

Generalbaßschule,

oder

vollständiger Unterricht

in der

Harmonie- und Konseßlehre,

ein Leitaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung
und zum Selbststudium der musikalischen Komposition,

von

Ludwig Ernst Gebhardi,

Königl. Preuß. Musikdirektor, Musiklehrer am Königl. Seminar, Gesanglehrer am Königl. gemeinschaftlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Eiche zu Erfurt.

zur Einspielfähigkeit des Schülers in Zusammenfassung
~~der~~ Erster Band; ~~1842~~
~~1841~~ dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

I, 8.

XI. Werk — Preis 2 Rfl. = 3 fl. 36 E. rhein.

Erfurt, 1846.

Betrag von L. E. Gebhardi.

VI

Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der **Harmonie- und Konfektion,**

ein Leitaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung
und zum Selbststudium der musikalischen Komposition,

von

Ludwig Ernst Gebhardi,

Königl. Preuß. Musikdirektor, Musiklehrer am Königl. Seminar, Gesanglehrer am Königl. gemeinschaftlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Erster Band;
dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

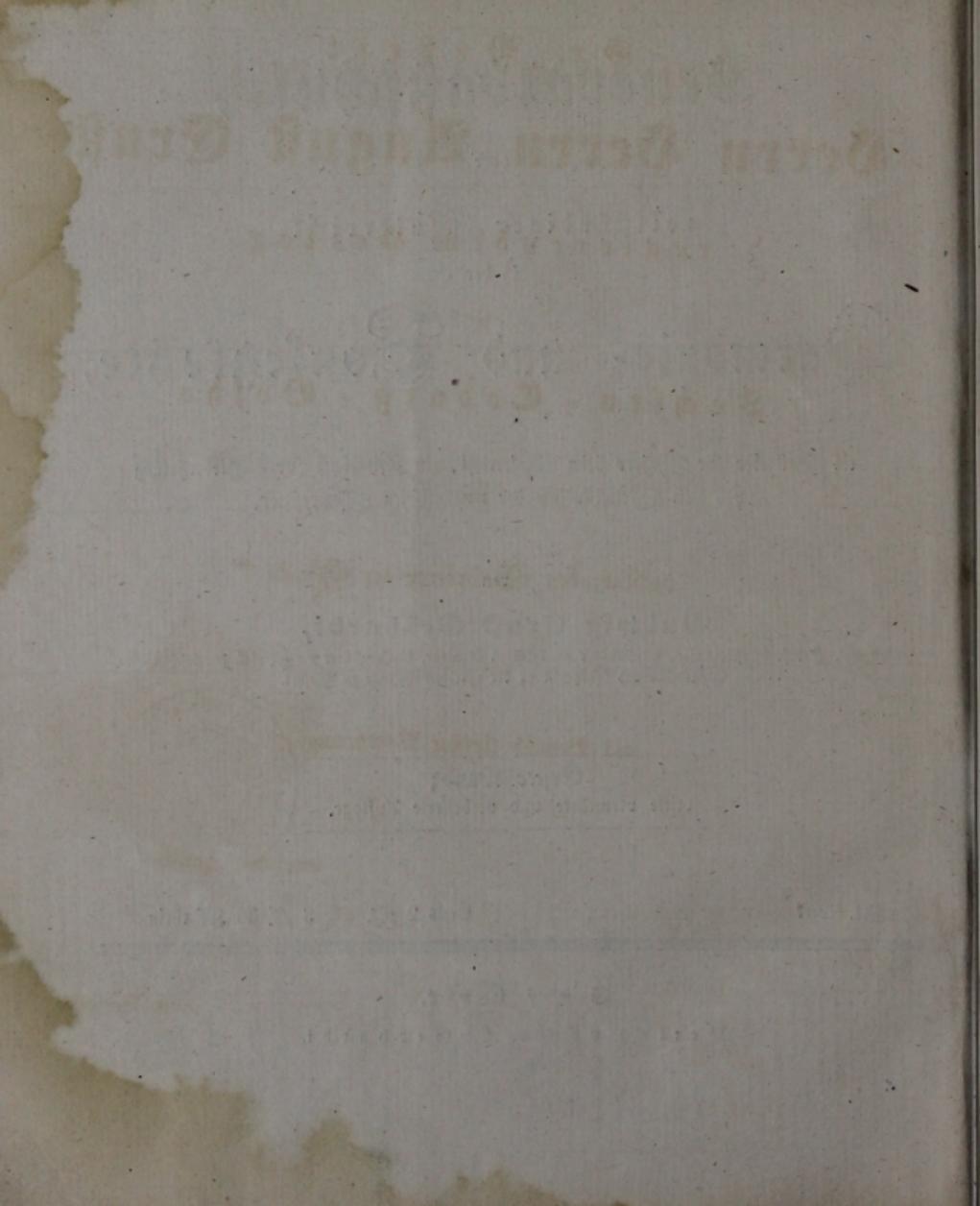


XI. Werk

Preis 2 Rb. = 3 fl. 36 Pf. rhein.

Erfurt.

Verlag von L. E. Gebhardi.



S r. H o h e i t
Herrn Herrn August Ernst
regierendem Herzog

von

S a c h s e n - C o b u r g - G o t h a

dem

tiefblickenden Besorgerer der Künste

als Beweis tiefster Verehrung

unterthänigst geweiht

vom Verfasser.

Erfurt, gedruckt in der lithographischen Anstalt von Meyerheine.

Vorwort zur ersten Auflage.

Es dürfte vielleicht bestreiten, daß bei den vielen und zum Theil trefflichen Generalbaßschulen, die wir schon besitzen, ich es auch noch unternommen habe, eine neue jenen hinzuzufügen. Aber wie bei allen Wissenschaften es nicht allein darauf ankommt, „was davon gegeben, sondern auch wie es gegeben wird“: so schien mir bis jetzt ein Werk über die Theorie der Musik zu fehlen, welches die ganze Lehre der musikalischen Komposition auf eine recht praktische Weise gründlich, fasslich und deutlich vorträge. Denn in den vorhandenen Generalbaßschulen sind entweder die Regeln nicht hinlänglich begründet, oder sie sind nicht auf eine solche Weise vorgetragen, daß sie von Schülern ohne weitere praktische Anweisung verstanden und angewendet werden können.

In sofern also schmeiche ich mir, kein undankbares oder unfruchtbare Werk unternommen zu haben — welches die Regeln der Tonseeskunst nicht allein sicher und naturgemäß entwickelt, sondern das auch mit hinlänglichen Beispielen zur Erläuterung und Uebung versehen ist.

Das ganze Werk wird in vier Bänden bestehen: von denen der zweite den fünf- und sechsstimmigen Satz, die Anweisung „wie eine Choralmelodie mit verschiedenen Bassen zu begleiten ist“ den Kontrapunkt und die thematischen Arbeiten enthält; der dritte Band wird von der Bearbeitung der verschiedenen Kanons und von den Fugen, und der vierte vom freien Style und der Instrumentation handeln.

Sollten die darin aufgestellten Regeln Manchen zu streng' erscheinen, so ist Dieses nicht meine Schuld. Aber es ist Zeit und Noth, die Ausschweifungen vieler neuerer Compositionen in die ehrwürdigen Grundsätze der wahren Kunst zurückzuführen. Denn die Musik soll nicht blos ein Reiz und ein Kiesel von angenehmen Klängen sein: sondern sie soll das Gemüth einnehmen und erheben,

und sich auf diese Weise dem Zwecke der Kunst überhaupt anschließen; wozu nicht eine ohrfällige Melodie, nicht ein Geräusch von Instrumenten hinreicht. Ein jedes musikalischen Stück, so klein oder so groß es sei, muß auch ein musikalisches Ganze sein; Das heißt „es muß einen eigenthümlichen Charakter in sich tragen — muß nach den Regeln der Kunst, die in der Musik ohnehin bestimmter begränzt und abgemessen sind, durchgeführt — und nicht mit absichtlosen, blos spielenden Verzierungen versehen sein.“ In dieser Ueberzeugung sind die Regeln aufgestellt: und in dieser Absicht übergebe ich das Werk den angehenden Komponisten; und indem ich um Nachsicht und gute Aufnahme für dasselbe bitte, schließe ich mit dem Wunsche „dass die deutsche Musik, die durch ihre gründlichen und vortrefflichen Compositionen nun schon lange den ehrenvollsten Platz behauptet hat, sich immer mehr in dieser Würde bekräftigen möge“; und auch nur Weniges durch dieses Werk dazu beigetragen zu haben, würde für mich die reinsten und schönste Belohnung sein.

Nachschrift zur zweiten und dritten Auslage.

Indem der Verfasser fortwährend die reichlichste Gelegenheit hatte, beim Unterricht in einem zahlreichen Schülerkreise das wahre Bedürfniß der jungen Musik-Studirenden kennen zu lernen und abzuwägen: so hat dadurch die theoretische so wie die praktische Seite seines Werkes manche Verbesserung und nützliche Erweiterung erhalten können; die er denn auch auf das Gewissenhafteste hierin rechten Ortes angefügt hat. Besonders sind Deutlichkeit und Verständlichkeit ihm dabei ein Hauptanliegen gewesen; damit der Schüler sich die Theorie recht früh aneignen könne, und also innig mit der Praxis verbinden, und dadurch zum Ziele der Kunst gelangen möge.

Der Verfasser.

S u n h a l t.

	Seite
Erster Theil. Vorkenntnisse.	1 bis 3.
Erstes Kapitel. Intervalle.	4 — 10.
Zweites Kapitel. Tonfolge.	10 — 17.
Drittes Kapitel. Takt.	17 — 19.
Viertes Kapitel. Stimmenführung.	20 — 22.
 Zweiter Theil. Von den Akkorden ic.	 23 — 24.
Erster Abschnitt. Grundharmonien.	24 — 106.
Erstes Kapitel. Dreiklangs-Harmonie.	24 — 48.
(Musikalischer Querstand und übermäßige Fortschreitungen.)	48 — 50.
Zweites Kapitel. Sexten-Akkord.	50 — 62.
Drittes Kapitel. Quart-Sexten-Akkord.	63 — 73.
Zweiter Abschnitt.	
Erstes Kapitel. Septimen-Akkord.	73 — 90.
Zweites Kapitel. Quint-Sexten-Akkord.	91 — 97.
Drittes Kapitel. Terz-Quart-Sexten-Akkord.	98 — 102.
Viertes Kapitel. Sekund-Quart-Sexten-Akkord.	102 — 106.
Dritter Abschnitt. Von den Vorhalten.	106 — 122.
Vierter Abschnitt.	
Erstes Kapitel. Freie Behandlung der Dissonanzen.	123.
Zweites Kapitel. Freie Behandlung der wesentlichen Dissonanzen.	123 — 125.

Fünfter Abschnitt. Durchgehende Noten ic.	126 — 135.
Erstes Kapitel. Durchgehende Noten und Wechselnoten.	126 — 128.
Zweites Kapitel. Zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen.	129 — 130.
Drittes Kapitel. Vorausnahme.	131 — 132.
Viertes Kapitel. Aufhaltung, Zurückhaltung.	133 — 135.
Sextster Abschnitt. Musikalischer Rhythmus ic.	135 — 143.
Erstes Kapitel. Musikalischer Rhythmus.	135 — 139.
Zweites Kapitel. Takt.	140 — 141.
Drittes Kapitel. Bewegung.	142 — 143.
Siebenter Abschnitt. Von der Melodie.	144 — 147.
Achter Abschnitt. Von der Modulation.	147 — 151.
Erstes Kapitel. Leitereigene Modulation.	148 — 149.
Zweites Kapitel. Ausweichende Modulation.	150 — 151.
Dritter Theil. Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie.	152 — 186.
Erstes Kapitel. Grundharmonien.	152 — 154.
Zweites Kapitel. Uneigentliche Akkorde.	154 — 155.
Drittes Kapitel. Mehrdeutige Akkorde.	155 — 157.
Viertes Kapitel. Verwandte Harmonien.	157 — 160.
Fünftes Kapitel. Durch Ellipse (Auslassung) verwandte Akkorde.	160 — 162.
Sextes Kapitel. Ausweichung.	162 — 171.
Siebentes Kapitel. Vermischte Fortschreitungen.	171 — 176.
Achtes Kapitel. Schlüsse und Orgelpunkt.	176 — 180.
Neuntes Kapitel. Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Harmonien.	180 — 183.
Zehntes Kapitel. Gegebene Melodien mit verschiedenen Bassen begleitet.	184 — 188.
Harmonienfortschreitungen der eigenhümlichen Akkorde ic.	189 — 191.

Erster Theil. Vorkenntnisse.

Einleitung.

Der sinnliche Stoff oder Gegenstand, die äußere Bedingung der Tonkunst überhaupt, das Gegebene hierbei, kann betrachtet werden: erstens, nach Dem, was wir darin finden; und zwar physikalisch nach seiner Natur, Entstehung und äußern Verschiedenheit; und mathematisch, nach seinen messbaren Verhältnissen, in Stärke, Schnelligkeit, Fortpflanzung ic.; und dann zweitens, nach Dem, was wir hinein legen, nach Kunstregeln daraus zusammen setzen, und für das Gebiet des Schönen ästhetisch schaffen können. Dies gäbe eigentlich Tonlehre und Tonkunst.

§. 1. Schall.

Die durch das Organ des Gehörs wahrnehmbare Empfindung, wird Schall genannt. Ein solcher Schall kann hervorgebracht werden durch die Stimme des Menschen und der Thiere, durch eine Glocke, durch den Schlag eines Hammers. ic.

§. 2. Klang.

Der Körper, der den Schall hervorbringt, befindet sich während des Schalls in einer schwingenden Bewegung. Erfolgen die Schwingungen regelmässig und gleichzeitig, so heißt die jetzt angenehmere Empfindung, die wir durch unser Gehörorgan wahrnehmen, ein Klang; findet aber das Gegentheil statt, ein Geräusch, Getöse ic.

§. 3. Ton.

Wenn wir zwei Saiten, aus einerlei Materie und gleich dick, aber von ungleicher Länge, gleich stark spannen, so wird bei der Erschütterung die kürzere höher, die längere hingegen tiefer
Gebh. Generalbassb. 8. Aufl. Bd. I. 1

klingen. Einen Klang aber, der eine bestimmte Höhe oder Tiefe hat und durch eine Saite oder irgend ein Instrument, eine Glocke, eine Menschenstimme ic. hervorgebracht wird, nennen wir: Ton.

Anmerkung. Je mehr ein Körper Masse hat, desto langsamer wird er durch die gegebene Kraft bewegt werden; es muß daher bei gleicher Spannung eine dicke Saite einen tiefen Ton angeben, als eine dünnere; weil diese weit mehr Schwingungen macht, als jene. Der wahnehmbare tiefste Ton macht in einer Sekunde zwangsläufig, und der höchste in ebenderselben Zeit viertausend Schwingungen.

§. 4. Tonkunst.

Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbinden, und durch dieses Empfindungen auszudrücken, heißt: Tonkunst.

§. 5. Ton- und Notensystem.

Die Reihe abgemessener Töne, deren sich die Tonkunst bedient, und wie sie namentlich unsere Klavierinstrumente im größten Umfange aufstellen, heißt: das Tonsystem. Ihm entspricht das Notensystem, der Inbegriff schriftlicher Zeichen für dasselbe.

§. 6. Namen der Töne.

Die Namen der Töne, welche wir jetzt mit folgenden sieben Buchstaben C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f ic. bezeichnen, und das musikalische Alphabet nennen, sind aus dem Alphabete unserer Sprache genommen. Es wird aber gewiß vielen auffallen, daß dieses Alphabet so ungeordnet und vermischt ist; es wird Mancher denken: Warum fängt denn das musikalische Alphabet, da es doch aus unserer Sprache entlehnt ist, nicht mit A, B, C ic. an? — Man kann sich Dies auf folgende Art erklären:

§. 7.

Die Alten nannten den tiefsten in ihrer Musik gebräuchlichen Ton: A, und betrachteten deshalb dieses A als den ersten Ton ihres Tonsystems. Die Töne waren also: A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d ic. Dieses B war aber derselbe Ton, den wir jetzt H nennen. Als sich jedoch späterhin der Umfang der Töne vergrößerte und weit unter A erweiterte; so hörte A auf, der tiefere Ton zu sein, und man nahm C als den ersten Ton des Tonsystems an. Die Tonleiter hieß also nun: C, D, E, F, G, A, B, c, d, e, f ic. Da aber der Ton B (unser H), wenn man F als den ersten annahm und von diesem ausging¹⁾, zu gehörwidrig und den Sängern schwer zu treffen war; so kam man auf den Gedanken, zu versuchen, ob nicht zwischen A und B noch ein halber Ton statt finden könne. Der Versuch gelang, man fand noch einen halben Ton zwischen A und B, (jetzt A und H). Diesem halben Tone gab man den Namen H, als den nächstfolgenden Buchstaben des Alphabets. Da man aber dieses H

¹⁾ Siehe weiter unten die syrische Tonart.

als Erniedrigung (Des B) zufällig mit b bezeichnete; so vertauschte man die beiden Noten-
namen und gab dem Tone, welcher B heißen sollte, den Namen H, und dem, der H heißen
sollte, den Namen B. Deshalb hieß nun die Tonleiter: C, D, E, F, G, A, H, c, d ic.

§. 8.

In der so eben genannten Tonleiter schritt man aber vom ersten Tone zum zweiten, vom
zweiten zum dritten, so wie vom vierten zum fünften ic. immer in ganzen, vom dritten zum
vierten und vom siebenten zum achten hingegen, in halben Tönen fort. Daher konnte man
eigentlich auch nur von H nach C, so wie von E nach F einen vollkommenen Schluss machen,
was aber nicht der Fall mit den andern Tönen war. Nun nahmen jedoch die Alten nicht
nur C oder F, sondern auch D, E, G und A zum Grundtone an, und hatten aus diesen
vier leistern eben so gut, als aus den beiden ersten Tönen, Melodien, Psalmen und andere
Gesänge. Es lässt sich daher wohl auch vermuthen, daß die meisten Sänger, wenn sie aus
D, E, G oder A ein Stück vortrugen, beim Schluss den vorletzten Ton, wenn dieser auf-
wärts und in Den schritt, woraus das Tonstück ging, höher sangen, damit er besser nach dies-
sem hinklette. Schloß daher ein Gesang z. B. in D, und der vorhergehende Ton war C, so
wurde dieser wahrscheinlich vom Sänger so erhöht vorgetragen, daß er nur ein halber Ton zu
sein schien. Dieses mochte auch wohl Veranlassung sein, daß man allen Tönen, in welchen
man schließen wollte, einen halben Ton zu geben suchte, um in einem jeden einen vollkom-
menen Schluss machen zu können; indem man wohl einsah, daß die Musik dadurch sehr gewinnen
würde. Man gab daher den Tönen D, E, G und A auch einen solchen halben Ton. Um
nun diese neugefundenen Töne zu bezeichnen, wählte man glücklicher und passender für die Er-
höhung is., und für die Erniedrigung es. Deshalb hängen wir an den Namen der Note,
vor welcher ein Kreuz (#) steht, die Sylbe is., und vor welcher ein b steht, die Sylbe es
an²⁾. Steht also ein # vor F, so heißt die Note Fis, vor C ein #, Cisis ic.

Steht vor G ein b, so heißt die Note Ges, vor D ein b, Des ic.

§. 9.

Wenn aber die Erhöhung mit is bezeichnet wird, so können wir, wenn eine doppelte
Erhöhung (Doppelkreuz) # # oder x, vor einer Note steht, keineswegs den einfach er-
höhten Notennamen, sondern nur die Erhöhungssylbe is, verdoppeln. Steht daher vor der
Note F ein Doppelkreuz, so heißt sie Fisis, vor C ein Doppelkreuz, Cisis ic.

Eben so dürfen wir bei der doppelten Erniedrigung bb, nicht den einfach erniedrigten
Notennamen, sondern nur die Erniedrigungssylbe verdoppeln. Steht mithin vor D ein bb
oder b, so heißt die Note Deses, vor G ein bb, Geses ic.

²⁾ Nur wenn H erniedrigt wird, können wir nicht die Sylbe es anhängen, denn die Erniedrigung H
hat ja schon ihren Namen.

Viele sprechen und schreiben Fisis, Ciscis, statt Fisis, Cisis; — Gesges, Desdes, statt Geses, Deses, und verdoppeln also den einfach erhöhten oder erniedrigten ganzen Notennamen; welches aber gar keinen, oder einen verkehrten Sinn hat, und deshalb falsch ist.

Erstes Kapitel.

I n t e r v a l l e.

§. 10.

Die ästhetische Brauchbarkeit der Töne geht hauptsächlich aus der Wahrnehmung und Anwendung ihrer mathematischen Verhältnisse hervor.

Das Verhältniß zweier Töne in Absicht auf ihre Höhe, die Entfernung — den Zwischenraum — eines Tones von dem andern, nennt man Intervall. Die Alten zählten die Intervalle der Töne nach den diatonischen Stufen ab; und daher kam es, daß jeder Grundton bis zu seiner Oktave sieben Intervalle hatte, weil von ihm bis zur Oktave sieben diatonische Stufen waren ³⁾). Die Intervalle, welche die Oktave überschritten, nannten sie dann immer nach der Entfernung von dem Grundtone bis zu der höhern Stufe: so wurde z. B. der zehnte Ton von C eine Dezime genannt; der zwölftje eine Duodezime ic.

§. 11.

Zeigt zählt man nur die Intervalle von dem Grundtone bis zu seiner Oktave, und den höhern Intervallen giebt man wieder die Namen, welche dieselben Töne in der ersten Oktave hatten. Die Dezime ist eine Terz, die Undezime eine Quarte ic. Die None aber behält ihren Namen, wenn sie in dem Zusammenhange anders, als die Sekunde behandelt wird ⁴⁾. Doch müssen wir die Dezime von der Terz, die Undezime von der Quarte unterscheiden, wenn die Septime und None, ehe sie aufgelöst werden, erst einige Stufen aufwärts, und dann wieder abwärts schreiten. z. B.

7.	8.	9.	10.	11.	10.	9.	8.	7.
5.	6.	7.	8.	9.	8.	7.	6.	5.

³⁾) Diatonische Reihe heißt daher jede Tonreihe, die aus großen und kleinen Tonstufen besteht, und vom Grundtone bis zur Oktave durch sieben Stufen hinaufsteigt, vom Griechischen dia, dia, durch, und τόνος, tonos, der Ton, — pertonus — durch ganze Tonstufen fortschreiten.

⁴⁾) Der Unterschied zwischen None und Sekunde wird weiter unten angegeben werden.

Wollte man diese Fortschreitung so bezeichnen:

7.	8.	2.	3.	4.	3.	2.	8.	7.
5.	6.	7.	8.	2.	8.	7.	6.	5.

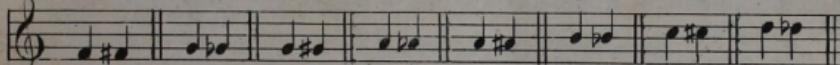
so würde man glauben, die Oktave sollte in die Sekunde herabspringen, welches aber ganz unnatürlich wäre. Ferner ist in manchen Fällen die Benennung Terz, Quarte &c. ganz etwas Anderes als Dezime, Undezime &c. wovon beim Kontrapunkte die Rede sein wird.

Anmerkung. Die Intervalle, welche über den verschiedenen Baustönen zur Bildung der Akkorde, oder zur Kenntnis des Systems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen, heißen harmonische; dieseljenigen hingegen, welche als wirkliche Stufen im Gesange vorkommen, und immer von der Prime des Haupttones, aus welchem das Musikstück geht, ab gezählt werden, nennt man melodische.

Notenstufen.

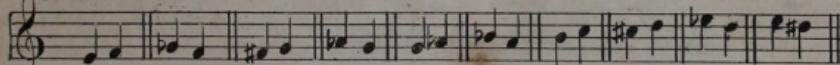
§. 12.

