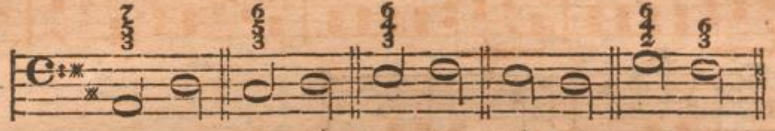



tr
p
f
p

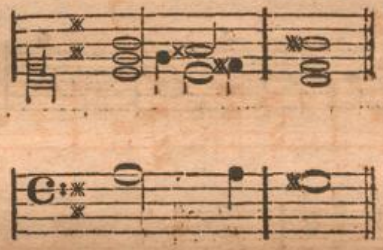

p
f
forz.
Andante.
forz.
p
f
forz.


a
f

Die Melodie, oder Fortsetzung dieser viererley Bässen muß jederzeit, dem natürlichen Lauf des Basses, in Fis oder D, als zweyen in den ersten Accord gehörigen Tönen, geschehen, als:

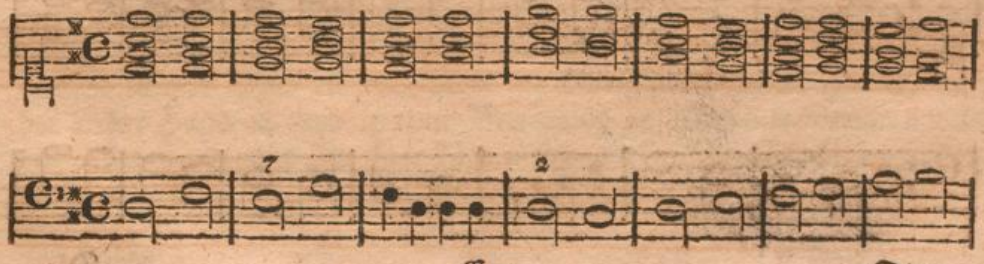


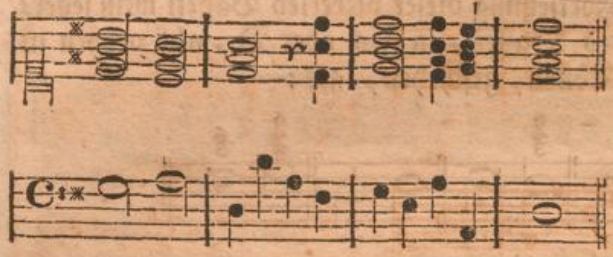
Diese Harmonie wird auch nirgends anderstwo angetroffen, ausgenommen in diesem Fall: wenn die Septime G umgekleidet, und in x vorgestellt wird, wodurch denn der, unter die Tonart Gis moll gehörige, kromatische Accord entsteht, alsdenn kann die Auflösung in Gis moll geschehen.



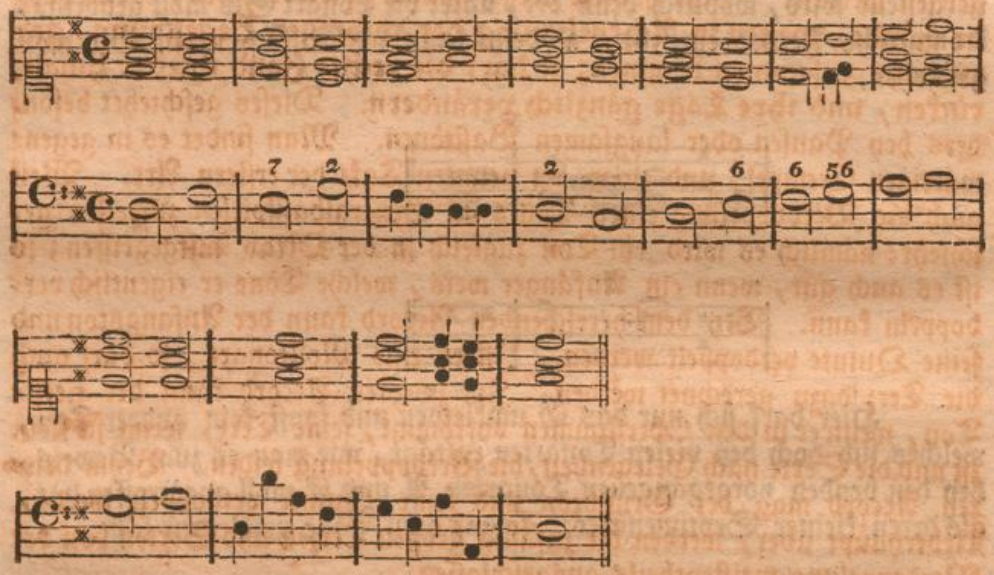
Hier darf sich nur das G umkleiden und sonst kein andrer Ton, welches sich doch bey vielen Tonarten zuträgt, wie man es zum Beweis, bey den beyden vorgegangenen Tonarten A und E moll angetroffen hat, als deren kleiner Septimenaccord so gar drey Töne umkleiden läßt.

Hauptwiederholung aller drey Accorden, nebst ihren verschiedenen Bäßen und Bezifferungen.

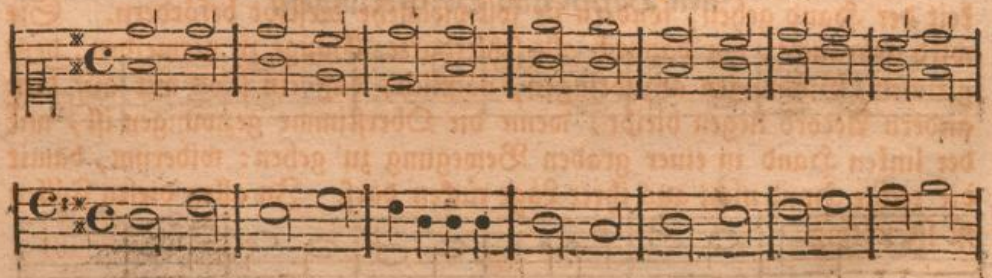




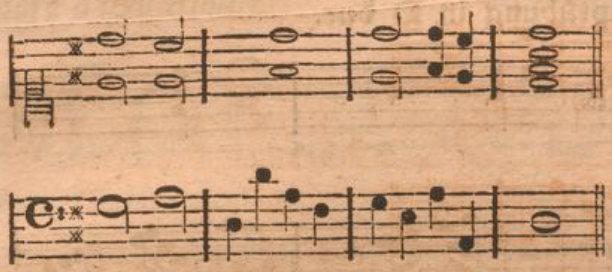
Dieſes Exempel ohne die vierſtimmige Harmonie.



Dieſes Exempel im verminderten Generalbaß.



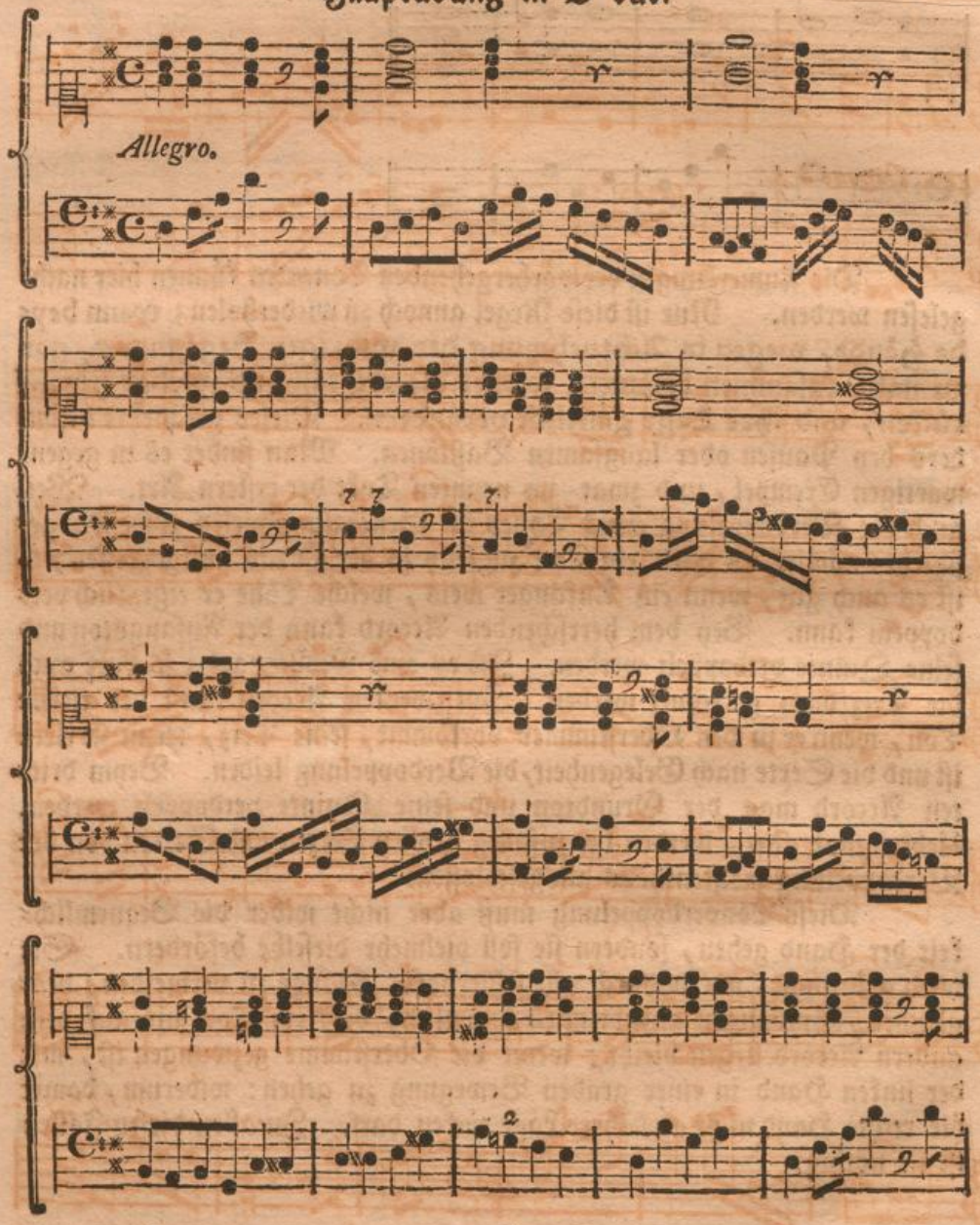
Die



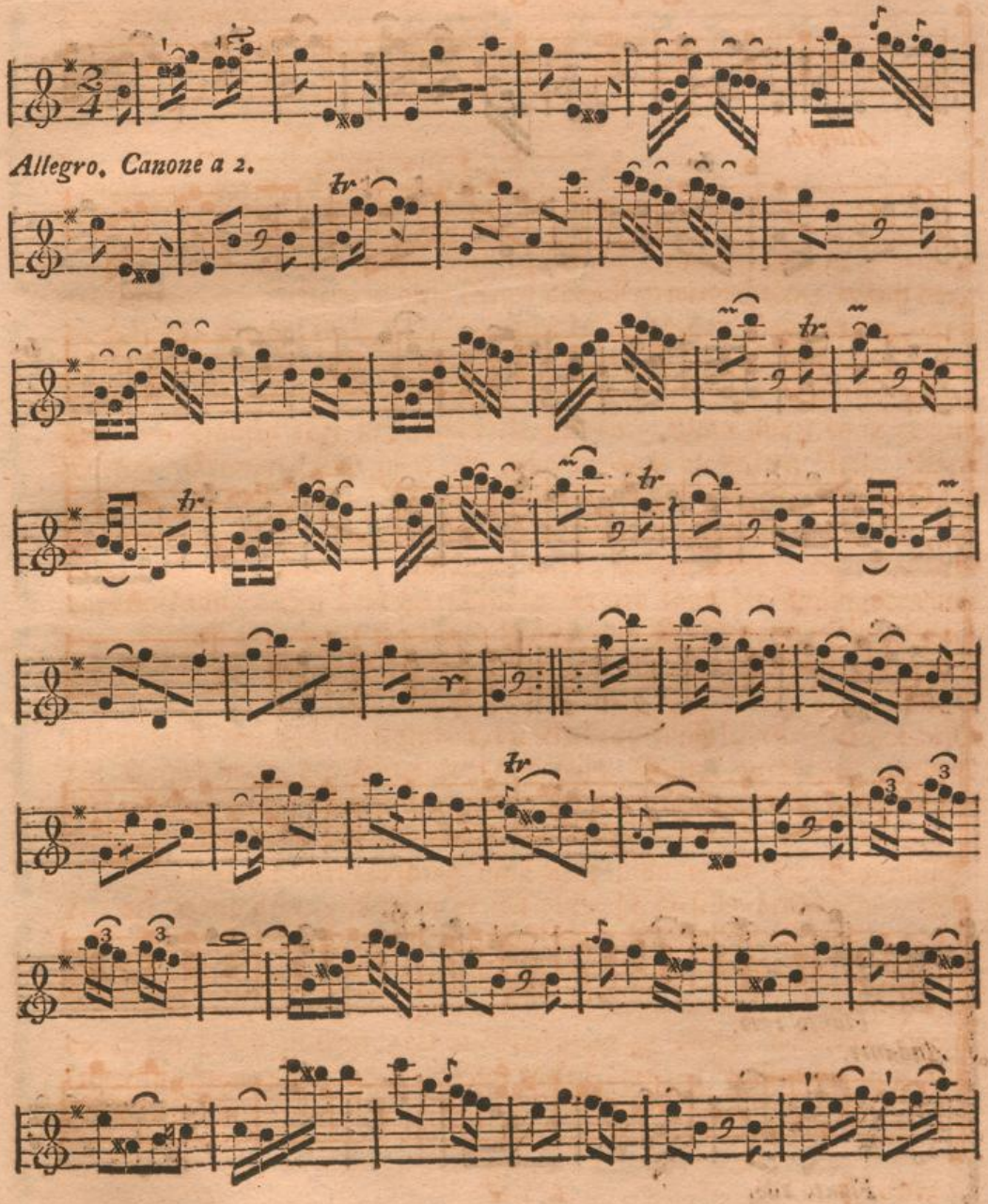
Die Anmerkungen der vorhergehenden Tonarten können hier nachgelesen werden. Nur ist diese Regel annoch zu wiederholen; **wenn beyde Hände, wegen in Achtnehmung der widrigen Begegnung, gar zu nahe zusammen kommen; so darf die rechte Hand wieder hinauf rücken, und ihre Lage gänzlich verändern.** Dieses geschiehet besonders bey Pausen oder langsamen Baßtönen. Man findet es in gegenwärtigen Exempel, und zwar im neunten Takt der erstern Art. Weil auch die Verdoppelung eines Tones im Generalbaßspielen zuweilen geschieht: nämlich es wird ein Ton zugleich in der Oktav mitgegriffen; so ist es auch gut, wenn ein Anfänger weis, welche Töne er eigentlich verdoppeln kann. Bey dem herrschenden Accord kann der Anfangston und seine Quinte verdoppelt werden. Ist es eine Molltonart; so darf auch die Terz dazu gerechnet werden. Im zweyten Accord kann der tiefste Ton, wenn er in den Oberstimmen vorkömmt, seine Terz, wenn sie klein ist und die Sexte nach Gelegenheit, die Verdoppelung leiden. Beym dritten Accord mag der Grundton und seine Quinte verdoppelt werden. Ueberhaupt aber, werden die zufällig großen Terzen und Sexten von der Verdoppelung meistentheils ausgeschlossen.

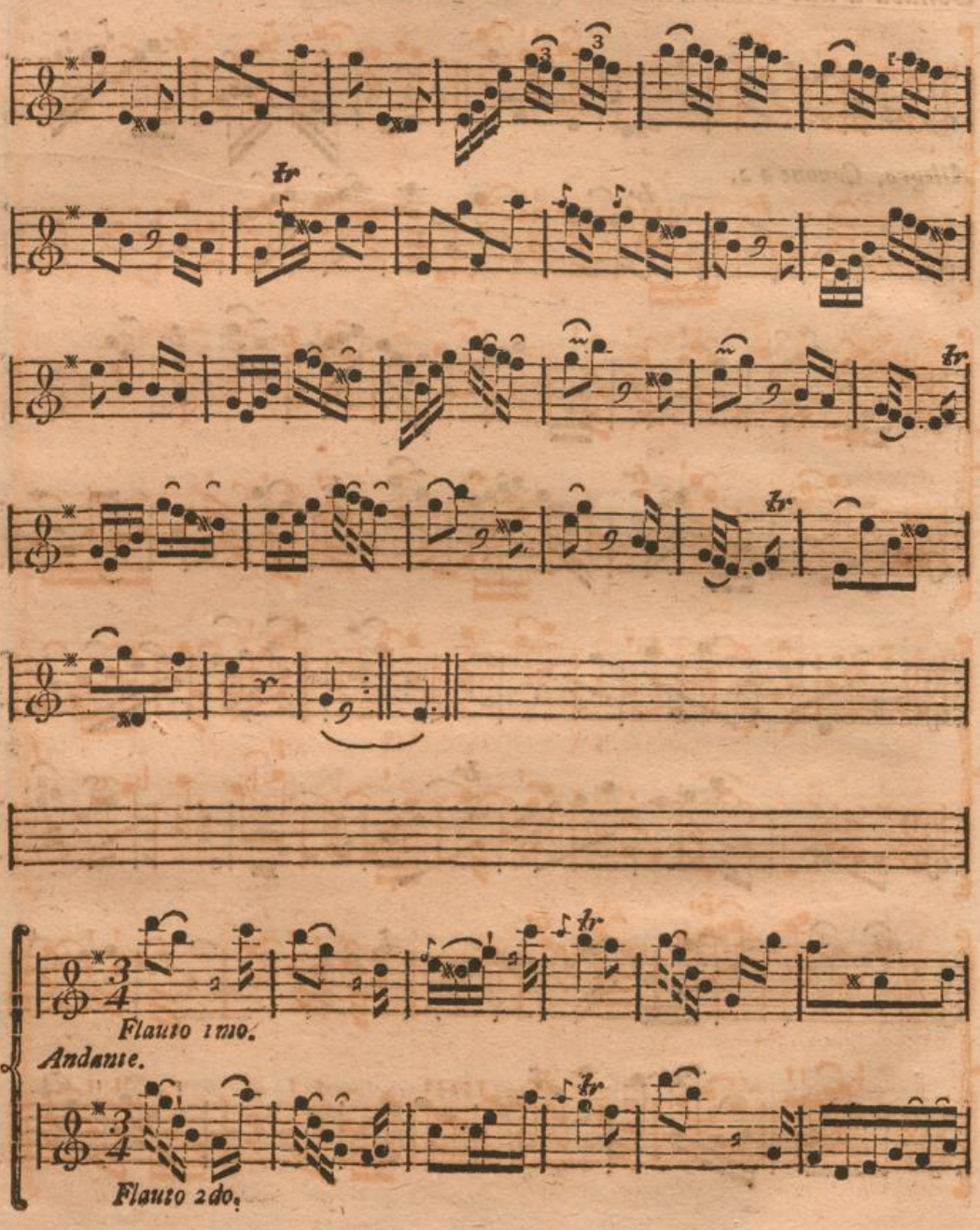
Diese Tonverdoppelung muß aber nicht wider die Bequemlichkeit der Hand gehen, sondern sie soll vielmehr dieselbe befördern. Sie wird gebraucht, um dadurch alle fehlerhafte Gänge zu vermeiden: desgleichen, Bindungen anzubringen, nämlich, daß ein Ton mit auf dem andern Accord liegen bleibt: wenn die Oberstimme gezwungen ist, mit der linken Hand in einer graden Bewegung zu gehen: widerum, damit die rechte Hand nicht aus ihrer Lage rücken darf. In allen diesen Fällen ist sie nöthig.

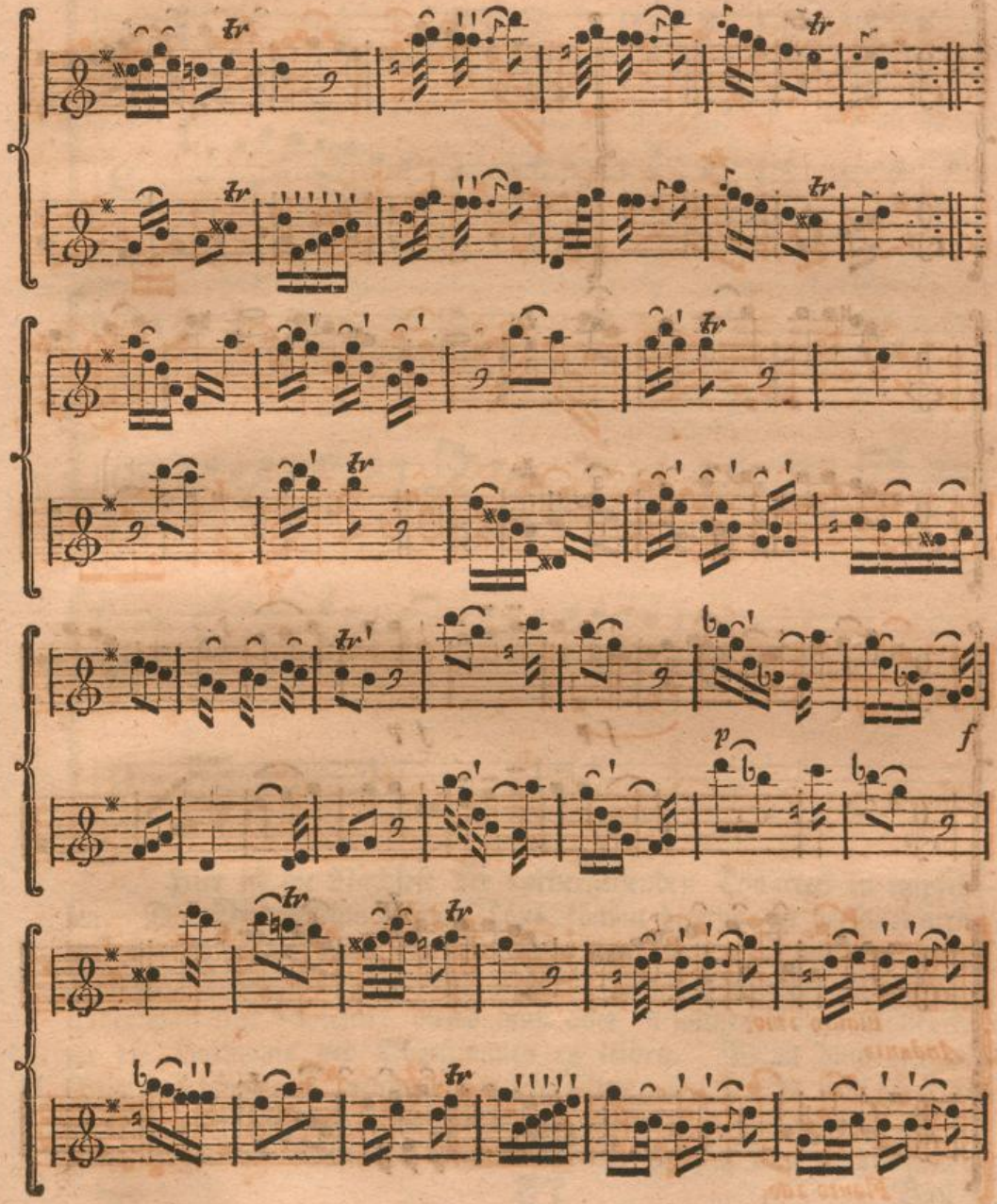
Hauptübung in D dur.



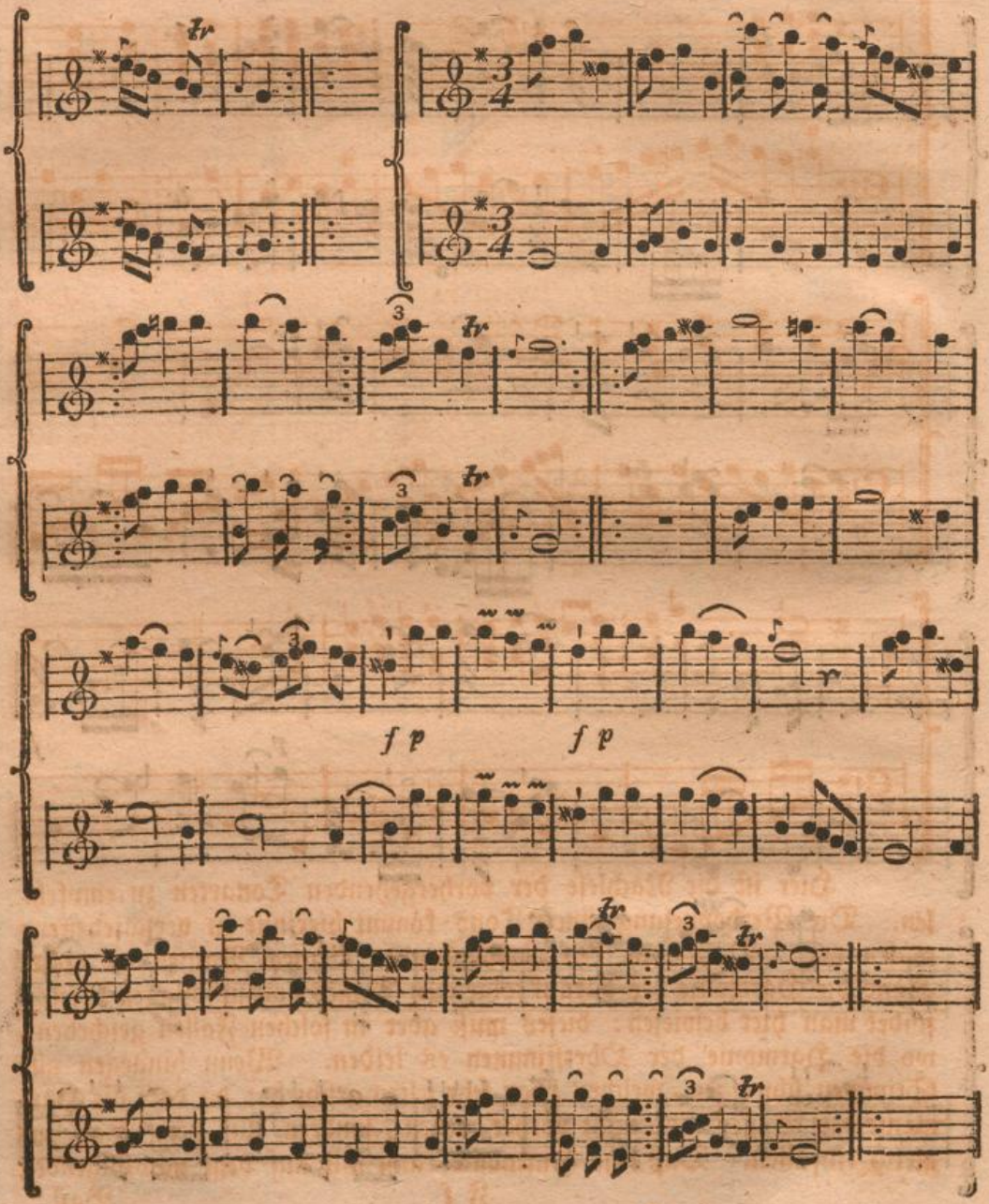
Sonata a due Flauti.

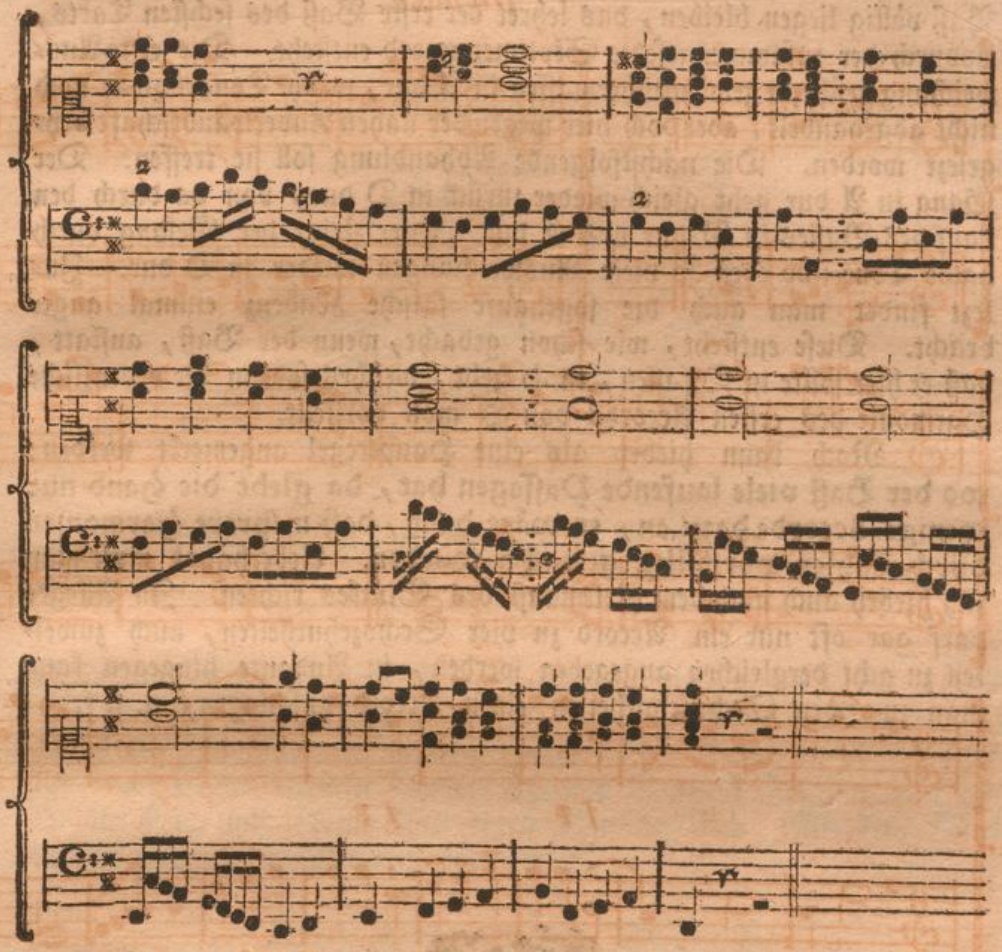



Flauto 1mo.
Andante.
Flauto 2do.


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
p
f

Menuet.





Hier ist die Nachlese der vorhergehenden Tonarten zu empfehlen. Die Verdoppelung eines Tons kömmt hierinne zu verschiedenenmalen vor. Daß auch bey vorkommenden kleinen Pausen die rechte Hand die Harmonie des darauf folgenden Baßes vorausschlagen dörfte, findet man hier bewiesen: dieses muß aber in solchen Fällen geschehen, wo die Harmonie der Oberstimmen es leiden. Wenn hingegen alle Stimmen schweigen, welches zwar sehr selten geschieht: da darf die Harmonie des Baßes auch nicht vorher gehen, sondern mit dem Baß zugleich einfallen. Daß eine Harmonie kann mit auf dem nachfolgenden

Baß völlig liegen bleiben, das lehret der erste Baß des sechsten Takts, wodurch der zusammengesetzte Septimenaccord entsteht. Die erste Ausweichung geschieht gewöhnlichermassen in A dur, welche Tonart zwar noch nicht abgehandelt, aber doch hier wegen der nahen Anverwandtschaft beygesezt worden. Die nächstfolgende Abhandlung soll sie treffen. Der Gang in A dur geht gleich wieder zurück in D dur, von da durch den Lauf des Baßes in G dur und C dur. Hier steigt der Gesang durch halbe Töne und eben so viele Ausweichungen wieder in D dur. Zulezt findet man auch die sogenante falsche Kadenz einmal angebracht. Diese entsteht, wie schon gedacht, wenn der Baß, anstatt, daß er hier sollte in D fallen, in H geht, welches sodenn die ordentliche Harmonie des ersten Accords von H moll vorstellt.

Noch kann hiebey als eine Hauptregel angemerkt werden: **wo der Baß viele laufende Passagen hat, da giebt die Hand nur wenige Accorde dazu an, es wäre dann, daß mehrere Harmonien durch Zahlen vorstellig gemacht würden.** Ueberhaupt muß man sich hiebey auch nach dem Zeitmaaß des Stückes richten. In Allegro darf gar oft nur ein Accord zu vier Sechszehntheilen, auch zuweilen zu acht dergleichen angegeben werden, in Andante hingegen kann man zu zwey Sechszehntheilen einen Accord anschlagen, u. s. f.

Die

Von der Tonart A dur.

Nach unsrer vorgesetzten Ordnung, folgt itzt die Tonart A dur. Diese hat in ihrer Vorzeichnung drey Kreuze. Sie entspringen: weil alle große Septimen der vorhergegangenen dur Tonarten beybehalten sind: von C dur hat diese Tonart H, von G dur die Septime F x von D dur C x, und sodenn seine eigene Septime G x. Alle diese Töne müssen im Lauf der Melodie vorkommen.

Von dem ersten Accord.

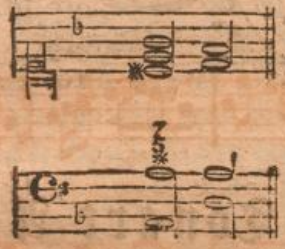
Der Grundton heißt A. Seine Erklärung ist mit dem bereits abgehandelten ersten Accord von A moll einerley, ausgenommen, daß hier C x vorkömmt.

Die Harmonie dieses Accords ist auch in dem dritten Accord der vorhergehenden Tonart D dur anzutreffen, welches nachzusehen stehet. In dem zweyten Accord von E dur ist sie gleichfalls vorhanden. Die Erklärung dieses Accords ist bereits bey der abgehandelten Tonart E moll geschehen, wobey hier zu erinnern ist; daß man bey dieser nämlichen

Harmonie in E dur nur noch C x anstatt C hinzusetzet, so ist die ganze Erklärung dort nachzulesen.

Die Aehnlichkeit dieser zwey Accorden von E dur, und D dur mit dem herrschenden Accord von A dur zeigt: daß diese drey Durtonarten unter sich nahe verwandt sind.

Die Harmonie dieses Accords läßt sich auch in drey Molltonarten antreffen. Der dritte Accord von D moll besitzt sie.

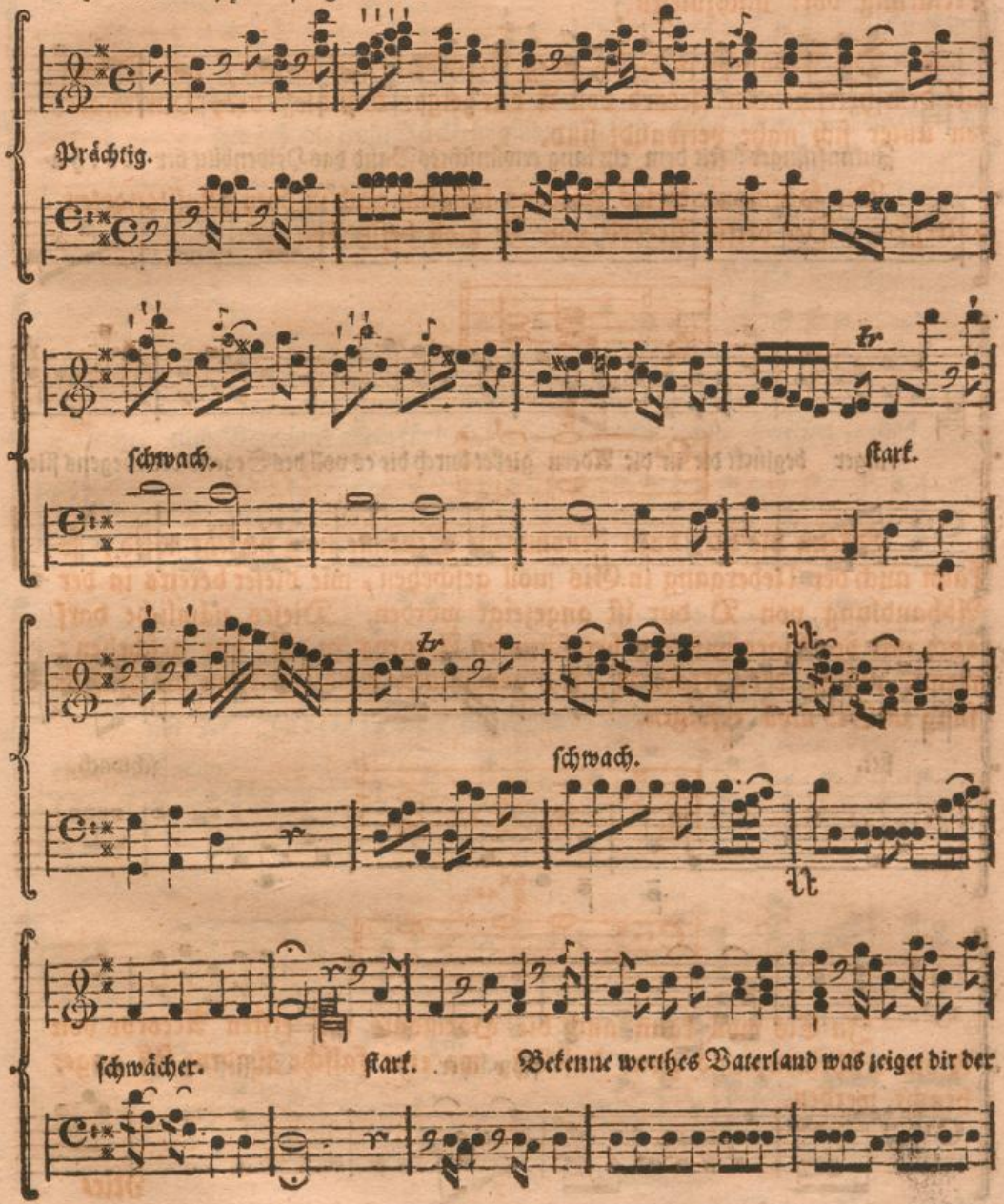


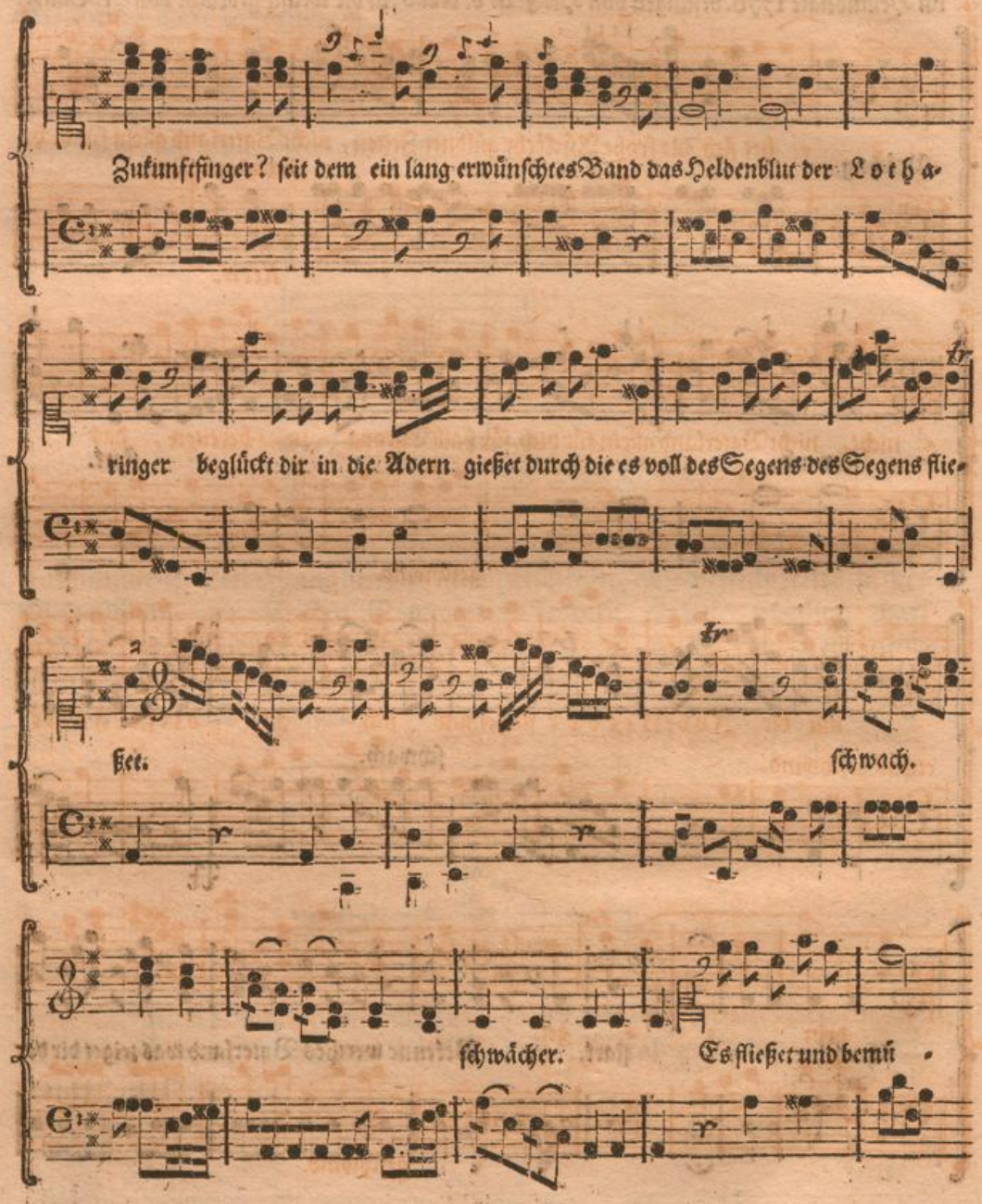
Wenn die hier dazu genommene Septime in x versetzt wird; so kann auch der Uebergang in Gis moll geschehen, wie dieser bereits in der Abhandlung von D dur ist angezeigt worden. Dieses nämliche darf auch mit der Harmonie des herrschenden Accords in A dur geschehen; wenn, anstatt der Oktave A, F x genommen wird, so kann die Auflösung in Gis moll erfolgen.

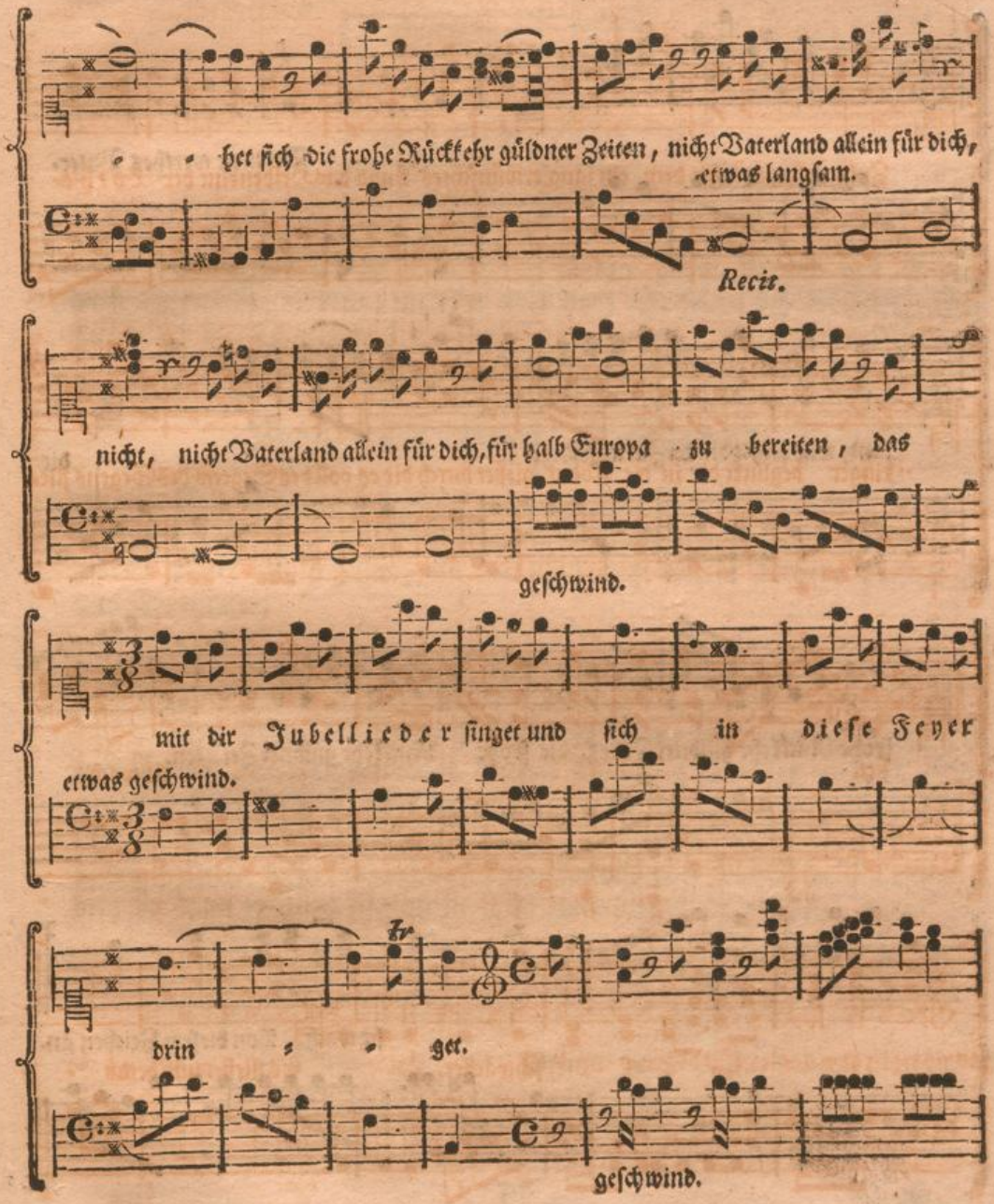
In Cis moll kann auch die Harmonie des ersten Accords von A dur erscheinen, und zwar daselbst, wo eine falsche Kadenz soll angebracht werden.

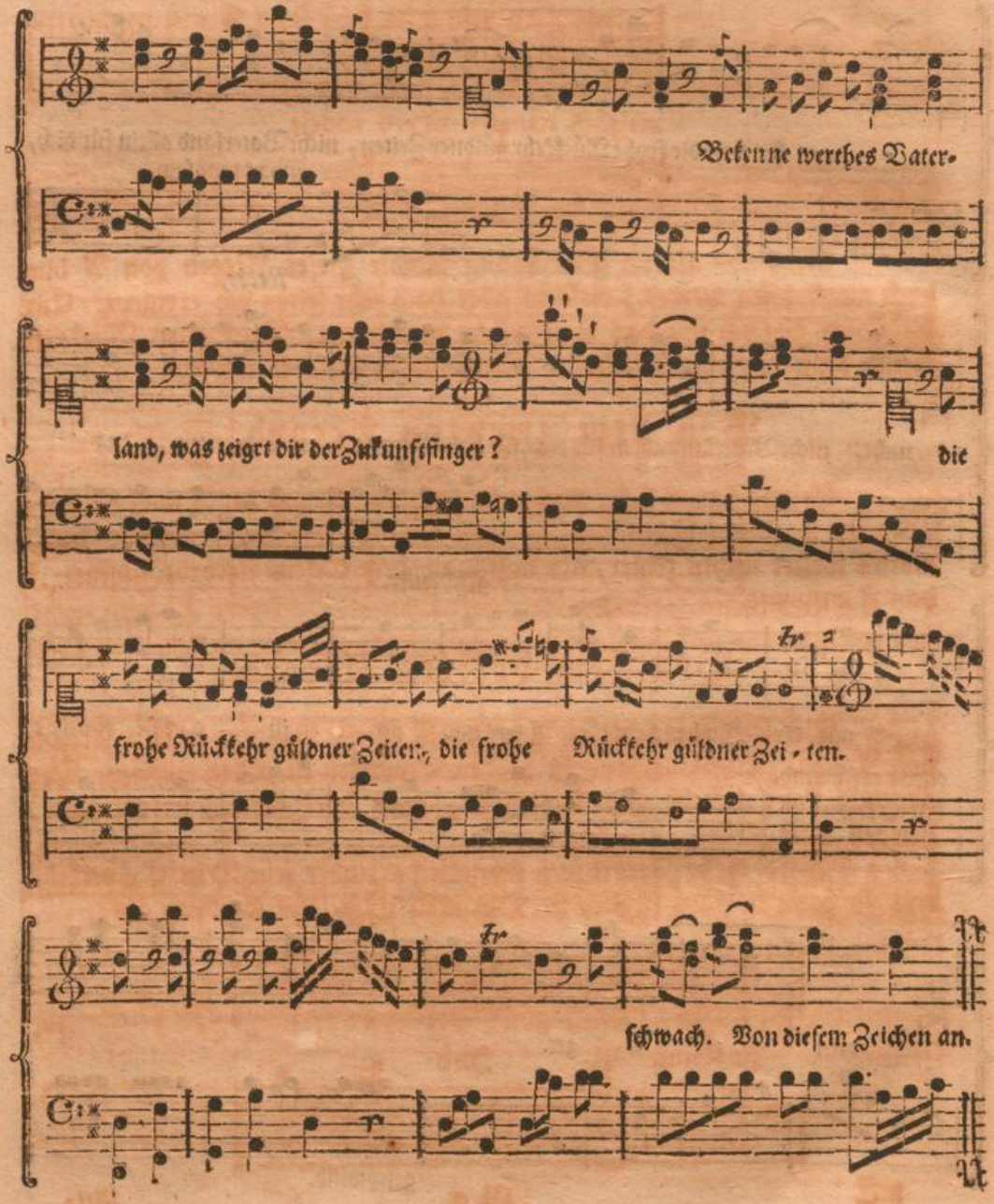
Nir-

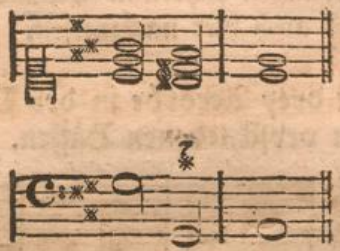
Der Trost des durchlauchtigst-kaiserlichen Hauses bey der höchsten Versammlung in Wien im Heumonate 1770. besungen von Hr. F.A. v. Raab: in die Musik gebracht von Hr. Daube.




Zukunftfinger? seit dem ein lang erwünschtes Band das Heldenblut der Lothä-
ringer beglückt dir in die Adern gießet durch die es voll des Segens des Segens flie-
ßet.
schwach.
schwächer.
Es fließet und bemü


het sich die frohe Rückkehr güldner Zeiten, nicht Vaterland allein für dich,
etwas langsam.
Recit.
nicht, nicht Vaterland allein für dich, für halb Europa zu bereiten, das
geschwind.
mit dir Jubellieder singet und sich in diese Feyer
etwas geschwind.
Tr.
drin ger.
geschwind.


Bekenne werthes Vater-
land, was zeigt dir der Zukunftfinger?
die
frohe Rückkehr güldner Zeiten, die frohe Rückkehr güldner Zei-ten.
schwach. Von diesem Zeichen an.



Nirgends als im Durchgang möchte dieser Accord von A dur noch angetroffen werden, welches aber doch sehr selten sich ereignet. Ein Liebhaber hat sich nur das gewöhnliche zu merken. Das selten Vorkommende wird bey den Regeln der Komposition erkläret werden.

Von dem zweyten Accord.

Erinnert man sich, was vom zweyten Accord in A moll ist vorgetragen worden; so hat man zugleich auch die Erklarung dieser Stelle, woran weiter nichts fehlet, als daß man bey diesem Accorde anstatt F das F𝄪 nimmt.

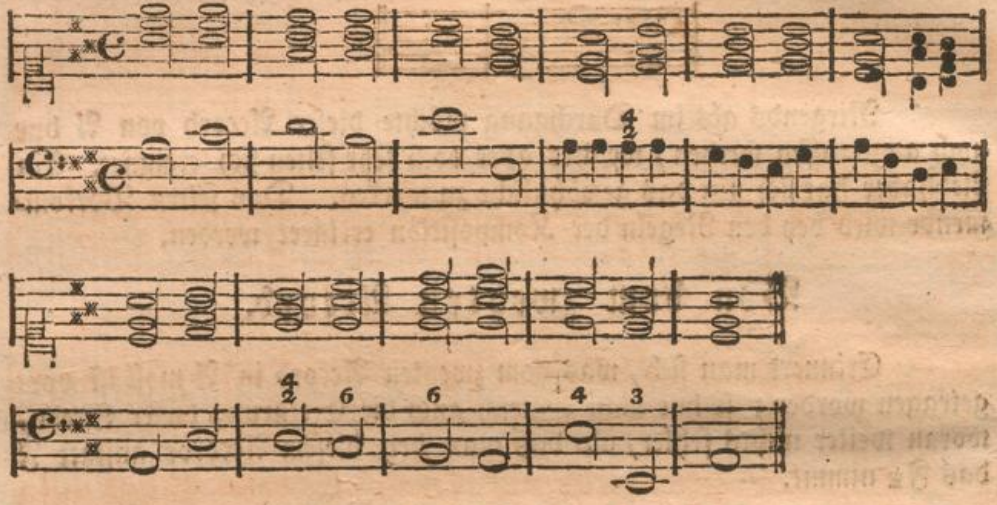
Von dem dritten Accord.

Der Grundton dieses Accords ist E wie bey dem dritten Accord von A moll. Die Harmonie in beyden Tonarten ist völlig einerley. Der geneigte Leser beliebe also dasjenige, was dort bereits vorgetragen, hierbey nachzulesen.

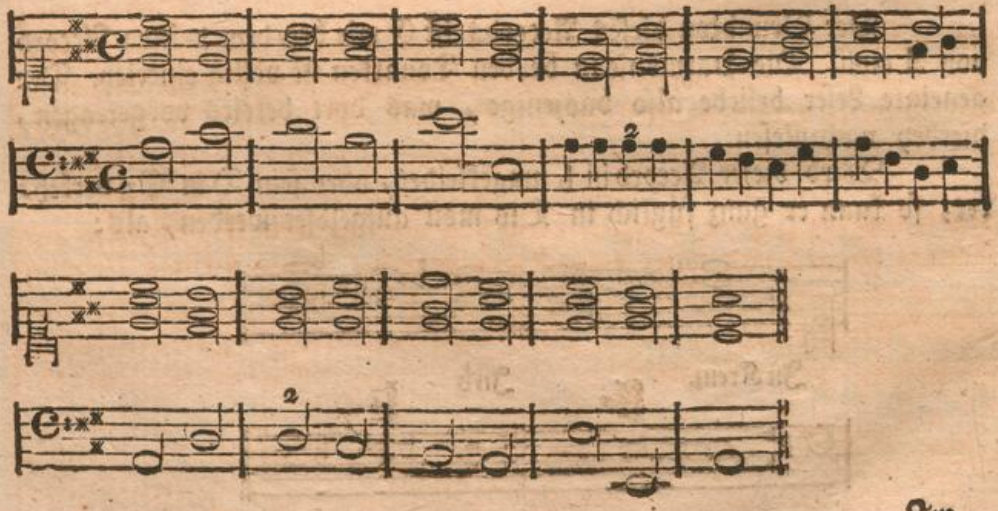
Wird dieser Accord in ♭ umgekleidet, oder sein D in C𝄪 verkehret; so kann er ganz füglich in Dis moll aufgelöset werden, als:

Alle beyde Verkleidungen führen in Dis moll. Die übrige Anmerkungen bey A moll sind auch hier nachzulesen.

Hauptwiederholung der drey Accorde in der Tonart A dur nebst ihren verschiedenen Bäßen.

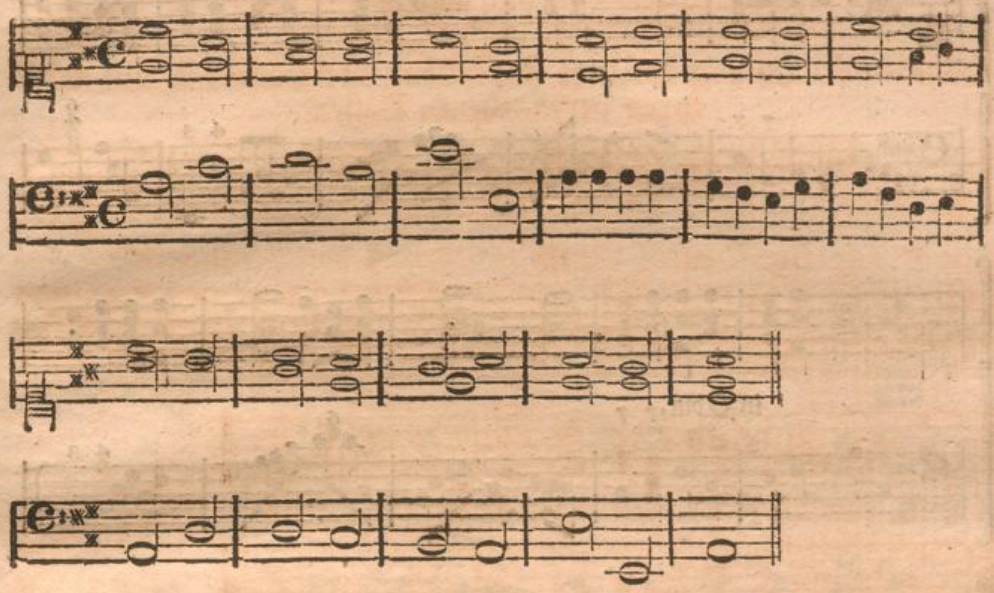


Ohne die vierstimmige Accorde.

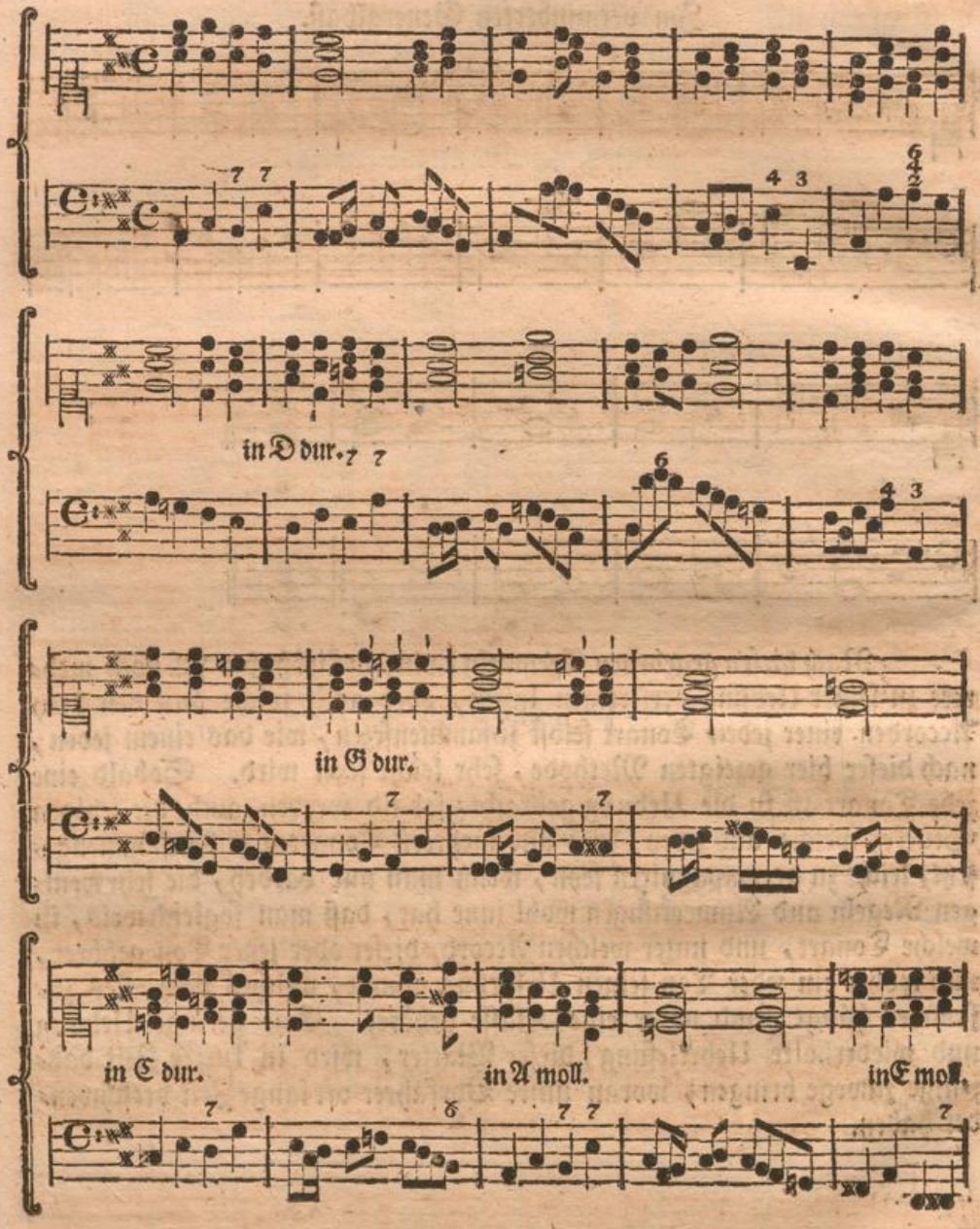


Im

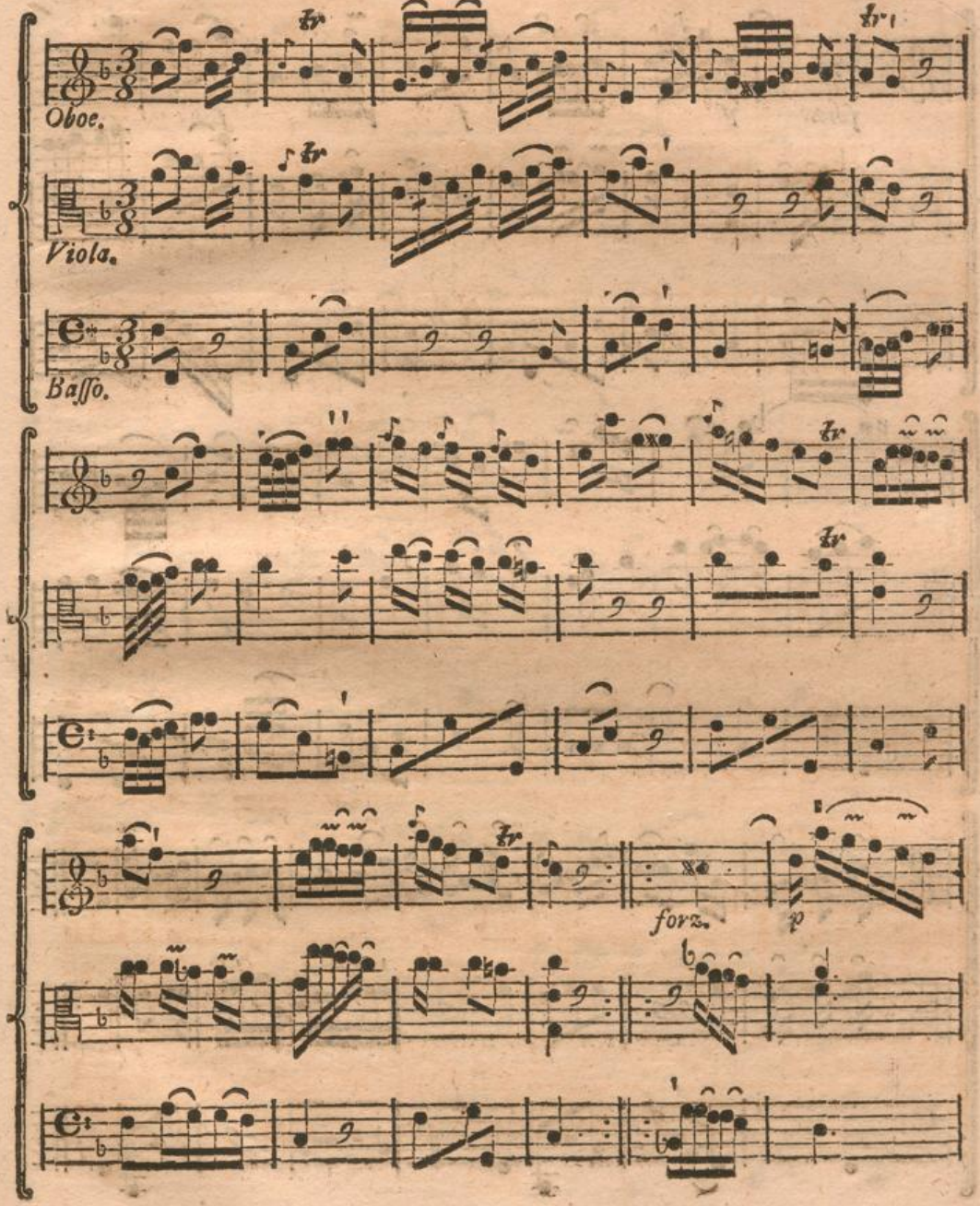
Im verminderten Generalbaß.

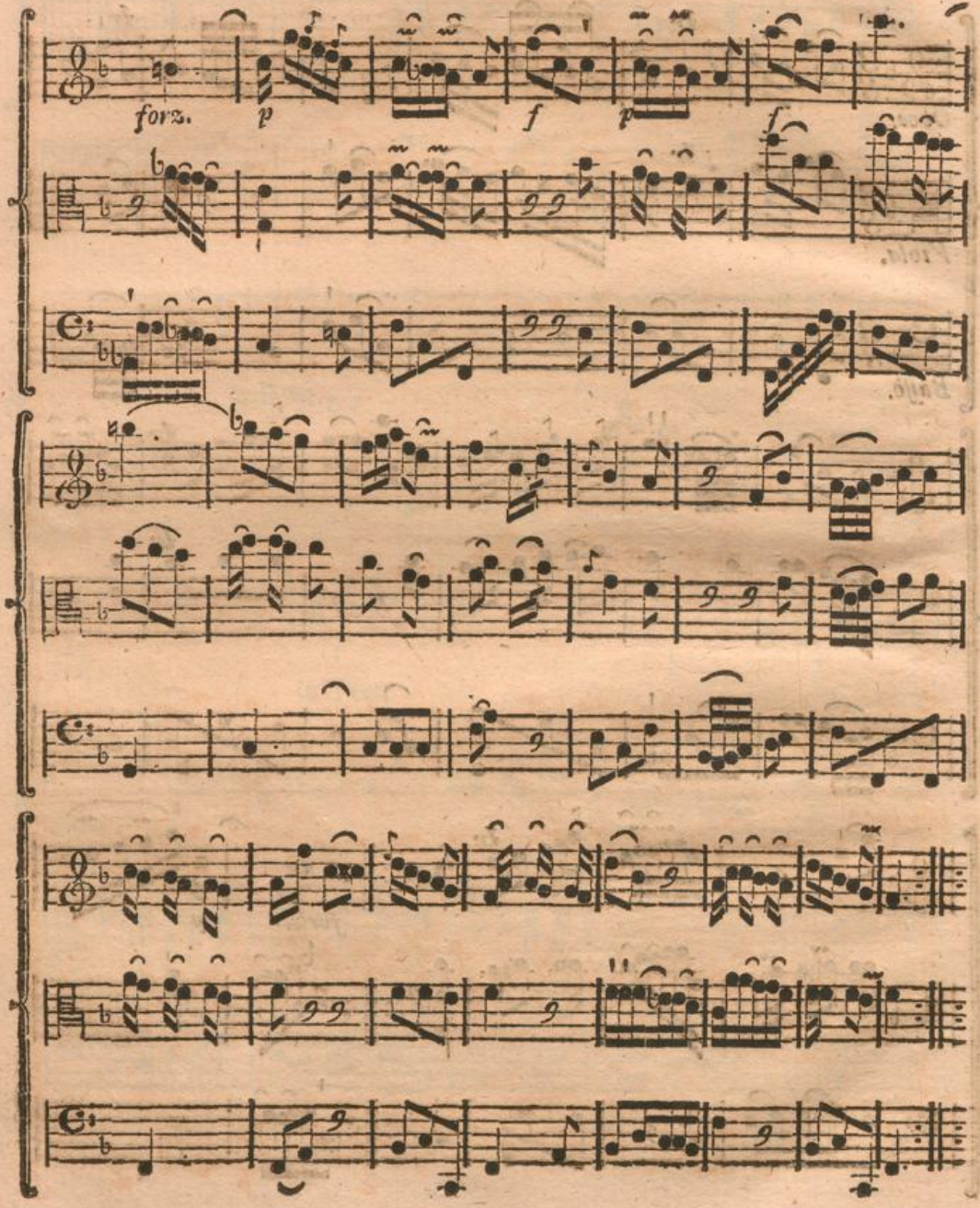


Nach diesen gegebenen Exempeln kann ein Liebhaber sich noch mehrere zu seiner Uebung verfertigen lassen, oder auch solche aus den drey Accorden einer jeden Tonart selbst zusammensezen, wie das einem jeden, nach dieser hier gezeigten Methode, sehr leicht seyn wird. Sobald eine jede Tonart ist in die Uebung gebracht; sobald werden auch die jenigen Stücke, welche aus zwey, drey und mehrern Tonarten sind zusammengesetzt, leicht zu accompagniren seyn, wenn man nur darbey, die sehr wenigen Regeln und Anmerkungen wohl inne hat, daß man sogleich weis, in welche Tonart, und unter welchen Accord, dieser oder jener Ton gehöret, und woher ein jeder Ton seinen Ursprung nimmt, welches doch alles zusammen hängt, und unter eine Klasse gehöret. Eine geringe Uebung und wiederholte Ueberlesung dieser Blätter, wird in kurzer Zeit dasjenige zuwege bringen, woran unsre Vorfahrer oft lange Zeit verschwendet haben.

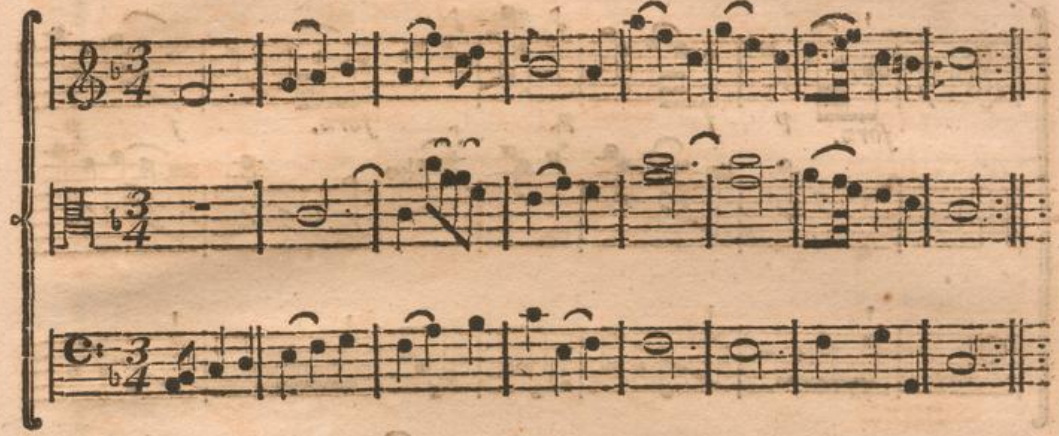

in D dur.
in G dur.
in C dur.
in A moll.
in E moll.

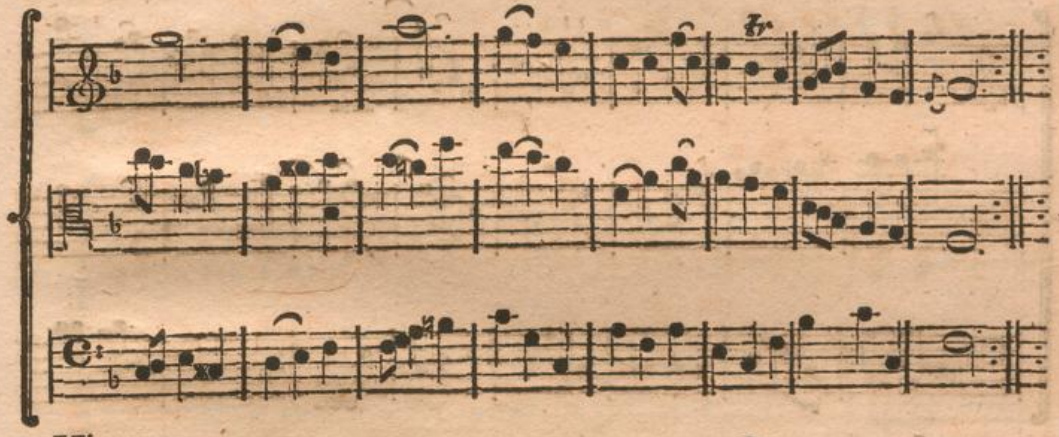
Andante.



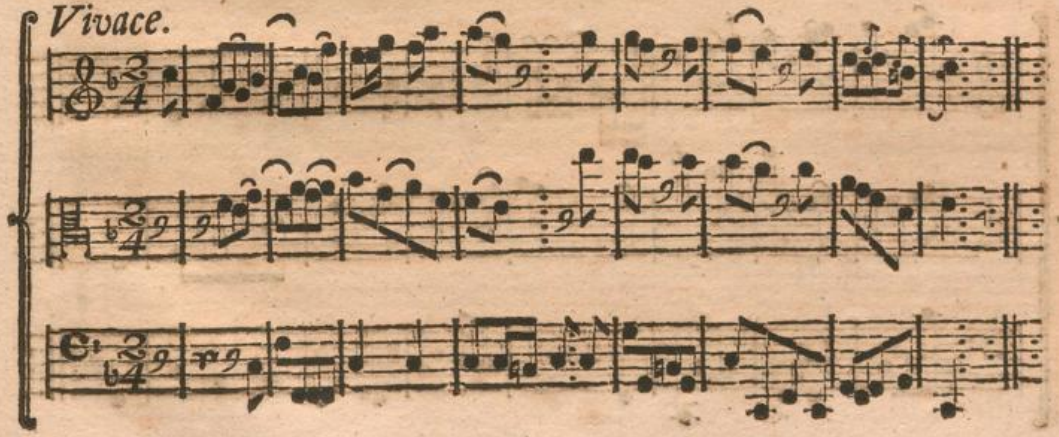

forz.
p
f
p
f

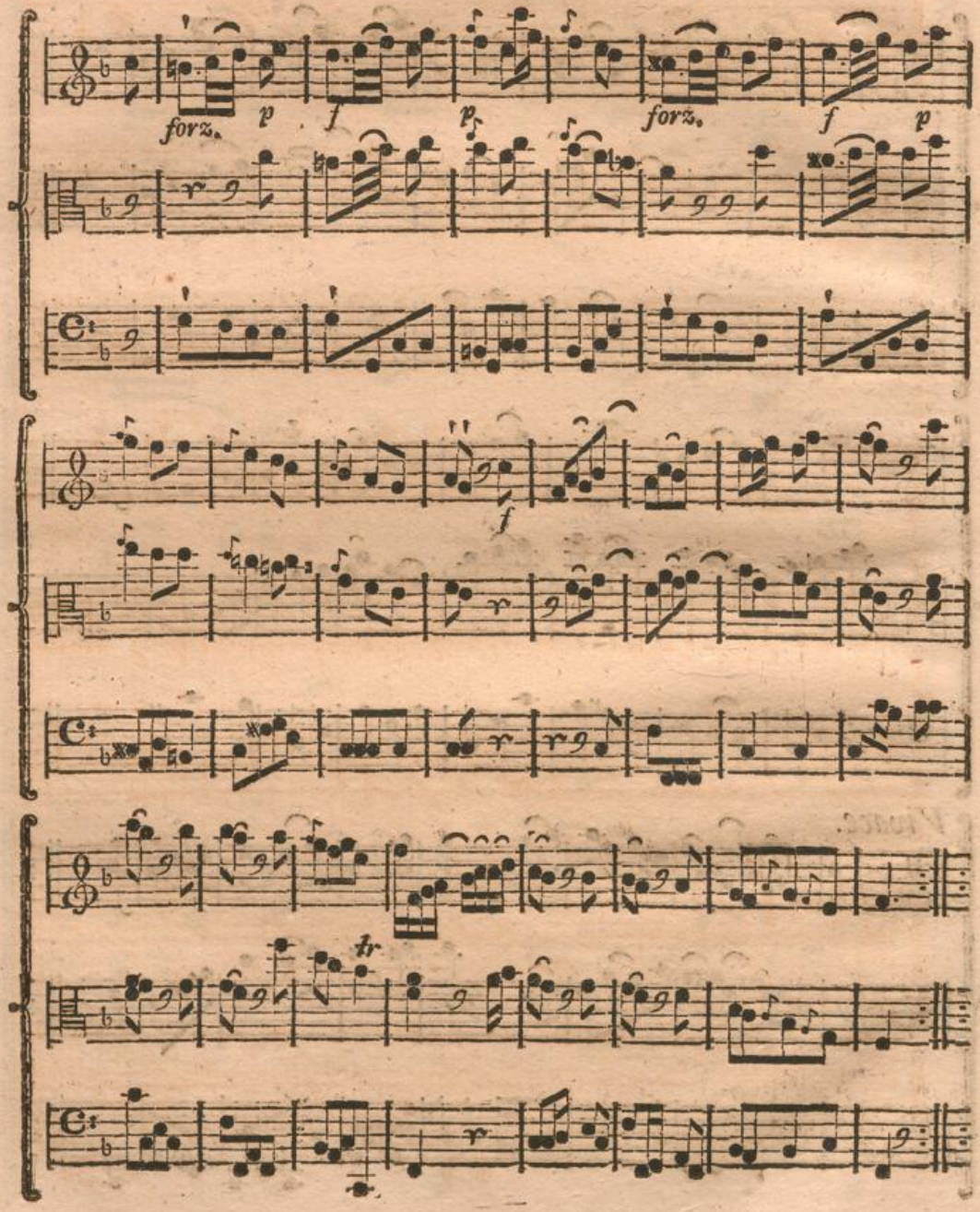
Menuet.