- a) Eine halbe Tonstufe nennt man die Entfernung von zwei zunächst liegenden Tönen, welche Entfernung im Notensystem auf einer Notenstufe angezeigt ist, wovon aber die eine Note durch ein chromatisches Zeichen erhöht oder erniedrigt wird. Z. B.



Diese Tonentfernung nennt man auch einen kleinen halben Ton.

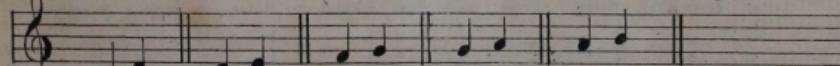
- b) Eine kleine Tonstufe nennt man die Entfernung von einem Tone bis zum nächsten, welche aber auf dem Notensysteme durch Noten auf zwei verschiedenen Notenstufen bezeichnet wird. Z. B.



Man nennt diese Tonentfernung auch einen großen halben Ton.

Anmerkung. Oft berücksichtigt man den Unterschied des kleinen und großen halben Tones gar nicht, und nennt beides nur einen halben Ton.

- c) Eine große Tonstufe beträgt den Raum von einem Tone bis zum zweitfolgenden, so daß also noch ein halber Ton dazwischen liegt; auf dem Notensysteme wird diese Tonstufe durch zwei Noten, wo die eine von der andern um eine Stufe entfernt ist, angedeutet. Z. B.

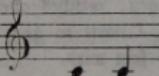


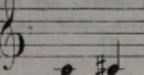
Diese Tonentfernung nennt man auch einen ganzen Ton.

Namen der Intervalle.

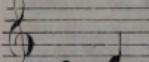
§. 13.

Das Verhältniß zweier Klänge von gleicher Tonhöhe nennt man **Einklang, unisonus**

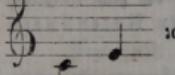
3. B.  auch **reine Prime.**

Sind es aber nicht völlig zwei gleich hohe Töne, stehen jedoch aber auf derselben Tonstufe, wie z. B.  so nennt man diese Tonentfernung eine **übermäßige Prime.**

Von zwei Noten, deren eine um eine Stufe höher als die andere ist, nennt man die unterste die erste, prima oder die **Prime**, die höhere aber die **Sekunde secunda**; auch das Intervall, der Unterschied beider Tonhöhen, wird selbst **Sekunde** genannt. 3. B.



Das Intervall von zwei Noten, deren eine um zwei Stufen höher als die andere steht, wo die obere von der untern oder ersten an gezählt, die dritte ist, nennen wir die **Terz**;

 u.

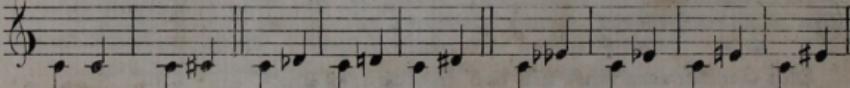
Intervallen-Bestimmung.

§. 14.

Sollen aber die Intervalle genau bestimmt werden, so ist die Zählung der Stufen nicht allein hinreichend, weil unter einerlei Zahlen oft Intervalle von ganz verschiedenem Umfange vorkommen; sondern man muß auch vorzüglich auf die Größe derselben sehen.

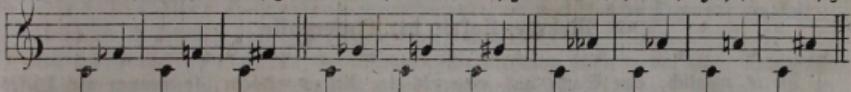
Man unterscheidet die Intervalle durch die Namen: **kleine, reine, große, verminderter, übermäßiger usw.**

Primen	Sekunden	Terzen
reine, übermäßige.	kleine, groß, übermäßige.	verminderter, kleine, große, übermäßige.



Quarten

verminderte, reine, übermäßige, verminderte, reine, übermäßige, verminderte, kleine, große, übermäßige.



Septimen

verminderte, kleine, große.



Octaven

verminderte, reine, übermäßige.

Nonen

kleine, große, übermäßige.

(43)

Anmerkung 1. Die Entfernung des Tones D bis E ist um $\frac{1}{2}$ kleiner, als die von C : D; welchem Unterschiede man den Namen Komma gegeben hat. Ein ähnlicher oder kleinerer Unterschied findet bei mehreren Intervallen statt; die reine Prime und Oktave hingegen, so wie nächst dieser die reine Quinte müssen aber vollkommen rein sein: daher nennt man sie auch reine Intervalle oder vollkommene Konsonanzen. Deshalb nennt man auch die aus der reinen Quinte in der Umkehrung entstandene Quarte: reine Quarte.

Anmerkung 2. a) Die übermäßige Prime wird oft auch erhöhte Prime genannt.

b) Die verminderte Terz wird oft falsche Terz genannt.

c) Die reine Quarte wird oft Kleine Quarte genannt, und die übermäßige nennen Viele die große, auch Tritonus, weil es ein Intervall von drei ganzen Tönen ist.

d) Die verminderte Quinte wird auch falsche, Kleine Quinte, und die reine oft große Quinte genannt.

Anmerkung 3. Die Intervallengröße ist am leichtesten auf folgende Art zu finden:

Sekunden. Die kleine ist der nächstfolgende halbe, die große der ganze und die übermäßige der ganze und halbe Ton auf der zweiten Notenstufe.

Terzen. Die falsche oder verminderte ist der dritte, die kleine der vierte und die große der fünfte halbe Ton — wenn wir den, von welchem wir abzählen, zugleich als einen halben Ton mit rechnen.

Quinten. Die verminderte finden wir durch die Zusammenstellung zweier kleinen, die reine aber durch eine große und kleine, und die übermäßige durch zwei große Terzen.

Intervallen-Benennung.

§. 16

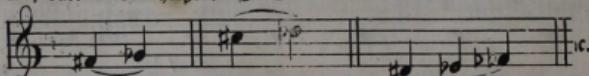
Bei der Intervallen-Benennung werden durchaus nur die Stufen, worauf die Noten stehen, berücksichtigt; denn zwei Töne, deren einer um eine Notenstufe höher steht als der andere, bilden stets das Intervall einer Sekunde; zwei Töne, die um drei Notenstufen ent-

fernt sind, heißen immer eine Terz, wenn sie auch durch chromatische Zeichen s) dem Klange nach noch so sehr verschieden sind.

Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 17.

Ist es möglich, eine Sache auf mehr als eine Art zu erklären, so nennen wir Dieses Mehrdeutigkeit; ist also ein Intervall dem Gehöre nach einem andern gleich, es mag auf dieser oder einer nächstfolgenden Notenstufe stehen, so können wir dieses mehrdeutig nennen. Eine und dieselbe Taste auf dem Klaviere kann bald Fis, bald Ges, — bald Cis, bald Des, — bald Dis, bald Es, bald Feses heißen. Z. B.



Umkehrung der Intervalle.

§. 18.

1. Primen.

- Die reine Prime lässt sich nicht umkehren, denn von zwei Tönen, deren keiner höher oder tiefer ist, als der andere, kann man auch nicht den höheren unter den tiefen setzen.
- Die übermäßige Prime entsteht, wenn ein Ton in der Fortschreitung zufällig, aus Gründen, welche die Harmonie fordert, durch ein ♭ erhöht wird. Z. B. C zu Cis, D zu Dis u. c.). In der Umkehrung wird sie die verminderte Oktave.

2. Sekunden.

- Die kleine Sekunde wird in der Umkehrung große Septime.
- Die große Sekunde wird in der Umkehrung kleine Septime.
- Die übermäßige Sekunde wird in der Umkehrung verminderte Septime.

3. Terzen.

- Die verminderte oder falsche Terz entsteht: wenn wir im verminderten Dreiklang die kleine Terz erhöhen und zur großen machen, wo alsdann diese Terz mit der Quinte des Grundtons zu einer solchen verminderten Terz wird. Im Dreiklang selbst ist sie nicht anwendbar, aber in der Umkehrung, wo sie übermäßige Sexte wird.
- Die kleine Terz wird in der Umkehrung große Sexte.
- die große Terz wird kleine Sexte.
- die übermäßige Terz verminderte Sexte.

s) Die Erhöhung- und Erniedrigungszeichen nennt man chromatische Zeichen, und die Töne, welche durch sie gebildet und auf dem Klaviere Oberstufen werden, chromatische Töne.

a) Wenn man statt eines diatonischen Intervalls ein chromatisches nehmen muß, wird an seinem Orte gezeigt werden.

4. Quarten.

- a) Die verminderte Quarte wird in der Umkehrung übermäßige Quinte.
 b) Die reine Quarte — vollkommne Quarte, oft auch blos die Quarte genannt — wird in der Umkehrung reine, (vollkommne) Quinte.
 c) Die übermäßige Quarte, der Triton, deren Ursprung schon in der alten diatonischen Tonleiter, F bis H, zu finden ist, wird in der Umkehrung verminderte Quinte. *B. B.*

Prime Sekunden Terzen Quarten

übermäßige. Kleine, große, übermäß. verminderte, kleine, große, übermäß. verminderte, reine, übermäß.

Octave Septimen Sexten Quinten

verminderte. große, kleine, vermind. übermäßige, große, kleine, vermind. übermäß. reine, vermind.

Diese sind sämtliche, in der jetzigen Musik vorkommenden Intervalle, deren Gebrauch weiter unten ausführlich wird gezeigt werden ^{7).}

Anmerk. Was die Intervalle in Hinsicht ihrer Größe betrifft, so ist wohl zu merken; daß sich bei der Umkehrung die großen in kleine, die kleinen in große, die verminderten in übermäßige und die übermäßigen in verminderte verwandeln ^{8).}.

Bezifferung ^{9).}

§. 19.

Bei der Intervallen-Bezeichnung durch Zahlen (Bezifferung) richtet man sich, in Absicht auf die nähere Bestimmung der Intervallengröße, genau nach der Vorzeichnung; und es wird

- ⁷⁾ Die Oktave, None, Dekime ic. sind aber, wie schon gesagt, immer nur Wiederholungen der Prime, Sekunde, Terz ic.
- ⁸⁾ Ansänger werden entfernte Intervalle, ihrer Größe nach, am leichtesten durch die Umkehrung finden können. *B. B.* die Sexte Es bis C, gibt in der Umkehrung C : Es, die kleine Terz; mithin ist C von Es die große Sexte. E bis C gibt in der Umkehrung C : E, die große Terz; mithin ist C von E die kleine Sexte. Es bis Cis gibt in der Umkehrung Cis : Es, die verminderte Terz; mithin ist Cis von Es die übermäßige Sexte.
- ⁹⁾ Statt Bezifferung sagt man auch zuweilen „italienische Tabulatur“ weil sie von einem Italiener, Lubovico Biadana, zu Anfang des 17ten Jahrhunderts erfunden, und von seinen Landsleuten zuerst ausgeübt worden ist.

der Zahl (Signatur) das chromatische Zeichen der Note beigefügt, wenn diese erhöht oder erniedrigt werden soll: Jedoch zeigt man bei Intervallen, die durch ein Kreuz ♯ erhöht werden sollen, die Erhöhung gewöhnlicher mit einem Strich durch die Signatur an. Z. B. statt 2 ♯, 4 ♯, u. schreibt man lieber 1, 2, ♯, 3, 4, 7, 8, 9, weil die Erhöhung der Terz blos mit einem ♯ bezeichnet wird, und also durch erstere Bezeichnung sehr leicht Irrthum entstehen könnte. Sieht ein ♯, ♭ oder b, ganz allein, ohne Zahl: so bedeuten diese Zeichen alle mal die Art der Terz.

§. 20.

Diese Art, die Intervalle durch Zahlen zu bezeichnen, bediente man sich bis jetzt vorzüglich im sogenannten Generalbaßspiel; indem man, durch die über der Bassnote stehenden Zahlen, die noch hinzuzufügenden Noten, um ein Musikstück richtig zu begleiten, andeuten wollte. Sollte Dieses aber geschehen, so gehörte dazu eine vollkommne Einsicht in das ganze Wesen der Harmonie; und so verband man mit dem Worte Generalbaß, einen ausgedehnteren Begriff, und verstand oft die ganze Wissenschaft des musikalischen Saches darunter.

Anmerk. 1. Weit zweckmässiger ist es aber, bei Begleitung einer Musik weiter nichts, als die auf der Orgelstimme vorgeschriebenen Noten, und nur bei Recitationen, wo keine Instrumentalbegleitung dabei ist, die durch Zahlen bezeichneten Akkorde zu spielen; weil die Begleitung nach Signaturen, und wenn sie der Gründlichkeit ausführt, doch nie mit der Instrumentalbegleitung und deren Melodie völlig übereinstimmen wird.

Anmerk. 2. Die Signaturen sieht man hinsichtlich ihrer Zahlengröße gewöhnlich so, wie sie auf einander folgen: die grössern, d. h. die mehr Einheiten enthalten, oben hin, und die kleineren — die weniger Einheiten enthalten — unter dieselben; indem man sie so weit besser überblicken kann.

Zweites Kapitel.

Tonfolge.

§. 21.

Das Fortschreiten der Töne nach einander, es mag Dieses von einem tiefen zu einem höhern, oder von einem höhern zu einem tiefen, es mag Stufen- oder sprungweise geschehen, nennt man: Tonfolge. Eine aus solchen Fortschritten einzelner Töne gebildete kleine oder grössere Tonreihe, heißt im weiten Sinne: Melodie.

Tonleitern.

§. 22.

Es giebt dreierlei Tonleitern: die diatonische, chromatische und enharmonische. Unter diatonischer Tonleiter wird eine jede der 12 Dur- oder der 12 Moll-Tonleitern

verstanden; denn alle schreiten in ganzen und halben Tönen vom Grundtone bis zur Oktave sieben Töne stufenweise fort. Die chromatische Tonleiter schreitet in halben Tönen fort. Die enharmonische Tonleiter entsteht, wenn man die halben Töne der chromatischen, die mit ♯ und b bezeichnet sind, vermischt, d. h. die chromatischen Töne durch ein anderes chromatisches Zeichen enharmonisch verwechselt und dadurch auf die nächstfolgende Notenstufe versetzt. Bei den Alten schritt diese Tonleiter in Vierteltönen fort. Z. B. H H + c; e e + f.

Anmerk. Aristides nennt das diatonische Klanggeschlecht männlich und ernsthaft; das chromatische angenehm und pathetisch, und das enharmonische (vom griechischen ἐναρμόνιον — enharmonikon — harmonisch, wohlklangend) sanft und belebend, und sagt: das diatonische sei das natürlichste, weil es auch von Unkundigen der Musik gesungen werden könne; das chromatische künstlicher und schwieriger; das enharmonische am feinsten und schwersten, und nur den größten Künstlern möglich, Gebrauch davon zu machen. Beiderseit wird große Wirkung zugeschrieben, und man bedauerte schon in den blühendsten Zeiten der griechischen Musik dessen Verfall und Verlust allgemein.

Dur - Tonleiter.

§. 23.

Unsere natürliche¹⁰⁾ Dur-Tonleiter heißt: C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f it.¹¹⁾ Warum die Alten aber die Tonleiter von C ausgehend wählten und beibehielten, geschah theils darum: Weil sie, wenn man diese Leiter in zwei Tetrachorde¹²⁾ theilte, von C bis F und von G bis C, ein richtiges Verhältniß der auf einander folgenden ganzen und halben Töne fanden, denn von C bis F finden zwei ganze und ein halber Ton statt, so wie auch von G bis C; theils geschah es auch darum; Weil C dur das Muster der reinen Dur-Töne ist¹³⁾.

Anmerk. Die Lage der halben Töne muß in der Dur-Tonleiter jederzeit von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe statt finden. Aus diesem Grunde muß G dur ein ♫, A dur drei ♭, Es dur drei b u. s. w. zur Vorzeichnung haben. Ansänger werden die Vorzeichnung einer

¹⁰⁾ Die natürliche Tonleiter ist diejenige, welche keine Vorzeichnung hat. In den älteren Zeiten waren auch, wie oben erwähnt worden, keine Töne weiter gebraucht, so wie man auch auf den frühen Orgeln keine andern Töne hatte. Diese Orgeln hatten nicht ganz zwei Octaven im Umfange und gewöhnlich nur schreitende Stimmen, wie z. B. Mixturen ic. Auch konnte auf denselben nur die Melodie, zur Stütze der Gemeinden und Vorlänger, vorgetragen werden; weil die Tasten zwei bis drei Zoll breit waren und wegen der schweren Behandlung mit der Faust geschlagen werden mußten. Deshalb hißt es auch zu jener Zeit nicht Orgelspielen, sondern Orgelschlagen.

¹¹⁾ Auch nennt man sie, statt „C, D, E, F“ etc. „ut, re, mi, fa, sol, la, si.“

¹²⁾ Eine solche Reihe von vier Tönen als „C, D, E, F“ oder G, A, H, C“ in auf- oder absteigender Ordnung, heißt: Tetrachord.

¹³⁾ Nach der mathematischen Berechnung ist C dur das Muster der Dur-, und A moll das der Moll-Tonarten.

Den Abschnitt von der Berechnung der Töne habe ich übergangen; theils weil er kein wesentliches Erfordernis zur Komposition ist, theils weil auch gewiß viele ihn übergeben würden. Nur eine kurze Bemerkung erlaube ich mir zu machen: $\frac{1}{2}$ von einer gespannten Saite wird in gleicher Zeit doppelt so viel Schwingungen machen als die ganze, und deshalb die Oktave derselben geben. Nehmen wir $\frac{2}{3}$ der Länge, so bekommen wir die Quinte; $\frac{4}{3}$ geben die große Terz; $\frac{5}{4}$ die Quarte; $\frac{7}{5}$ die große Sexte ic.

jeden Tonart sehr leicht finden können, wenn sie nur beachten wollen: daß man diejenigen Tonarten, welche um ein ♯ vermehrt werden, durch die reine Quinte aufwärts, und die, welche um ein b vermehrt werden, durch die reine Quinte abwärts finden. C dur hat nichts zur Vorzeichnung. Die reine Quinte von C aufwärts ist G; G dur hat also ein ♯ zur Vorzeichnung. Aber nur diese und keine andere Durtonart konnte man wählen, welche ein ♯ zur Vorzeichnung haben sollte, denn von der Terz zur Quarte, H : C, findet schon der halbe Ton statt; erhöhen wir nun noch die Septime F, damit wir Fis bekommen, so haben wir auch von der Septime zur Oktave den halben Ton und mithin auch die richtige Lage der ganzen und halben Töne. Um aber in einer jeden Tonleiter die richtige Lage der ganzen und halben Töne zu bekommen, muß man, so wie bei G, auch bei den folgenden Tonarten, welche um ein ♯ vermehrt werden, die Septime jederzeit erhöhen. — Die reine Quinte von G ist D; D dur muss daher zwei ♯ zur Vorzeichnung haben. Die reine Quinte von D ist A; A dur hat mithin drei ♯ zur Vorzeichnung ic.

Die reine Quinte von C abwärts ist F; F dur hat ein b zur Vorzeichnung, welches auf die fünfte Stufe von diesem Tone abwärts gesetzt werden und diese erniedrigen muß. Die reine Quinte abwärts von F ist B; B dur hat zwei b zur Vorzeichnung ic.¹⁴⁾

Auf diese Weise ist die Vorzeichnung einer jeden Durtonart sehr leicht zu finden; die Molltonarten aber, welche nur beim Schreiben gleiche Vorzeichnung mit den Durtonarten haben und deshalb verwandte Tonarten genannt werden, sinden wie durch die kleine Terz abwärts. Z. B. C dur hat nichts zur Vorzeichnung; die kleine Terz von C abwärts ist A: A moll hat also auch nichts zur Vorzeichnung. G dur hat ein ♯ zur Vorzeichnung; die kleine Terz abwärts von G ist E: E moll hat auch ein ♯ ic.

Zugleich muß ich noch bemerken, daß die Vorzeichnungen der Molltonarten sämmtlich falsch sind; denn A moll müßte ein ♯, Gis, zur Vorzeichnung haben, damit hierdurch die siebente Stufe erhöht, der Leitton bezeichnet, und die richtige Lage der ganzen und halben Töne der Molltonleiter bestimmt angegeben würde. — D moll müßte ein ♯ und ein b, Cis und B zur Vorzeichnung haben; B moll Fis und Dis ic. Hiervom wird bei der Harmonielehre ausführlicher die Rede sein.

Moll - Tonleiter.

§ 24.

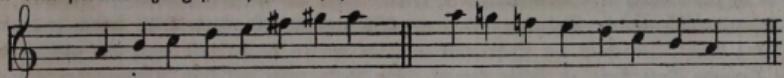
Bei der Molltonleiter müssen wir beachten, daß der sechste und siebente Ton, wenn wir aufwärts schreiten, erhöht werden muß; abwärts schreitend fallen diese Erhöhungen wieder weg.

Der siebente Ton muß erhöht werden, damit wir den Leitton¹⁵⁾, das Subsemitonium modi, bekommen. Wollten wir aber vom sechsten zum siebenten Ton schreiten, ohne den

¹⁴⁾ Solche Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, welche eine jede Tonart notwendig zur Vorzeichnung haben muß und die gleich zu Anfang eines Tonstücks stehen, nennt man wesentliche; diejenigen aber, welche in der Mitte vorkommen und nicht zur Tonart, in welcher eben modulirt wird, gehören, juzäßige.

¹⁵⁾ Wenn man C zum Grundton annimmt und alle Töne der Tonleiter von C bis e, wie sie nach einander folgen, anschlägt oder singt: so hört man, sobald man auf den Ton H kommt, daß er den folgenden Ton e zum Voraus ankündigt und gleichsam ein Verlangen nach diesem erweckt.

sechsten zu erhöhen, so würde eine übermäßige Sekunden-Fortschreitung entstehen, welche un-natürlich, gehörwidrig und schwer zu singen wäre; und deshalb muß auch der sechste, gleichsam dem siebenten zu gefallen, mit erhöhet werden.



Doch kommt auch die Moll-Tonleiter, vorzüglich im freien Style, oft in folgender Gestalt vor:

16)

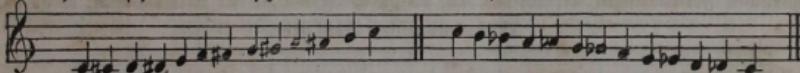
16)

Diese Tonleiter ist aber auch die harmonische, auf welche bei der Harmonie-Lehre besonders Rücksicht genommen werden, und wohl von jener, der melodischen, unterschieden werden muß.

Chromatische Tonleiter.

§. 25.

Die chromatische Tonleiter schreitet in halben Tönen fort:



Chromatische (von dem griechischen Worte *χρώμα*, Chroma, die Farbe) oder farbige Tonleiter heißt sie: Weil auf dem Klavire sowohl die Ober- als Untertasten, wie sie auf einander folgen, ohne eine zu übergehen, angeschlagen werden müssen, wenn wir diese Tonleiter spielen wollen. Diese Ober- oder Untertasten sind aber, entweder die Untern weiß und die Obern schwarz oder jene schwarz und diese weiß, mithin farbig, oder chromatisch. Oder auch in Hinsicht ihrer Schreibart, weil sie da ebensfalls bunt und farbig aussieht. Oder weil die Nebentöne Schattirungen der andern reinen Töne schienen.

In C dur werden die chromatischen Töne aufwärts mit \sharp , abwärts hingegen mit b bezeichnet; indem sie nur zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen sind, und jene, als solche, auf-, diese aber abwärts schreiten müssen. (Siehe §. 130).

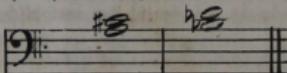
Dieses H, welches die große Septime von C ist und die Kraft hat, den nächst darauf folgenden halben Ton aufwärts, zum Voraus fühlbar zu machen und nach diesem hinweist, hinleitet, nennt man den Leitton oder das Subfemitonium modi von C. So wie aber von C die große Septime H, so ist auch von einer jeden andern Tonleiter die große Septime Leitton. Z. B. von G ist Fis Leit-ton, von D — Cis, von A — Gis, von F — E, von B — A, von Es — D ic.