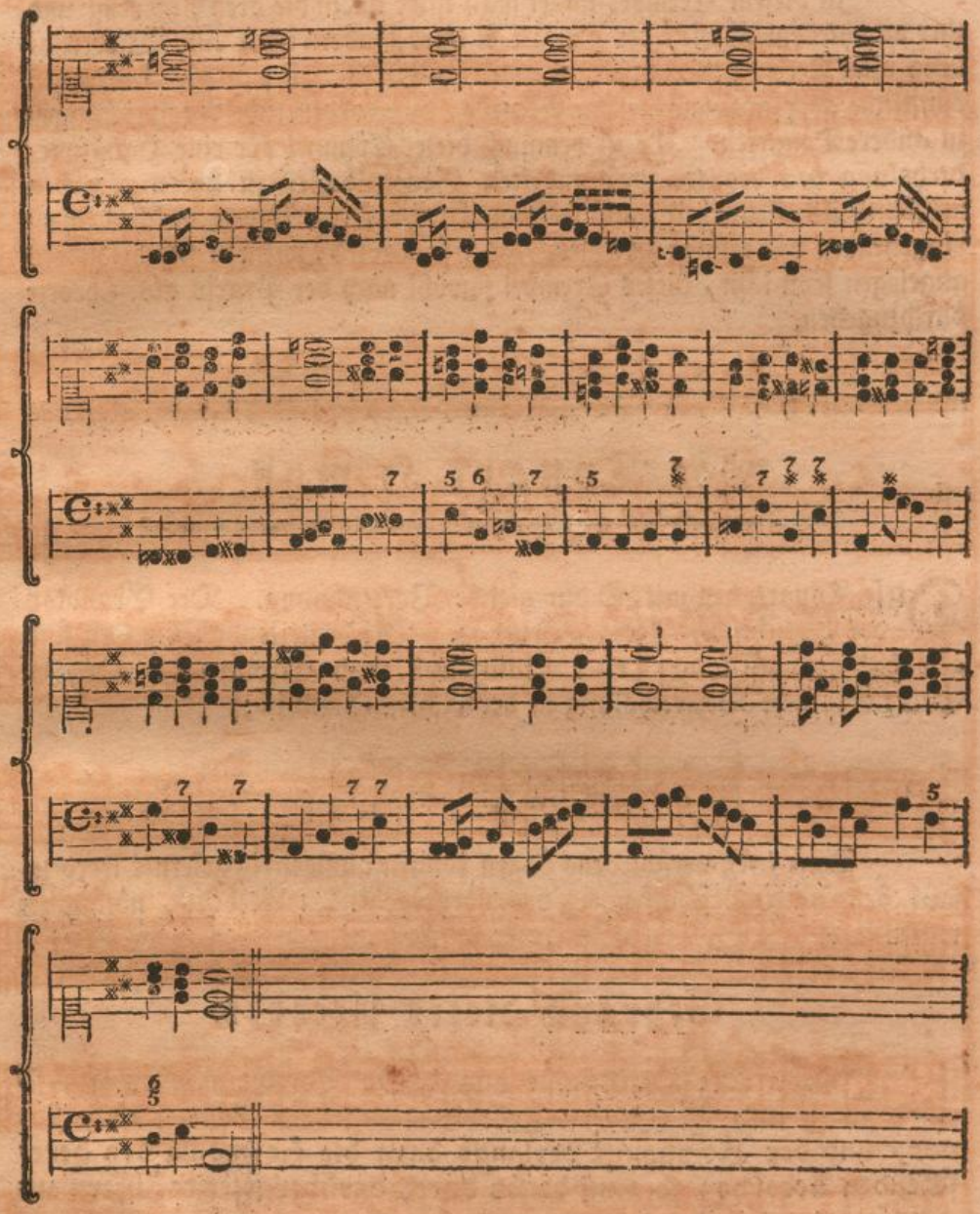




Vivace.



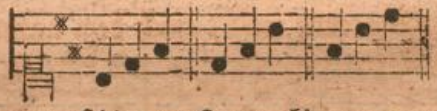

forz.
p
f
p
forz.
f
p
f
tr



In diesem Exempel findet man nicht allein die drey Accorde, und ihre verschiedene Bäße, der Tonart A dur, sondern auch eine Wiederholung aller Accorde der vorhergangenen Tonarten: ihre falsche Kadenzen, künstliche oder zusammengesetzte Accorde, außerordentliche Ausweichungen in andere Tonarten. Es ist demnach dieses Exempel für eine Hauptwiederholung des bisher abgehandelten Generalbaßes zu halten, wobey meistentheils alle vorhergemachte Anmerkungen Statt finden, welches einem Angehenden von keinem geringen Nutzen seyn wird, wenn er sich besonders angelegen seyn läßt, dieses Exempel sowohl nach der Praxis als Theorie durchzugehen.

Die Tonart H moll.

Diese Tonart hat mit D dur gleiche Vorzeichnung. Der Grundton des herrschenden Accords heißt H. Die begleitende Stimmen sind gewöhnlichermassen die Terz, Quint und nach Erfodern die Oktave. Seine dreyfache Verwechslung in der rechten Hand ist:



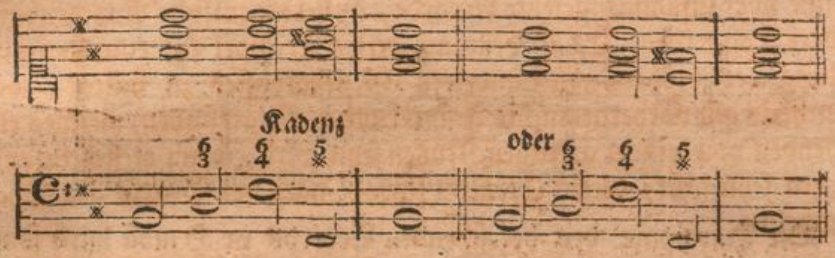
Diese drey verschiedene Lagen können auswendig gelernet werden, weil sie, nach Beschaffenheit des vorhergehenden Accords, nöthig zu wissen sind.

Gebrauch dieses Accords.

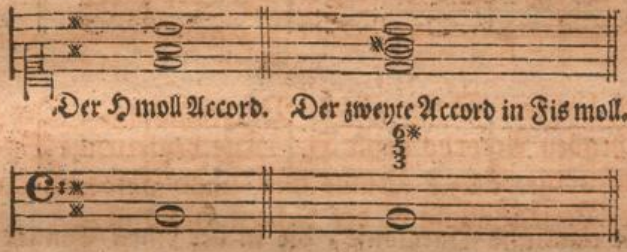
Wenn eine Baßstimme aus dieser Tonart vorkömmt; so wird zu H und D einerley Accord angegeben: kömmt aber Fis vor, und der Komponist verlangt dazu die Harmonie des herrschenden Accords; so muß dieses durch darübergesetzte Ziffern angedeutet werden, ausgenommen, bey sich ereignender Kadenz,

wo

wo auf dem Fis zuerst diese Harmonie, und sodenn seine eigene, angegeben wird.



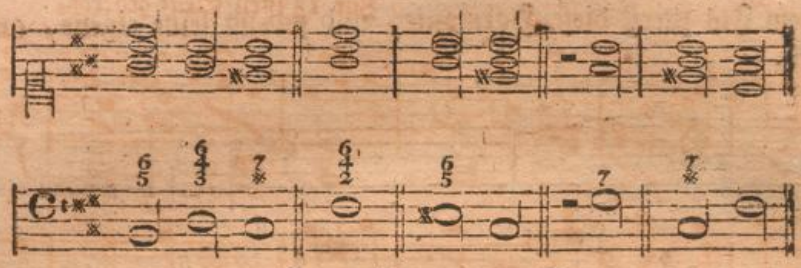
Die Harmonie dieses Accords wird auch in zwo andern Tonarten angetroffen. In der Tonart Fis moll besitzt sie der zweyte Accord, doch mit dem Unterschiede: es tritt noch die Sexte hinzu.



Dieser Quintsextenaccord wird, nach dem natürlichen Gang, in den dritten Accord aufgelöset.

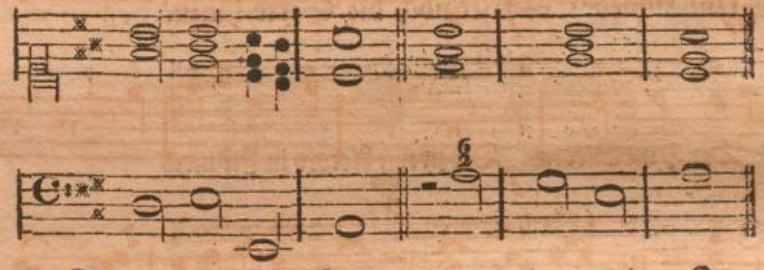
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in Fis moll im Baß H oder D vorkömmt; so wird auch zu beyden die Harmonie des zweyten Accords gegriffen. Kommen die andern beyden Intervallen, nämlich Fis und Gis, in eben dieser Baßstimme und mit dieser Harmonie vor; so sollen es die Ziffern anweisen, damit man nicht die Harmonie des dritten Accords dazu angiebt, in welchem auch diese beyde Töne befindlich sind.



Die aus beyden andern Stimmen genommenen Bäße.

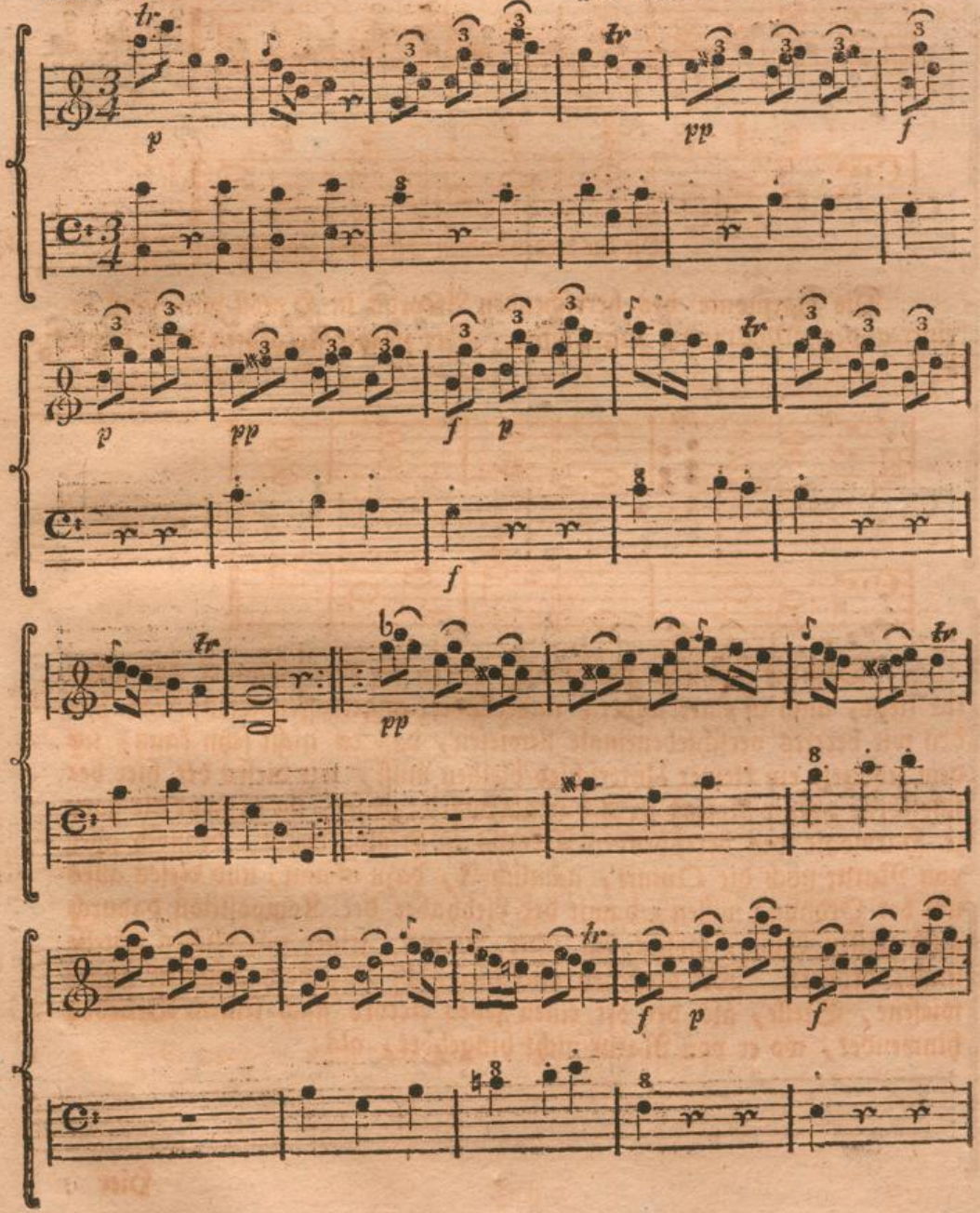
Die Harmonie des herrschenden Accords in H moll wird sonst in keiner andern Molltonart angetroffen. Der zweyte Accord in A dur führt sie.

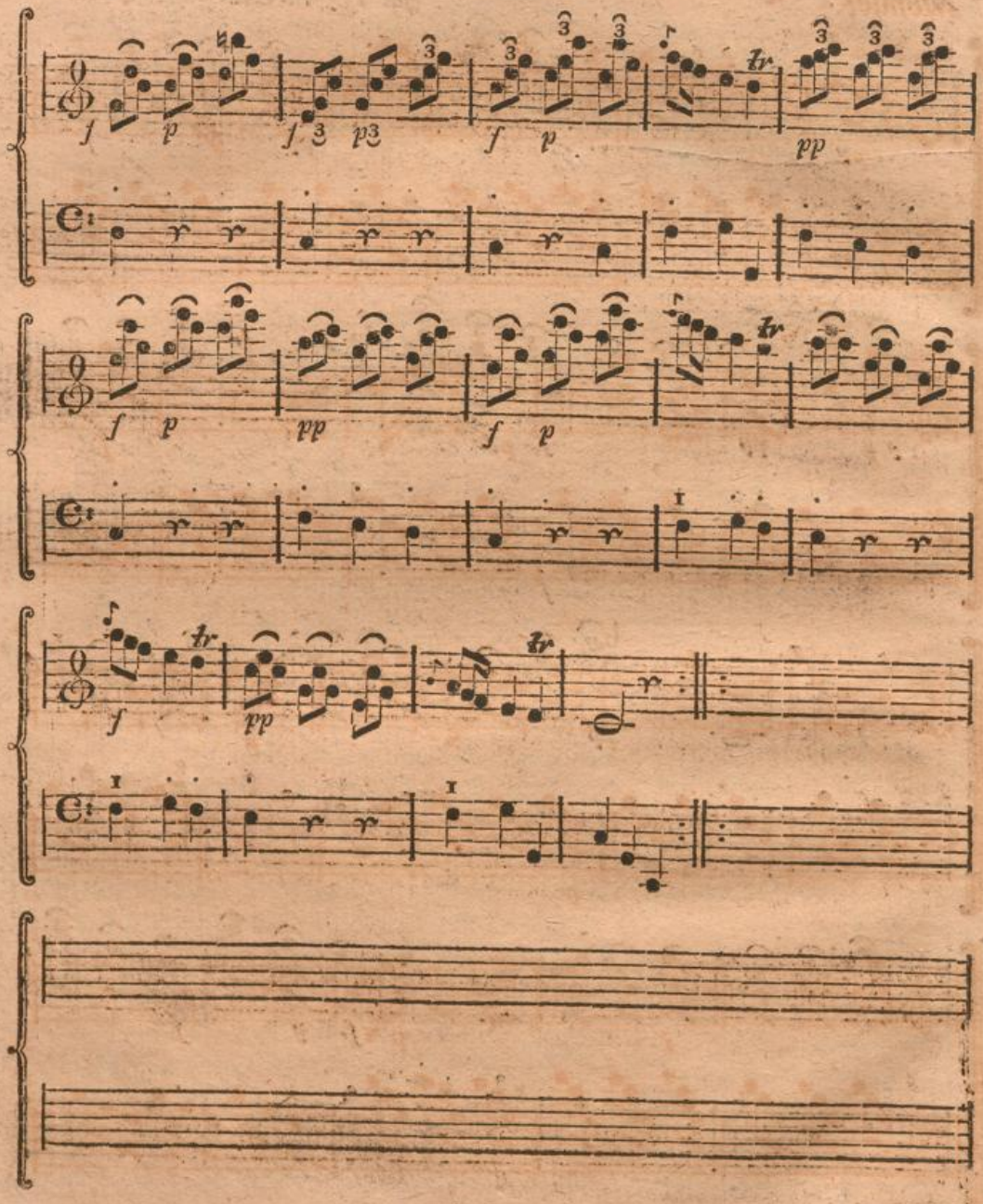


Daß die nämliche Harmonie, die in der einen Tonart von Natur liegt, auch in einer andern unverändert angetroffen wird, das haben wir bereits verschiedenemale bewiesen, daß es nicht seyn kann, indem jederzeit ein kleiner Unterschied bleiben muß, wie dieses der hier beschriebene zweyte Accord in A dur abermal beweiset, da er zwar die ganze Harmonie des herrschenden Accords in H moll besitzt, dennoch aber von Natur noch die Quinte, nämlich A, dazu nimmt, und dieses alles um der Ordnung willen, damit der Liebhaber der Komposition dadurch auch wissen könne, wohin ein jeder Accord, seiner natürlichen Stelle nach, gehöret. Wir verstehen aber hier nicht die, vom Künstler angewiesene, Stelle, als der oft einen jeden Accord nach seinem Belieben hinwendet, wo er von Natur nicht hingehört, als:

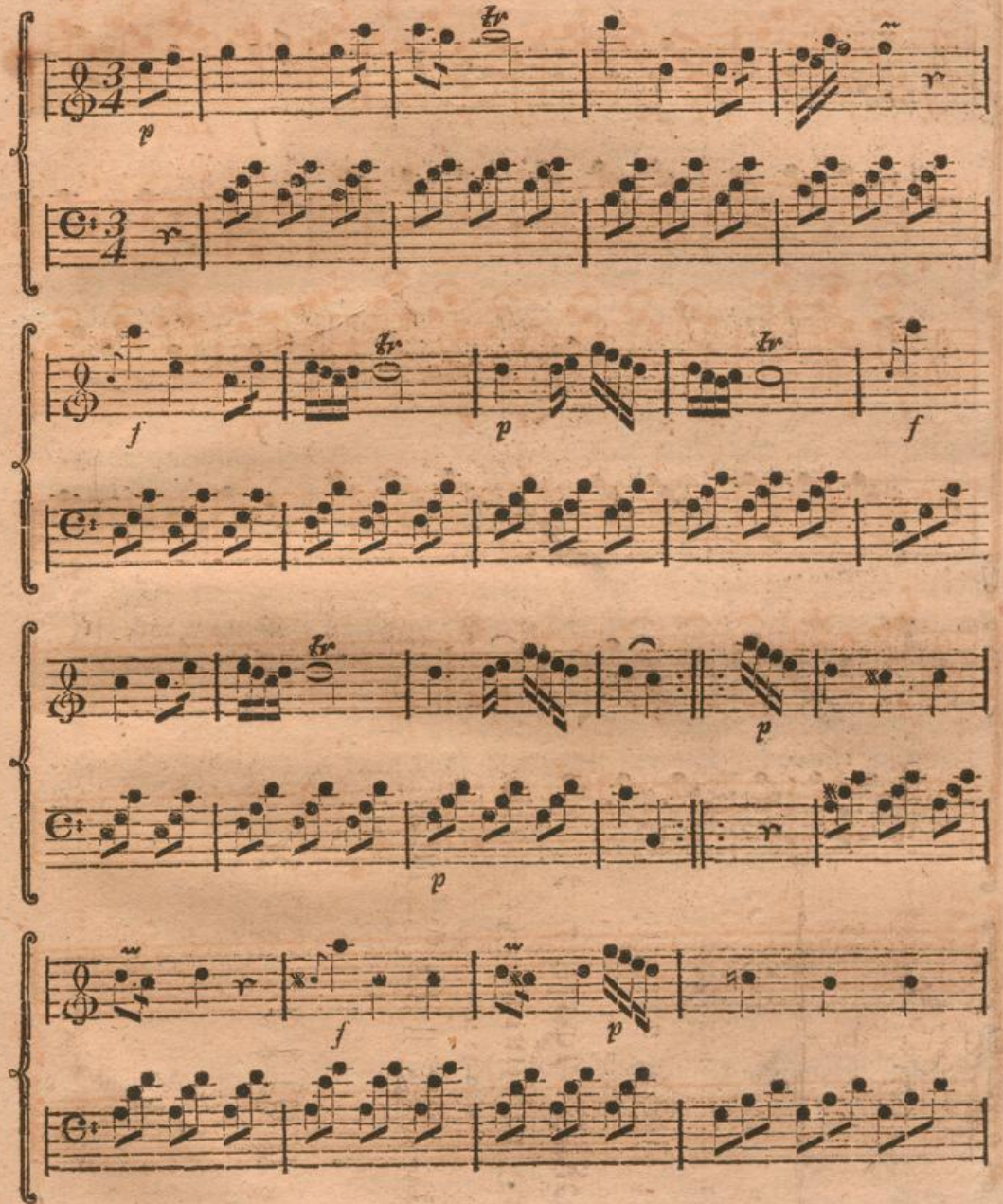
Andante.

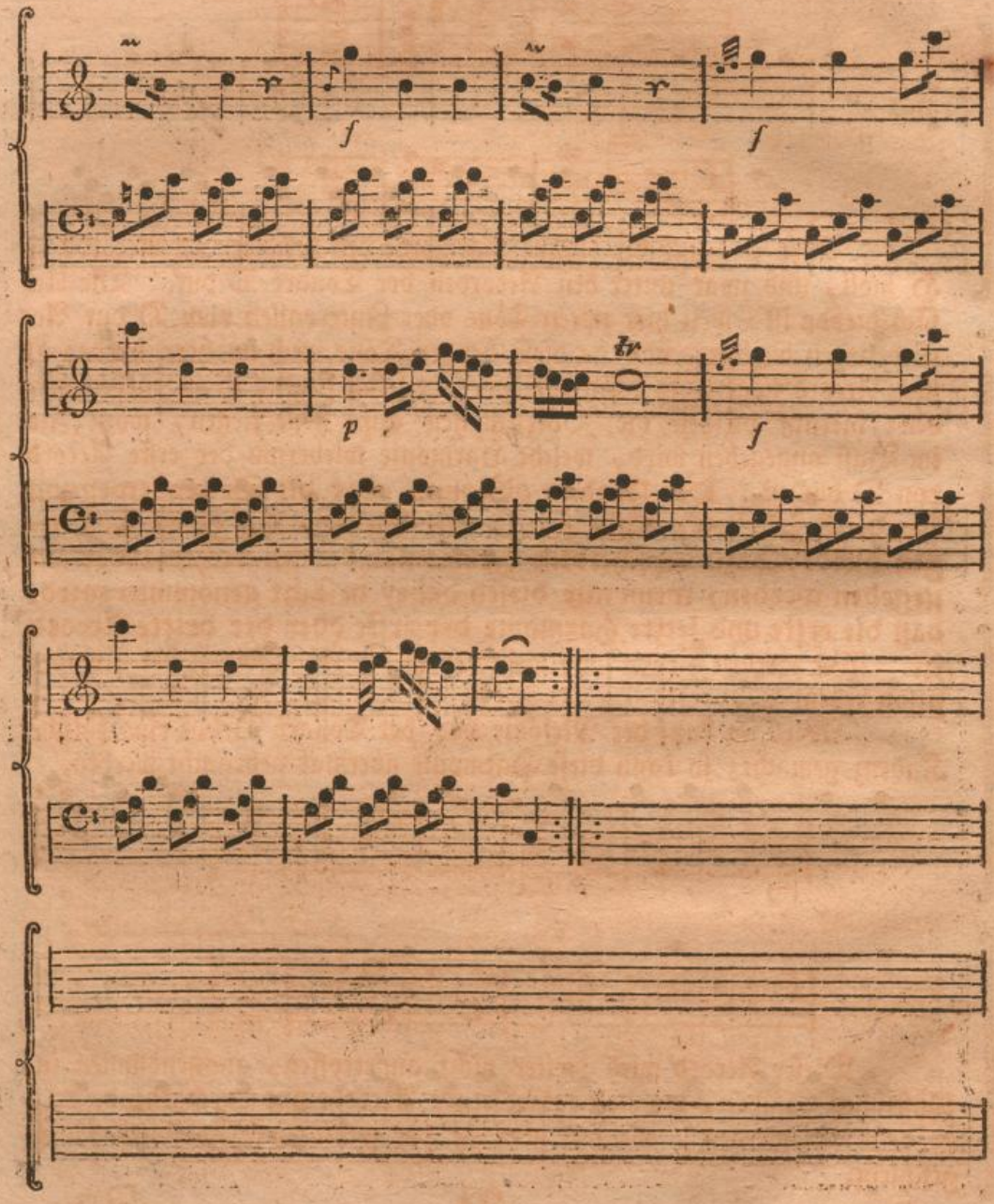
Zur 133sten Seite gehörig.

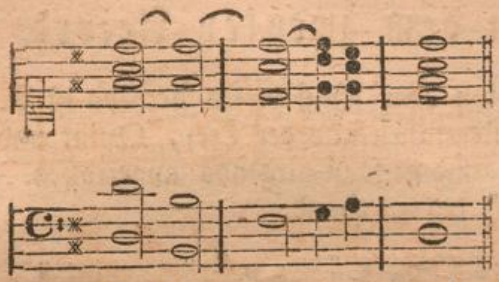



f p
f p3
f p
pp
f p
pp
f p
f
pp

Menuet.

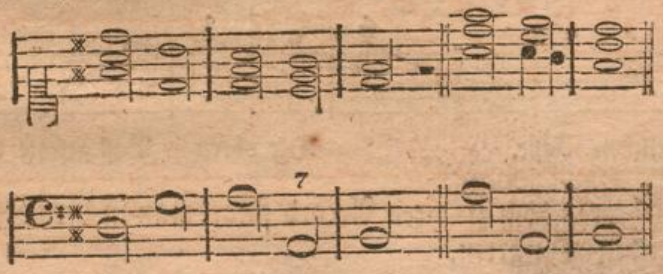



f
f
p
f



Hier erscheint die völlige Harmonie des herrschenden Accords in H moll, und zwar unter den Accorden der Tonart D dur. Die Ursach hievon ist: weil hier zween Töne oder Intervallen vom D dur Accord liegen bleiben, und da diese beyden Töne auch im herrschenden H moll Accord liegen; so kann zum zweyten Baß füglich H angegeben werden: hierauf bleiben die Oberstimmen aufs neue liegen, wozu Fis im Baß angegeben wird, welche Harmonie wiederum der erste Accord von D dur ist. **Der Modus obliquus oder die Seitenbewegung hat diese Freyheit, daß, sobald eine Stimme auf einem Ton liegen bleibt, dazu verschiedene Harmonien können nacheinander angegeben werden, wenn nur dieses dabey in Acht genommen wird, daß die erste und letzte Harmonie der erste oder der dritte Accord ist.** Wir werden hievon noch mehreres in der Abhandlung der Komposition reden.

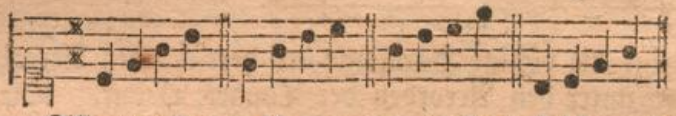
Wird im Lauf der Melodie von der Tonart D dur eine falsche Kadenz gemacht; so kann diese Harmonie abermal gebraucht werden.



Dieser Accord wird weiter nicht angetroffen, ausgenommen in künstlichen Sachen, wo viele retardirende Accorde und durchgehende Töne gefunden werden, welches aber in der galanten Schreibart selten geschieht.

Von dem zweyten Accord.

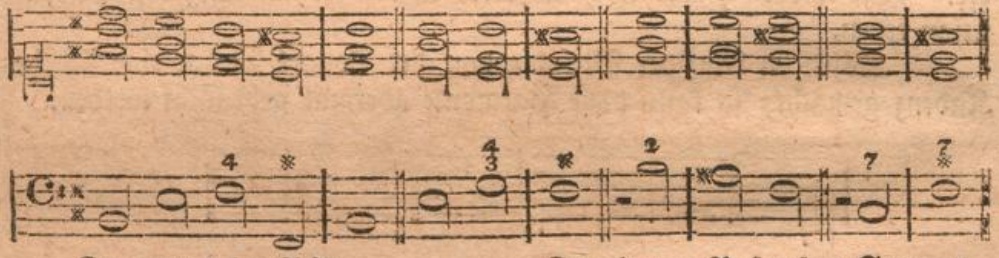
Der Grundton oder Baß dieses Accords ist E. Seine Harmonie besteht bekanntermassen aus der Terz, Quint und Sexte. Von Natur wird diese Harmonie sonst nirgends angetroffen. Seine viermalige Versetzung in der rechten Hand.



Alle vier Lagen können wegen ihrer Höhe und Tiefe im Generalbaßspielen bequem genutzt werden.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn im Baß E oder G angetroffen wird; so wird in der Tonart H moll der zweyte Accord dazu angegeben. Sollte H oder Cis vorkommen, wozu diese nämliche Harmonie käme; so müßte dieses entweder die Partitur, oder die darüber geschriebene Ziffern, zu erkennen geben. Die Ursach ist schon etlichemale angezeigt worden.



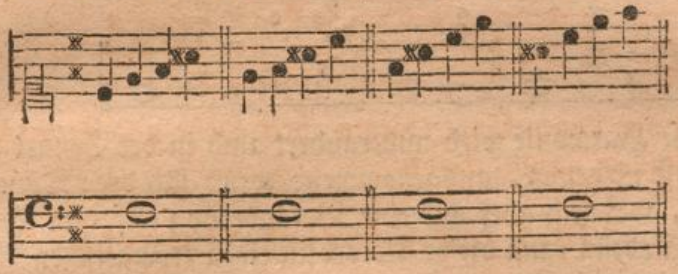
Die ordentlichen Bäße. Die obern in Baß gesetzte Stimmen.

Ein mehreres vom zweyten Accord findet man in der Beschreibung der vorhergehenden Tonarten.

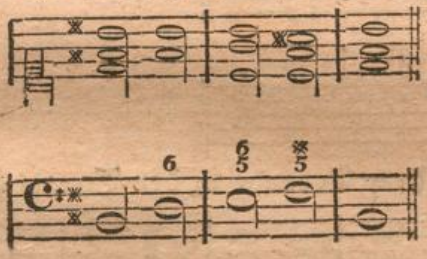
Von

Von dem dritten Accord.

Der dritte Accord dieser Tonart besteht aus den Tönen Fis, Ais, Cis und E. Sein Grundton ist das Fis. Dieser Accord ist allezeit die Anzeige der Tonart, weil er gemeiniglich dem ersten oder herrschenden Accord voraustritt. Seine vierstimmige Versetzung besteht darinn:



Alle vier Lagen kommen vor. Bekannt ists, eine jede Lage richtet sich nach derjenigen, die die rechte Hand vorher genommen, damit die Hand nicht nöthig hat, außer der größten Noth, verrückt zu werden.



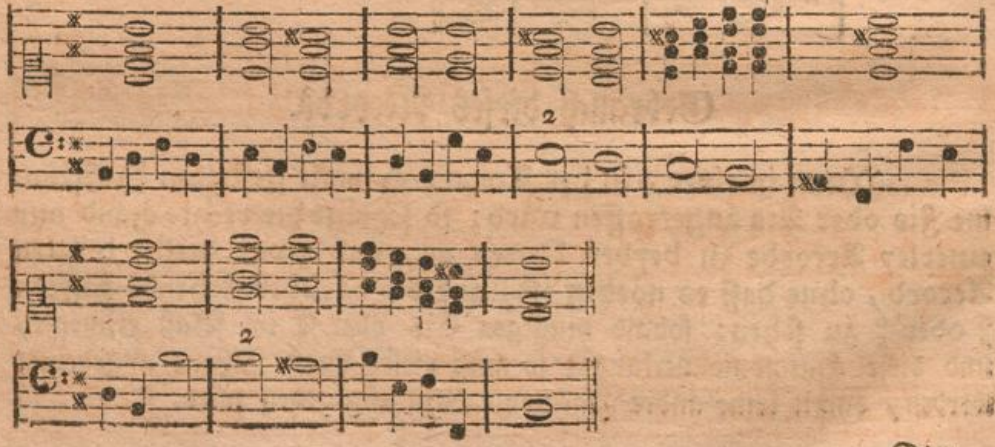
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in einer, in der Tonart H moll gesetzten Baßstimme Fis oder Ais angetroffen wird; so schlägt die rechte Hand nur einerley Accorde zu beyden Noten an, und zwar diesen dritten Accord, ohne daß es nöthig ist, auf die darüber stehende Ziffern $\frac{5}{3}$ oder $\frac{6}{5}$ zu sehen: sobald hingegen Cis oder E im Baß erscheint, und diese Harmonie verlangt; so muß dieses durch Ziffern angedeutet werden, damit keine andre Harmonie dazu angegeben wird.

Dieser Accord hat gewöhnlichermassen vier verschiedene Beziffe-rungen, die aber alle aus der Versetzung der Intervallen in Baß ihr Daseyn erhalten.

Diese Harmonie wird unverändert auch in der Tonart H dur angetroffen sonst nirgends, ausgenommen: wenn sich drey Töne davon in b verkleiden, wodurch aber nur eine Veränderung auf dem Papiere hervorkömmt; alsdenn kann dieser Accord in einen kromatischen Accord verwandelt, und in die Tonart F moll aufgelöset werden.

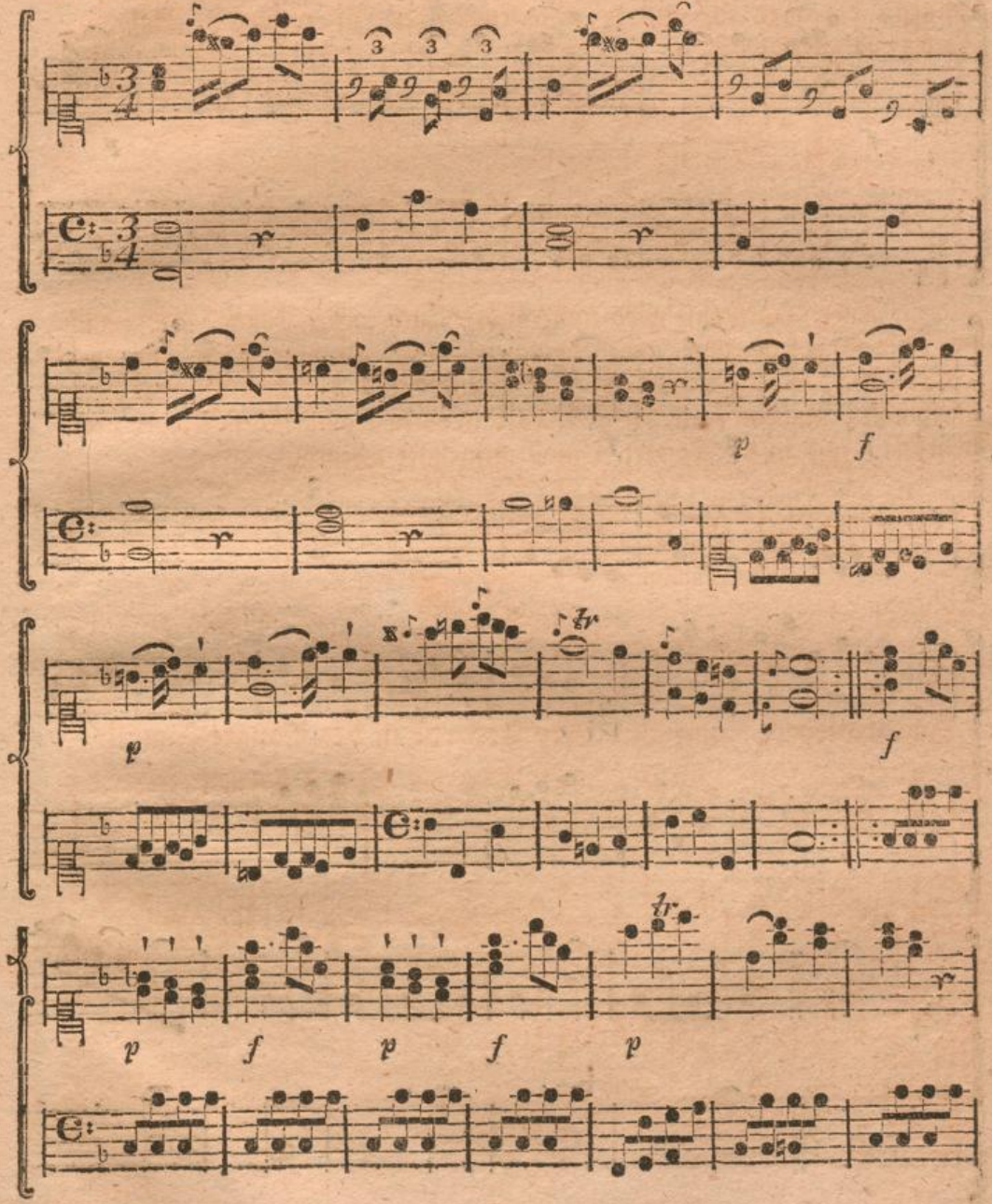
Hauptwiederholung aller drey Accorde in der Tonart h moll.

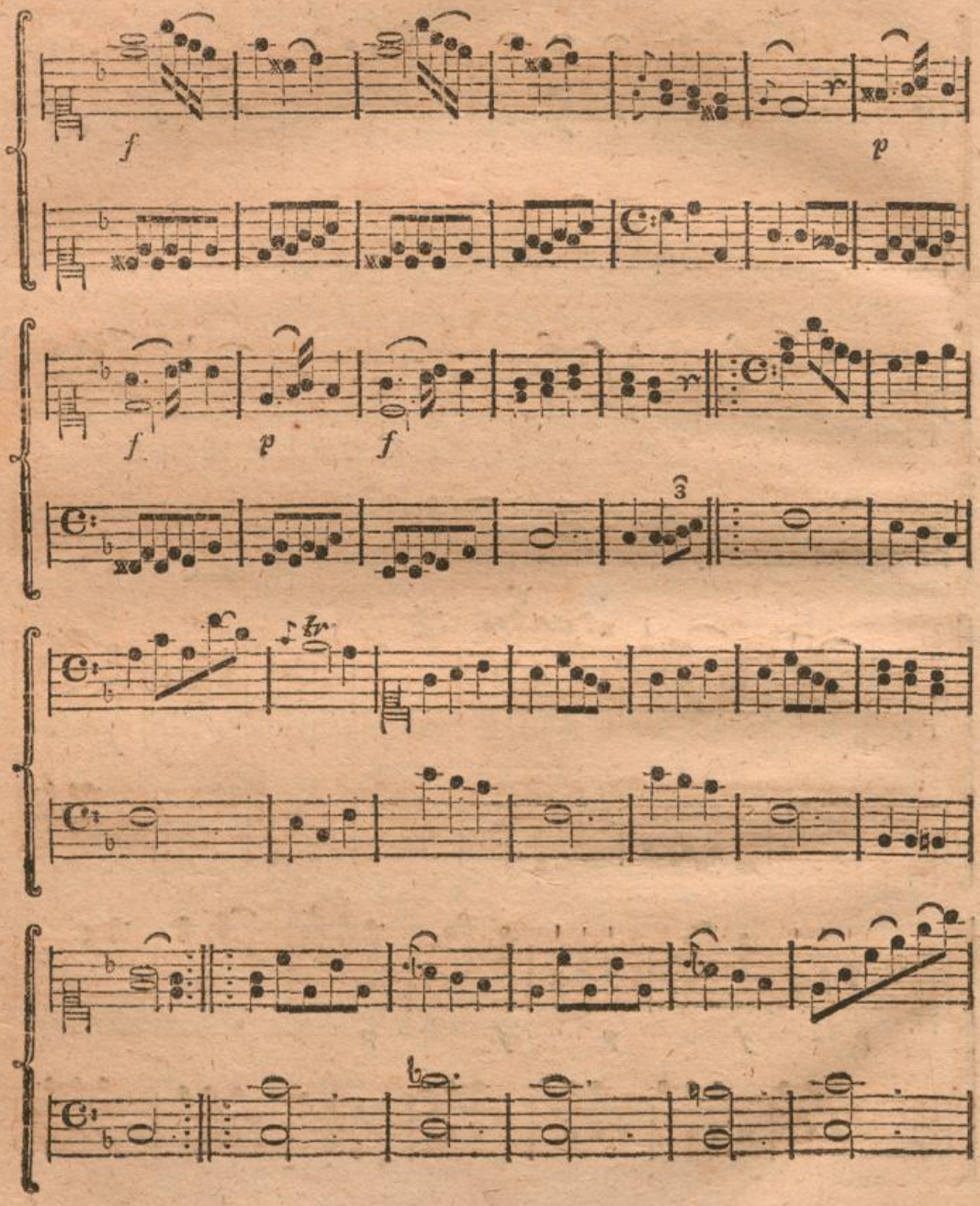


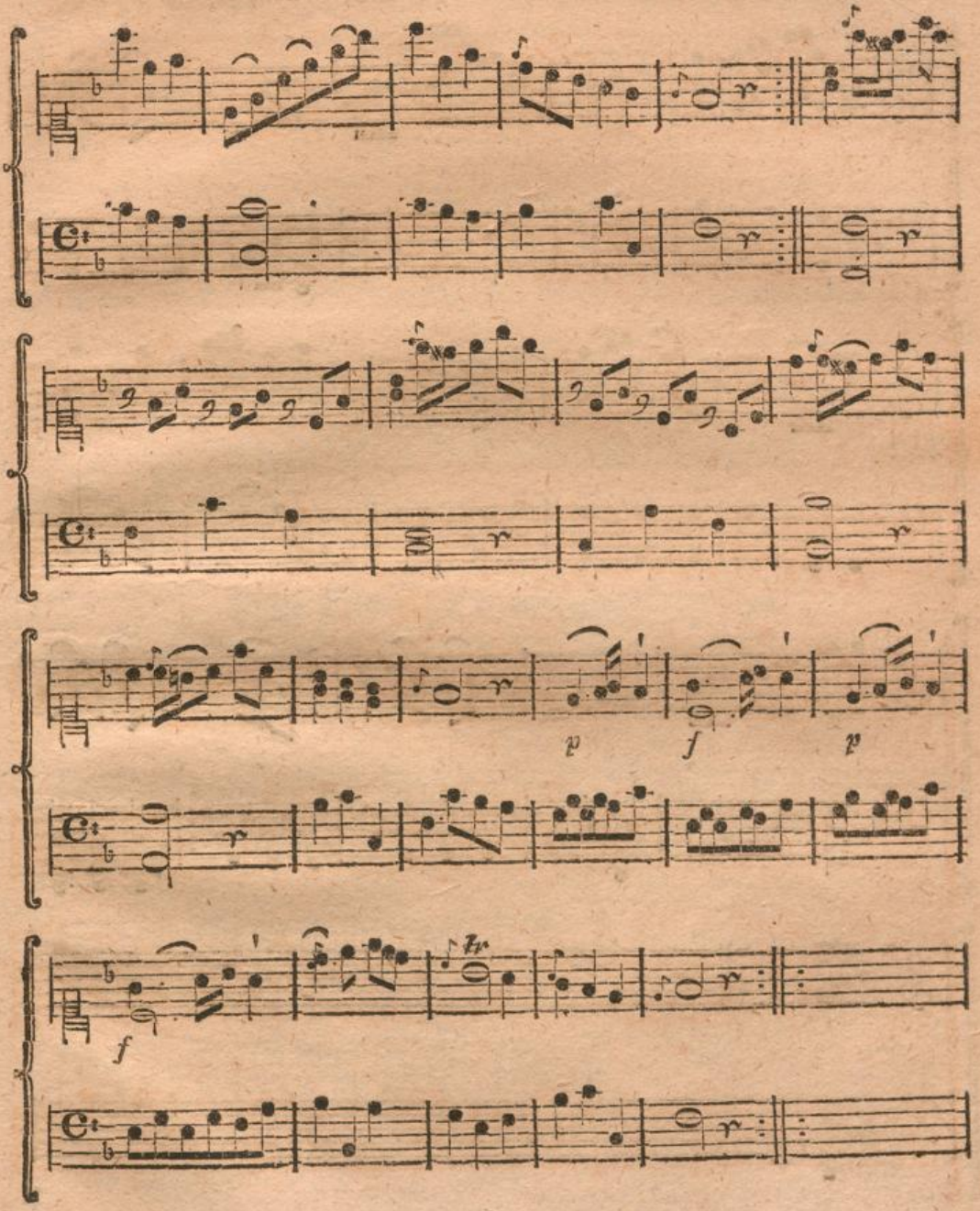
Die-

Menuet.

Zur 21ten Seite gehörig.

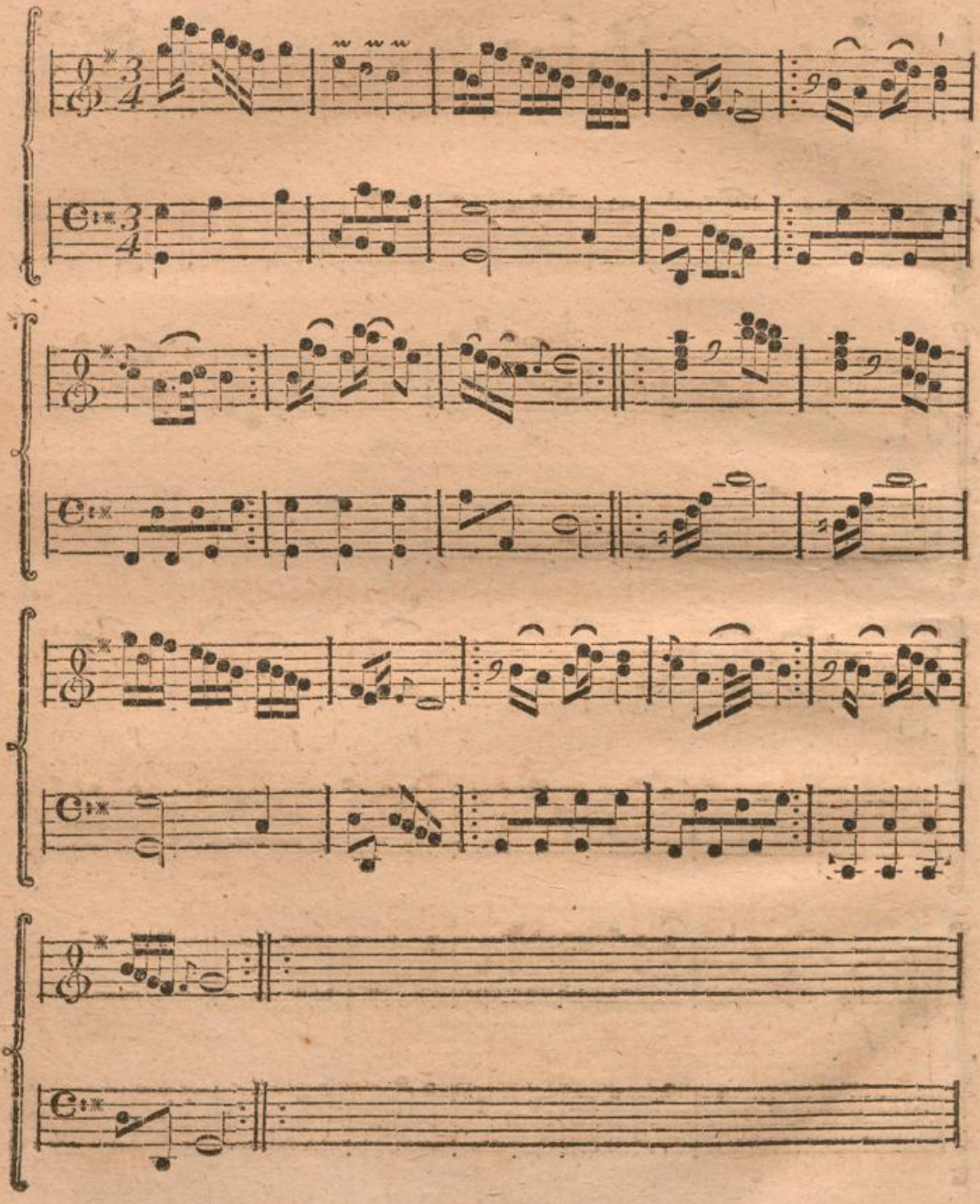



f
p
f
p
f
3

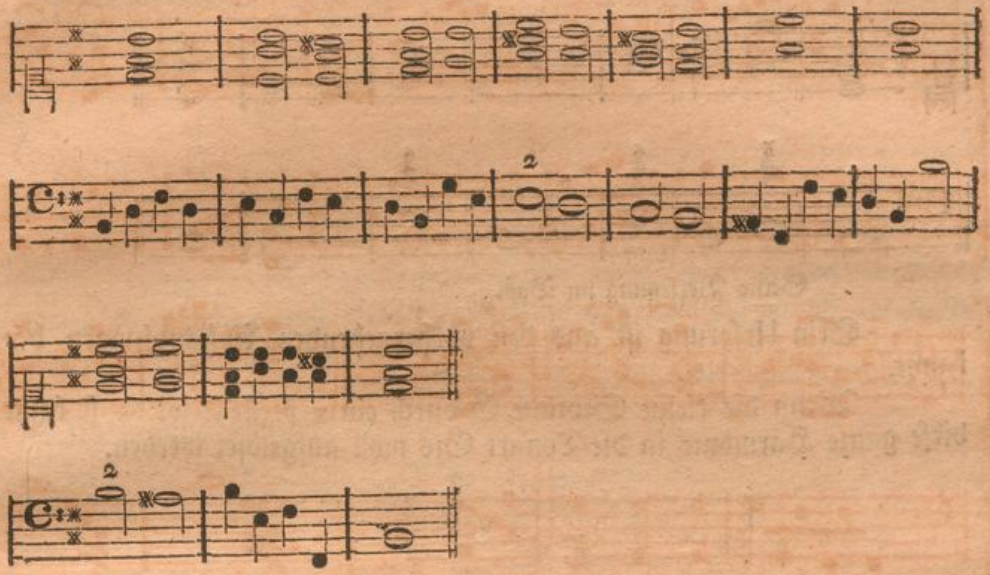

p
f
p
f

Polonoise.

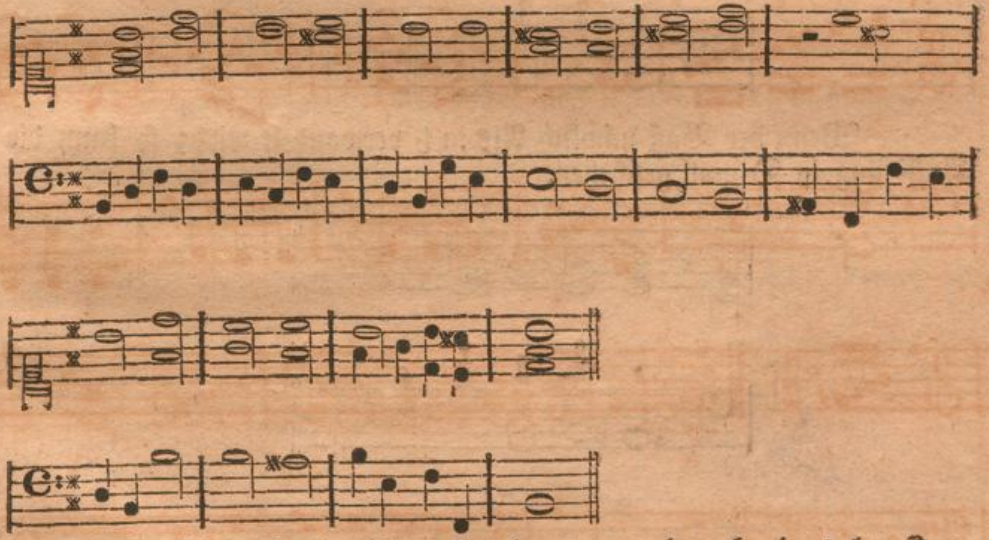
Zur 248sten Seite gehörig.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.

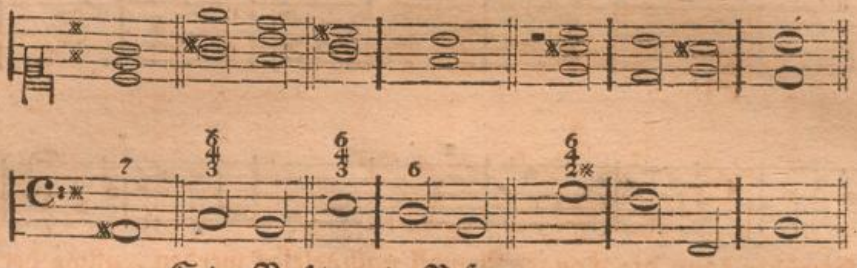


Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.



Die Anmerkungen hiezu sind bey den vorher abgehandelten Tonarten nachzulesen.

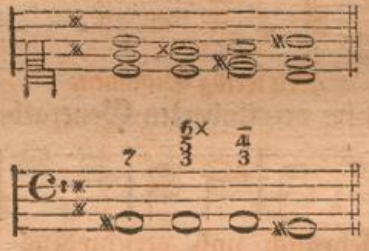
Nunmehr folget der in allen Molltonarten gewöhnliche kleine Septimenaccord, als:



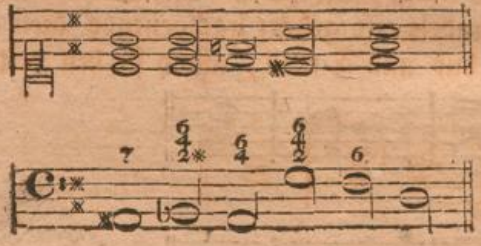
Seine Versetzung im Baß.

Sein Ursprung ist aus den vorhergehenden Abhandlungen bekannt.

Wenn die kleine Septime G durch ein x verstellt wird; so kann diese ganze Harmonie in die Tonart Gis moll aufgelöset werden.

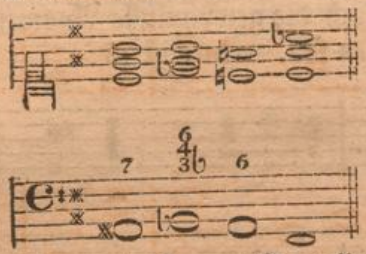


Wenn der Baß nämlich Ais in b verwandelt wird; so kann die Auflösung in D moll geschehen.



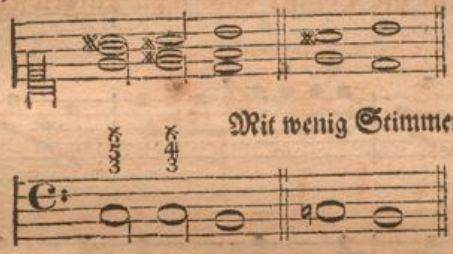
Wenn

Wenn die Terz Cis in ♭ verkleidet vorkömmt; so folgt der herrschende Accord F moll nach.



Hierüber kann die Tonart A moll nachgelesen werden, allwo der kleine Septimenaccord erkläret, und warum er sich so oft verkleiden kann, angezeigt worden.

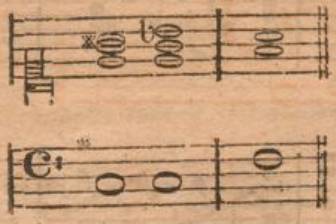
Der annoch in dieser Tonart H moll vorkommende kromatische Accord besteht hierinn:



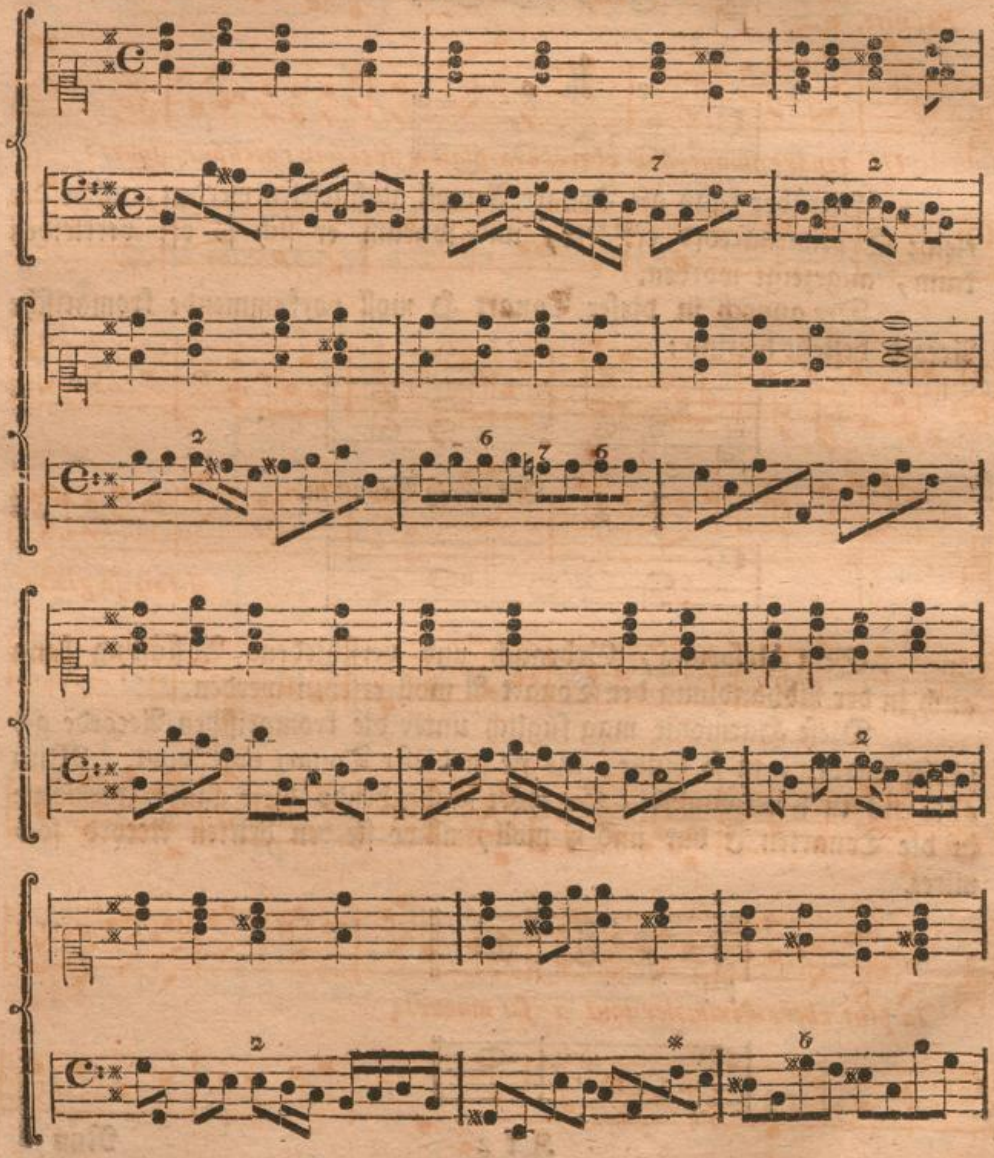
Mit wenig Stimmen.

Sein Ursprung, Gebrauch und verschiedene Auflösung kann auch in der Abhandlung der Tonart A moll ersehen werden.

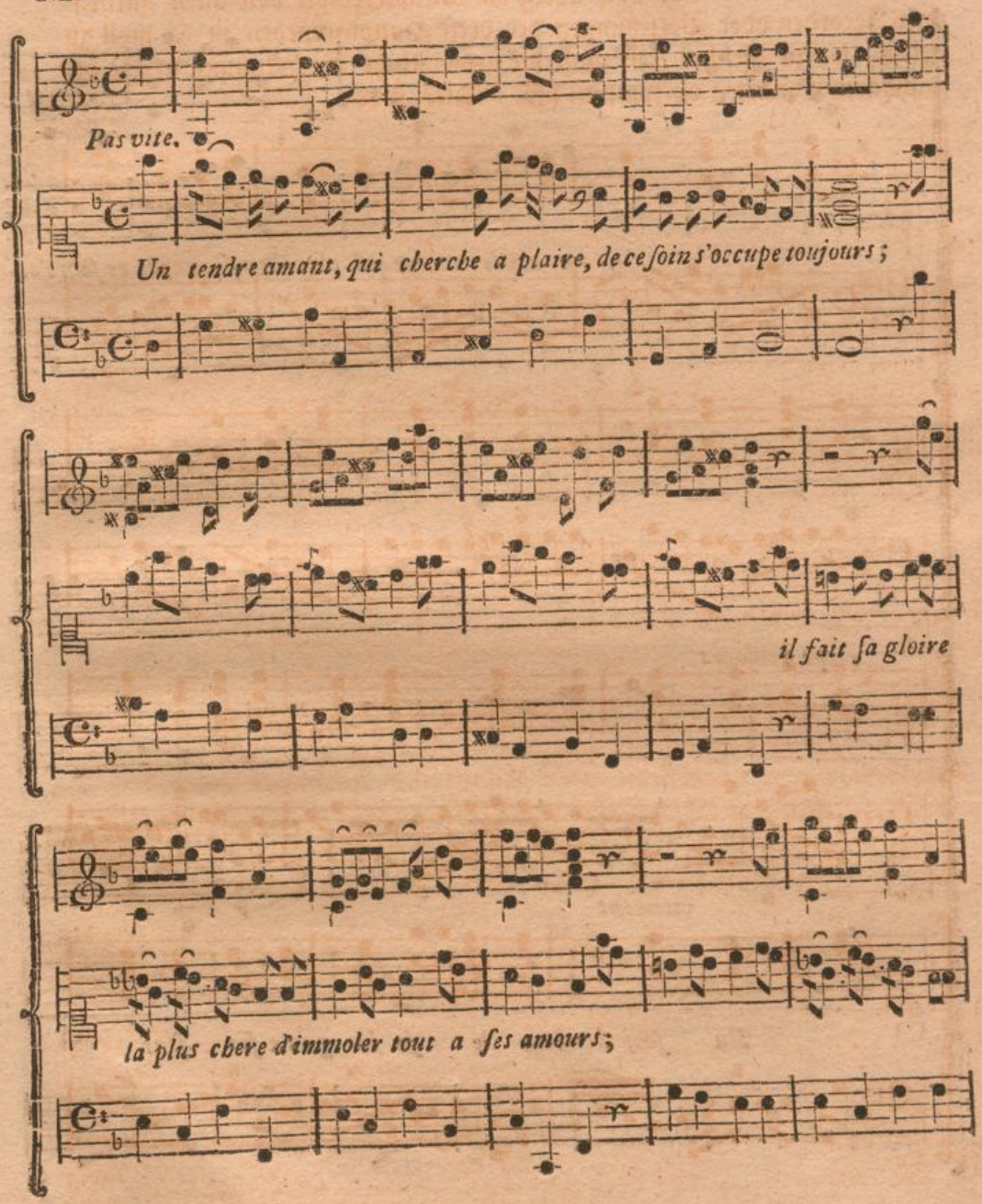
Diese Harmonie mag füglich unter die kromatischen Accorde gezählet werden, in so lange, als sie in dieser Tonart vorkömmt. Wird aber Ais in ♭ verwandelt, so gehört nachgehends diese ganze Harmonie in die Tonarten F dur und F moll, allwo sie den dritten Accord formiret.

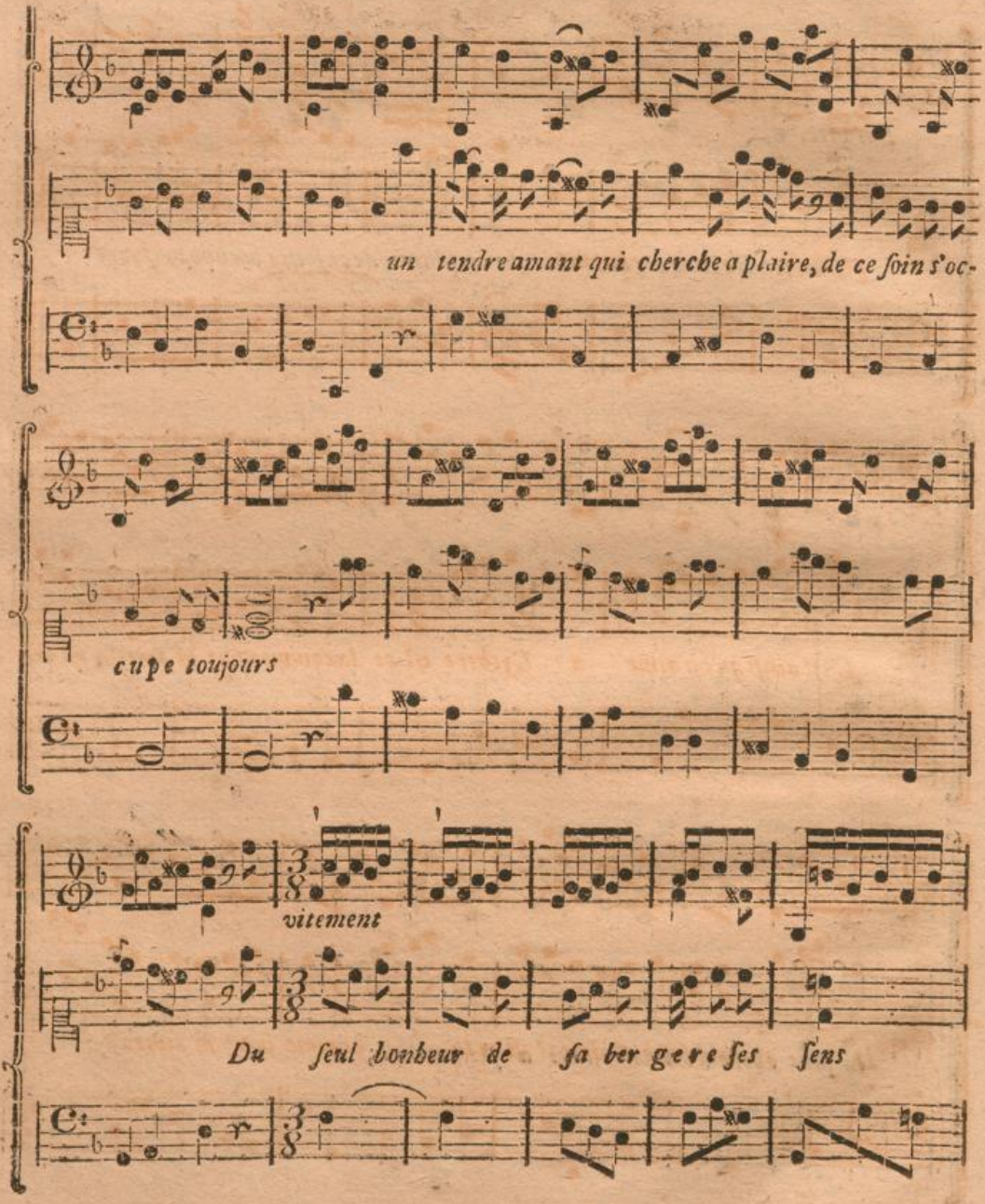


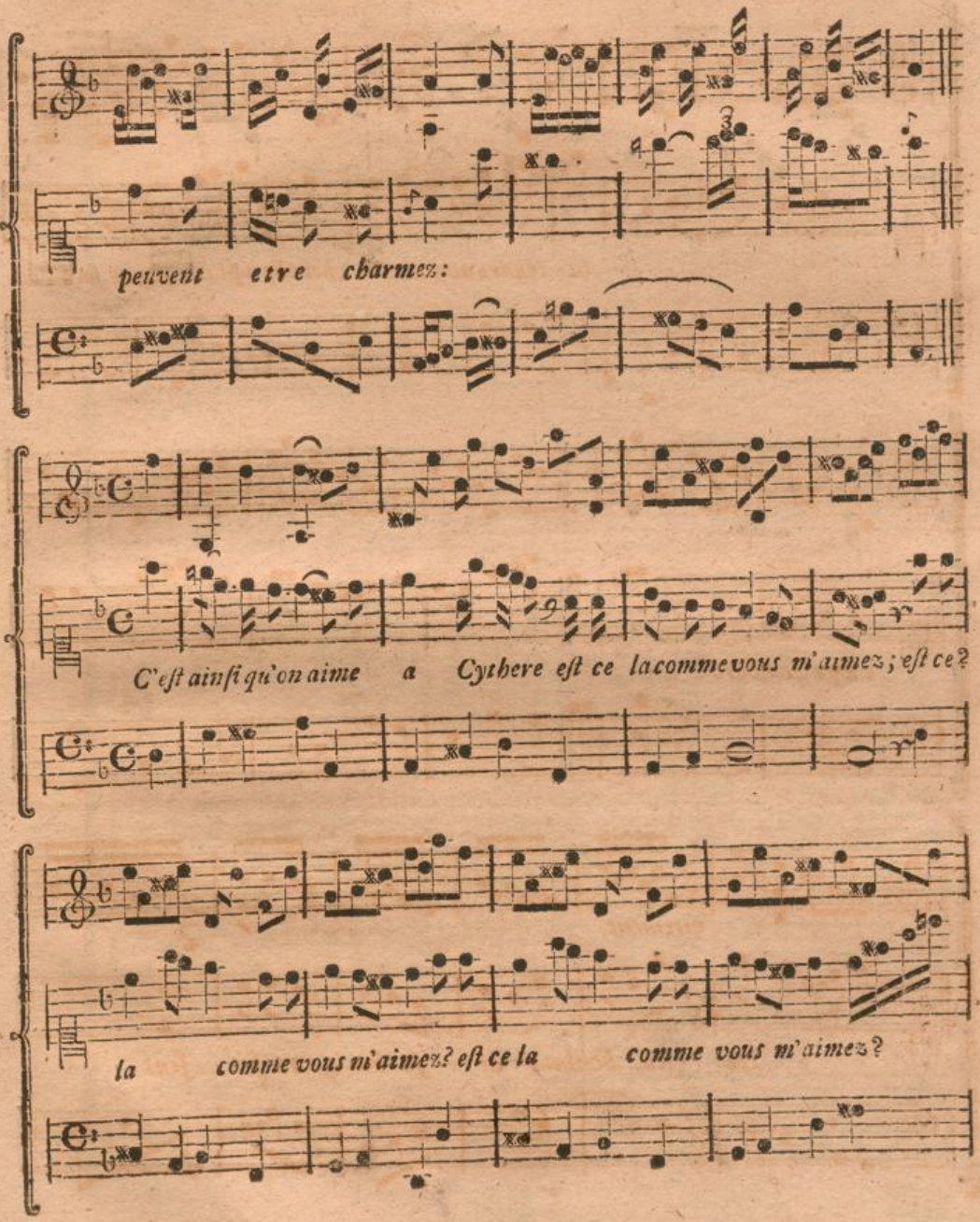
Nun bleibt uns noch übrig ein Hauptexempel von allen natürlichen Accorden oder Versetzungen der drey Hauptaccorden in H moll zu geben, wo zu gleicher Zeit auch die gewöhnliche Ausweichung in die benachbarte Tonarten vorkommen soll. Hier ist es:

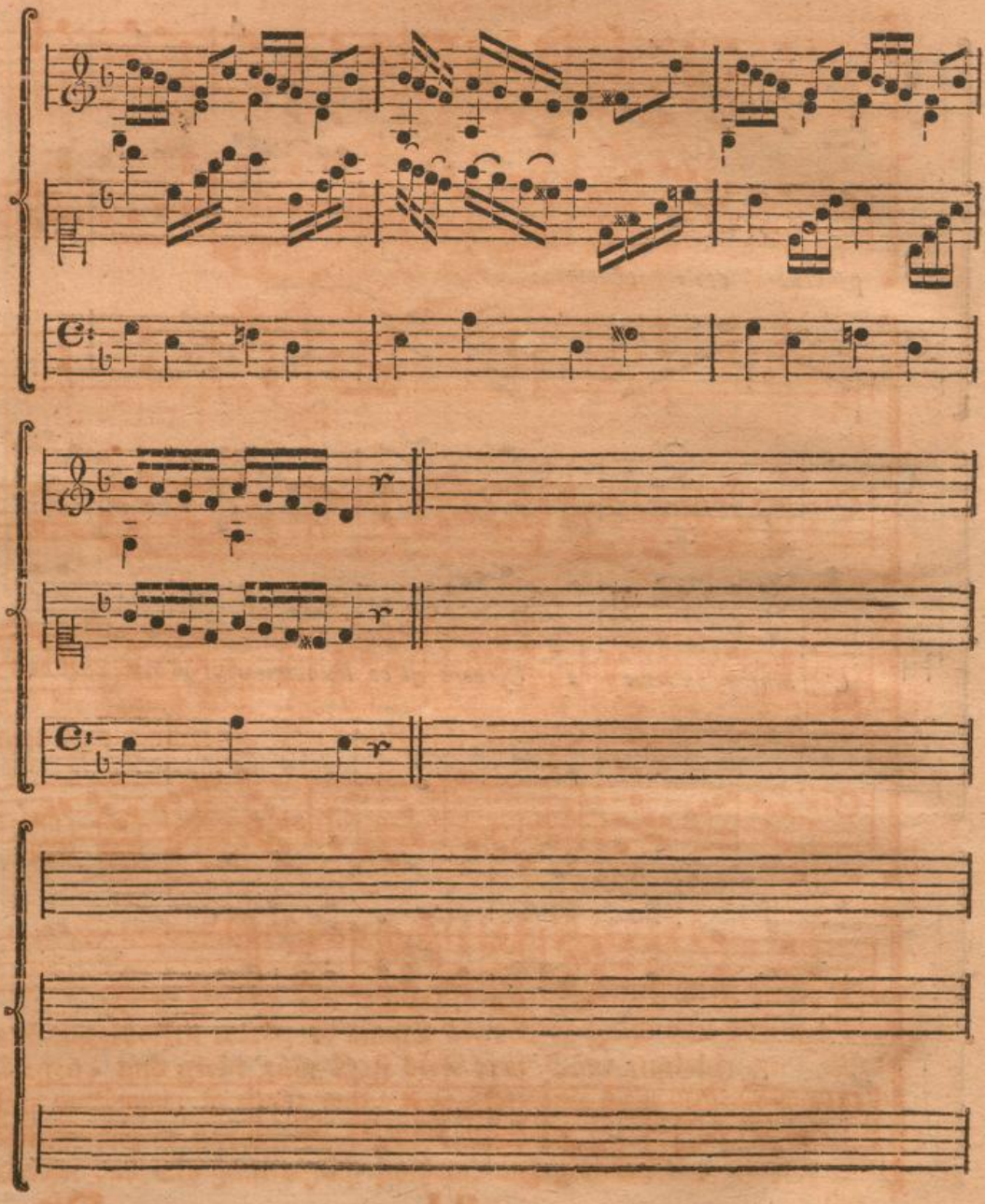


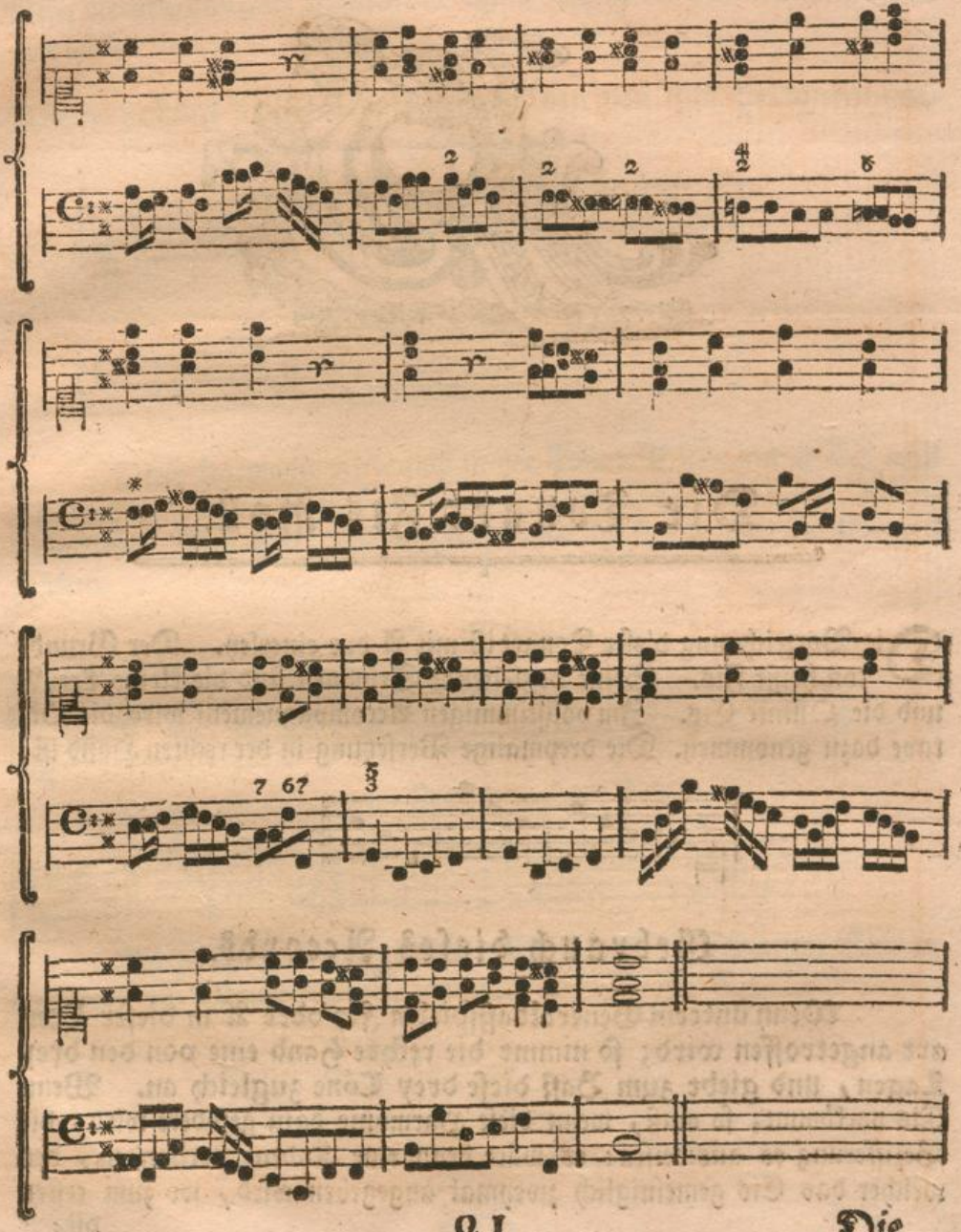
Mandore.


Pas vite.
Un tendre amant, qui cherche a plaire, de ce soin s'occupe toujours ;
il fait sa gloire
la plus chere d'immoler tout a ses amours ;


un tendre amant qui cherche a plaire, de ce soin s'oc-
cupe toujours
vitement
Du seul bonheur de sa ber gere ses sens


peuvent etre charmez:
C'eſt ainſi qu'on aime a Cythere eſt ce lacommevous m'aimez; eſt ce?
la comme vous m'aimez? eſt ce la comme vous m'aimez?





Die Tonart Fis moll.

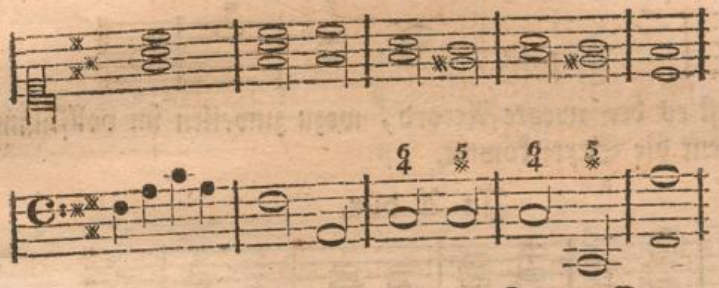
Die Vorzeichnung dieser Tonart ist mit A dur einerley. Der Grundton heißt Fis. Seine begleitende Stimmen sind die kleine Terz A und die Quinte Cis. Im vollstimmigen Accompagnement wird die Oktave dazu genommen. Die dreymalige Versetzung in der rechten Hand ist:

Gebrauch dieses Accords.

Wenn unterm Generalbaßspielen Fis oder A in dieser Tonart angetroffen wird; so nimmt die rechte Hand eine von den drey Lagen, und giebt zum Baß diese drey Töne zugleich an. Wenn Cis vorkömmt; so muß, wenn diese Harmonie dazu gefodert wird, die Bezifferung es ausweisen: es wäre denn eine Kadenz vorhanden, bey welcher das Cis gemeiniglich zweymal angegeben wird, wo zum ersten die-

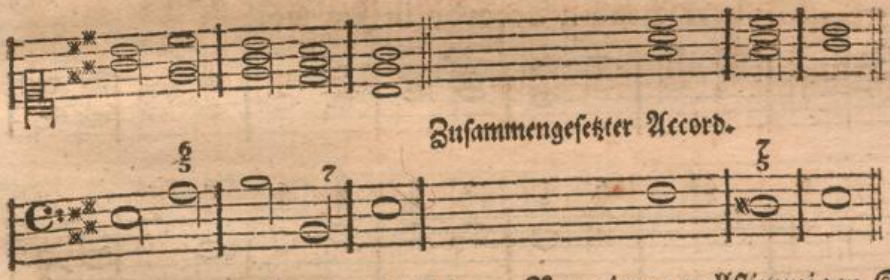
dieser Accord, und zum zweyten die eigene Harmonie von Cis angeschlagen wird.

Wiederholung dieses Accords nebst den von ihm herkommenden Bäßen.



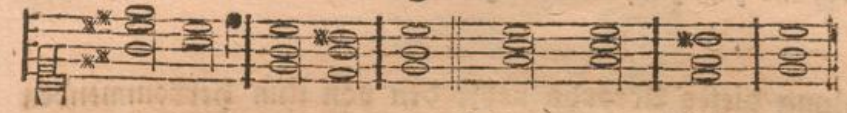
Diese Harmonie wird auch in der Tonart E dur und in Cis moll angetroffen. Desgleichen bey dem zusammengesetzten Accord in beyden Tonarten. Auch unter den Septengängen in A dur wird sie zuweilen gesehen.

In E dur.

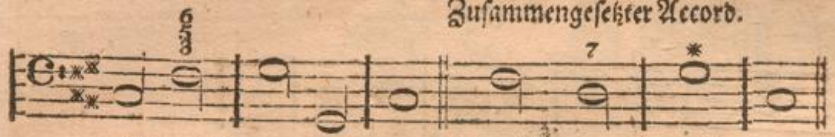


Die ganze Harmonie ist da. Bey einem vollstimmigen Spielen wird noch die Quinte dazu genommen.

In Cis moll.

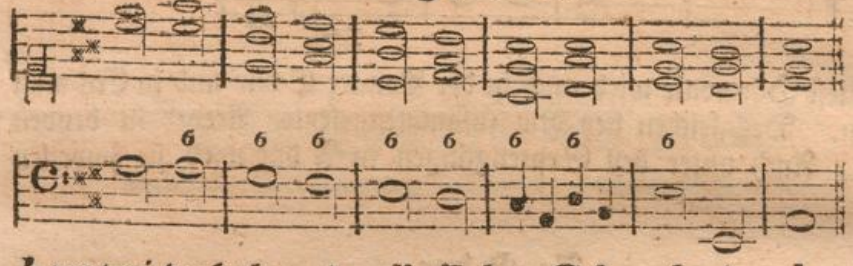


Zusammengesetzter Accord.

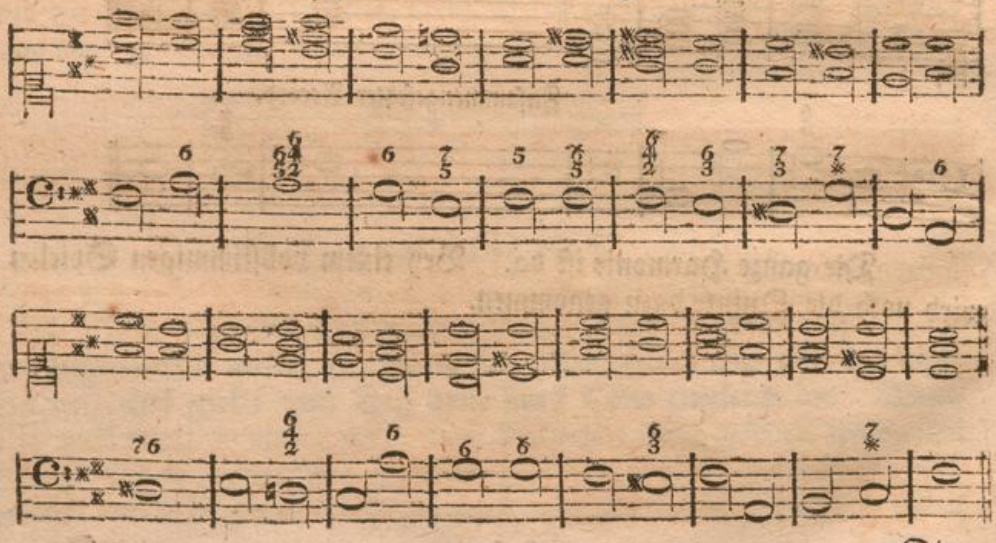


Hier ist es der zweyte Accord, wozu zuweilen im vollstimmigen Accompagnement die Sexte kömmt.

In A dur.

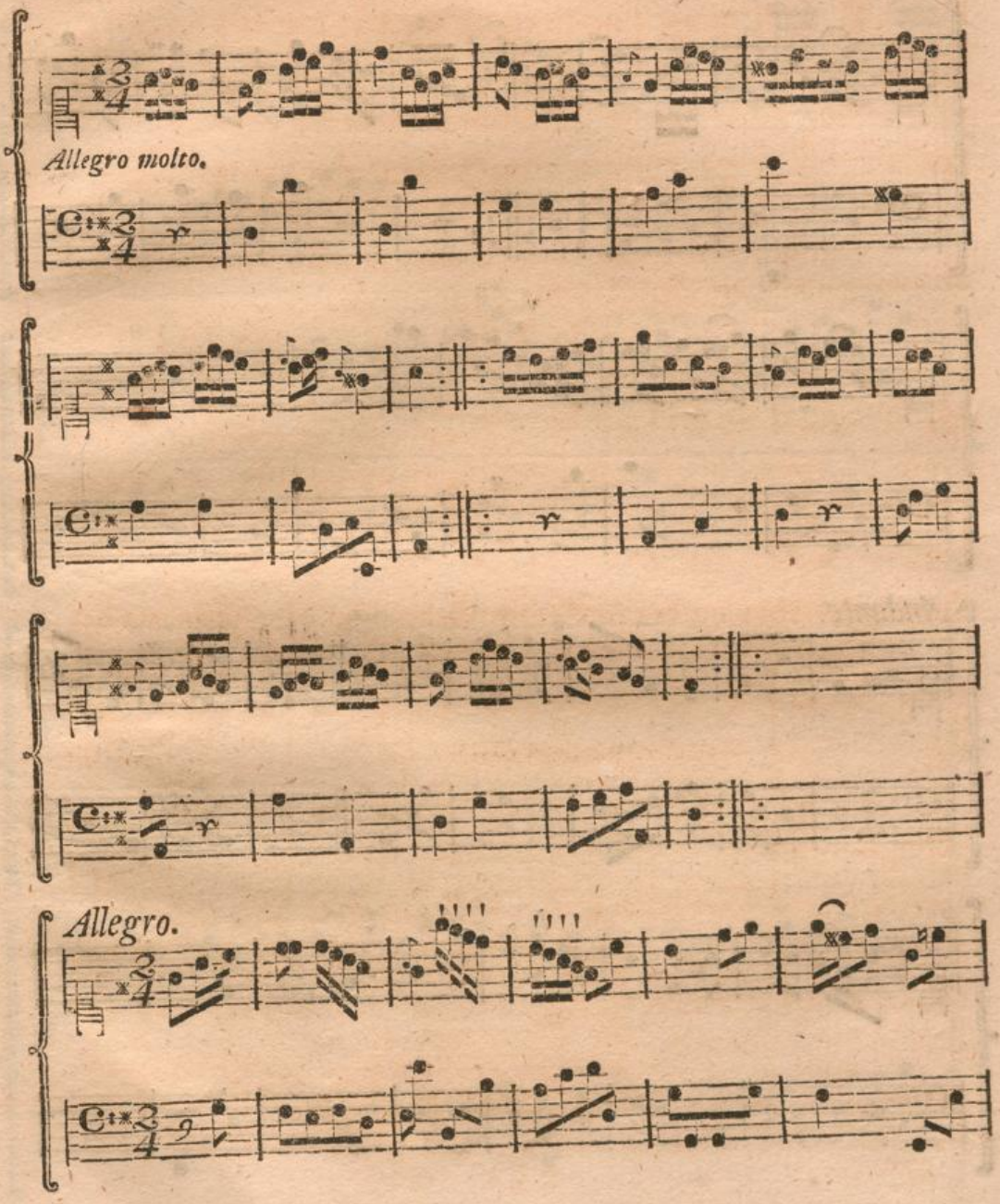


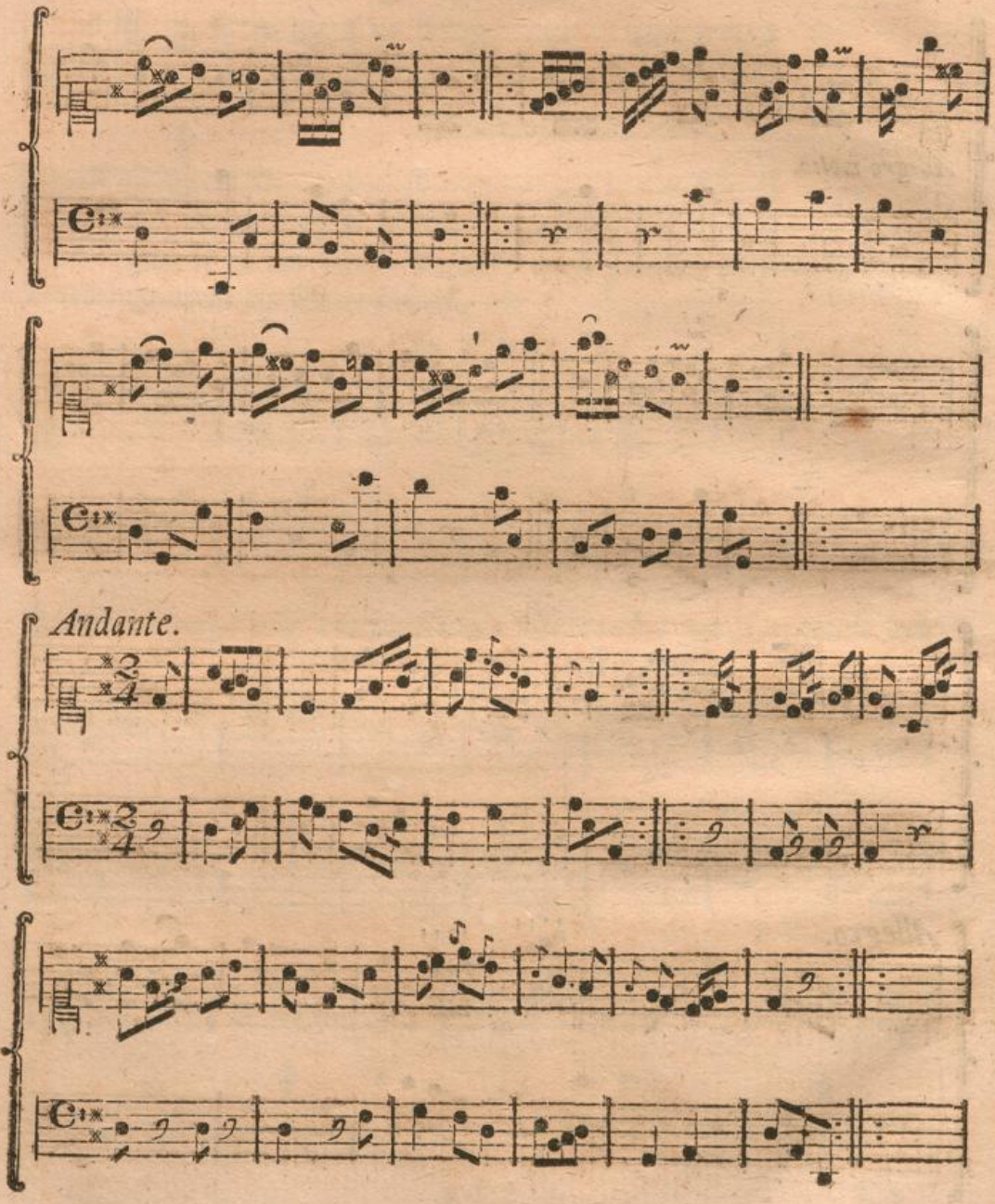
Hauptwiederholnng des fünffachen Gebrauchs der Harmonie des herrschenden Accords in Fis moll.



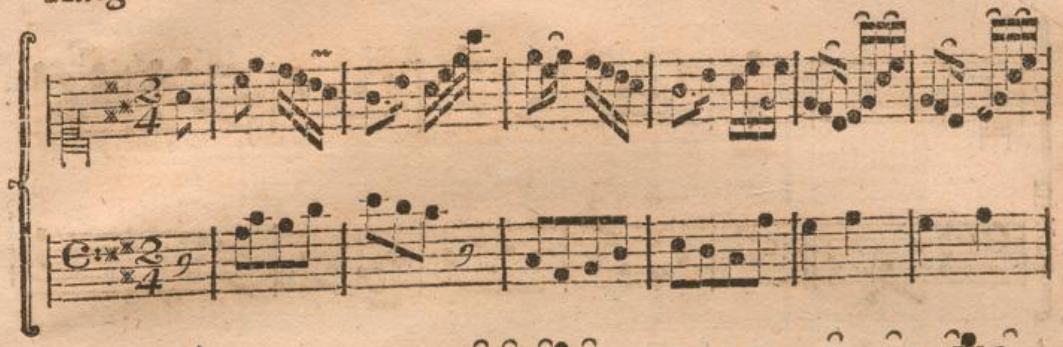
Die

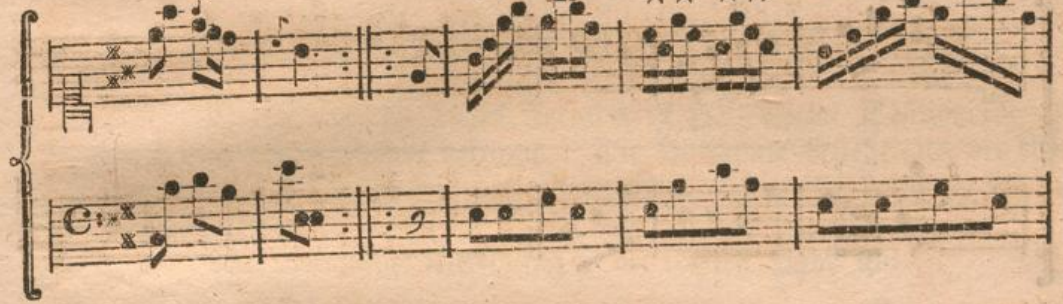
Ballo. *del Sign. Störzer.*

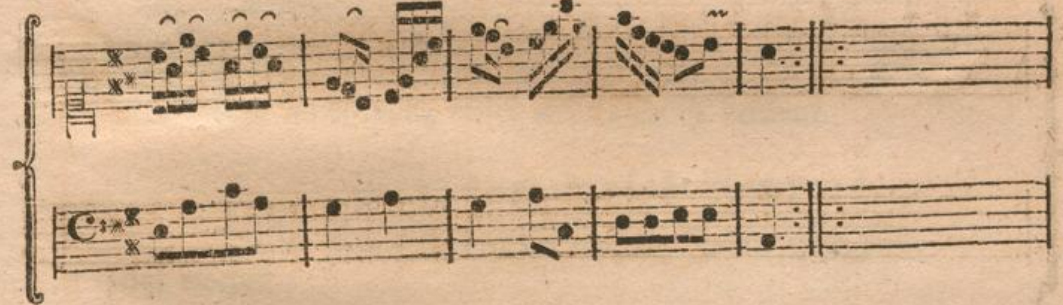



Andante.

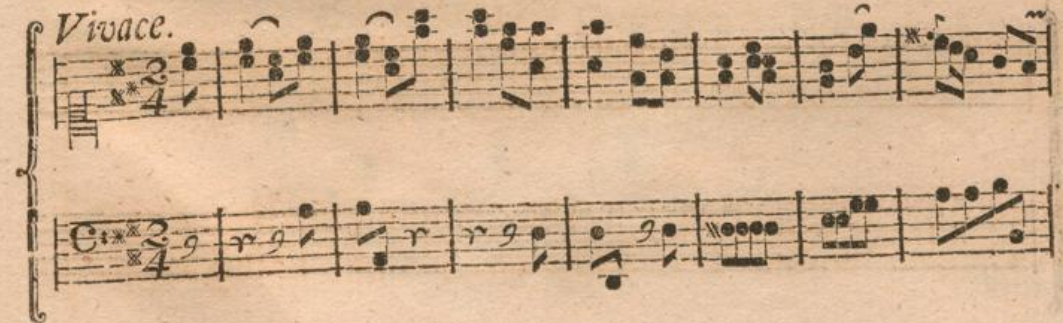
Allegro.

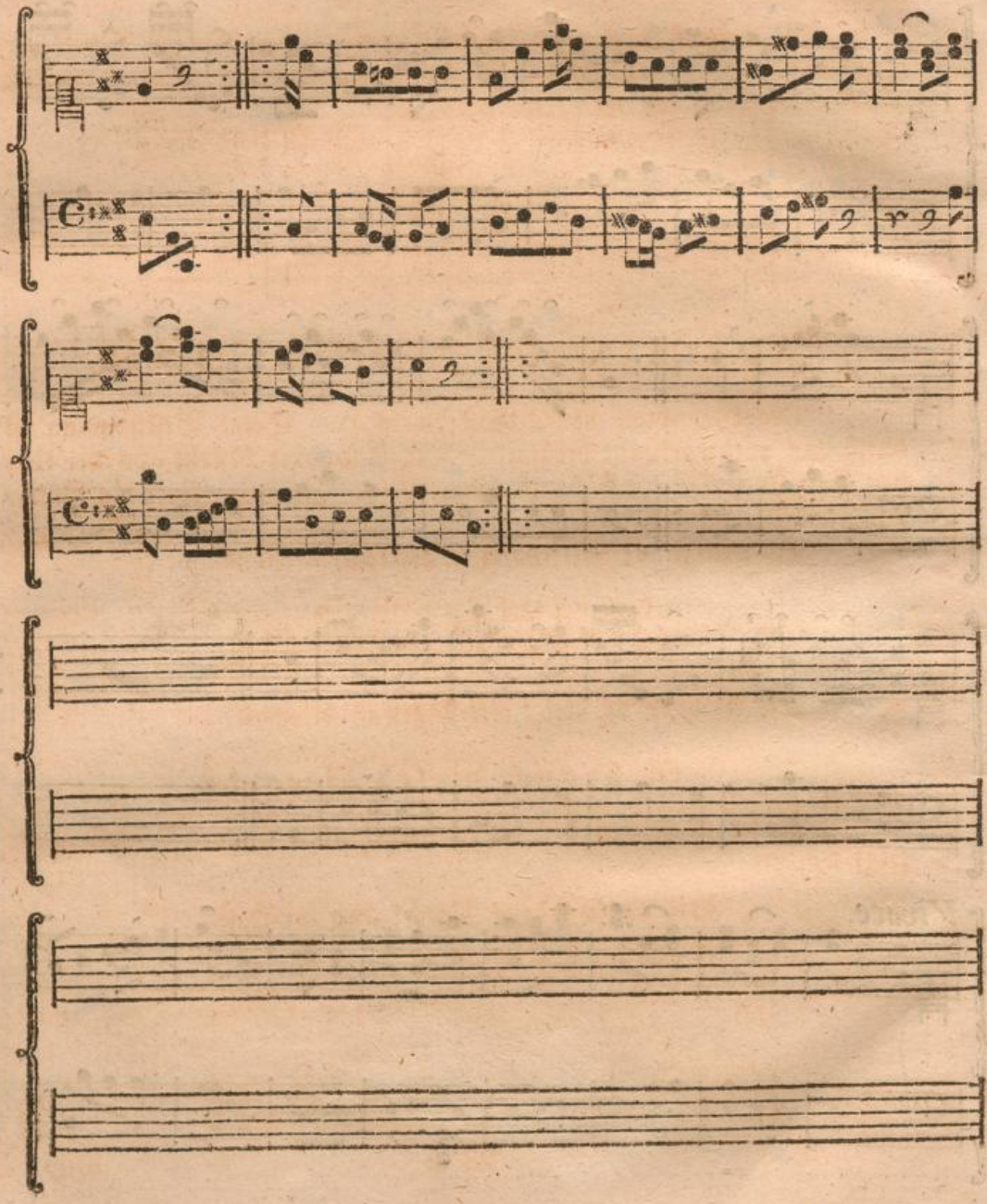






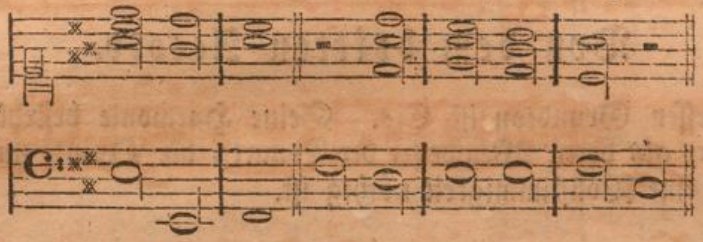
Vivace.





Die vorhergehenden Anmerkungen können hiebey nachgelesen werden.

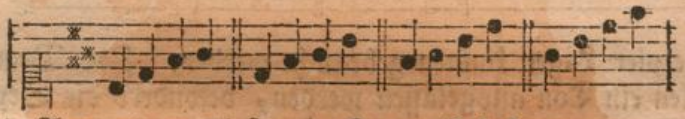
Wenn eine sogenannte falsche Kadenz in der Tonart A dur gemacht wird; alsdenn kann diese Harmonie noch einmal gebraucht werden.



Von dem zweyten Accord in Fis moll.

Der Grundton dieses Accords ist H. Seine Bestimmung ist durch das vorhergehende bekannt. Die Harmonie besteht aus der kleinen Terz D, Quinte Fis und Sexte Gis. Zuweilen kann ein Intervall ausbleiben.

Die viermalige Versetzung in der rechten Hand ist:

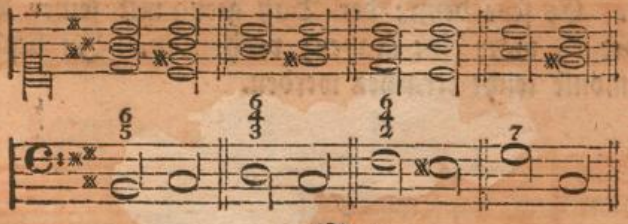


Die Anwendung dieser vier Lagen ist bekannt.

Gebrauch dieses Accords.

Dieser ist bereits bey der vorhergehenden Tonart H moll angezeigt worden.

Die verschiedene Versetzung im Baß.

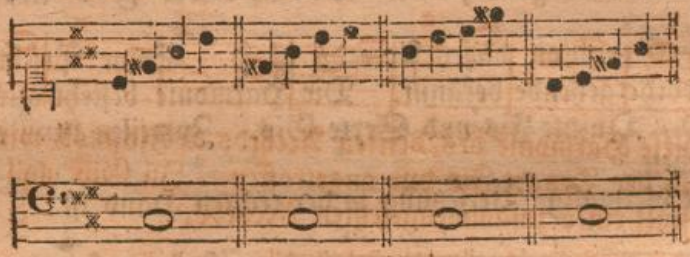


Diese Harmonie wird nirgends mehr, ausgenommen im Durchgang, oder gebunden, angetroffen, welches doch auch selten geschieht. Hiebey kann nachgelesen werden, was hievon bey dem zweyten Accord in E moll steht.

Von dem dritten Accord.

Dessen Grundton ist Cis. Seine Harmonie besteht aus der großen Terz als deren Wegweiser der Tonart, der Quinte und Septime, wenn eine Vollstimmigkeit nöthig ist.

Die viermalige Versetzung dieses Accords in der rechten Hand.

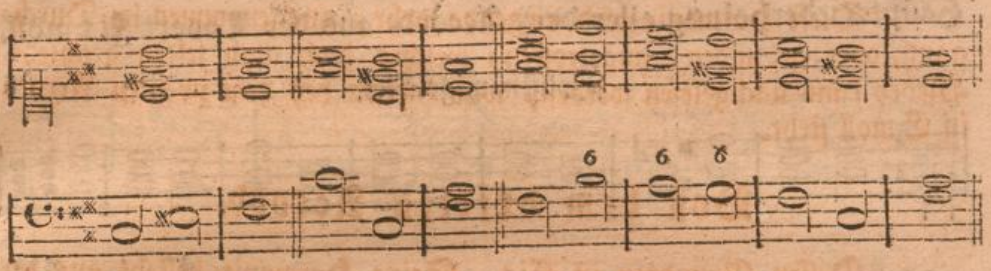


Alle vier Lagen können gebraucht werden. Zur Bequemlichkeit kann zuweilen ein Ton ausgelassen werden, besonders die Septime H.

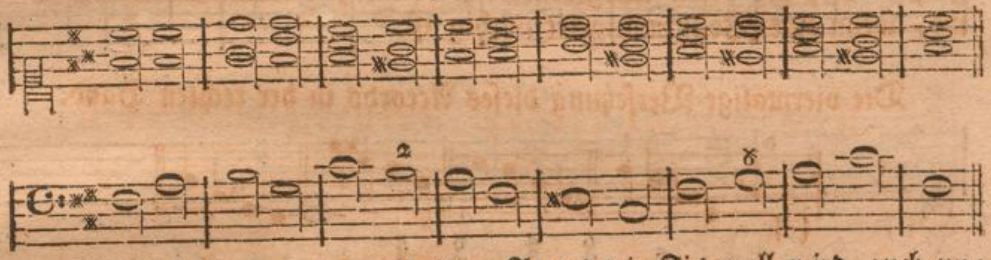
Gebrauch dieses Accords.

Wenn die Melodie in der Tonart Fis moll steht: und es kömmt Cis oder E× vor; so wird zu beyden Baßtönen diese hier zergliederte Harmonie zusammen angegeben. Wenn die zween übrigen Töne im Baß erscheinen; so muß deren Harmonie durch Ziffern vorgebildet werden. Es seye denn: der Baß gieng mit seiner Begleitung in Sexten, oder es wäre eine Kadenz vorhanden. In beyden Fällen könnte die Harmonie leicht errathen werden.

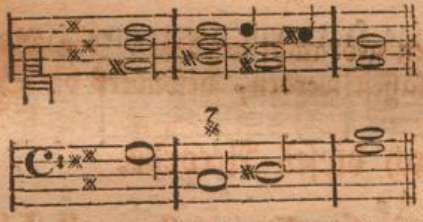
Die-



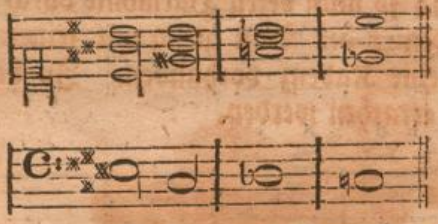
Die viermalige Versetzung im Baß.



Diese Harmonie des dritten Accords in Fis moll wird auch unverändert in der Tonart Fis dur angetroffen. In Gis moll erscheint sie in der Gestalt eines zusammengesetzten Accords.



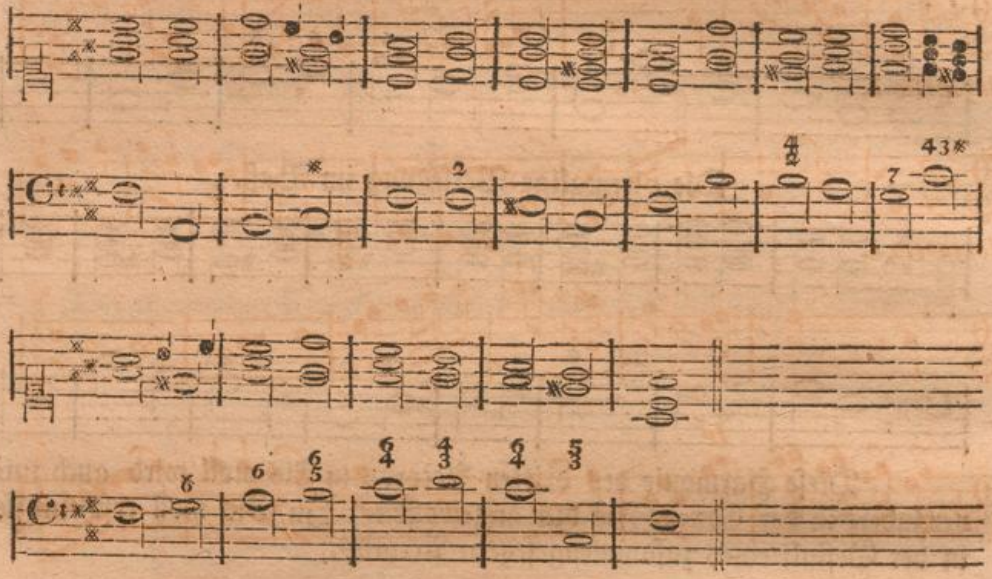
Diese Harmonie kann auch in den herrschenden Accord von C moll aufgelöset werden. Hier müssen aber zween Töne eine andre Stelle und Verkleidung annehmen.



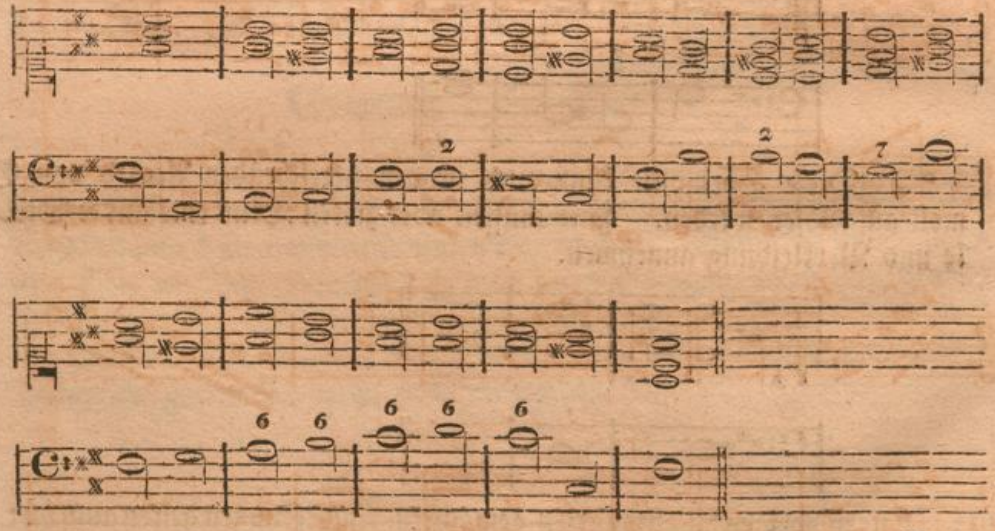
Die in vorigen Molltonarten gemachten Anmerkungen gelten auch hier.

Hauptwiederholung aller drey Accorde aus der Tonart Fis moll.

Vollstimmige Art.

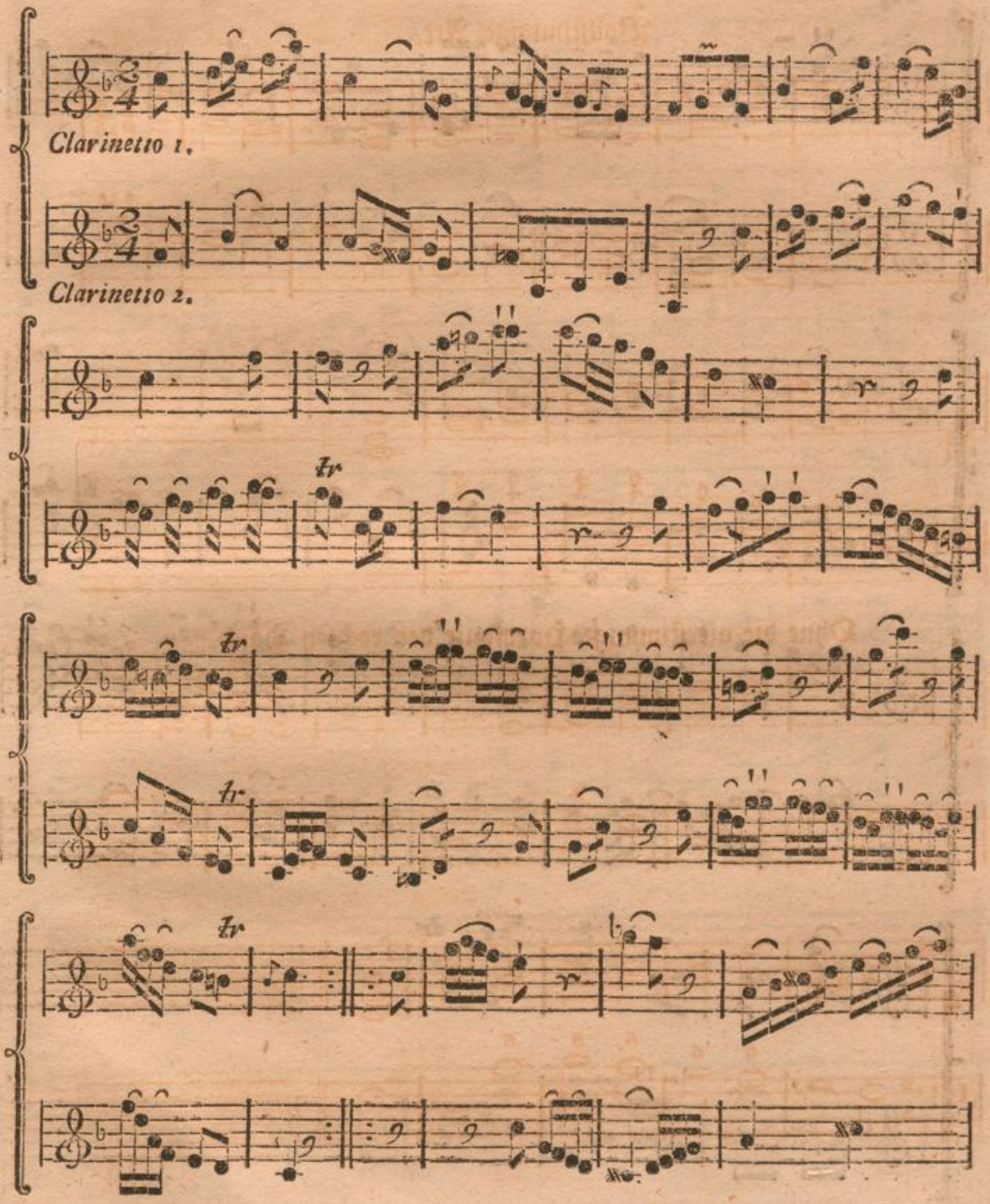


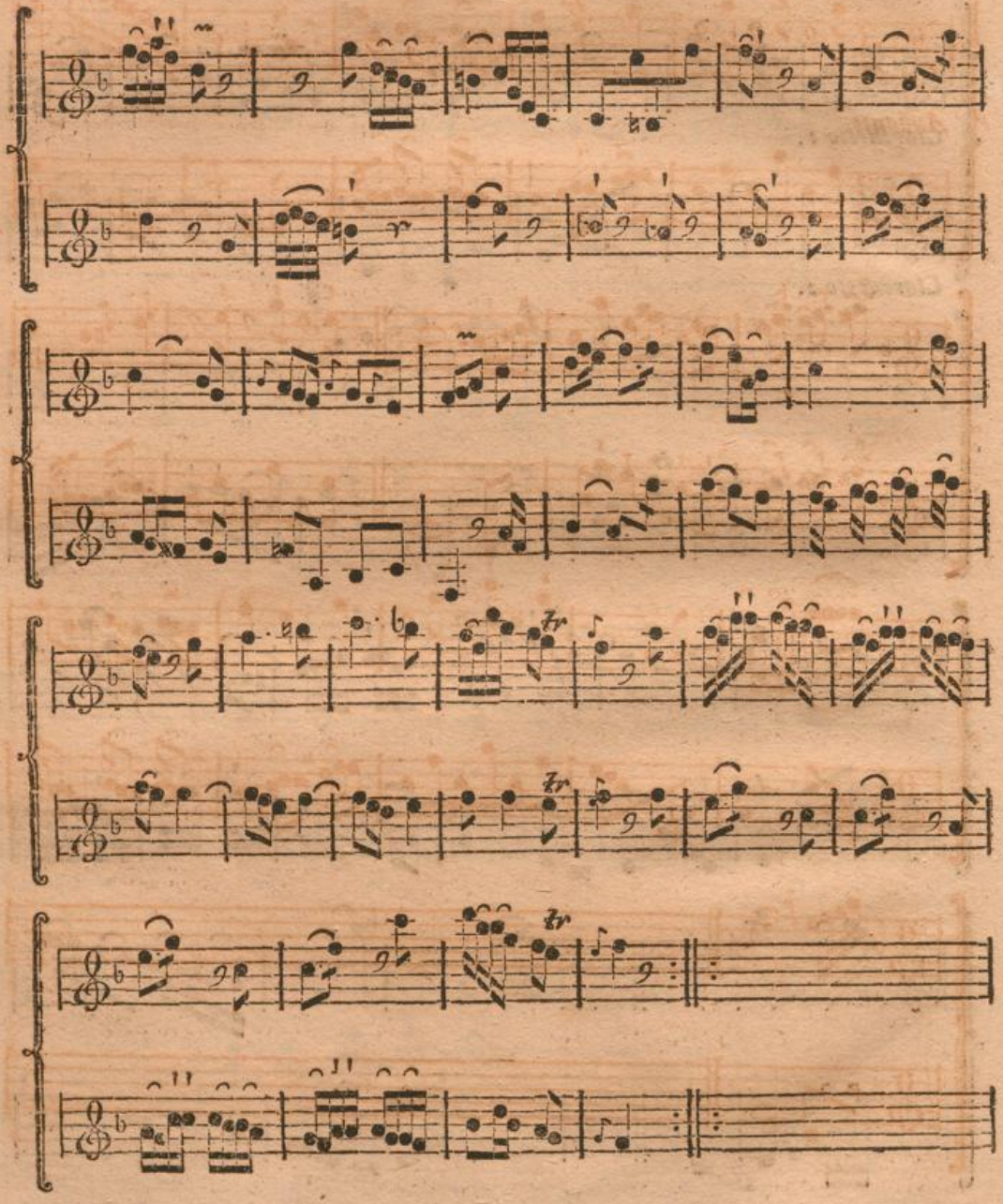
Ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.



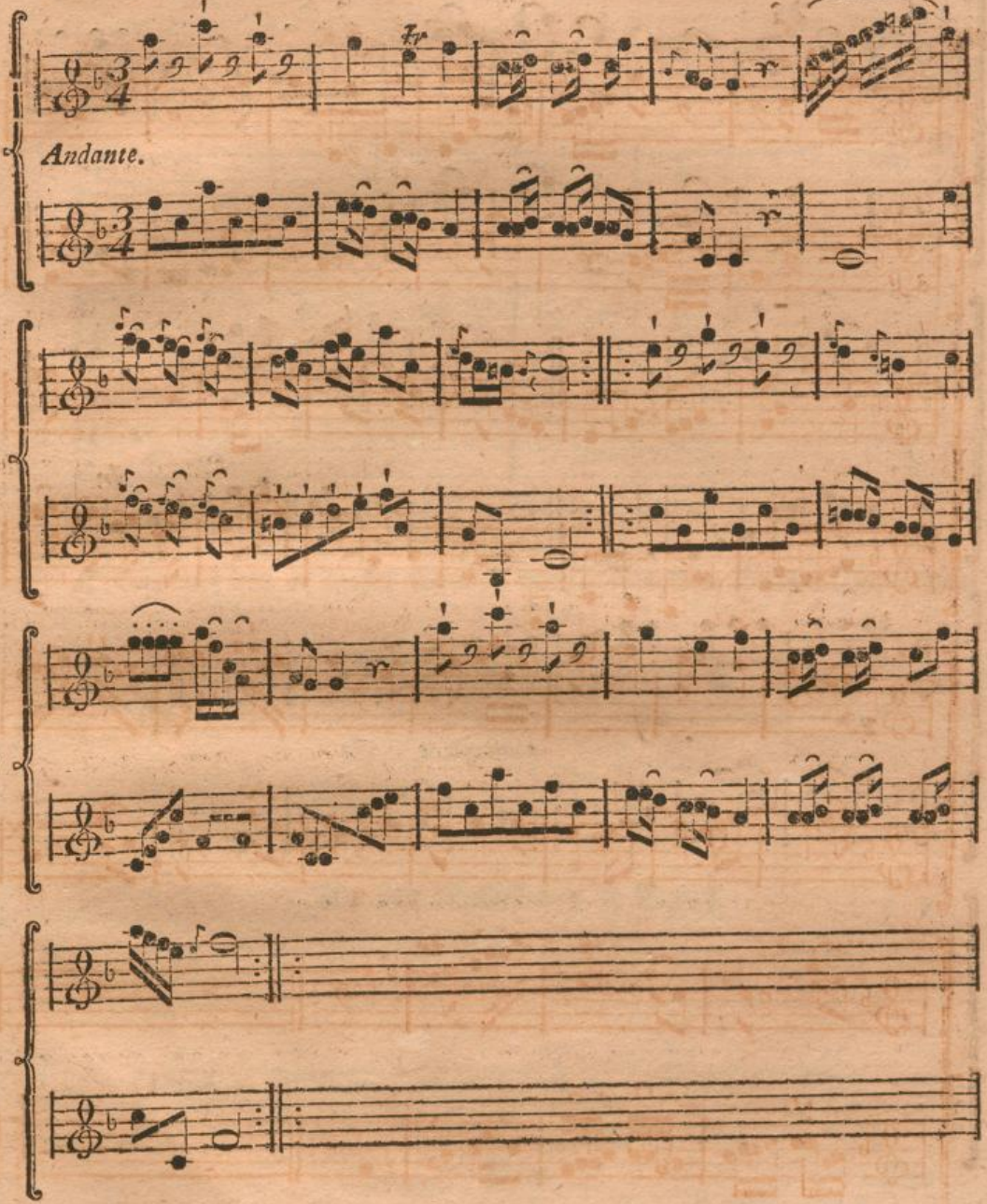
Im

Sonata a 2.

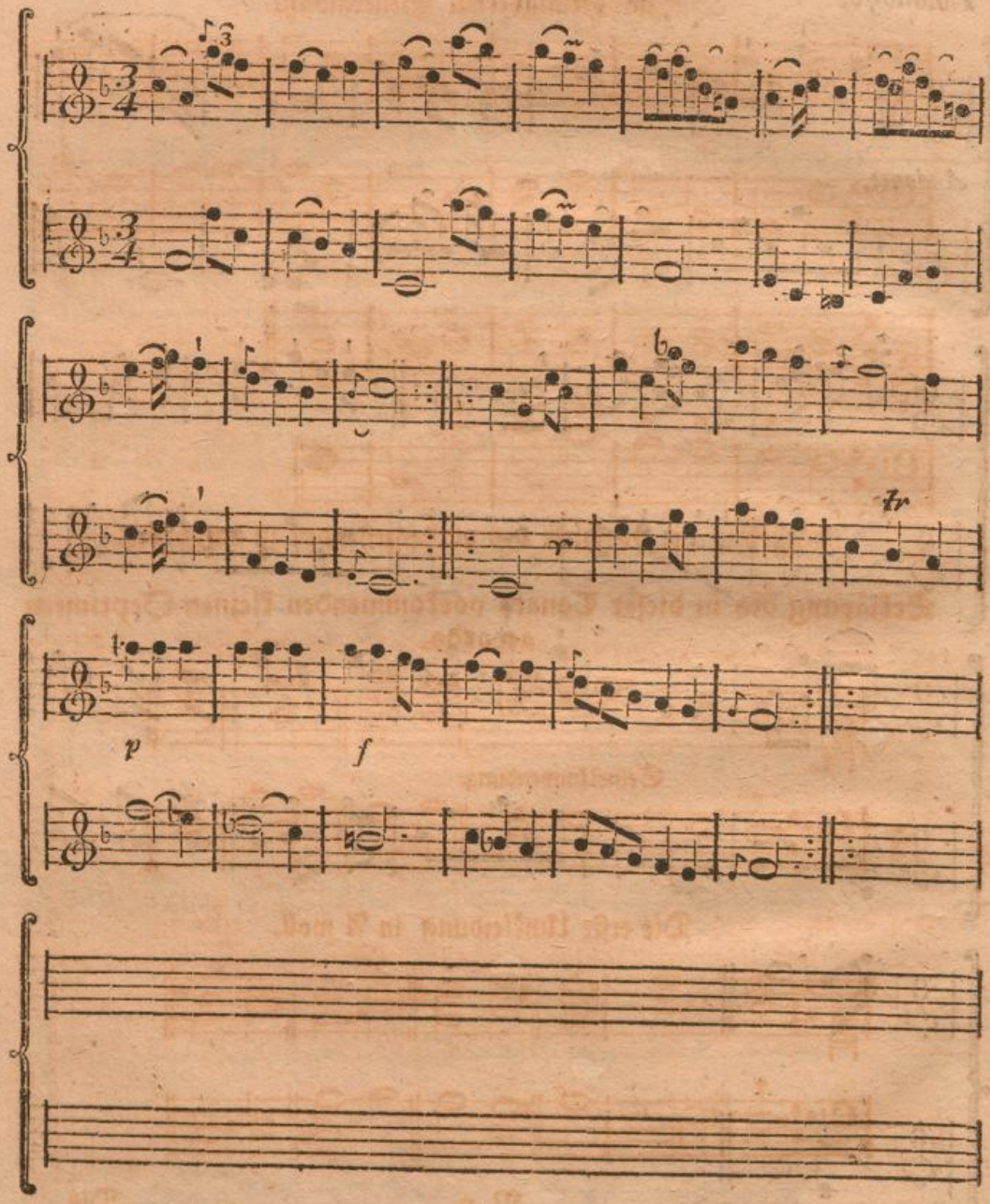




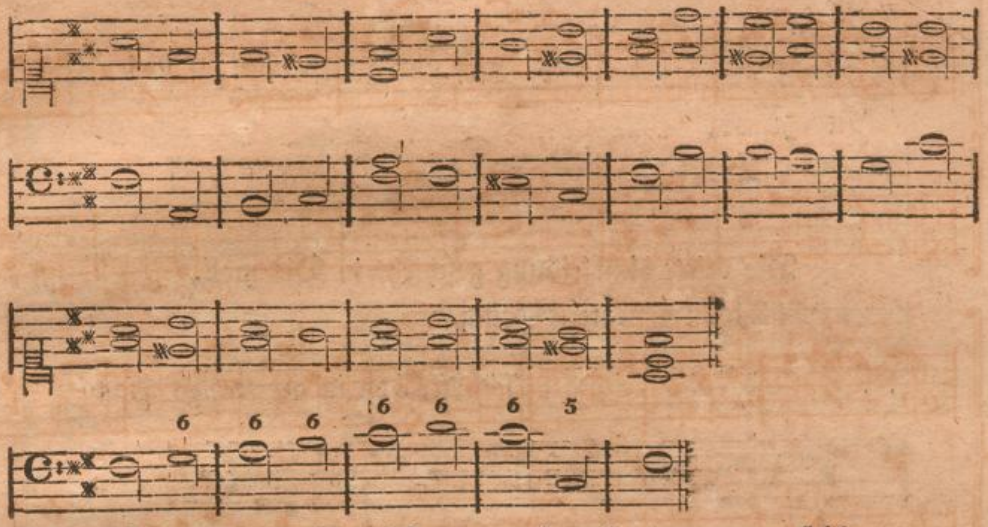
Polonoiſe.



Menuet.



Im verminderten Generalbaß.

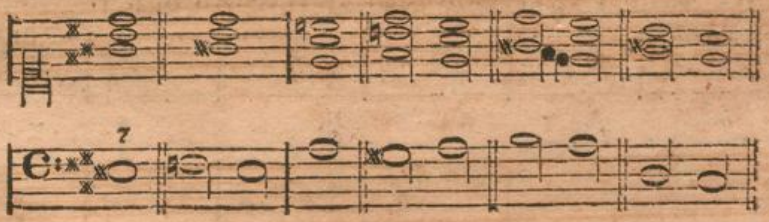


Hiebey ist die Nachlese des vorhergehenden zu empfehlen.

Erklärung des in dieser Tonart vorkommenden kleinen Septimenaccords.

Seine Umwendung.

Die erste Umkleidung in A moll.



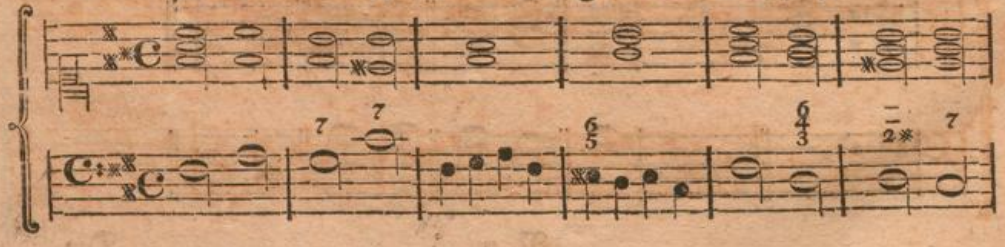
Die zwote Umkleidung geht in C moll.

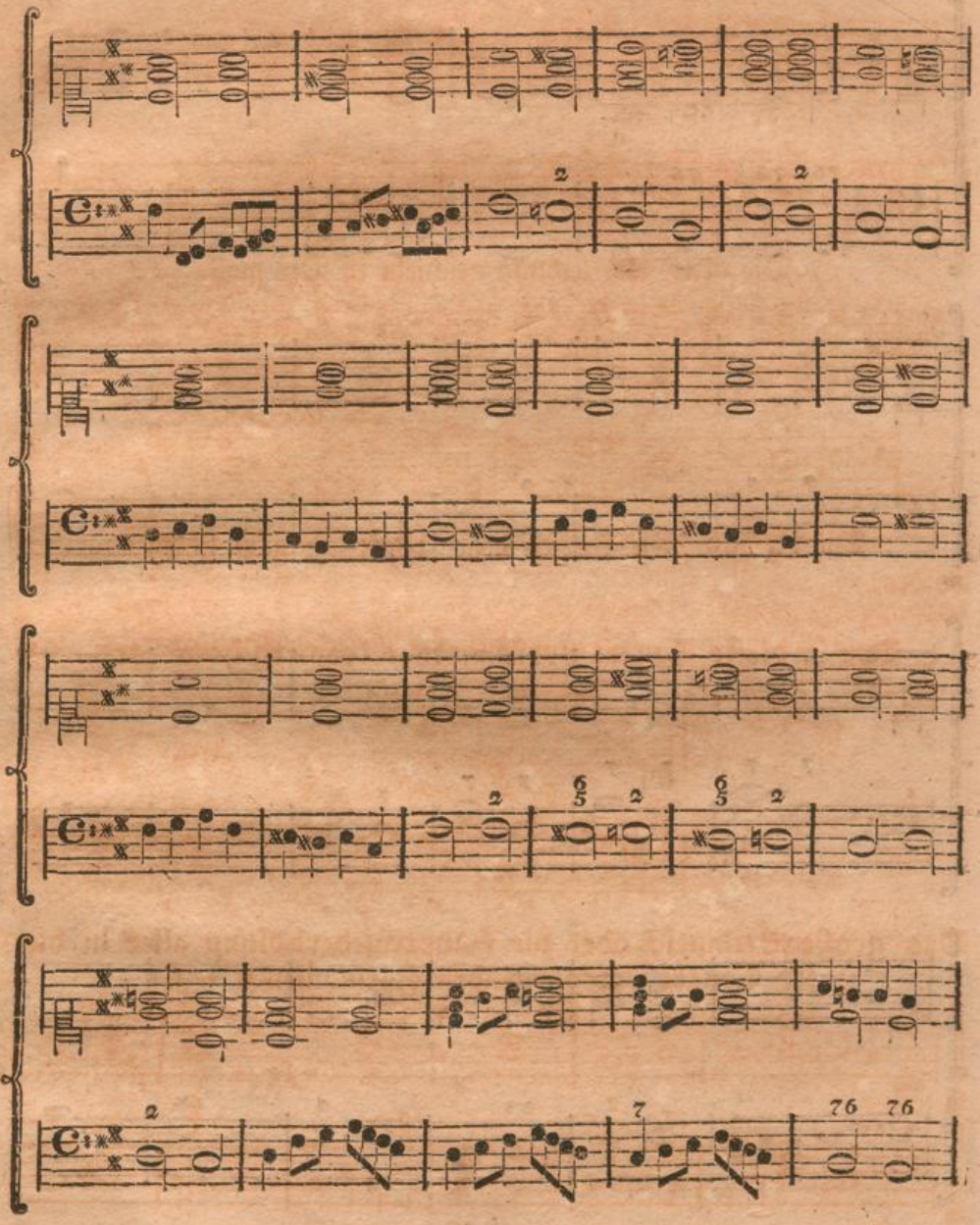
Die dritte Umkleidung geschieht in Dis moll.

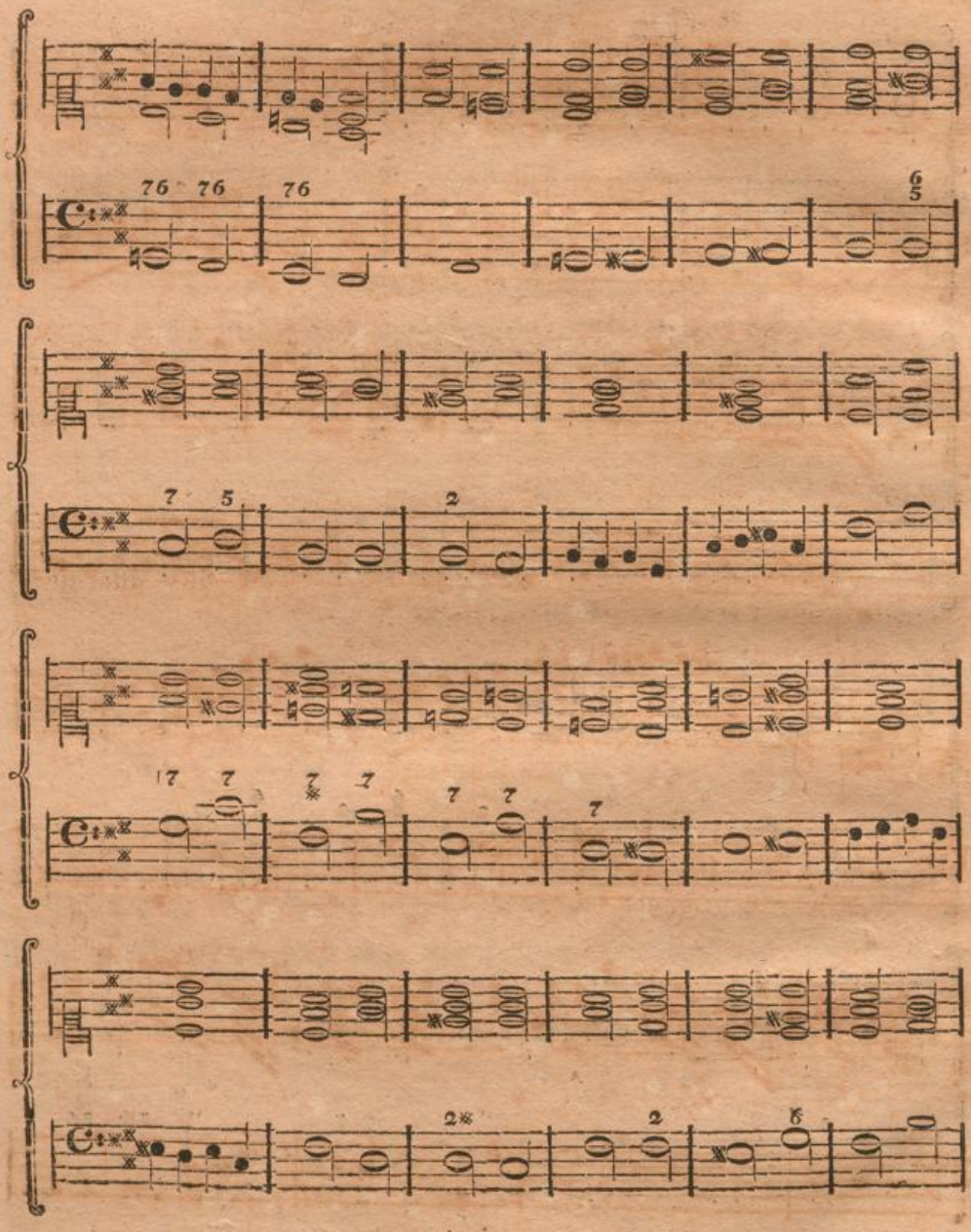
Die Ursache dieser verschiedenen Umkleidung ist schon angezeigt worden.

Der in dieser Tonart vorkommende kromatische Accord.

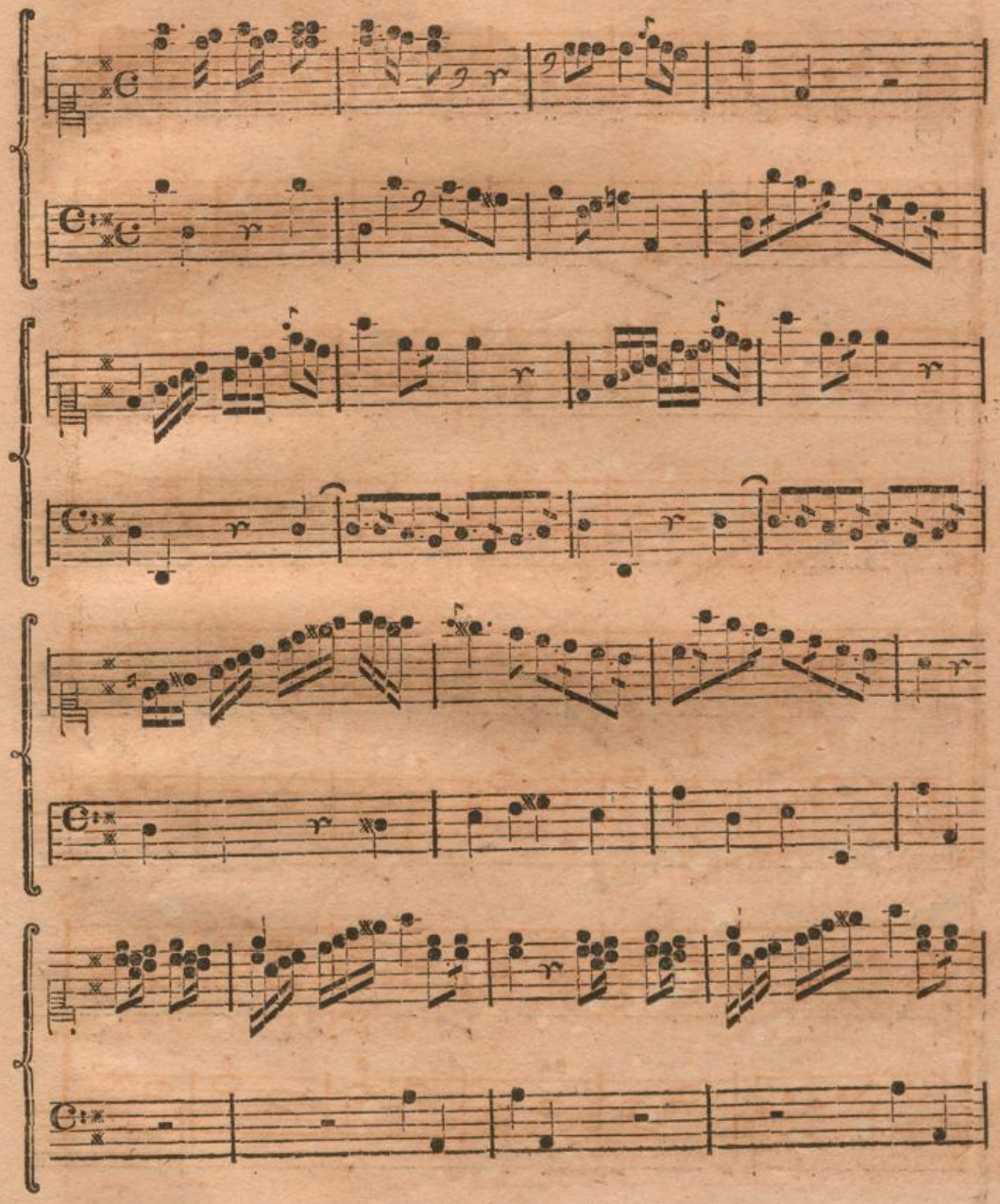
Das große Exempel, oder die Hauptwiederholung aller in dieser Tonart vorkommenden Harmonien u. s. f.

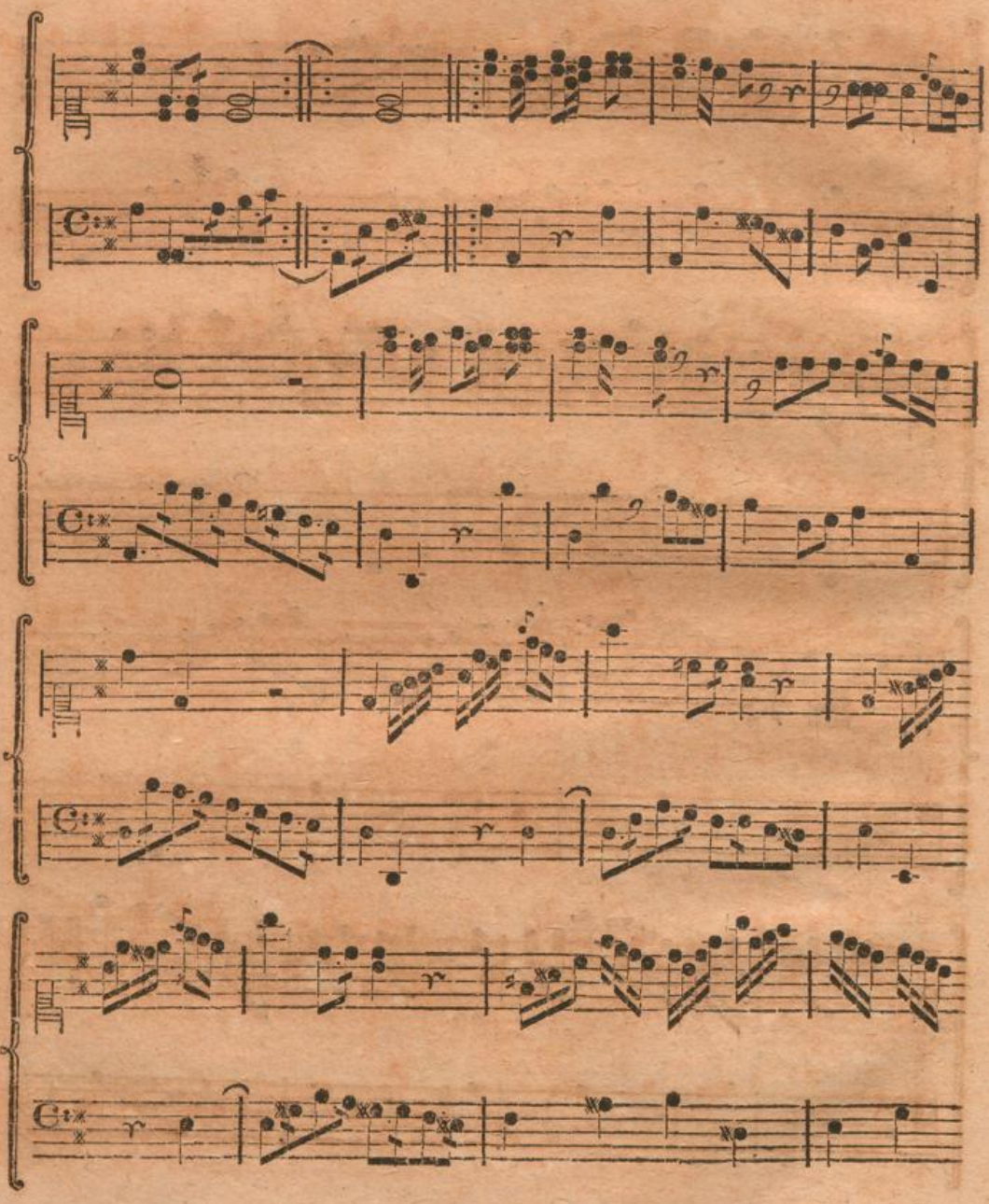


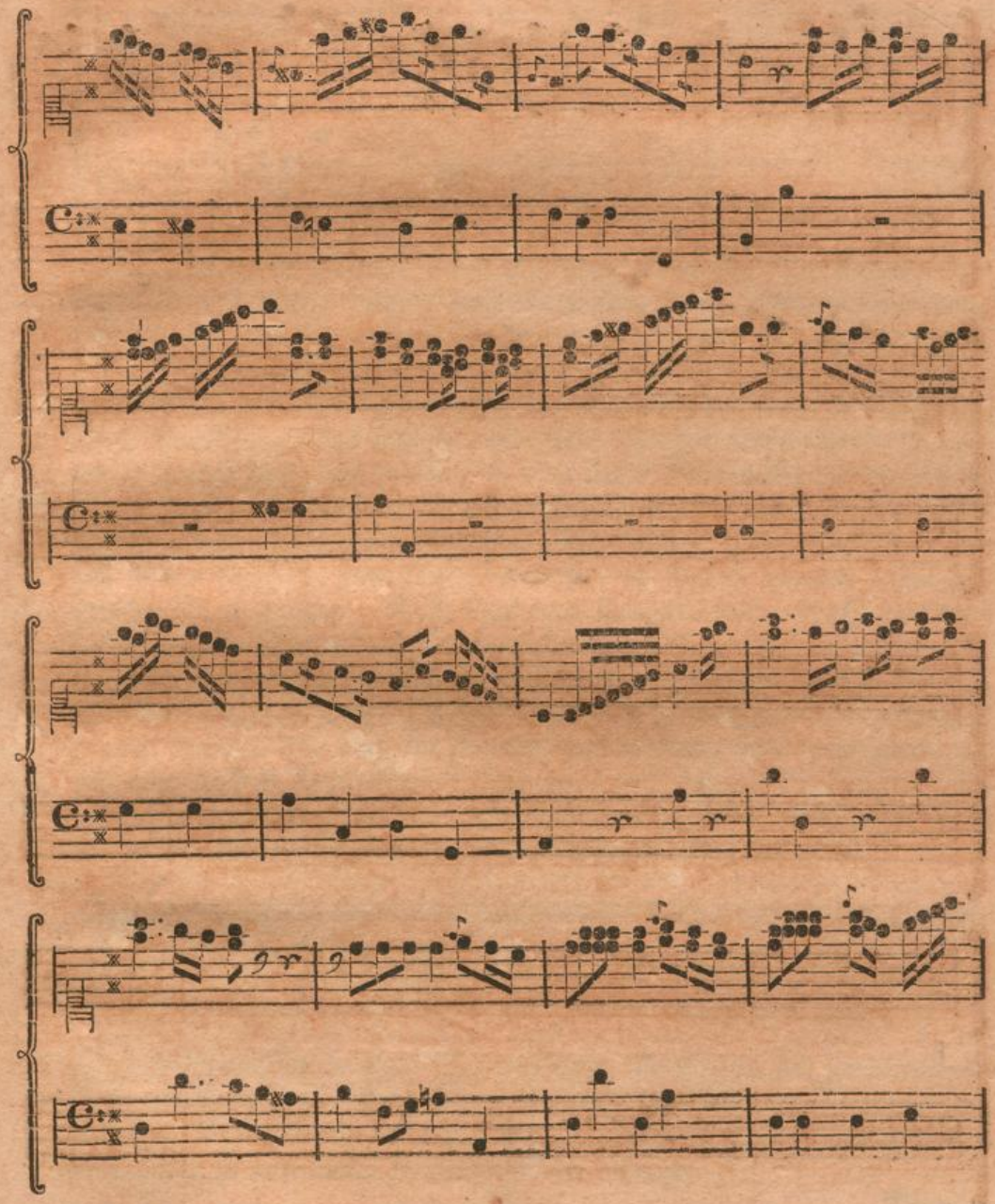


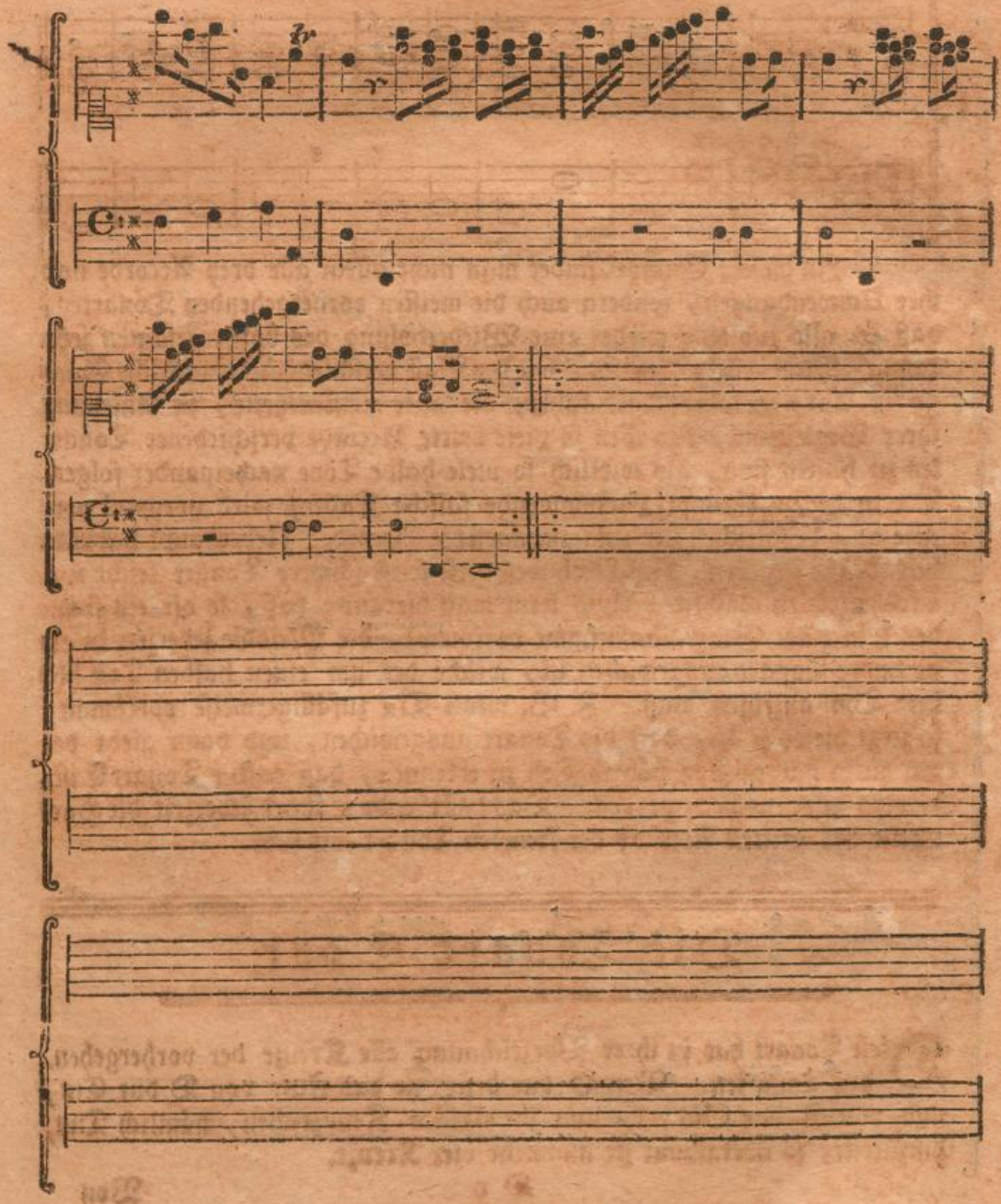

76 76 76
6 5
7 5
2
17 7 7 7 7 7 7
2* 2 6

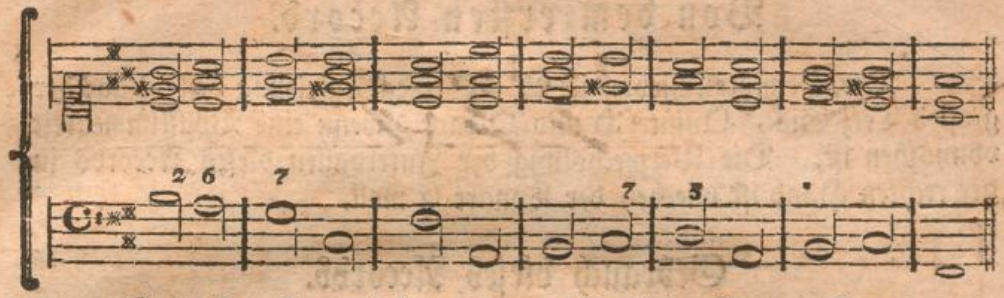
Marcia. *del Sign. Giornelli.*











In diesem Exempel findet man nicht allein alle drey Accorde und ihre Umwendungen, sondern auch die meisten vorhergehenden Tonarten, daß es also zugleich wieder eine Wiederholung des vorhergesagten seyn kann. Man ersieht hieraus, wie der Baß verschiedene kromatische Gänge im Auf- und Absteigen führt, die aber meistentheils, in Ansehung ihrer Begleitung, für eben so viele dritte Accorde verschiedener Tonarten zu halten sind, als wirklich so viele halbe Töne nacheinander folgen. Die in diesem Exempel vorkommende falsche Kadenz wird zweymal vorgezeigt, desgleichen der zusammengesetzte Accord. Ueberhaupt hat man sich Mühe gegeben, dem Liebhaber diese sonst schwere Tonart leicht und annehmlich zu machen. Auch lernt man hieraus: daß, so oft ein fremdes x in einer Generalbaßstimme vorkömmt, die Melodie jederzeit in eine andre Tonart ausgewichen ist, welche der um einen halben Ton höhere Ton anzeigen muß. Z. B. wenn D x zufälligerweise vorkömmt; so zeigt dieses x an, daß die Tonart ausgewichen, und dann giebt der um einen halben Ton höhere Ton zu erkennen, daß es die Tonart E ist, worinn ausgewichen worden. Das dastehende x führt jederzeit die Harmonie des dritten Accords der fremden Tonart mit sich.

Die Tonart E dur.

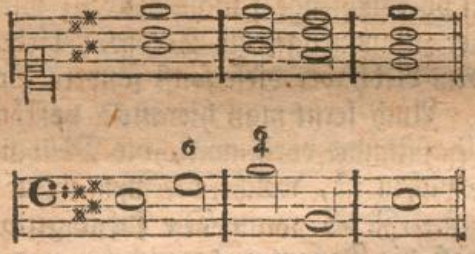
Diese Tonart hat in ihrer Vorzeichnung alle Kreuze der vorhergehenden Tonarten. Von G dur besitzt sie das Fis: von D dur Cis, und von A dur Gis; da nun ihr eigenes Kennzeichen, nämlich Dis, hinzutritt; so übernimmt sie nunmehr vier Kreuze.

Von dem ersten Accord.

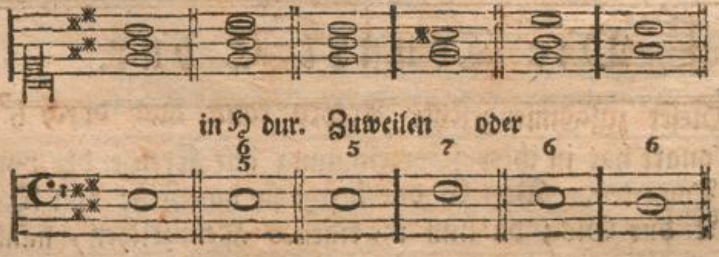
Der Grundton hievon ist E. Seine Begleitung besteht aus der großen Terz Gis, Quinte H und Oktave, wenn eine Vollstimmigkeit vonnöthen ist. Die Verwechslung der Intervallen dieses Accords in der rechten Hand ist wie bey der Tonart E moll.

Gebrauch dieses Accords.

Der ist auch so wie bey E moll. **Wenn E oder Gis im Baß vorkömmt, und das Stück geht aus dieser Tonart; so wird die ganze Harmonie, wenn es vollstimmig seyn soll, dazu gegriffen.** Wenn H im Baß mit dieser Harmonie soll begleitet werden; so muß es entweder durch die Ziffern oder Partitur angezeigt seyn. Diese drey Bäße sind:



Die Harmonie dieses Accords trift man auch in der Tonart H dur an, und zwar beym zweyten Accord, wo bey einer Vollstimmigkeit noch die Sexte hinzutritt: oder es wird diese genommen, und dagegen zuweilen die Quinte H ausgelassen.



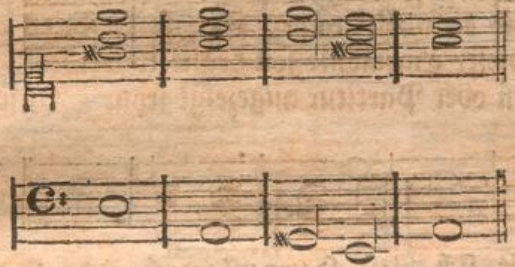
Ge-

Gebrauch dieses Accords.

Dieser ist schon bey H moll beschrieben worden.

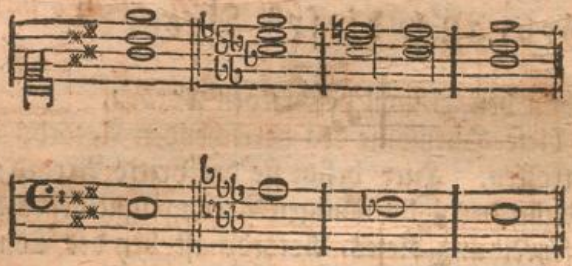
Ferner wird diese Harmonie des herrschenden Accords in E dur, auch in A dur angetroffen. Hier besitzt sie der dritte Accord: nur tritt zuweilen bey Anwendung des vollstimmigen Accompagnements die Septime hinzu. Die Beschreibung dieses Accords ist bey der Tonart A dur gemacht worden.

In einigen Molltonarten wird diese Harmonie auch angetroffen, als in A moll:

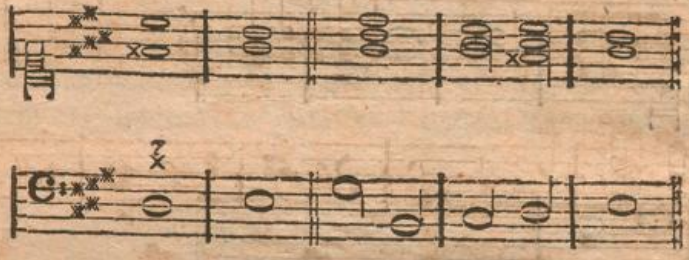


Auch in Dis moll geschieht es, daß sie vorkömmt. Doch ist dieses dabey zu erörtern, daß sie darinn nicht als ein natürlicher, sondern vielmehr als ein tromatischer Accord erscheint, welches durch die Zusammensetzung der Intervallen von zwoen Tonarten geschieht.

Dieser zusammengesetzte Accord kann auch durch b vorgestellt werden.



Wenn eine falsche Kadenz in Gis moll gemacht wird; so kann die Harmonie vom ersten Accord in E dur auch gebraucht werden.



Sehr selten läßt sich diese Harmonie noch anderswo, nämlich in Durchgängen und Bindungen, antreffen.

Von dem zweyten Accord.

Dieser ist auch bereits bey E moll beschrieben: nur hier ist zu erinnern, daß seine Terz groß ist. Die Intervallen heißen: A als der Grundton, Cis, E, und Fis. Der Gebrauch hievon kann bey E moll nachgesehen werden.