¹⁴⁾ Solche übermäßige Fortschreitungen müssen aber für die Singstimme vermieden werden.

Enharmonische Tonleiter.

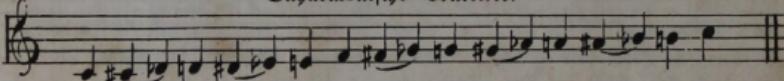
§. 26.

Man kann durch eine Täuschung des Gehörs noch kleinere Fortschreitungen erhalten, die man enharmonisch nennt. Enharmonisch verwechselt nennen wir einen Ton, wenn er derselbe Tonlang bleibt, jedoch in der Schreibart in einen andern verwandelt wird und auf die darneben liegende Notenstufe zu stehen kommt. So bleibt zwar auf dem Klaviere der Ton Cis derselbe, wenn man ihn in Des verändert; doch in Verbindung mit andern Tönen entsteht vermöge der Schwingungen eine Wirkung, wo man den Ton, wenn er als Cis gebraucht wird, nicht blos für tiefer, und den, der als Des gebraucht wird, für höher hält: sondern auch jener tiefer und dieser höher ist. Um sich hiervom zu überzeugen, nehme man auf dem Klaviere das Cis als große Terz von A, und das Des als kleine Terz von B, schlage erst jene beiden Töne, welche die große Terz, und gleich darauf diese, welche die kleine Terz bilden, an: so wird man genau hören, daß Des höher als Cis ist¹⁷⁾.



Eben so verhält sich's mit andern enharmonischen Verwechslungen, wodurch die enharmonischen Fortrückungen, die feinsten und kleinsten, die wir in der Musik haben, entstehen.

Enharmonische Tonleiter.



Solche enharmonische Klangverwechslungen müssen oft statt finden, wenn man schnell in eine entfernte Tonart übergehen und eine angenehme Wendung bekommen will, wovon weiter unten ausführlich die Rede sein wird.

Tonleitern der Alten.

§. 27.

Was die Tonleitern der Alten betrifft, so bedienten sich diese der diatonischen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, e, d, c, f ic. so, daß sie bald C, bald D, bald E ic. für den untersten Ton annahmen, und als Grundton ihres Gesanges ansahen. So oft aber ein anderer Ton als Grundton zum Gesang angenommen wurde, so oft veränderten die Intervalle auch ihre Beschaffenheit. Ging man von C an, so war D die Sekunde, E die Terz ic.;

¹⁷⁾ Der Unterschied dieser beiden Töne besteht in einem Intervalle von $\frac{1}{100}$, welches das kleinste enharmonische Intervall ist, und auch das enharmonische Komma genannt wird.

wurde aber D zum Grundton angenommen, so war E die Sekunde, F die Terz ic.; nahm man E als den Grundton an, so war F die Sekunde, G die Terz, A die Quarte ic. Daher nahm auch der Gesang, wenn man von einem andern Grundton ausging, einen andern Charakter an¹⁸⁾. Schon durch die große Sexte der dorischen und phrygischen Tonart erhält die Choralmelodie Würde und Anstand; durch die kleine der dösilichen hingegen Weichlichkeit und Zärtlichkeit.

Benennung der alten Tonarten.

§. 28.

Die Namen der alten sechs Haupttonarten, welche man nach gewissen griechischen Land-schaften, wo diese oder jene vorzüglich ausgeübt wurde, benannte, sind:

Glaesener

Die sechs authentischen Tonarten, Haupttonarten.

Die C zum Grundtöne hatte, hieß die ionische Tonart: C. d. e. f. G. a. h. C.
— D — — — — dorische — D. e. f. g. A. h. c. D.
— E — — — — phrygische — E. f. g. a. H. c. d. E.
— F — — — — lydische — F. g. a. h. C. d. e. F.
— G — — — — mixolydische — G. a. h. c. D. e. f. G.
— A — — — — dösiliche — A. h. c. d. E. f. g. A,

Anmerkung. Bei den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E, oder die phrygische Tonart die zweite ic. A, oder die dösiliche war die fünfte, und C, oder die ionische, die sechste¹⁹⁾.

§. 29.

Viele dieser sechs Tonarten wurde aber auf eine doppelte Weise behandelt, die man die authentische und plagalische nannte. Nahm der Gesang seinen Umfang von der Prime bis zur

¹⁸⁾ Herakleides von Pontus sagt beim Athénæus (Lib. 14. pag. 614.) 1) Die dorische Tonart ist feierlich und prächtig, weder zu zerstreut u. munter, noch zu mannichfaltig, sondern ernsthaft und fortreichend; Sie wurde bei feudlichen Gelegenheiten angewendet und hat eine etwas lebhafte Bewegung. 2) Die phrygische ist zu gottesdienstlichen Feierlichkeiten geeignet — sie drückt hohe Andacht aus, welche sich bald in feurigen Liederfängen, bald in traurigen Empfindungen ausspricht. 3) Die lydische eignet sich am besten zu Alagen und Trauerfeiern. 4) Die mixolydische hat einen ernsten, erhabenen und majestätischen Charakter. 5) Die dösiliche ist groß und pomphaft, obgleich zuweilen besänftigend; denn sie wird zur Bändigung der Pferde und beim Empfang der Gäste gebraucht; auch hat sie etwas Einschönes und Treuherziges, welches zur Freude, Liebe, Hoffnung und Vertrauen post. 6) Die ionische drückt Erhabenheit, Stärke und Nachdruck — freudigen Dank und begeistertes Lob der Gottheit aus.

¹⁹⁾ Wir haben viele Choralmelodien, welche ganz in diesen Tonarten behandelt sind. z. B. In der dorischen: Jesus Christus unser Heiland ic. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin ic. In der phrygischen: Ach Herr mich armen Sünder ic. Erbarm dich mein, o Herr Gott ic. Herr Gott dich loben wir ic. In der mixolydischen: Gelobet sei's du Gottes Sohn ic. Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist ic. In der dösilichen: Verehrt uns Frieden gnädiglich ic. Doch ist das in mehreren Choralbüchern vorkommende gis dieser Melodie — wie z. B. die vorletzte Note der 4. und 5. Verszeile ic. — ganz schlerhaft. Daselbe ist auch der Fall mit der vorletzen Note der 7. Verszeile in der Melodie: Es woll' uns Gott gnädig sein ic., welche Note nicht fis, sondern f heißen

Quinte²⁰), späterhin auch bis zur Oktave, so war dieses die authentische Art; die plagalische aber nahm ihren Umfang von der Unterquarte bis auf die Prime, auch nachher bis zur Oberquinte, wie bei a); oder nach unserer jetzigen Vorzeichnung transponirt, (d. h. in eine andere Tonart versetzt) doch aber, damit wir dieselben halben Töne bekommen, daß h in b verwandelt wie bei b.

Die sechs plagalischen Tonarten (*Nebentonarten, Untertonarten*). T

1)	Die unterjonische Tonart:	a) G. a. h. C. d. e. f. G. —	b) C. d. e. f. g. a. b. c.
2)	— dorische —	A. h. c. D. e. f. g. A. —	D. e. f. g. a. b. c. d.
3)	— phrygische —	H. c. d. E. f. g. a. H. —	E. f. g. a. b. c. d. e.
4)	— lydische —	C. d. e. F. g. a. h. C. —	F. g. a. b. c. d. e. f.
5)	— mixolydische —	D. e. f. G. a. h. c. D. —	G. a. b. c. d. e. f. g.
6)	— áolische —	E. f. g. A. h. c. d. E. —	A. b. c. d. e. f. g. a.

Anmerkung 1. Die Melodien der ionischen, dorischen Tonarten u., welche die erste Oktave oft überschreiten und sich mehr in der zweiten, als in der ersten bewegen, nennt man hypojonisch, hypo-dorisch u. Diese werden — wenn es ihr Umfang zuläßt — gewöhnlich so transponirt, daß man sie eine Quinte tiefer schreibt und ihnen die Vorzeichnung b gibt.

Anmerkung 2. Die dorische, phrygische, lydische, und mixolydische Tonart wählte der mailändische Bischof Ambrosius um das Jahr Christi 870, um darnach den Choralgesang zu vervollständigen. Daher wird derselbe auch oft noch der ambrosianische Gesang genannt, obgleich man jetzt nur das Te Deum laudamus gewöhnlich darunter versteht. Papst Gregor der Große ließ aber denselben, um das Jahr Christi 600, nicht nur verbessern, sondern auch noch mit den vier plagalischen Tonarten „der unterdorischen, unterphrygischen, unterlydischen und untermixolydischen“ vermehren. Deshalb wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfters der gregorianische Gesang genannt. — Noch ist zu bemerken, daß man zu dieser Zeit die Töne noch nicht durch Noten, sondern durch Buchstaben

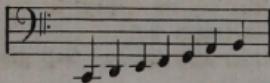
muß; denn die phrygische Tonleiter heißt nicht: e, fis ic. sondern e, f ic. In der ionischen: Vom Himmel hoch da komm ich her ic. Freu dich sehr, o meine Seele ic. Letztere wird eine Quinte höher, aus G, gesungen.

*²⁰) In den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen Umfang von einer Quinte, der aber späterhin bis zur Oktave erweitert wurde. Nun war der Gebrauch der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen zweiförmig zu singen, wo der eine Chor mit dem andern abwechselte, oder ihm antwortete. Solche Gesänge nannte man Antiphonen — Wechselsänge. — Wurde der Gesang des ersten Chores authentisch behandelt, so geschah die Behandlung derselben vom zweiten Chor plagalisch ic. Dadurch entstand nun die authentische und plagalische Behandlung einer und derselben Tonart.

Noch ist zu bemerken, daß die Alten nur einstimmig Musizirten, und deshalb konnten sie auch alle diese Tonarten zu ihren Melodien sehr gut benutzen, ohne — wie es leider jetzt in meisten Choralbüchern der Fall ist — manche Töne derselben und zwar bloss der harmonischen Begleitung zu Gefallen, durch Chromatische Schritte zu verändern, wodurch aber die alten Tonarten treu beharmonist werden. — Erst im 10. Jahrhunderte noch unserer Zeitrechnung fing man an, zu einer Melodie noch Stimmen hinzuzufügen und Akkorde zu bilden. Hiervon wird im zweiten Bande, beim Kontrapunkte, die Rede sein.

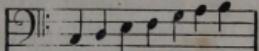
V.B

bezeichnete, und die große Oktave durch die Anfangsbuchstaben:



durch die Anfangsbuchstaben:

C, D, E, F, G, A, H, vorstellt. Die Töne der zweiten Oktave



wurden durch die kleinen Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h vorgestellt. Die dritte Oktave

wurde so bezeichnet, daß man über die kleinen Buchstaben noch einen Querstrich setzte: c, d, e, f, g, a, h. Die Töne der vierten Oktave

wurden so bezeichnet, daß man zwei Querstriche über die kleinen Buchstaben setzte: c, d, e, f, g, a, h.

Deshalb nennt man auch bis jetzt noch die erste Oktave, welche hier durch große Buchstaben bezeichnet ist, die große Oktave, und die Töne derselben, z. B. C, D, E, u. das große C—D—E u. Die zweite Oktave nennt man die kleine, oder ungestrichene; die dritte, die eingestrichene; die vierte, die zweigestrichene u. c.

Drittes Kapitel.

Vom Takt.

§. 30.

Die gleichmäßige und abgemessene Eintheilung der Töne, in Ansehung der Zeit, heißt Takt. Die Teile, woraus er besteht, heißen Takttheile, Taktzeiten. Die Takttheile werden in Taktglieder, und diese in kleinere Zeittheile getheilt.

§. 31.

Es gibt zweierlei Taktarten: gerade und ungerade. Die geraden Taktarten sind diejenigen, welche zwei oder vier Theile (Takttheile, Hauptzeiten) in einem Takte enthalten. Die ungerade Taktart enthält drei gleiche Takttheile. Diese Taktart wird auch Tripeltakt genannt.

Geb. Generalbassch. 3. Aufl. Ed. I.

§. 32.

Gerade einfache Taktarten sind:

- 1) Der Bivierteltakt, welcher auch schlechter Takt genannt und durch C angedeutet wird;
- 2) der Zweivierteltakt, durch $\frac{2}{4}$,
- 3) der Zweichteltakt, durch $\frac{2}{8}$,
- 4) der Vierachteltakt mit $\frac{4}{8}$,
- 5) der Allabrevertakt, gewöhnlich mit C, auch $\frac{2}{2}$ oder 2 ²¹⁾) und
- 6) der Zweieinteltakt, durch $\frac{2}{1}$ oder 2 bezeichnet.

§. 33.

Ungerade Taktarten sind:

- 1) Der Dreivierteltakt, durch $\frac{3}{4}$,
- 2) der Dreizweiteltakt, durch $\frac{3}{2}$ und
- 3) der Dreichteltakt, durch $\frac{3}{8}$ bezeichnet.

Anmerk. Das erste Viertel eines jeden Taktes ist innerlich schwerer, als das folgende. Im geraden Takte, wo nur zwei Seiten (Taktheile) enthalten sind, ist die erste die schwere und die zweite die leichte. Im Bivierteltakt ist das dritte Viertel minder schwer, als das erste ²²⁾; das zweite und vierte hingegen sind die leichten Seiten. Im dreiteiligen Takte ist die erste Seite (das erste Taktheil, das erste Viertel u.) die schwere, die folgenden aber sind die leichten. Die schweren Taktheile werden gewöhnlich die guten, und die leichten werden die schlechten Taktheile (Seiten) genannt ²³⁾.

Zusammengesetzte Taktarten.

§. 34.

Werden zwei dreiteilige Taktarten zusammengesetzt, so entsteht daraus eine gerade Taktart.

Gerade und gleichzusammengesetzte Taktarten sind:

- 1) der Sechsachteltakt, $\frac{6}{8}$,
- 2) der Sechsvierteltakt, $\frac{6}{4}$,
- 3) der Zwölfsachteltakt, $\frac{12}{8}$ und
- 4) der Zwölfsvierteltakt, $\frac{12}{4}$.

²¹⁾ Der Allabrevertakt hat nur zwei Taktheile.

²²⁾ Nur ist dieses nicht der Fall bei einem Chorale, der in Viertelnoten geschrieben ist; welcher, der langsame Fortschreitung wegen, in halben Noten (halben Schlägen) geschrieben und nicht vier-, sondern zweiteiliger Takt sein sollte.

²³⁾ Das gute Taktheil muss durch eine neue und kräftige Harmonie hervorgehoben werden, damit man es von dem schlechten wohl unterscheiden könne; denn nur dann, wenn dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Seiten wiederkommen, erhält ein Musikstück einen Takt oder ein Metrum,

§. 35.

Werden drei dreitheilige Taktarten zusammengesetzt, so entsteht eine ungerade Taktart.
Ungerade und ungleich zusammengesetzte Taktarten sind:

- 1) der Neunvierteltakt, $\frac{9}{4}$;
- 2) der Neunachteltakt, $\frac{9}{8}$ und
- 3) der Neunsechzehnteltakt, $\frac{9}{16}$.

Anmerk. Man könnte wohl noch mehrere Taktarten aufstellen, die aber ganz ohne Wirkung und Nachdruck sein würden; denn wollte man z. B. $\frac{9}{5}$ oder $\frac{7}{4}$ Takt zu einem Musikstück wählen, so würde jener nur einen schweren und vier leichten, dieser einen schweren und sechs leichten Theile enthalten. Solche Armut an Betonung würde aber dem Gehöre sehr langweilig und dem Gefühle unerträglich werden.

Vom Taktenschlagen.

§. 36.

Beim Taktenschlagen ist es gebräuchlich, den ersten Takttheil eines jeden Taktes durch Niederschlagen der Hand oder der Taktirrolle zu bezeichnen; welches Niederschlag oder auch Thesis²⁴⁾ heißt. In den zweizeitigen Taktarten wird also die gute Zeit durch den Niederschlag, und die schlechte durch den Aufschlag, Ursis²⁵⁾, (welches durch das Heben der Hand geschieht), bezeichnet. In den dreizeitigen Taktarten, z. B. im Dreivierteltakte, wird das erste Viertel durch den Niederschlag, das zweite durch den Aufschlag nach rechts, und das dritte durch den Aufschlag nach links, aber etwas höher als das zweite Viertel, bezeichnet. Im Viervierteltakte wird das erste Viertel durch den Niederschlag, das zweite ein wenig aufwärts nach links, das dritte und vierte wie das zweite und dritte im Dreivierteltakte, bezeichnet.

Fängt ein Musikstück mit dem Aufstakte an, so wird auch das Zeichen durch den Aufschlag angegeben.

Anmerk. Fängt ein für Orchester geschriebenes Musikstück nicht mit dem vollen Takte, oder mit einer kurzen Note im Aufstakte an, z. B. das Stück hätte Viervierteltakt vorgezeichnet, und singe mit einem Schiebentheile z. B. im Aufstakte an: so ist es wohl auch nicht zwecklos, wenn man alle vier Seiten durch das Taktirenn angibt, damit jeder Mitspielende ganz bestimmt einsetze. Doch müssen Diese vorher davon in Kenntniß gesetzt werden.

²⁴⁾ Vom griechischen θείει, das Segen, Stellen, Niederlegen.

²⁵⁾ Vom griechischen ὅρπω, ich erhebe, hebe empor.

θείει
ὅρπω

Biertes Kapitel.

Stimmen-Führung.

§. 37.

Beim Vortragen eines Musikstücks unterscheidet ein geübtes Ohr den Gang einer jeden einzelnen Stimme; und deshalb muß man bei der Verfertigung eines solchen auch vorzüglich die Fortschreitung der verschiedenen Stimmen wohl berücksichtigen, damit keine Undeutlichkeit entstehe. Undeutlich würden die Stimmen vorzüglich dann werden: wenn wir z. B. einen Choral, oder ein ähnliches mehrstimmiges Musikstück, auf der Orgel oder auf dem Klavire vortragen wollten, und darin den Alt öfters über den Diskant oder unter den Tenor, den Tenor über den Alt, oder unter den Bass ic. springen lassen wollten, wo man gewiß die einzelnen Stimmen nicht gehörig unterscheiden könnte. Bei Gesang- oder Musikstücken für verschiedene Instrumente hingegen kann man oft mit guter Wirkung eine Stimme über die andere schreiten lassen; weil man, wegen ihrer Verschiedenheit, den Gang einer jeden deutlich vernehmen und verfolgen kann.

Benennung der Stimmen.

§. 38.

Diejenige Stimme, welche die Reihe der höchsten Töne angibt, nennt man die Oberstimme, Sopran, vom italienischen *sopra*, oben; die aber, welche die tiefste Tonreihe angibt, die Bassstimme, vom italienischen *basso*, tief. Diejenigen Stimmen, welche die Tonreihen zwischen der höchsten und tiefsten vorzutragen haben, nennt man Mittelstimmen; und im Gegensatz der Mittelstimmen gibt man der höchsten und der tiefsten den gemeinschaftlichen Namen: äußere Stimmen.

Oft unterscheidet man auch die Stimmen nach Zählnahmen, und fängt, statt von der Bassstimme aufwärts zu zählen, von der Oberstimme an und zählt abwärts, und nennt die Oberstimme „erste“, die nächstfolgende „zweite“ u. s. f. dritte, vierte Stimme.

In Gesangstücken nennt man die Oberstimme „Sopran oder Diskant“, die zweithöchste „Alt“, die nächstfolgende „Tenor“ und die tiefste „Bass“.

Anmerk. In den frühen Zeiten, wo man nur einstimmige Gesänge hatte, wurde die Melodie derjenigen Stimme, die wir jetzt Tenor nennen, anvertraut. Späterhin fügte man zu dieser noch eine höhere und eine tiefere, und nannte die höhere Alt, vom lateinischen *altus*, hoch; und die tiefere (wie schon in diesem §. gesagt) Bass, vom italienischen *basso*, tief. Diejenige Stimme aber, welche den Hauptgesang führte, und sowohl hinsichtlich ihres Fortschreitens, als auch

ihres Tones, den ganzen Gesang halten mußte, bekam den Namen Tenor, vom lateinischen tenere, fest halten. Endlich versuchte man noch eine höhere Stimme hinzuzulegen, welche einen Gegengesang, oder — was ganz gleich ist — einen verschiedenen, von dem Hauptgesange getrennten, für sich bestehenden, oder mit diesem einen doppelten Gesang bildete. Dieser gab man den Namen Diskant, vom griechischen δις, doppelt, getrennt, verschieden — und vom lateinischen cantus, der Gesang. Siehe B. IV. §. 314.

§. 39.

Zeichnen sich in einem Musikstücke unter mehreren Stimmen eine, oder mehrere vor den übrigen, durch ihre hervortretende Melodie vorzüglich aus und ziehen die Aufmerksamkeit des Gehörs auf sich: so legt man einer solchen den Titel „Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, Cantus firmus (auch oft blos Melodie, Gesang)“ bei, und nennt in deren Gegensätze die übrigen: Nebenstimmen, begleitende Stimmen, Begleitung.

§. 40.

Da aber die Hauptstimmen vorzüglich hervortreten und ins Gehör fallen, so müssen wir bei Bearbeitung eines Musikstückes auch auf ihre Ausbildung vorzügliche Sorgfalt wenden.

Daher muß auch im zwei- und dreistimmigen Sahe jede einzelne Stimme weit sorgfältiger ausgebildet werden, als z. B. im achstimmigen: weil das Gehör in jenem jeder einzelnen Stimme weit genauer folgen kann, als in diesem.

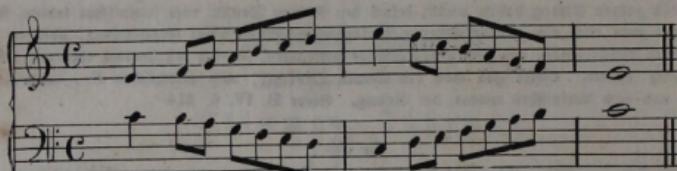
Bewegung der Stimmen.

§. 41.

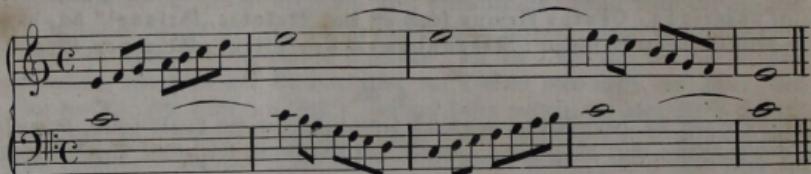
Wenn man die Bewegung der Stimmen in Hinsicht ihrer Richtung betrachtet, so schreiten diese in gerader, Gegen- oder Seitenbewegung fort.

1) Schreiten die Stimmen zugleich aufwärts oder zugleich abwärts, so ist dieses die gerade Bewegung, motus rectus, z. B.

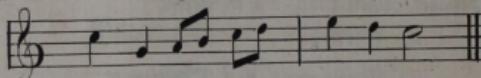
2) Schreiten die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort, so daß die eine auf- und die andere abwärts schreitet, oder umgekehrt: so nennt man dieses die Gegenbewegung, motus contrarius.



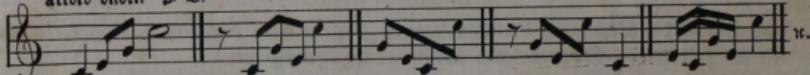
3) Bleibt eine Stimme unbewegt, während die andere auf- oder abwärts schreitet, so ist dieses die Seitenbewegung oder schräge Bewegung, motus obliquus:



Anmerk. Eine Stimme bildet, wenn sie (§. 21.) mehrere Töne auf- oder abwärts forschreitet, eine Melodie, z. B.



Doch kann eine Stimme auch so forschreiten, daß sie zugleich mehrere Stimmen vorstellt, und einen Akkord bildet. z. B.



welches man gebrochene Harmonie nennt; weil die zum Akkorde gehörigen Töne nicht zu gleicher Zeit, sondern nur stückweise, gleichsam abgebrochen vom Akkorde, gehört werden.

Zweiter Theil.

Von den Akkorden.

Einleitung.

§. 42.

Ein aus zwei, drei, vier oder mehreren verbindungsfähigen Tönen zusammengesetzter Klang wird ein Akkord genannt.

§. 43.

Alle in der Musik nur möglichst vorkommenden Akkorde lassen sich auf zwei Stammakkorde, Grundharmonien, zurückführen: auf Dreiklangsharmonien oder Dreiklänge, und Septimenakkorde oder Vierklänge (Vierklangsharmonien).

Anmerk. Als dritten Stammakkord könnte man auch noch den Septnonen-Akkord oder Fünfklang annehmen. Da jedoch in den Verwechslungen derselben der Grundton jederzeit ausfällt, wodurch ab dann unähnliche Akkorde entstehen, die auch nur Vierklänge sind; da es ferner den Schülern zur wesentlichen Erleichterung dient, wenn man nur zwei Stammakkorde annimmt: so möchte es wohl zweckdienlicher sein, auch nur diese anzunehmen, und auf die Verschiedenheit und Behandlung der dritten und unähnlichen dissonierenden Akkorde hinlänglich aufmerksam zu machen.

§. 44.

Der Dreiklang mit seinen Verwechslungen ist konsonirend: das heißt, nicht bloß wohl-, angenehm klingend, sondern vielmehr das Gehör befriedigend, beruhigend.

§. 45.

Der Septimenakkord mit seinen Verwechslungen ist dissonirend; das heißt, das Gehör nicht befriedigend, nicht beruhigend.

Anmerk. Es gibt zweierlei Dissonanzen: wesentliche und zufällige. Wesentliche sind solche, die ein notwendig zum Akkord gehöriges Intervall bilden; zufällige aber sind Töne, die nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, sondern an der Stelle einer harmonischen ²⁵⁾ Note stehen und ihren Eintritt aufhalten, (Vorhalte).

²⁵⁾ Eine harmonische Note ist eine solche, welche mit zur Harmonie gehört.

Mit einem dissonirenden Akkorde dürfen wir nie ein Musikstück schließen; denn die Dissonanz fordert jederzeit erst eine Auflösung in eine Konsonanz, damit das Gehör beruhigt, befriedigt werde.

§. 46.

Ein Akkord ist konsonirend, wenn er aus Intervallen besteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich konsoniren; dissonirend ist er, wenn ein oder mehrere Töne darin entweder gegen den Grundton, oder gegen einen andern zum Akkorde gehörigen Ton, dissoniren. Konsonanzen sind „die Prime, kleine und große Terz, reine Quinte“ und die aus diesen durch die Umkehrung entstehenden Intervalle: kleine und große Sexte, reine Quarte und Oktave &c.; oder überhaupt alle wesentlichen Intervalle, die in der engsten Zusammenstellung keine Sekunden mit einander bilden.

Erster Abschnitt.

Grund · Harmonien.

Erstes Kapitel.

Dreiklangs · Harmonie, (erste Grundharmonie).

§. 47.

Der Dreiklang ist ein Akkord, der aus drei verschiedenen Tönen (Kläng) besteht: aus der Prime, deren Terz und Quinte, z. B.

Eigenthümliche Dreiklangs · Harmonien der Dur · Tonart:

dur.	moll.	moll.	dur.	dur.	moll.	vermindert.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

Betrachten wir diese eigenthümlichen (leitereigenen, das heißt, aus Tönen der Tonleiter bestehenden) Dreiklangs-Harmonien der Dur-Tonart, so finden wir, daß es dreierlei Dreiklänge gibt:

- 1) der Dur- oder harte (auch große) Dreiklang, auf der Prime Quarte und Quinte der Tonleiter;
- 2) der Moll-, weiche (oder auch kleine) Dreiklang, auf der Sekunde, Terz und Sexte der Tonleiter; und
- 3) der verminderte (auch naturelle) Dreiklang, auf der Septime; in den Molltonarten aber auf der Sekunde der Tonleiter.

§. 48.

- 1) Der Durdreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen großer Terz²⁷⁾ und reiner Quinte²⁸⁾.
- 2) Der Molldreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen kleiner Terz und reiner Quinte.
- 3) Der verminderte Dreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen kleiner Terz und verminderter Quinte.

§. 49.

Wollen wir ein Musikstück vierstimmig setzen, so nehmen wir zur vierten Stimme gewöhnlich noch die Oktave darzu; wo alsdann der Dreiklang aus dem Grundtone, dessen Terz, Quinte und Oktave besteht. S. B.

²⁷⁾ Anfänger werden die verschiedenen Arten der Terzen sehr leicht finden und unterscheiden können, wenn sie nur beachten: daß die große Terz jederzeit der fünfte, die kleine der vierte, und die verminderte der dritte halbe Ton von dem Tonne ist, von welchem man ab zählt, der aber zugleich als ein halber Ton mitgezählt werden muß; z. B. die große Terz von C ist E, denn E ist von C der fünfte halbe Ton: C, Cis, D, Dis, E; die kleine Terz von C ist Es ic.

²⁸⁾ Die reine Quinte findet man am schnellsten durch die Zusammenstellung einer großen und kleinen Terz; die verminderte Quinte durch zwei kleine, und die übermäßige Quinte durch zwei große Terzen.

Anmerkung. Im Dreiklang ist der Bass Grundton, Grundnote; die Terz und Quinte aber sind Beistöne. Manche nennen auch die Terz des Dreiklangs die Mediante, und die Quinte desselben Akkords, die Dominante, welches aber ganz falsche Benennungen sind²⁹⁾. Die Wörter Mediante, Dominante &c. wollen wir jedoch, theils wegen der Kürze im Ausdruck, theils wegen des allgemeinen Gebrauchs, noch beibehalten und hier zugleich denen, die sie nicht wissen, erklären.

Tonika ist der Akkord derjenigen Tonart, woraus das Musikstück geht; geht z. B. das Stück aus C dur oder C moll, so ist der Akkord C die Tonika.

Die Dominante (oder auch Oberdominante) ist jederzeit der Durakkord des fünften Tones der Tonika, also in C dur oder moll der Akkord G-dur. Die Dominante muss jederzeit ein Durakkord sein: denn sie heißt ja deshalb Dominante, weil allemal die große Terz dieses Akkords Leitton und gleichsam Herr (Dominus) der übrigen Töne ist; indem sie zur Tonika hinführt, hineleitet.

Die Unterdominante ist der Akkord, welcher zunächst unter der Dominante liegt, mithin der des vierten Tones der Tonika, (aber der Akkord der Unterquinte), also in C dur der Akkord F dur, und in C moll der Akkord F moll.

Die Obermediante³⁰⁾ ist der Akkord des dritten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord E moll, und in C moll der Akkord Es dur.

Die Untermediante ist der Akkord des sechsten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord A moll, und in C moll der Akkord As dur.

Die Wechseldominate³¹⁾ ist der Akkord des zweiten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord D moll, und in C moll der verminderte Akkord D.

Benennung der Intervall-Lagen.

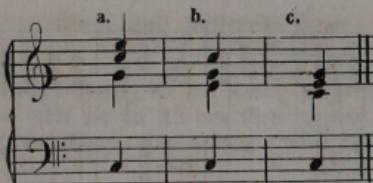
§. 50.

Nicht nur im Dreiklang, sondern in einem jeden Akkord ist immer die Bassnote die Prime, von welcher ab gezählt werden muss. Wollen wir aber zu einer Bassnote die Terz, Quinte und Oktave nehmen und einen Dreiklang bilden: so können wir ein jedes dieser Intervalle in die Oberstimme legen, und wir nennen dann den Akkord nach dem Intervalle, welches zu oberst liegt.

²⁹⁾ Die Terz, so wie die Quinte eines Akkords, welche doch nur die zum Akkorde gehörigen Intervalle bilden, können nie Mediante und Dominante genannt werden; denn Mediante, so wie Dominante, bezeichnen jederzeit einen für sich bestehenden Akkord, keineswegs aber ein Intervall von einem Akkorde.

³⁰⁾ Obermediante, weil es der Akkord desjenigen Tones ist, der gerade in der Mitte zwischen der Tonika und der Oberdominante liegt; so wie die Untermediante der Akkord des Tones ist, welcher eben so zwischen der Tonika und der Unterdominante liegt.

³¹⁾ Den Namen Wechseldominate hat man diesem Akkord gegeben, nicht als wenn es ein Dominanten-Akkord sei, sondern weil er gewöhnlich mit dem Dominanten-Akkord wechselt; das heißt, die Dominante folgt gewöhnlich auf ihn.



Bei a liegt die Terz in der Oberstimme, mithin ist es der Dreiklang in der Terz — die Terzenlage; bei b liegt die Oktave zu oberst, welches der Dreiklang in der Oktave — die Octavenlage ist; und bei c, wo die Quinte zu oberst liegt, ist es der Dreiklang in der Quinte — die Quintenlage.

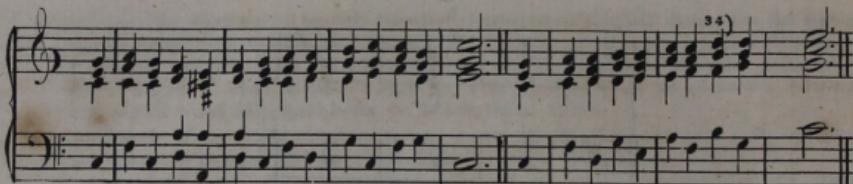
Beispiele, um den vollstimmigen Dreiklang richtig behandeln zu lernen.

§. 51.

Zum vollstimmigen Dreiklang gehört: die Prime, Terz, Quinte und Oktave ³²⁾). 3.B.

³²⁾ Anfänger müssen in diesen Beispielen, zu welchen sie die Mittelstimmen sezen sollen, den Alt dem Soprane, und den Tenor dem Alte so nahe legen, als es die Intervalle des Akkordes erlauben. Die Mittelstimmen zur gegebenen Soprano- und Bassstimme sezen, nennt man auch: ausscheiden.

³³⁾ Das ♭, b oder ♯ allein, ohne Signatur, bezeichnet die Art der Terz „dass diese erhöhet oder erniedrigt werden soll“. (Siehe §. 19).



Beispiele zur Übung:

¹⁴⁾ Die kleine Quinte im verminderten Dreiklang ist konsonierend, und bedarf keiner Auflösung.

Enge und zerstreute Lage.

§. 52.

Bilden in einem Akkorde Sopran, Alt und Tenor drei verschiedene Töne, welche in dem Bezirk einer Oktave liegen (oder wo der Alt dem Soprane, und der Tenor dem Alte so nahe liegt, als es die zum Akkorde gehörigen Intervalle erlauben); so ist dieses die enge Lage, (enge Harmonie). B. B.

a. b. c.

Bilden in einem Akkorde Sopran, Alt und Tenor drei verschiedene Töne, welche in dem Bezirk zweier Oktaven liegen — doch aber so, daß zwischen dem Sopran und Alt, und zwischen dem Alt und Tenor allemal ein zum Akkorde gehöriges Intervall fehlt: so ist dieses die zerstreute (erweiterte) Lage (zerstreute Harmonie). B. B.

d. e. f.

Anmerk. Ansänger werden die zerstreute Lage sehr leicht finden, wenn man ihnen sagt "Man sehe die Altsstimme der engen Lage eine Oktave tiefer, die Tenorstimme lasse man aber auf ihrer Stufe stehen: so wird jene nun in der zerstreuten Lage zur Tenor-, und diese zur Altsstimme; wie es in den so eben aufgeföhrten Akkorden von a, b und c, bei d, e und f geschehen ist."

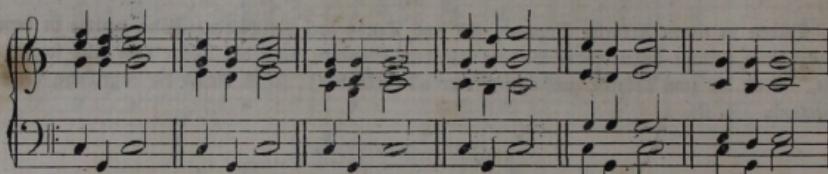
§. 53.

Benutzen wir die enge und zerstreute Lage in ihren verschiedenen Gestalten, und zwar so, daß wir sowohl in der engen als auch in der zerstreuten einmal die Terz, einmal die Quinte und einmal die Oktave in die Oberstimme legen: so können wir einen Satz auf sechs verschiedene Arten darstellen. B. B.

Enge Lage

1) In der 3. 2) in der 8. 3) in der 5. 4) in der 3. 5) in der 8. 6) in der 5.

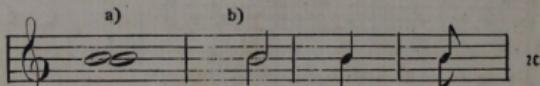
Zerstreute Lage



Anmerk. 1. Soll ein und derselbe Satz sechsmal in den verschiedenen Lagen richtig dargestellt werden: so müssen auch die Töne einer jeden Stimme, wie sie im ersten Satze waren, in den folgenden Sätzen immer wieder dieselben bleiben — sie mögen in den Sopran, Alt, oder Tenor gesetzt werden. Im vorhergehenden Beispiele heißen die Soprannoten bei 1) e, d, e. Dieselben Noten bilden bei 2) den Tenor, bei 3) den Alt, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder den Sopran, bei 5) den Alt und bei 6) den Tenor. Auf gleiche Weise sind die Töne des Alten von 1) c, h, c, bei 2) in den Sopran, bei 3) in den Tenor, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder in den Tenor, bei 5) in den Sopran, und bei 6) in den Alt gesetzt. So auch ist der Tenor bei 1) g, g, g, bei 2) zum Alten, bei 3) zum Soprane, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder zum Alten, bei 5) zum Tenore, und bei 6) zum Soprane gemacht worden.

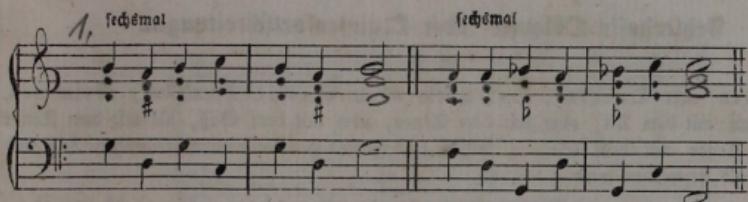
Anmerk. 2. In der zerstreuten Lage muß man den Bass, wenn der Tenor unter ihn zu stehen kommen sollte, entweder eine Oktave tiefer, oder die oberen Stimmen — den Sopran, Alt und Tenor — eine Oktave höher setzen.

Anmerk. 3. Bekommen zwei Stimmen einen und denselben Ton, so ist Dieses eine Verdoppelung, welche so geschrieben wird:



Anmerk. Bei der Verdoppelung eines ganzen Schlages wie bei a, muß noch ein ganzer Schlag daneben geschrieben werden: weil sonst, wenn man die Verdoppelung durch einen doppelten Strich wie bei b, bezeichnen wollte, aus dem ganzen ein halber Schlag entstehen würde.

Beispiele zur Uebung, um einen Satz auf sechs verschiedene Arten richtig darstellen zu lernen.



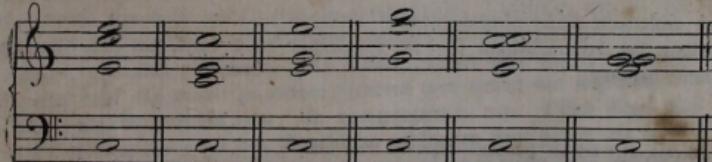
Allgemeine Regeln, die Fortschreitung der Stimmen betreffend.

S. 54.

Man sehe beim Fortschreiten der Stimmen vorzüglich darauf, daß eine jede nach ihrer Art melodisch werde; und lasse sie, hauptsächlich die Mittelfäden, so wie sie dem einen zum folgenden Akkord gehörigen Intervalle am nächsten liegen, und nicht so oft sprungweise fortschreiten; sollten aber hierdurch Fehler entstehen, so wird man diese oft durch die Gegenbewegung vermeiden können.

Wollen wir aber fehlerhafte Fortschreitungen vermeiden: so kann nicht immer jeder Dreiklang vollständig, das heißt, mit Terz, Quinte und Oktave erscheinen; sondern es muß oft ein Intervall von diesen weggelassen, und dafür ein anderes verdoppelt werden. Es kann die Oktave wegbleiben und dafür doppelte Terz oder doppelte Quinte genommen werden; oder man kann die Quinte weglassen und dafür doppelte Terz oder doppelte Oktave nehmen. Die Terz des Dreiklangs darf aber nie fehlen; theils weil sie den Dur- oder Mollakkord bestimmt; theils weil eine große Leere entstehen und der Akkord zu hohl klingen würde, wenn man sie weglassen wollte. Die große Terz der Tonika und Unterdominante kann man verdoppeln, aber die der Dominante nicht, weil sie Leitton ist. So auch die Verdoppelung der großen Terz sucht man, wo es thunlich ist, zu vermeiden, weil sie zu scharf klingt.

Der Dreiklang kann daher auch in folgenden Gestalten erscheinen:



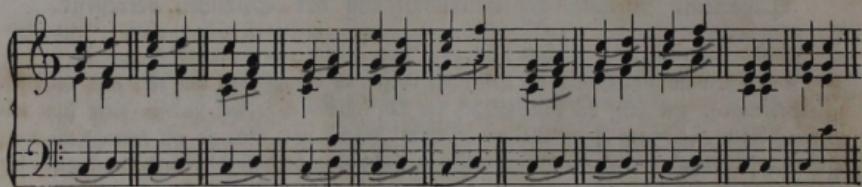
Anmerkung. Ein Akkord, welchem ein Intervall fehlt, ist immer leerer als ein vollständiger; und daher nimmt man einen jeden so lange vollständig, bis Umstände eine Verdoppelung nötig machen.

Fehlerhafte Oktaven- oder Quintenfortschreitungen.

§. 55.

Oktaven oder Quinten, fortschreitend in einerlei (denselben) Stimmen, z. B. Sopran mit dem Alt, oder mit dem Tenor, oder mit dem Bass, Alt mit dem Tenor oder Bass, Tenor mit dem Bass ic. bilden fehlerhafte Harmonienfortschreitungen ²⁵⁾ und müssen deshalb vermieden werden. Z. B.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l)



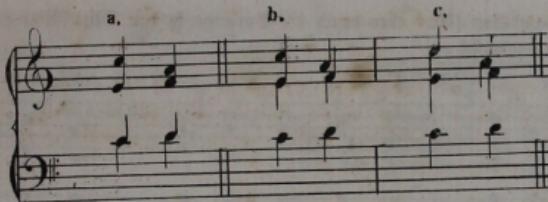
Bei a) bilden Bass und Sopran unerlaubte Oktavenfortschreitungen, desgleichen bei b) Bass und Alt, bei c) Bass und Tenor; bei d) bilden unerlaubte Quintenfortschreitungen Bass und Sopran, desgleichen bei e) Bass und Alt, bei f) Bass und Tenor. Unerlaubte Quinten- und zugleich auch Oktavenfortschreitungen kommen vor: bei g) unerlaubte Quinten im Tenor und Sopran, und im Bass und Sopran, so wie unerlaubte Oktaven im Bass und Tenor; bei h) kommen im Bass und Alt unerlaubte Quinten- und im Bass und Sopran unerlaubte Oktavenfortschreitungen vor; bei i) bilden Bass und Alt unerlaubte Oktaven- und Bass und Tenor unerlaubte Quintenfortschreitungen ²⁶⁾.

Keineswegs aber sind solche Quinten oder Oktaven, wie bei k) und l), wo die Stimmen nicht fortschreiten, fehlerhaft; denn da dieselben Töne des Akkordes bleiben, so bleibt auch dieselbe Harmonie, und eine fehlerhafte Harmonienfortschreitung zwischen diesen zu denken, ist unmöglich.

Auch fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen bei a im Bass und Tenore, durch die Verdoppelung der beiden Primen C — D; desgleichen bei b im Tenor und Alte, und bei c im Alt und Soprane.

²⁵⁾ Hiervon wird bei der Harmonie-Ecke die Rede sein.

²⁶⁾ Quinten wie bei d, e, f, g, h, i, wo der Grundton (oder die Prime des Grundtöns) mit seiner Quinte unerlaubte Quintenfortschreitungen bildet, nennt man Grundquinten, die nie vorkommen dürfen.



§. 56.

Solche fehlerhaften Oktaven- oder Quintenfortschreitungen können durch die Gegenbewegung der Mittelstimmen auf folgende Weise vermieden werden:

- 1) Schreiten Sopran und Bass in gleicher Bewegung eine Sekunde oder Terz aufwärts, so nimmt man zuerst den Akkord vollständig (in der engen Lage), dann doppelte Terz und Quinte; schreiten sie eine Sekunde oder Terz abwärts, so nimmt man den ersten Akkord mit doppelter Terz und Quinte, und den zweiten vollständig (in der engen Lage). Oder dieselbe Regel so gestellt: Schreiten Sopran und Bass gleichmäßig (in gleicher Bewegung) sekunden- oder terzenweise fort; so nimmt man den Akkord mit der höheren mit doppelter Terz und Quinte vollständig (in der engen Lage) und den mit der höheren mit doppelter Terz und Quinte

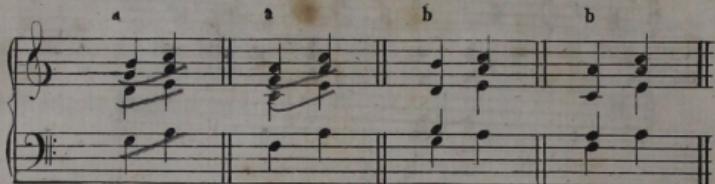
3. B.

A single staff of musical notation in common time. The notes are labeled 'a' through 'k' above them. The notes are: a (two eighth notes), b (two eighth notes), c (one eighth note), d (two eighth notes), e (one eighth note), f (two eighth notes), g (two eighth notes), h (two eighth notes), i (two eighth notes), k (one eighth note). The bass line consists of eighth notes.

Bei a, e und h schreiten Sopran und Bass gleichmäßig sekunden-, und bei c terzenweise auf-, bei b, d, g und i eben so abwärts; bei f hingegen schreitet der Sopran nur eine Sekunde auf- und bei k eine Sekunde abwärts, der Bass aber eine Quarte, beide Stimmen schreiten also nicht gleichmäßig fort; mithin braucht diese Regel, weil keine Fehler entstehen, auch nicht angewendet zu werden; sondern man nimmt den folgenden Akkord vollständig, und zwar in derselben Lage, die vorhergegangen war. Obige Regel muss auch dann angewendet werden, wenn wir den Satz in der zerstreuten Lage haben, wie bei 1.

Im folgenden Beispiele würden, wenn wir wie bei a forschreiten wollten, im Bass und Tenore fehlerhafte Quinten-, und im Bass und Alte fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen,

welche zwar bei b vermieden sind: aber durch die Sprünge in den Mittelstimmen werden diese beiden Sätze ganz unmelodisch;



Anmerk. Auf eine reine Quinte kann obwärts schreitend eine verminderde folgen, wenn jene auf der Tonika und diese auf der Dominante vorkommt. Siehe §. 166.

Beispiele zur Uebung, um fehlerhafte Quintens- oder Oktaven-fortschreitungen vermeiden zu lernen:

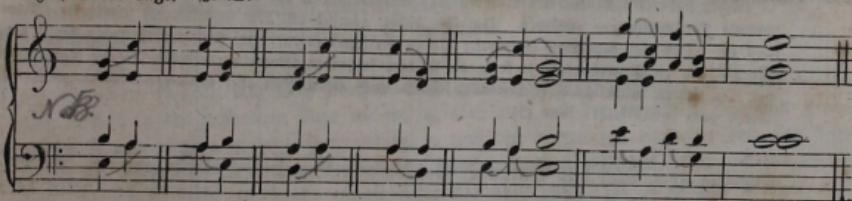


§. 57.