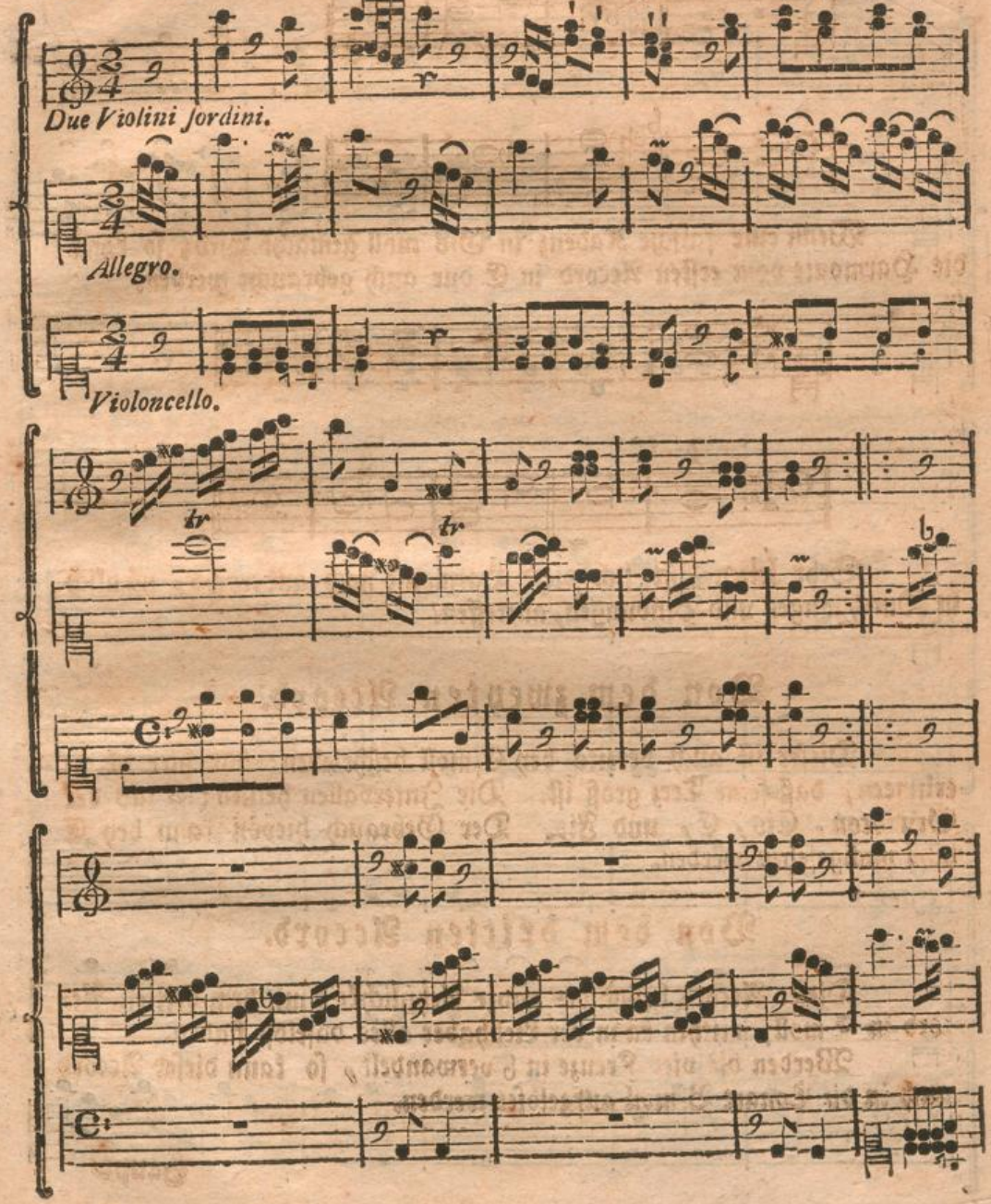
Von dem dritten Accord.

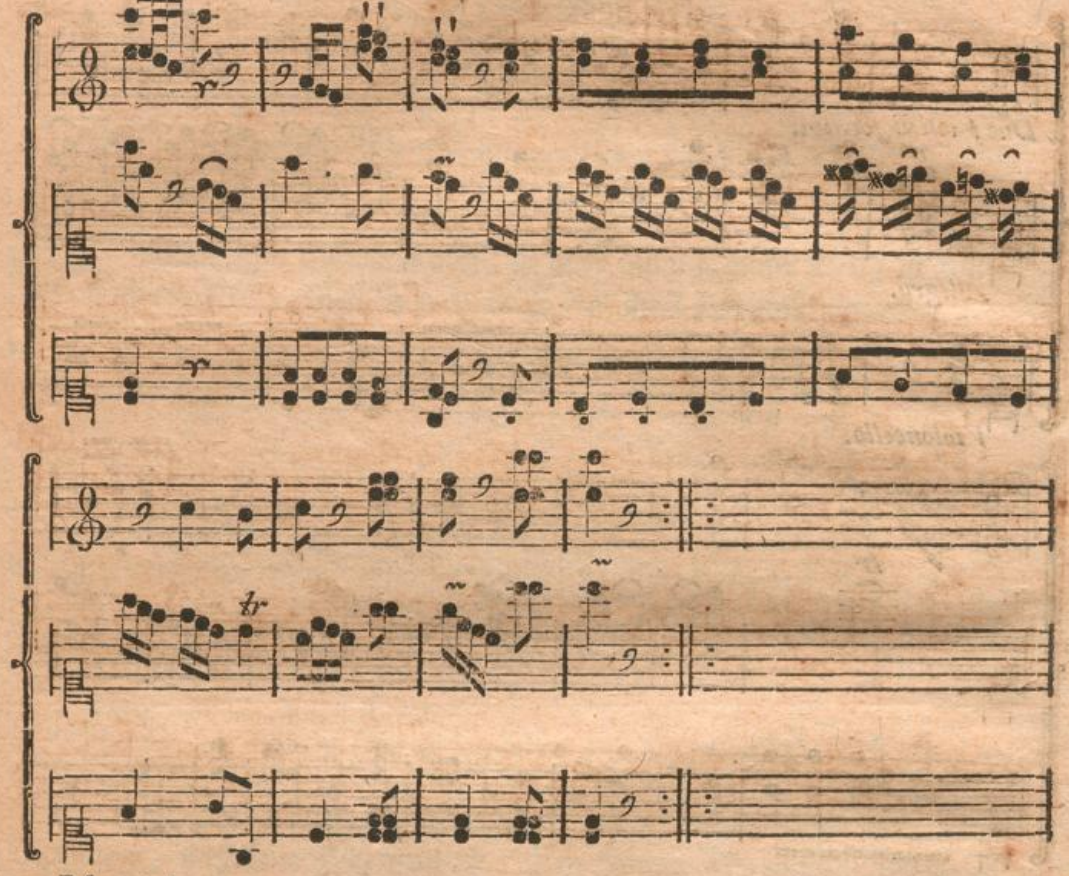
Dieser Accord besitzt die ganze Aehnlichkeit mit dem dritten Accord in E moll, mithin kann der Liebhaber alles daselbst finden.

Werden die vier Kreuze in b verwandelt, so kann dieser Accord auch in die Tonart B moll aufgelöset werden.

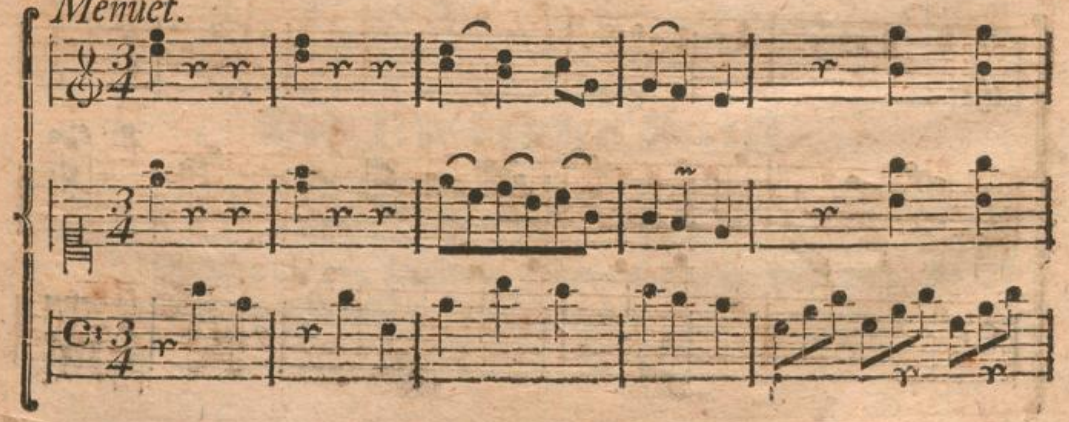
Haupt-

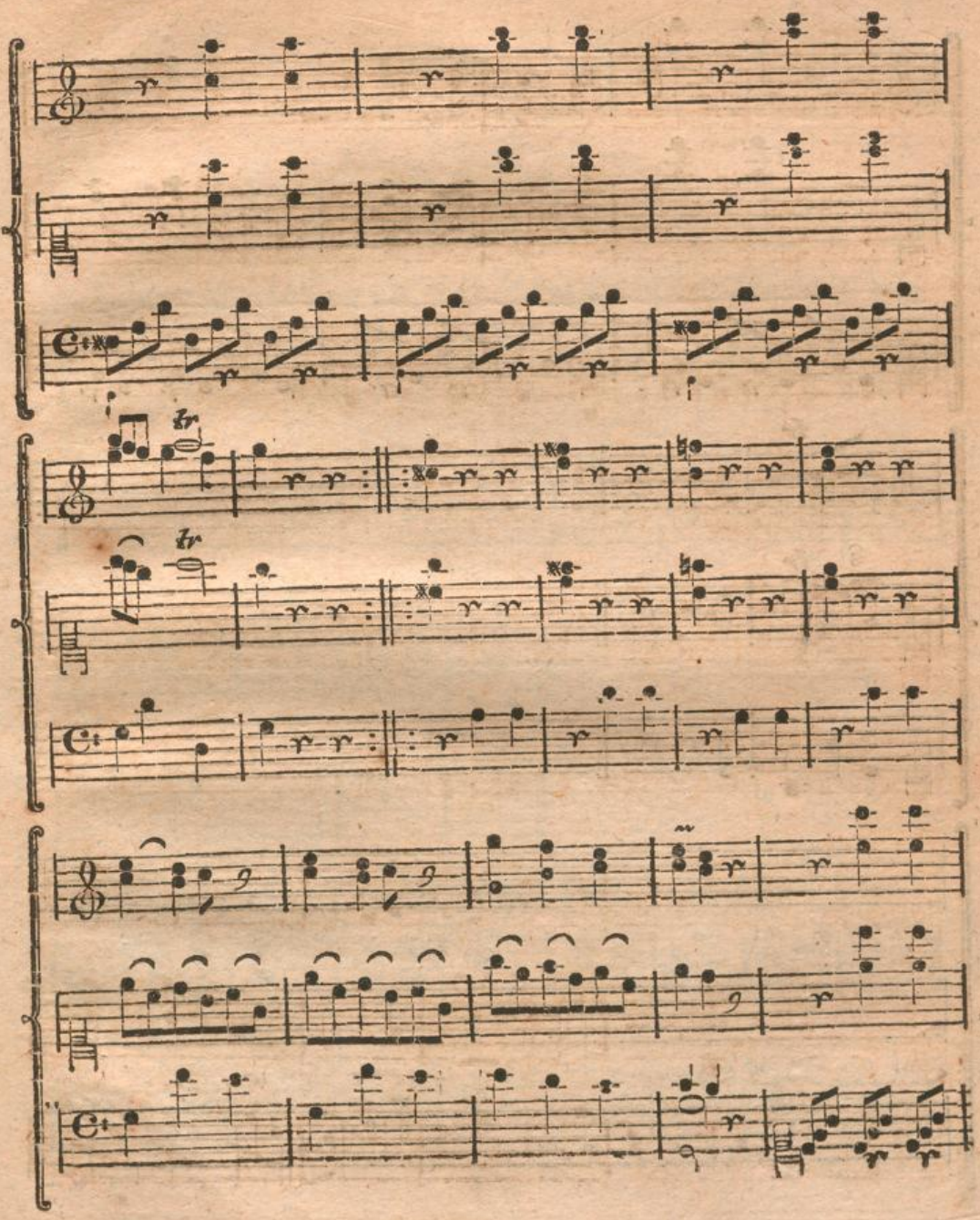
Concertino. del Sign. Wagenseil.

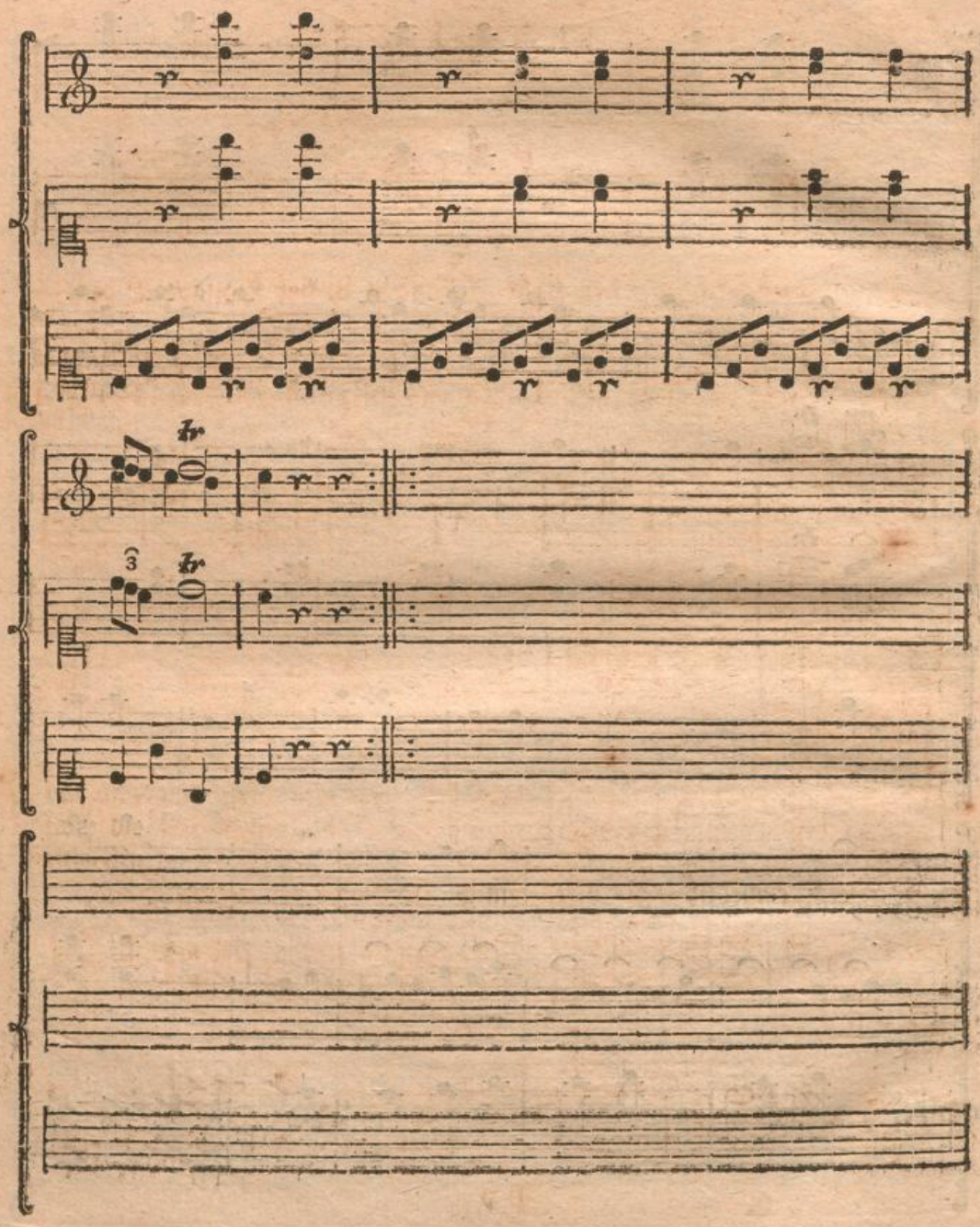


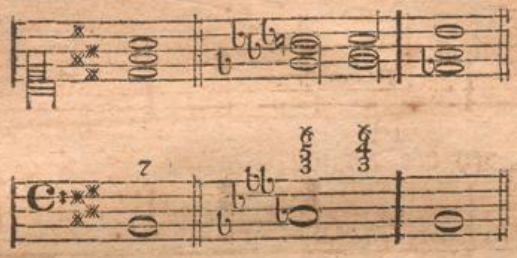


Menuet.

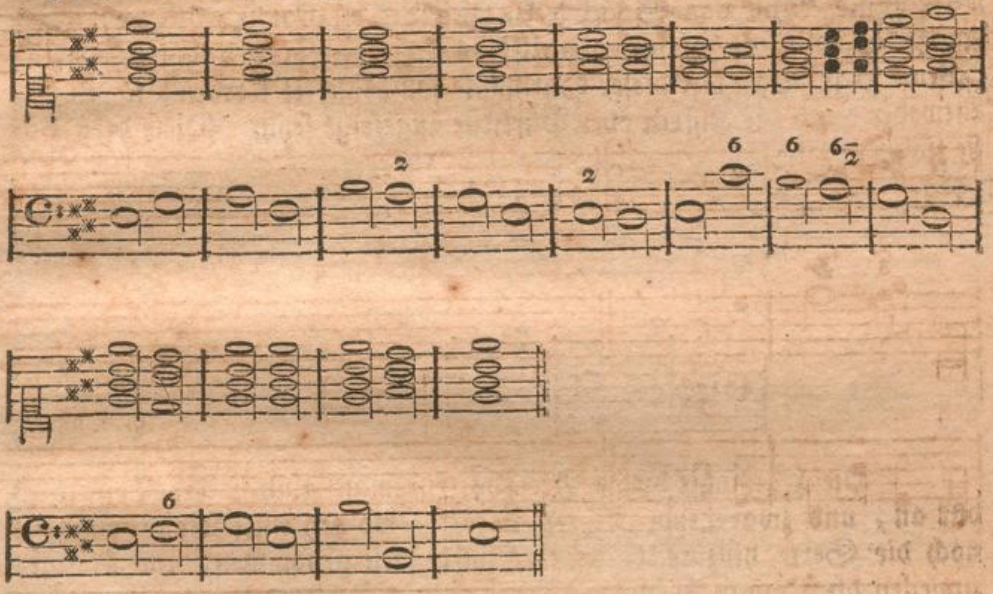




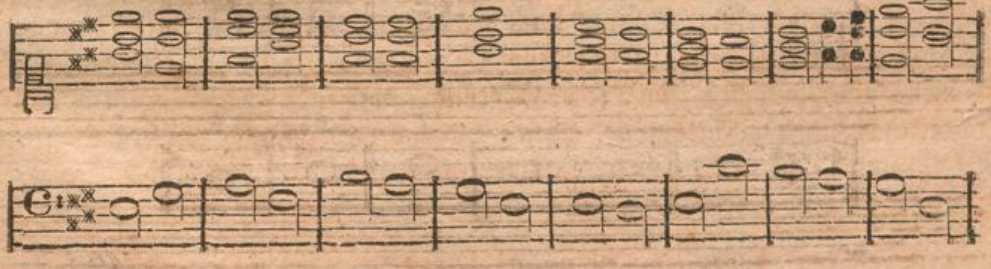

3

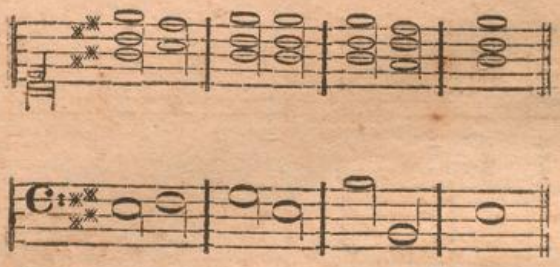


Hauptwiederholung der drey Accorden in der Tonart Es dur.

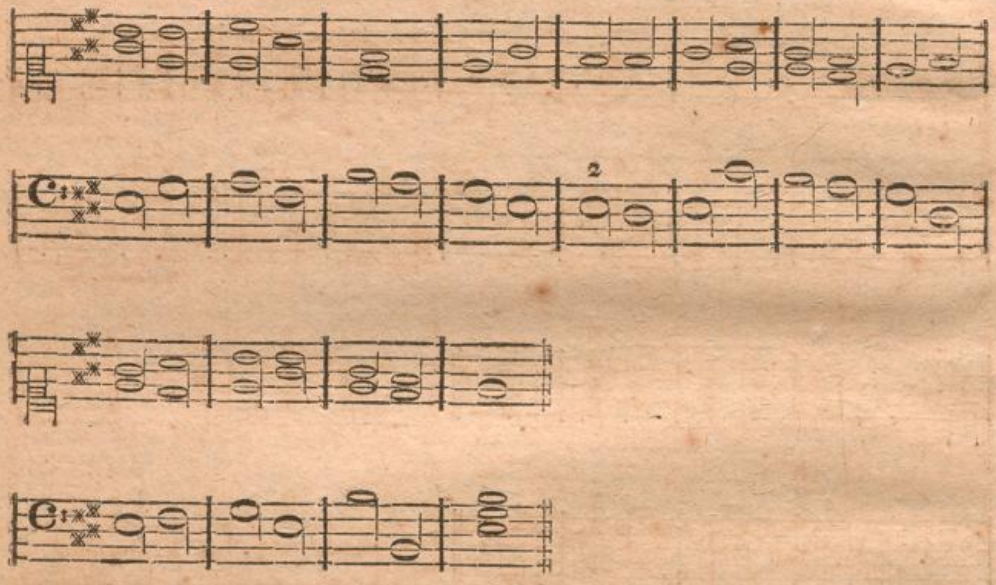


Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.

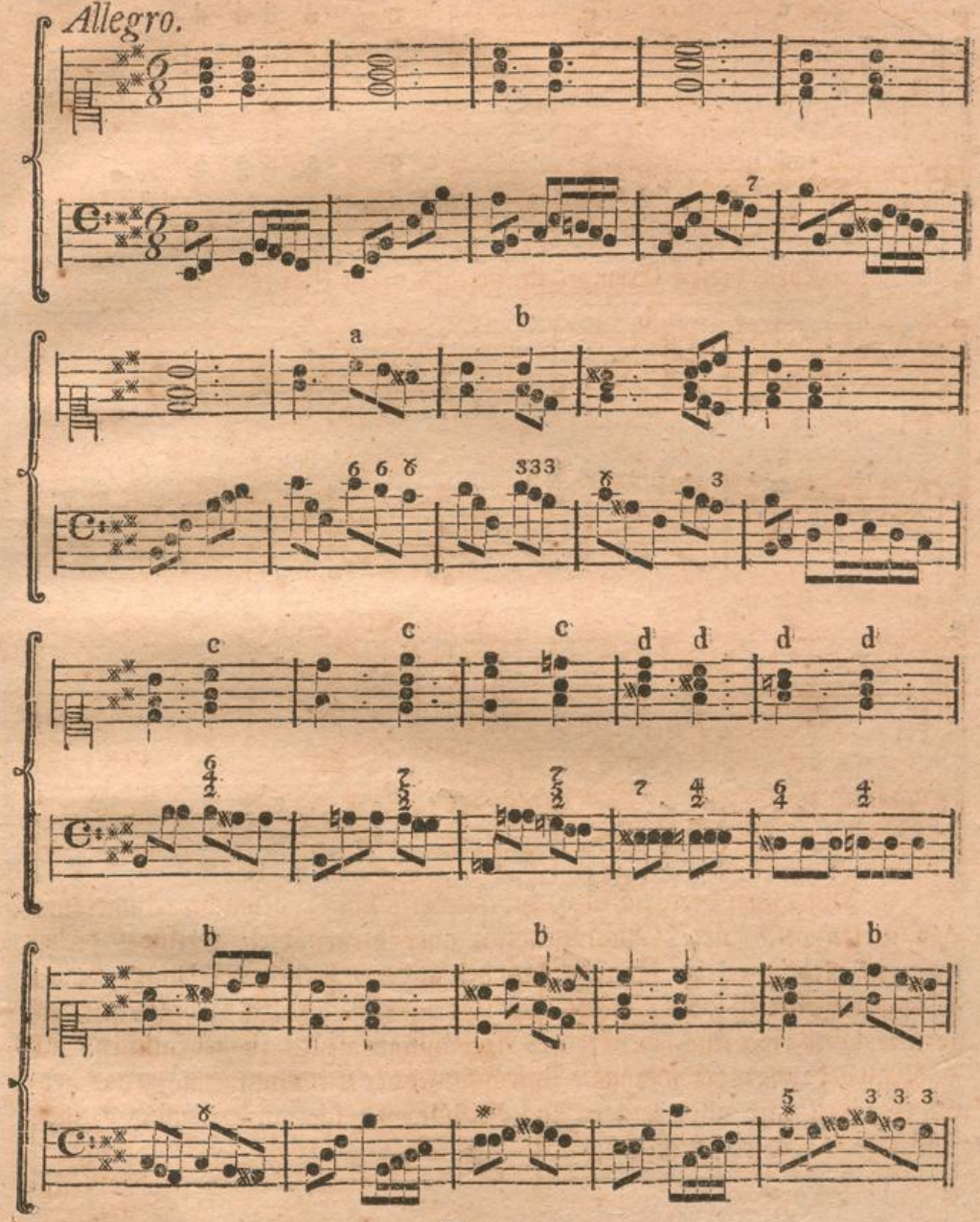


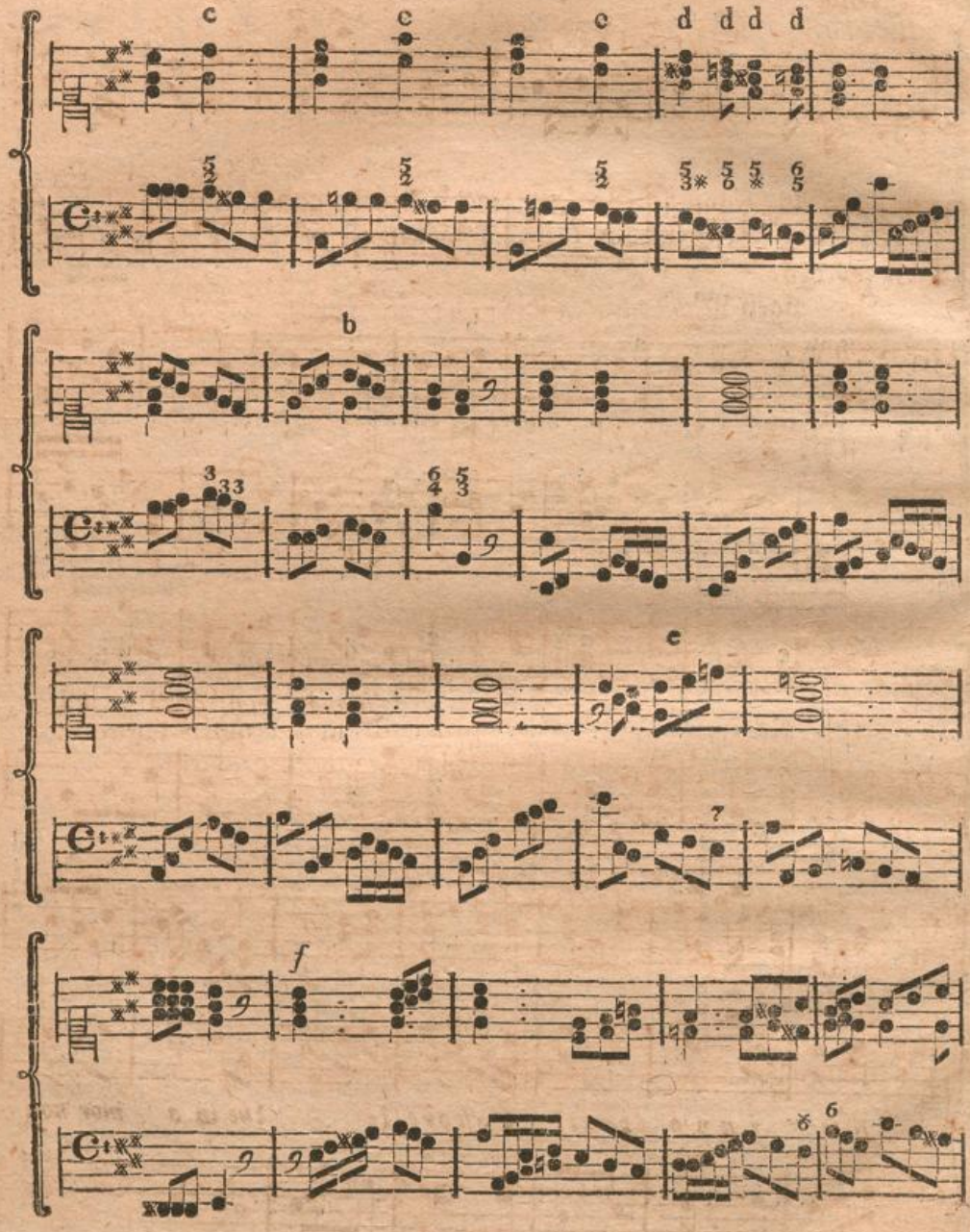


Eben dieses Exempel im verminderten Generalbaß.

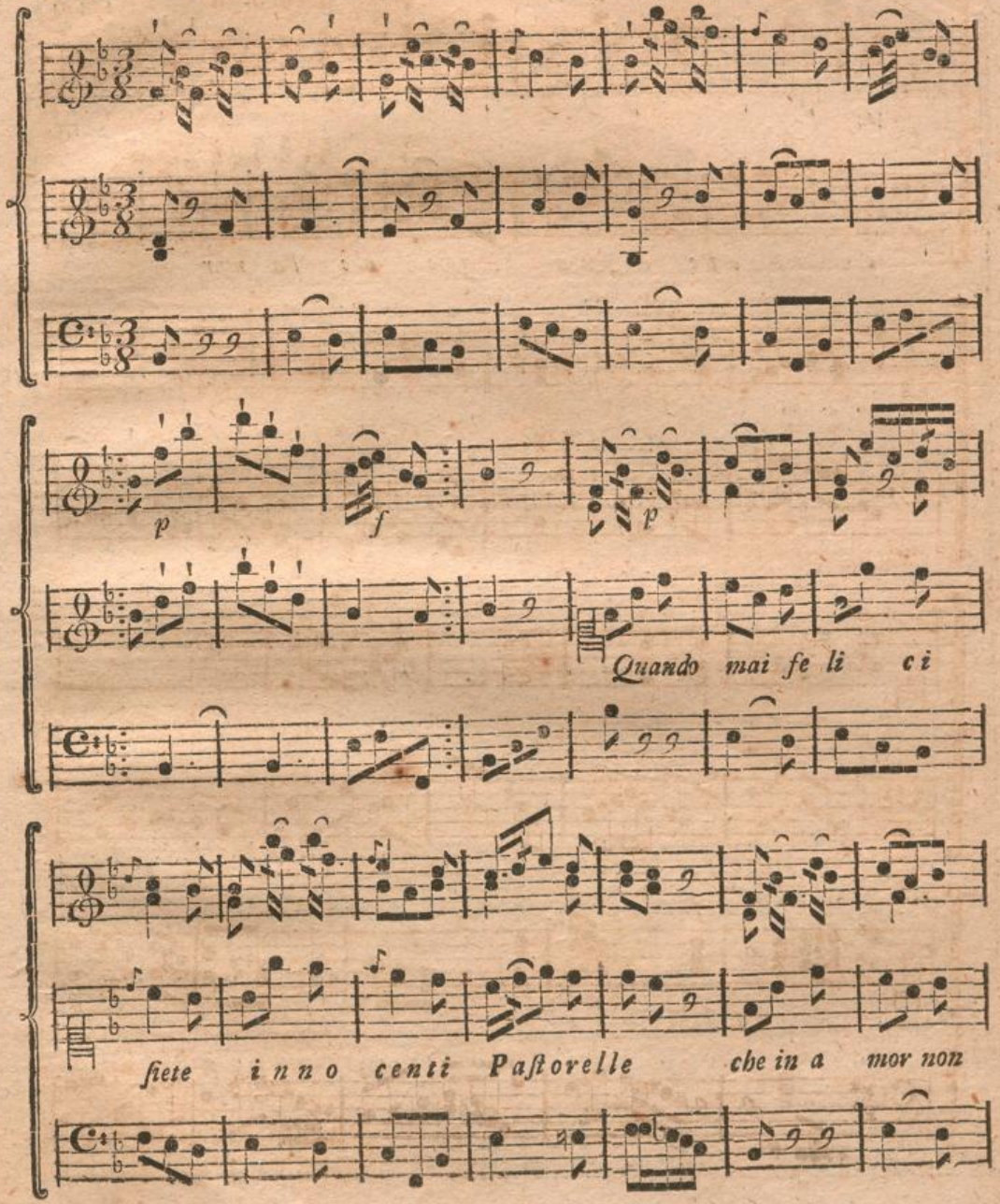


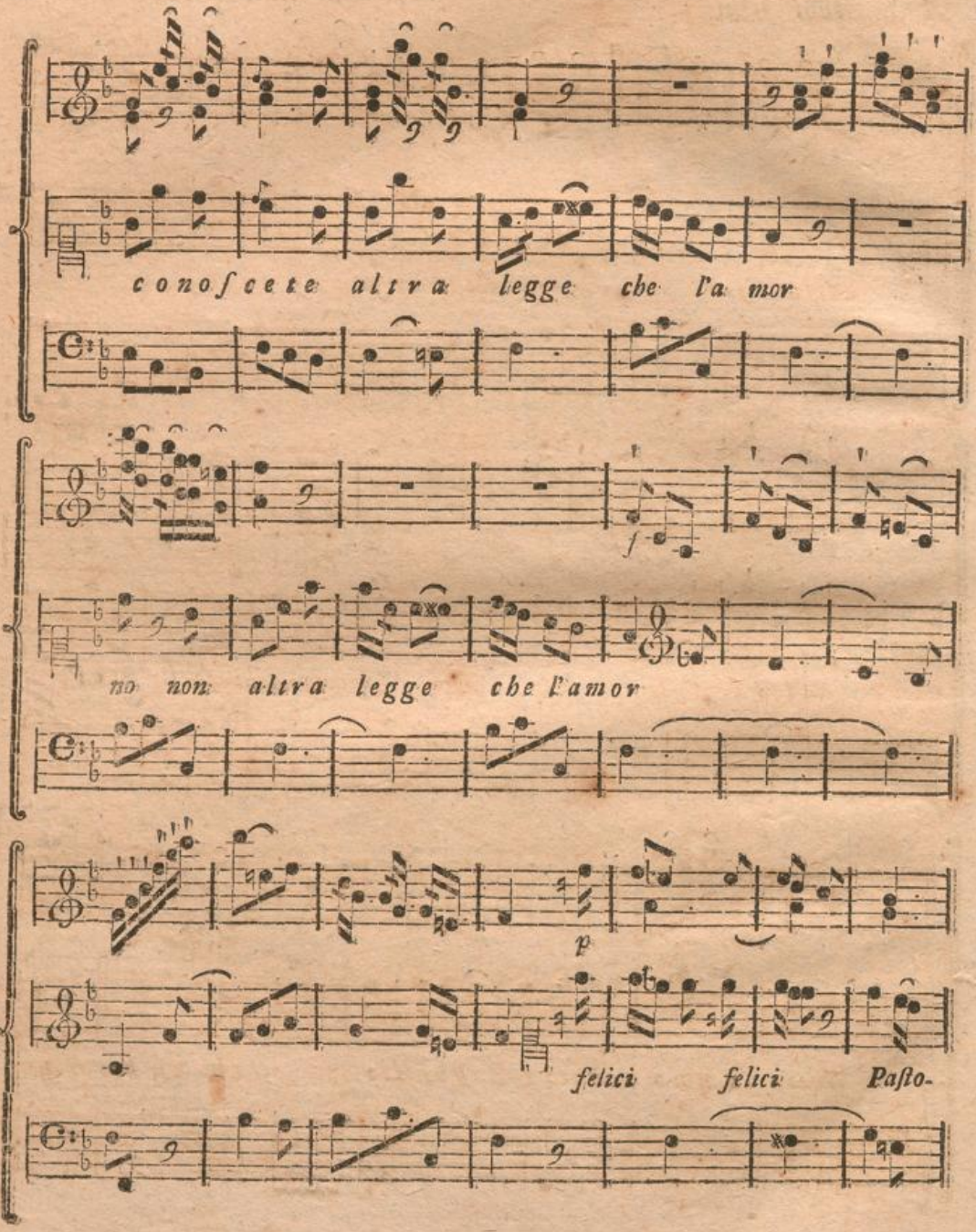
Alle, bey dergleichen Hauptwiederholung, gemachte Anmerkungen gelten auch hier. Hauptsächlich aber dienen diese Exempel dazu: daß ein Liebhaber eine Tonart nach der andern vornehmen kann, damit selbige, vermittelst dieser verschiedenen Exempeln und Wiederholungen, erlernen, und, wo eine jede Art des Accompagnements zu gebrauchen, sich dadurch bekannt machen möge. Anjetzt folget der Ordnung gemäß, das große Exempel mit aller seiner Ausweichung in die anverwandte Tonarten u. s. f. Hier ist es.

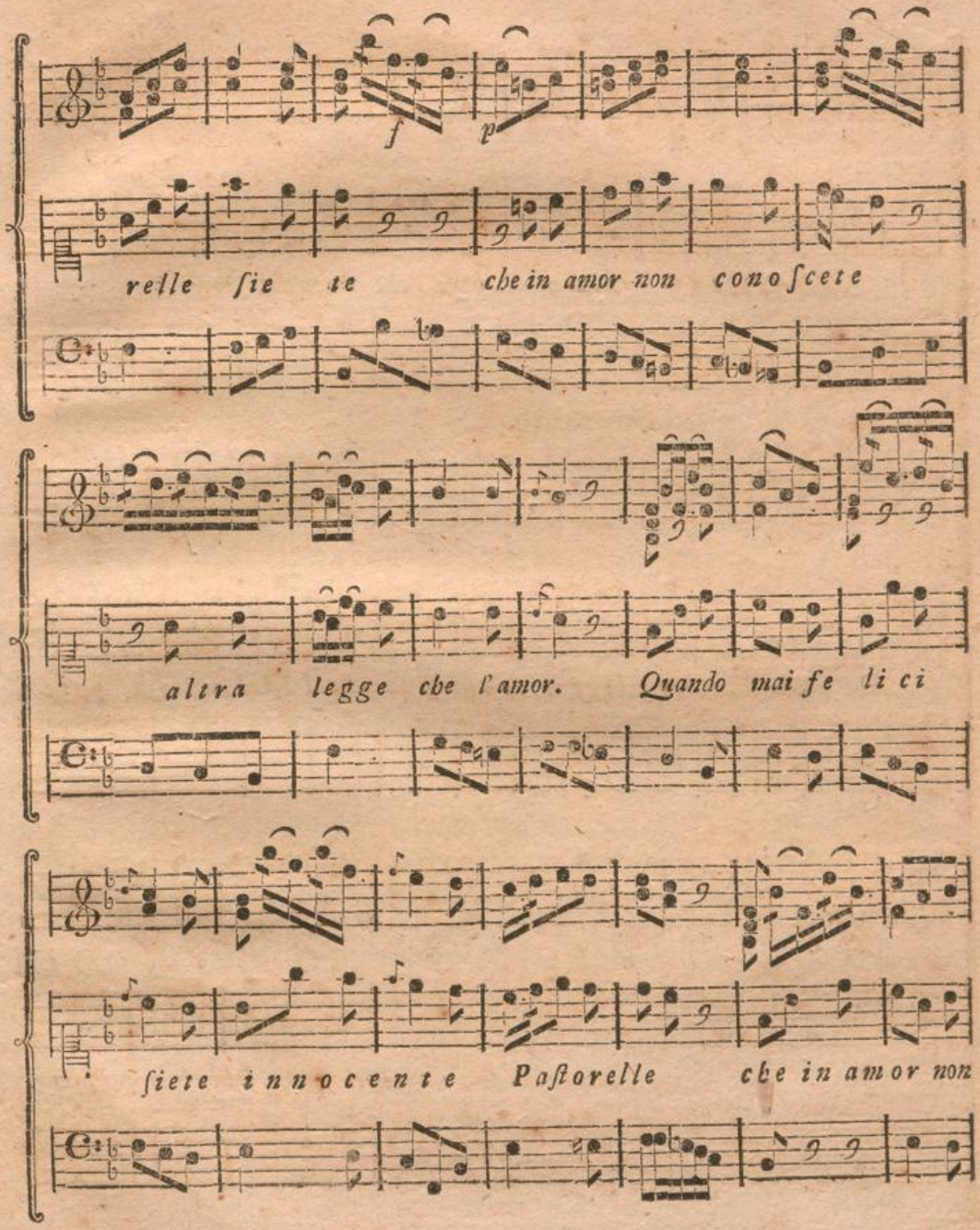

Allegro.
a
b
c
d

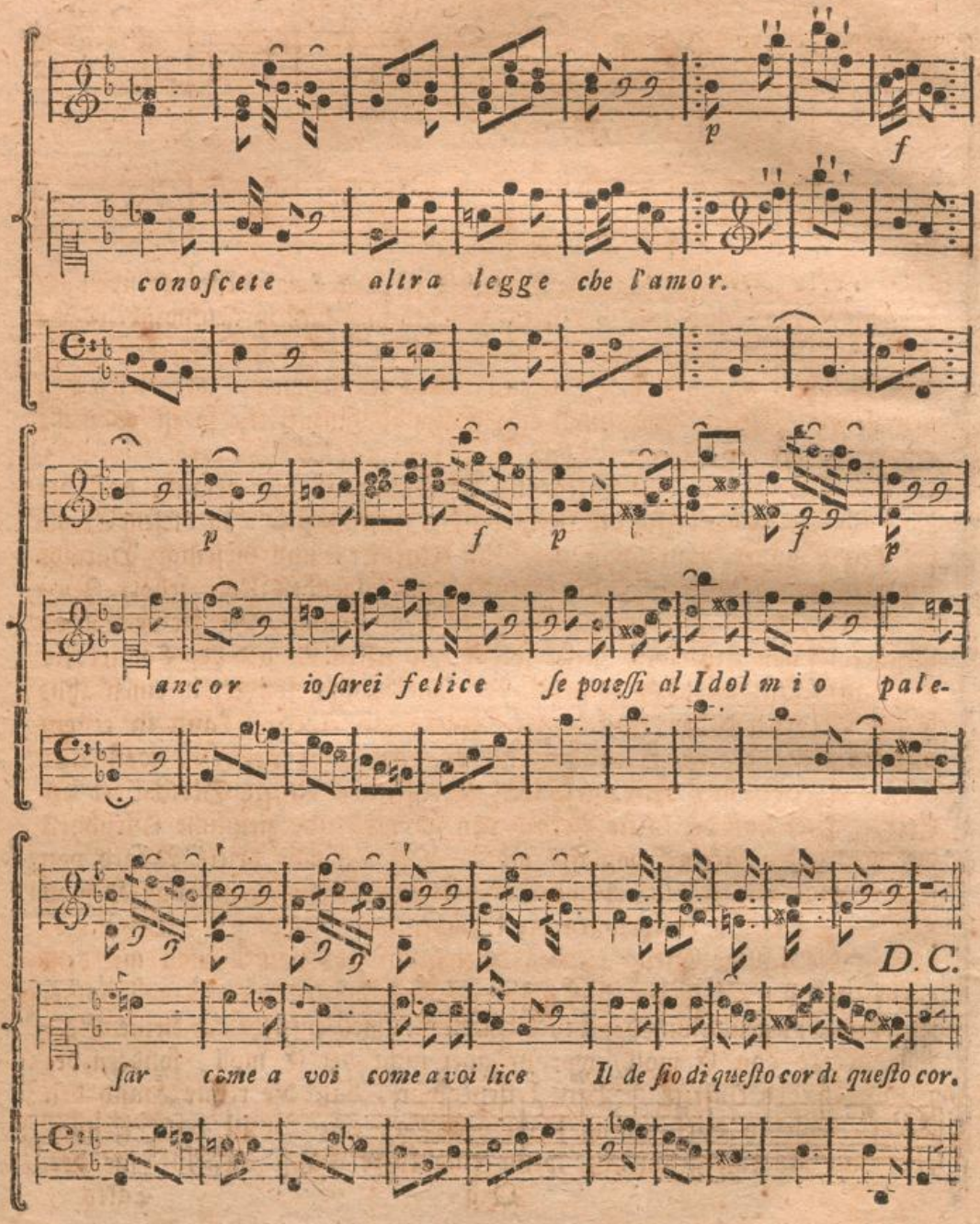

c
c
c
d d d d
b
c
f

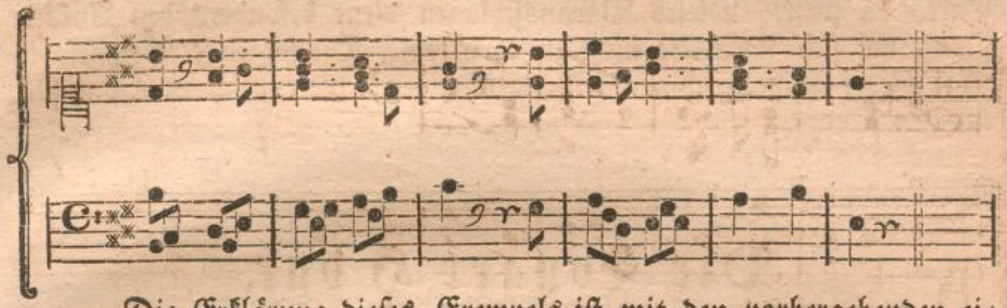
Andantino. *del Sign. Daube.*




conoſcete altra legge che l'a mor
f
no non altra legge che l'amor
p
felici felici Paſto-


f
p
relle sie te che in amor non conoscete
altra legge che l'amor. Quando mai felici
siete innocente Pastorelle che in amor non


p
f
conoſcete altra legge che l'amor.
p
f
p
f
p
ancor io ſarei felice ſe poteſſi al Idol mio pale-
D.C.
far come a voi come a voi lice Il de ſio di queſto cor di queſto cor.



Die Erklärung dieses Exempels ist mit den vorhergehenden einerley. Nur haben wir hier noch angebracht, daß in geschwinden Sachen die Oberstimme auch mit dem Baß in Terzen und Sexten gehen könne, ohne eine andre Begleitung dazu zu nehmen, wie dieses bey a zu sehen. Wenn auch noch eine Stimme hinzutritt, so ist es mehrentheils nur ein liegender Ton. b

Wir haben bey Erklärung der Tonart C dur gesagt: daß die künstlichen Accorde durch die Retardation entstünden. In diesem Exempel bey c findet man: daß der Baß retardirt, und diejenige Harmonie dazu angegeben wird, die eigentlich zur folgenden Note gehört. Bey d entsteht, durch die Liegenlassung der Oberstimme, der kleine Septimenaccord von Fis moll: dieser soll in den ersten Accord der Tonart Fis moll aufgelöset werden, er geht aber nicht dahin, sondern in einen ähnlichen Accord; daher entsteht die Regel: **ein Accord kann in einem andern Accord einer fremden Tonart aufgelöset werden, wenn nur dieser Accord mit dem natürlich auflösenden einige Gleichheit besitzt.** Hier hat der dritte Accord von H moll eine ziemliche Gleichheit mit dem ersten Accord von Fis moll. Der folgende dritte Accord von E dur zeigt wieder eine Aehnlichkeit mit dem ersten Accord von H moll u. s. w. Dadurch entspringen die kromatischen Baßgänge. Bey b verursacht die völlige Gleichheit des dritten Accords von A moll mit dem vorhergehenden, daß der Baß die weite Ausschweifung in A moll macht. Durch die Liegenlassung der beyden Oberstimmen entsteht der kleine Septimenaccord von E moll, worauf aber nicht der E moll, sondern der E dur Accord eintritt. Bey f sieht man, daß die rechte Hand den Accord angeben darf, wenn schon der Baß eine Pause hat, welches aber nur alsdenn geschieht, wenn eine kurze Pause im Anfange des

Takts da steht. Dieses Vorausschlagen dient besonders den Anfängern, um sich im Takte nicht zu verlieren. Die folgende Baßmelodie zeigt wieder einige geschwinde Ausweichungen, die endlich in E dur sich endigen.

Die Tonart H dur.

Diese besitzt fünf x in ihrer Vorzeichnung, nämlich die vier vorhergehenden und ihr eigenes Kreuz, als die große Septime Ais. Die Ursache so vieler x ist bereits gleich Anfangs bey der Beschreibung der Tonart G dur angezeigt worden.

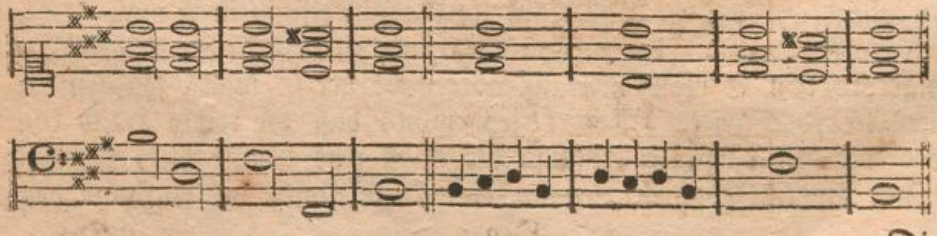
Von dem ersten Accord.

Dieser ist in nichts, als in der Terz, vom ersten Accord der Tonart H moll unterschieden. Sie ist hier groß.

Der Grundton heißt H, die Terz Dis, und die Quinte Fis. Bey vollstimmigen Sachen wird die Oktave dazu genommen. Das übrige ist bey H moll gesagt worden.

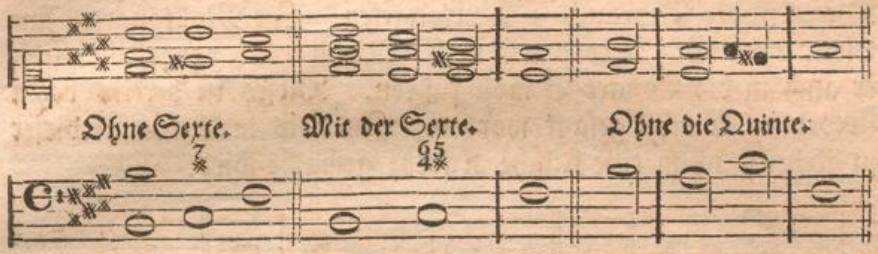
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in einer, in dieser Tonart gesetzten, Baßstimme, H oder Dis vorkömmt; so wird die Harmonie dieses Accords dazu angegeben. Sollte aber Fis darinn mit der nämlichen Harmonie vorkommen, so muß dieses durch Ziffern angedeutet werden.



Dies

Diese Harmonie wird auch in der Tonart Fis dur gefunden, nur mit dem Unterschiede: daß die Sexte zuweilen noch dazu genommen wird.

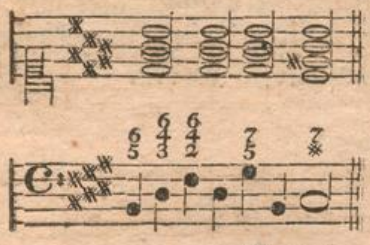


Hier sieht man zugleich die Auflösung in dem dritten Accord von Fis dur.

Gebrauch dieses Accords.

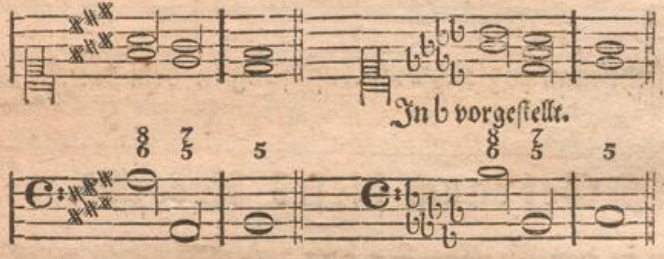
Wenn in der Tonart Fis dur, ♮ oder Dis vorkömmt; so kann, wenn keine besondre Ziffern darüber stehen, die Harmonie des ersten Accords in ♮ dur dazu genommen werden. Bey Verstärkung der Harmonie, desgleichen nach der vorher genommenen Lage der rechten Hand, wird auch die Sexte Gis noch dazu gegriffen. Da dieser zweyte Accord nunmehr aus vier Intervallen besteht; so kann er auch zu jedem Intervall, wenn es in Baß versetzt wird, ganz angegeben werden, doch müssen alsdenn die beyden obern Töne Fis und Gis beziffert seyn, weil ein Anfänger sonst leichtlich einen andern Accord nehmen möchte, wie dieses in der Erklärung der Tonart Fis moll zu finden, und auch hiebey nachgelesen werden kann.

Wiederholung dieses Accords, seine verschiedene Bezifferung und abstammende Bäße.



Der dritte Accord in E dur führt auch die Harmonie des herrschenden Accords in H dur, nur daß bey einem vollstimmigen Accompagniren noch die Septime hinzutritt.

Dieses ist der Gebrauch in Durtonarten. In Molltonarten findet man diesen nämlichen Accord in E moll. Wenn er in ♭ vorgestellt wird; so kann er auch in die Tonart B moll führen. Dieses ist bereits beym dritten Accord in E moll gesagt worden. In Dis moll kömmt dieser Accord zu stehen, wenn eine falsche Kadenz gemacht wird.



Diese Harmonie kömmt sehr selten anderwärts vor.

Von dem zweyten Accord.

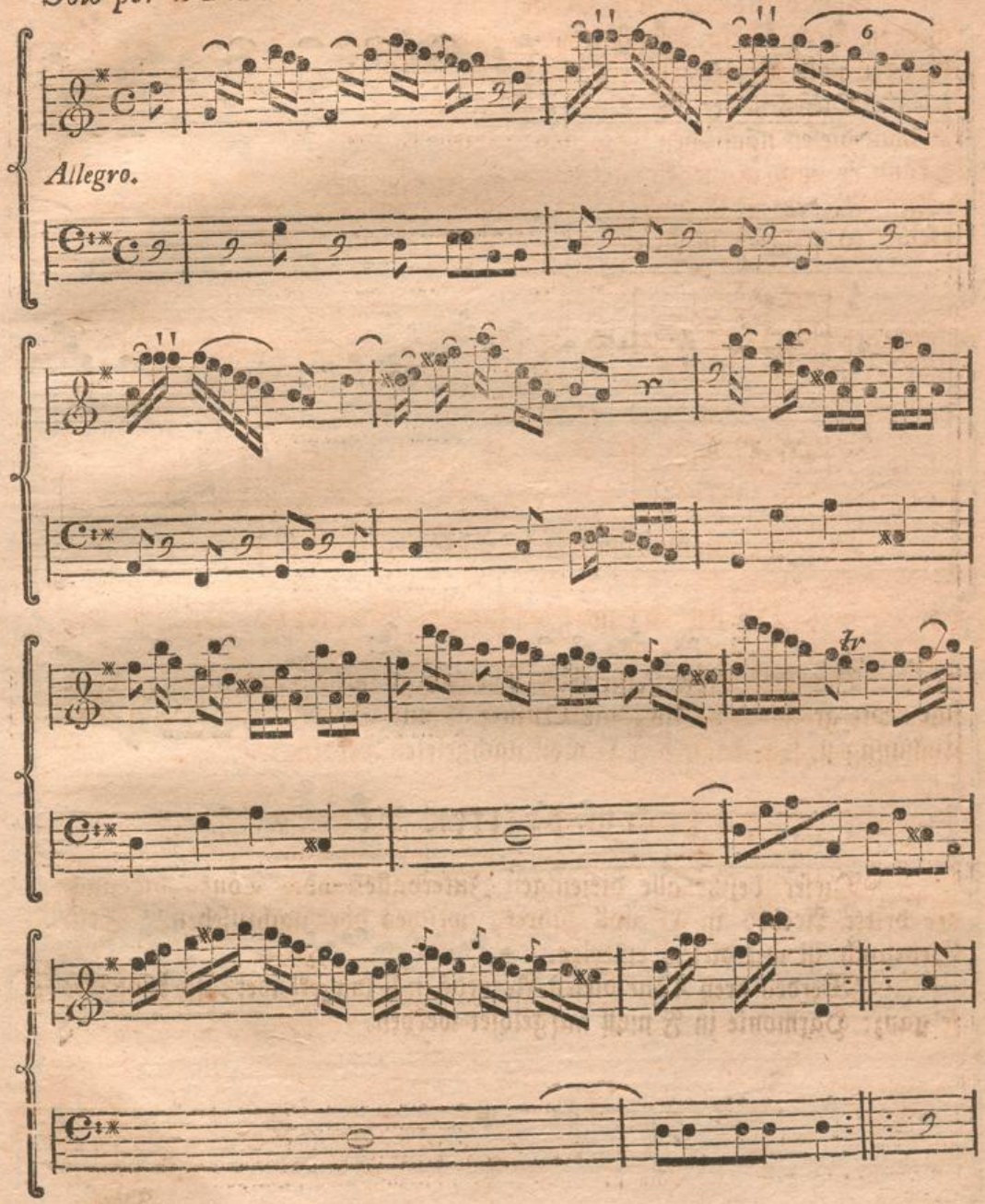
Der Grundton heißt E. Die übrige dazu harmonirende Töne sind: die große Terz Gis, die Quinte H und Sexte Cis. Seine Bestimmung u. s. f. kann bey H moll nachgelesen werden.

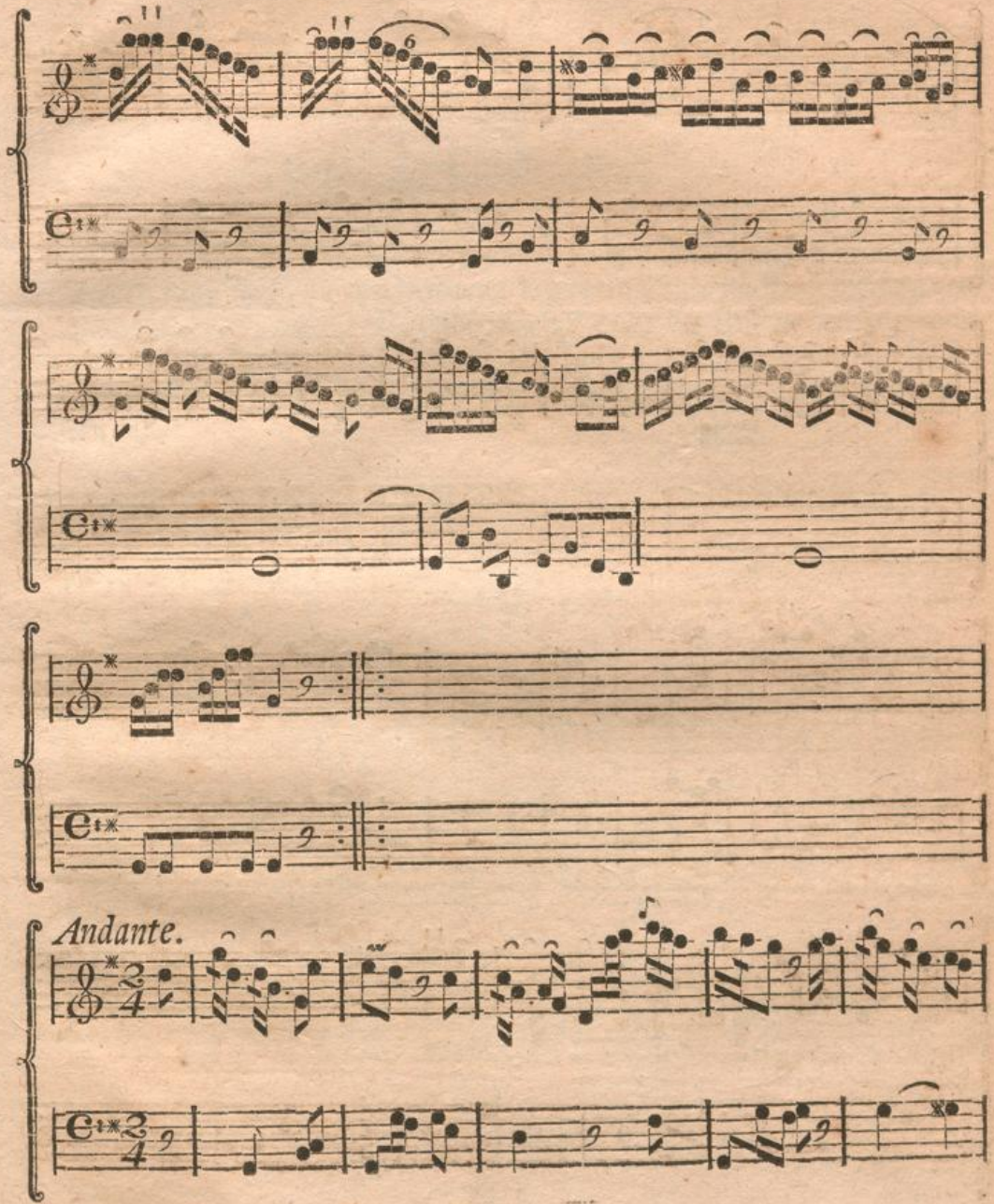
Von dem dritten Accord.

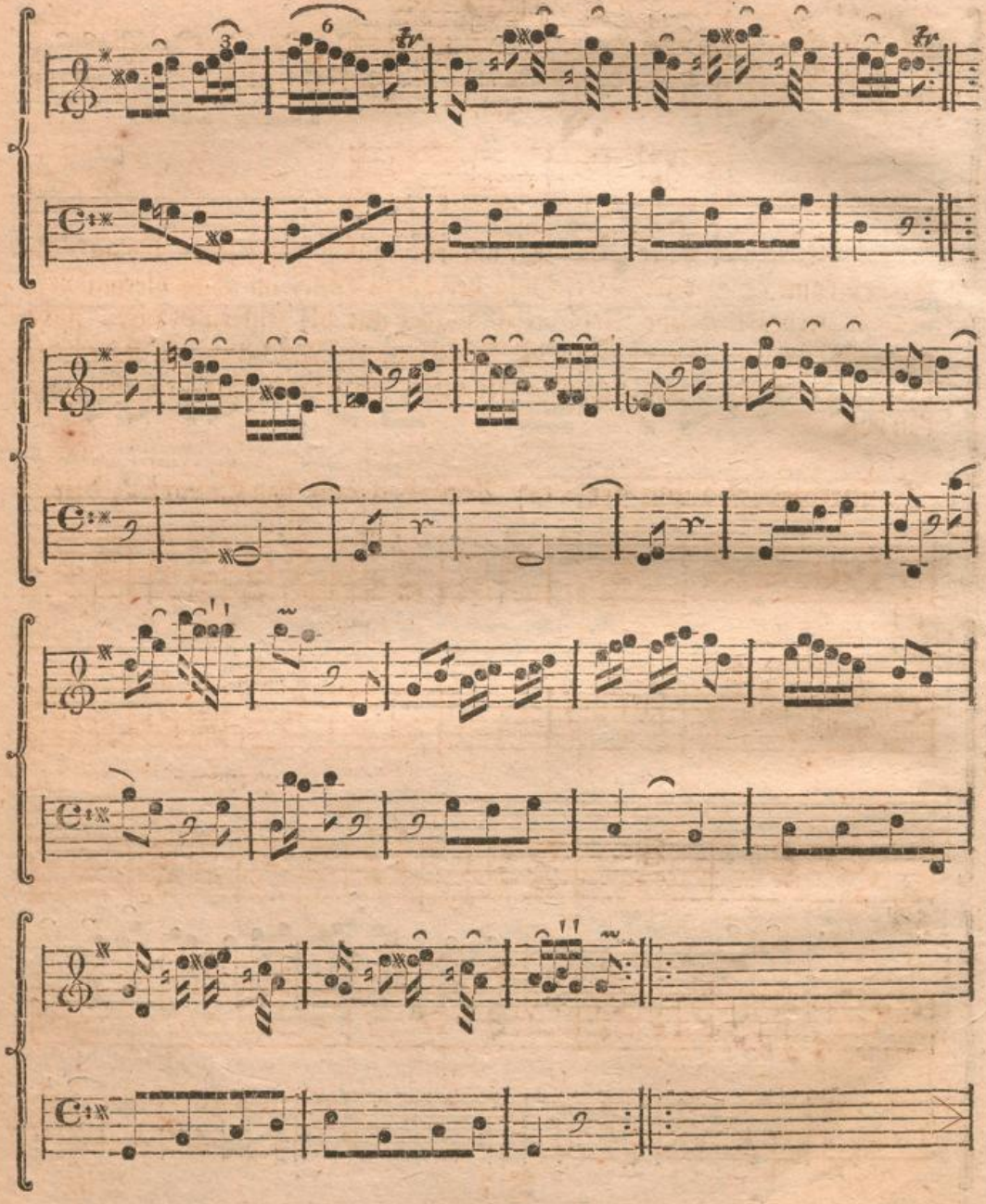
Dieser besitzt alle diejenigen Intervallen oder Töne, die auch der dritte Accord in H moll führet, welches dort nachzusehen. Sein Gebrauch ist mit diesem einerley.

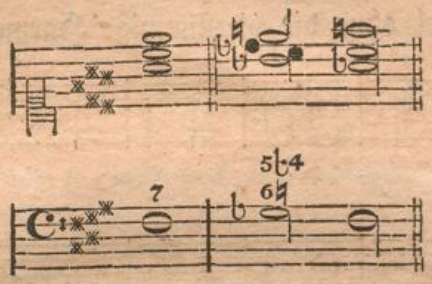
Werden drey Töne dieses Accords in ♭ umgekleidet; so kann diese ganze Harmonie in F moll aufgelöset werden.

Solo per il Flauto.



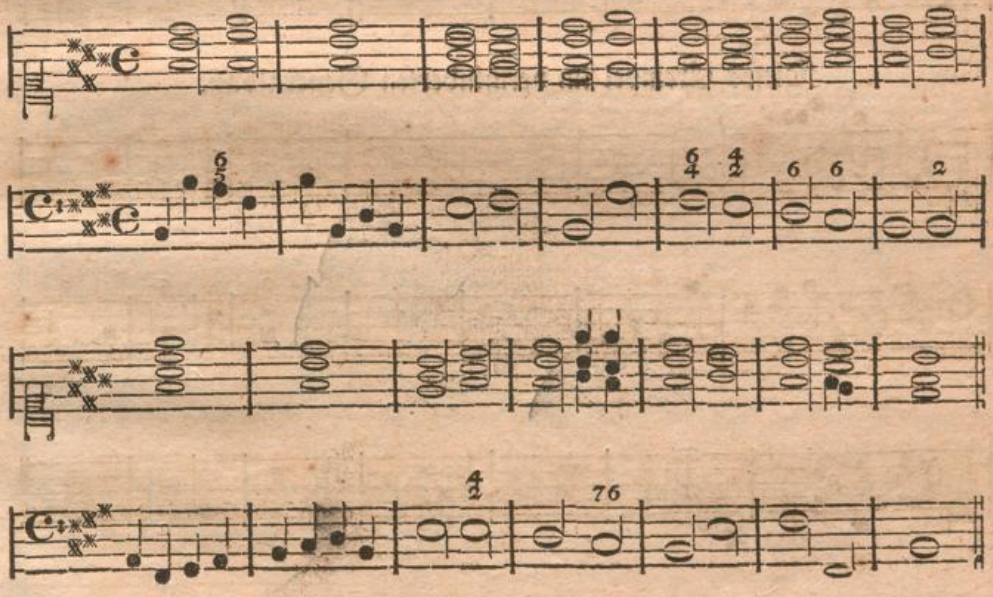

Andante.



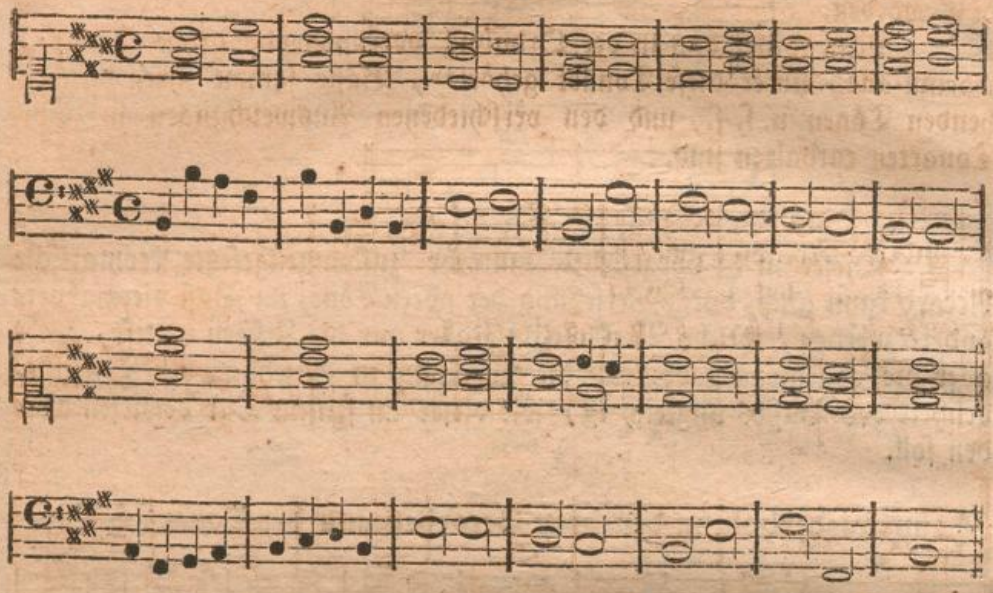


Dieser in ♭ vorgestellte nunmehr zusammengesetzte kromatische Accord kann auch, durch Versetzung der obern Töne, im Baß viermal verändert werden, welche Veränderung aber nur die Ziffern betrift, nicht aber die Harmonie, obgleich die Wirkung in Ansehung der Verschiedenheit des Baßes ungleich ist, wie dieses an seinem Ort bewiesen werden soll.

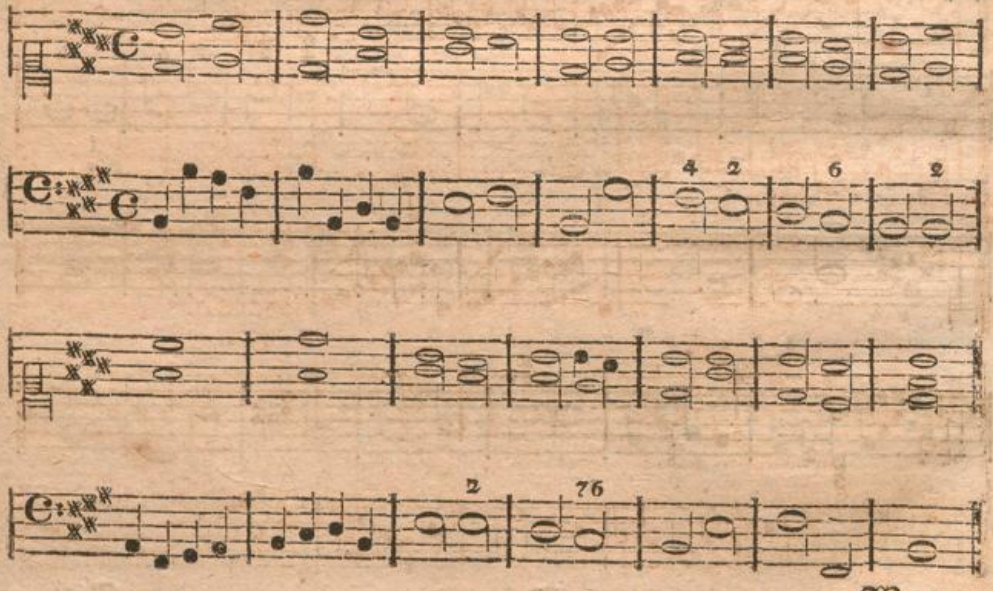
Hauptwiederholung der drey Accorden aus der Tonart ♮ dur.



Dieſes Exempel ohne die vierſtimmige Harmonie.



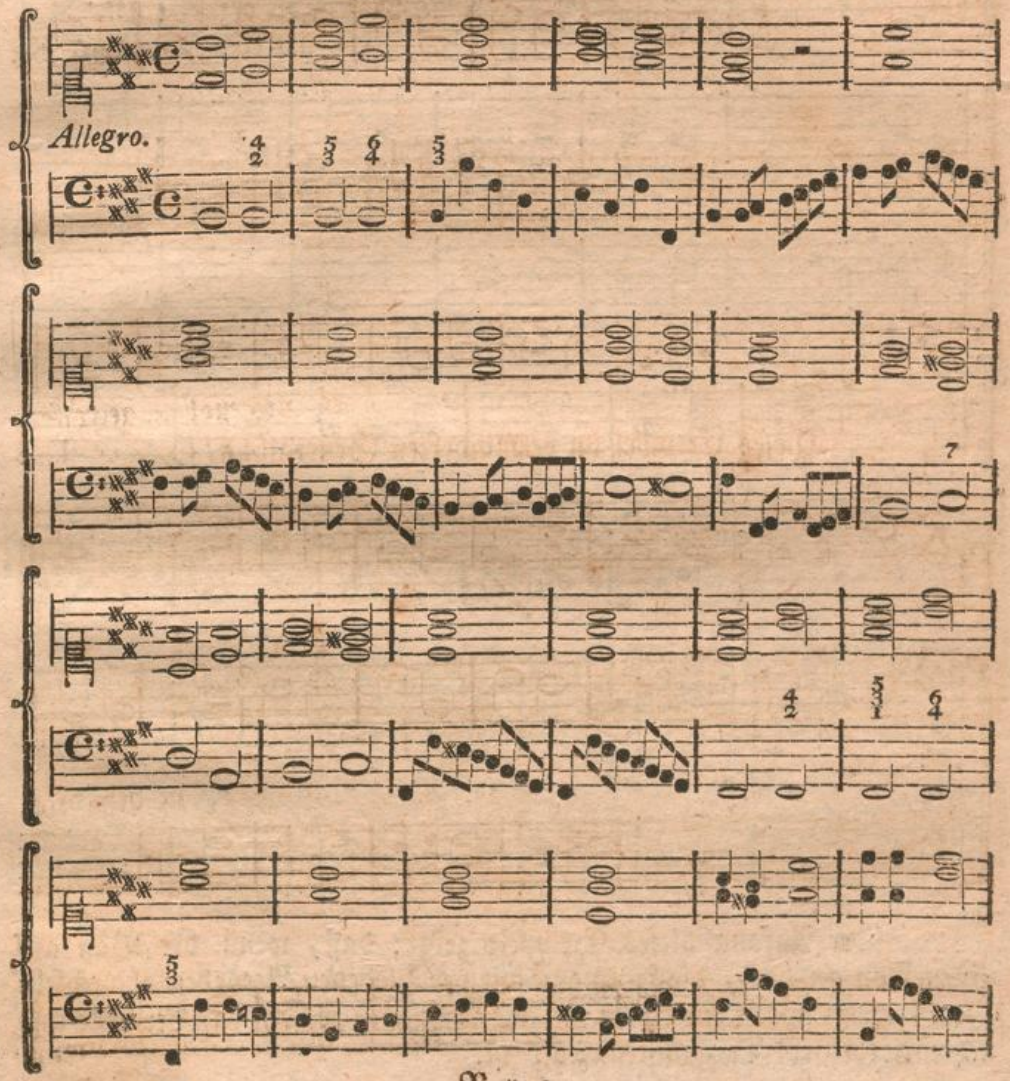
Dieſes Exempel im verminderten Generalbaß.

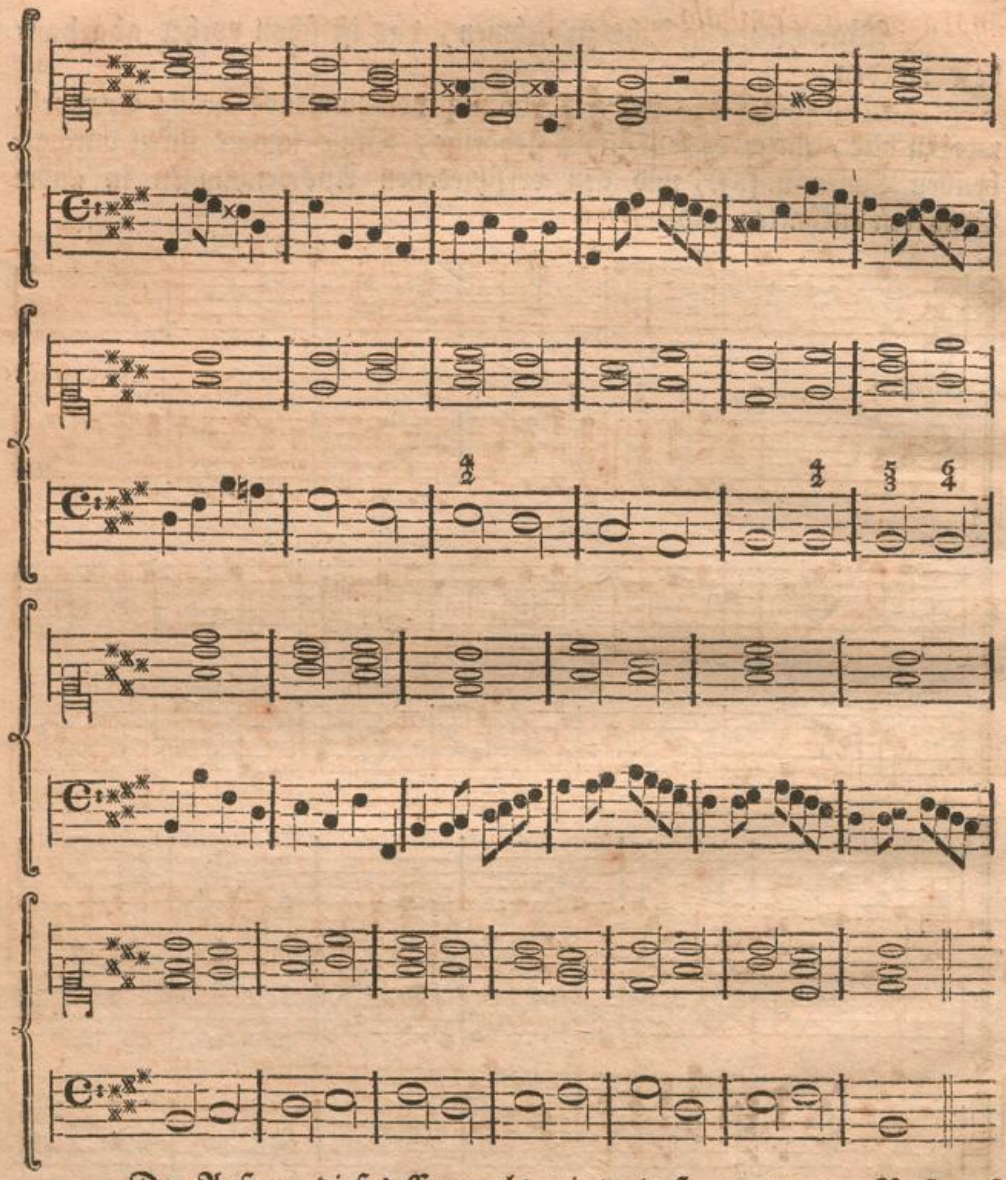


Was

Was hiebey in Acht zu nehmen, das ist schon vorher abgehandelt worden.

Nun folget das in der Ordnung vorkommende große Exempel, worinn alle, unter diese Tonart gehörige, Bäße sammt ihren durchgehenden Tönen u. s. f., und den verschiedenen Ausweichungen in andre Tonarten enthalten sind.