Fehlerhafte Quinten- oder Oktavenfortschreitungen können ferner auf folgende Weise vermieden werden:

2) Schreiten Sopran und Bass gleichmäßig sprungweise ³⁷⁾ fort: so nimmt man, springen sie aufwärts, den ersten Akkord in der engen und den zweiten in der zerstreuten Lage; springen sie abwärts, umgekehrt.

Oder dieselbe Regel kürzer: Schreiten Sopran und Bass sprungweise fort: so nimmt man den Akkord mit der tiefen Soprannote in der engen, und den mit der höhern in der zerstreuten Lage. Z. B.



§. 58.

Dieselbe Regel muß auch dann angewendet werden, wenn der Bass und Sopran in der Gegenbewegung sprungweise fortschreiten, sobald dieser von jenem wieder die Terz ist. Z. B. bei a springt der Sopran eine Quinte auf- und der Bass eine Quarte abwärts. Die Quarte aber gibt in der Umkehrung die Quinte; mithin ist es gleich, ob der Bass hier eine Quarte ab- oder eine Quinte aufwärts forschreitet: denn der Sopran bleibt immer die Terz vom Basse.

³⁷⁾ Wenn die Fortschreitung einer Stimme mehr als eine Terz beträgt, so nennt man Dieses einen Sprung.

a B

Anmerk. Wollten wir aber, wenn Bass und Sopran springen, die Mittelstimmen ebenfalls sprungweise

fortschreiten lassen, wie z. B.

so würden dadurch nicht nur Undeutlichkeit und Gezwungenheit der Stimmenführung, sondern auch fehlerhafte Fortschreitungen entstehen. Der Alt bildet nämlich mit dem Bass immer fehlerhafte Oktauen- und der Tenor mit dem Bass fehlerhafte Quintenfortschreitungen. Im vorliegenden Beispiel bei B hingegen schreiten die Mittelstimmen so fort, wie sie dem folgenden Akkord am nächsten liegen; wodurch nicht nur eine richtige melodische Fortschreitung, sondern auch Deutlichkeit aller Stimmen entsteht, welchen das Gehör ganz genau folgen kann.

§. 59.

Schreitet aber, nach dem Sprunge, Sopran und Bass eine Sekunde abwärts wie bei b so müssen wir die im §. 56. aufgestellte Regel wieder anwenden, nämlich den ersten Akkord mit doppelter Terz und Quinte, und den zweiten vollstimmig;

§. 60.

Schreitet nach einem Sprunge der Bass noch sprungweise, der Sopran aber eine Sekunde oder Terz fort: so müssen wir dieseljenige (die enge oder zerstreute) Lage, die wir eben

hatten, beibehalten, wenn nicht durch die Sprünge der Mittelstimmen Fehler entstehen sollen.

3. B.

a

Im letztern Beispiele bei a, wo der Bass springt, der Sopran aber nur eine Sekunde forschreitet, ist die so eben ausgeführte Regel nicht beachtet, sondern, statt die zerstreute Lage beizubehalten, die enge genommen worden; dadurch sind aber auch mit dem Tenore und Bassse fehlerhafte Oktavenforschreitungen, C G, entstanden.

§. 61.

Schreiten Sopran und Bass zweimal nach einander Terzen abwärts: so müssen wir den ersten Akkord in der zerstreuten Lage wie bei a, oder auch mit der doppelten Terz und Quinte, wie bei b, den zweiten in der engen wie bei c, und den dritten mit doppelter Terz und Oktave wie bei d nehmen, wenn keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen sollen. Schreiten hingegen Sopran und Bass zweimal nach einander Sekunden aufwärts: so müssen wir den ersten Akkord mit der doppelten Terz und Oktave nehmen wie bei e, den zweiten vollständig in der engen Lage wie bei f, und den dritten mit der doppelten Terz und Quinte wie bei g. 3. B.

a. c. d.

b. c. d.

e. f.

g.

Beispiele zur Übung.

The image shows five staves of musical notation for piano, arranged vertically. Each staff consists of a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns. The first staff uses a key signature of A major (no sharps or flats). The second staff uses a key signature of D major (one sharp). The third staff uses a key signature of G major (two sharps). The fourth staff uses a key signature of E major (three sharps). The fifth staff uses a key signature of B major (four sharps). The notation includes various dynamics and performance instructions, such as accents and slurs.

Vom Leitton.

§. 62.

Der Leitton (das subsemitonium modi — der untere halbe Ton der Tonart, d. h. der halbe Ton abwärts von der Tonart, in welcher man modulirt, oder nach welcher man übergehen will —) der Leitton muß, da er ein Verlangen ²⁸⁾ nach dem Hauptton der Tonika erweckt, so oft er gehört wird, in denselben (einen halben Ton aufwärts) schreiten. Er ist jederzeit die große Terz der Dominante, obet die große Septime der Tonika. Ist daher die Dominante irgend einem Akkorde vorangegangen, so haben wir auch den Leitton.

Bei a) schreitet die Ultnote h als Leitton von e, nicht einen halben Ton aufwärts nach e, sondern eine Terz abwärts nach g, welches ganz falsch ist; denn der Leitton muß wie bei b) einen halben Ton aufwärts in die Tonika schreiten. Eben so ist die Fortschreitung des Leittons gis, bei c), ganz falsch; bei d) hingegen schreitet der Leitton gis richtig nach a. Da aber der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten muß, so darf er auch nicht verdoppelt werden, weil sonst wie bei e) im Sopran und Tenor verbotene Oktavenfortschreitungen entstehen würden. Bei f) liegt der Leitton ebenfalls im Sopran und Tenore doppelt; nur mit dem Unterschiede, daß im Tenor erst die Quinte nachschlägt, bevor er in die Tonika schreitet, wodurch aber wieder fehlerhafte Oktavenfortschreitungen mit dem Tenor und Sopran entstehen; denn die nachschlagende Quinte hebt diese Oktaven nicht auf, indem das Tenor h — weil kein Harmonienwechsel statt findet — im Gehöre fortklingt. Bei g) finden zwar keine fehlerhaften Oktavenfortschreitungen statt, aber der Leitton h im Tenore schreitet nach g; welches falsch ist, wie obenbei a gesagt worden. Bei h) schreiten Sopran und Baß vom zweiten zum dritten Akkord eine Sekunde aufwärts, wo wir, da auf die Unterdominante die Dominante folgt, aus der engen in die zerstreute Lage gehen müssen; denn die Ultnote k, kann nicht nach g, eine Stufe aufwärts schreiten, weil sonst mit dem Alt und Baß Oktaven entstehen würden; sie kann auch nicht nach h, eine Quarte aufwärts schreiten, weil alsdann der Leitton doppelt liegen würde; sie muß also nach d, eine Terz abwärts schreiten. Die Tenornote c kann nicht eine Stufe aufwärts nach d schreiten, weil sonst mit dem Tenor und Basse Quinten entstehen würden; sie

²⁸⁾ Siehe die Anmerkung ¹⁵⁾ §. 24.

kann nicht eine Stufe abwärts nach h schreiten, weil dann der Leitton doppelt liegen würde: sie muß deshalb eine Quarte abwärts nach g schreiten. Hierdurch entsteht in der Tenorstimme ein Sprung. Es wird daher nötig sein, hier zu zeigen, wann eine Mittelstimme sprungweise forschreiten darf.

Die Mittelstimmen können springen:

- 1) In zwei auf einander folgenden Akkorden, welche einerlei Harmonie bilden; weil dann keine andere Harmonie dazwischen gedacht werden, und also auch in der Stimmenführung keine Unbedeutlichkeit entstehen kann, wie bei a.
- 2) Wenn die Mediane folgt; wie bei b;
- 3) Wenn in gleichen Stimmen gleiche Sprünge vorkommen, doch aber so, daß keine fehlerhaften Oktaven- oder Quintenfortschreitungen dadurch entstehen, wie bei c; und
- 4) Wenn die andern Stimmen nicht sprungweise forschreiten, so kann eine Mittelstimme eine Quarte, Quinte oder Sexte springen; doch muß die Entfernung der andern Stimmen so beschaffen sein, daß bei einem solchen Sprunge die springende Stimme keine andere überschreitet. Z. B.

a) b) a) b) b) c) c) d)

Der Leitton kann aber auch in die Terz der Tonika schreiten, z. B.

a) b) c)

In diesem Beispiele schreitet der Leitton bei a im Soprane, bei b im Tenore, und bei c im Basse in die Terz der Tonika.

Anmerkung. Auch die zufällig erhöhte große Terz, welche hier mit \sharp über der Bassnote bezeichnet ist, darf nicht verdoppelt werden; weil sie gewöhnlich als Subsemitonium eines Tones, wohin man ausweichen will, vorkommt, wie hier zu sehen ist:

The image shows four musical examples (a, b, c, d) on a staff with treble and bass clefs. Each example consists of two measures. In measure 1, there is a bass note followed by a chord. In measure 2, the bass note remains, but the chord changes. In example a), the first chord has a sharp sign above the bass note, and the second chord also has a sharp sign above the bass note. In example b), the first chord has a sharp sign above the bass note, but the second chord does not. In example c), the first chord does not have a sharp sign above the bass note, but the second chord does. In example d), neither the first nor the second chord has a sharp sign above the bass note.

Bei a) ist e Subsemitonium von f, bei b) fis von g, bei c) gis von a und bei d) h von c.

Beispiele, den Leitton richtig behandeln zu lernen.

Die Akkorde, in welchen der Leitton vorkommt, sind mit * bezeichnet:

The image shows two sets of musical examples. The top set consists of four measures of music. The bottom set consists of four measures of music. In both sets, certain chords contain a note marked with an asterisk (*), indicating the presence of the leading tone.

Echömal in den verschiedenen Lagen.

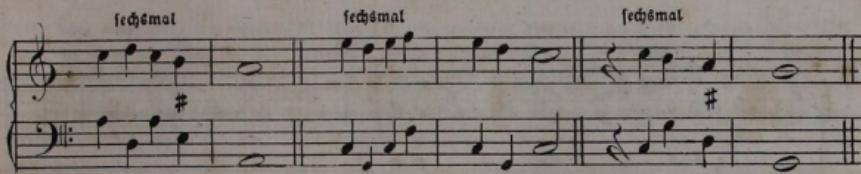
The image shows a single set of musical examples consisting of eight measures. This set illustrates the 'Echömal' (echoing) technique, where the melody is repeated or echoed in different voices or positions across the measures.

Im ersten Satze bei a, welcher sechsmal in den verschiedenen Lagen genommen worden ist, kommt im Schlussakkorde keine Quinte mit vor; welche deshalb auch in allen sechs Sätzen, wenn sie richtig sein sollen, im letzten Akkorde fehlen muß: denn die Töne einer jeden Stimme des ersten Satzes müssen immer dieselben bleiben, sie mögen in den folgenden Sätzen in der Ober-, oder in einer Mittelstimme erscheinen (§. 53.). Die Töne des Soprans sind: e, d, c; die des Alten c, h, e, und die des Tenors g, g, e; welche hier auch in einer jeden Stimme, in die sie versetzt sind, immer wieder dieselben bleiben.

Beispiele zur Übung.

The image shows four staves of musical notation. The top two staves are for the voice (Soprano) and the bottom two are for the piano. The music consists of eight measures per staff. Measure 1: Treble clef, common time. Measures 1-2: Bass clef, common time. Measure 3: Treble clef, common time. Measures 4-5: Bass clef, common time. Measure 6: Treble clef, common time. Measures 7-8: Bass clef, common time. The piano part includes bass notes and harmonic chords.

³⁹⁾) Diese acht-Sätze kann man zur Übung, einmal in der engen, und einmal in der zerstreuten Lage, ausspielen lassen.

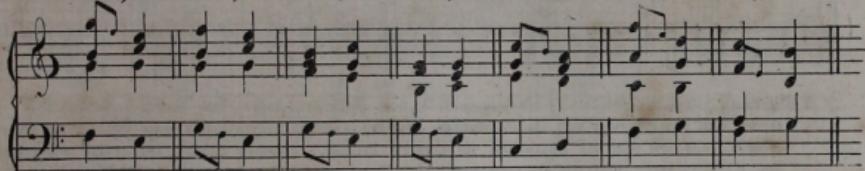


Verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten.

§. '63.

Wenn eine Stimme eine Terz forschreitet, so können wir die dazwischen liegende Sekunde durchgehen (nachschlagen) lassen oder durchgehend denken: entstehen nun durch diese durchgehende Sekunde mit irgend einer Stimme Oktaven oder Quinten, so nennen wir diese verdeckte Oktaven oder verdeckte Quinten. 3. B.

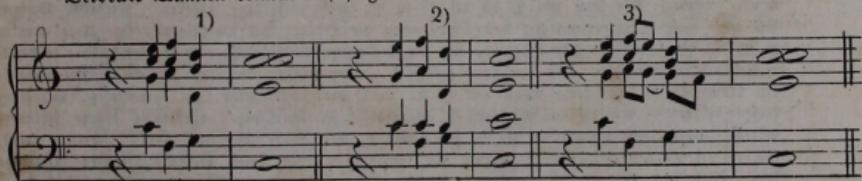
a) b) c) d) e) f) g)



Verdeckte Oktaven entstehen: bei a) im Sopran und Basse durch die durchgehende Soprannote F; bei b) im Bass und Soprane durch das durchgehende F im Basse; desgleichen bei c) im Bass und Tenor und bei d) im Bass und Alt. Verdeckte Quinten bilden: bei e) Sopran und Tenor durch die durchgehende Soprannote H; bei f) Sopran und Alt, durch die durchgehende Soprannote E; und bei g) Alt und Tenor, durch die durchgehende Altnote E.

§. 64.

Verdeckte Quinten können auf folgende Art vermieden werden ⁴⁰⁾:



⁴⁰⁾ Wie verdeckte Oktaven zu vermeiden sind, wird weiter unten gezeigt werden.

—

4)

5)

6)

7)

8)

9)

10)

Anmerkung. Hätten wir bei 1) die Tenornote a nach g schreiten lassen, wie es bei 8) geschehen ist: so wären mit dem Sopran und Tenor verdeckte Quinten entstanden; diese sind aber dadurch vermieden worden, daß wir auf der Dominante die doppelte Quinte genommen haben. Es würde daher hier, um solche verdeckte Quinten zu vermeiden, diese Regel aufzustellen sein: „Schreitet die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Dominante: so nimmt man auf dieser die doppelte Quinte, und zwar so, daß die Terz des vorhergehenden Akordes eine Quinte abwärts in die Quinte der Dominante schreitet.“ Bei 2) ist der Satz von 1) in der zerstreuten Lage aufgeführt. Bei 3) werden die verdeckten Quinten durch die im Tenore durchgehende Achtelnote g vermieden. Diese Art kann man aber nur dann anwenden, wenn auf der darauf folgenden Dominante die Septime in derselben Stimme, in welcher die durchgehende Note vorkam, der Oktave nachschlägt, wie es hier geschehen ist; indem sonst im entgegengesetzten Falle — wenn wie nämlich die Septime nicht nachschlagen, sondern die Oktave liegen lassen wollen — die Stimmenführung langwollig und ungleich werden würde. Der Satz von 8) ist bei 4) in der zerstreuten Lage gegeben. Verdeckte Quinten sind aber auch so zu vermeiden: daß man, wenn die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Dominante schreitet, aus der zerstreuten Lage in die enge übergeht, wie es bei 5) geschehen ist. Das kann aber nur dann geschehen, wenn wir in der Durtonart modulieren: denn in der Molltonart — wo hier, wenn wie z. B. in C moll modulierten, die Altnoten g, as, h, c heißen müßten — würden von as nach h übermäßige Fortschreitungen entstehen, welche fehlerhaft wären. Hätten wir endlich bei 6) die Tenornote e, eine Stufe abwärts, nach d schreiten lassen, wie es bei 9) geschehen ist: so würden mit dem Sopran und Tenor verdeckte Quinten entstanden sein. Diese sind aber dadurch vermieden worden, daß wir das e eine Stufe aufwärts, nach f, haben schreiten lassen. Hier würde man daher folgende Regel zu beobachten haben: „Schreitet die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Wechseldominate: so nimmt man auf dieser, um verdeckte Quinten zu vermeiden, die doppelte Terz.“ Bei 7) ist der Satz von 6) in der zerstreuten

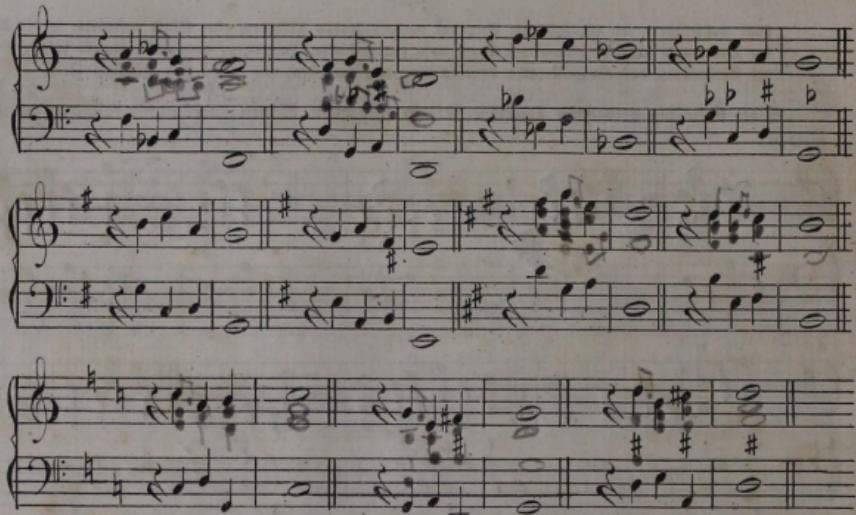
Eage aufgeführt, wo ebenfalls die Terz des vorhergehenden Akordes, eine Stufe aufwärts, in die Terz der Dominante schreitet. Auch hier kann man, um verdeckte Quinten zu vermeiden, sowohl in der Dur- als Molltonart, aus der zerstreuten Eage in die enge übergehen, wie es bei 10) geschehen ist.

Man suche die verdeckten Quinten, die in folgenden Säzen vorkommen könnten, zu vermeiden.

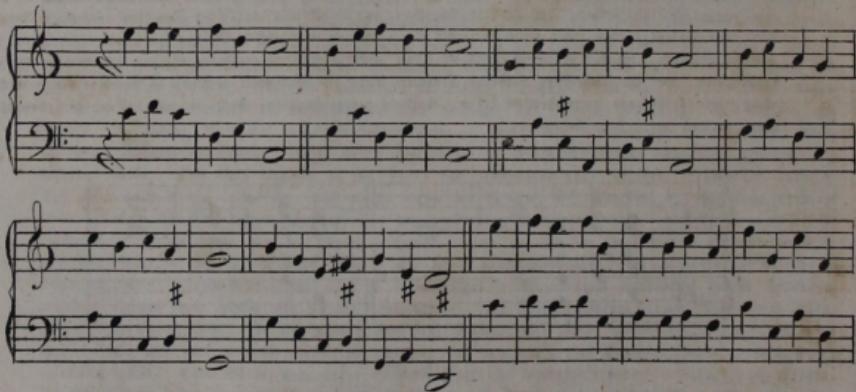
Anmerk. Obgleich nicht alle Quinten verboten sind, wovon weiter unten die Rede sein wird: so ist es doch Ansängern sehr zu ratthen, daß sie rein schreiben und selbst alle verdeckten Quinten vermeiden lernen; denn nur derjenige, der einer jeden Stimme einen schönen melodischen Gesang zu geben weiß, kann sich manche verdeckte Quinten erlauben, weil sie dann nicht auffallend werden. Sollten jedoch aber Stellen vorkommen, wo ein Ungeübter verdeckte Quinten nicht zu vermeiden würde, so kann er einen solchen Satz, wie z. B. den nachstehenden bei a, statt in der zerstreuten, auch so, wie bei b, mit doppelter Terz, in der engen Eage nehmen:

§. 65.

Vermischte Beispiele, bei welchen alle Regeln, die wir bis jetzt gehabt haben, beobachtet werden müssen, wenn keine Fehler entstehen sollen:



Diese 11 Beispiele können zur Uebung in der engen und zerstreuten Lage ausgesetzt werden.



A handwritten musical score for two voices (treble and bass) and piano. The score consists of six systems of music, labeled a through f. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. The vocal parts are written in common time, while the piano part uses a variety of time signatures including common, 6/8, and 3/4.

- System a:** Treble and bass staves. Key signature: F major (no sharps or flats). Time signature: Common time.
- System b:** Treble and bass staves. Key signature: G major (one sharp). Time signature: Common time.
- System c:** Treble and bass staves. Key signature: C major (no sharps or flats). Time signature: Common time.
- System d:** Treble and bass staves. Key signature: D major (two sharps). Time signature: Common time.
- System e:** Treble and bass staves. Key signature: A major (three sharps). Time signature: Common time.
- System f:** Treble and bass staves. Key signature: E major (four sharps). Time signature: Common time.

The piano part is located at the bottom of the page, featuring a bass staff and a treble staff. The bass staff includes dynamic markings such as $b5p$, $b5p\#$, and $b5p5\#$. The treble staff includes dynamic markings such as $\#$ and $b5p$.

Anmerk. 1. Hat man Schüler, welche nach Ausarbeitung aller dieser Beispiele noch viele Fehler machen, so kann man entweder sämmtliche, oder auch nur einige dieser Beispiele, je nachdem es nötig ist: in andere Tonarten übersetzen und ausarbeiten lassen.

Anmerk. 2. Die drei ersten Akkorde des Sages bei e müssen in der zerstreuten Lage genommen werden, damit man vom dritten zum vierten Viertel — wo Sopran und Bass sprunghweise forschreiten — die §. 57. aufgeführte Regel anwenden kann. — Bei f schreiten Sopran und Bass dreimal nach einander Terzen abwärts. Vom ersten zum zweiten Akkord muß man daher die Regel, welche §. 56. gegeben ist, auf die zerstreute Lage anwenden, d. h. den ersten Akkord mit der doppelten Terz und Quinte, und den zweiten vollstimmig in der zerstreuten Lage nehmen; darauf berücksichtigt man die §. 61. aufgeführte Regel.

Bom musikalischen Querstande ⁴¹⁾. Relation.

§. 66.

Der musikalische Querstand ⁴²⁾ (relatio non harmonica, unharmonische Fortschreitung) entsteht:

- 1) Wenn auf eine Durharmonie unmittelbar darauf dieselbe Mollharmonie, oder auf eine Mollharmonie dieselbe Durharmonie folgt; doch aber so, daß die Terz des Grundtons in eine andere Stimme zu liegen kommt, in der sie vorher nicht lag. Z. B.

Der musikalische Querstand findet statt:

- 1) bei a im Sopran und Tenor; denn die Töne beider Stimmen, C und Cis, streiten gegen einander;

⁴¹⁾ Unter diesen versteht man alle fehlerhaften Fortschreitungen sowohl hinsichtlich der Stimmenführung, als auch der Harmonienfolgen. Machen wir z. B. fehlerhafte Quinten- oder Oktavenfortschreitungen, oder lassen den Leitton nicht aufwärts schreiten &c., so ist dies ein Querstand oder eine Relation. Obgleich er auf verschiedenen Arten mehr in der Folge vorkommen wird, als jetzt: so ist es doch nötig, hier von ihm, so wie in dem folgenden §. von den übermäßigen Fortschreitungen zu reden; damit die allgemeinen Regeln, welche die Fortschreitung der Stimmen betreffen, zusammen aufgestellt werden.

⁴²⁾ Manche nennen ihn den unmusikalischen Querstand?