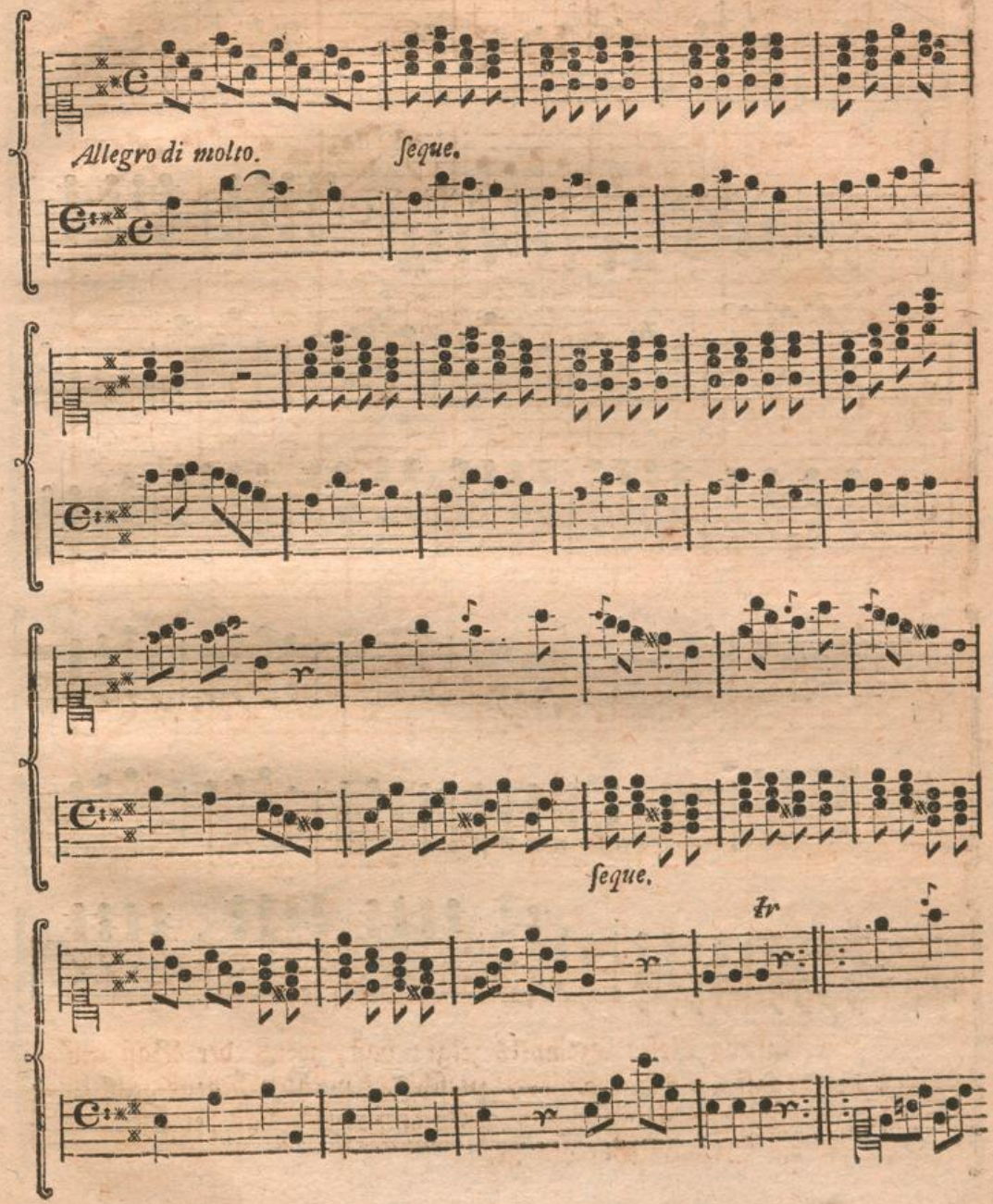


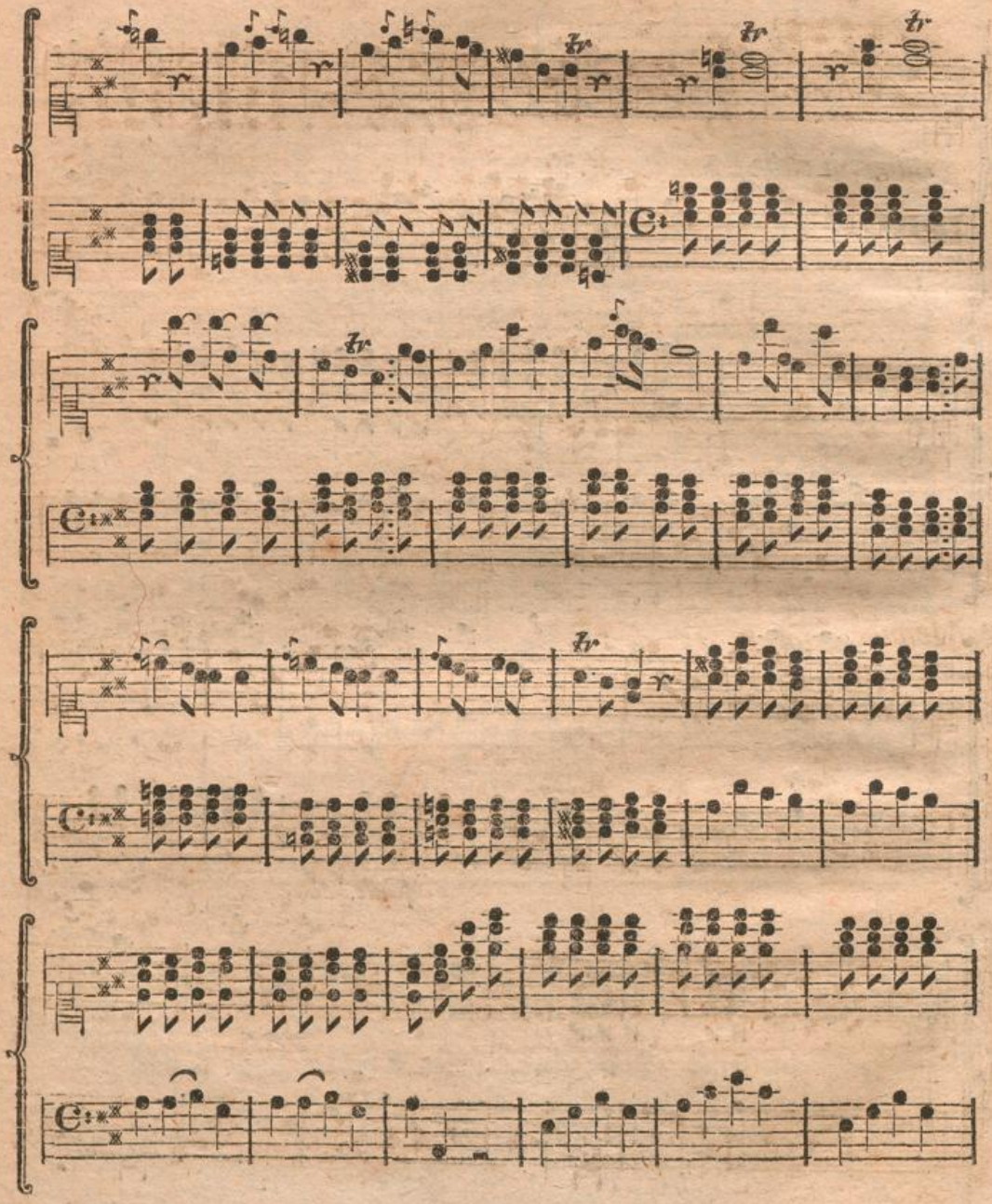


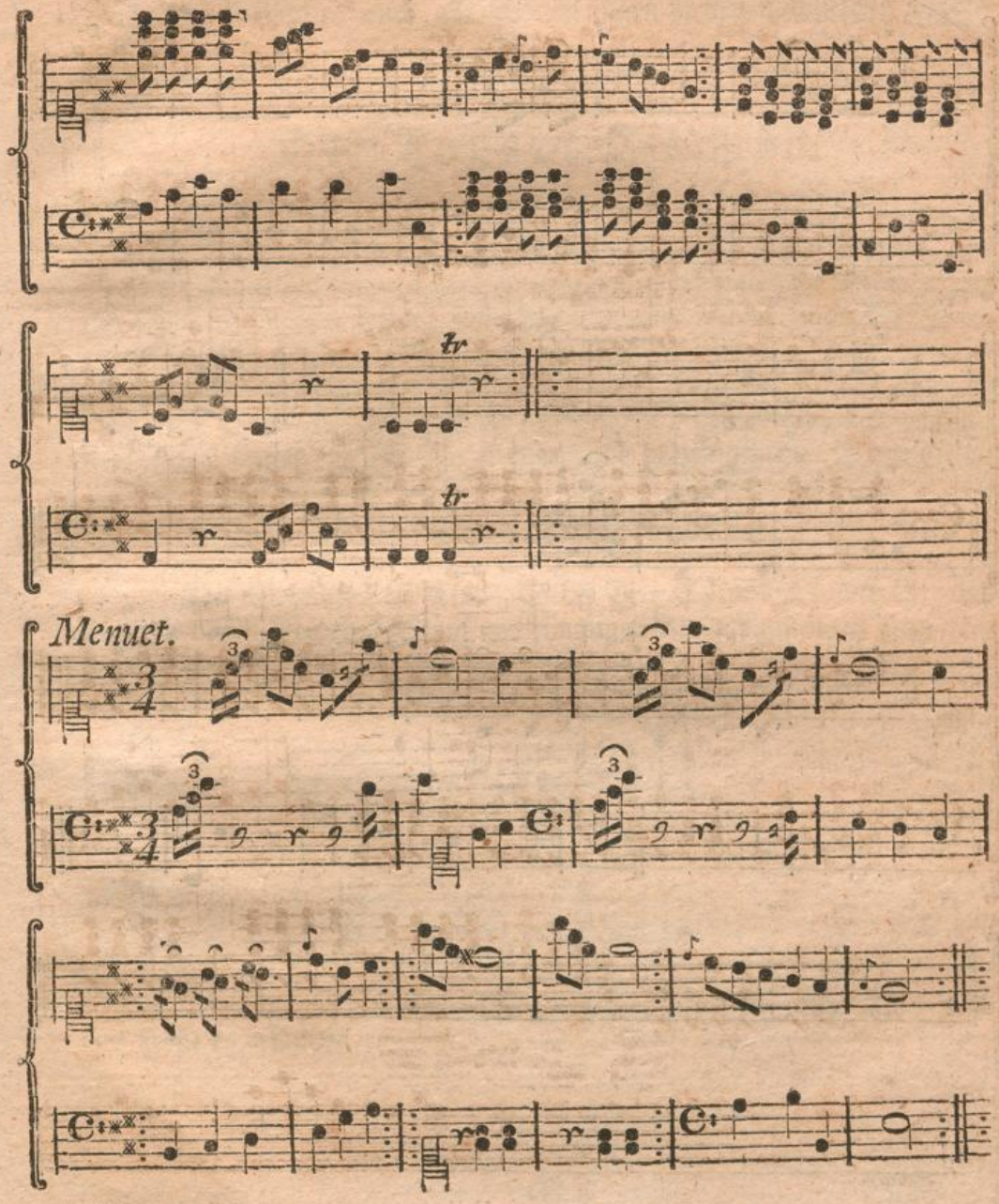
Der Anfang dieses Exempels zeigt: daß, wenn der Baß auf einem Ton aushält, die Harmonie mit verschiedenen Accorden abwechseln kann, wenn nur dieses dabey in Acht genommen wird, daß der erste und letzte Accord ein Terzquintenaccord ist.

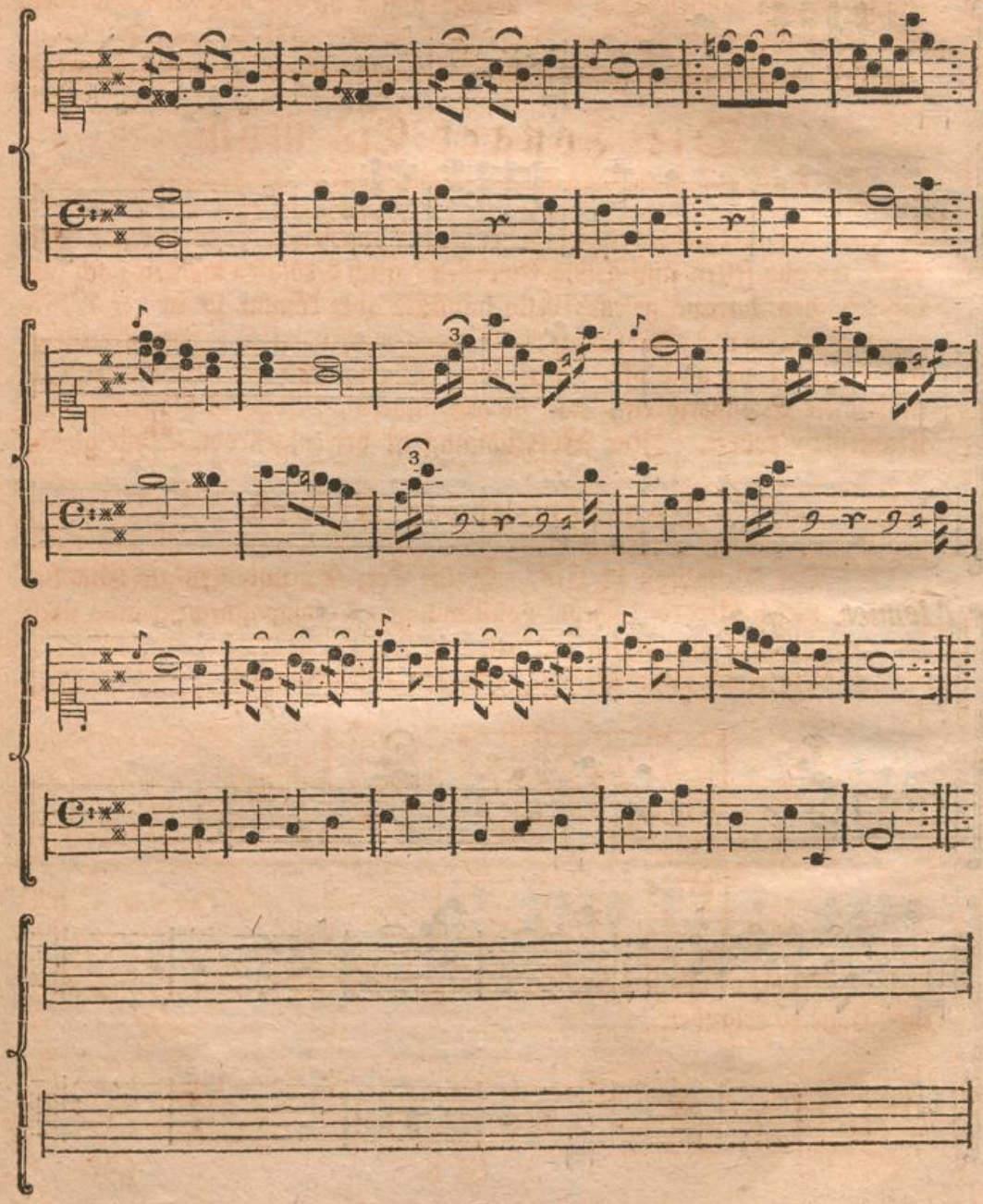
Da

Sonata per il Cembalo.






tr
tr
Menuet.



Da dieses Exempel nach der Einrichtung der vorhergegangenen gemacht ist; so können auch alle Anmerkungen hiebey nachgelesen werden.

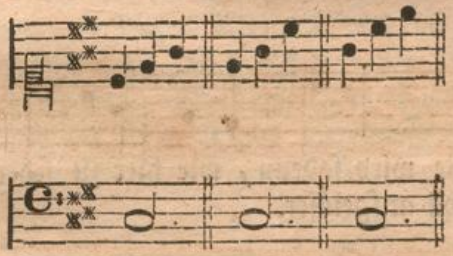
Die Tonart Cis moll.

Diese Tonart gehört unter diejenigen Tonarten, die in vorigen Zeiten gar selten sind genutzet worden: auch dermalen werden noch wenig Sachen daraus gesetzt: desto häufiger aber kömmt sie in der Mitte eines Stückes vor, worinn gar oft ausgewichen wird. Im Recitativstyl erscheint sie auch oft. Auf dem Flügel, und der Violin zeigt sie nicht diese Schwierigkeit, wie sie auf andern, besonders blasenden Instrumenten fodert. Ihre Vorzeichnung ist derjenigen von E dur gleich.

Von dem ersten Accord.

Der Grundton ist Cis. Seine Terz E, und Quinte Gis bestimmen diesen Accord. Beym vollstimmigen Accompagnement mag noch die Oktave dazu genommen werden.

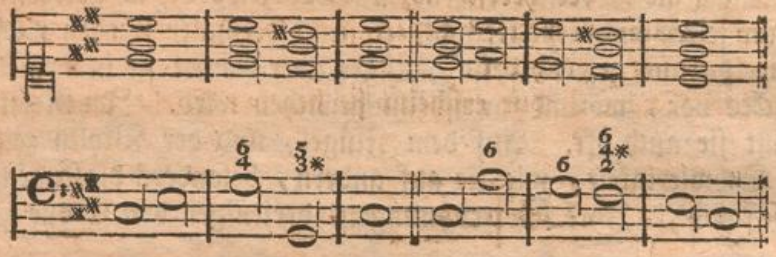
Die dreymalige Versetzung in den Oberstimmen.



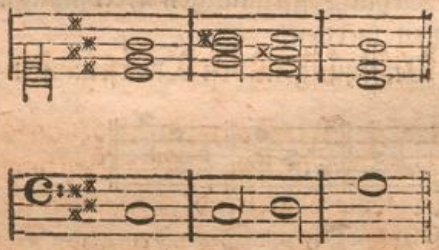
Diese drey Lagen sind im Generalbaßspielen zu gebrauchen, weil ihre Höhe es erlaubet.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn die Melodie in dieser Tonart steht, welches besonders das vorgehende h𝄪 zu erkennen giebt; so muß zum Cis und E dieser Accord mit der rechten Hand angegeben werden. Erscheint Gis mit dieser Harmonie; so muß dieser Ton beziffert stehen, es seye denn: eine Kadenz wäre vorhanden, oder daß der Baß mit der Oberstimme in Sexten gieng.



Diese Harmonie wird auch in der Tonart Gis moll angetroffen. Hier hat sie der zweyte Accord, nur, daß die Sexte a𝄪 bey einer Vollstimmigkeit hinzukömmt.

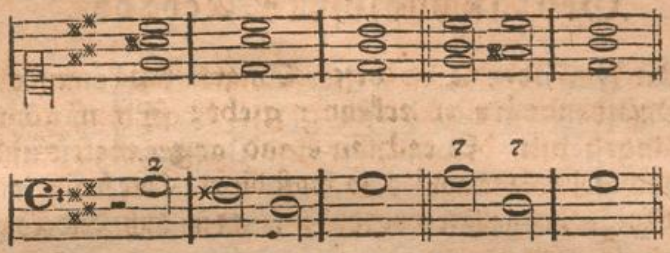


Diese Harmonie wird sodenn, wie hier zu sehen, in den dritten Accord von Gis moll aufgelöset.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn die Melodie in Gis moll ausgewichen; so wird zu Cis und E einerley Harmonie, wie sie hier steht, angegeben: kommen aber die andern beyden obern Töne in Baß zu stehen, so müssen diese durch Ziffern angedeutet werden.

Die

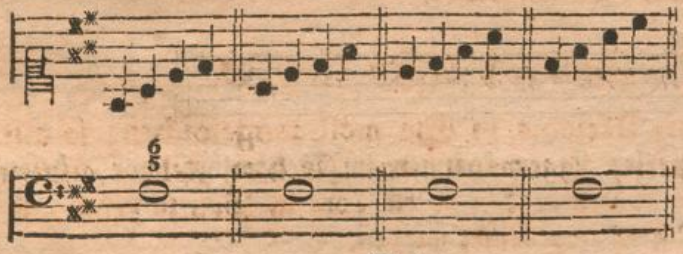


Die Harmonie des herrschenden Accords von Cis moll wird in keiner andern Molltonart weiters angetroffen, ausgenommen bey Durchgängen, welches selten geschieht.

In der Tonart E dur erscheint sie bey der Stelle einer falschen Kadenz.

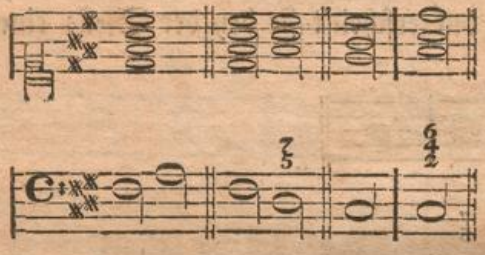
Von dem zweyten Accord.

Die Harmonie dieses Accords wird nirgends sonstwo, ausgenommen bey Durchgängen, angetroffen. Die Bestimmung ist bekannt. Der Grundton heißt Fis: seine begleitende Stimmen sind: die Terz A, die Quinte Cis und die Sexte Dis. Die viermalige Versetzung im Sopran ist.



Gebrauch dieses Accords.

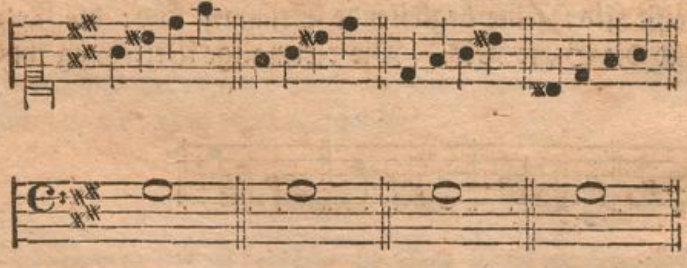
Wenn Fis oder A in dieser Tonart vorkömmt; so wird, bey einer Vollstimmigkeit, dieser ganze Accord mit der rechten Hand dazu angegeben. Wenn aber diese Vollstimmigkeit nicht nöthig, so kann, nachdem die Lage der Hand es erfodert, zuweilen die Sexte oder Quinte ausgelassen werden, wenn man besonders zwo Oktaven oder Quinten vermeiden will. Wenn Cis und Dis im Baß mit der nämlichen Harmonie vorkommen; so muß dieses durch die Ziffern oder Partitur angezeigt werden.



Von dem dritten Accord.

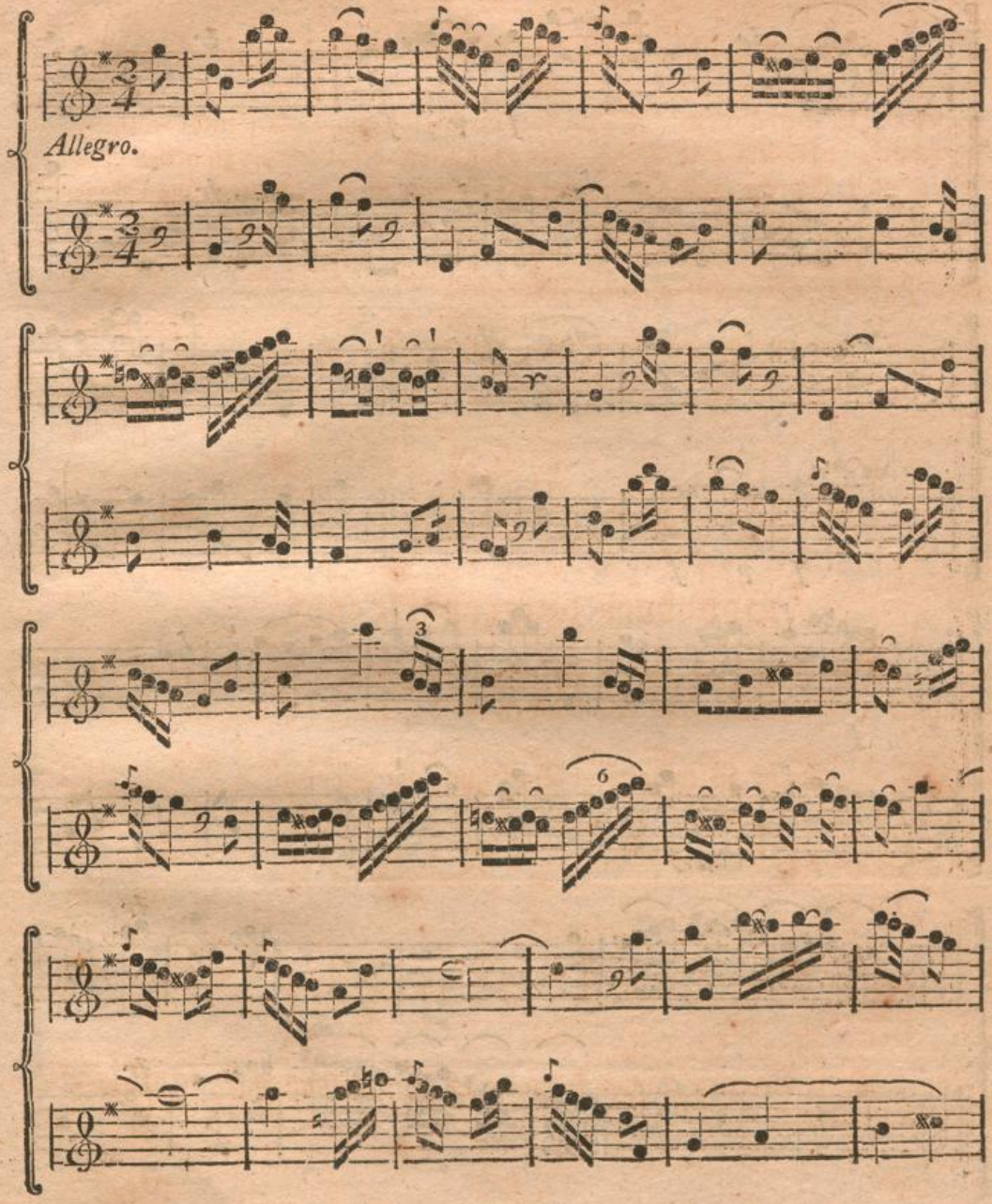
Der Grundton dieses Accords heißt Gis. Seine Terz h𝄪, Quinte Dis und Septime Fis machen die begleitende Stimmen aus.

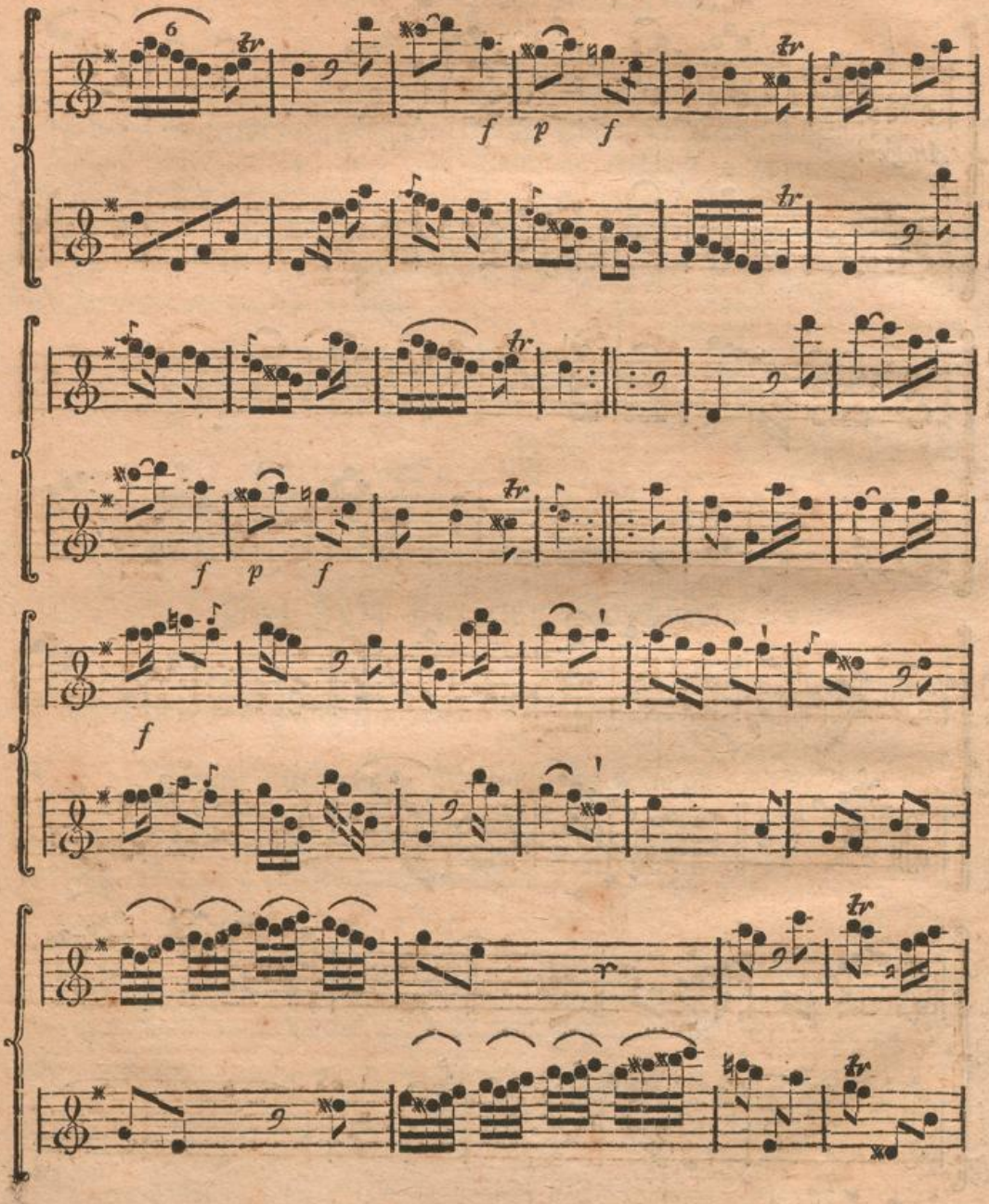
Seine Vierstimmige Versetzung im Sopran.

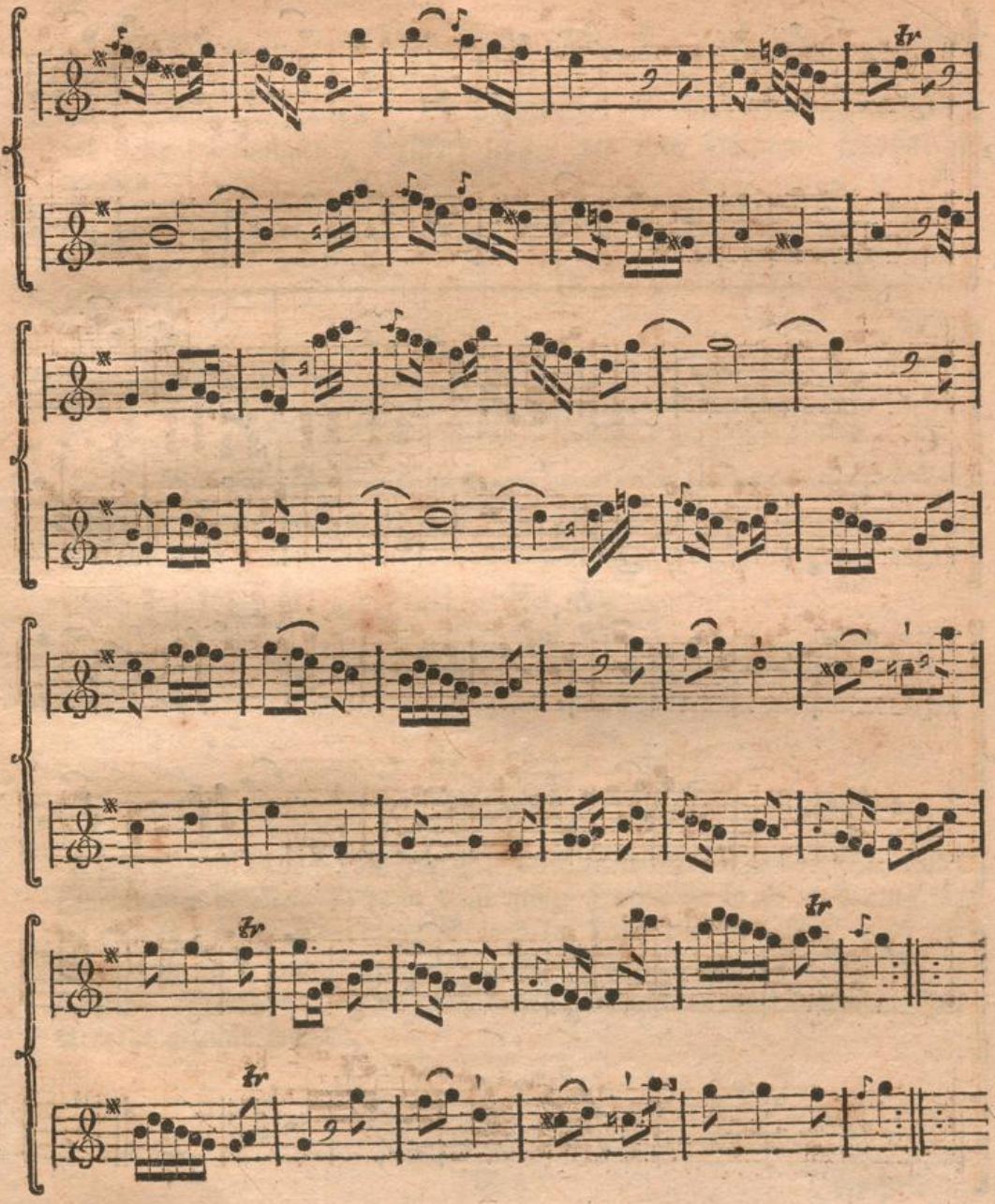


Diese viererley Lagen kommen im Generalbaß vor, besonders bey Recitativen.

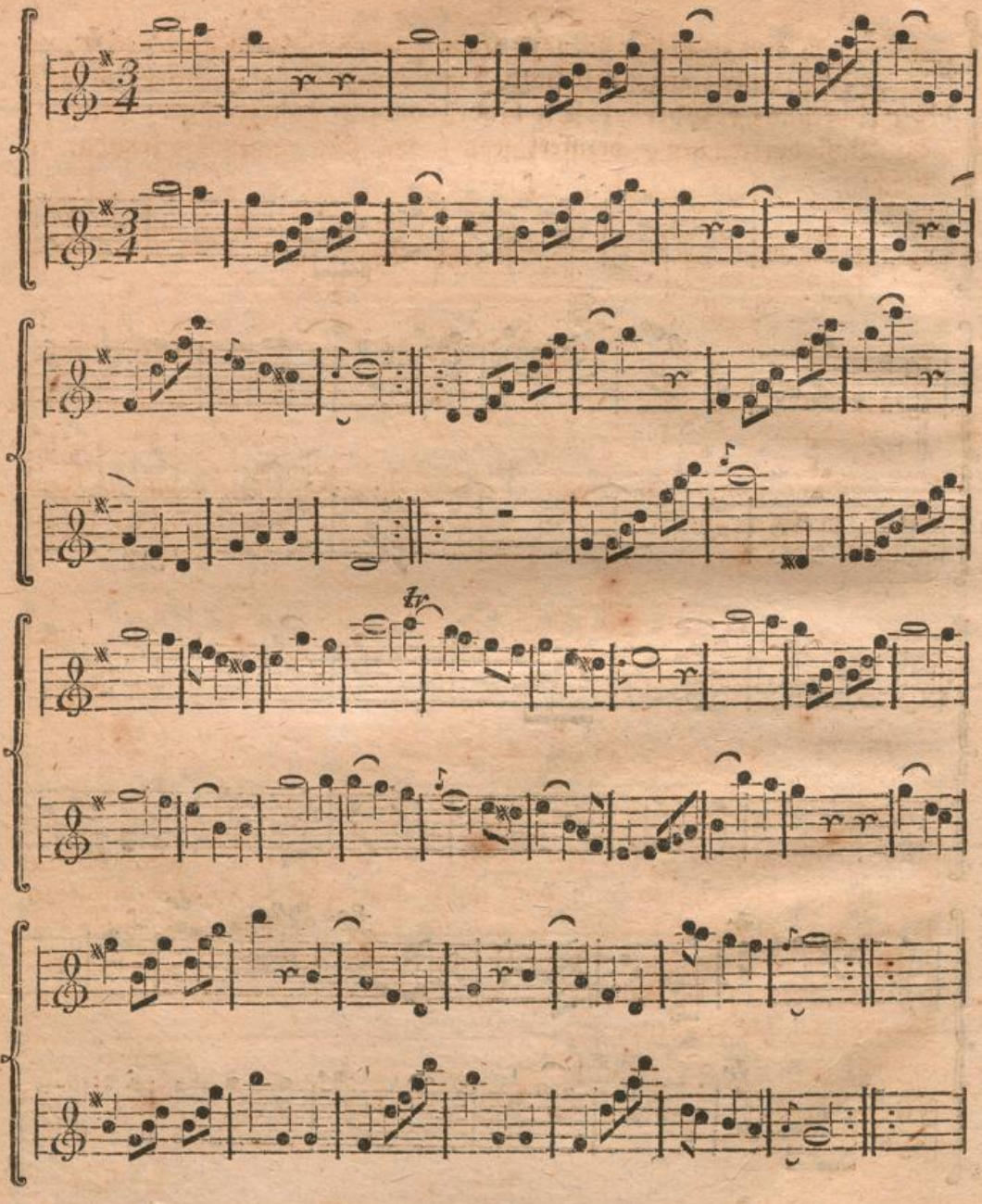
Sonata a due Flauti.




6
tr
f p f
tr
tr
f p f
tr
f
tr
tr

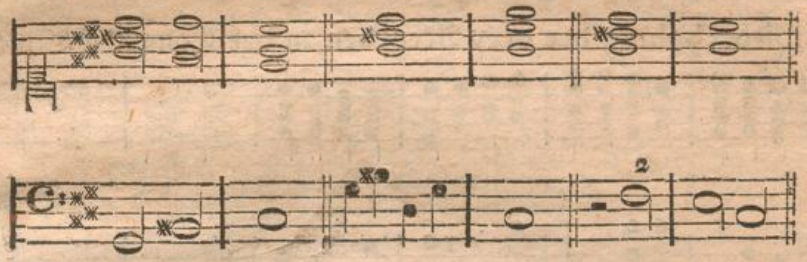


Menuet.

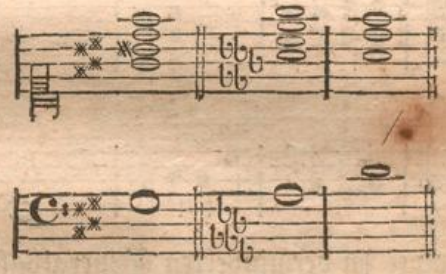


Gebrauch dieses Accords.

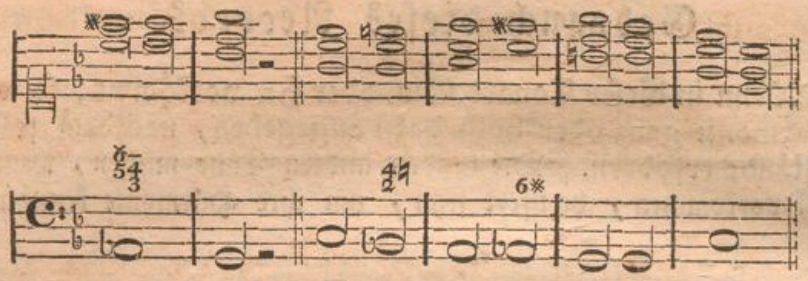
Wenn in dieser Tonart Gis, oder H𝄪 vorkömmt; so wird diese Harmonie ganz oder halb dazu angegeben, nachdem solches die Umstände erfodern. Die beyden andern Töne müssen, wenn sie im Baß vorkommen, beziffert seyn, um ihre Harmonie kennbar zu machen.



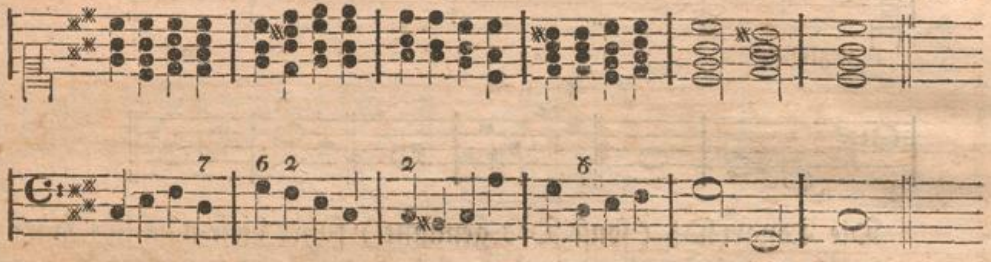
Die Tonart D♭ (sonst Des genannt) führt diese nämliche Harmonie in ihrem dritten Accord, nur, daß die 𝄪 in ♭ versetzt stehen müssen, als:



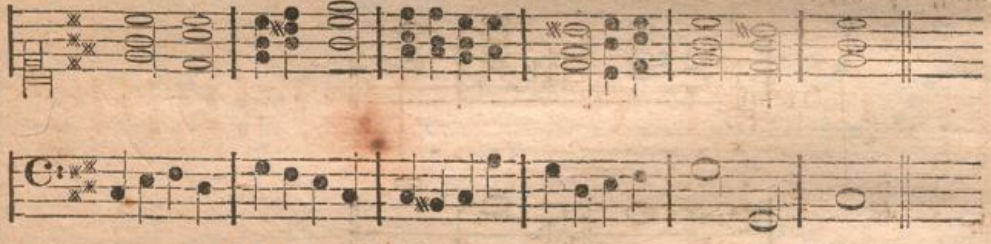
Wenn diese ♭, bis auf G♭ welches wieder in 𝄪 übersetzt wird, beyeinander bleiben; so kann diese ganze Harmonie in G moll aufgelöset werden: wenn aber dieser Accord im Lauf der Tonart C moll erscheint; so kann auch die Harmonie des dritten Accords in C moll nachfolgen. In beyden Fällen muß diese Harmonie unter die kromatischen Accorde gezählt werden.



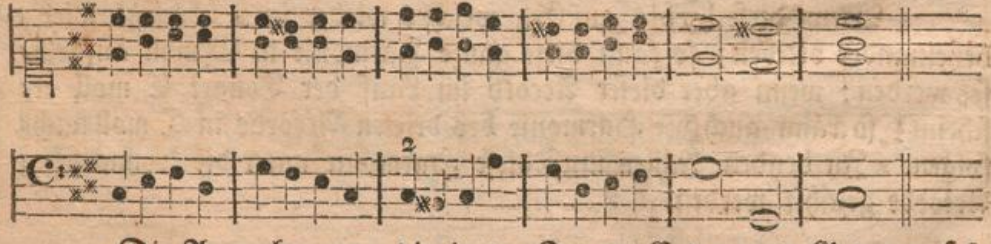
Hauptwiederholung der drey Accorden in der Tonart Cis moll.



Ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.



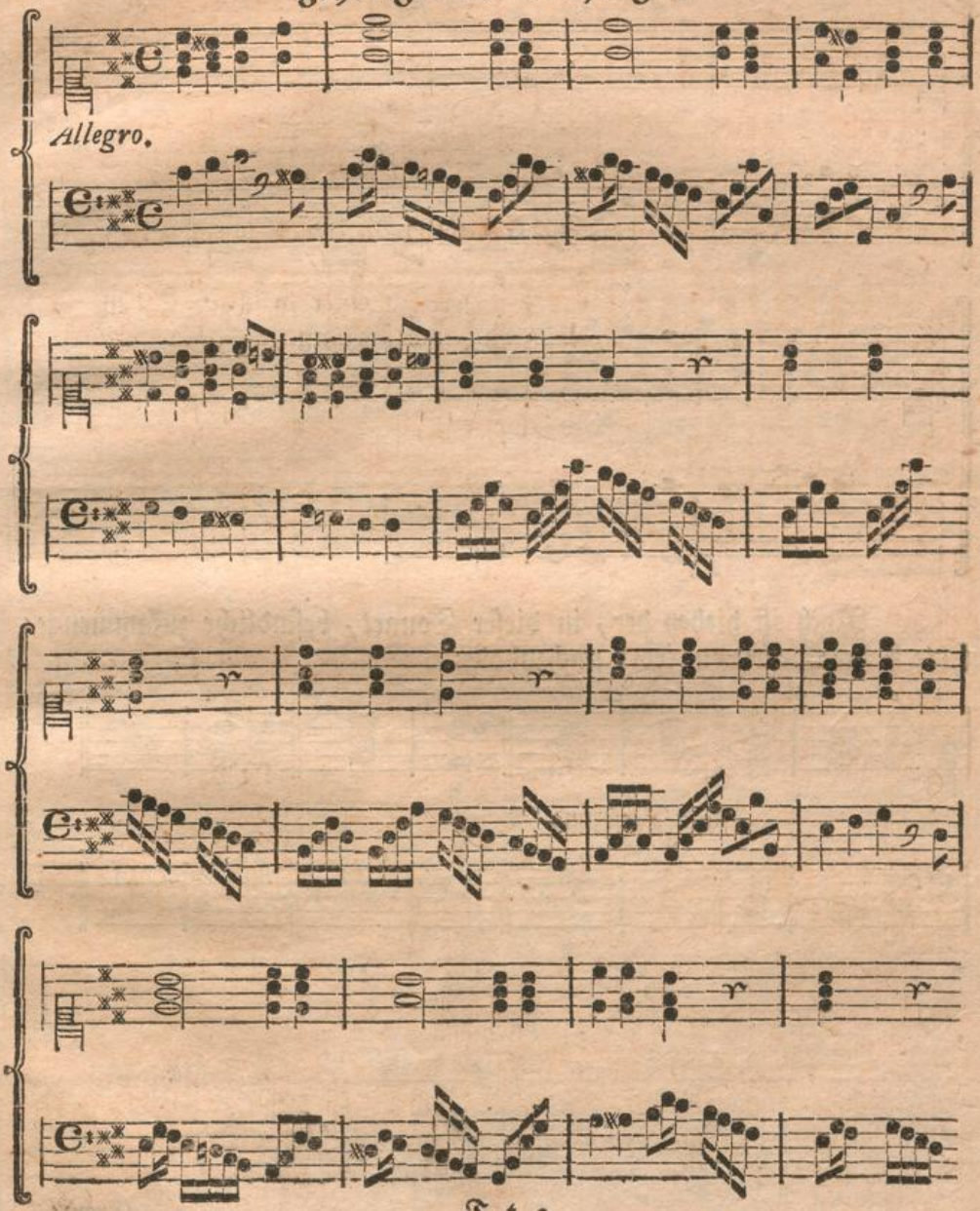
Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.

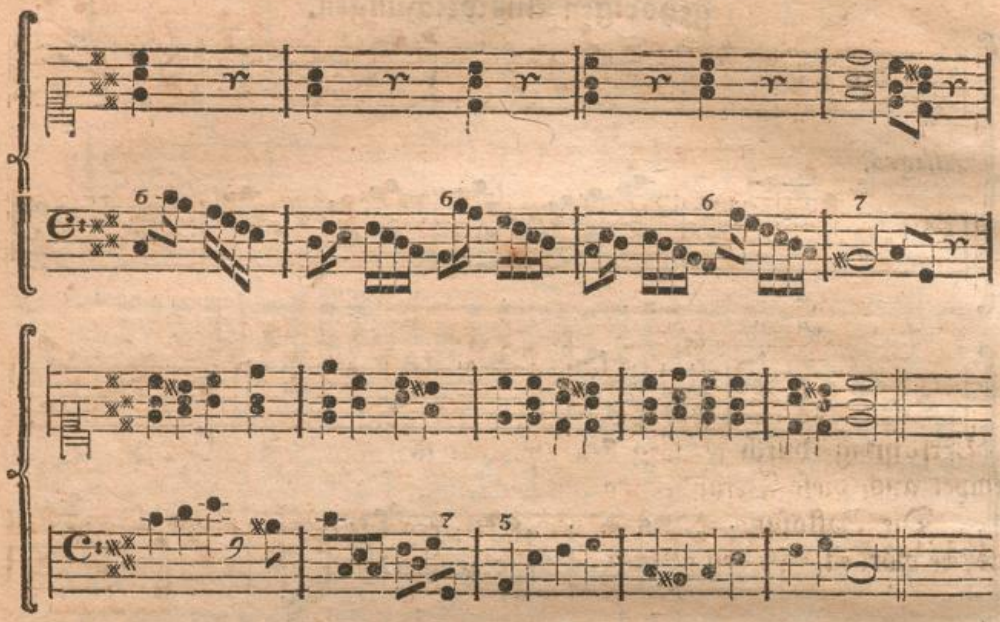


Die Anmerkungen, die in der Tonart C dur und G dur u. s. f. bey dergleichen Exempeln sind gemacht worden, können auch hier wiederholet werden.

Das

Das große Exempel mit allen Bäßen, durchgehenden Tönen und gehörigen Ausweichungen.

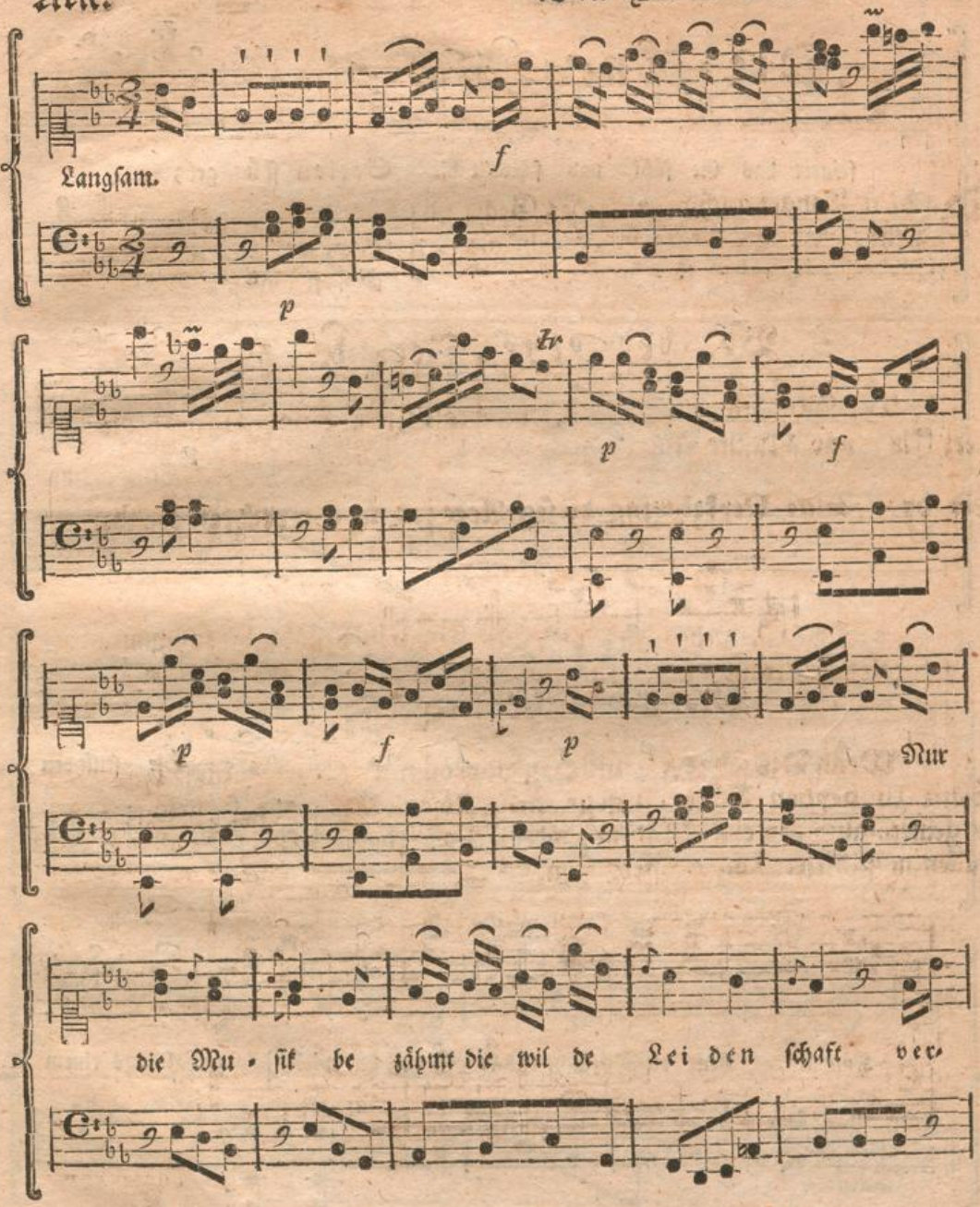


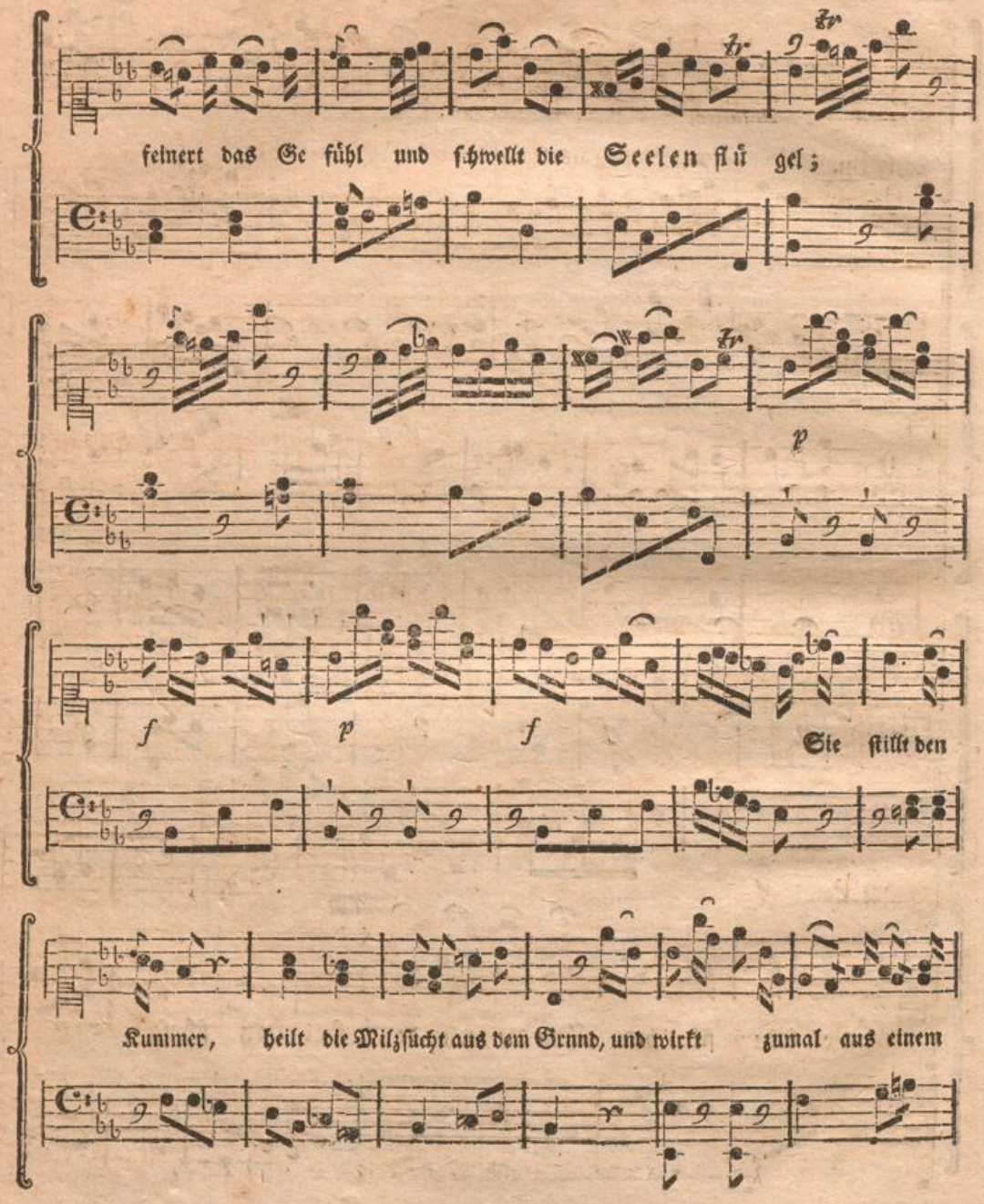


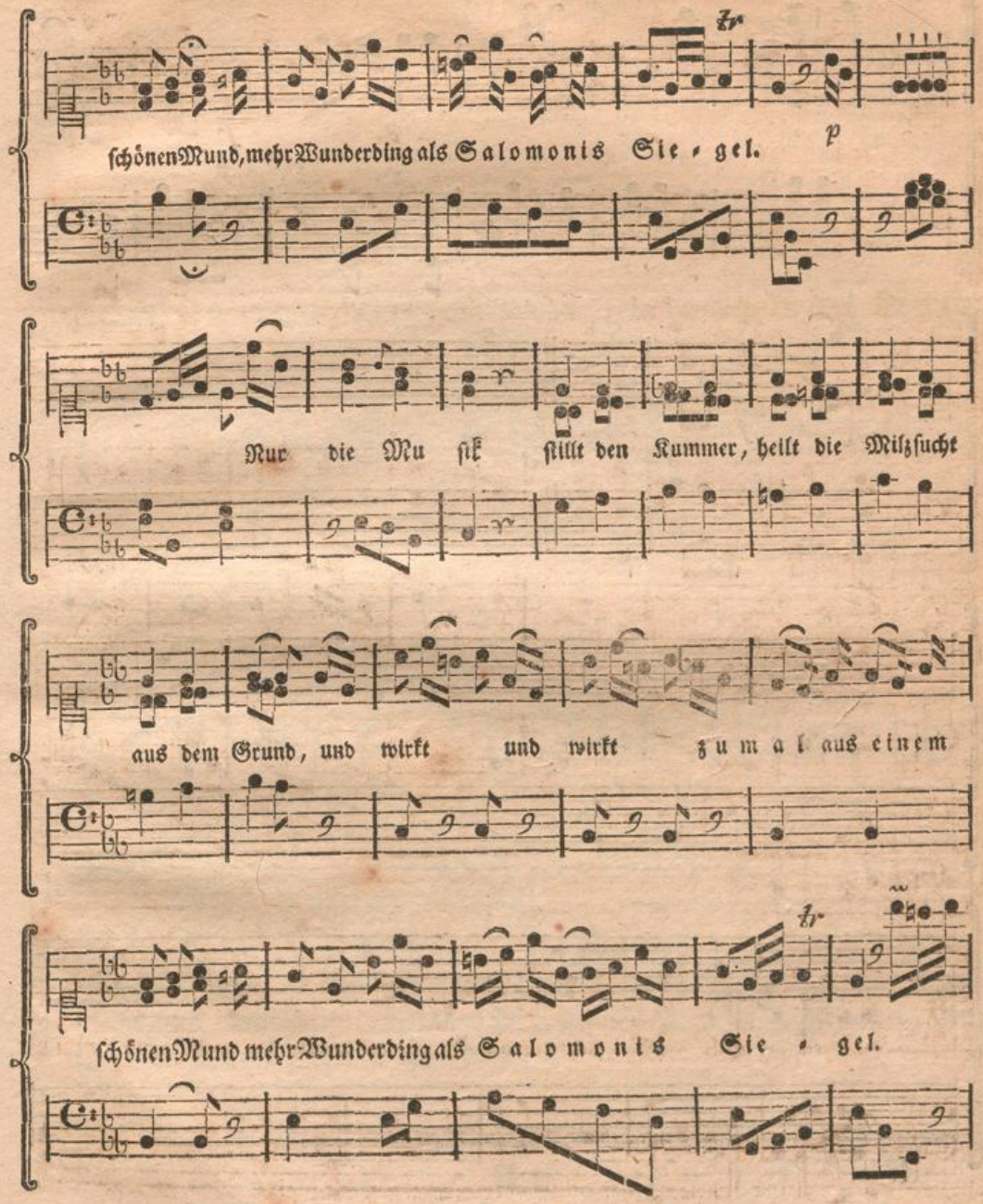
Noch ist hiebey der, in dieser Tonart, befindliche zusammengesetzte kleine Septimenaccord nachzuholen.

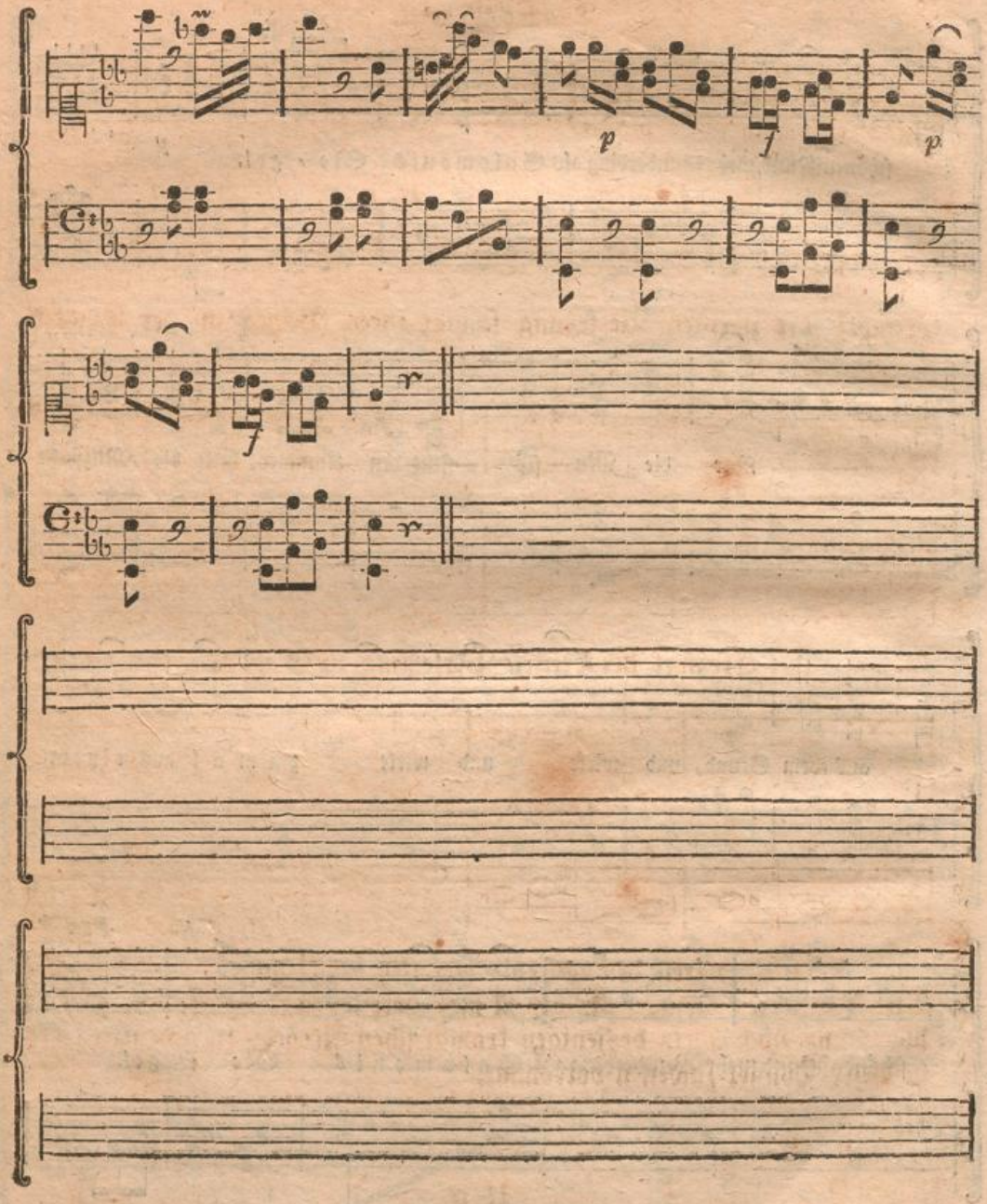
Exem-

Arie. Von Herrn Daube.

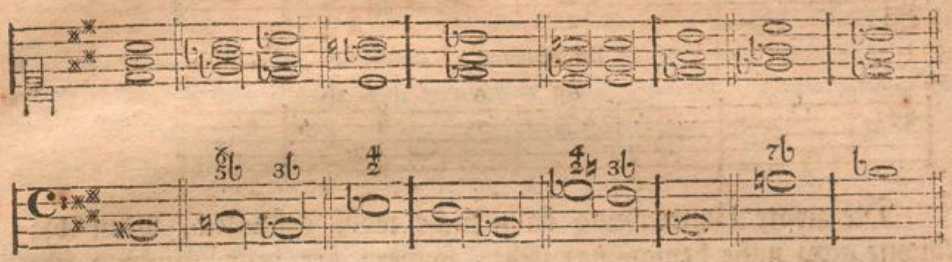



feinert das Ge fühl und schwellt die Seelen flü gel;
p
f p f Sie stillt den
Kummer, heilt die Milzsucht aus dem Grund, und wirkt zumal aus einem

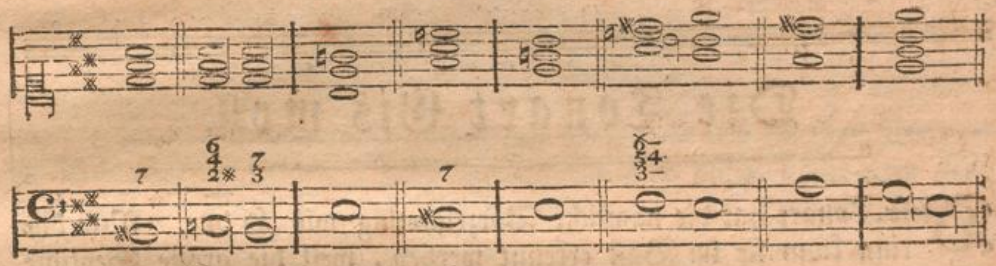

schönen Mund, mehr Wunderding als Salomonis Sie - gel.
Nur die Mu sik stillt den Kummer, heilt die Milzsucht
aus dem Grund, und wirkt und wirkt zumal aus einem
schönen Mund mehr Wunderding als Salomonis Sie - gel.


p
f
p
f

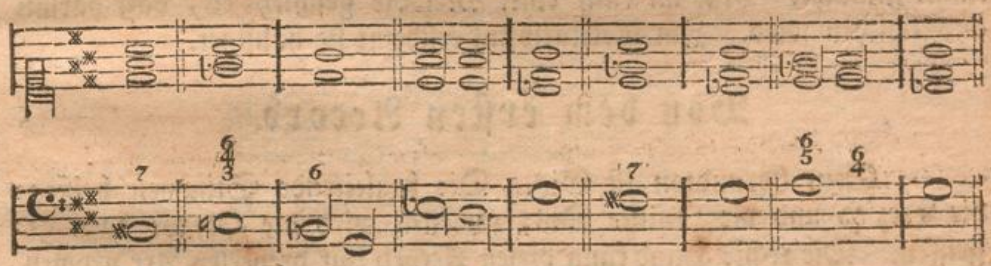
Exempel der ersten Versetzung, sammt den verschiedenen Bäßen in der Tonart B moll.



Exempel der zweyten Versetzung sammt ihren Bäßen in der Tonart E moll.



Exempel der dritten Versetzung in G moll.



Dieses wären demnach die viererley Auflösungen eines einzigen Accords, deren Ursach wir bey A moll bereits angezeigt haben. Nun bleibt uns noch übrig desjenigen kromatischen Accords zu gedenken, der in dieser Tonart zuweilen vorkömmt.

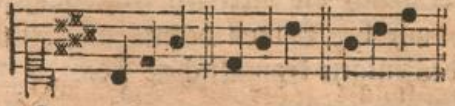
Die zwote Umwendung kann nicht wohl geschehen, wenn die Harmonie ganz nahe beysammen steht, sondern ihre beste Wirkung ist: wenn die beyden Enden, wie hier, weit von einander liegen.

Die Tonart Gis moll.

Diese Tonart hat die nämliche Vorzeichnung wie H dur. Nur darinn kann sie im Baß erkennt werden, weil die große Septime Fis gar oft vorkömmt. Sie hat sich auch noch nicht so bekannt gemacht. Nur im Lauf einer Melodie geschieht es, daß darinn ausgewichen wird. Im Recitativstyl erscheint sie häufiger.

Von dem ersten Accord.

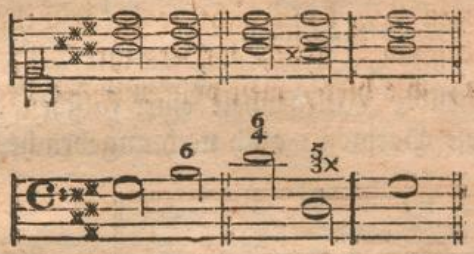
Sein Grundton ist Gis. Die begleitende Stimmen heißen: die Terz H und die Quinte Dis; zuweilen wird die Oktave dazu gegriffen. Die rechte Hand kann diesen Accord auf dreyerley Art nehmen.



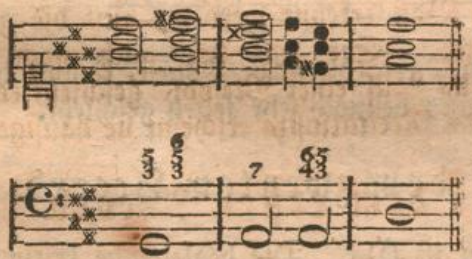
Alle drey Lagen kommen vor.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn im Baß Gis und H angetroffen wird; so muß dieser Accord mit der rechten Hand dazu angegeben werden. Die Lage dieser Hand bleibt bey beyden Tönen einerley. Der dritte Ton dieses Accords, nämlich Dis, kann nur bey einer Kadenz, mit dieser Harmonie, errathen werden.

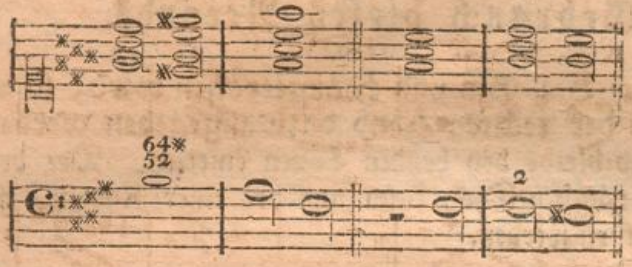


Diese Harmonie wird auch zu dem Grundton des zweyten Accords in Dis moll angegeben. Zum Unterschiede aber führt dieser neue Accord noch die Sexte Ex oder Eis bey sich.



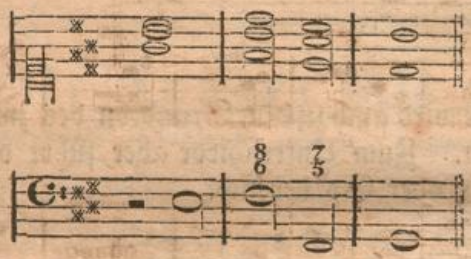
Wenn also auch in dieser Tonart Dis moll, Gis und H erscheint: so wird die ganze Harmonie mit der linken Hand dazu angegeben; es seye denn, daß man einen oder zween Töne mit Fleiß nicht mitnehmen wollte.

Keine andre Molltonart führt diese Harmonie. In der Tonart Fis dur findet man sie noch im zweyten Accord.



Hier tritt noch die Sexte hinzu.

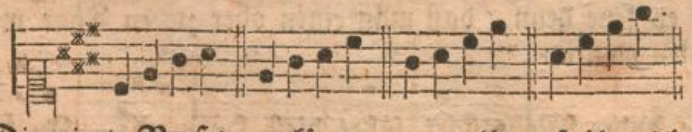
Bey sich ereignender Gelegenheit einer falschen Kadenz in der Tonart H dur wird diese Harmonie auch noch angebracht.



In Bindungen, retardirenden Tönen, kömmt diese Harmonie noch weiters vor, welches dennoch sehr selten geschieht.

Von dem zweyten Accord.

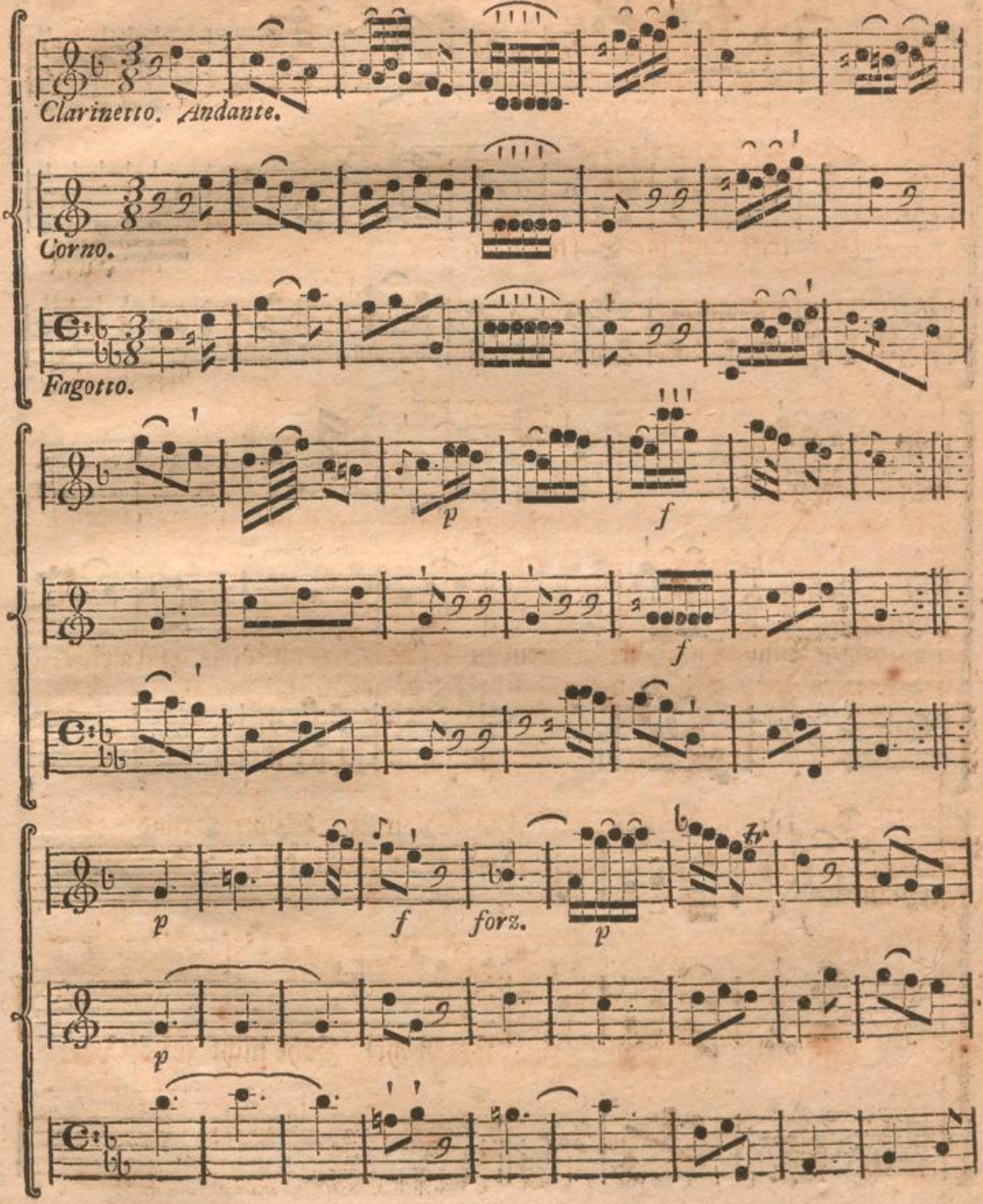
Der Grundton ist Cis. Die begleitende Stimmen sind: E, Gis und Ais. Die in der rechten Hand vorkommende vierfache Versetzung ist:

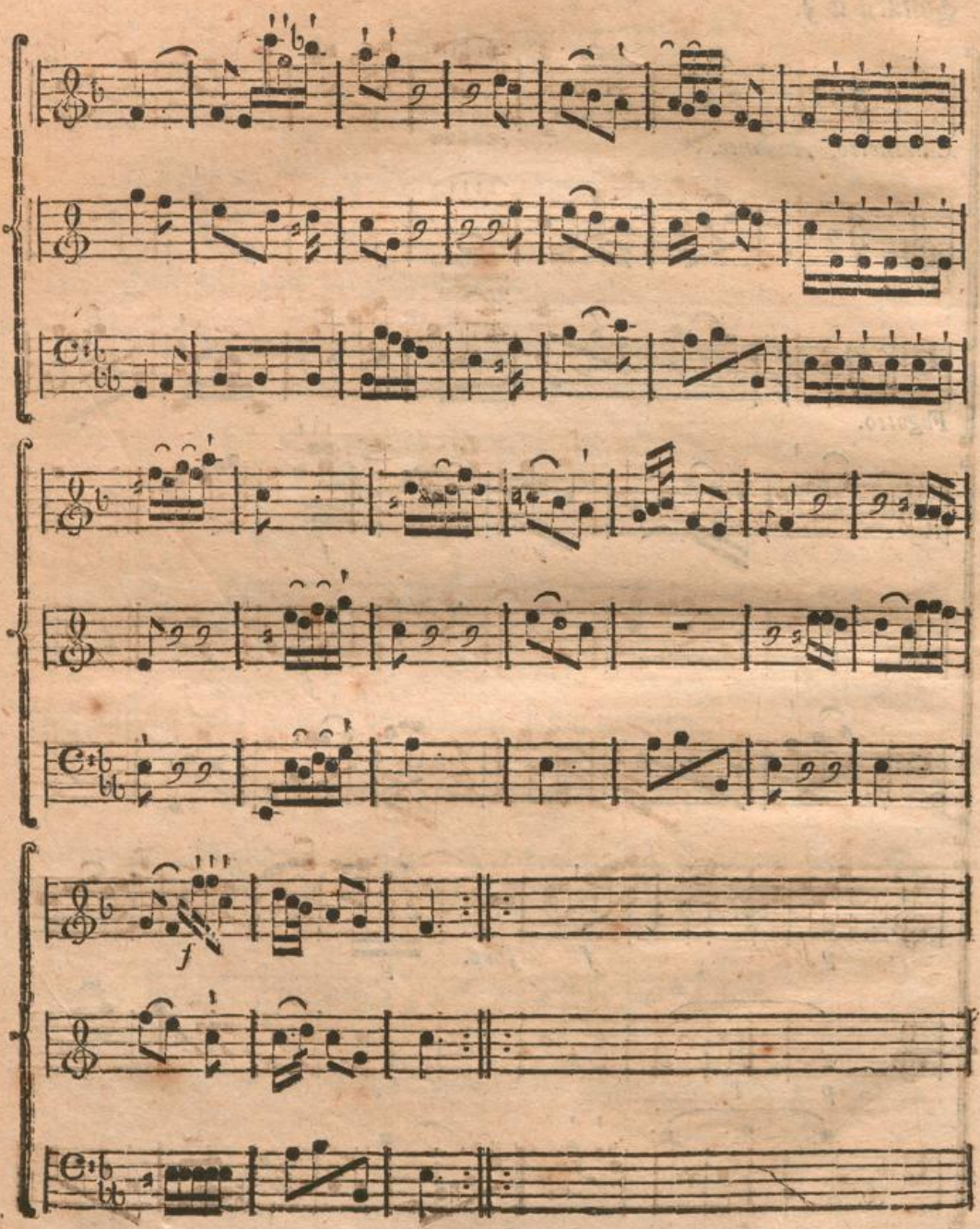


Die vierte Versetzung kömmt wegen ihrer Höhe nicht so oft vor.

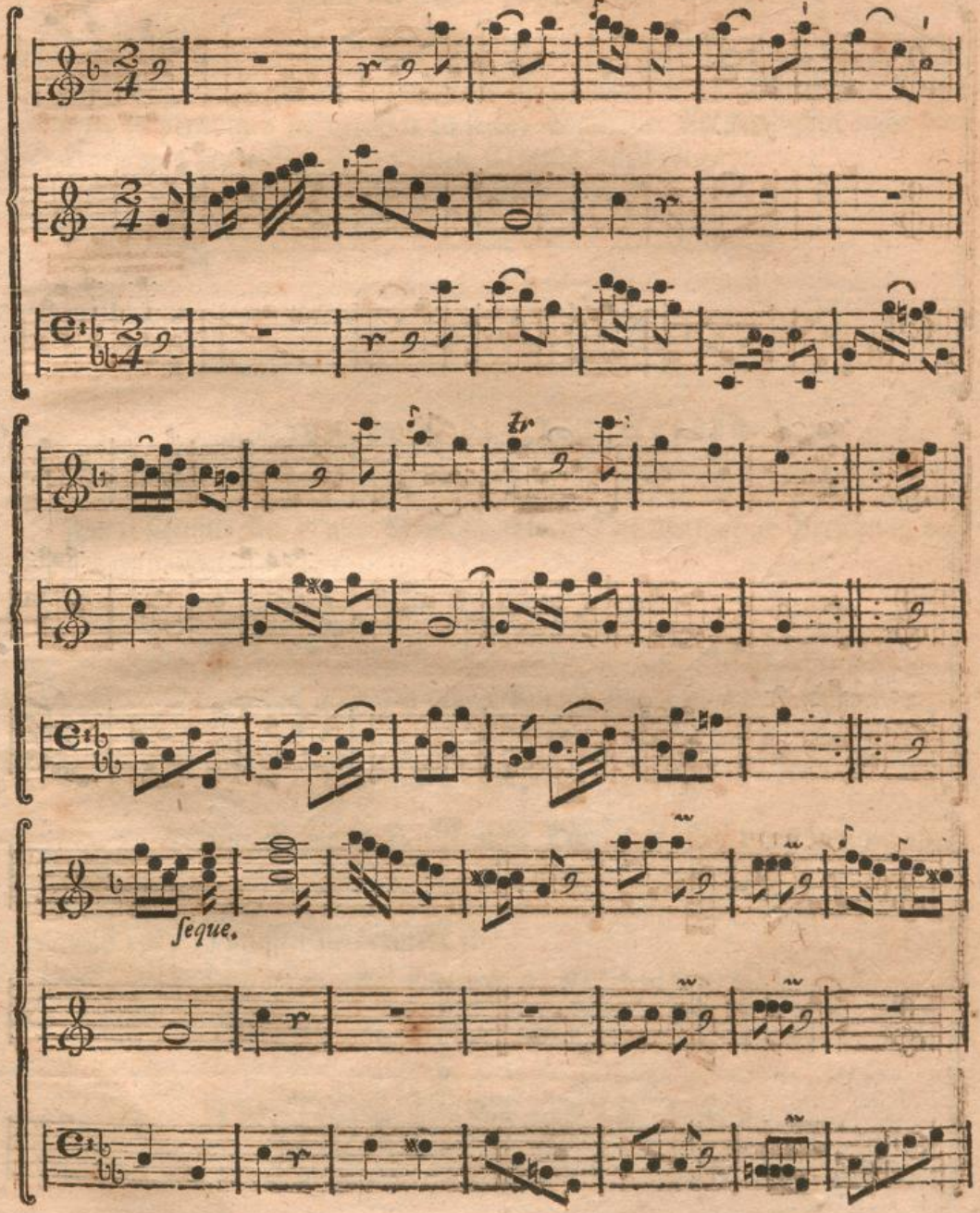
Ge-

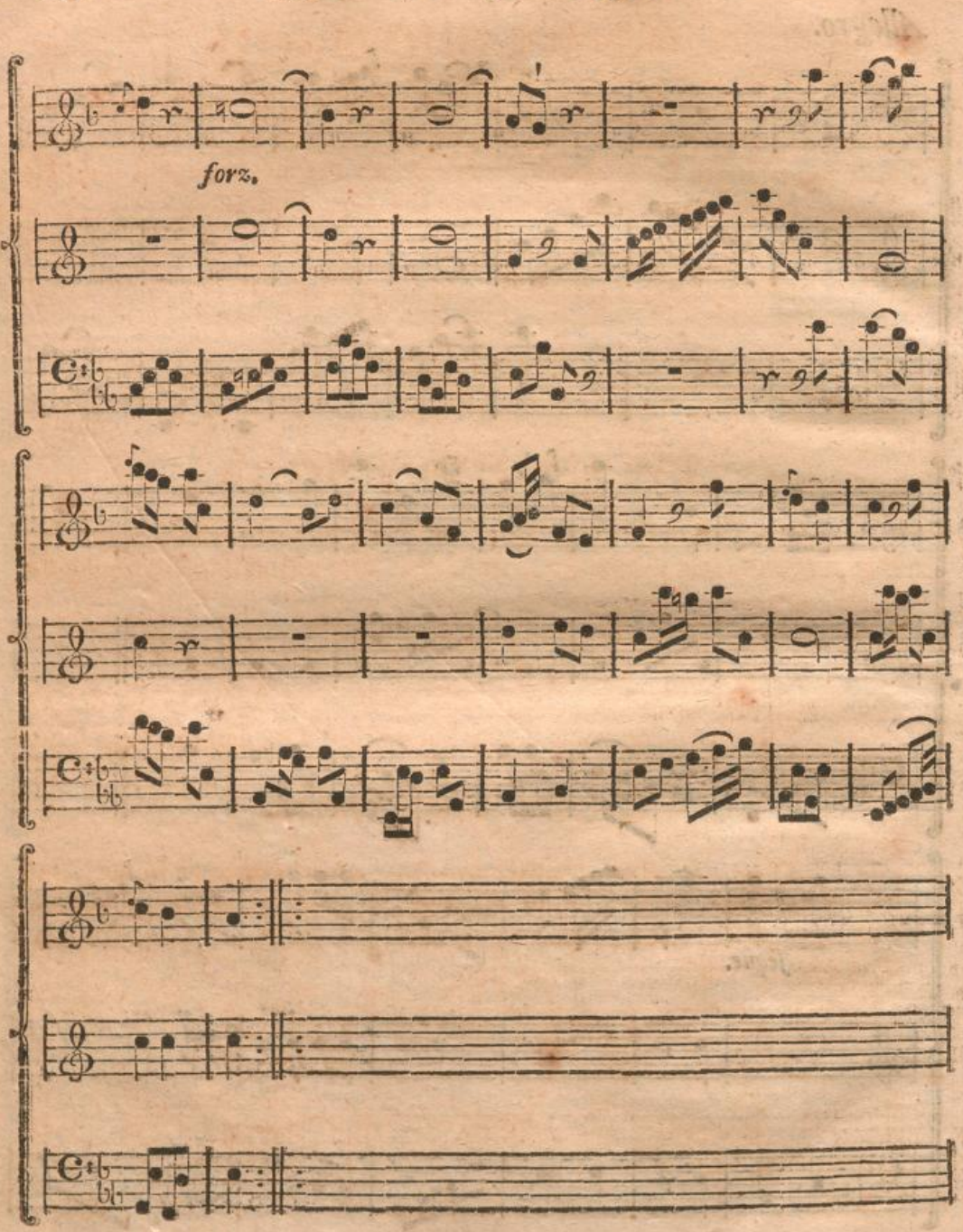
Sonata a 3.




f

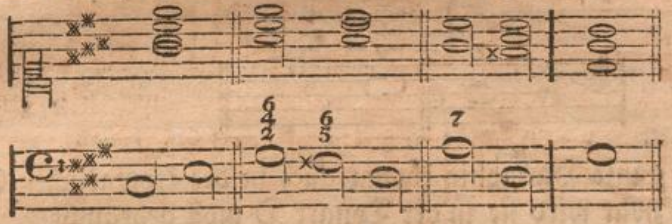
Allegro.




forz.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn im Baß Cis oder E vorkömmt; so wird dieser Accord dazu angegeben. Hingegen wenn Gis und A im Baß erscheinen; so verlangen sie beziffert zu seyn, damit der Accompagnist nicht die Harmonie des ersten, oder dritten Accords dazu angiebt.



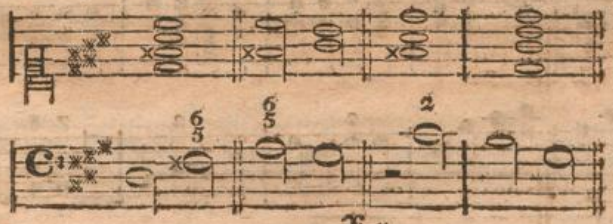
Von dem dritten Accord.

Der Grundton heißt Dis. Seine Harmonie besteht in der Terz Fis, Quinte Ais, und Septime Cis. Die viermalige Versetzung der Oberstimmen.

Die vorhin gemachte Anmerkungen sind hier nachzuholen.

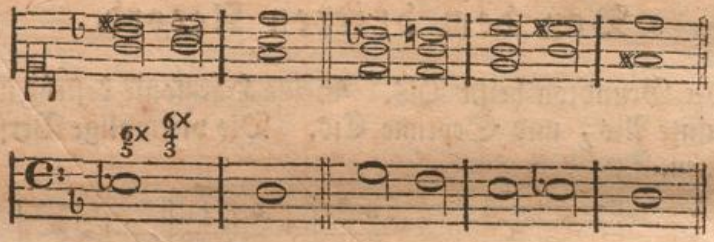
Gebrauch dieses Accords.

Wenn in einer Baßstimme Dis oder Fis vorkömmt, und die Melodie in diese Tonart ausgewichen ist; so wird zu beyden Tönen die hier beschriebene Harmonie genommen. Kömmt Ais oder Cis vor; so müssen sie beziffert seyn.

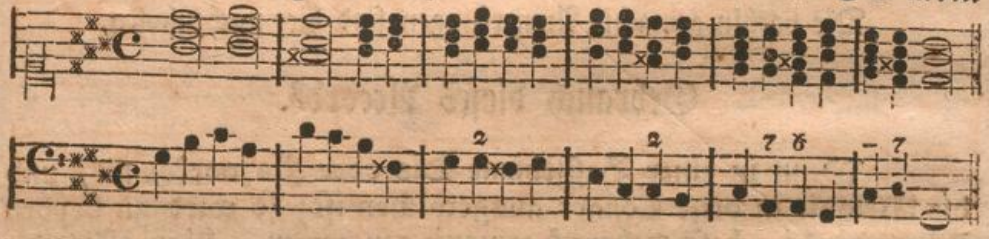


Diese nämliche Harmonie wird auch in der Durtonart gleiches Namens bey dem dritten Accord angetroffen. Nur mit dem Untrschiede: daß die x in b verwandelt werden, als:

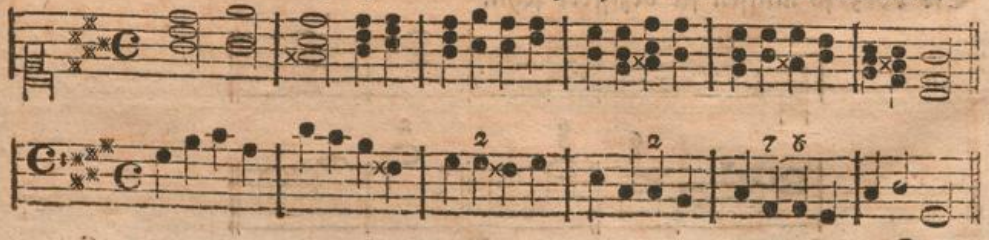
Diese ganze Harmonie kömmt auch in der kromatischen Schreibart vor, und zwar wird sie in der Tonart D moll gebraucht.



Hauptwiederholung der drey Accorden in der Tonart Gis moll.

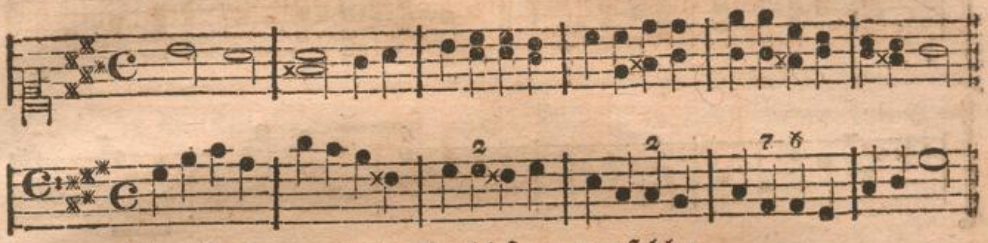


Ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.



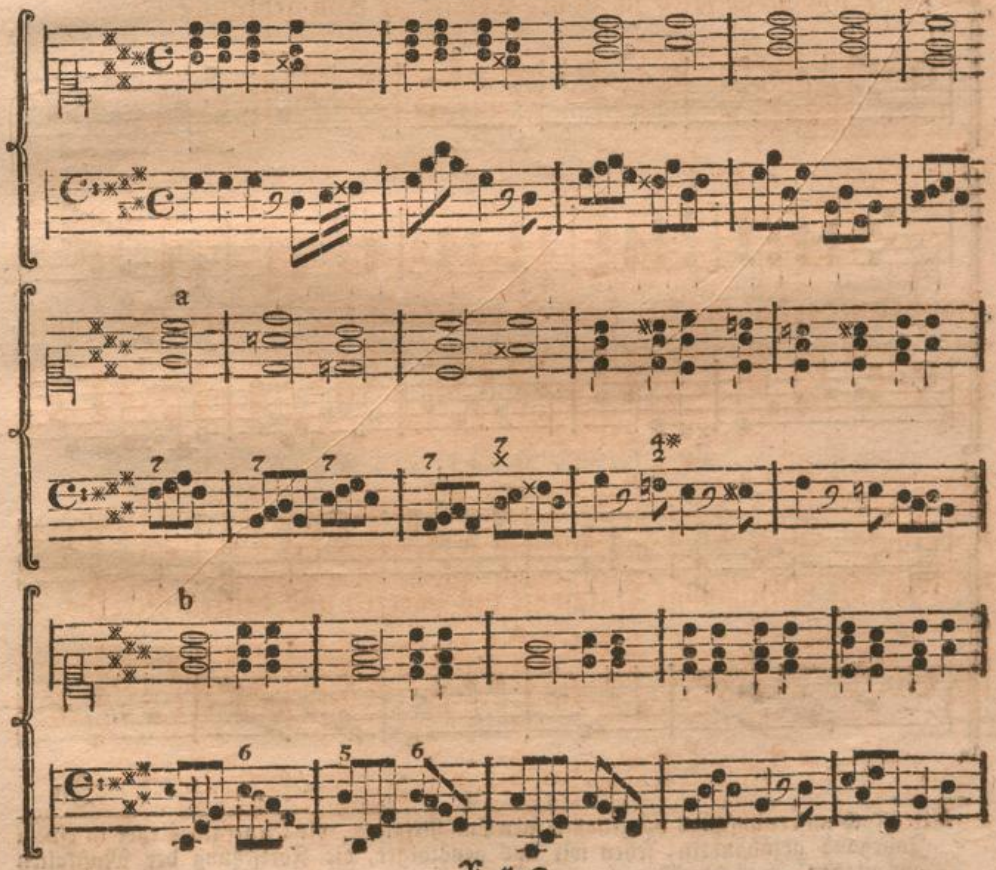
Im

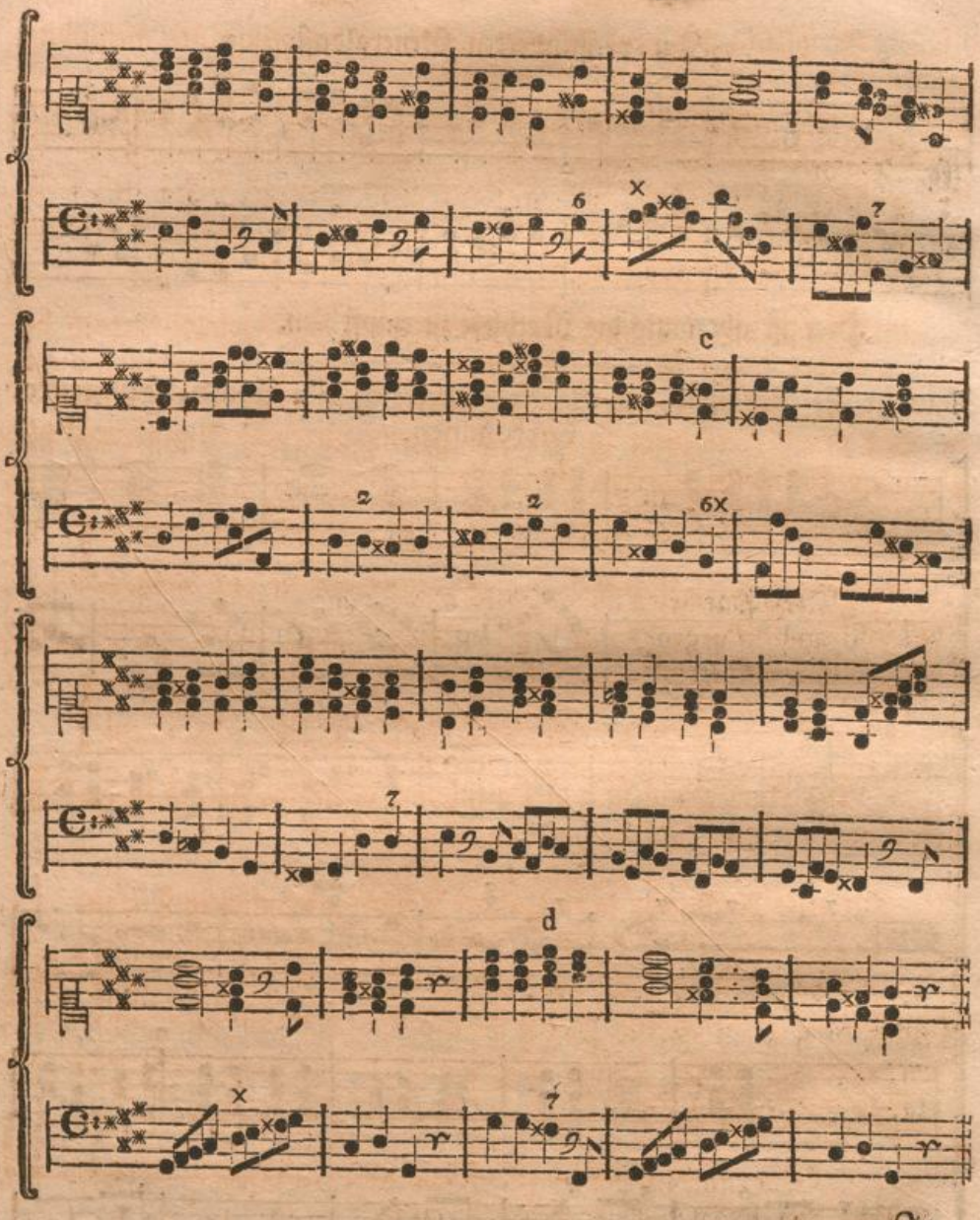
Im verminderten Generalbaß.



Hier ist abermals die Nachlese zu empfehlen.

Das große Exempel, in welchem zugleich alle Ausweichungen ꝛc. vorkommen.



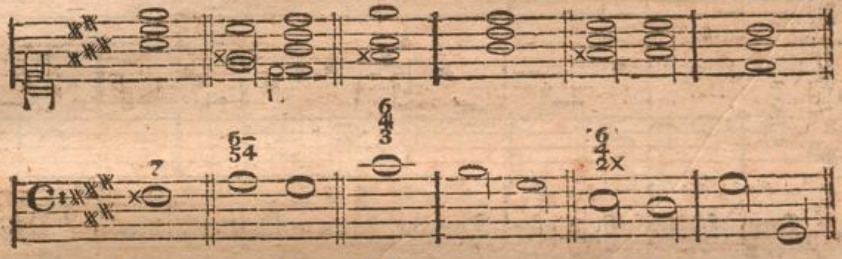


In

NB. Nach unſrer anfangs vorgenommenen Entſchließung, die Generalbaßlehre in einem Jahrgang abzuhandeln, ſehen wir uns genöthiget, die Fortſetzung der Muſikalien auszulaſſen, weil die Materie wider Vermuthen zu ſtark angewachſen.

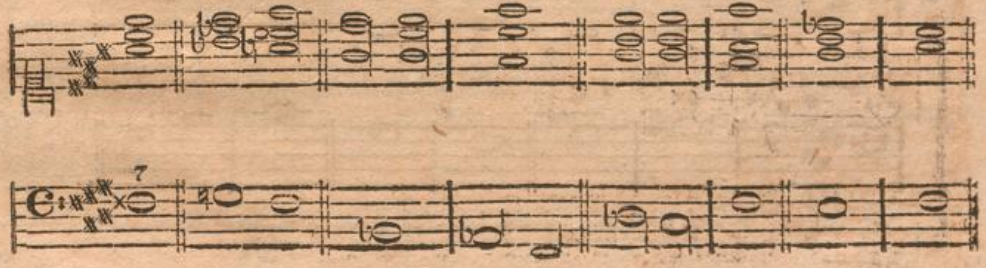
In diesem Exempel findet man bey a: wie bey einem liegenbleibenden Ton die Septimengänge entstehen können. Diese Gänge haben ihre beste Wirkung in Sinphonien, Chören u. s. w. Bey b bleibt wieder der Grundton H liegen, worauf die Sexte nachkömmt. Diese Abwechslung mit der Quinte und Sexte kömmt in allen Arten von Stücken vor. Bey c erscheint der kromatische Accord. Und dann bey d erblicket man den zusammengesetzten kleinen Septimenaccord.

Der in dieser Tonart vorkommende zusammengesetzte Accord besteht aus der Terz, Quinte und kleinen Septime. Dieser läßt sich auf viererley Art mit der rechten Hand greifen, und wenn seine Intervallen in Baß versetzet werden; so erfodern sie eine vierfache Bezifferung obgleich die Harmonie einerley ist.



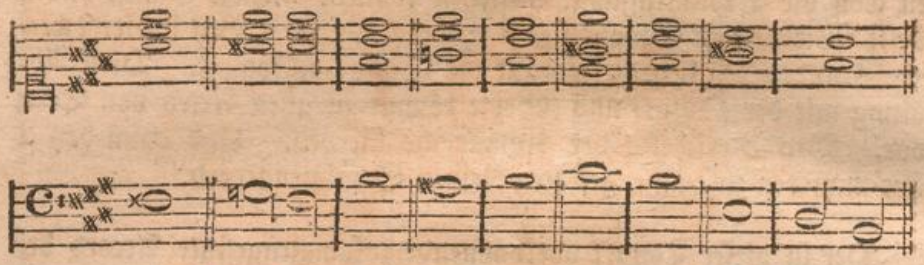
Die Anmerkung über diesen zusammengesetzten Accord in der Tonart A moll verdient hier nachgelesen zu werden.

Die erste Auflösung in eine andre Tonart, nämlich in F moll.

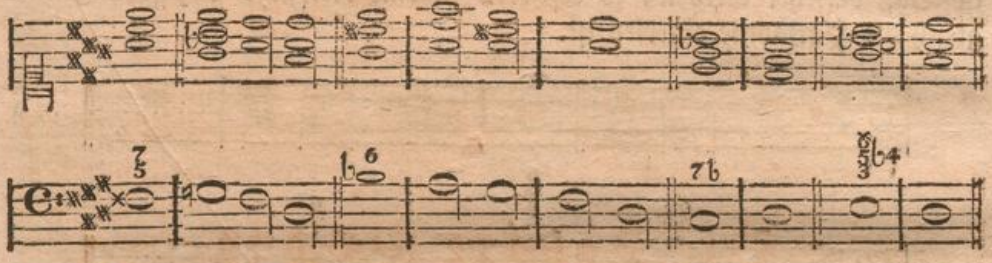


Stamm.

Die zwote Auflösung in H moll.



Die dritte Auflösung in D moll sammt den aus diesem Accord entspringenden Bäßen.



Zum Beschluß dieser Tonart kann noch der, darinne zuweilen vorkommende, kromatische Accord dienen. Die kromatischen Accorde, ob sie gleich nicht oft vorkommen, sind dennoch nöthig zu wissen. Sie können im Präludiren manche Aufmerksamkeit zuwege bringen.

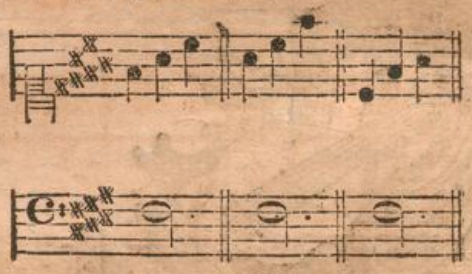
Die Tonart Fis dur.

Diese Tonart macht, nach der heutigen Einrichtung, den Beschluß mit den mit x bezeichneten Durtonarten. Sie führt die x aller vorhergegangenen Tonarten. Sie besitzt von G dur das Fis: von D dur das Cis: von A dur das Gis: von E dur das Dis, und von H dur das Ais; hierauf folgt ihre eigene große Septime Eis oder E x. Und weil diese Tonart eben sowohl auch am Ende der ♭ Zunehmung steht; so hat sie zugleich das Recht, mit ♭ vorgezeichnet zu werden, welches weiter unten angezeigt werden soll.

Von dem ersten Accord.

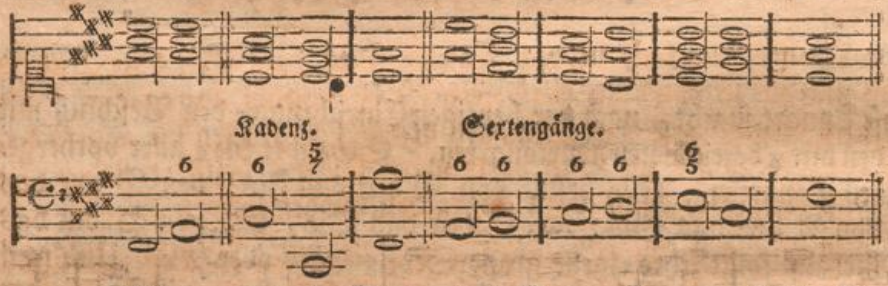
Dieser Accord hat Fis zu seinen Grundton, und seine begleitende oder harmonirende Stimmen sind: die Terz Ais, die Quinte Cis,

Cis, und die Oktave, wenn vollstimmig accompagniret, oder eine Verdoppelung des Grundtons vorkommen soll. Seine dreymalige Versetzung in der rechten Hand ist:



Gebrauch dieses Accords.

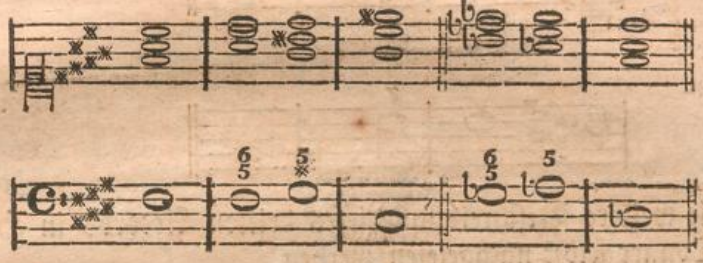
Wenn Fis oder Ais im Baß vorkömmt; so wird zu beyden Tönen diese Harmonie mit der rechten Hand angegeben, und zwar in einerley Lage. Kömmt Cis vor: so erscheint es entweder bey einer in dieser Tonart vorkommenden Kadenz, oder in Sextengängen. Sicherer ists, wenn diese Harmonie zu Cis durch Ziffern ausgedrückt wird.



Ohnerachtet die Sexten- und Terzengänge die gleiche Bewegung erfodern, nämlich, daß beyde, der Baß und Sopran, miteinander auf- oder absteigen dörfen; so ist es doch besser, wenn auch hier der Generalbaßspielende die übrige begleitende Stimmen so anordnet, daß die beyde Hände die widrige Bewegung haben, und sich entweder einander nähern, oder voneinander entfernen, wie dieses zum Theil im gegenwärtigen Exempel zu sehen ist.

Die

Die Harmonie dieses Accords wird in zwoen andern Tonarten angetroffen. Der zweyte Accord in der Tonart Cis oder Des dur besitzt sie, nur mit dem Unterschiede: daß beym vollstimmigen Accompagnement die Sexte noch hinzutritt.

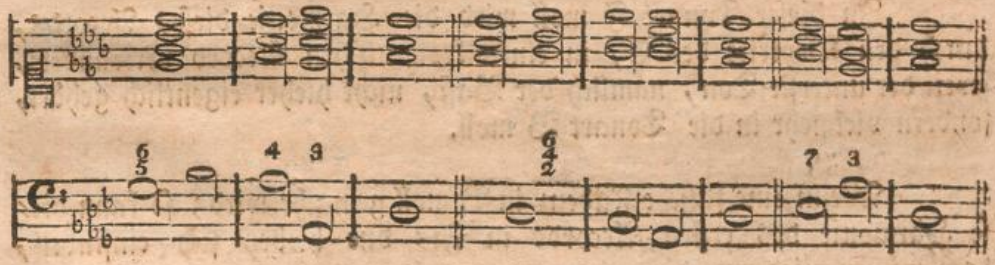


Weil aber Cis oder Des dur nach der heutigen gut eingerichteten Verfassung durch ♭ vorgestellt wird; so zeigt das nebenstehende Exempel auch diese Veränderung an.

Die Auflösung dieses Quintsextenaccords geht, wie oftmals gemeldet worden, in den gleich darauf folgenden dritten Accord.

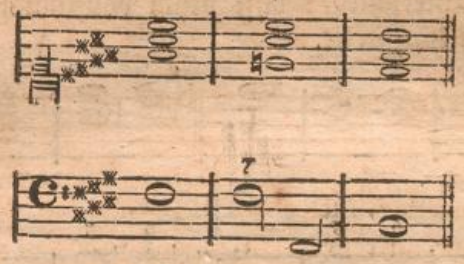
Gebrauch dieses Accords.

Wenn demnach in der Tonart Des dur G♭ oder B angetroffen wird; so wird zu beyden diese Harmonie angegeben. Da auch dieser Accord aus vier Stimmen besteht; so müssen die andern beyden Töne, wenn sie im Baß vorkommen sollen, beziffert stehen, im Fall, daß diese Harmonie dazu angegeben werden soll.



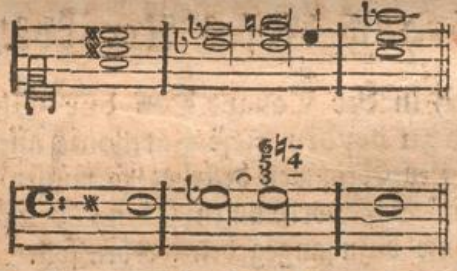
In H dur wird die Harmonie des ersten Accords in Fis dur auch angetroffen. Zum Unterschiede dieses herrschenden Accords wird

hiebey die kleine Septime angeschlagen, besonders alsdenn: wenn eine Vollstimmigkeit, oder die Lage der Hand es erfodert.



Die weitere Beschreibung dieses dritten Accords in H dur kann bey dieser Tonart selbst nachgelesen werden.

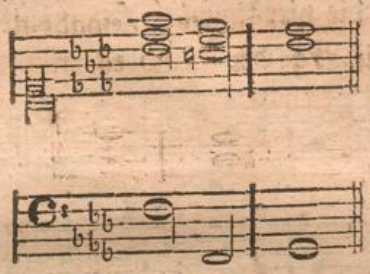
Ferner, in drey Molltonarten kömmt diese Harmonie auch vor. Zum Beyspiel: in H moll besitzt sie alle die Töne, oder Intervallen, die in der ebengemeldten Tonart H dur angetroffen werden. In der Tonart F moll findet man sie auch. Hier müssen die x in b verwandelt werden.



In dieser Tonart F moll wird die Harmonie dieses Accords, durch den Beytritt des E, in einen kromatischen Accord verwandelt, weil der unterste Ton, nämlich der Baß, nicht hieher eigentlich gehört, sondern vielmehr in die Tonart B moll.

Wenn eine falsche Kadenz in B moll gemacht wird; so kann diese Harmonie des ersten Accords in Fis dur hiebey sich einfinden, doch müssen wiederum die x in b verwandelt werden.

Die-



Dieses wären demnach diejenigen Stellen, auf welchen sich diese abgehandelte Harmonie antreffen läßt. Es geschieht sehr selten, daß sie bey andern Gelegenheiten, als bey Bindungen u. s. w. erscheint.

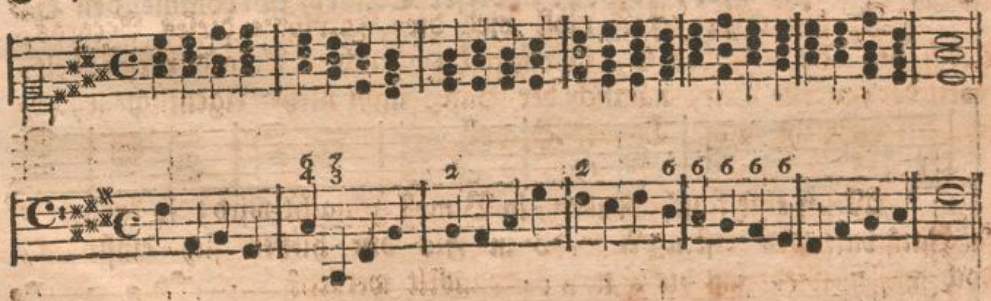
Von dem zweyten Accord.

Dieser ist bereits in der Tonart Fis moll beschrieben, nur mit dem Unterschiede, daß allhier die Terz groß ist.

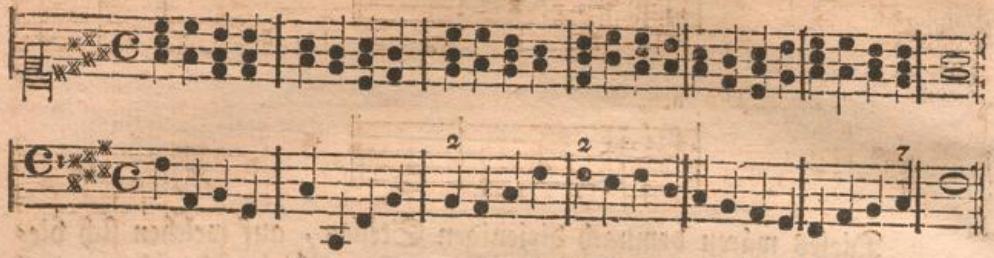
Von dem dritten Accord.

Auch dieser ist daselbst beschrieben, worinn gar kein Unterschied mit Gegenwärtigem zu finden. Die Ausweichungen in andre Tonarten sind auch allda vorgestellt, welches alles nachzusehen ist.

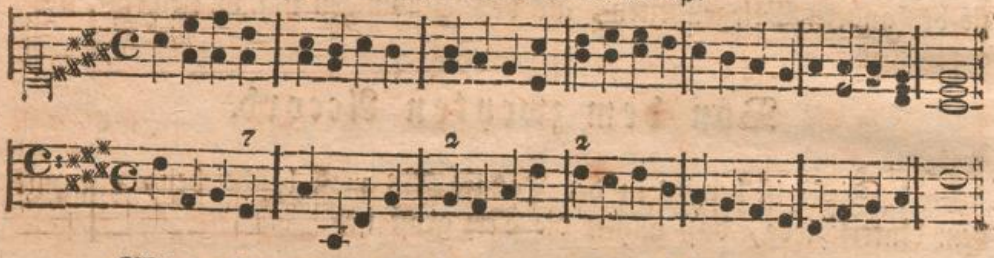
Hauptwiederholung der drey Accorden aus der Tonart Fis dur.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.

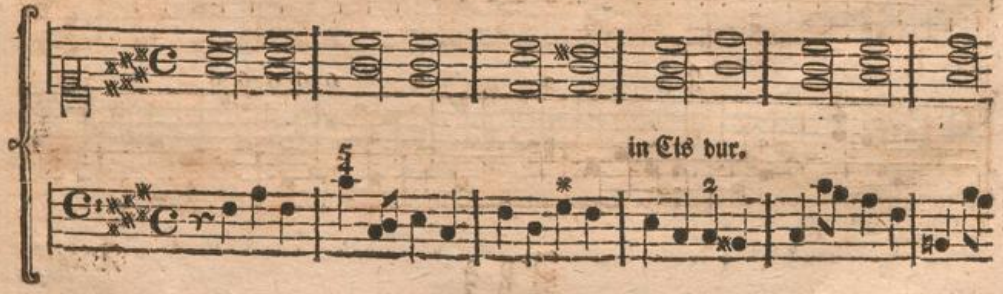


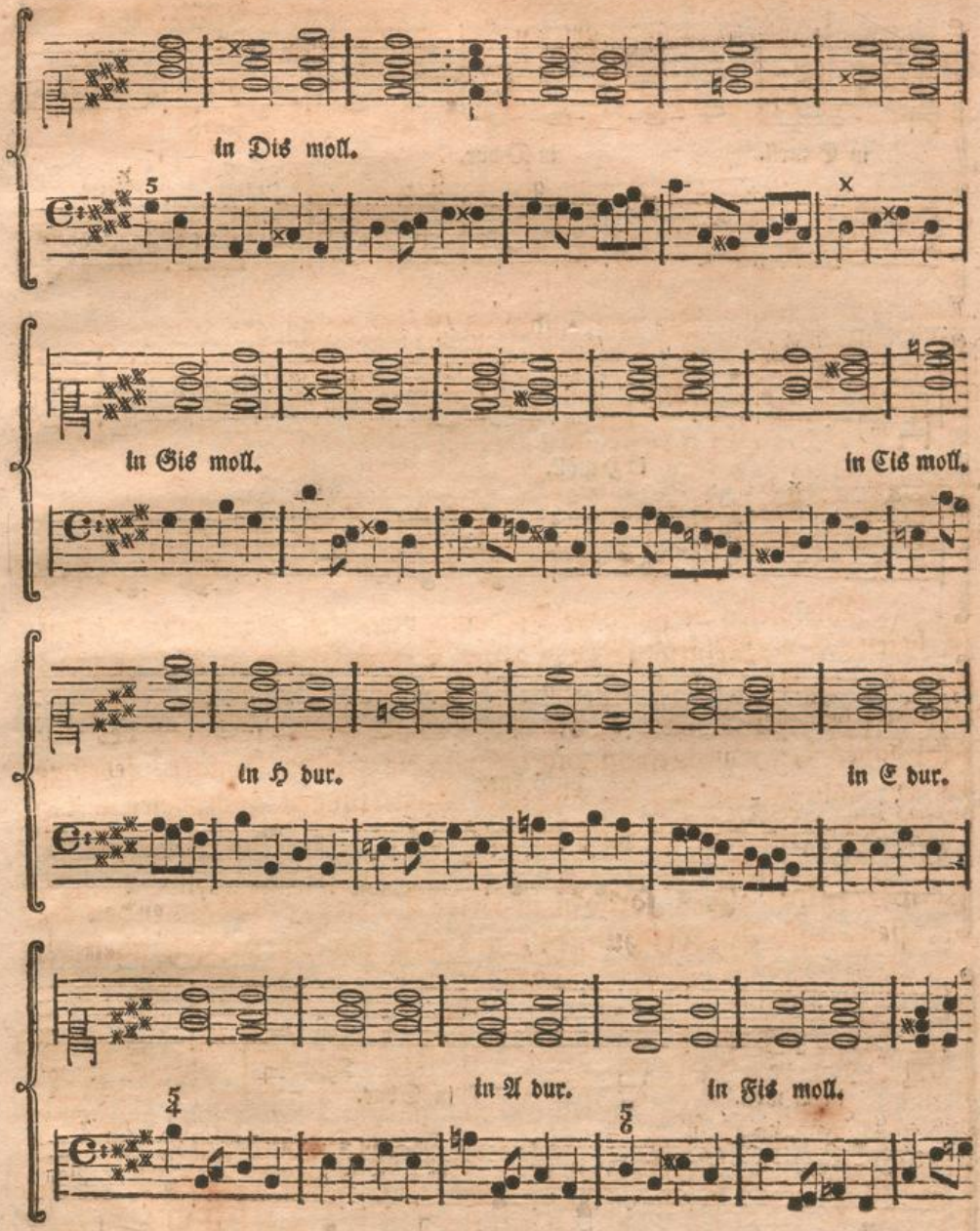
Im verminderten Generalbaß.

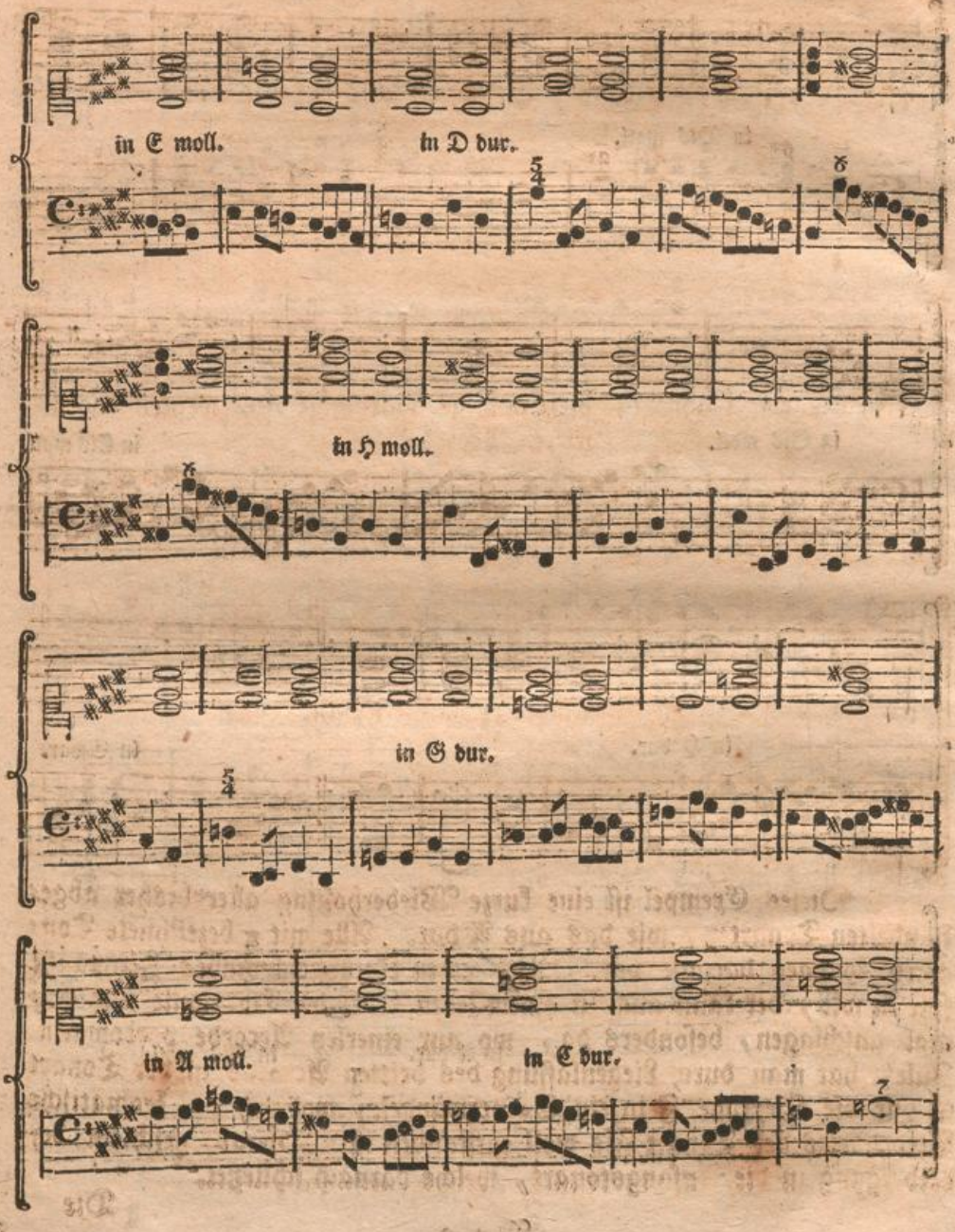


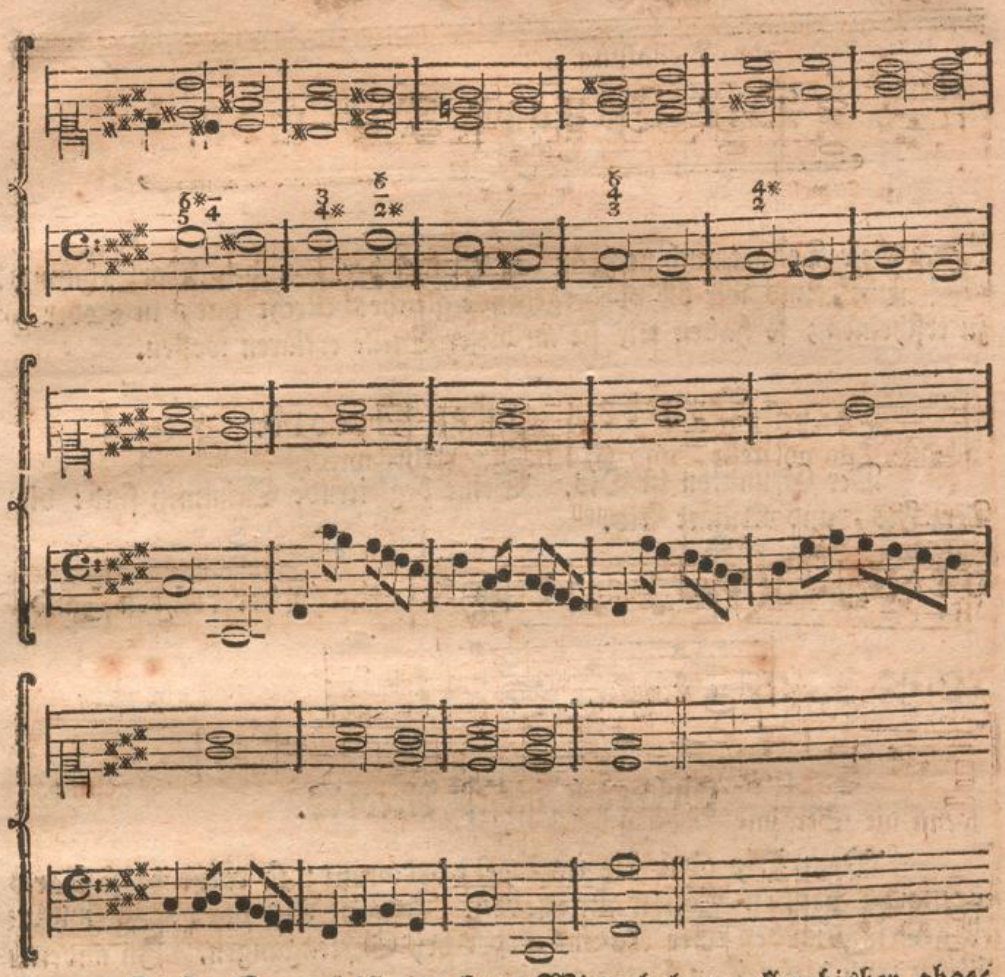
Wie dieses verschiedene Accompagniren soll angewendet werden, ist bereits bey Erklärung der Tonart C und G dur u. s. f. angezeigt worden, welches wir hier, um alle Weitläuftigkeiten zu vermeiden, nicht wiederholen wollen. Wir ersuchen dahero die Liebhaber des Generalbaßes bey Durchlesung und Uebung einer jeden Tonart, jedesmal die im Anfange hie und da gemachte Anmerkungen nachzulesen, weil dieses eine große Erleichterung verschaffet.

Hauptexempel aller, sowohl in dieser Tonart, vorkommenden Bäßen, und Ausweichungen, als auch der vorhergehenden Tonarten.




in Dis moll.
in Gis moll.
in Cis moll.
in H dur.
in E dur.
in A dur.
in Fis moll.


in E moll.
in D dur.
in H moll.
in G dur.
in A moll.
in C dur.



Dieses Exempel ist eine kurze Wiederholung aller bisher abgehandelten Tonarten, wie das aus A dur. Alle mit x bezeichnete Tonarten kommen darinne vor. Wer es in einer geschwinden Zeitmaaße spielen will, der kann auch zu einem jeden Takt die Harmonie nur einmal anschlagen, besonders da, wo nur einerley Accorde vorkommen. Zuletzt hat man durch Liegenlassung des dritten Accords in der Tonart C dur die Septime F in ein Ex verwandelt, wodurch der kromatische Accord aus der Tonart Fis moll entstanden ist. Hierauf geschieht der Uebergang in die Anfangstonart, welche darnach schließet.

Die

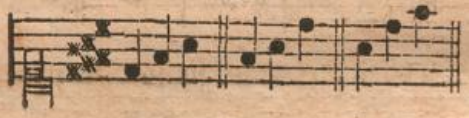
Die Tonart Dis moll.

Da diese Tonart auch noch an der Gränze der x und b Vorzeichnung steht, und wie die vorhergehende gleiches Recht hat, in x oder b zu erscheinen; so haben wir sie an dieser Stelle erklären wollen.

Von dem ersten Accord.

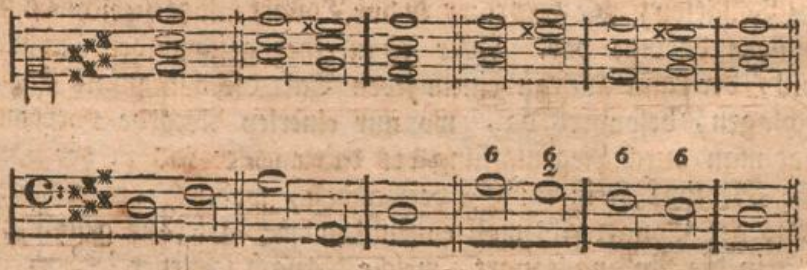
Der Grundton ist Dis. Seine begleitende Stimmen sind: die Terz Fis, und Quinte Ais.

Die dreymalige Verkehrung dieses Accords in der rechten Hand.



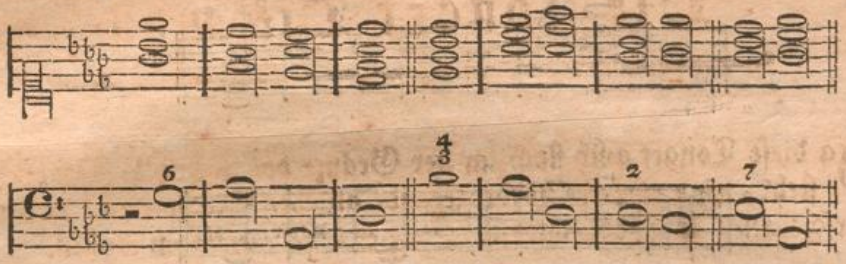
Gebrauch dieses Accords.

Wenn Dis oder Fis im Baß vorkömmt; so wird diese Harmonie zu beyden Tönen angegeben. Kömmt Ais vor; so geschieht es gemeiniglich bey einer Kadenz, oder bey Sextengängen. In andern Fällen muß dieser Ton beziffert seyn.

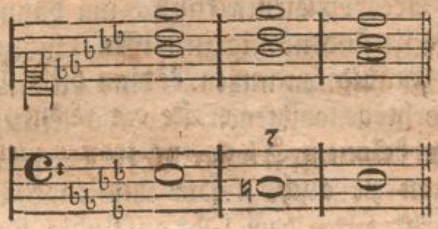


Dies

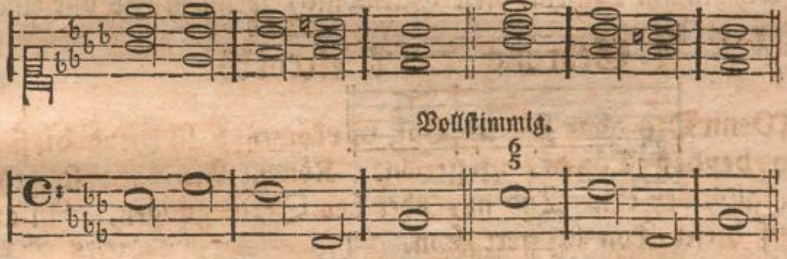
Diese Harmonie wird bey dem zweyten Accord in Des oder Cis dur angetroffen.



Auch bey dem zusammengesetzten Accord in dieser Tonart.

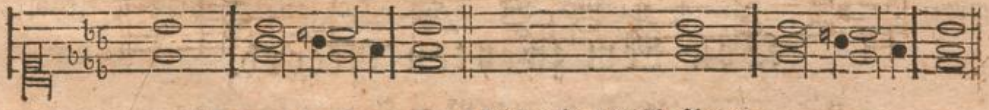


In der Tonart B moll findet man sie in dem zweyten Accord.

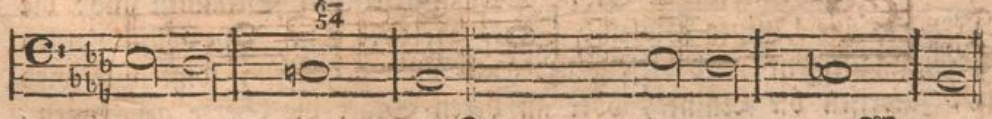


Vollstimmig.

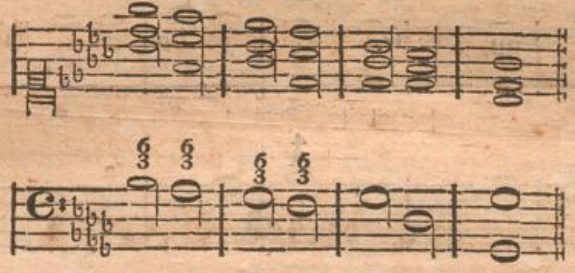
Der zusammengesetzte Accord in dieser Tonart besitzt sie gleichfalls.



oder der kromatische Accord.

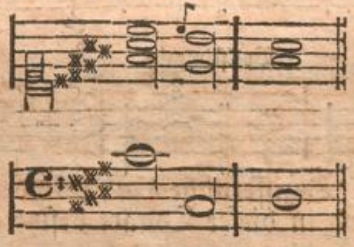


Wenn Terzsextengänge in Fis dur vorkommen; so kann dieser Accord auch im Lauf der Melodie gehört werden.



Man sieht aus diesen verschiedenen Arten, wie oft die Harmonie des herrschenden Accords dienen kann, um dadurch in andre Tonarten zu gelangen. Sie sind nöthig zu wissen, indem sie sowohl bey der Komposition, als im Präludiren nutzen. Und da die Ausweichung schon in der Natur des vorhergenommenen Accords liegt; so kann sie nicht anders, als dem Ohr angenehm seyn. Dagegen alle diejenige Accorde, die mit den nachfolgenden in gar keiner Verwandtschaft, oder einiger Aehnlichkeit stehen, sehr selten dem Ohr anständig sind, weil ihre Wirkung zu hart und empfindlich bleibt.

Noch einmal erscheint diese Harmonie, wenn in Fis dur eine falsche Kadenz vorkömmt.



Von dem zweyten Accord.

Der Grundton ist Gis. Die begleitenden Stimmen sind: die Terz H, die Quinte Dis und Sexte Eis oder E𝄪. Im vollstimmigen Accompagnement wird diese ganze Harmonie gegriffen, sonst aber wird nur zuweilen die Quinte, oder an deren Statt die Sexte genommen,

nach-

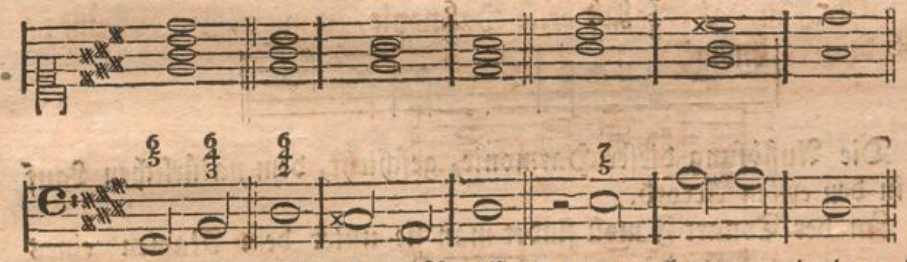
nachdem die Lage der Hand, die Vermeidung der Oktaven und Quinten, und die Anzahl der mitspielenden Instrumenten es fodert.

Die Versetzung dieses Accords in der rechten Hand.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn die Melodie in dieser Tonart sich befindet, und es kömmt Gis oder H in Baß zu stehen; so wird zu beyden Tönen diese Harmonie gegriffen. Die zween obern Töne müssen, wenn sie im Baß erscheinen sollen, beziffert seyn, ausgenommen, es kömmt gleich nach ihnen die Harmonie des dritten Accords: in diesem Falle läßt sich auch diese Harmonie errathen. Doch ist dieses gewiß, daß die beyden tiefsten Töne eines jeden Accords häufiger im Baß angetroffen werden, als die übrigen.

Die verschiedene Bezifferung.



Die vier verschiedene Bezifferungen machen den einzigen Accord aus.

Diese Harmonie wird nirgends, ausgenommen im Durchgang, oder gebunden, angetroffen.

Von dem dritten Accord.

Der Grundton ist Ais. Die begleitende Stimmen sind: die Terz Cis×, die Quinte Eis, und die Septime Gis.

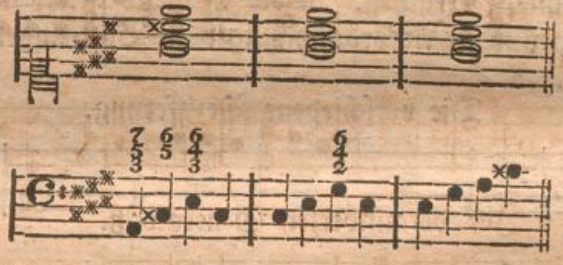
Dieser Accord kann niemals, außer in der Seitenbewegung, ausgelassen werden. Ein mehreres hievon ist gleich Anfangs nachzusehen.

Die viermalige Versetzung in der rechten Hand.

Gebrauch dieses Accords.

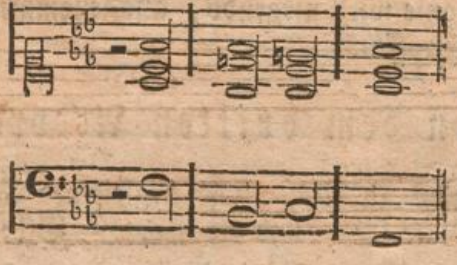
Wenn im Baß Ais oder Cis× vorkömmt; so wird diese Harmonie dazu angegeben. Die Anmerkung beym zweyten Accord kann auch hier nachgelesen werden.

Wenn die höhern zween Töne im Baß erscheinen, so müssen sie beziffert seyn.



Die Auflösung dieser Harmonie, geschieht, dem natürlichen Lauf nach, in den ersten Accord.

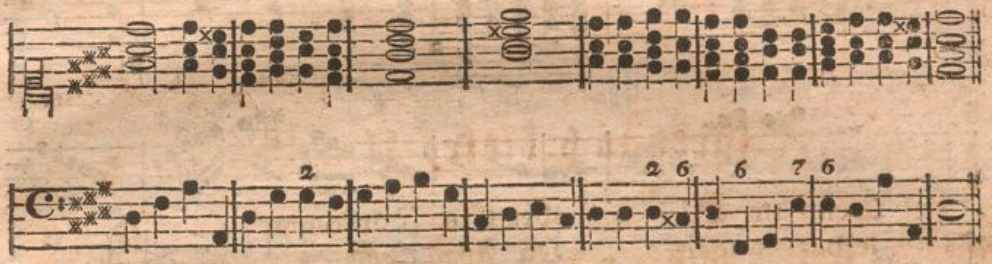
In der Tonart F moll findet man sie unter dem Namen eines zusammengesetzten Accords: dieses geschieht aber nur, wenn die Terz beym zweyten Accord zufälliger Weise groß wird.



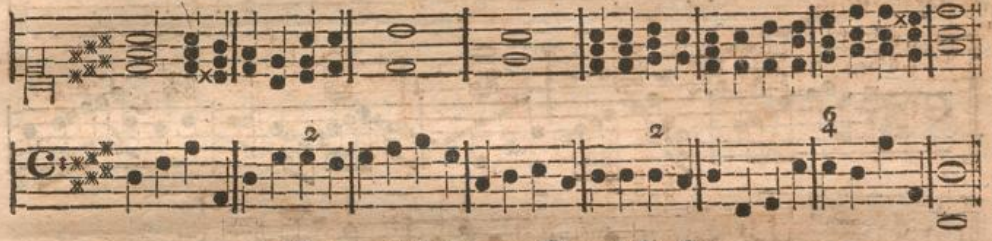
Daß

Daß diese Harmonie auch in A moll aufgelöset werden kann, dieses finden wir in der Erklärung dieser Tonart.

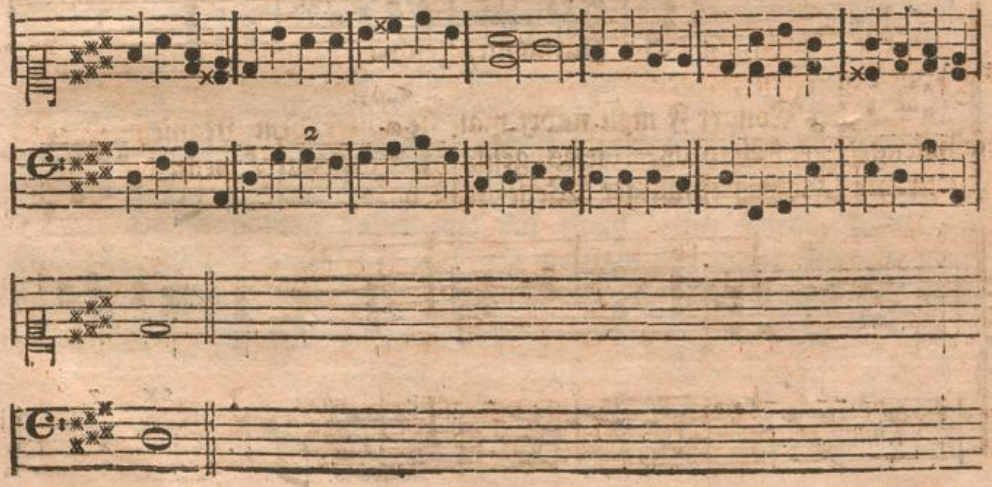
Hauptwiederholung der drey Accorden aus der Tonart Dis moll.



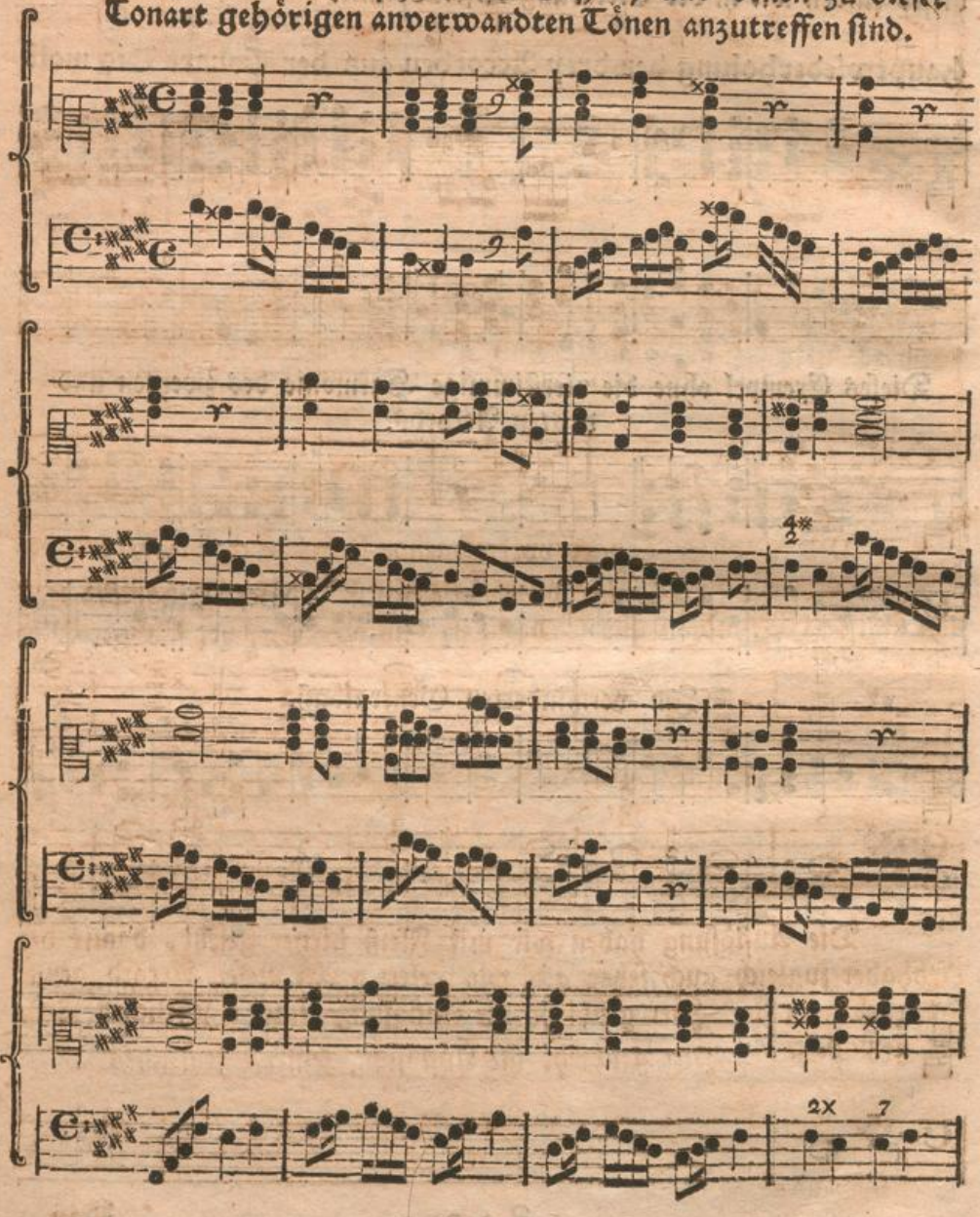
Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie des zweyten und dritten Accords.

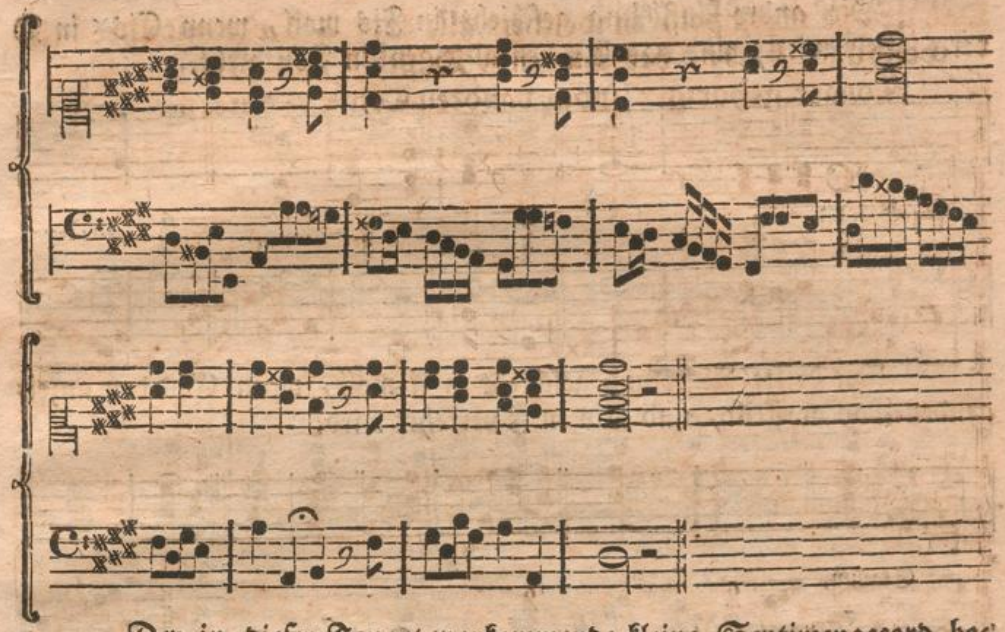


Im verminderten Generalbaß.

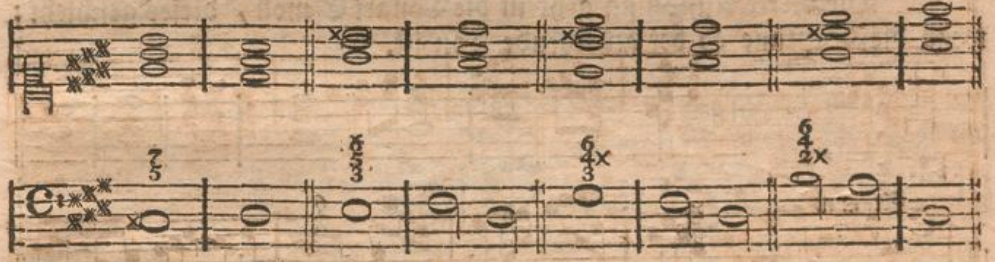


Das gr oße Exempel, in welchem alle drey Accorde mit ihren Umwendungen oder verschiedenen Bäßen, und denen zu dieser Tonart gehörigen anverwandten Tönen anzutreffen sind.



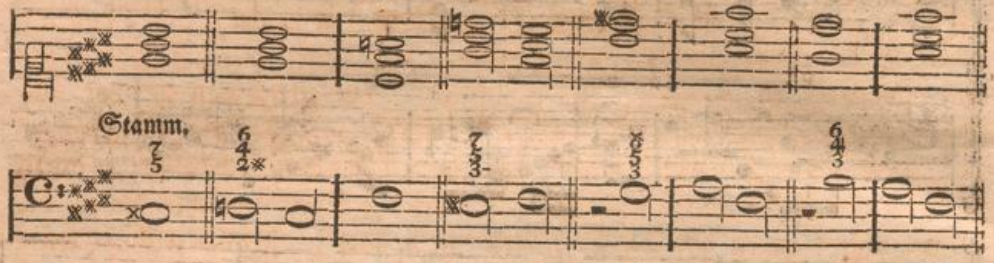


Der in dieser Tonart vorkommende kleine Septimenaccord besteht aus dem Grundton Cis×, der Terz Eis oder E𝄪, der Quinte Gis und der Septime H.

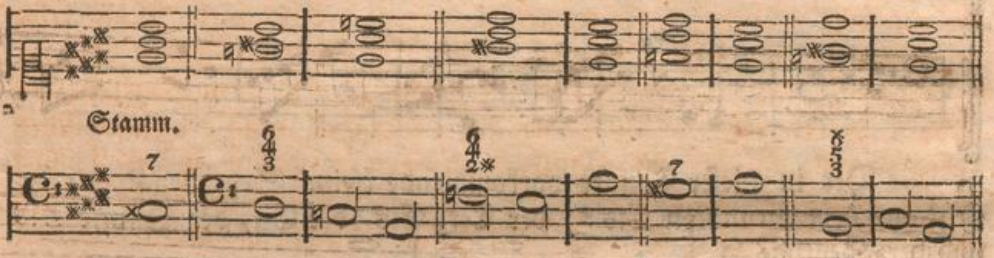


Die Auflösung haben wir mit Fleiß hieher gesetzt, damit der Liebhaber zugleich auch sehe: auf wie vielerley Art dieser Accord genutzet werden kann. Hier geschieht die Auflösung seiner eigentlichen Tonart gemäß.

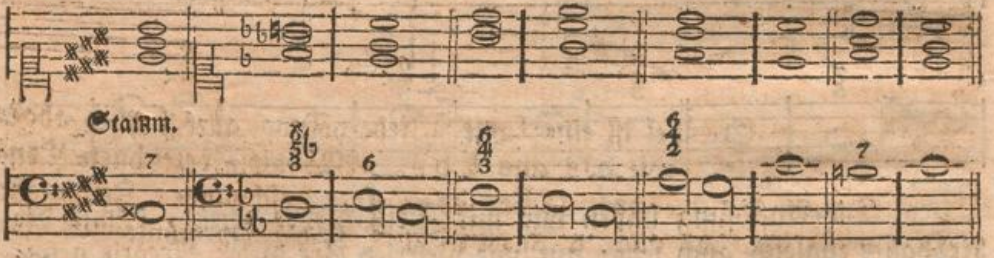
Die andre Auflösung geschieht in Fis moll, wenn Eis× in D verwandelt wird, und das E𝄪 den anzeigenden Ton giebt.



Die dritte Auflösung geschieht in A moll, wenn Gis den anzeigenden Ton vorstellt, und Eis in F verkehrt wird.



Die vierte Auflösung geht in die Tonart C moll, dieses geschieht: wenn die Septime H der anzeigende Ton ist.



Wir haben oben bereits gesagt: daß die verschiedene Auflösung der kleinen Septimenaccorden daher rühre: wenn ein jedes ihnen zugehöriges Intervall zu einem Anzeiger der großen Terz eines dritten Accords gemacht wird, wornach der höhere halbe Ton diejenige Tonart angiebt, welche hier und anderwärts angezeigt worden.

Von

Von denen mit ♭ bezeichneten Tonarten.

Wir haben beym Anfange des Generalbaßes gemeldet, daß heutiges Tages nur zwo Urtonarten wären, von denen alle die übrigen ihren Ursprung herleiteten. Die Tonart C dur ists, von welcher alle Durtonarten, und dann die Tonart A moll, von der die Molltonarten, herkommen. Warum aber die eine Hälfte der Durtonarten durch ♯, und die andre durch ♭ ausgedrückt wird, hievon möchte dieses die Ursach seyn: wenn alle 24 Tonarten mit ♯ oder ♭ allein bezeichnet würden; so müßte die Anzahl dieser Zeichen gar zu stark werden, wodurch endlich gar doppelte ♯ oder ♭ entstünden. Diese doppelte ♯ oder ♭ Vorsetzung würde viele Schwierigkeit und Dunkelheit verursachen, indem die mit sechs ♯ oder ♭ vorgezeichnete Tonarten bereits viele Mühe erfodern, um sie sich eigen zu machen. Indessen sind diese Zeichen doch nur Hilfsmittel, um einerley Größe der Intervallen in allen Durtonarten dadurch zu bemerken. Wir haben dieses bey Erklärung der diatonischen Lehrart in der Historie der Musik, und dann wiederum in der Tonart G dur angezeigt. Es ist bekannt, daß, weil C dur die große Septime von Natur besitzt, auch alle übrige Durtonarten die große Septime haben müssen: daher entstehen die ♯ bey den durch ♯ vorgestellten Durtonarten. Diejenige Tonarten hingegen, welche in ihrer Vorzeichnung ♭ führen, diese besitzen die große Septime auch schon von Natur, und ihr vorgeschriebenes ♭ rühret daher: weil C dur eine kleine Quarte in seiner Melodie führt; aus diesem Grunde müssen auch alle mit ♭ bezeichnete Tonarten die kleine Quarte aufweisen, welches dann durch ein vorgeschriebenes ♭ geschieht; daher entspringen alle ♭, die bey der andern Hälfte vorgezeichnet sind. Wie nun jene die kleine Quarte in der natürlichen Auf- und Absteigung ihrer Oktave führen, und die große Septime durch ein ♯ erlangen müssen; also haben diese ♭ Tonarten die große Septime im Lauf ihrer Melodie, und erlangen die kleine Quarte durch ein vorgeschriebenes ♭, daher geschieht es, daß die Tonart F dur ein ♭ führt, welches seine eigene kleine Quarte ist.

Die Tonart F dur.

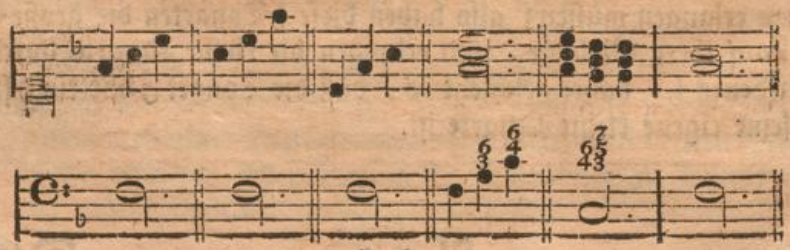
Diese Tonart besitzt alle Töne von C dur, ausgenommen, daß, wie gesagt, die Quarte durch ein vorgesetztes b um einen halben Ton kleiner gemacht wird. Auch aus diesem Grunde der, unter diesen beyden Tonarten herrschenden, Aehnlichkeit kann man sie für Anverwandte halten, wo gar leicht von der einen zur andern zu gehen ist, ohne daß das Ohr dadurch beleidigt wird.

Von dem ersten Accord.

Der Grundton dieses Accords ist F: die begleitende Stimmen sind A und C. Wird die Vollstimmigkeit vermehrt, so wird auch die Oktave F dazu genommen.

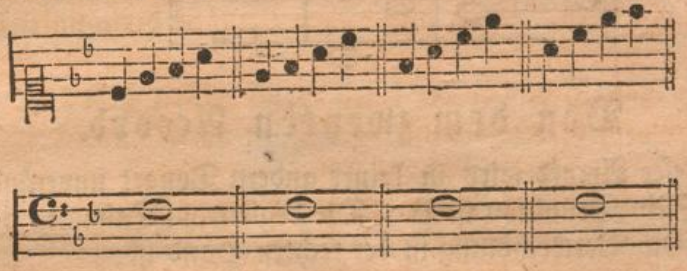
Gebrauch dieses Accords.

Wenn F oder A im Baß erscheint, so wird zu beyden dieser Accord angeschlagen. Bey einer Kadenz wird auch zum C zuerst diese Harmonie, sodenn seine eigene Begleitung, angegeben. Sonst findet man gemeiniglich diese Harmonie über C durch Ziffern vorgebildet. Auf einem liegenden Baß, desgleichen bey Sextengängen, kömmt sie auch zuweilen über C zu stehen. Dieser Accord kann, sowohl in den Oberstimmen als im Baß auf dreyerley Art verwechselt, angegeben werden.



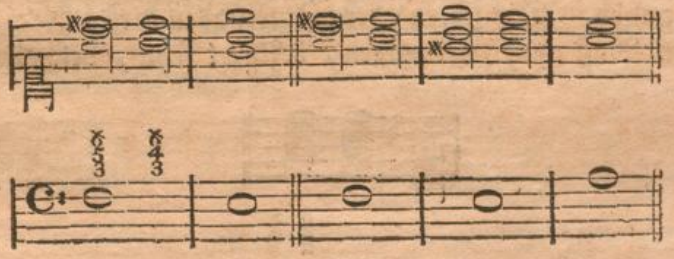
Die-

Diese drey Lagen der rechten Hand werden im Generalbaß gebraucht, nachdem die Hand vorher liegt. Die Harmonie dieses Accords ist auch im zweyten Accord von C dur anzutreffen, nur daß zuweilen die Sexte hinzukömmt. Man durchsehe die Erklärung der Tonart C dur. Sie wird gleichfalls bey dem dritten Accord in der Tonart B dur und B moll angetroffen, nur daß auch hier noch ein andrer Ton, nämlich die Septime Dis, dazu genommen wird, wenn besonders eine Vollstimmigkeit erfodert wird, als:

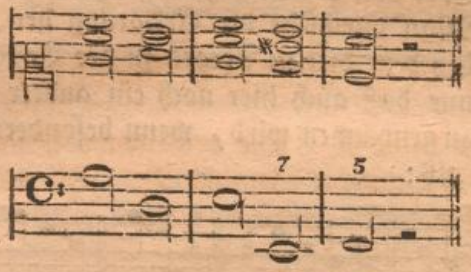


Da nunmehr dieser Accord aus vier Tönen besteht; so kann er auch auf viererley Art mit der rechten Hand genommen werden. Es können auch seine vier Töne im Baß vorkommen, wovon die zween untersten, F und A, nicht dürfen beziffert seyn, hingegen die zween obern, nämlich C und Dis, müssen für einen Anfänger beziffert werden.