- 2) bei b im Sopran und Tenor, Cis gegen C;
- 3) bei c im Sopran und Bass, C gegen Cis;
- 4) bei d im Sopran und Bass Cis gegen C;
- 5) bei e im Alt und Bass, Es gegen E; und
- 6) bei f im Alt und Bass, E gegen Es.

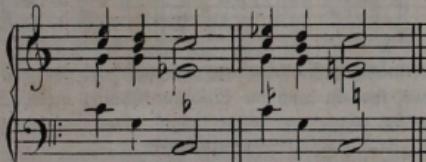
Findet aber die erhöhte oder erniedrigte Terz des darauf folgenden Dur- oder Mollakkordes in derselben Stimme statt: so ist diese blos als ein zufällig erhöhter oder erniedrigter Ton, oder als eine chromatische Fortschreitung zu betrachten, und mithin auch richtig. Z. B.



Der musikalische Querstand entsteht:

- 2) Wenn eine Stimme in Dur, und eine andere in Moll modulirt ⁴²⁾). Z. B.

a. b.



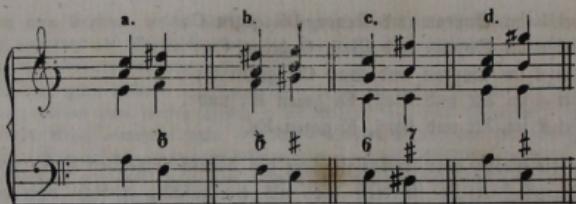
Bei a modulirt der Sopran in Dur und der Tenor in Moll; bei b der Sopran in Moll und der Tenor in Dur.

Uebermäßige Fortschreitungen.

§. 67.

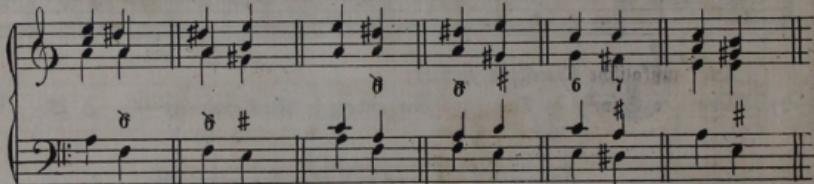
Uebermäßige Fortschreitungen, vorzüglich im Gesang und Chorale, sind — wenn sie keine gebrochene Harmonie bilden — wegen ihrer Unnatürlichkeit und Schwierigkeit im Singen, nicht erlaubt. Z. B.

⁴²⁾ Moduliren, in einer Tonart spielen.



Uebermäßige Sekunden entstehen bei a im Soprane durch die Fortschreitung von c nach d, desgleichen bei b im Tenore durch die Fortschreitung von f nach gis. Uebermäßige Quarten- und Quintenfortschreitungen kommen im Soprane bei c und d vor.

Solche und ähnliche übermäßige Fortschreitungen kann man sehr leicht vermeiden, wenn man in dem vorhergehenden Akkorde denjenigen Stimmen, in welchen sie vorkommen könnten, ein anderes Intervall des Akkordes giebt, wie z. B.



Hier sind die übermäßigen Fortschreitungen vermieden; wodurch nicht nur die Schwierigkeit im Singen gehoben, sondern auch die Stimmenführung melodischer wird.

Zweites Kapitel.

Sexten - Akkord, erste Verwechselung des Dreiklanges.

§. 68.

Nach §. 50. kann ein jedes Intervall, welches zum Dreiklange gehört, in den Sopran, Alt oder Tenor gelegt werden. Liegen diese Intervalle in den Oberstimmen, so ist die Bassnote Grundton. Man kann aber auch, außer dem Grundtone, die noch zum Dreiklange gehörigen Intervalle, entweder die Terz, oder die Quinte des Grundtons in den Bass, und den Grundton in eine höhere Stimme legen und ihn mit denselben verwechseln. Auf diese Weise entstehen

dann andere Akkorde, die ebenfalls konsonirend sind, und die man Verwechslungen des Dreiklanges nennt. Da aber der Dreiklang nur aus drei verschiedenen Tönen — aus der Prime, Terz und Quinte — besteht, und in demselben die Prime den Grundton bildet: so kann er auch nur zwei Verwechslungen haben.

Legen oder sezen wir daher die Terz des Dreiklanges in den Bass, und den Grundton in eine höhere Stimme: so wird dieser nun zur Sexte, und wir bezeichnen den Akkord mit 6; ⁴⁴⁾ und nennen ihn den Sexten Akkord; welcher in folgenden Gestalten vorkommen kann:

Dreiklang. a. b. c. d.

Zum Sextenakkord kann also genommen werden:

- 1) entweder die Terz und doppelte Sexte, wie bei a; oder
- 2) die Terz, Sexte und Oktave, wie bei b; oder
- 3) die Sexte und doppelte Terz, wie bei c; und endlich
- 4) die Oktave und doppelte Sexte, wie bei d

Ohne Terz, wie bei d, kommt er jedoch sehr selten vor: weil er auf diese Art nicht vollständig genug klingt; obgleich die Terz nur Quinte des Grundtones ist, und weggelassen werden kann.

Die Terz und Sexte müssen wo möglich immer zu diesem Akkord genommen werden; und zur vierten Stimme wählt man dasjenige Intervall, welches in der Stimmenfortschreitung dem folgenden Akkord am nächsten liegt: entweder die Oktave, oder die doppelte Terz, oder die doppelte Sexte. Gilt es gleich, welches Intervall man in diesem Akkord verdoppelt, so nimmt man am liebsten dasjenige doppelt, welches oben liegt: weil dieses am besten und kräftigsten klingt. Die verdoppelten Intervalle können entweder eine Oktave von einander entfernt sein, oder auf derselben Stufe verdoppelt werden ⁴⁵⁾.

⁴⁴⁾ Die Sexte findet man am leichtesten durch die Terz abwärts.

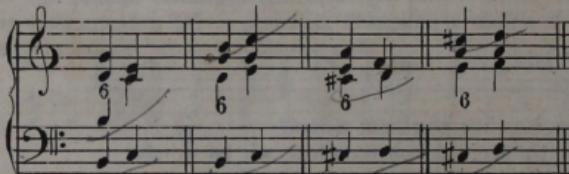
⁴⁵⁾ Die Sextenakkorde, welche Verwechslungen der Durdreiklänge sind, bestehen aus folgenden Intervallen: aus dem Baustone, dessen kleiner Terz und kleiner Sexte; die aber, welche Verwechslungen der Moll-dreiklänge sind: aus dem Baustone, dessen großer Terz und großer Sexte; und die, welche Verwechslungen der verminderten Dreiklänge sind: aus dem Baustone, dessen kleiner Terz und großer Sexte.

Vom Sexten-Akkorde, in welchem der Bass Leitton ist.

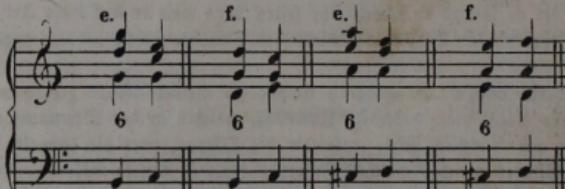
§. 69.

Ist der Bass Leitton, so darf zum Sextenakkord keine Oktave genommen werden: denn sonst würden — weil der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten muß — fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen, wie z. B. bei a im Bass und Tenor „H — C“; welche auch bei b im Bass und Sopran vorkommen. — So auch darf die Oktave nicht zum Sextenakkord genommen werden, wenn der Bass zufällig erhöht ist; indem er dann die Stelle des Leittons vertreibt, als solcher ebenfalls einen halben Ton aufwärts schreiten muß, und dadurch wieder fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen würden, wie z. B. bei c im Bass und Tenor, und bei d im Bass und Sopran „Cis — D“.

a. b. c. d.



Ist der Bass Leitton oder zufällig erhöht: so muß, statt der Oktave, entweder doppelte Sexte wie bei e, oder doppelte Terz wie bei f, genommen werden. z. B.



Anmerk. Vom Sextenakkorde, in welchem die Terz des Grundtones im Basse liegt, ist die Sexte, oder die Terz abwärts, Grundton: denn die Sexte giebt in der Umkehrung die Terz⁴⁶⁾.

⁴⁶⁾ Hier ist nötig zu bemerken „dass man den Unterschied zwischen Basston und Grundton wohl zu deachten habe“. Basston ist der tiefste Ton eines jeden Akkords; Grundton aber ist der Bass im Dreiklang und Septimenakkorde, wenn er die Grundharmonie bestimmt. Es giebt auch Dreiklänge und Septimenakkorde, in welchen der Bass nicht Grundton ist; wovon beim Septimenakkorde und bei der harmonischen Mehrdeutigkeit die Rede sein wird.

Bom übermäßigen Sexten-Akkord.

§. 70.

Dieser Akkord entsteht aus dem verminierten Dreiklang auf folgende Weise. Wenn man zum verminderten Dreiklang, wie bei a, statt der Oktave die Septime hinzufügt wie bei b, die Terz des Grundtons zufällig erhöht⁴⁷⁾ wie bei c, den Grundton — hier H — weglässt, und die Quinte desselben in den Bass legt wie bei d; so bekommt man den übermäßigen Sextenakkord⁴⁸⁾. 3. B.

a. b. c. d. oder

Zu diesem Akkord muß, nebst der Sexte, noch die doppelte Terz genommen werden, welche nur stufenweise forschreiten darf. 3. B.

Anmerkung. Die Sexte dieses Akkordes darf nicht verdoppelt werden, weil sie ein zufällig erhöhter Ton ist, und als solcher, wie schon im vorhergehenden Paragraph gesagt, eine Stufe aufwärts schreiten müßte; wodurch alsdann schlechtheitliche Octavensorschreitungen entstehen würden. — Der Baßton, die Prime, hingegen wird von der übermäßigen Sexte gleichsam herunter gedrängt, und muß deshalb auch eine Stufe abwärts schreiten. Wollte man nun die Oktave zu diesem Akkord nehmen, so würde sie ebenfalls so wie die Prime forschreiten müssen, und folglich mit derselben auch schlechtheitliche Octavensorschreitungen bilden. — Es darf mithin zum übermäßigen Sextenakkord nur die Sexte und doppelte Terz genommen werden. — Von diesem Akkord ist die verminderte Quinte abwärts — oder, was ganz gleich ist, die übermäßige Duarte aufwärts — Grundton.

⁴⁷⁾ Durch diese zufällige Erhöhung entsteht die falsche oder verminderte Terz, welche von der Terz zur Quinte des Grundtons „Dis — F“ wie bei c, fällt findet.

⁴⁸⁾ Dieser Akkord besteht aus dem Baßton, dessen großer Terz und übermäßiger Sexte.

⁴⁹⁾ Der Strich durch die Sexte (d) bezeichnet die Erhöhung derselben, so wie das b (6b) die Erhöhung, und das \cancel{b} (6 \cancel{b}) die Wiederherstellung bezeichnet.

Vom Sexten-Akkorde, in welchem die Sexte Leitton ist.

eines Freunds in Loge.

§. 71.

Der Sextenakkord, in welchem die Sexte Leitton ist, entsteht auf folgende Weise. Wenn man zum vollstimmigen Dominantenakkord wie bei a, statt der Oktave, die Septime hinzusegt wie bei b, den Grundton G weglässt, und die Quinte desselben in den Bass legt wie bei c: so bekommt man den Sextenakkord, in welchem die Sexte Leitton ist.

Musical notation for example a. It shows three staves. The top staff has a treble clef and a bass clef below it. The middle staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef. There are vertical bar lines dividing the staves into measures. The notes are represented by dots. The first measure has two dots in the top staff. The second measure has one dot in the middle staff. The third measure has one dot in the bottom staff, labeled with the number '6' below it.

a. b. c.

Da aber die Sexte in diesem Akkord Leitton ist, so darf sie auch nicht verdoppelt werden; sondern man muss entweder die Terz, Sexte und Oktave dazu nehmen wie bei d, oder die Sexte und doppelte Terz (in der engen oder zerstreuten Lage) wie bei e und f. Findet dieser Akkord in der zerstreuten Lage statt: so lässt man auch hier am besten den Alt eine Stufe ab-, und den Tenor eine Stufe aufwärts schreiten, wie z. B. bei f; weil sonst im entgegengesetzten Falle, wenn nämlich der Alt auf-, und der Tenor abwärts fortschritte, wie bei g, die Mittelstimmen zu entfernt von einander zu liegen kämen, und eine große Leere dadurch entstehen würde.

Musical notation for examples d, e, f, and g. It shows four staves. The top staff has a treble clef and a bass clef below it. The middle staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef. Vertical bar lines divide the staves into measures. The notes are represented by dots. In example d, the bottom staff has a '6' below it. In example e, the middle staff has a '6' below it. In example f, the bottom staff has a '6' below it, and the top staff has a '50)' below it. In example g, the bottom staff has a '6' below it.

d. e. f. g.

Die Terz in diesem Akkord — sie mag einfach oder doppelt vorkommen — darf ebenfalls nicht anders als stufenweise fortschreiten; wollte man sie eine Terz aufwärts schreiten las-

80) Dieser Akkord besteht aus dem Baustone, dessen kleiner Terz und großer Sexte. Er unterscheidet sich in Hinsicht seiner Fortschreitung sehr von dem, welcher Verwechslung des vermindernten Dreiklangs ist; denn die Sexte dieses Akkordes schreitet nie einen halben Ton aufwärts, wo hingegen die Sexte, welche Leitton ist, jederzeit so fortschreiten muss.

sen, wie z. B. bei h: so würde dieses ganz fehlerhaft sein. Der Grund, warum diese Fortschreitung falsch ist, kann erst bei dem Terz - Quart - Sextenakkorde angegeben werden. Zu diesem Akkord muß man, wenn der Bass eine Quarte ab \downarrow , oder eine Quinte aufwärts (in den Trugschluß s. §. 167) schreitet, außer der Sexte, jederzeit noch die Terz und Oktave nehmen; welche beide dann eine Stufe abwärts schreiten müssen wie bei i und k.

So auch muß man oft zu diesem Akkord, um Fehler zu vermeiden, statt der Terz, die Quarte nehmen; welche jedoch im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme gelegen haben muß, wie hier bei l; wo im zweiten Akkord im Alt statt der Terz f, die Quarte g genommen ist; welcher Ton im ersten Akkord in derselben Stimme Terz war und nun als Quarte liegt. Die Quarte als Grundton kann nicht nur, sondern muß hier statt der Terz genommen werden: weil man sonst entweder, wie bei m im Alt und Tenor h — f und e — g, fehlerhafte Quinten, oder, wie bei n, das e als Leitton von f im Sopran und Alt doppelt bekommen hätte. 3. B.

l.

m.

n.

Kann aber die Terz eine Stufe abwärts schreiten, ohne daß sie dadurch Leitton wird wie bei o, so ist diese Fortschreitung auch richtig, z. B.

Anmerk. 1. Bei o kommen im Tenor und Alt Quinten vor „o g und h.“ Die erste ist eine reine und die zweite eine verminderde. Auf eine reine Quinte darf aber abwärts schreitend eine verminderde folgen, wenn jene auf der Tonika, und diese auf der Dominante statt findet. Siehe §. 166.

Anmerk. 2. Da die Seite dieses Akordes Leitton, der Leitton aber jederzeit die Terz des Dominantenakkordes ist: so muß notwendig die Terz abwärts von der Seite, oder vom Bassone die Quarte auf, oder die Quinte abwärts Grundton sein; welches auch aus seiner Entstehung zu sehen ist.

Besondere Regeln, die Fortschreitung des Sexten-Akkordes betreffend.

§. 72.

Folgen mehrere Sexten auf einander, z. B.

The musical example consists of three measures labeled 'a.', 'c.', and 'b.' on a single staff. The staff has a bass clef and a common time signature. Measure 'a.' shows a bassoon part with a sustained note over a basso continuo line. Measures 'c.' and 'b.' show the continuation of the bassoon part with different harmonic progressions. Measure 'c.' has a bassoon part with a sustained note over a basso continuo line. Measure 'b.' has a bassoon part with a sustained note over a basso continuo line.

so muß zur Ober- oder Soprinstimme die Sexte, zur zweiten (oder Altstimme) die Terz und zur dritten (oder Tenorstimme) erst die Oktave, dann doppelte Sexte, wie bei a, oder erst doppelte Sexte und dann die Oktave wie bei b, genommen werden. Meistens, oder doch wenigstens sehr oft wird in solchen Sätzen die Sexte, wie bei c, auf dem schlechten Takttheile Leitton; und da diese nicht verdoppelt werden darf, so nimmt man gewöhnlich bei mehreren hinter einander folgenden Sexten auf das schlechte Takttheil die Oktave und auf das gute doppelte Sexte, wie es im obigen Beispiele geschehen ist.

§. 73.

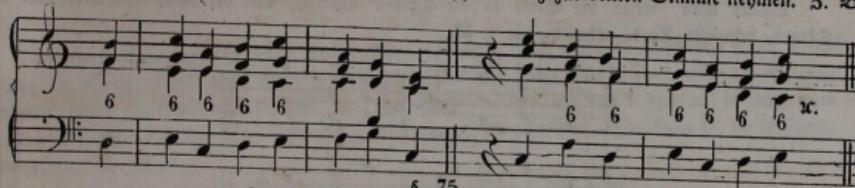
Kommt aber der Leitton auf das schlechte Takttheil in den Bass zu liegen, wie z. B. bei d:

The musical example consists of two measures labeled 'd.' and '*' on a single staff. The staff has a bass clef and a common time signature. Measure 'd.' shows a bassoon part with a sustained note over a basso continuo line. Measure '*' shows a bassoon part with a sustained note over a basso continuo line.

so muß man zur dritten Stimme auf das gute Takttheil die Oktave, und auf das schlechte doppelte Sexte, oder wie bei * doppelte Terz nehmen.

S. 74

Mitunter muß man auch bei mehrern auf einander folgenden Sexten erst doppelte Terz, dann die Oktave, oder erst die Oktave, dann doppelte Terz zur dritten Stimme nehmen. B. B.



§. 75.

Folgen mehrere Sexten in schneller Bewegung auf einander, so nimmt man den Satz nur dreistimmig, und zwar zur Oberstimme die Seite und zur Mittelstimme die Terz, wie bei 1; denn wollte man in einem solchen Satze die Terz in die Oberstimme und die Sexte in die Mittelstimme legen, so würden diese beiden — Soprano und Alt — lauter fehlerhafte Quintenfortschreitungen bilden, wie bei 2 zu sehen ist.

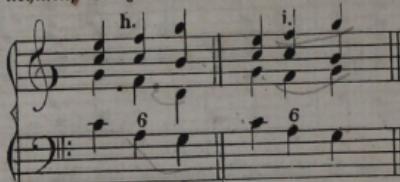
Musical score for piano, page 10, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 1 starts with a forte dynamic, indicated by a large 'F' above the staff. The melody consists of eighth-note chords in the treble and sixteenth-note patterns in the bass. Measure 2 begins with a forte dynamic, followed by a series of eighth-note chords in both staves. The score includes measure numbers 1 and 2 above the staves.

§. 76.

Schreitet die Sexte in die Oktave des darauf folgenden Dreiklanges, so kann der Satz — vorzüglich dann, wenn die Quarte Vorhalt der Terz ist — nur auf drei verschiedene Arten vorkommen: entweder 1) mit der doppelten Terz in der engen Lage wie bei e; oder 2) mit der doppelten Terz in der zerstreuten wie bei f; oder 3) mit der Oktave, welche dann eine Quinte abwärts in die Quinte des darauf folgenden Akkordes schreitet wie bei g. 3. B.

Anmerkung. In den Beispielen bei f und g ist im Schlußakkord doppelte Oktave genommen worden. Man könnte auch die Tenornote d eine Stufe aufwärts nach e schreiten lassen und doppelte Terz nehmen; da aber diese zu scharf klingt, so ist doppelte Oktave vorzuziehen.

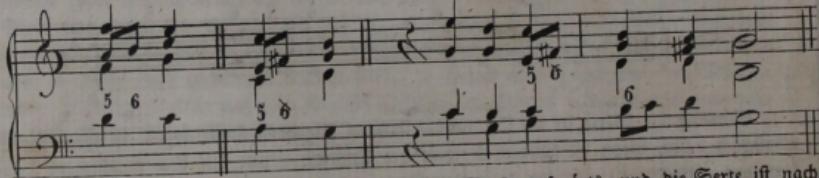
Wollte man, wenn die Sexte in die Oktave schreitet, statt der doppelten Terz oder der Oktave, doppelte Sexte nehmen, wie z. B.



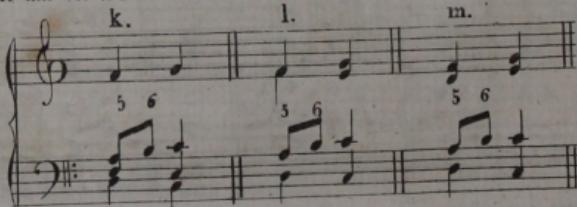
so würden entweder wie bei h mit dem Bass und Tenore, durch das in letzterer Stimme durchgehende e, verdeckte Quinten a - e und g - d, oder wie bei i mit dem Tenor und Sopran f - g, offensbare Oktaven entstehen.

§. 77.

Schreitet die Terz als Oberstimme eine Stufe abwärts, und die Sexte ist nachschlagende Note der Quinte: so nimmt man diesen Akkord am besten mit doppelter Terz und Quinte, und läßt dann die Sexte eine Stufe aufwärts schreiten. z. B.



Schreitet hingegen die Terz als Oberstimme eine Stufe aufwärts, und die Sexte ist nachschlagende Note der Quinte: so kann man diesen Akkord entweder mit doppelter Terz, wie bei k und l, oder mit der Oktave wie bei m nehmen, z. B.



Es entstehen hier zwar bei k mit dem Alt und Sopran, und bei l und m mit dem Tenor und Sopran h-f und c-g Quinten; welche aber, da die Sexte Leitton ist, und der Grundton g im Soprane gleich mit anschlagen könnte, erlaubt sind.

§. 78.

Schreiten Sopran und Bass stufenweise aufwärts, und zwar so, daß auf einen Dreiklang ein Sextenakkord und dann wieder ein Dreiklang folgt wie bei a; oder der Sopran schreitet allein stufenweise aufwärts, und der Bass abwärts wie bei b oder c: so muß man in den Mittelsäumen die Gegenbewegung anwenden, und von der engen Lage in die zerstreute übergehen. 3. B.

§. 79.

Noch einige Beispiele zur näheren Erläuterung:

The musical score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes throughout the piece. Various harmonic progressions are labeled with lowercase letters: 'g' at the beginning, followed by 'h', 'i', 'k', 'l', 'm', 'n', and 'r'. Some labels have additional numbers or letters below them, such as 'x.' under 'h' and '6' under 'i'. The music includes several chords, some with specific voicings indicated by numbers (e.g., '6' for a bass note) and Roman numerals (e.g., 'V' for a dominant chord). The bass staff also features some rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Bei a ist zum Sextenakkord nicht die Oktave, sondern doppelte Sexte genommen worden: theils weil die Sexte Grundton ist und oben liegt, theils um den Satz folgerecht darzustellen, weil bei b die Sexte doppelt genommen werden müste. Kommt nämlich ein Satz vor, wo im Sopran und Basse dieselbe Stelle, es mag höher oder tiefer geschehen, mit gleicher Bezeichnung wiederkehrt, so gibt man gern jeder Mittelstimme die Intervalle wieder, welche sie im ersten Satze hatte. Bei b ist Sopran und Bass einen Ton tiefer als bei a; mithin müsten auch die Mittelstimmen um einen Ton tiefer zu stehen kommen. Bei c erscheint der Sextenakkord mit doppelter Terz; wollte man hier, statt der doppelten Terz, die Oktave E darzu nehmen, so müßte dieses E, als Leitton von F, auch nach F schreiten; wodurch aber fehlerhafte Oktaven entstehen würden, wie bei d. Wollte man die Sexte doppelt legen, so würde, wie bei e, ein Sprung entstehen, welcher hier sehr gut zu vermeiden ist. Bei f muß der Dreiklang mit doppelter Quinte statt finden; sonst würden, wie bei g, verdeckte Quinten entstehen. Bei h muß zum Sextenakkord doppelte Terz genommen werden: denn mit doppelter Sexte würde der Leitton H doppelt liegen, wie bei i, und mit der Oktave entstanden im Tenor und Basse Oktaven F—D, wie bei k. Bei l muß man, um verdeckte Quinten zu vermeiden, aus der zerstreuten Lage in die enge gehen. Bei m folgen zwei Sextenakkorde auf einander, wo Bass und Sopran zwar sekundenweise, doch aber nicht in gleicher Bewegung fortschreiten, worauf man wohl zu achten hat; indem man hier die Mittelstimmen so fortschreiten läßt, wie sie den zum folgenden Akkorde gehörigen Intervallen am nächsten liegen.