Die Harmonie des herrschenden Accords von F dur wird auch zuweilen in der Tonart E moll und A moll angetroffen, allwo sie noch die vergrößerte Sexte D𝄪 zu sich nimmt, und dadurch in einen kromatischen Accord verwandelt wird, weil F und D𝄪 in keiner diatonischen Tonart zusammen angetroffen werden.

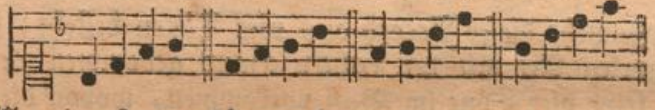


Auch in der Tonart A moll erscheint die Harmonie des herrschenden Accords von F dur, wenn eine sogenannte falsche Kadenz gehöret werden soll.



Von dem zweyten Accord.

Dieser Accord wird in keiner andern Tonart unverändert angetroffen. Sein Grundton ist B. Die begleitende Stimmen heißen: D, F, G. Die Verwechslung in der rechten Hand ist:



Alle vier Lagen können bequem gebraucht werden; so wie die Hand vorher liegt, nachdem nimmt sie eine von diesen vier Lagen, welche der vorhergehenden Lage der rechten Hand am nächsten und bequemsten ist.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn B oder D im Baß vorkömmt; so wird dieser Accord dazu angegeben. Die zween obern Intervallen dieses Accords müssen, wenn sie im Baß auch vorkommen, beziffert seyn, besonders im Anfange.

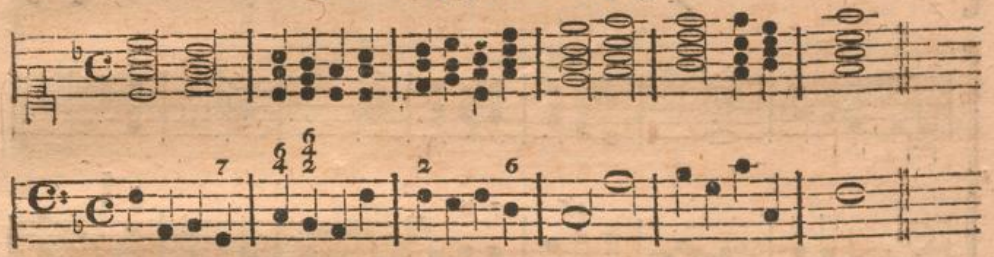
Weil

Weil dieser Accord gemeiniglich vor dem dritten Accord voraus geht; so wird auch ein jeder von diesen vier Bäßen in diesen Accord, oder seine Harmonie, aufgelöset.

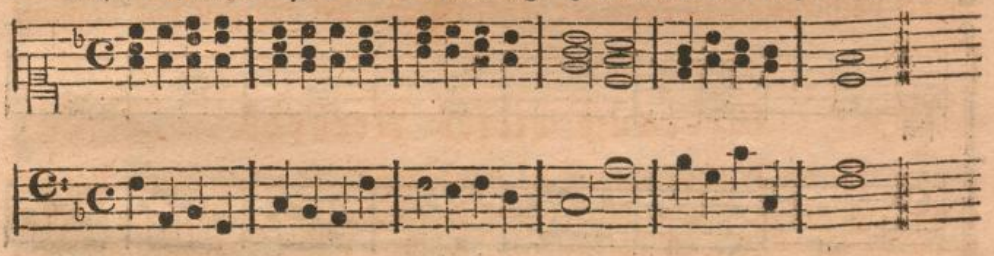
Von dem dritten Accord.

Der Grundton heißt C. Die begleitende Stimmen sind: die Terz E, die Quinte G, und die Septime B. Die weitere Erklärung ist bey C dur anzutreffen.

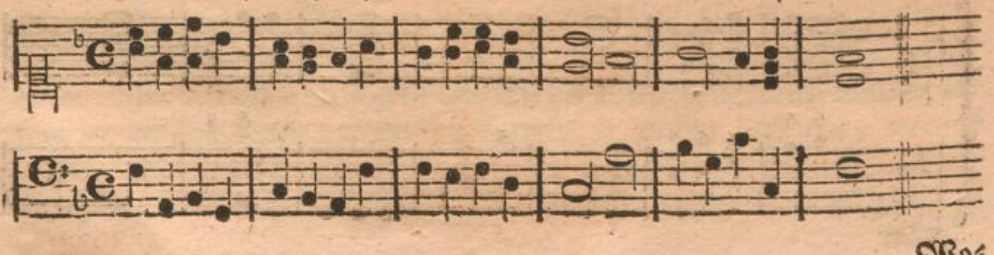
Hauptwiederholung aller drey Accorden in der Tonart F dur und ihrer verschiedenen Bäßen.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.



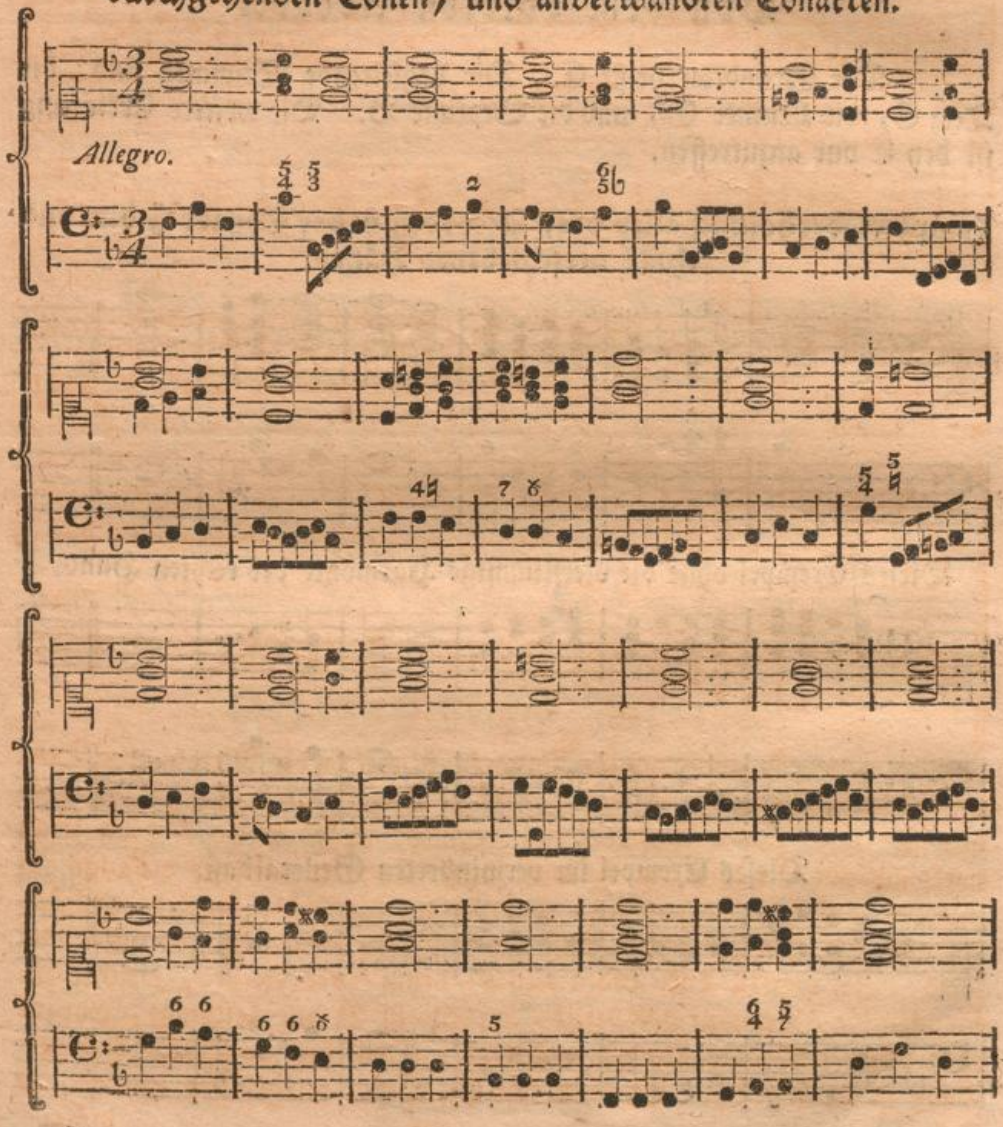
Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.

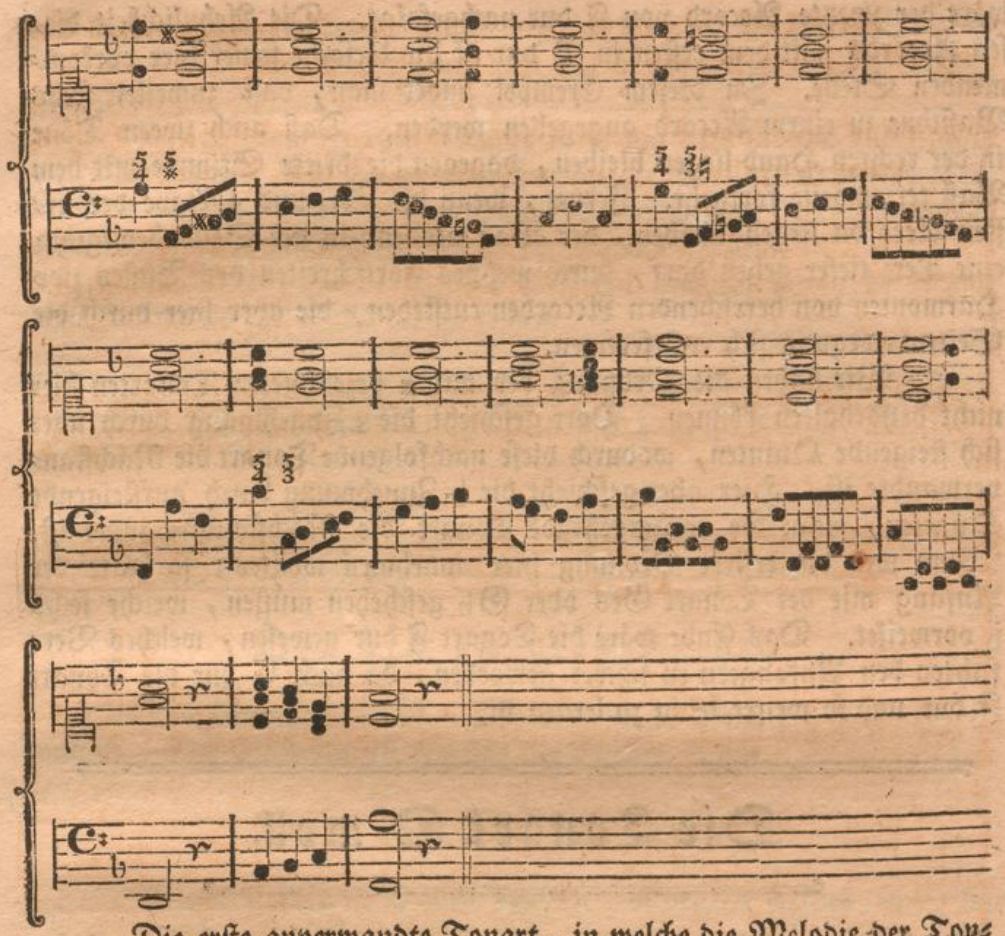


Wo:

Wozu diese drey verschiedene Arten des Accompagnements dienen, dieses haben wir bey C und G dur u. s. f. angezeigt.

Hauptwiederholung in dieser Tonart mit den verschiedenen Bäßen, durchgehenden Tönen, und anverwandten Tonarten.





Die erste anverwandte Tonart, in welche die Melodie der Tonart F dur sich begiebt, ist C dur, welche Tonart zuerst abgehandelt worden ist. Die zwote Ausweichuug geschieht in D moll: das im Baß vorkommende C𝄪 zeigt die Ankunft dieser Tonart. Gleich anfangs im zweyten Takte bleibt F liegen, wodurch ein künstlicher Accord entsteht, der aber auf dem nämlichen Baß wieder in den dritten Accord aufgelöset wird. Im vierten Takt finden wir E♭ beym ersten Accord, welches zusammen die Harmonie des dritten Accords in B dur bestimmt, worauf auch sein herrschender Accord nachfolgt. Diese hier angestellte Ausweichung ist willkührlich. Es hätte nur E♭ dörfen ausgelassen werden, so

wäre

wäre der zweyte Accord von F dur nachgefolgt. Die Aehnlichkeit dieses Accords mit dem ersten in B dur ist die Ursache seiner hier vorkommenden Stelle. In diesem Exempel findet man, daß zuweilen sechs Baßtöne zu einem Accord angegeben werden. Daß auch zween Töne in der rechten Hand liegen bleiben, dagegen die dritte Stimme mit dem Baß terzenweise fortgeht. Ferner, wenn die Terz und Oktave des ersten Accords liegen bleiben, der Baß alsdenn in der Seitenbewegung eine Terz tiefer gehen darf, durch welches Fortschreiten des Baßes zwo Harmonien von herrschenden Accorden entstehen, die aber hier durch die Seitenbewegung sich rechtfertigen.

Wir haben die Ordnung der mit x bezeichneten Tonarten hier nicht beybehalten können. Dort geschieht die x Zunehmung durch über sich steigende Quinten, wodurch diese nachfolgende Tonart die Nächstanverwandte ist. Hier aber geschieht die b Zunehmung durch aufsteigende Quarten, wozu die vorhergehende Tonart die Nächstanverwandte ist. Wenn wir die erstere Ordnung hier annehmen wollten; so hätte der Anfang mit der Tonart Ges oder Gb geschehen müssen, welche sechs b vorweiset. Das Ende wäre die Tonart F dur gewesen, welches Verfahren den Anfängern zu schwer geworden, da nach C dur die Tonart F dur und so weiter leicht zu lernen ist.

Die Tonart D moll.

Diese Tonart sollte als die zwote anverwandte Tonart allhier erkläret werden: weil sie aber von der oben abgehandelten Tonart D dur nur in Ansehung der Terz des ersten und zweyten Accords unterschieden ist; so kann von ihr nur so viel gemeldet werden, als ihr wesentlicher Unterschied mit sich bringt.

Von dem ersten Accord.

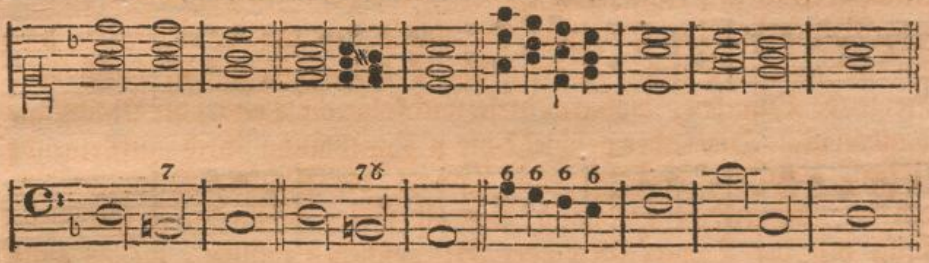
Der Grundton ist D. Die begleitende Stimmen sind: F, A und etwa D als die Oktave. Der Gebrauch ist demjenigen von D dur gleich. Der zweyte Accord in C dur führt auch diese Harmonie, nur

daß

daß noch C dazu kömmt, welches bey der Tonart C dur nachzusehen ist. Auch in A moll findet man diese Harmonie beym zweyten Accord mit H vergesellschaftet.

Die zusammengesetzte Accorde in C dur und A moll haben auch diese Harmonie. Bey den Sextengängen, die zuweilen nur mit der Terz begleitet werden, kann die Harmonie des herrschenden Accords von D moll auch vorkommen, besonders in der Tonart F dur.

Wenn eine falsche Kadenz in F dur gemacht wird, da kömmt diese Harmonie gleichfalls hin zu stehen.



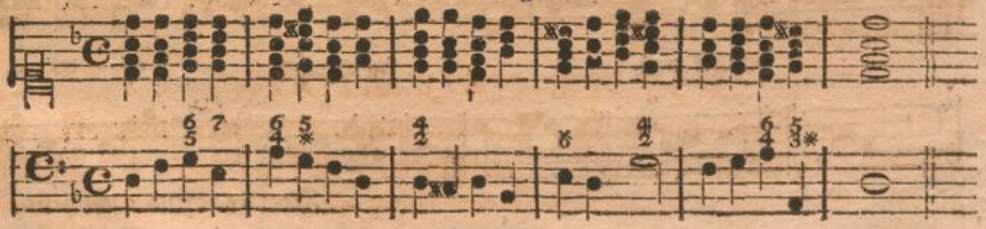
Von dem zweyten Accord.

Der Grundton ist G. Die begleitende Stimmen sind B, D und E. Der Gebrauch ist wie bey der Tonart D dur.

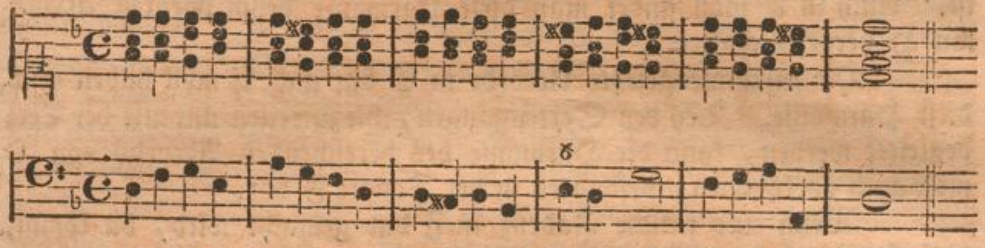
Von dem dritten Accord.

Dieser Accord ist in allen Theilen dem dritten Accord in D dur gleich, welches daselbst nachzusehen.

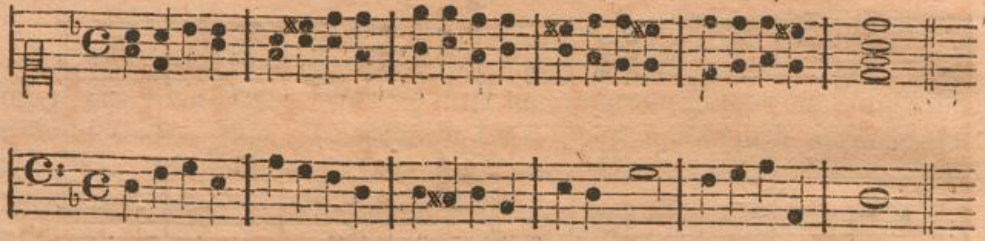
Hauptwiederholung der drey Accorden, nebst ihren verschiedenen Bäßen.



Dieses Exempel ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.

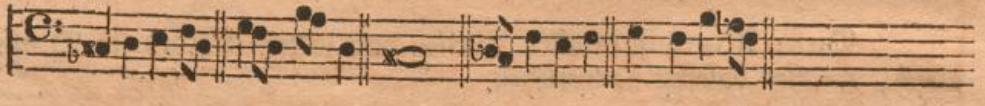


Dieses Exempel im verminderten Generalbaß.

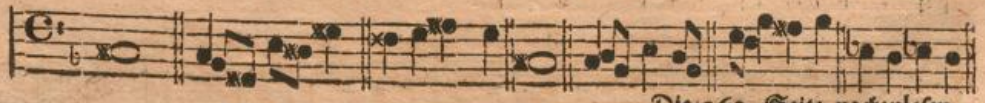


Der kleine Septimenaccord, seine Umwendung und verschiedene Auflösung in andre Tonarten.

Die zwote Auflösung in F moll.



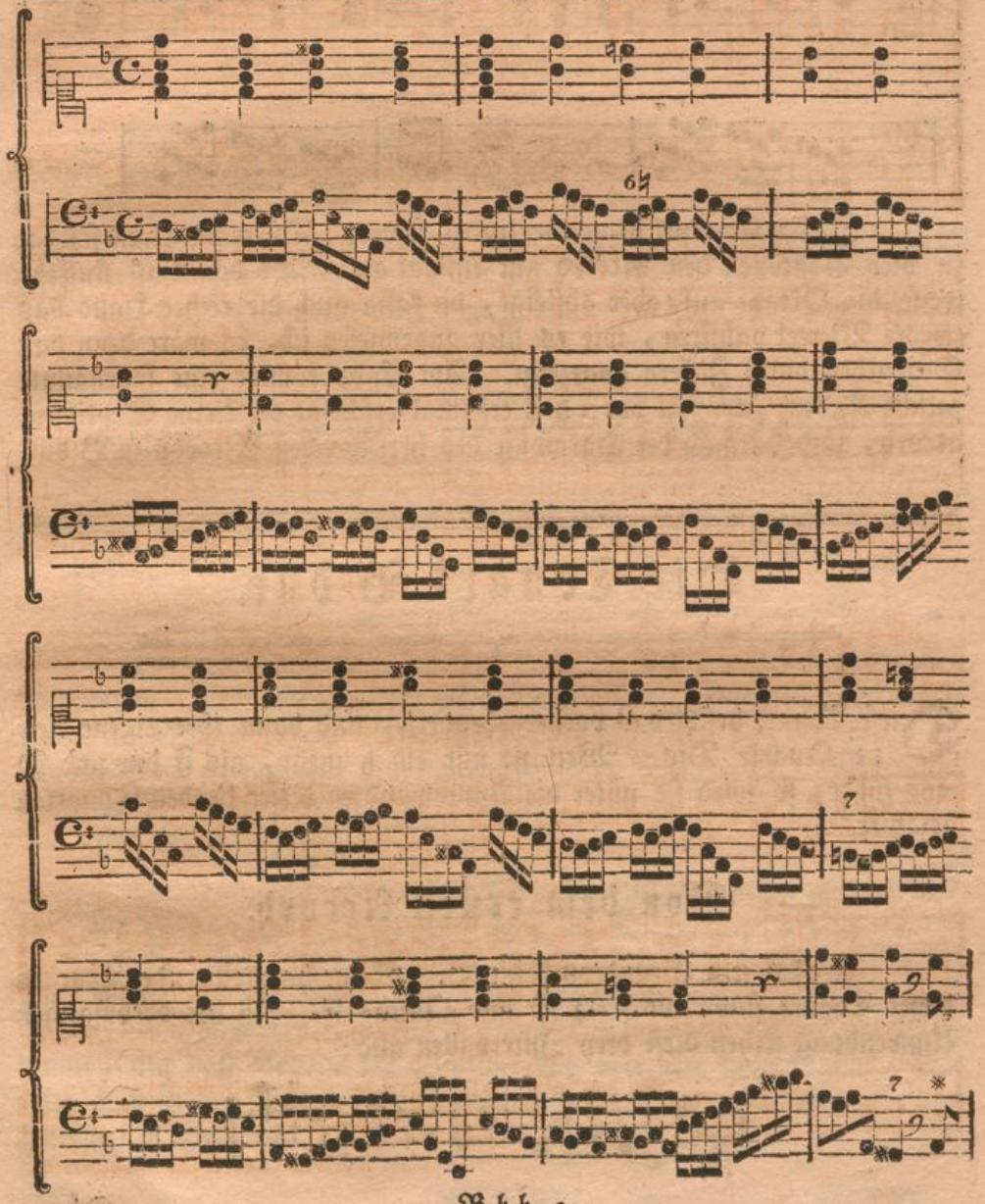
In Gis moll. In H moll. Krom. Accord.

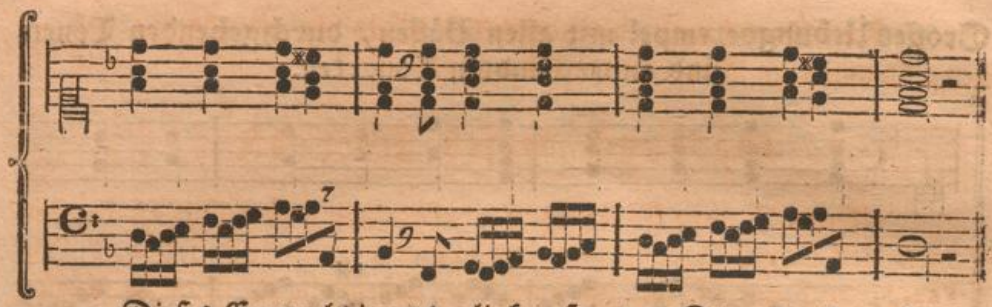


Die 162. Seite nachzulesen.

Gro=

Großes Uebungsexempel mit allen Bäßen, durchgehenden Tönen und anverwandten Tonarten.





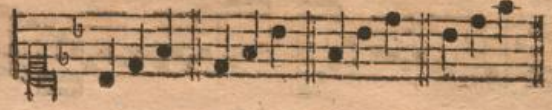
Dieses Exempel dienet der linken Hand. Die rechte Hand schlägt zu vier Baßtönen den Accord nur einmal an. Wo der Baß stuffenweise die Oktave auf- oder absteigt, da kann auch die rechte Hand das zweyte Viertel pausiren, wie es hier angewiesen ist, es wäre denn das Gegentheil durch Ziffern angezeigt. Am Ende kömmt eine sogenannte falsche Kadenz zweymal vor: das erstemal erscheint der kleine Septimenaccord, und darnach die Harmonie des herrschenden Accords in B dur.

Die Tonart B dur.

Diese Tonart besitzt das vorhergehende ♭, und dann ihre eigene kleine Quarte Dis. Weil sie nur ein ♭ mehr, als F dur und D moll führt; so wird sie unter die Anverwandten dieser beyden Tonarten gezählet.

Von dem ersten Accord.

Dessen sein Grundton heißt B. Seine harmonirende Töne in dieser Tonart sind: die Terz D und Quinte F. In der dreymaligen Umwendung stehen diese drey Intervallen also:

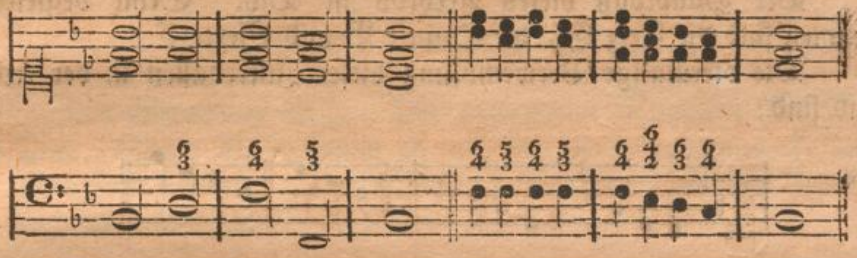


Die-

Diese drey Lagen, auch noch die vierte als die Oktave der ersten, kommen im Generalbaßspielen vor.

Gebrauch dieses Accords.

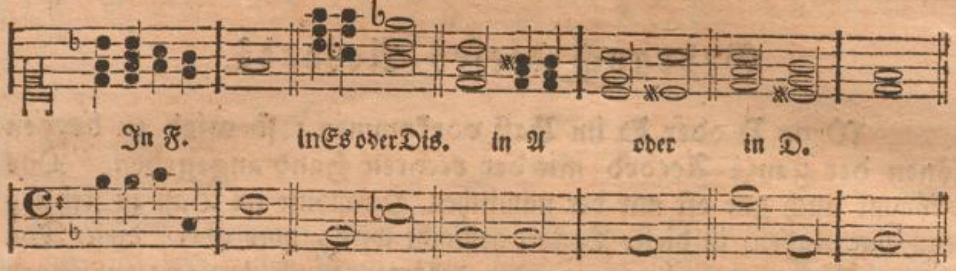
Wenn B oder D im Baß vorkommen: so wird zu beyden Tönen der ganze Accord mit der rechten Hand angegeben. Das F kömmt auch gar oft mit der nämlichen Harmonie im Baß zu stehen, wenn eine Kadenz in dieser Tonart gemacht wird, oder aber: dieser Ton wird verschiedenemale hintereinander gehört. Auch bey Sextengängen trifft man diese Harmonie über dem F an. In beyden letztern Fällen ist es gut, wenn sie mit Ziffern ausgedrückt werden.



Der erste Takt zeigt einerley Lage der rechten Hand zu beyden Baßnöten. Der zweyte Takt weist die Kadenz, allwo allezeit das F zweyerley Accorde führt. Der vierte Takt beweiset: daß bey einem liegenden Baße verschiedene Harmonien können gehört werden. Der nachfolgende Takt hat herabsteigende Sexten, wo das F auch die Harmonie des ersten Accords besitzt.

Die Harmonie dieses ersten Accords wird auch beym zweyten Accord von F dur gehört, wozu aber noch die Sexte G zum Unterschiede dienen muß. Aus dieser Gleichheit entspringt größtentheils die Anverwandtschaft und der Uebergang in die Tonart F dur. Der dritte Accord in der Tonart Es oder Dis dur und Dis moll besitzt auch diese Harmonie, nur daß alsdenn die Septime $A\flat$ oder Ais dazu kömmt. Sie wird auch in der Tonart A moll angetroffen. Hier gehört sie unter das kromatische Geschlecht.

In D moll kömmt die Harmonie des ersten Accords von B dur zu stehen, wenn eine falsche Kadenz gemacht wird.



Von dem zweyten Accord.

Der Hauptbaß dieses Accords ist Dis. Seine begleitende Stimmen sind die Terz G, die Quinte B und Sexte C.

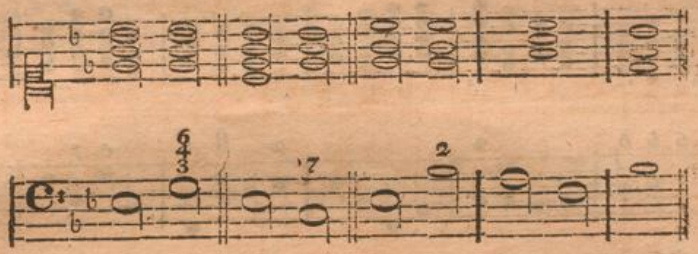
Die viermalige Verwechslung dieser Intervallen in der rechten Hand sind:

Diese vier Lagen richten sich nach der Lage der Hand beym vorhergehenden Accord. Zuweilen kann ein Ton, der Bequemlichkeit halber, ausgelassen werden. Mehrentheils trift dieses die Oktave desjenigen Tons, den die Baßstimme führt.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn Dis und G im Baß erscheinen; so wird zu beyden Tönen diese Harmonie genommen. Kömmt B oder C mit dieser Harmonie vor; so muß dieses durch die darübergeschriebene Ziffern angedeutet werden.

Die verschiedene Bäße und ihre Bezifferuug.

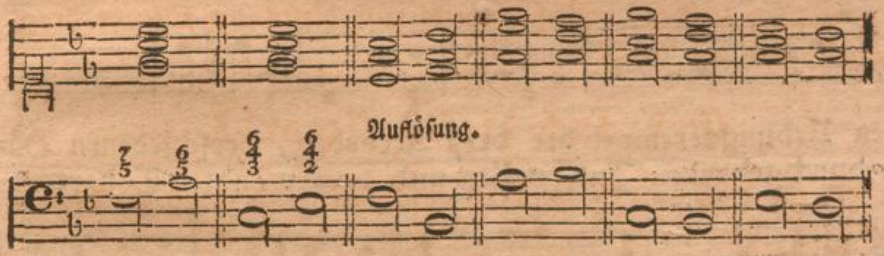


Im Durchgang und in Bindungen läßt sich dieser Accord auch sehen, allwo er aber keinen beständigen Platz hat, sondern nur in Fugen, Allabreve u. s. f. überhaupt in künstlichen Sachen angetroffen wird.

Von dem dritten Accord.

Der Grundbaß ist F. Die begleitende Stimmen sind A, C und Dis. Seine Bestimmung ist aus den vorhergehenden Erklärungen genugsam bekannt. Der Gebrauch ist bereits bey der Tonart F dur beschrieben worden.

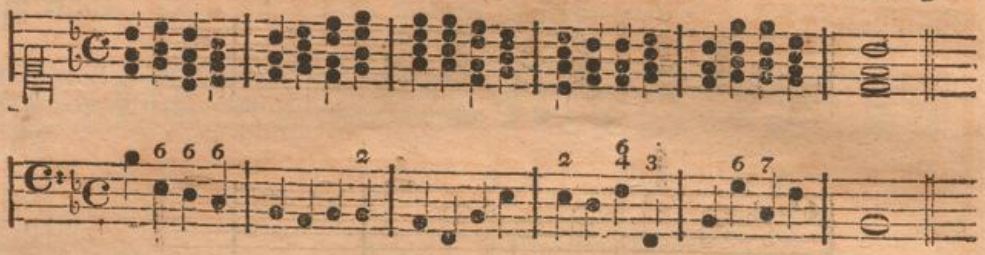
Die verschiedene Bäße und Bezifferungen.



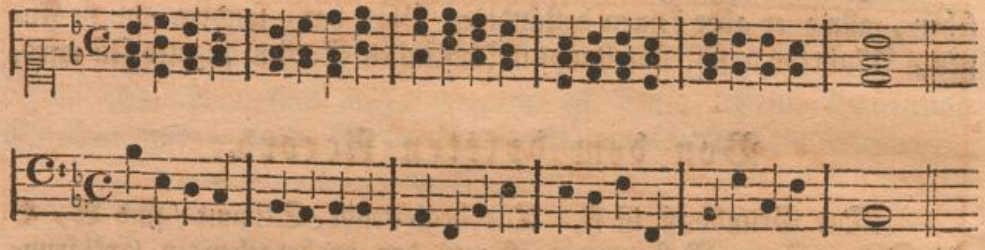
Wenn die Septime Dis in × versetzt wird; so kann dieser Accord füglich in E moll aufgelöset werden. Man besehe das Exempel des Ersten Accords von F dur. Der dritte Accord der Tonart B moll besitzt diesen völligen Accord.

Haupt-

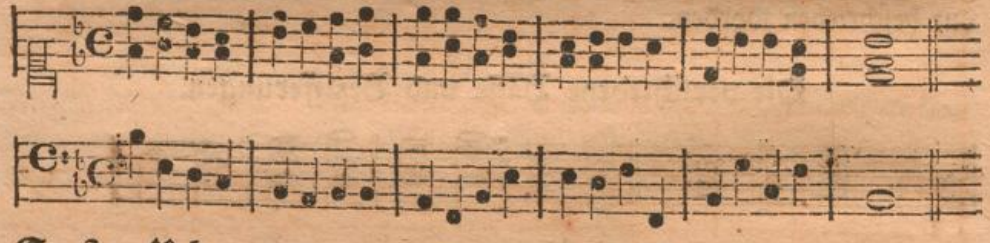
Hauptwiederholung der drey Accorden und ihrer Umwendungen.



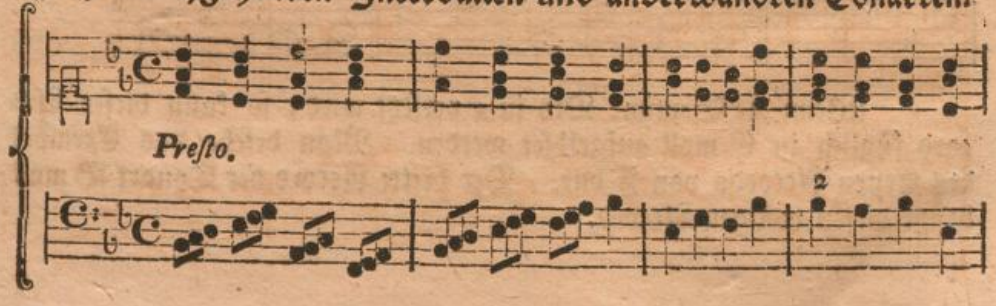
Ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.

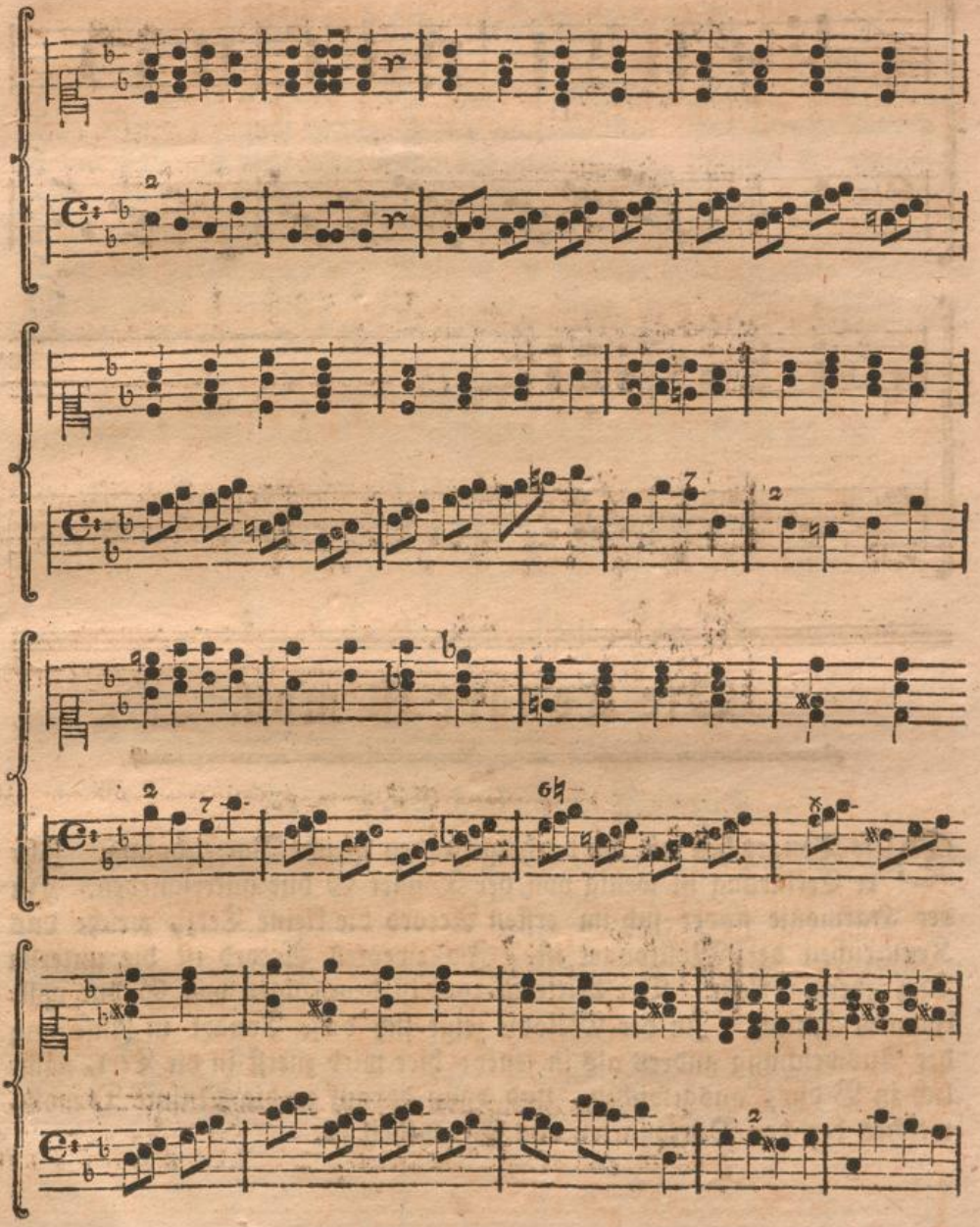


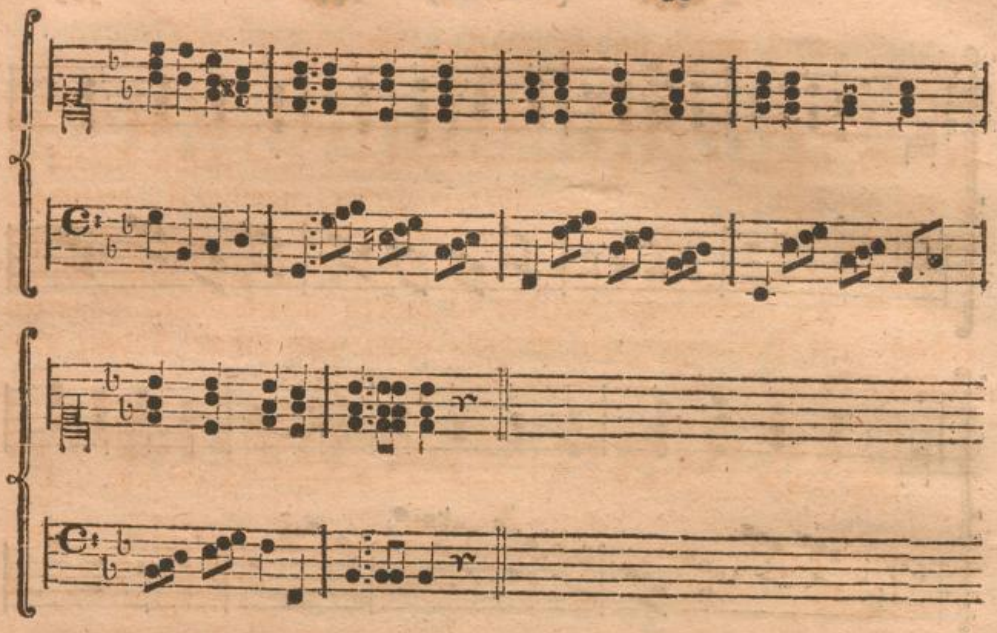
Im verminderten Generalbaß.



Großes Uebungsexempel der drey Accorden, verschiedenen Bäßen, durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.





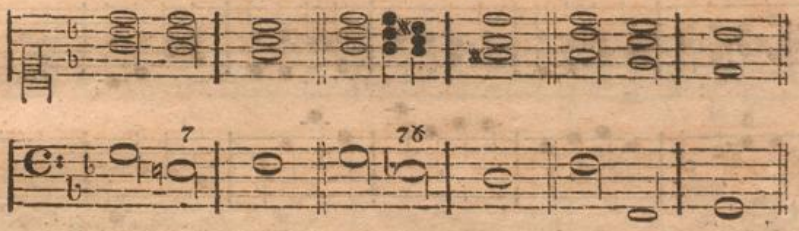


Die Tonart G moll.

Diese Tonart hat mit der vorhergehenden gleiche Vorzeichnung. Ihre Erklärung ist wenig von der Tonart G dur unterschieden. In der Harmonie findet sich im ersten Accord die kleine Terz, welche das Kennzeichen der Molltonart ist. Im zweyten Accord ist die unterste Terz abermal klein. Der dritte Accord ist demjenigen von G dur vollkommen ähnlich. In der Melodie zeigt sich diese Tonart in Ansehung der Ausweichung anders als in jener: hier wird zuerst in die Terz, nämlich in B dur, ausgewichen, und dann darauf in die Quinte D moll, welches bey den Durtonarten das Gegentheil ist.

Von dem ersten Accord.

Der Grundton ist G. Die begleitende Stimmen sind B und D. Der Gebrauch ist bey G dur nachzusehen. Der zweyte Accord in F dur hat auch diese drey Töne mit dem vierten, nämlich F, vereinigt, wie solches bey dieser Tonart zu finden ist. In D moll findet man diese Harmonie im zweyten Accord, doch mit der Sexte E vergesellschaftet. Auch die zusammengesetzte Accorde in beyden anverwandten Tonarten führen diese Harmonie. In B dur, wenn eine falsche Kadenz vorkömmt, da wird diese Harmonie auch gebraucht.



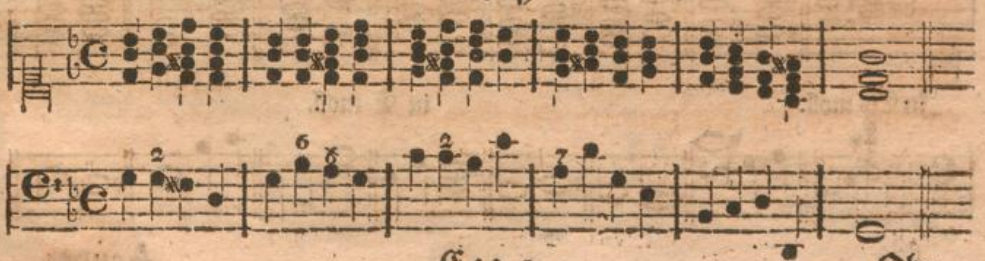
Von dem zweyten Accord.

Der Grundton ist C. Die begleitende Stimmen sind: Dis, G, A. Der Gebrauch ist mit G dur einerley.

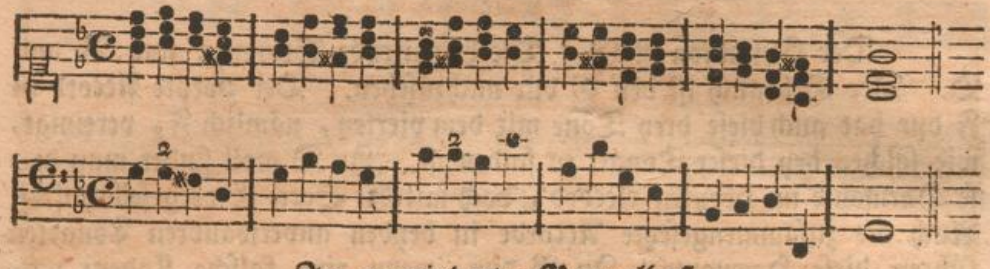
Von dem dritten Accord.

Dieser Accord hat gar keinen wesentlichen Unterschied vom dritten Accord in G dur, welches allda nachzusehen ist.

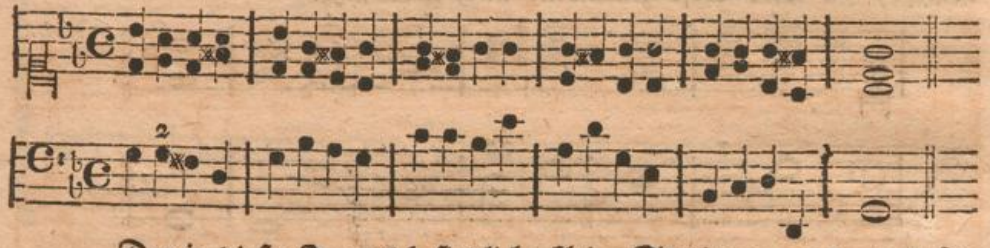
Hauptwiederholung der drey Accorden, nebst ihren verschiedenen Bäßen.



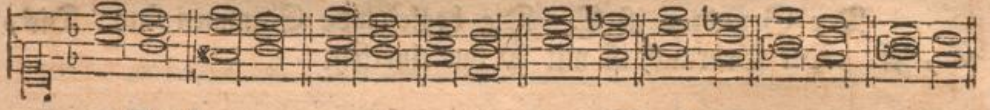
Ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.



Im verminderten Generalbaß.

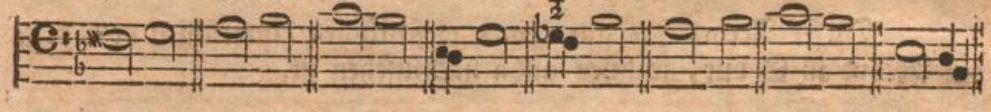


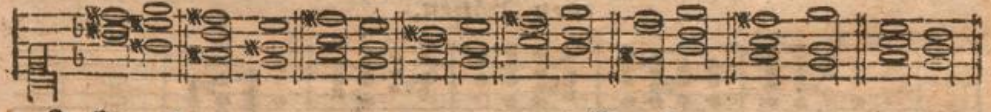
Der in dieser Tonart befindliche kleine Septimenaccord, und seine verschiedene Auflösung verdienet auch hier angemerkt zu werden.



in G moll.

in B moll.



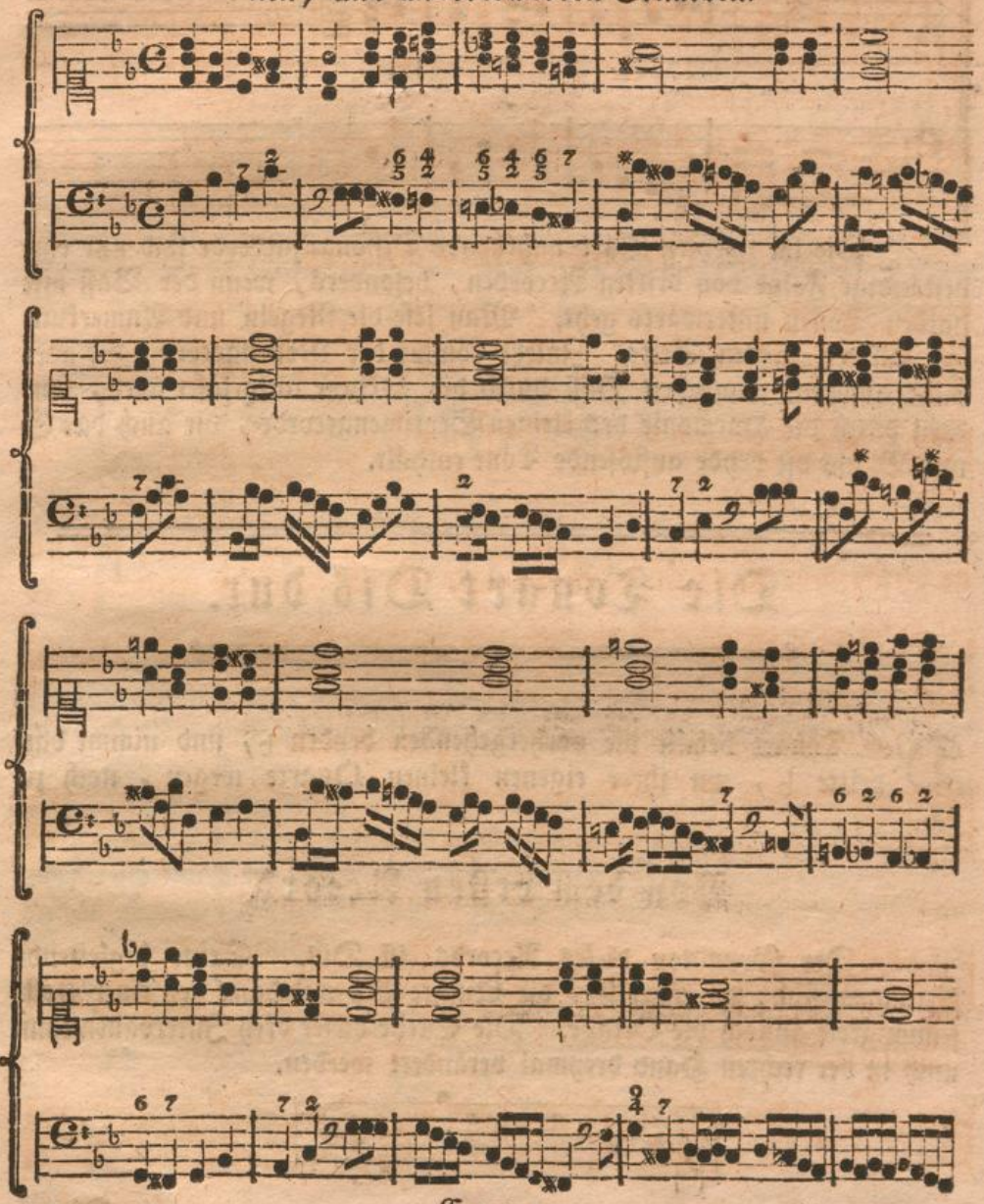


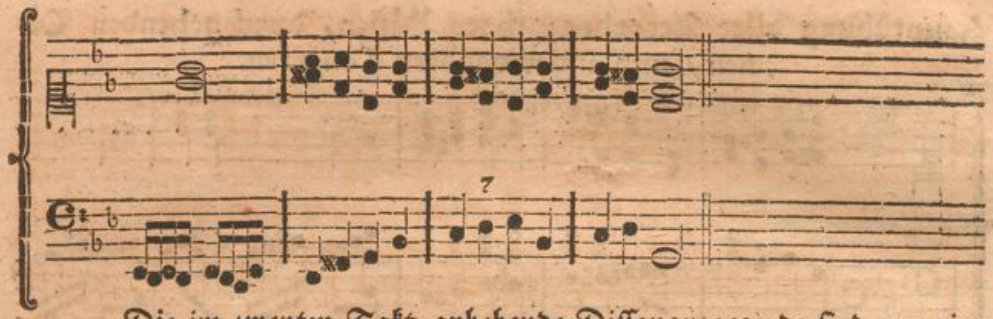
In Eis moll.

in E moll.

Haupt=

Hauptübung aller Accorden, ihrer Bäßen, durchgehenden Tönen, und anverwandten Tonarten.





Die im zweyten Takt anhebende Dissonanzaccorde sind nur eine beständige Folge von dritten Accorden, besonders, wenn der Baß mit halben Tönen unterwärts geht. Man lese die Regeln und Anmerkungen auf der 305ten Seite. Zuletzt kömmt der Nonenaccord, der aber nicht auf dem nämlichen Baß durch die Oktave aufgelöset wird, sondern durch die Harmonie des kleinen Septimenaccords, die auch das G und B als die beyde auflösende Töne enthält.

Die Tonart Dis dur.

Diese Tonart behält die vorhergehenden beyden ♭, und nimmt das dritte ♭, um ihrer eigenen kleinen Quarte wegen, noch zu sich.

Von dem ersten Accord.

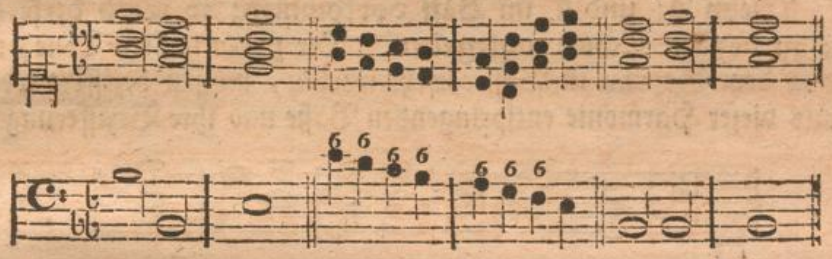
Der Grundton dieses Accords ist Dis. Seine begleitende Stimmen sind: die Terz G, die Quinte B, und dann bey einer Vollstimmigkeit annoch die Oktave. Die Stelle dieser drey Intervallen kann auch in der rechten Hand dreymal verändert werden.

Die-

Diese drey Stellen kommen vor. Der Gebrauch ist verschiedenemale beschrieben worden.

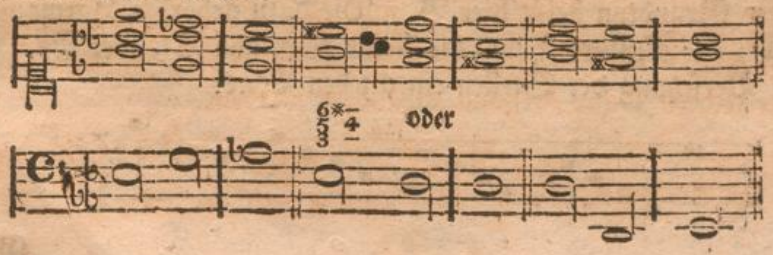
Gebrauch dieses Accords.

Wenn Dis oder G im Baß vorkommen; so wird zu beyden Tönen der ganze Accord mit der rechten Hand angegeben, es seye denn: man verlange nur wenige Stimmen und nicht die ganze Harmonie. Die Quinte dieses Accords kömmt im Baß vor, wenn eine Kadenz gemacht wird: oder, der Baß geht mit der Oberstimme in Sexten: desgleichen, wenn verschiedene Harmonien zum B angegeben werden.



Diese Harmonie trift man auch in der Tonart B dur, in dessen zweyten Accord an, welches allda nachzusehen. In der Tonart Gis dur und Gis moll wird sie beym dritten Accord mit der Septime vergesellschaftet angetroffen.

Die vollkommene Harmonie des ersten Accords in Dis dur wird auch zuweilen in der Tonart D moll und G moll angetroffen, allwo sie aber auch durch die Zuziehung der übermäßigen Sexte in einen kromatischen Accord verwandelt wird. In G moll wird sie auch bey einer falschen Kadenz gebraucht.



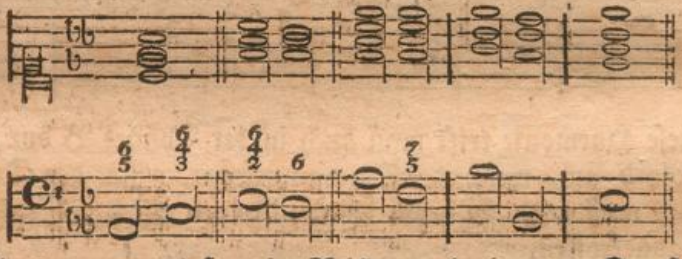
Von

Von dem zweyten Accord.

Diese Harmonie wird zusammen in keiner andern Tonart angetroffen. Der Grundton ist A♭. Die begleitende Stimmen heißen C, Dis und F. Die Verwechslung der Stelle eines jeden Intervalls geschieht in der rechten Hand viermal.

Gebrauch dieses Accords.

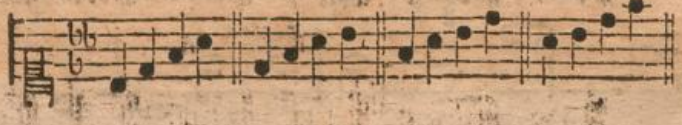
Wenn A♭ und C im Baß vorkommen; so wird diese Harmonie zu beyden Tönen angegeben. Die zween höhern Töne, wenn diese aus dem Sopran in Baß versetzt werden, müssen beziffert werden. Die aus dieser Harmonie entspringenden Bäße und ihre Bezifferung sind:



Ein jeder von diesen vier Bäßen geht bey der Fortschreitung in einen dem dritten Accord zugehörigen Ton.

Von dem dritten Accord.

Der Grundton heißt hier B. Die dazu gehörige Harmonie ist die Terz D, die Quinte F und die kleine Septime A♭ oder As. Die viermalige Versetzung der Stellen eines jeden Tons.

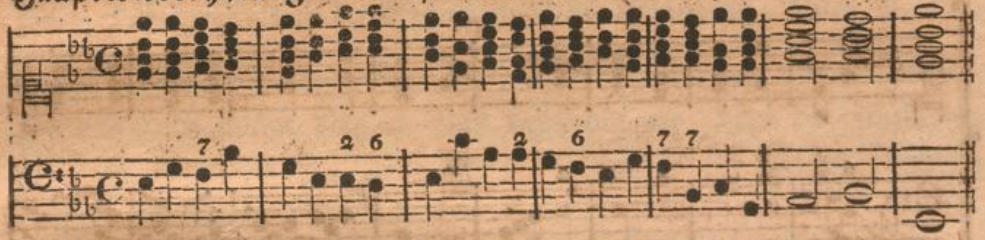


Ge-

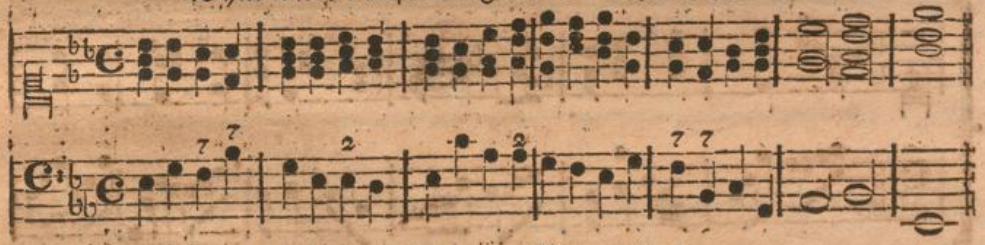
Gebrauch dieses Accords.

Wenn B oder D aus dieser Tonart in einer Baßstimme vorkommen; so läßt man eine von diesen vier Lagen mit der rechten Hand dazu hören. Die beyden obern Töne dieses Accords werden beziffert, wenn sie im Baß vorkommen sollen. Die Harmonie dieses Accords wird auch in der Tonart Dis moll angetroffen. Wird die kleine Septime in ein x verwandelt; so kann dieser nunmehr kromatische Accord in den ersten Accord von A moll, oder in den dritten Accord von D moll aufgelöset werden. Beyde Sätze sind beym ersten Accord von B dur angemerket.

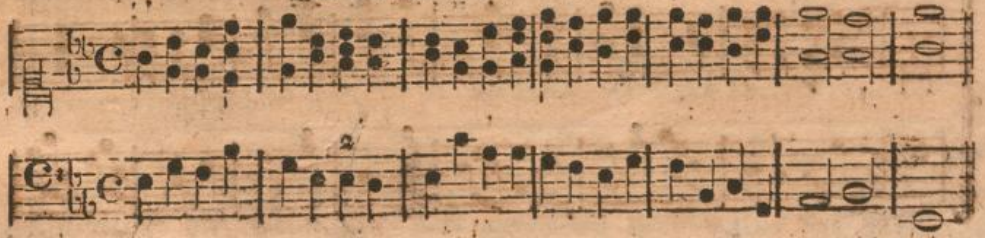
Hauptwiederholung der drey Accorden aus der Tonart Dis dur.



Ohne die Vierstimmigkeit der rechten Hand.

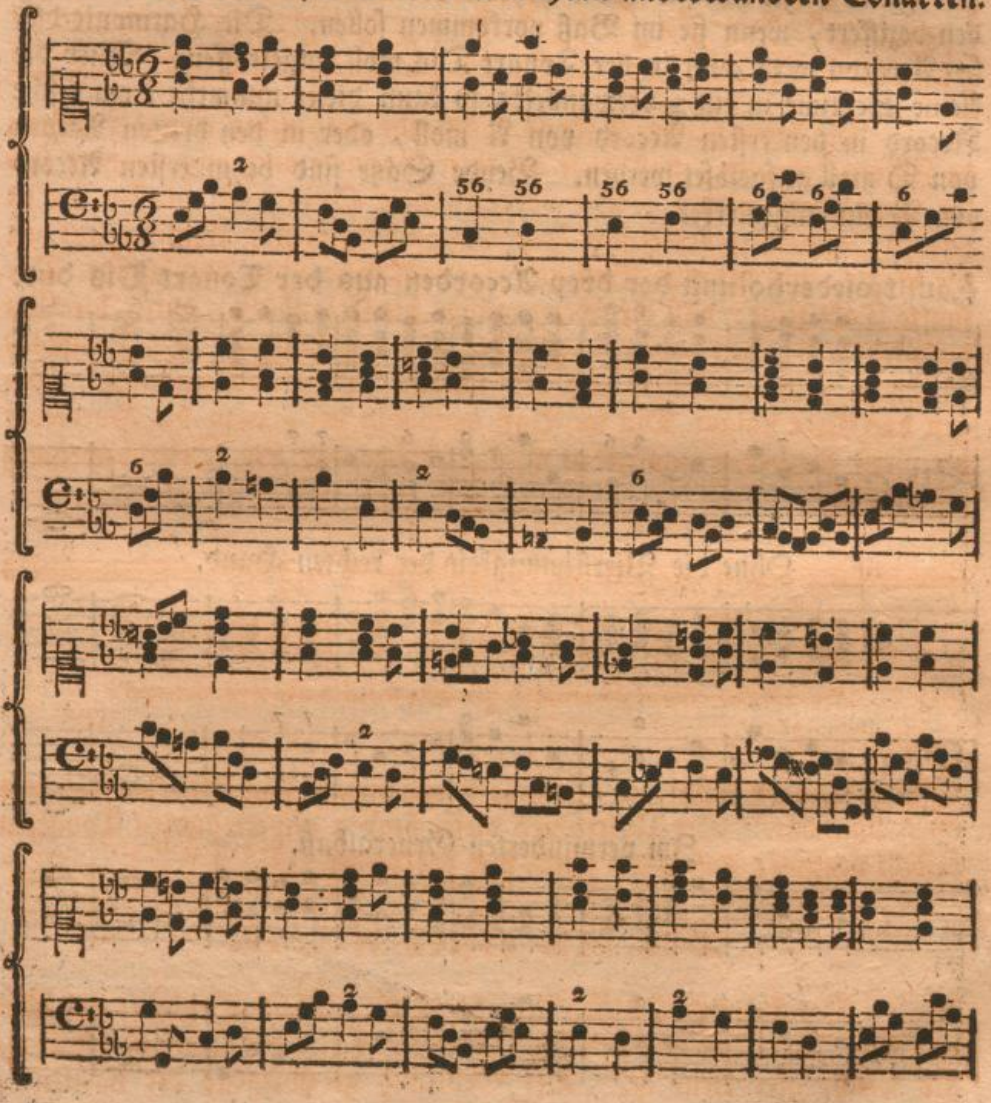


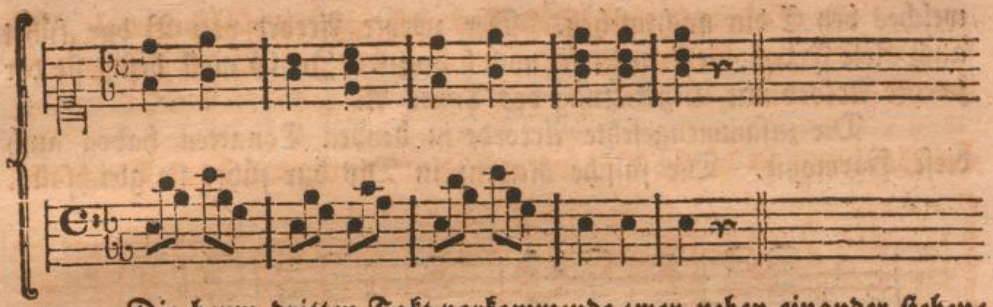
Im verminderten Generalbaß.



Der Gebrauch dieser drey Arten ist schon verschiedenemale, besonders aber bey Erklärung der Tonart C dur und G dur, angemerkt worden.

Hauptübung in dieser Tonart und ihren anverwandten Tonarten.





Die beym dritten Takt vorkommende zwey neben einander stehende Ziffern bedeuten, daß diese auf einer Baßnote auch nacheinander sollen angegeben werden. Die vorgezeichnete Quinte ist indessen nichts anders, als ein retardirender Ton vom vorhergehenden Accord, auf den die Sexte, als der zum Baß gehörige natürliche Ton, nachschlägt. Der fünfte Takt zeigt: daß die Sextengänge die Erlaubniß, durch die Gewohnheit, erhalten haben, außer der Rangordnung der drey Hauptaccorden zu gehen, welches bey den simpeln Terzen auch geschieht. Gegen das Ende schlägt Dis im Baß beständig vor, dazu die Harmonie der drey Accorden angegeben wird, welches bey der Seitenbewegung erlaubt ist.

Die Tonart C moll.

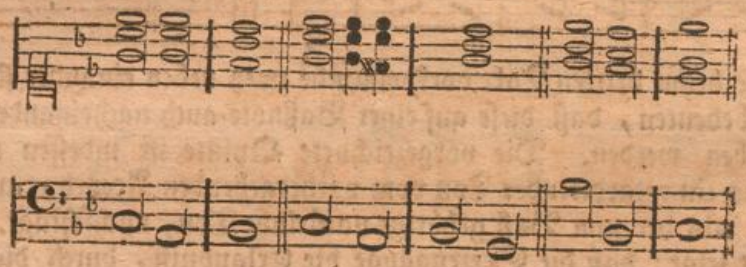
Diese Tonart besitzt die nämliche vorzeichnung von drey b, als wie Dis dur. Der Unterschied dieser beyden anverwandten Tonarten besteht darinne: daß b gar selten hier vorkömmt.

Von dem ersten Accord.

Der Hauptbaß dieses Accords ist C. Seine Begleiter sind Dis und G. Der Unterschied zwischen C dur und hier beruht nur auf der Terz, als welche hier klein ist. Der Gebrauch ist übrigens der nämliche,

welches bey C dur nachzusehen. Der zweyte Accord von B dur führt auch diese Harmonie, nur tritt noch ♭ hinzu. In G moll besitzt sie der zweyte Accord mit Beytrettung des Tones A.

Die zusammengesetzte Accorde in beyden Tonarten haben auch diese Harmonie. Die falsche Kadenz in Dis dur führt sie gleichfalls.



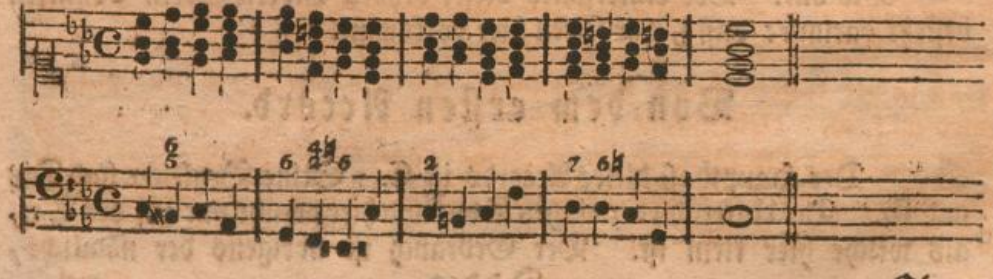
Von dem zweyten Accord.

Dieser zweyte Accord führt die kleine Terz, welches auch sein wesentlicher Unterschied von demjenigen in C dur ist. Der Gebrauch ist einerley.

Von dem dritten Accord.

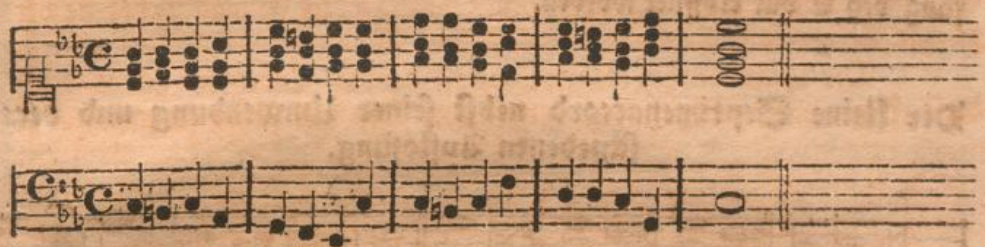
Diese, mit dem dritten Accord von C dur, ganz ähnliche Harmonie hat auch gleiche Auflösung im ersten Accord. Das weitere zeigt C dur.

Hauptwiederholung der drey Accorden, in der Tonart C moll.

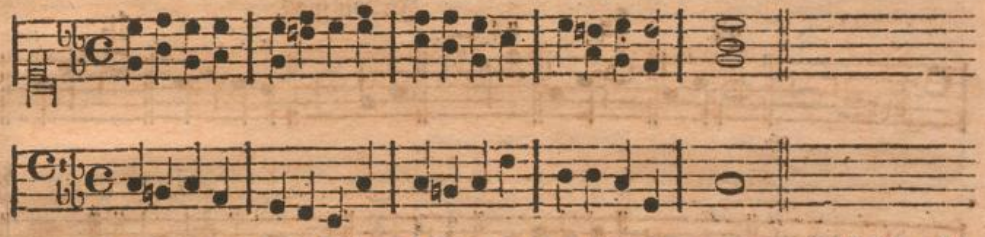


Oh=

Eine andre Art.



Im verminderten Generalbaß.

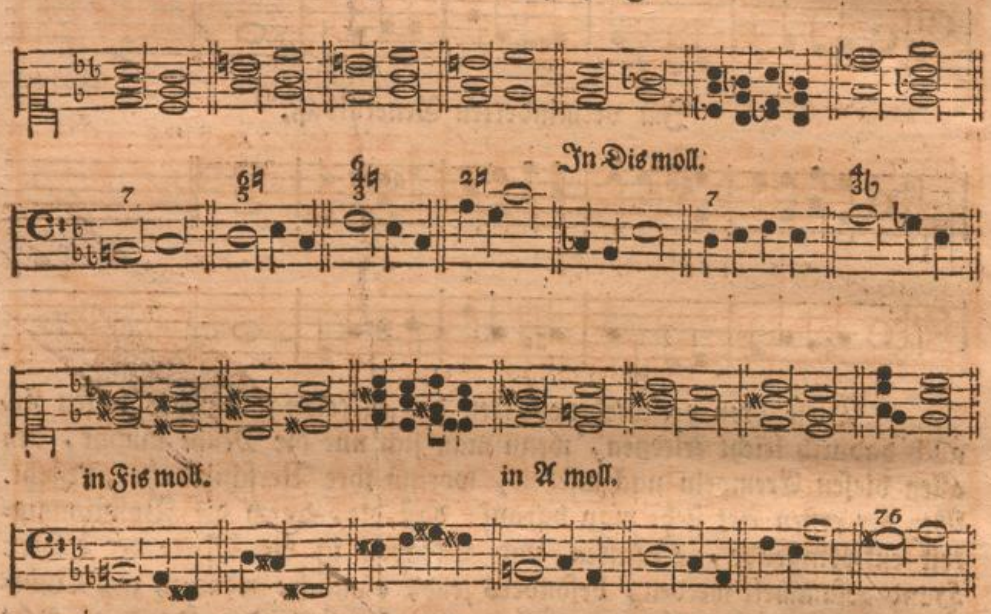


Diese drey verschiedene Arten des Accompagnements lassen sich auch dadurch leicht erlernen, wenn man sich nur die Mühe nimmt, bey allen diesen Exempeln nachzusehen, worinn ihre Verschiedenheit besteht. Bey der ersten Art sieht man darauf: daß die, durch die Vollstimmigkeit entspringende, Quinten und Oktaven in die Mitte der rechten Hand gesammelt werden, besonders jene; nämlich: wenn ja zwo Quinten hintereinander vorkommen sollen, und die Lage der Hand es nicht erlaubt, daß eine davon in den äußersten Theilen, nämlich vom Baß bis zur höchsten Stimme gerechnet, genommen werden kann.

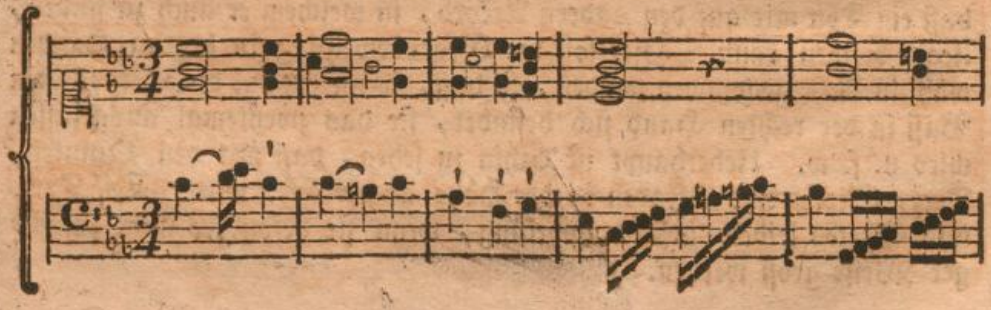
Bey der mittlern Art des Accompagnements sieht man dahin: daß ein Ton mit auf den andern Accord, in welchem er auch zu finden, liegen bleiben kann. Hier soll die Gegenbewegung in beyden Händen wohl in Acht genommen werden, so daß, wenn einmal die Oktave vom Baß in der rechten Hand sich befindet, sie das zweytemal ausgelassen wird u. s. w. Ueberhaupt ist dahin zu sehen, daß mit den Quinten, Terz- Sexten und Oktaven in der Höhe abgewechselt wird. Die Terz, und Sexten leiden die Verdoppelung, wenn sie besonders nicht zufälliger Weise groß werden.

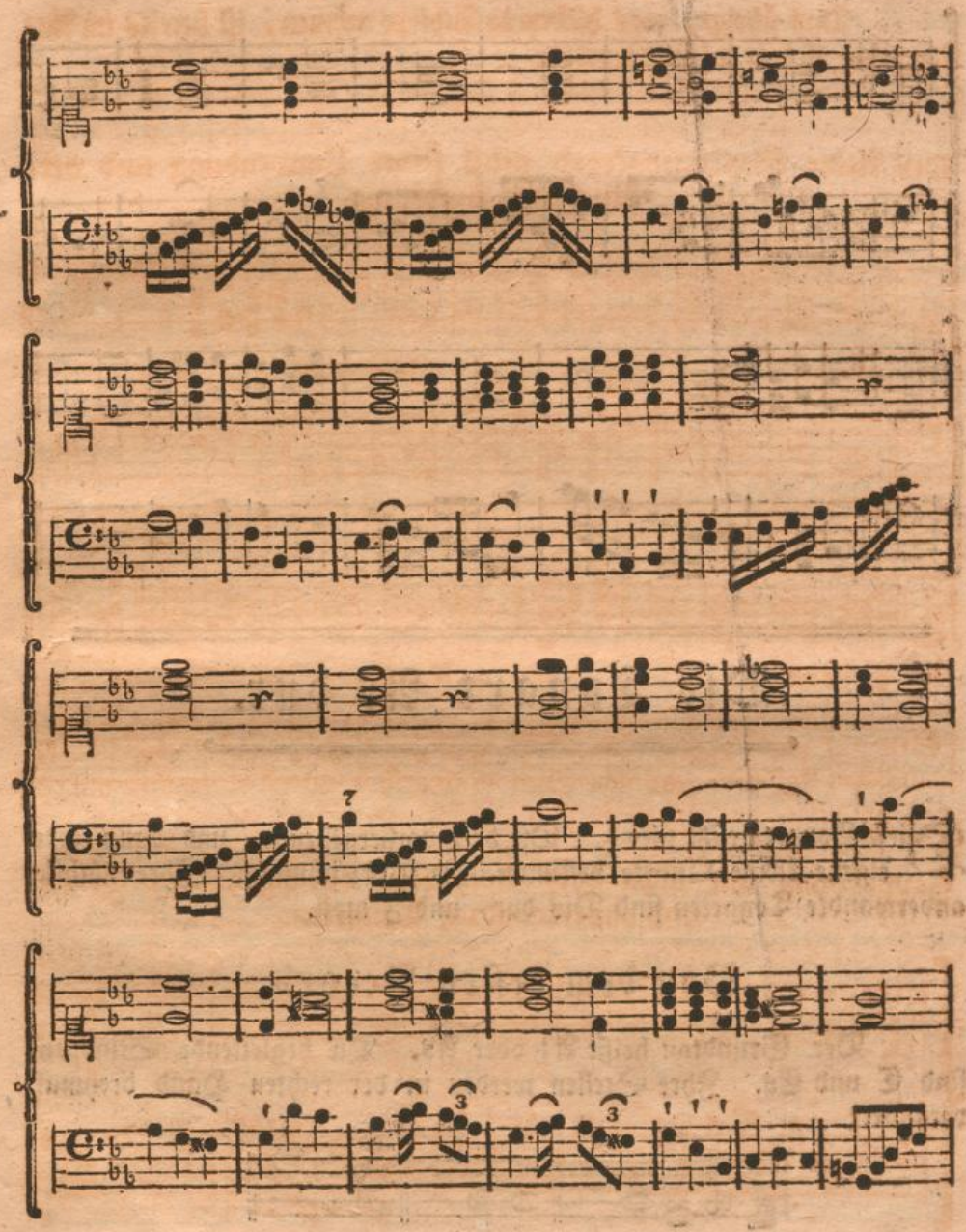
Das übrige, was hiebey in Acht zu nehmen, ist bereits im Anfang bey C dur eröffnet worden.