Schreitet endlich der Bass eine Terz aufwärts wie bei n und r: so nimmt man zum Sextenakkorde lieber die Oktave wie bei n, als die doppelte Sexte wie bei r; weil auf letztere Art mit dem Bass und Tenore, F — C und G — D, verdeckte Quinten entstehen.

Beispiele zur Uebung.

The image shows four staves of musical notation for piano, arranged vertically. Each staff consists of a treble clef or bass clef, a key signature, and a time signature of common time (indicated by a 'C'). The notation is designed for exercises, featuring various note patterns and harmonic markings such as the number '6' above notes and sharps (#) or flats (b) placed near specific notes. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first three staves begin with a treble clef, while the fourth staff begins with a bass clef. The notation is intended for study and practice, as indicated by the title 'Beispiele zur Uebung'.

Handwritten musical score for two voices (Treble and Bass) in common time. The score consists of five staves of music with various note heads and rests. Measure numbers 1 through 10 are written above the staves. The key signature changes frequently, indicated by numbers and sharps. The vocal parts are labeled "Treble" and "Bass". The score includes dynamic markings like "f" and "ff", and performance instructions like "sechsmal".

Drittes Kapitel.

Quart-Sexten-Akkord, zweite Verwechslung des Dreiklanges.

§. 80.

Sehen wir die Quinte des Dreiklanges in den Bass, und die andern zu diesem Akkord gehörigen Intervalle in höhere Stimmen; so wird nun der Grundton des Dreiklanges zur Quarte, und die Terz desselben zur Sexte, wodurch wir den Quart-Sexten-Akkord bekommen; welcher mit $\frac{4}{6}$ bezeichnet wird, und in folgenden Gestalten erscheinen kann:

The image shows four staves of music, each with a treble clef and a bass clef. Staff a: Treble G, Bass E, with a 6 below. Staff b: Treble C, Bass A, with a 6 below. Staff c: Treble F, Bass D, with a 6 below. Staff d: Treble B, Bass G, with a 6 below.

Es kann also zum Quart-Sexten-Akkord genommen werden:

- 1) Die Quarte, Sexte und Oktave wie bei a;
- 2) die Sexte und doppelte Quarte wie bei b;
- 3) die Quarte und doppelte Sexte wie bei c; und
- 4) die Sexte und doppelte Oktave wie bei d.

Doch kommt er gewöhnlich wie bei a mit der Quarte, Sexte und Oktave vor; seltener mit doppelter Quarte wie bei b, oder mit doppelter Sexte wie bei c; und am seltensten mit doppelter Oktave wie bei d.

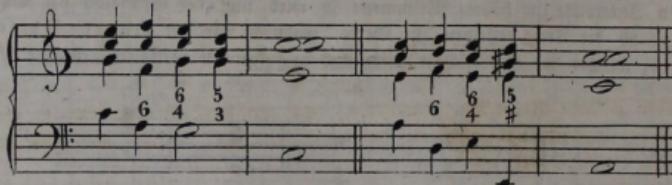
Es gibt zweierlei Quart-Sexten-Akkorde: 1) Der wesentliche oder konsonirende, und 2) der zufällige oder dissonirende. Wesentlich ist er, wenn er aus wesentlichen, und zufällig, wenn er aus zufälligen Intervallen besteht. Wesentliche Intervalle aber sind solche, welche eine Stelle in einem Akkord für sich behaupten; zufällige hingegen behaupten keine Stelle für sich, sondern stehen statt anderer Töne eines Akkordes, deren Eintritt sie noch hinhalten, weshalb man sie auch Vorhalte oder zufällige Dissonanzen nennt.

Vom zufälligen oder dissonirenden Quart-Sexten-Akkord.

§. 81.

Kommt der Quart-Sexten-Akkord als zufälliger Akkord vor, so vertritt die Quarte die Stelle der Terz, und die Sexte die der Quinte. Die Quarte und Sexte könnten auch weg-

gelassen, und statt jener gleich die Terz, so wie statt dieser die Quinte genommen werden. Der dissonirende Quart-Sexten-Akkord muß auf das gute Takttheil kommen, und sich, weil er Vorhalt ist, auf dem schlechten auflösen; d. h., die Quarte und Sexte müssen eine Stufe abwärts schreiten, die Quarte in die Terz, und die Sexte in die Quinte des Baßtons ⁵²⁾. Zur vierten Stimme nimmt man fast immer die Oktave; welche dann liegen bleiben kann, sobald nach diesem Akkorde der Dreiklang auf derselben Baßnote folgt. z. B.

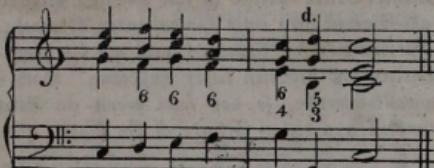


Auch nimmt man zur vierten Stimme die Oktave, wenn der Baß wie bei a einen halben Ton auf-, oder wie bei b einen ganzen Ton abwärts schreitet. z. B.

Selten kommt er mit doppelter Sexte vor, wie z. B. bei c:

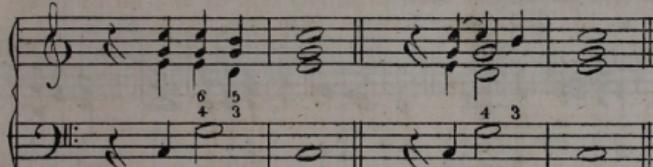
⁵²⁾ Deshalb muß auch der darauf folgende Dreiklang mit $\frac{5}{3}$ bezeichnet werden. Die 3, 5, oder 8, oder auch $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{5}$ allein, über einer Baßnote, zeigen jedoch nicht den Dreiklang an.

Schreitet die Quarte dieses Akkordes eine Stufe aufwärts in die Quinte wie bei d; so läßt man die Sexte am besten in die Terz schreiten, wo alsdann die Quarte die Auflösung der Sexte, und diese die der Quarte übernimmt. 3. B.

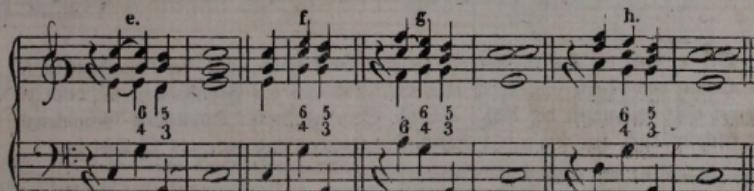


In diesem Akkorde ist der Bass Grundton, und eben deshalb darf man ihn nicht auf's schlechte Takttheil bringen und auf dem guten auflösen; weil letzteres sonst nicht durch eine neue Harmonie hervorgehoben würde.

Anmerk. Ein Kennzeichen des dissonirenden Quart-Sexten-Akkords ist auch noch: daß man gewöhnlich statt der Sexte die Quinte nehmen kann, wo aber dann die Quarte vordereitet ²²⁾ sein muß. 3. B.



Anmerk. Der dissonirende Quart-Sexten-Akkord kann eigentlich, wenn er richtig sein soll, nur auf folgende Weise vorkommen: 1) Entweder so, daß die Quarte und Sexte gebunden erscheinen, wie bei e; oder 2) so, daß die Quarte und Sexte vorher in andern Stimmen gelegen haben wie bei f; oder 3) so, daß die Quarte allein gebunden, die Sexte aber als Wechselnote ²³⁾ erscheint wie bei g; oder 4) so, daß beide, die Quarte und Sexte, Wechselnoten sind wie bei h. 3. B.



²²⁾ Vorbereitet, d. heißt, derselbe Ton muß im vorhergehenden Akkord in derselben Stimme und auf der selben Notenstufe gelegen haben, damit er gebunden werden kann.

²³⁾ Welche Töne übrigens Wechselnoten genannt werden: davon ist §. 129. die Rede.

Vom wesentlichen oder konsonirenden Quart-Sexten-Akkord.

s. 82.

Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord ist eine wirkliche Verwechslung des Dreiklanges, und hat deshalb auch alle Eigenschaften eines konsonirenden Akkordes: er kann auf dem guten und schlechten Takttheile vorkommen, die Quarte sowohl als die Sexte können verdoppelt werden, sie können frei eintreten und bedürfen keiner Auflösung. Doch ist er unter den konsonirenden Akkorden der unvollkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen noch schließen darf. — Grundton von diesem Akkord ist die Quarte auf-, oder die Quinte abwärts ⁵⁴⁾.

Er kommt als wesentlicher Akkord vor:

- 1) Wenn der Bass stufenweise fortschreitet, die Ober- oder Unterdominante vorhergeht und eine von diesen wieder darauf folgt; oder überhaupt: wenn der Bass vor und nach diesem Akkord in harmonischen Abnämen stufenweise fortschreitet und die Quartens- oder Quintenharmonie vorhergegangen ist. 3. B.

Grundbass.

Bei a sind die Quart-Sexten-Akkorde konsonirend, und der Grundton ist C. Bei b sind Quarte und Sexte dissonirend oder Vorhalte, und der Grundton ist G: denn die Quarte dissoniert nicht nur gegen die Terz, und die Sexte gegen die Quinte des Grundtones, sondern jene erscheint auch auf dem guten Takttheile gebunden und diese als Wechselseite.

⁵⁴⁾ Die Quart-Sexten-Akkorde, welche Verwechslungen der Durdreiälgänge sind, bestehen: aus dem Bass-tone, dessen reine Quarte und großer Sexte; die der Moll dreiälgänge: aus dem Bass-tone, dessen reine Quarte und kleinere Sexte; und die der verminderten Dreiälgänge: aus dem Bass-tone, dessen übermäßiger Quarte und großer Sexte.

Anmerk. Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord erscheint im ersten und fünften Beispiel mit der Quarte, Sexte und Oktave; er hätte aber eben so wie im zweiten, dritten und vierten, mit doppelter Quarte genommen werden können.

- 2) Wenn auf derselben Bassnote die Dominante vorhergeht, und diese wieder wie bei c. oder die Unterdominante wie bei d., oder die Wechseldominante wie bei e., darauf folgt — oder überhaupt der Bass darnach stufenweise fortschreitet. — 3. B.

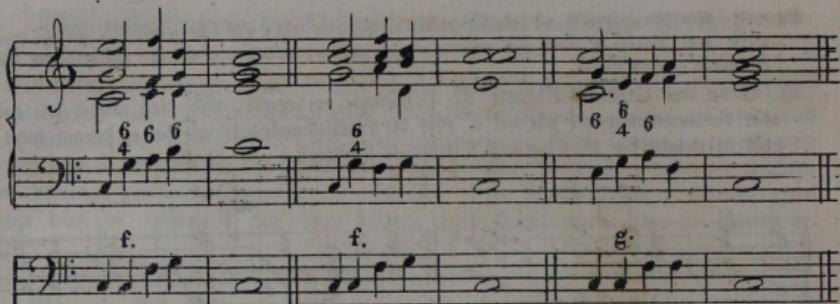
1. c. d.

2. c. c.

d. e. oder e.

Anmerk. Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord erscheint im ersten Beispiel mit der Quarte, Sexte und Oktave; er hätte aber eben so wie im zweiten mit doppelter Sexte genommen werden können.

- 3) Wenn der Bass sprungweise fortschreitet, und auf dem guten Takttheile der Grundton dieses Akkordes wie bei f., oder die Terz des Grundtones wie bei g., vorhergegangen ist, und der Bass dann wieder stufenweise fortschreitet. 3. B.



4) Wenn auf dem schlechten Takttheile der Grundton dieses Akkordes wie bei h., oder die Terz desselben wie bei i., nachschlägt, z. B.

Anmerk. 1. Schlägt die Terz des Grundtones nach wie bei i., so ist diese Folge etwas kraftlos.

Anmerk. 2. Die zwei Striche (=) über der Bassnote bei h. bedeuten, daß die Töne des vorhergehenden Akkordes liegen bleiben sollen.

Anmerk. 3. Das ~ über der Bassnote H im ersten Beispiele nennt man das Vorausnehmungszeichen. Es zeigt an, daß die vorhergehende Bezifferung nicht von der Bassnote, worüber sie steht, sondern von den folgenden, die mit ~ bezeichnet sind, abgezählt, doch aber zu der schon im Voraus genommen werden soll, über welcher sie steht. Deshalb wird der Sexten-Akkord hier nicht von C, sondern von H genommen. — Wird ein Akkord durch mehrere Zahlen bezeichnet, so legt man auch so viele ~ hin, als Zahlen vorausgingen. z. B. 6 ~ 16.

$$\begin{matrix} 4 & \sim & 4 & \sim \\ 2 & \sim & 3 & \sim \end{matrix}$$

§. 83.

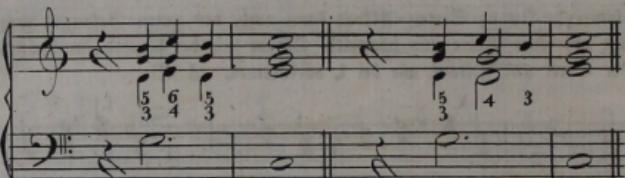
Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord kann auch, des guten Gesanges wegen, im vierstimmigen Saze mit einer Sexte und doppelter Oktave wie bei k, und im dreistimmigen ohne Quarte mit der Sexte und Oktave wie bei l, vorkommen. z. B.

Anmerk. Kommt er mit einer Sexte und doppelter Oktave vor, so muß man ihn mit $\frac{5}{6}$ bezeichnen, damit er nicht mit dem Sexten-Akkord verwechselt werde.

§. 84.

Ein Kennzeichen des konsonirenden Quart-Sexten-Akkordes ist auch noch: daß man ihm, wenn die Unterdominante darauf folgt, die kleine Terz beifügen kann, wie z. B. bei a:

Ein anderes Kennzeichen ist: daß man zu diesem Akkorde nicht, wie zu dem dissonirenden, die Quinte statt der Sexte nehmen kann. z. B.



Wollte man, wie bei a, zu diesem Akkord die Quinte statt der Sexte nehmen: so würde nicht nur die Quarte unvorbereitet eintreten, sondern die Harmonienfolge auch ganz kraftlos werden.

§. 85.

Zwei Quart-Sexten-Akkorde dürfen nur dann auf einander folgen, wenn der Grundton des ersten Quart-Sexten-Akkordes, oder die Terz desselben, oder die Obermediante, in der untersten Stimme vorhergegangen ist, wie bei a, b, c und d; damit dieser als konsonirender, der zweite darauffolgende aber als dissonirender, und zwar auf der Dominante, vorkomme. Z. B.

Bei a bleibt das im Basse vorhergegangene D im Gehör, und der darauf folgende Quart-Sexten-Akkord ist nur nachschlagende Quinte des Grundtones: denn er könnte auch so, wie bei b, bezeichnet sein. — Bei c bleibt die Terz des Grundtones im Gehör. — Bei d geht die Obermediante dieses Akkordes vorher, das F bleibt im Gehör, und man empfindet den Quart-Sexten-Akkord als einen Sexten-Akkord von F.

§. 86.

Mit dem konsonirenden Quart-Sexten-Akkord, wie z. B. bei a, dürfen nur die größten Meister in der Mitte eines Musikstückes ansingen, welches aber Ansängern nicht zu ratthen ist:

Anmerk. Es ist aber wohl zu beachten: daß, wenn man so anfangen will, die Dominante diesem Akkord vorausgesetzt muß; damit der Baßton des konsonirenden Quart.-Sexten-Akkordes, der zuvor Gründton der Dominante war, dem Gehör nicht fremd sei.

Beispiele zur Übung.

a.

6 6 5
4 3

6 6 5
6 4 #

6 5 0
4 3 3

6 5 0
6 4 3

6 5 3 6
4 3 3 6

Die Null über der Bassnote bei a zeigt an: daß die Grundstimme so lange allein gespielt werden soll, bis wieder Signaturen darüber stehen, welche den nun einzutretenden Akkord bezeichnen. Hier folgen aber nach der Null wieder Signaturen auf derselben Bassnote; mithintheilen sich beide in deren Werth. — Soll der Bass mehrere Takte allein gespielt werden, bevor die andern Stimmen eintreten: so bezeichnet man dieses lieber durch Tasto solo (T. s.).
z. B.

3. 38.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in common time (C) and treble clef, with a dynamic instruction 'T.s.' above it. The bottom staff is also in common time (C) and bass clef. Measure 11 begins with a rest followed by a sixteenth-note pattern. Measure 12 starts with a eighth-note followed by a sixteenth-note pattern. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking 'pp' (pianissimo). Measure 12 concludes with a final note.

Zweiter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Septimen-Akkord, (zweite Grundharmonie).

Zufällige Dissonanzen.

§. 87.

Besteht ein Akkord aus Intervallen, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich konsoniren, so ist er konsonirend. Die Musikstücke in den ältern Zeiten bestanden aus lauter solchen Akkorden; und es ist wahrscheinlich, daß man sich lange damit begnügt habe. Da aber diese für sich allein, oder einige unter sich, immer ganz kleine Abschnitte bildeten, das Gehör zu oft befriedigten und nicht enge genug mit einander verbunden waren: so machte man den Versuch, „nicht alle Töne dieser Akkorde zu gleicher Zeit anzuschlagen, sondern einen der vorhergehenden liegen, und dann erst eintreten zu lassen, wenn die konsonirenden schon gehört worden waren.“ Als dieser Versuch — weil die Harmonie dadurch reizender, enger mit einander verbunden, und dem Gehör ein Verlangen nach derselben erweckt wurde — gelungen war, hielt man im vierstimmigen Satze zwei, auch drei Töne in ein und demselben Akkord also auf. Auf diese Art entstanden die Dissonanzen oder Vorhalte (Harmoniefremde Töne). Da aber diese keine Stelle im Akkorde für sich behaupten, da sie ohne der Harmonie zu schaden, auch weggelassen werden könnten, da sie überhaupt nicht nothwendig sind: so nennt man sie zufällige Dissonanzen. Von diesen wird im dritten Abschnitte ausführlich die Rede sein.

Wesentliche Dissonanzen.

§. 88.

Es gibt aber auch noch eine andere Art Dissonanzen, die nicht an die Stelle einer Konsonanz gesetzt werden können, der sie gleich wieder weichen; sondern welche selbstständig sind, d. h. die eine Stelle im Akkorde für sich behaupten und notwendig zu demselben gehören. Diese nennt man wesentliche Dissonanzen. Sie mögen wohl auf folgende Art entstanden sein:

a.	b.	c.	d.	e.

Wenn man z. B. in C dar modulirt, und läßt auf den C Akkord den Akkord G folgen, wie bei a: so wird das Gehör des Kessers ungewiß, ob dieser Akkord Dominante, oder Tonika sein soll; weil man eben so gut in C, als in G moduliren kann. Läßt man den C-Akkord wieder darauf folgen wie bei b, so ist er Dominante; folgt aber der Akkord D darauf wie bei c, so ist er Tonika.

Soll diese unbestimmte Modulation völlig bestimmt werden, so fügt man dem Akkord G noch die Septime F hinzu wie bei d; wodurch entschieden wird, daß die Harmonie G der Tonart C dur und nicht G dur zugehöre; weil in dieser kein F, sondern Fis vorkommt. Zugleich führt auch diese Septime, als Dissonanz, auf einen folgenden Akkord, wo sie aufgelöst werden muß. In einem solchen Falle, wird sie notwendig, und kann nicht weggelassen werden. Sie ist also eine wesentliche Dissonanz; denn sie vertritt weder die Stelle der Sexte, noch die der Oktave.

§. 89.

Da aber die Dissonanzen zu hart sein würden, wenn man sie eintreten lassen wollte, ohne daß sie im vorhergehenden Akkord schon gelegen hätten; da sie nur dann angenehm werden, wenn sie den folgenden Akkord mit dem vorhergehenden genau verbinden, so ist die Regel entstanden: Die Dissonanzen müssen im vorhergehenden Akkord auf derselben Notenstufe und in derselben Stimme als Konsonanzen gelegen haben, damit sie gebunden erscheinen können; welches ihre Vorbereitung genannt wird.

§. 90.

Die Septime muß aber als Dissonanz in eine Konsonanz übergehen; welches dadurch geschieht, daß man sie im folgenden Akkord eine Stufe abwärts schreiten läßt. Dieses nennt

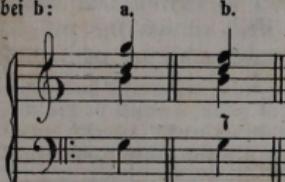
man ihre Auflösung. Die große Septime, welche Leitton ist, schreitet einen halben Ton aufwärts.

§. 91.

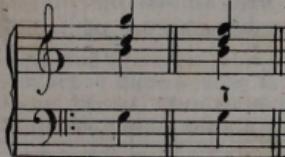
Die Septime hat eine doppelte Wirkung. Die erste besteht darin: daß sie die Ruhe oder den Schluß eines Abschnitts, den man sonst fühlen würde, zerstört. Die zweite Wirkung ist: das Gehör von dem Grundtone, auf welchem sie angebracht wird, als eine Dominante zur Tonika zu führen und daselbst zu ruhen.

§. 92.

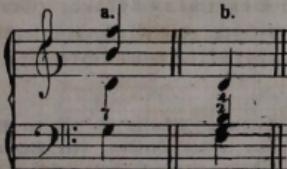
Der Septimen-Akkord wird mit 7 bezeichnet. Er ist am leichtesten zu finden, wenn wir uns den vollständigen Dreiklang denken wie bei a, zu welchem wir aber, statt der Oktave, die Septime hinzufügen wie bei b:



a. b.



Der vollständige Septimen-Akkord besteht also aus der Prime, deren Terz, Quinte und Septime. Da er aber aus vier verschiedenen, zum Akkorde gehörigen Tönen besteht, so kann man ihn auch den Vierklang nennen. Auch heißt er, um ihn vom Dreiklang, welcher konsonirender Akkord ist, zu unterscheiden „dissonirender Akkord“; weil die Septime darin Dissonanz ist. Dissonanz heißt aber in der Musik keineswegs ein übel- oder mißlingender, sondern ein das Gehör nicht befriedigender, nicht beruhigender Ton. Denn mit einem dissonirenden Akkorde darf man nie ein Musikstück schließen; indem die Dissonanz desselben noch eine Auflösung erfordert, damit das Gehör befriedigt werde. Will man aber erfahren, ob in einem Akkord eine Dissonanz enthalten sei, so stelle man die Töne des Akkordes so enge zusammen, wie sie einander am nächsten stehen können. Bilden dann bei dieser Zusammenstellung zwei Töne Sekunden, so ist jederzeit einer davon dissonirend. 3. B.



a. b.



Die Töne des Akkordes bei a sind bei b so nahe als nur möglich zusammengestellt. In dieser Zusammenstellung bilden Bass und Tenor Sekunden „F und G“; es muß mithin einer dieser beiden Töne Dissonanz sein. — Da nun aber der Septimen-Akkord aus dem Dreiklang entstanden, und in diesem der Bass Grundton ist: so muß auch im Septimen-Akkord der Bass Grundton, und die Septime Dissonanz sein: indem diese in der engsten Zusammenstellung mit dem Grundtone, mit der vollkommensten Konsonanz, die Sekunde bildet.