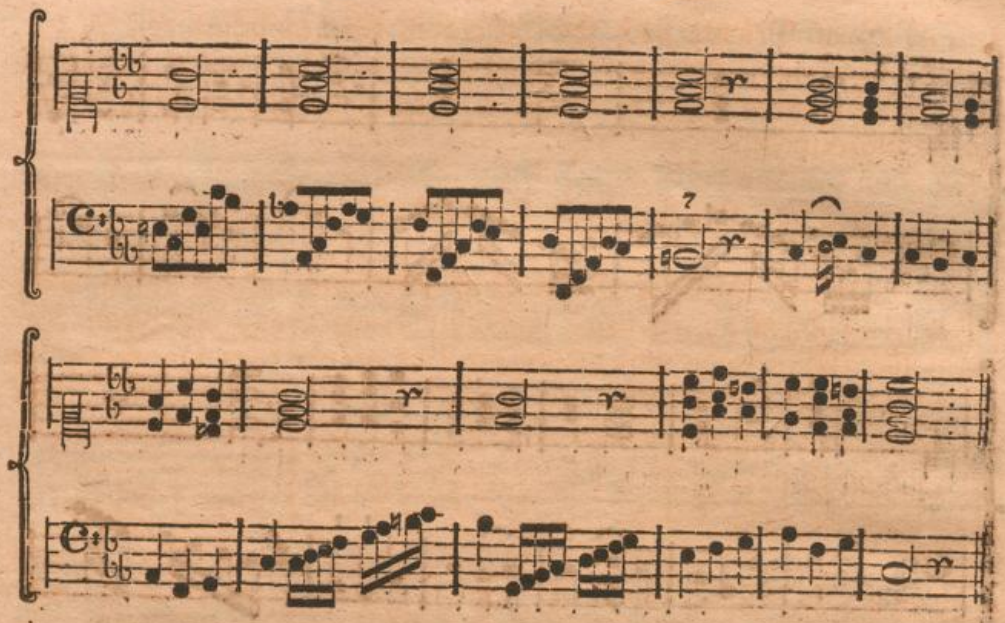
Der kleine Septimenaccord nebst seiner Umwendung und verschiedenen Auflösung.



Hauptübung mit allen drey Accorden, durchgehenden Tönen, und anverwandten Tonarten.





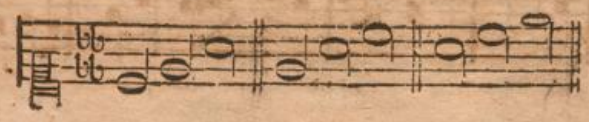


Die Tonart As dur.

Diese Tonart besitzt vier ♭. Die drey vorhergehende, und dann ihre eigene kleine Quarte bestimmen die Vorzeichnung. Ihre nächste anverwandte Tonarten sind Dis dur, und F moll.

Von dem ersten Accord.

Der Grundton heißt A♭ oder As. Die begleitende Stimmen sind C und Es. Ihre Stellen werden in der rechten Hand dreymal verändert.

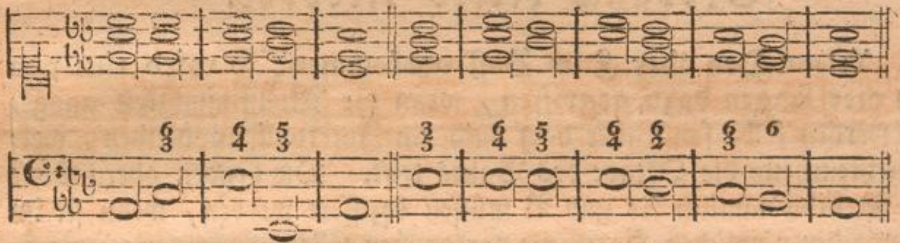


Dem

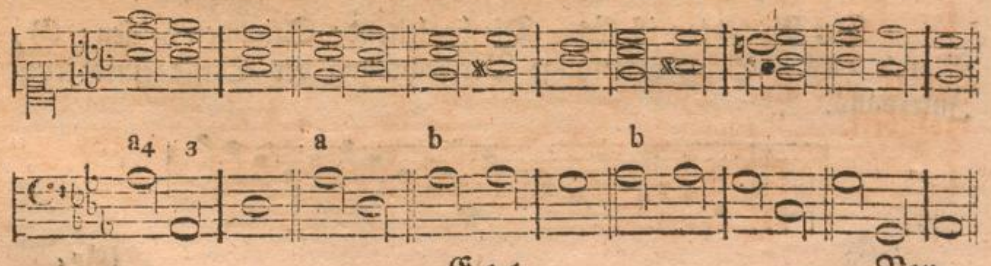
Dem Gesichte nach sind diese drey Stellen denen von A dur gleich. Die ganze Tonart kann man auf dem Flügel in der Tonart A dur spielen, wenn man sich nur die x Vorzeichnung dabey einbildet, und so im Gegentheile.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn As oder C im Baß vorkommen; so wird diese Harmonie dazu angegeben. Es aber kömmt vor, wenn eine Kadenz im Baß gemacht wird: oder, der Baß geht mit der Oberstimme in Sexten: desgleichen wenn Es verschiedenemale nacheinander gehört wird, wobey die Harmonie sich ändert.

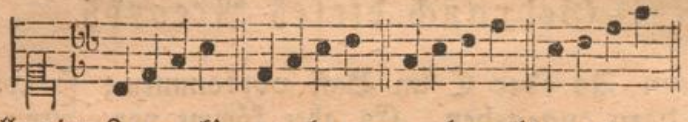


Die Harmonie dieses Accords ist auch beym zweyten Accord von Es dur anzutreffen, welches daselbst nachzusehen. Der dritte Accord von Cis dur und Cis moll führt diese Harmonie, wobey die Septime noch befindlich ist. a) In der bereits erklärten Tonart Cis moll kann diese Harmonie auch nachgesehen werden, allwo sie mit x vorgestellt ist. Diese Harmonie wird noch in der Tonart G moll und C moll angetroffen, allwo sie durch die Beysetzung der vergrößerten Sexte in einen kromatischen Accord verwandelt wird. b) Wird eine falsche Kadenz in C moll gemacht; so erscheint die Harmonie des ersten Accords noch einmal.



Von dem zweyten Accord.

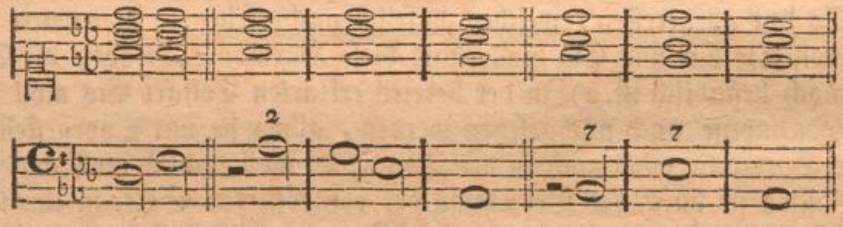
Die Grundlage dieses Accords heißt D♭ oder Des. Die Terz F, die Quinte A♭, und dann die Sexte B bestimmen die ganze Harmonie. In der rechten Hand wird er viermal verwechselt.



Alle vier Lagen können bequem gebraucht werden, nachdem die Vorherliegung der rechten Hand es fodert.

Gebrauch dieses Accords.

Wenn Des oder F im Baß vorkommen; so wird eine von diesen vier Lagen dazu gegriffen, wenn die Vollstimmigkeit ausgedrückt werden soll; sonst aber darf auch ein Intervall ausbleiben, welches meistentheils die Oktave des Baßes trift. Die beyden obern Töne dieses Accords nämlich As und B müssen beziffert werden, wenn sie im Baß mit der nämlichen Harmonie vorkommen sollen.



Von dem dritten Accord.

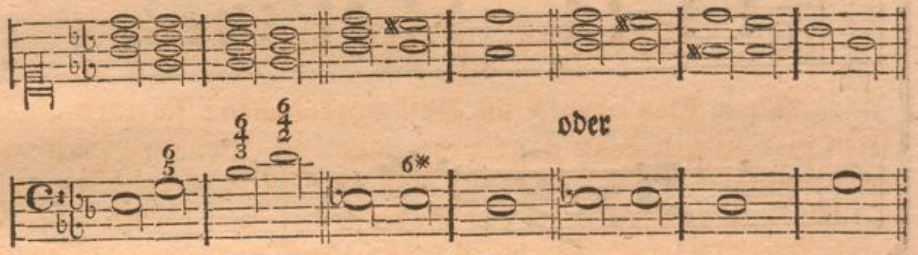
Der Grundton ist Es. Die begleitende Stimmen heißen: G, B und Des. Seine viermalige Verwechslung der Stelle eines jeden Intervalls.

Ge=

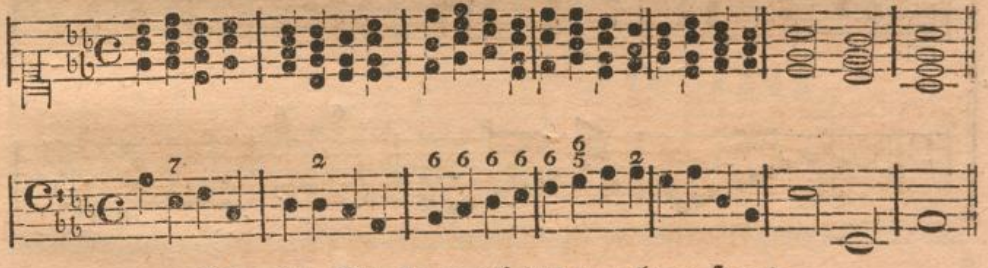
Gebrauch dieses Accords.

Wenn Es oder G in einer Generalbaßstimme vorkömmt; so wird diese Harmonie dazu angegeben. Die beyden andern Töne B und Des müssen beziffert werden, wenn sie im Baß mit der nämlichen Harmonie stehen.

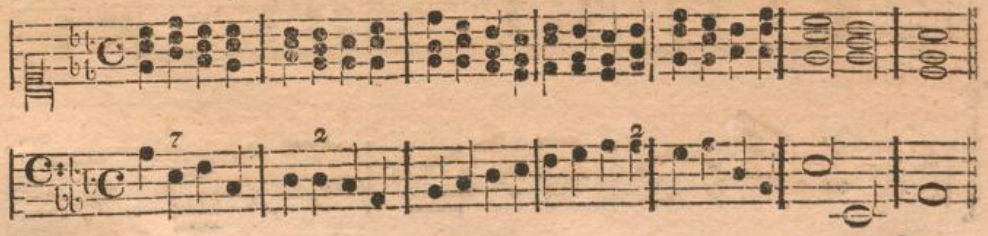
Die Harmonie dieses Accords wird auch, obgleich selten, in der Tonart D moll und G moll angetroffen, wenn der Ton Des mit x geschrieben wird, wodurch die vergrößerte Sexte entsteht. Durch diese Umkleidung entspringt der hieher gehörige Accord.



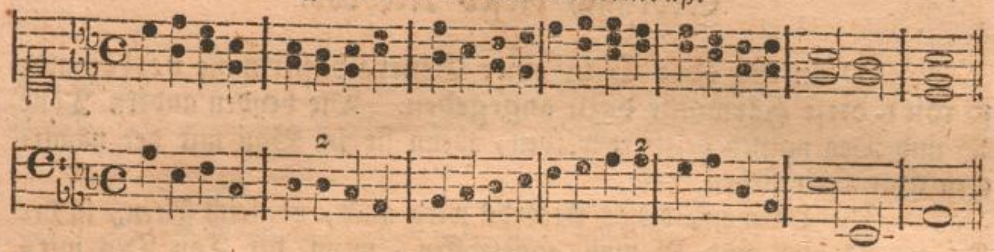
Hauptwiederholung der drey Accorden und ihrer verschiedenen Bäßen.



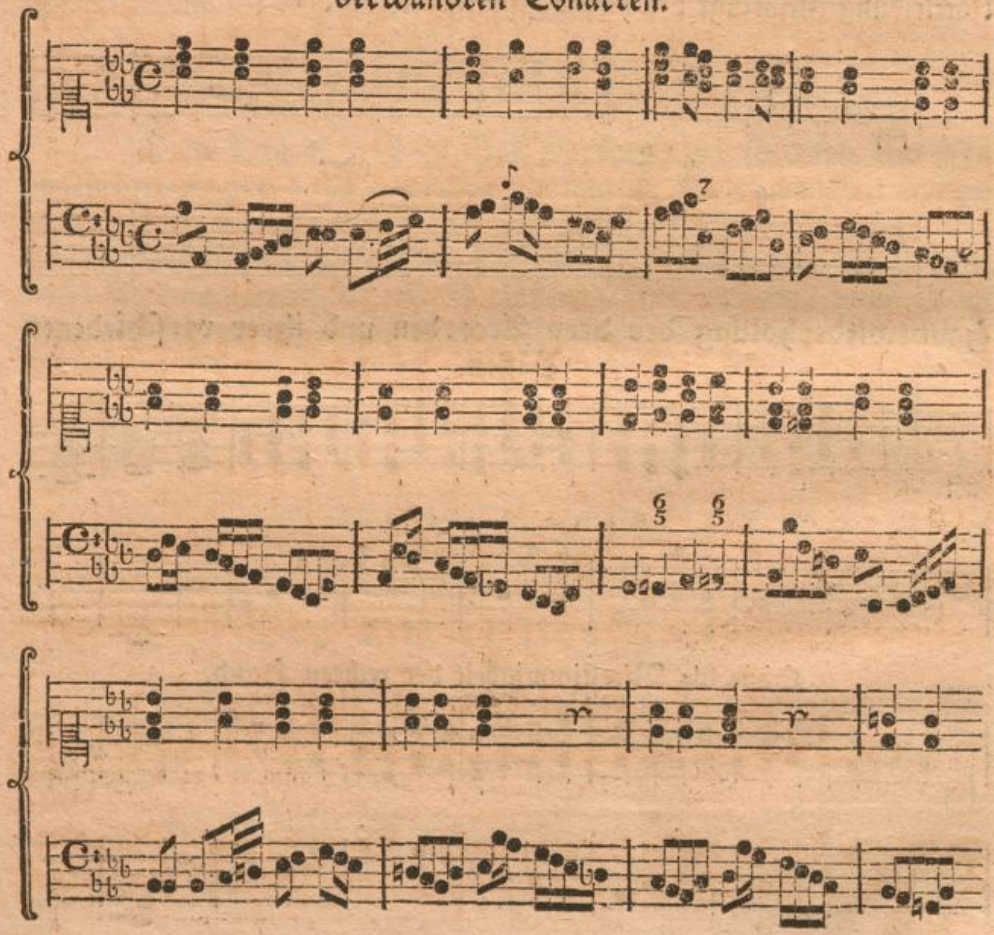
Ohne die Vierstimmigkeit der rechten Hand.

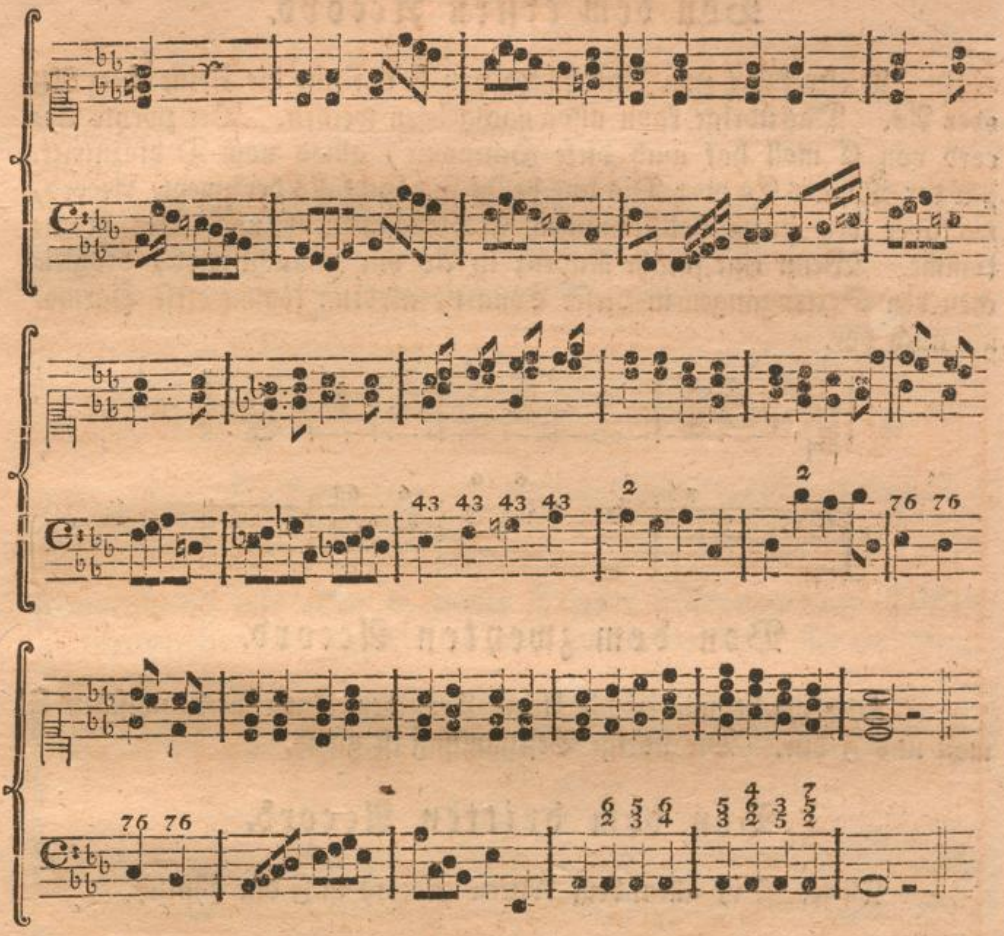


Im verminderten Generalbaß.



Großes Uebungsexempel mit durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.



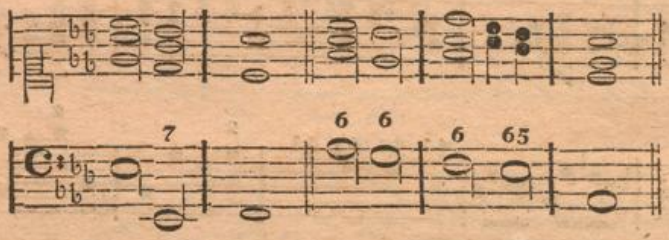


Die Tonart F moll.

Diese hat mit der vorhergehenden einerley Vorzeichnung. Man hört aber in ihrer Melodie und Harmonie mehrentheils die große Septime E.

Von dem ersten Accord.

Dieser führt zum Unterschied von F dur nur die kleine Terz Ab oder As. Das übrige kann allda nachgelesen werden. Der zweyte Accord von C moll hat auch diese Harmonie, allwo noch D hinzutritt. In der Tonart Es oder Dis dur besitzt sie gleichfalls der zweyte Accord, wo aber bey einem vollstimmigen Accompagnement noch Des hinzukömmt. Wenn eine falsche Kadenz in As dur gemacht wird, desgleichen bey Sextengängen in dieser Tonart, alsdenn kömmt diese Harmonie auch vor.



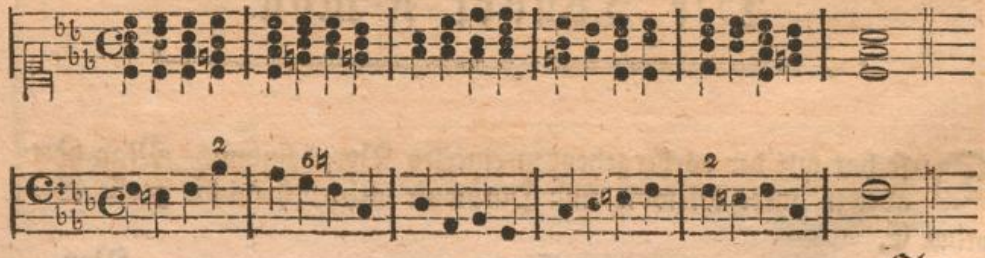
Von dem zweyten Accord.

Hier macht wieder die kleine Terz den Unterschied zwischen F moll und F dur. Die übrige Bestimmung ist gleich.

Von dem dritten Accord.

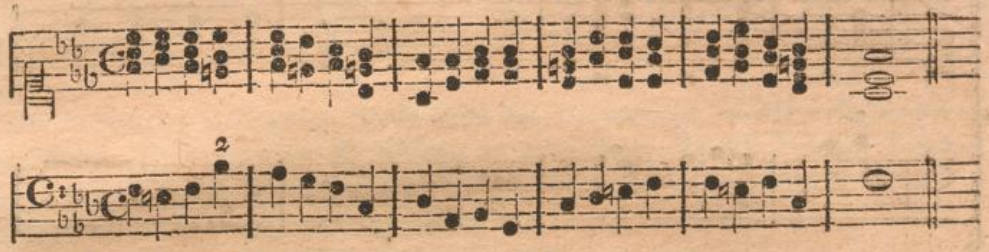
Dieser ist in allem dem dritten Accord in F dur ähnlich.

Hauptwiederholung der drey Accorden, und ihrer verschiedenen Bäßen.

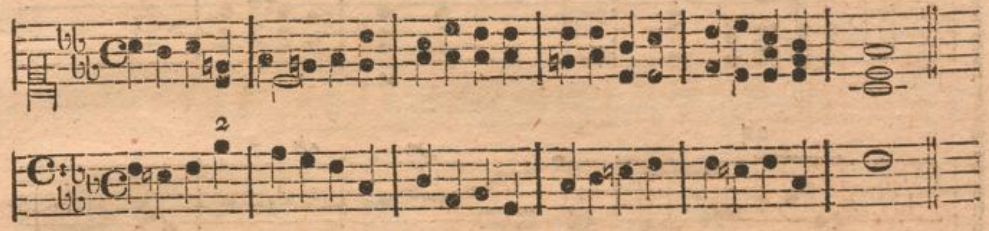


Oh-

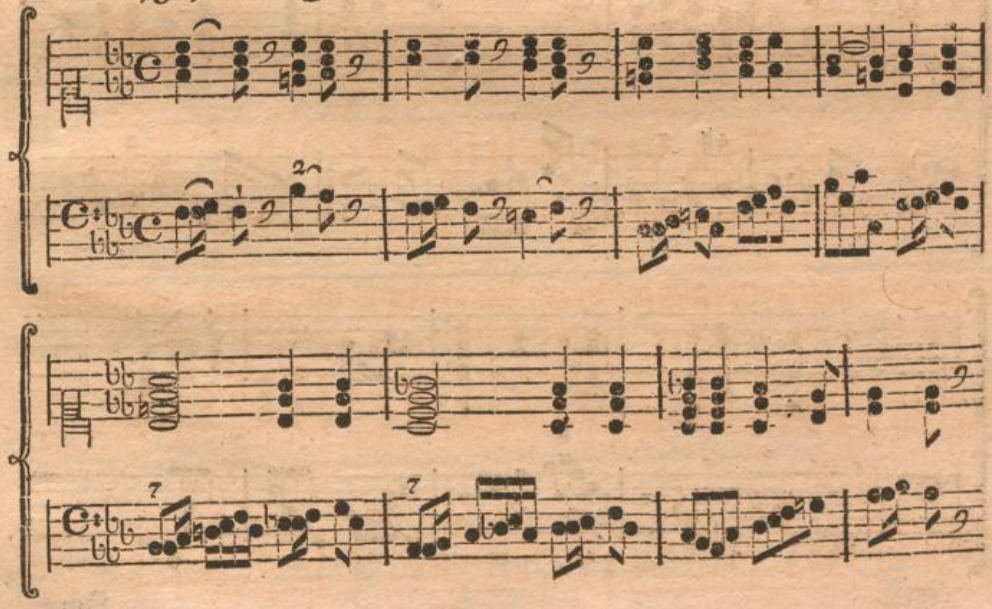
Ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.

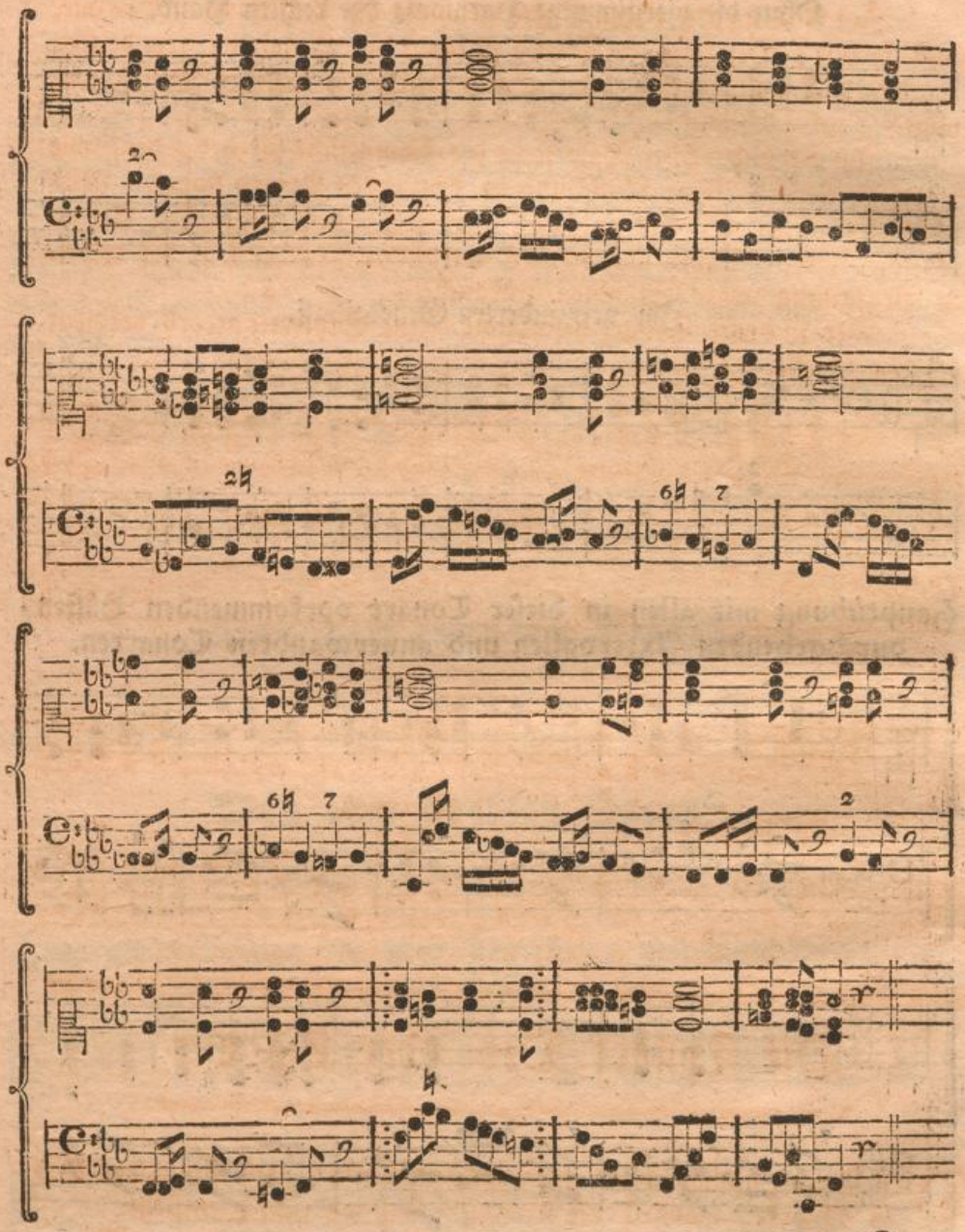


Im verminderten Generalbaß.



Hauptübung mit allen in dieser Tonart vorkommenden Bäßen, durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.



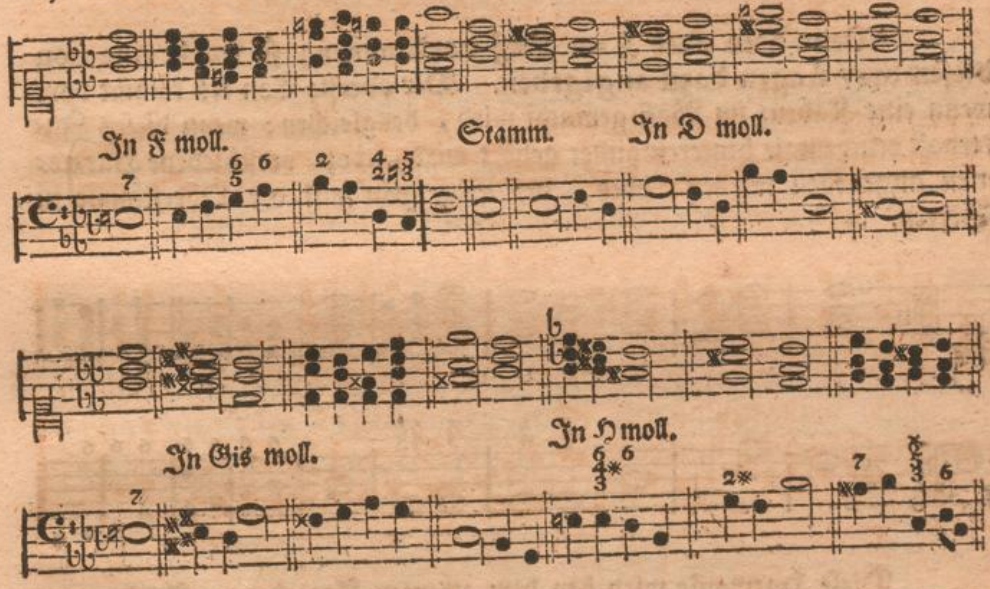


Im

Im Anfang des 12ten Takts geschieht die Auflösung in Ces dur. (sonst H dur) Der folgende Accord ist schon die Harmonie des dritten Accords in F moll, welche diese Stelle durch die widrige Begegnung nimmt.

Im 14 und 16ten Takt steht der kromatische Accord, der, wie der dritte Accord, seine Auflösung in dem ersten Accord findet. Nun kömmt der kleine Septimenaccord, der auch durch den ersten Accord aufgelöset wird. Beyde Harmonien werden meistentheils in der widrigen Begegnung zwoer Stimmen gebraucht.

Der in dieser Tonart befindliche kleine Septimenaccord verdient noch eine Stelle.

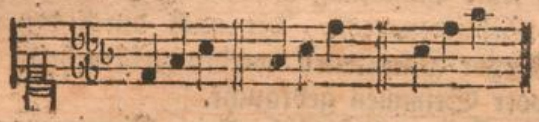


Die Tonart Des oder Cis dur.

Diese Tonart nimmt zu den vorhergehenden vier ♭ noch ihre eigene kleine Quarte, wodurch die Vorzeichnung von fünf ♭ entsteht.

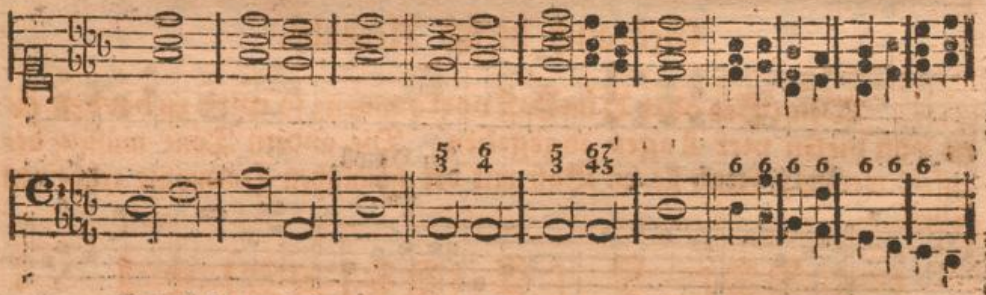
Von dem ersten Accord.

Der Grundton dieses Accords ist Des oder Cis. Die begleitende Stimmen sind: F und Ab oder As. Die Verwechslung dieser drey Stimmen in der rechten Hand.



Gebrauch dieses Accords.

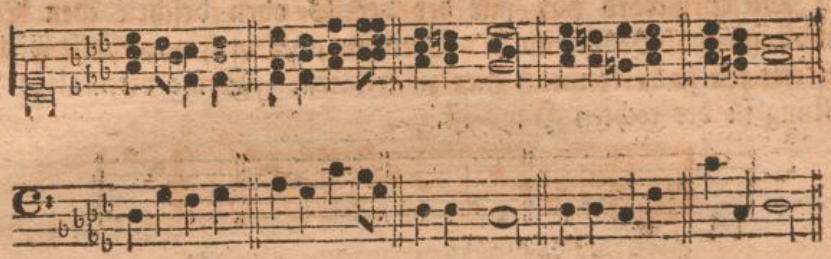
Wenn Des oder F im Baß vorkommen; so wird eine von diesen drey Lagen dazu angegeben. Der oberste Ton As kömmt vor: wenn eine Kadenz im Baß gemacht wird, desgleichen: wenn dieses Intervall etlichemale hintereinander gehört wird, wozu verschiedene Harmonien angegeben werden: oder, der Baß geht mit der Oberstimme in Sexten.



Diese Harmonie wird bey dem zweyten Accord von As dur gehört, wozu noch B kömmt. Der dritte Accord in Fis dur und Fis moll besitzt sie auch, doch mit dem Unterschiede: daß allda noch die Septime Eb oder H hinzutritt.

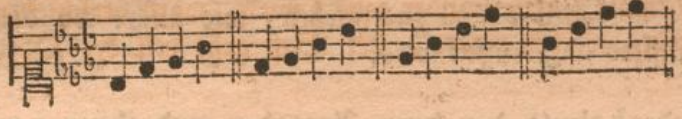
In der durch x vorgestellten Tonart Fis dur und Fis moll ist er bereits beschrieben. Wir haben ihn nur wegen der b Anverwandtschaft wiederholet. Die Harmonie des herrschenden Accords wird auch zuweilen in der Tonart C moll und F moll angetroffen. In beyden Tonar-

ten erscheint sie als ein kromatischer Accord. Wenn eine falsche Kadenz in F moll gemacht wird; so kömmt sie noch einmal.



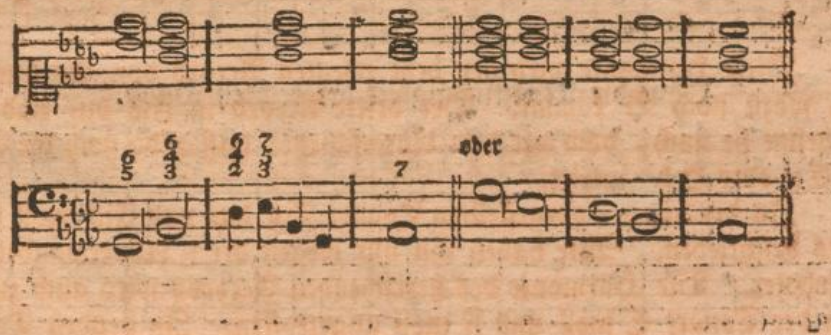
Von dem zweyten Accord.

Der Grundbaß ist Gb oder Ges. Die begleitende Stimmen sind: B, Des oder Cis, und dann Es. Die viermalige Verwechslung der rechten Hand.



Gebrauch dieses Accords.

Wenn Ges oder B im Baß vorkommen; so wird zu beyden eine von diesen vier Lagen angegeben. Die andern Töne müssen beziffert werden, wenn sie im Baß mit der nämlichen Harmonie erscheinen sollen.



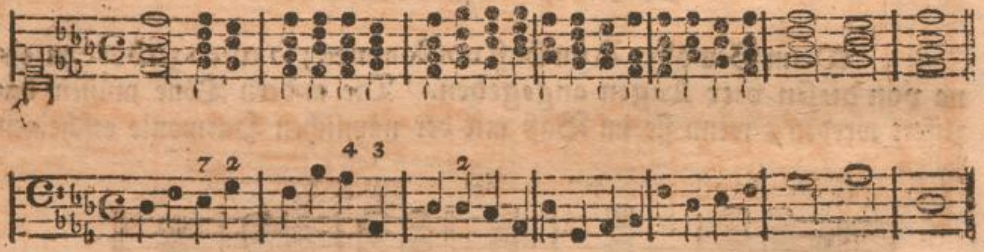
Von dem dritten Accord.

Dieser Accord hat mit der bereits oben beschriebenen Tonart Cis moll gleiche Bestimmung. Weil er aber in b vorgestellt wird; so finden wir für gut, ihn auch hier zu erklären. Seine viermalige Verwechslung in der rechten Hand ist.

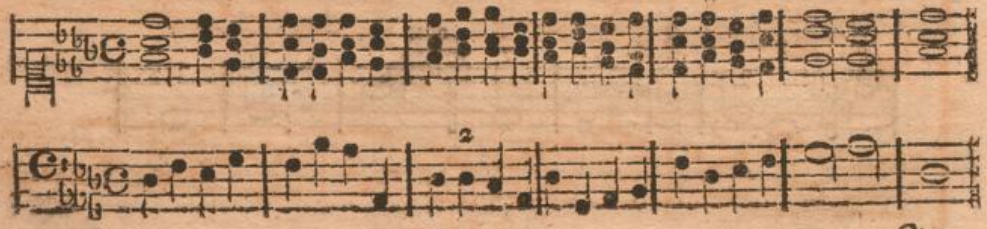
Gebrauch dieses Accords.

Wenn As oder C im Baß vorkommen; so wird eine von diesen Lagen dazu angegeben Sollten die andern Töne im Baß erscheinen; so muß ihre Harmonie durch Ziffern angezeigt werden. Diese Bezifferung ist bey Cis moll nachzusehen, wie auch: wo diese Harmonie noch sonstwo angetroffen wird.

Hauptwiederholung der drey Accorden und ihrer verschiedenen Bäßen.

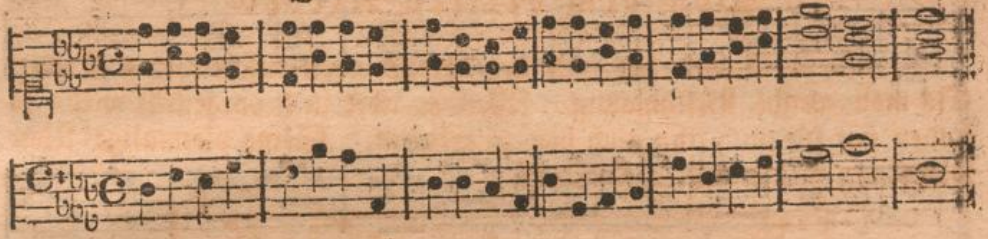


Ohne die Vierstimmigkeit der rechten Hand.

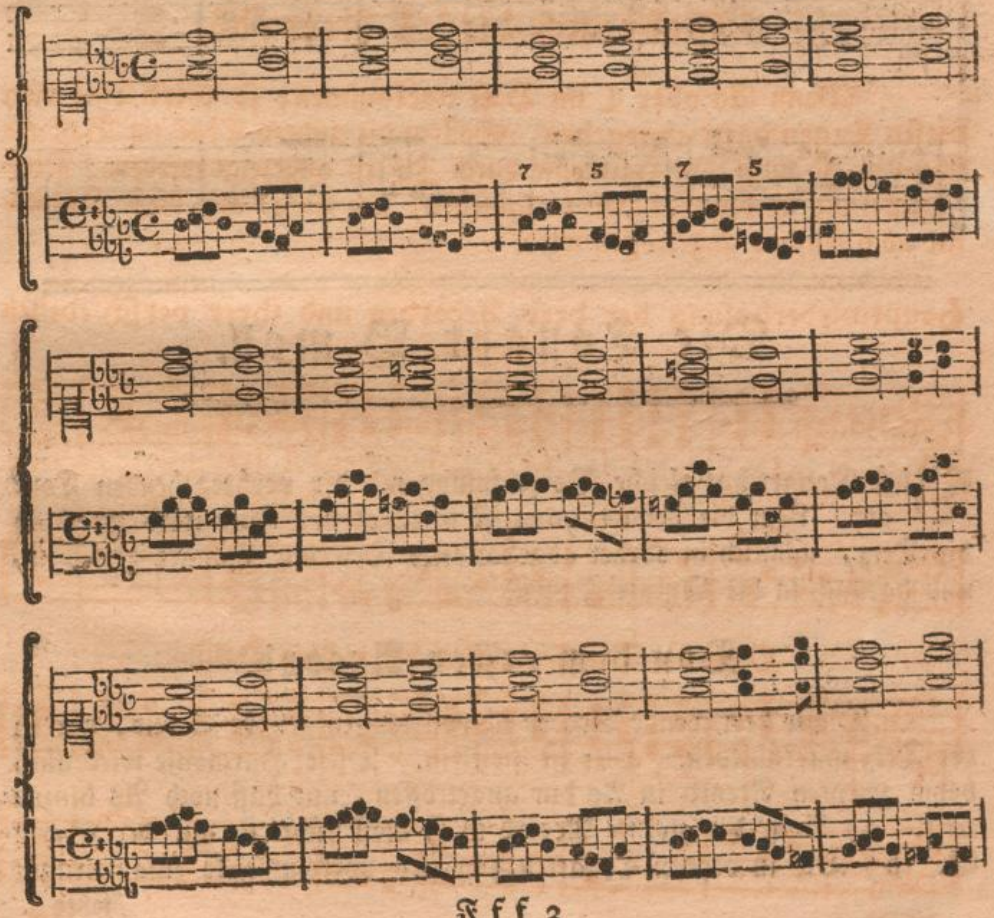


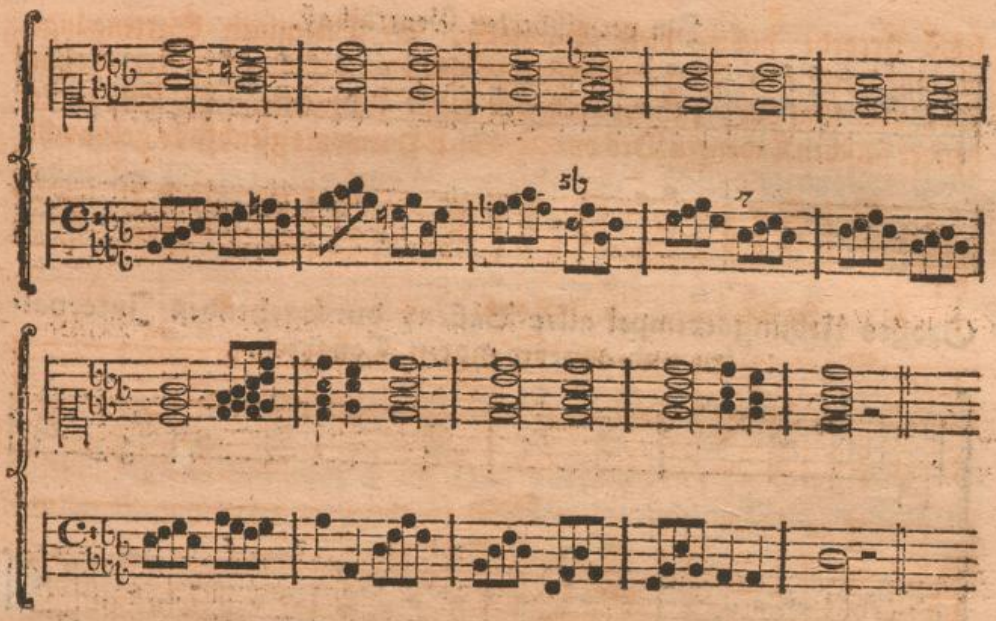
Im

Im verminderten Generalbaß.



Großes Uebungsexempel aller Bäßen, durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.





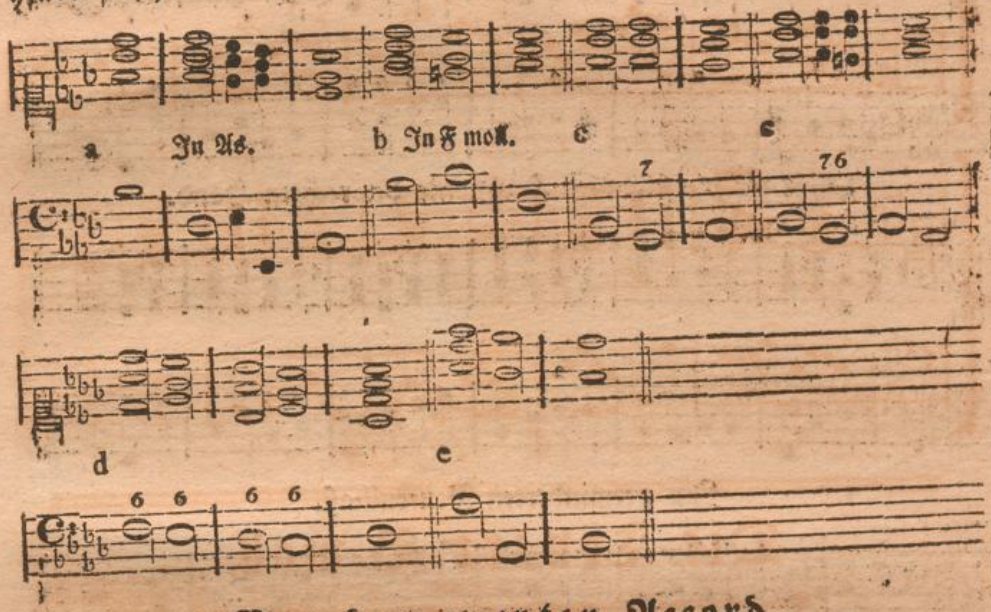
Die Tonart B moll.

Diese Tonart hat gleiche Vorzeichnung mit der vorhergehenden Tonart. Nur die Ausweichung ist verschieden. Hier wird zuerst in die Terz, nämlich in vorher abgehandelte Des dur Tonart gewichen, und darnach in die Quinte F moll.

Von dem ersten Accord.

Dieser herrschende Accord ist von demjenigen in B dur, nur in der Terz unterschieden. Hier ist sie klein. Diese Harmonie wird auch beym zweyten Accord in As dur angetroffen, nur daß noch As hinzutritt. a) Auch der zweyte Accord in F moll führt sie mit der Sexte G. b) Die in beyden Tonarten zuweilen vorkommende zusammengesetzte

sezte Accorde haben diese Harmonie. c) Diejenigen Sextengänge, die nur durch eine Terz begleitet seyn wollen, besonders in der Tonart Des oder Cis dur, führen auch eine solche Harmonie. d) Bey entstehender falschen Kadenz in Des dur wird diese Harmonie gleichfalls gebraucht.



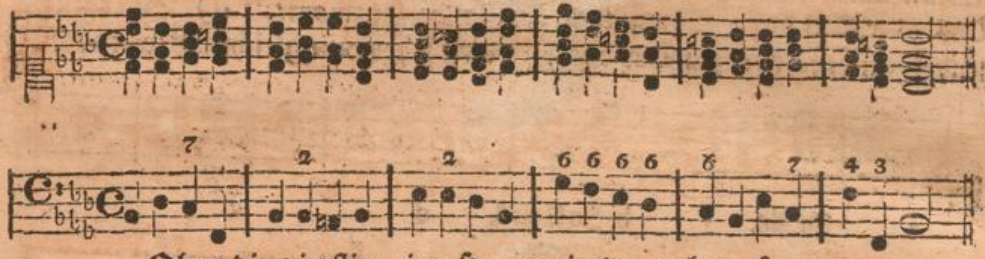
Von dem zweyten Accord.

Die hier stehende kleine Terz verursacht wieder den Unterschied zwischen diesem und dem zweyten Accord in B dur.

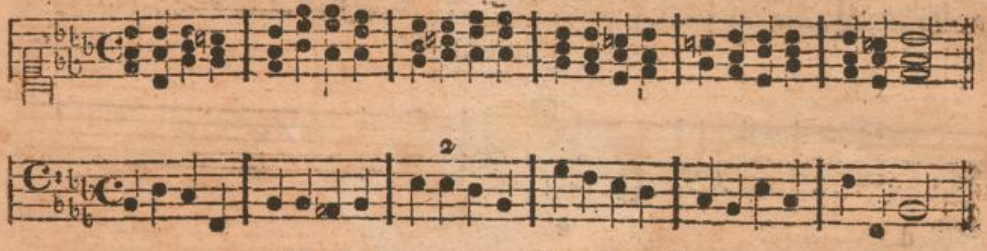
Von dem dritten Accord.

Auch dieser besitzt die Gleichheit mit dem dritten Accord in B dur. Und da er durchaus gleiche Intervallen hat, so folget: daß er auch auf gleiche Art behandelt werden kann.

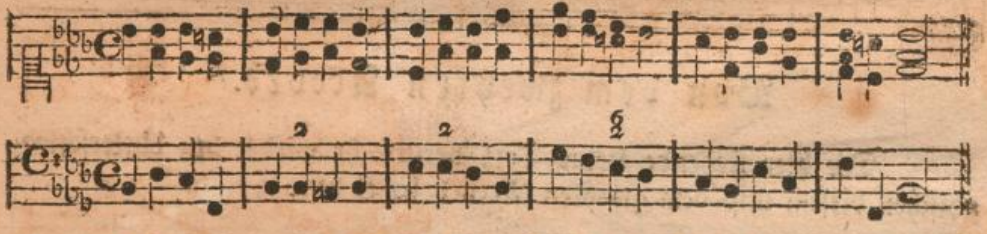
Hauptwiederholung aller Accorden, ihrer verschiedenen Bäßen und Bezifferungen.



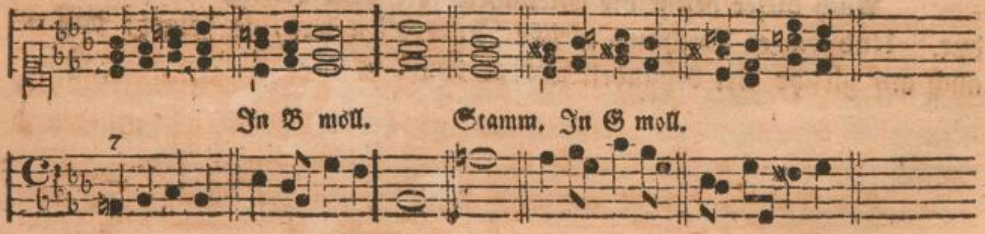
Ohne die vierstimmige Harmonie der rechten Hand.

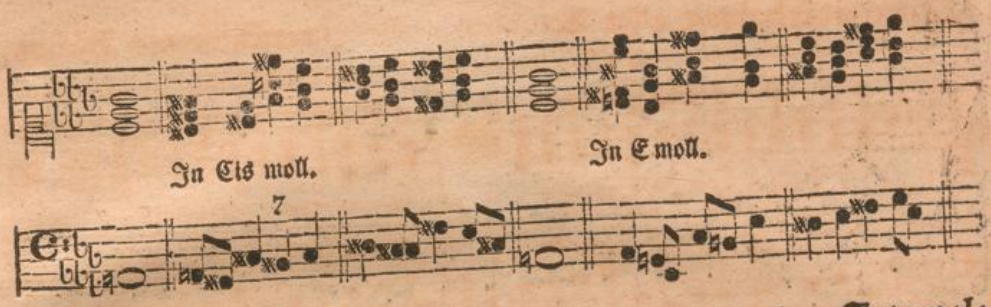


Im verminderten Generalbaß.

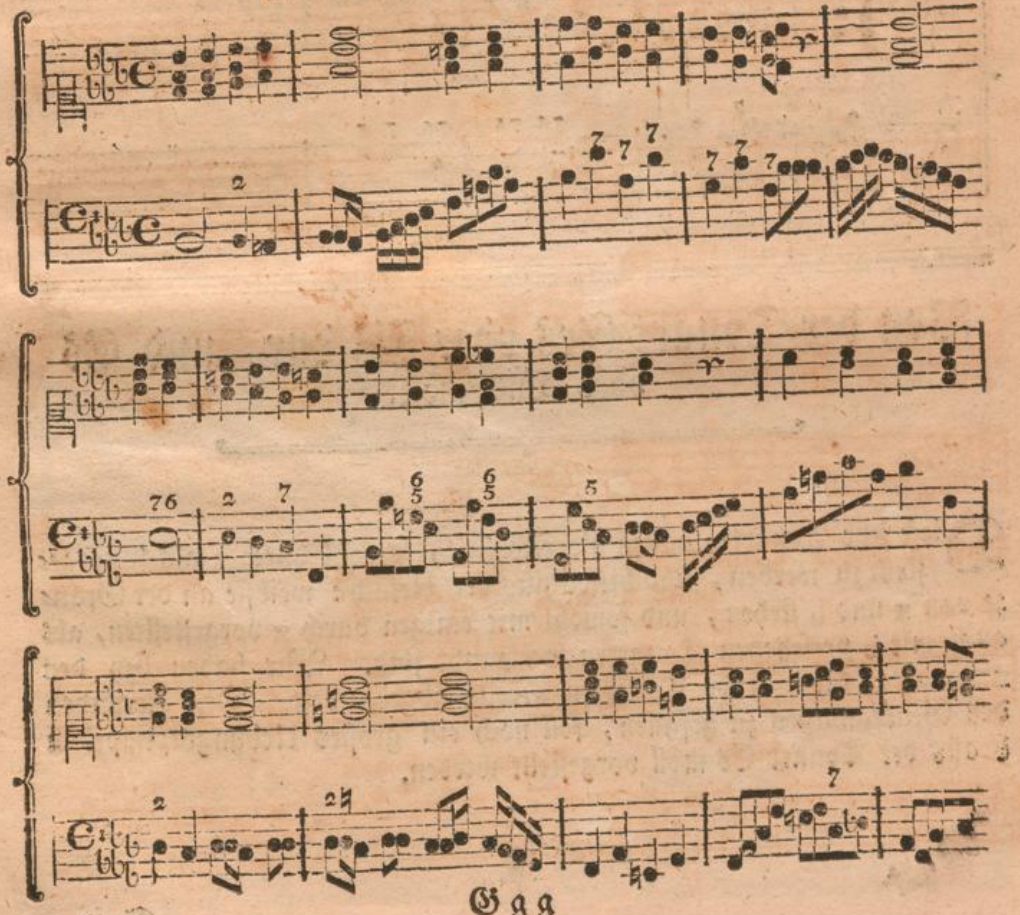


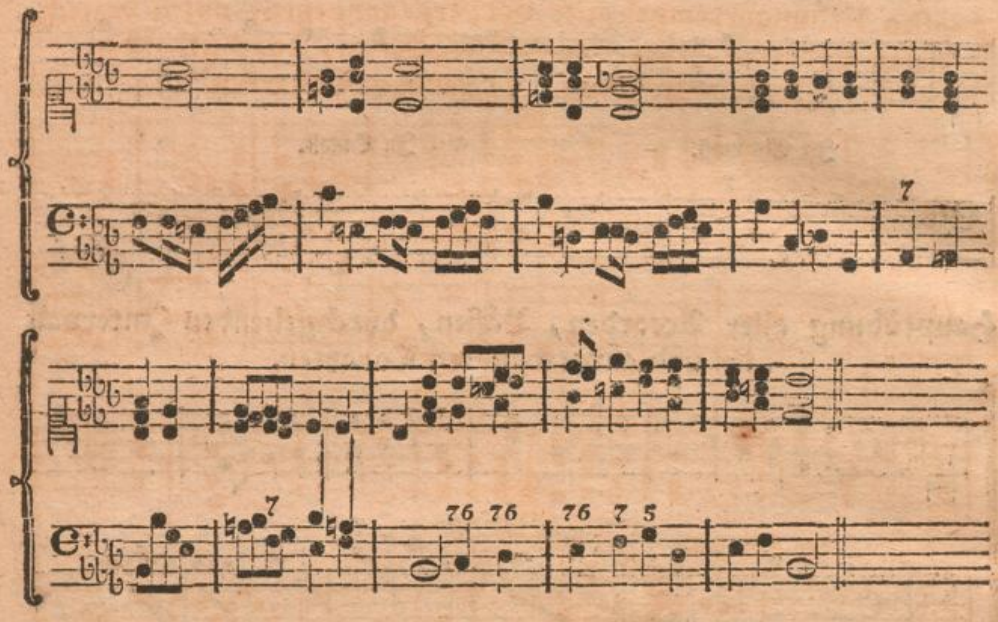
Der in dieser Tonart sich befindende kleine Septimenaccord und seine vierfache Auflösung.





Hauptübung aller Accorden, Bäßen, durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.

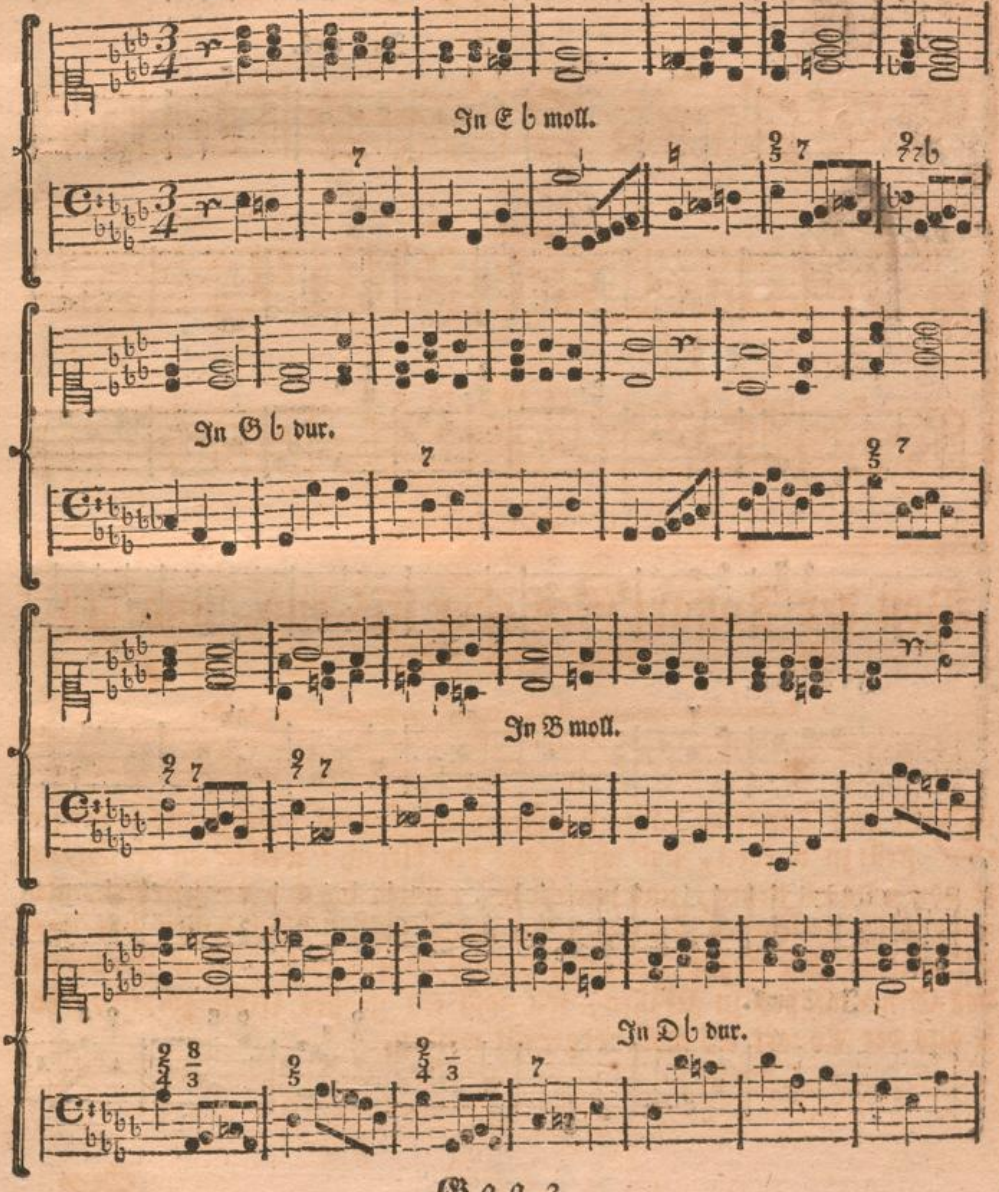


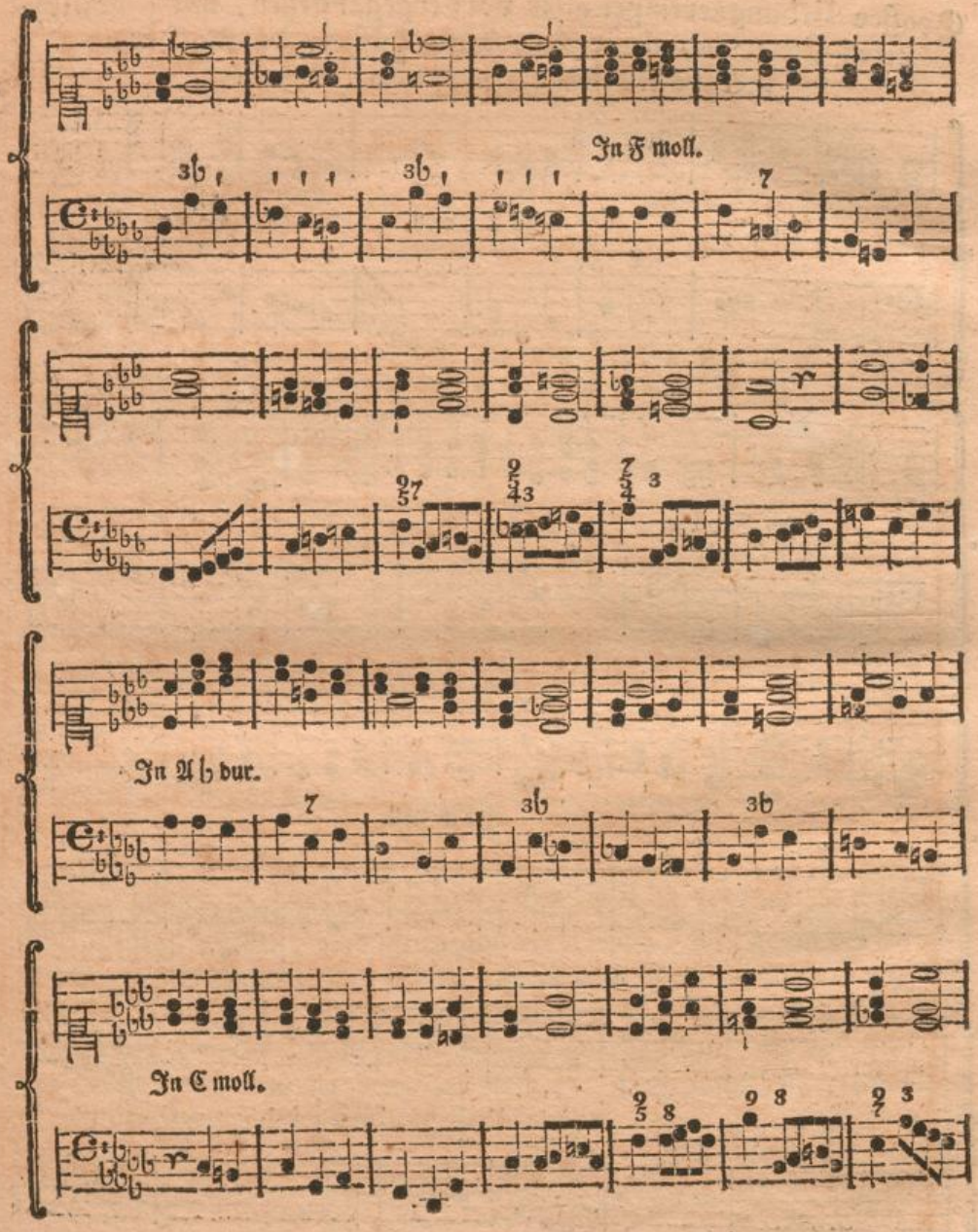


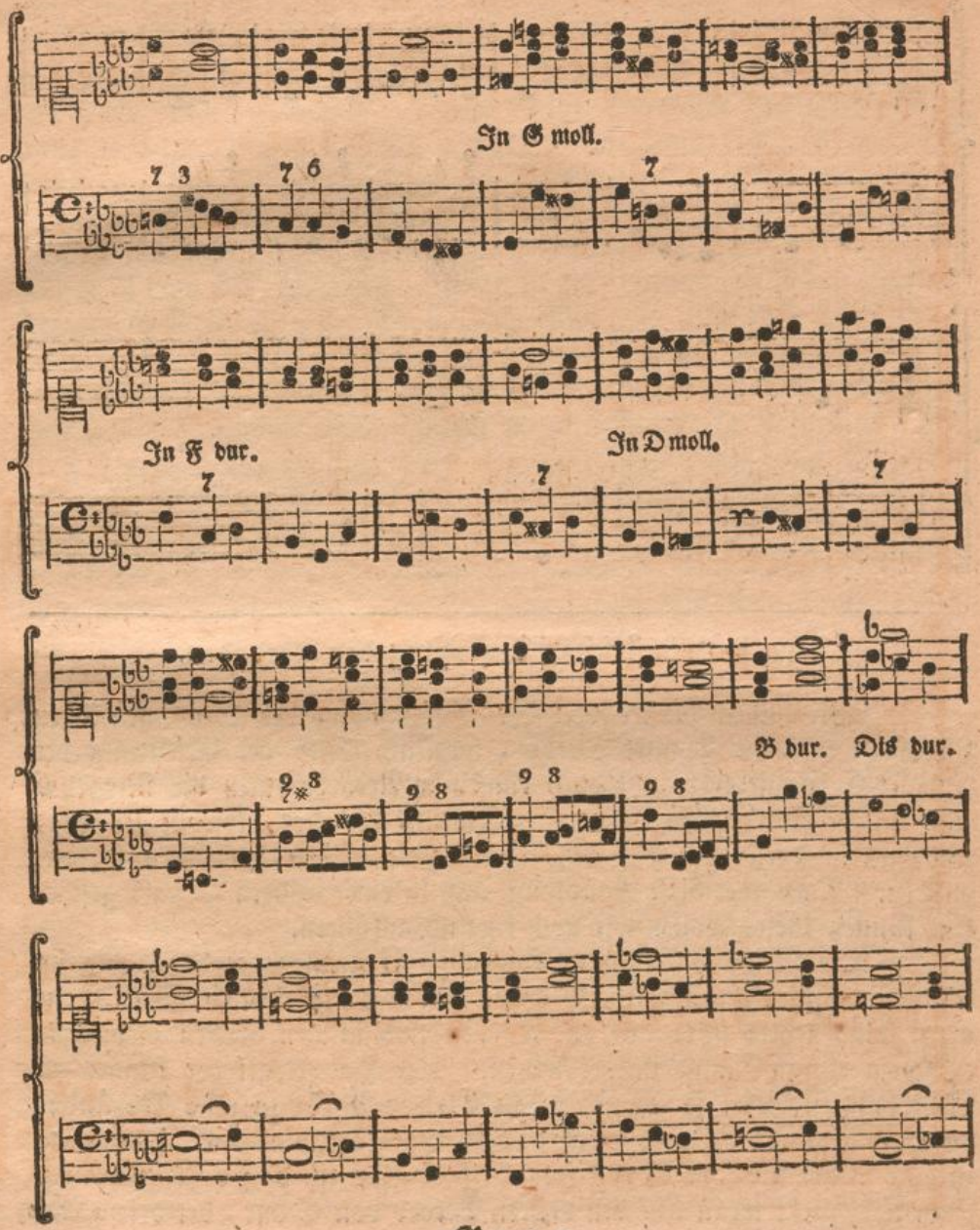
Von der Tonart Ges oder Fis dur, und Es oder Dis moll.

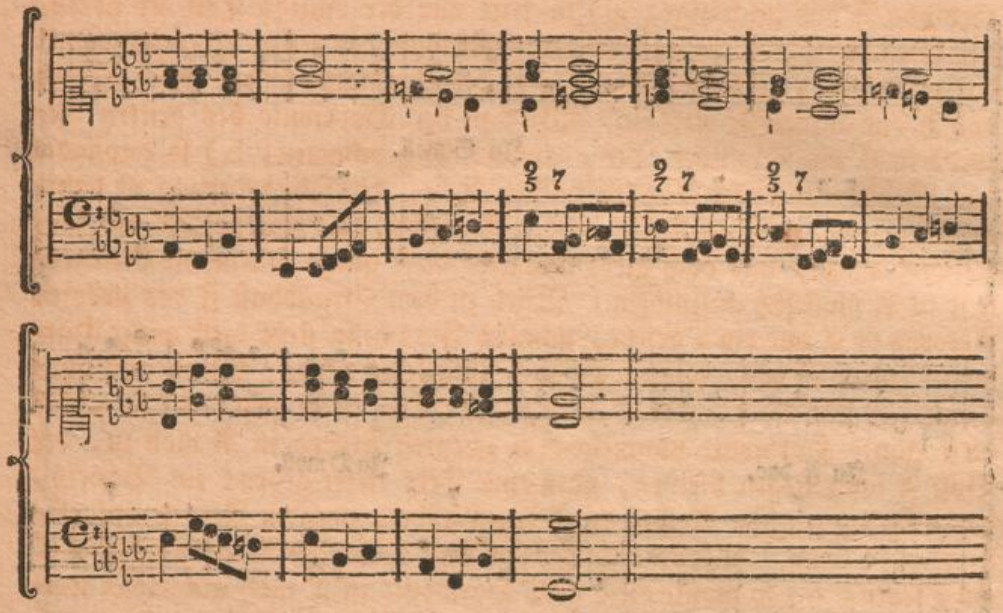
Diese zwo Tonarten haben die Freyheit, sowohl durch x als b vorgestellt zu werden, und dieses aus der Ursach: weil sie an der Gränze von x und b stehen, und sowohl mit einigen durch x vorgestellten, als auch mit b versehenen Tonarten verwandt sind. Wir haben bey den x Tonarten diese beyde Tonarten bereits abgehandelt. Den Freunden des Generalbaßes zu gefallen, soll noch ein großes Uebungsexempel in b aus der Tonart Es moll vorgestellt werden.

Großes Uebungsexempel aller vorhergegangenen, mit ♭ bezeichneten Tonarten, ihrer Accorden, Bäßen, durchgehenden Intervallen und anverwandten Tonarten.




In F moll.
In A b dur.
In C moll.


In G moll.
In F dur.
In D moll.
B dur.
Dis dur.



Von der künstlichen Auflösung der Accorden.

Wir haben bisher von der Bestimmung der drey natürlichen Accorden in jeder Tonart geredet, und am Ende der Erklärung der Tonart C dur gezeigt: wie auch künstliche Accorde durch die Retardation einiger Intervallen entspringen können, die aber, sowohl als jene, jedesmal in derjenigen Tonart, worinn sie entstehen, wieder aufgelöset werden. Daß aber diese Auflösung auch in einer andern Tonart geschehen könne; dieses wollen wir noch kürzlich anführen.

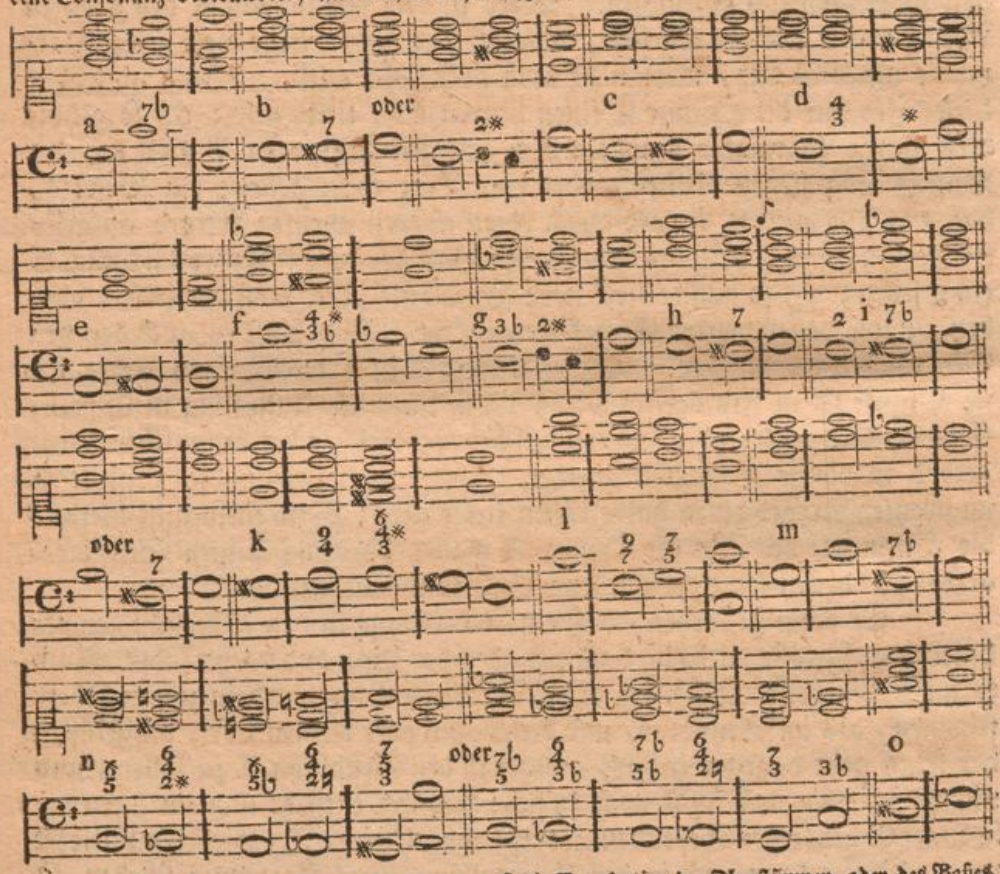
Die Reihe aufeinander folgender Septimenaccorden, die im Grunde nichts als meistentheils dritte Accorde von eben so vielen Tonarten sind, lehret schon dieses. Hievon sind in den großen Uebungsexempeln einige Gänge vorgekommen. Die Hauptregel der künstlichen Auflösung ist diese: **je weniger das Gehör Anfangs eine Veränderung wahrnimmt, und doch dabey die Melodie oder Harmonie in eine andre Tonart übergeht, desto besser ist dieser Uebergang.** Zum Beyspiel: wenn auf den dritten Accord von C dur, der dritte Ac-

cord

cord von F dur nachfolgt; a) so tritt nur der einzige Ton B hinzu, der den Unterschied der auflösenden Harmonie des ersten Accords von C dur verursacht, und kann doch anjetzt die Harmonie in den ersten Accord von F dur aufgelöset werden. Wird zu der Harmonie des dritten Accords in C dur G𝄪 oder Gis, anstatt G genommen; b) so empfindet das Gehör nur diesen fremden halben Ton: die Veränderung ist daher gering, weil, zwischen diesen beyden Accorden, das einzige Gis den Unterschied macht, und doch giebt nunmehr diese ganze Harmonie Gelegenheit in A moll sich aufzulösen. Wird zu dem Grundbaß F des zweyten Accords in C dur ein 𝄪 gesetzt, nämlich Fis; c) so steht diese ganze Harmonie unter G dur, worinn sie auch aufgelöset wird. Wenn auch ohne dieses Fis nur die Quinte C einen halben Ton tiefer geht; d) so gehört diese ganze Harmonie nunmehr dem zweyten Accord in A moll zu, der Baß F mag liegen bleiben, oder eine Terz tiefer gehen: ein Beweis, daß auch ein zweyter Accord durch einen andern zweyten Accord aufgelöset werden kann. Wollte man vor den Baß des ersten Accords nämlich C ein 𝄪 setzen; e) so müßte diese neue Harmonie in D moll aufgelöset werden, unter dessen dritten Accord sie gehöret. Und so ist es auch bey den Molltonarten beschaffen. Der erste Accord in C moll, wenn dessen seine Quinte G in Fis versetzt wird; f) so kann die Auflösung in G moll, C moll, Cis moll, oder B moll geschehen, welches der kleine Septimenaccord in diesen Tonarten anzeigt. Wiederum: wenn die Quinte C im zweyten Accord einen halben Ton tiefer geht; g) so entspringt hieraus die Harmonie des, in die Tonart A moll gehörigen, kleinen Septimenaccords, dessen seine verschiedene Auflösung nachzusehen.

Es kann geschehen, daß ein Accord nur in den Oberstimmen ordentlich aufgelöset wird, h) dagegen aber der Baß anders verfährt. Auch so im Gegentheile. Z. B. der dritte Accord in C dur wird in zwoen Oberstimmen, als im Grundton, und der großen oder kleinen Terz, aufgelöset: der Baß geht dagegen in Fis, anstatt in den Grundton C zu fallen, und nimmt seine eigene Terz A noch zu sich: hiedurch entsteht nun ein unter die Tonart G gehöriger Septimenaccord, der nach seiner Art wieder aufgelöset wird. Dieses kann auch in der Umwendung eines Accords geschehen. i) Wenn die Oberstimmen liegen bleiben; so darf der Baß dennoch nach seiner Tonordnung verfahren, obgleich diese Oberstimmen eine fremde Har-

monie darnach hören lassen. k) Imgleichen: die liegende Oberstimmen können auf dem einen Baß sich gar nicht auflösen, sondern erst auf dem andern. l) Es geschieht auch, daß die Oberstimmen sich gehörig auflösen, der Baß nimmt aber hiebey eine andre Wendung. m) Das hieher gehörige Exempel ist dem von k) gleich, nur daß der kleine Septimenaccord allhier umgewendet steht. Wenn, vom dritten Accord in C, die Quinte D und Septime F liegen bleiben: dagegen der Baß nach seiner natürlichen Folge C angiebt; hierauf lösen die beyde liegende Oberstimmen D und F sich in C und E (oder Eb) auf; so sollte der Baß zu dieser Harmonie liegen bleiben; er giebt aber Fis dazu an, welches ein abermaliger Septimenaccord ist, der durch den ersten Accord der Tonart G dur aufgelöset wird. m) Unter die Auflösung eines Accords in den Oberstimmen mag auch die Folge der Harmonie der kleinen Septimenaccorden gezählet werden. n) Ein dissonirendes Intervall kann durch die Verkleidung in eine Consonanz verwandelt, und daher nicht aufgelöset werden. o)



Bey allen diesen künstlichen Auflösungen ist die Retardation der Oberstimmen, oder des Baßes meistentheils dasjenige Mittel, wodurch diese künstliche Accorde und noch sehr viele andre in allen 24 Tonarten hervorgebracht werden. Man nehme zu der, im Anfange dieser Abhandlung gemeldten, Hauptregel noch die auf der 100ten Seite befindliche Regel: merke sich, daß ein jedes Intervall von allen Accorden der anzeigende Ton, nämlich die unterste Terz eines dritten Accords, einer andern Tonart werden kann: so wird man nebst der Kenntniß der natürlichen Accorden ꝛc. und dieser geringen Beobachtung gar bald in Stand kommen, nicht allein gründlich accompagniren, sondern auch präludiren zu können.

Druckfehler.

Seite.	Linie.	
142	1	Im 2ten Takt c anstatt e.
158	5	Im 6ten Takt muß h beym dritten g stehen.
172	2	Im 6ten Takt d anstatt fis.
196	6	Notenlinie im 3ten Takt g anstatt fis im Baß.
230	5	— Im 1sten Takt die letzte unterste Note a anstatt h.
247	3	— Im 1sten Takt c anstatt des 1sten e.
——	4	— Im 3ten Takt h zweymal anstatt a.
253	1	— Im 3ten Takt gehört zum ersten Ton g noch b.
258	6	— Soll ♮ vor f stehen.
269	3	— Im letzten Takt g anstatt des zweyten a.
299	6	— Im 3ten Takt soll stehen
300	8	— Im 3ten Takt sind e, fis auszustreichen.
328	5	— Im 4ten Takt das zweyte c muß h seyn.
338		In der Tonart Gis moll in der 3ten Zeile soll bey fis ein × stehen.
345		Im 3ten Accord in der zwoten Zeile soll auch ein × bey fis stehen. Die Seitenziffern heißen 345.
348	5	— Im 5ten Takt soll ais anstatt fis heißen.
350	4	— Im 2ten Takt soll ♮ vor f stehen.
355		In der untersten Linie im Baß im 3ten Takt soll fis anstatt gis stehen.
357		Die letzte Note soll e anstatt g heißen.
378	7	soll stehen
379	4	Am Ende soll f allein stehen.
381	3	Zeile von unten herauf soll as anstatt ais stehen.
405	5	Notenlinie im 3ten Takt soll b anstatt c im letzten Accord stehen.

20

2