Anmerk. Daß es auch Septimen-Akkorde gibt, in welchen der Bass nicht Grundton ist, davon wird weiter unten die Rede sein.

§. 93.

Fügen wir allen leitereigenen Dreiklangsharmonien eine leitereigene Septime bei, so entstehen folgende Septimen-Akkorde:

Es gibt demnach vier verschiedene Arten von Bierklängen oder Septimenakkorden, welche — in der Durtonart von der Quarte der Tonleiter ausgehend — folgende sind:

- 1) Der Septimen-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinte und großen Septime, wie bei 1;
- 2) der Septimen-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, wie bei 2;
- 3) der Septimen-Akkord mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, wie bei 3;
- und
- 4) der Septimen-Akkord mit der kleinen Terz, verminderter Quinte und kleinen Septime, wie bei 4.

In diesen Septimen-Akkorden ist die Bassnote zugleich Grundton, und deshalb nennt man sie eigentliche (achte) Septimen-Akkorde (Grundharmonien); dieselben Septimen-Akkorde hingegen, in welchen nicht die Bassnote, sondern die Terz abwärts von derselben Grundton ist, heißen uneigentliche (unachte) ²⁵.

²⁵ Ein Kennzeichen des eigentlichen Septimen-Akkordes ist: daß der Bass desselben gewöhnlich eine Quarte auf oder eine Quinte abwärts in den Dreiklang oder Septimen-Akkord schreitet; in den uneigentlichen hingegen schreitet er fast immer eine Sekunde aufwärts in den Dreiklang. Wie sie übrigens auch noch anders fortschreiten können, wird in der Folge gezeigt werden.

§. 94.

Die Septimen müssen als Dissonanzen (nach §. 89. und 90.) vorbereitet und aufgelöst werden. Es gibt jedoch einen Septimen-Akkord, welcher frei, ohne Vorbereitung, eintreten kann; und das ist der mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime. Dieser findet bei 2 auf der Dominante statt, und heißt deshalb auch Dominanten-Sextimen-Akkord — abgekürzt, Dominant-Sept-Akkord — Haupt-Septimen-Akkord⁵⁶⁾. Je näher nämlich eine Dissonanz in der Zusammenstellung der Note, gegen welche sie dissonirt, zu liegen kommt, desto härter ist sie. Die große Septime welche nur einen halben Ton tiefer ist, als die Oktave, wird also härter sein als die kleine, welche einen ganzen Ton tiefer ist als die Oktave; und die kleine wird wieder härter sein, als die verminderte; denn letztere ist anderthalb Töne tiefer als die Oktave.

Die Schärfe der großen Terz hebt aber die Härte der kleinen Septime; und deshalb darf der Dominant-Sept-Akkord, der aus diesen Intervallen besteht, frei eintreten.

Anmerk. Die Schärfe der großen Terz kann nur die Härte der kleinen, keineswegs aber die der großen Septime heben; und deshalb darf der Septimen-Akkord bei 1, mit der großen Septime nicht frei eintreten. Bei 3 und 4 haben wir Septimen-Akkorde mit der kleinen Terz, welche keine Schärfe hat, wodurch die Härte der kleinen Septime gehoben werden könnte; und deshalb dürfen diese Akkorde auch nicht frei eintreten.

Sept-Nonen-Akkorde, oder Fünfklange.

a) Haupt-Sept-Nonen-Akkorde.

§. 95.

Dem Haupt-Septimen-Akkord kann man auch in den Dur-Tonarten die große, und in den Moll-Tonarten die kleine None befügen; woraus Sept-Nonen-Akkorde entstehen, die ebenfalls frei eintreten dürfen. Sie werden mit $\frac{2}{3}$ bezeichnet. Die None und Septime sind in diesen Akkorden wesentliche Dissonanzen; weil sie, wenn man hier den Grundton zweier Oktaven höher zwischen dieselben stellt, mit Derselben Sekunden bilden.

In C dur ist die None des Haupt-Septimen-Akkordes A, wie bei 1, und in C moll As, wie bei 2:

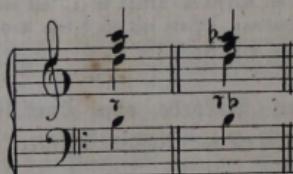
⁵⁶⁾ Er heißt deshalb Haupt-Septimen-Akkord, weil er am häufigsten gebraucht wird. Die andern Septimen-Akkorde nennt man, wegen ihres selteneren Gebrauchs: Neben-Septimen-Akkorde.

Anmerk. Die None im Septonenakkord ist ein selbstständiger oder wesentlicher Ton — eine wesentliche Dissonanz. Sie muss wesentliche Dissonanz sein; indem sie in den Verwechslungen des Stammakkordes durch enharmonische Klangverwechslungen auf derselben Notenstufe zur Konsonanz gemacht werden kann (§. 164), was aber mit einer zufälligen Dissonanz nie geschehen darf: denn diese muss jederzeit in den Ton schreiten, an dessen Stelle sie stand. Tritt daher die None auf denselben Bassnote ic. (S. §. 122 und 123) in die Oktave: so ist sie Vorhalt derselben, und mithin zufällige Dissonanz. Wenn sie dann als solche in einem Akkord vorkommt, so ist die Benennung Nonenakkord alsdann ganz falsch; indem die Akkorde ihren Namen nach den darin vorkommenden selbstständigen, wesentlichen oder harmonischen Tönen, nicht aber nach den Vorhalten oder harmoniefreien Tönen, bekommen müssen. Der Nonenakkord kann daher nur dann Nonenakkord genannt werden, wenn die darin vorkommende None eine wesentliche Dissonanz — ein selbstständiger Ton — ist. Nach Diesem wird man die selbstständige None von der, welche Vorhalt der Oktave ic. ist, sehr leicht unterscheiden können.

§. 96.

Lassen wir den Grundton dieser beiden Sept-Nonen-Akkorde weg, und legen die Terz des Grundtones in den Bass: so entstehen daraus zwei uneigentliche (unächte) Septimen-Akkorde:

3. 4.



zämlich in Dur, der Septimen-Akkord über dem Leitton wie bei 3; und in Moll, der verminderte Septimen-Akkord wie bei 4⁵⁷⁾; welche ebenfalls, als Verwechslungen der Haupt-Echt-Nonen-Akkorde, frei eintreten können. Dissonanzen sind hier die Septime und Quinte; jene, weil sie None, und diese, weil sie Septime des Grundtons ist. Wohl ist hier noch zu merken: daß in allen Verwechslungen der Sept-Nonen-Akkorde, des Wohklanges wegen, der Grundton ausfallen muß.

§. 97.

Der Septimen-Akkord über dem Leitton darf nicht mit dem, der auf der Septime der Tonleiter seinen Sitz hat⁵⁸⁾, und aus gleichen Intervallen besteht, verwechselt werden. Nach

⁵⁷⁾ Die Terz des Grundtons, die zugleich auch in beiden Akkorden Leitton ist, liegt im Bassse, mithin ist von diesem die Terz abwärts Grundton; indem der Leitton jederzeit die Terz des Dominantenakkordes ist (§. 62.).

⁵⁸⁾ Der aus dem verminderten Dreiklange entstanden, und ein eigentlicher Septimen-Akkord ist; denn der Bass ist Grundton.

jenem schreitet der Bass, weil er Leitton ist, einen halben Ton aufwärts, wie bei a; nach diesem aber, entweder eine Quarte auf = oder eine Quinte abwärts wie bei b, wo auch die Septime vorbereitet erscheinen muss. z. B.

a. a. b. b.

5 oder 5 7 oder 7

5 5 7 7

§. 98.

Der Septimen-Akkord über dem Leitton kommt in den Dur-Tonarten, des Wohlklanges wegen, oft mit zufällig erniedrigter Septime vor; wo er alsdann gleiche Intervalle mit dem verminderten hat, aber wohl von ihm zu unterscheiden ist. z. B. bei a:

a. b.

7b 5 5 3 5

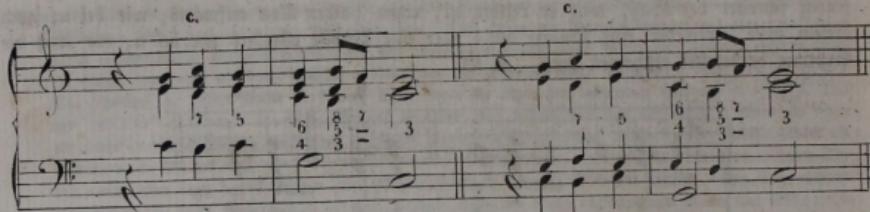
4 3 — 6 8 1 3 5

Lassen wir diesen Septimen-Akkord ohne zufällig erniedrigte Septime frei eintreten wie bei b, welches oft geschieht: so klingt er sehr hart, weil die Septime dem Bassen zunächst liegt. Um diese Härte zu vermeiden, erniedrigt man lieber die Septime wie bei a.

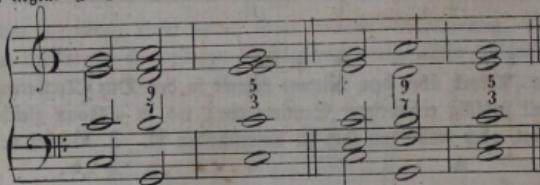
§. 99.

Kommt aber die Septime in die Obersstimme zu liegen, so kann dieser Akkord, ohne das Gehör zu beleidigen, frei eintreten, wie z. B. bei c:

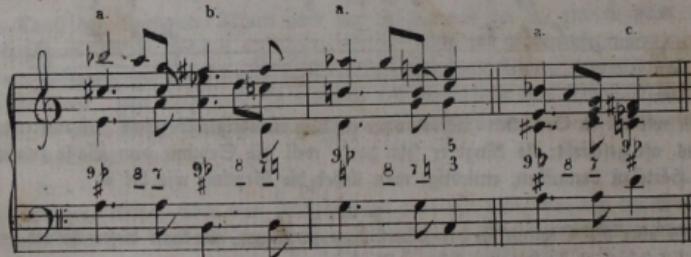
⁵⁵⁾ Die Auflösung der Septime, wenn nach ihr ein Dreiklang folgt, bezeichnet man gewöhnlich auch durch eine Signatur. Bei a löst sich die Septime in die Quinte auf, und deßhalb steht diese auch über der Bassnote; löst sich die Septime in die Terz auf, so setzt man diese gewöhnlich darüber, wie es in den Beispielen des folgenden §. geschehen ist.



Anmerk. 1. Tritt der Sept.-Nonen-Akkord mit der großen None frei ein, so muss die None in der Oberstimme liegen. B. B.



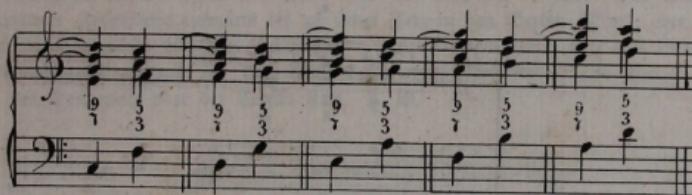
Anmerk. 2. Auch die kleine None im Sept.-Nonen-Akkord muss in die Oberstimme wie bei a., oder in die zweitfolgende wie bei b. gelegt werden, und vom Bassus wenigstens über eine Oktave entfernt sein, wenn sie nicht hart klingen soll. Ganz schlecht würde dieser Akkord klingen, wenn man die Töne desselben frei eintreten, und so enge zusammen legen wollte wie bei c., wo sie lauter Sekunden bilden:



b) Neben - Sept - Nonen - Akkorde.

§. 100.

Außer dem Haupt - Septimen - Akkorde, kann man in der Dur - Tonart auch den Neben - Septimen - Akkorden eine leitereigene None beifügen, in welchen aber Septime und None als Dissonanzen vorbereitet erscheinen müssen. B. B.



§. 101.

Lassen wir den Grundton dieser Neben-Sept-Nonen-Akkorde weg, so entstehen daraus lauter uneigentliche (unächte) Septimen-Akkorde. Z. B.

In dur.

In moll.

g.

h.

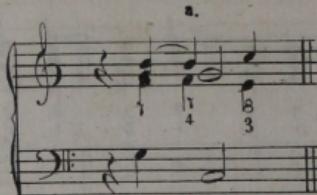
Ein Kennzeichen der uneigentlichen Septimen-Akkorde ist also, wie schon oben gesagt: daß der Bass eine Stufe aufwärts schreitet.

Anmerk. In der Molltonart kann man, außer dem Haupt-Septimen-Akkorde bei g, nur dem auf der Wechseldominate, wie bei h, eine leitereigene Nine befügen; denn die große Septime der Tonart, in welcher man modulirt, z. B. in Amoll Gis, streitet gegen die Bildung dieser Akkorde.

Die große Septime als Leitton.

§. 102.

Die große Septime, welche als Leitton und Vorhalt der Oktave wie bei a vorkommt, schreitet einen halben Ton aufwärts in die Oktave. Z. B.



Diese wird im dritten Abschnitte bei den Vorhalten oft vorkommen.

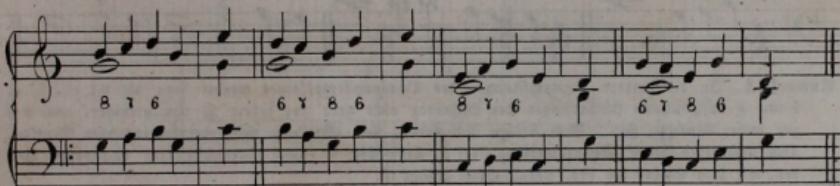
Bon der ruhenden oder stillstehenden Septime.

§. 103.

Es gibt auch eine Septime, die keiner Auflösung bedarf, sondern liegen bleibt, und deshalb die ruhende oder stillstehende Septime genannt wird. — Wenn nämlich eine oder mehrere Stimmen terzenweise fortschreiten, so kann man, wie schon oben gesagt, die dazwischen liegende Sekunde durchgehen lassen. Geschieht dies auf folgende Art, so entsteht daraus die ruhende Septime:

Bei a schreiten Soprano und Alt, jener von h—d und dieser von g—h, terzenweise fort; wo man im Sopran e, und im Alte a durchgehen lassen kann wie bei b. Diese Töne brauchen aber nicht gerade so wie bei b in Achteln, sondern sie können eben so gut auch, wie bei c, in Vierteln durchgehen. — Segen wir nun die Töne des Alten in den Bass, und den Basson G in den Alt wie bei d: so entsteht dadurch die ruhende Septime. Bei e und f ist noch eine vierte Stimme darzu gesetzt. Das C und A im Sopran und Bass sind daher blos durchgehende, und keineswegs einen Akkord bildende Töne. Es bleibt demnach auf denselben die G Harmonie fort; mithin ist die Septime G im Alte bei d Grundton, also ein konsonirendes Intervall, welches keiner Auflösung bedarf, und auch wie bei f verdoppelt werden kann.

Diese Septime kann angewendet werden, wenn der Bass auf der Dominante oder Tonika vom Grundtonen stufenweise aufwärts bis zu seiner Terz in den Sexten-Akkord, oder von der Terz stufenweise abwärts bis zum Grundton forschreitet; wo dann aber eine Stimme als Terz gleichmäßige Bewegung mit dem Basse haben muß. Sie findet dann jederzeit auf der Sekunde der Dominante oder der Tonika statt. Z. B.



Anmerk. 1. Auf ähnliche Weise entsteht die Hinhaltung der Auflösung des Septimenakkordes. Wenn nämlich auf der Dominante die Septime zur Quinte des Quintseptenakkordes, wie unten bei a — oder, umgekehrt, diese zur Septime wird, wie bei b: so kann man auch hier die darneben- oder dazwischenliegenden Sekunden durchgehen lassen, wie bei c, d, e und f. Da aber diese Töne blos durchgehende, mithin harmoniekreimde, und nicht harmonische sind: so bleibt auch auf denselben die Harmonie des vorhergehenden Septimen- und nachfolgenden Quintsexten-, oder die des Quintsexten- und nachfolgenden Septimen-Akkordes — hier die Harmonie G — noch fort. Bei c, d, e und f ist also Grundton G; denn die Töne bei c und e „C im Alte und A im Basse“, und die bei d und f „C im Alte und A im Tenor und Bass“ sind ja blos durchgehende oder harmoniekreimde und keinesweges harmonische. So kann man auch noch mehrere Töne durchgehen lassen, und auf diese Weise die Auflösung der Septime ic. noch länger hinhalten, wie z. B. bei g.

Anmerk. 2. Kann die Dissonanz des Hauptseptimenakkordes auf der folgenden Bahnote ausgelöst werden, wie z. B. unten bei h: so ist es auch erlaubt die Auflösung zu übergeben, und die Dissonanz gleich einen halben Ton aufwärts, in die Terz des eine Quinte höher liegenden Dominanten-Akkordes schreiten zu lassen wie bei i. Z. B.

a.	b.	c.	d.	e.
----	----	----	----	----

The musical score consists of four staves labeled f., g., h., and i. Staff f. shows a progression from a common chord to one with a 6/5/3 bass. Staff g. shows a progression with a bass note of 7. Staff h. shows a progression with a bass note of 5/4/3. Staff i. shows a progression with a bass note of 7/4/3.

Anmerk. 3. In den andern Verwechslungen des Dominantseptakkordes wendet man die bei c, d, e, f und g aufgeführten Hinkaltungen der Dissonanz nicht gern an; indem sie von geringer, oder von gar keiner Wirkung sind. Man bedient sich daher, statt derselben, lieber der der rubenden Septime. Das Uebergehen der Dissonanzauflösung, bei i, kann aber in allen Verwechslungen angewandt werden, wie zum Schlus des 1:7. Paragraphen gezeigt ist.

§. 104.

Zum vollständigen Septimen-Akkord gehört nach §. 92: Prime, Terz, Quinte und Septime. Man muß jedoch, um Fehler zu vermeiden, oft die Quinte weglassen, und dafür entweder die Oktave oder die doppelte Terz dazu nehmen. Die Terz darf nicht fehlen: weil sie, eben so wie beim Dreiklang, den Dur- und Moll-Akkord bestimmt. So auch darf die Septime nie weggelassen werden, indem ohne diese kein Septimen-Akkord statt finden könnte. Die Terz und Septime sind also nothwendige Intervalle dieses Akkords. Er kann in folgenden Gestalten erscheinen:

The musical score shows five ways to construct a dominant seventh chord on a G-clef staff. Way a: Bass note 7, Treble notes 7, 5, 3. Way b: Bass note 7, Treble notes 7, 5, 3. Way c: Bass note 7, Treble notes 8, 7, 5. Way d: Bass note 8, Treble notes 7, 5, 3. Way e: Bass note 5, Treble notes 7, 5, 3.

Bei a kommt er mit der Terz, Quinte und Septime vor; bei b mit der Terz, Septime und Oktave; bei c mit der doppelten Terz; bei d tritt die Oktave in die Septime; und bei e schreitet die Quinte in die Septime.

Anmerk. Es ist hier nöthig den Unterschied der nachschlagenden Septime, ob sie nach der Oktave wie bei d, oder nach der Quinte wie bei e folgt, fest zu halten. Steht nämlich über einer Bassnote wie hier bei d, 87: so zeigt dieses an „dass die Septime nach der Oktave, und zwar in derselben Stimme nachschlagen soll;“ steht aber 57 wie bei e: so bedeutet dieses „dass die Quinte in die Septime schreiten soll.“

§. 105.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

- 1) die Oktave genommen werden, um fehlerhafte Quintenfortschreitungen zu vermeiden. 3. B.

Musical notation example a. shows two measures of music in G major. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Measure 1 consists of a dominant seventh chord (B7) followed by a half note (B). Measure 2 consists of a dominant seventh chord (B7) followed by a half note (B). The notes are labeled with Roman numerals: 7, 3, 7, 3 under the first measure, and 7, 3 under the second measure. The bass line consists of eighth notes: D, E, C.

Bei b erscheint der Septimen-Akkord mit der Quinte, wodurch mit dem Bass und Auge fehlerhafte Quintenfortschreitungen entstehen; diese sind bei a dadurch vermieden, daß statt der Quinte, die Oktave genommen worden ist.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

- 2) die Oktave genommen werden, damit die Septime des folgenden Akkordes vorbereitet werden könne. 3. B.

Musical notation examples c, d, and e. show three measures of music in G major. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Measure 1 consists of a dominant seventh chord (B7) followed by a half note (B). Measure 2 consists of a dominant seventh chord (B7) followed by a half note (B). Measure 3 consists of a dominant seventh chord (B7) followed by a half note (B). The notes are labeled with Roman numerals: 7, 7, 7, 7 under the first measure, and 3 under the third measure. The bass line consists of eighth notes: D, E, C, B. Example c shows the dominant seventh chord with the fifth omitted. Examples d and e show the dominant seventh chord with the fifth included.

Der Haupt-Septimen-Akkord bei c kann frei eintreten, aber der Neben-Septimen-Akkord bei d nicht: denn in diesem muß die Septime vorbereitet erscheinen; welches auf keine andere Art geschehen kann, als daß bei c die Quinte weggelassen, und dafür die Oktave genommen wird.

Anmerk. Obgleich der Haupt-Septimen-Akkord frei eintreten kann: so bindet man die Septime des selben doch, wenn sie im vorhergehenden Akkord lag, wie bei e zu sehen ist.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

- 3) die doppelte Terz genommen werden, um fehlerhaften Quintenfortschreitungen zu entgehen. 3. B.

Bei f muß der Septimen-Akkord mit der doppelten Terz genommen werden: denn wollte man, statt dieser, die Quinte, wie bei g, darzu nehmen: so würden mit dem Bass und Tenore verbotene Quintenfortschreitungen, und bei h mit dem Sopran und Tenore verdeckte Quinten entstehen.

Anmerk. In dem Soze bei f kann man auf ähnliche Weise die Regel, wie beim Dreiklang (§. 56) anwenden: denn auch hier schreiten Sopran und Bass in gleicher Bewegung, wenn auch nicht in Dreiklängen, doch aber so fort, daß auf einen Dreiklang ein Septimenakkord folgt. Letzterer ist aber aus dem Dreiklang entstanden, und unterscheidet sich hier nur dadurch: daß man statt der Quinte, die Septime darzu nehmen muß. Die Regel würde daher bei dieser Akkordenfolge so zu stellen sein: Schreiten Sopran und Bass in gleicher Bewegung eine Sekunde aufwärts, und es folgt auf einen vollstimmigen Dreiklang ein Septimenakkord, wie bei f: so nimmt man leichter mit der doppelten Terz. — Dass nächst dieser nun noch die Septime genommen werden muß, und nicht schien darf, ist erst §. 104. gesagt worden.

§. 106.

Folgen mehrere Septimen-Akkorde auf einander, wo der Bass eine Quinte ab- oder eine Quartie aufwärts schreitet: so nimmt man, außer der Terz und Septime, zum ersten die Quinte, zum zweiten die Oktave, zum dritten wieder die Quinte ic. wie bei a; oder erst die Oktave, dann die Quinte, dann wieder die Oktave ic. wie bei b: damit die Septimen richtig vorbereitet werden können:

Anmerk. Ein solcher Satz kann daher in zwölf verschiedenen Gestalten erscheinen.

Anmerk. Wollte man nicht, wie es hier geschehen ist, einmal die Quinte, dann die Oktave ic. darzu nehmen: so würden die Septimen nicht vorbereitet und aufgelöst werden können; weil bei solchen Fortschreitungen die Terz des vorhergegangenen Septimen-Akkordes im folgenden Septimen-Akkorde jederzeit Dissonanz, und diese im nächstfolgenden Akkord wieder Terz werden muss, wenn sie richtig gebunden und aufgelöst sein soll.

§. 107.

Die Septime kann man auch vor ihrer Auflösung, auf derselben Harmonie, erst aufwärts in die Oktave ic. schreiten lassen; doch aber im folgenden Akkorden muss sie aufgelöst werden. 3. B.

§. 108.

Der verminderte Septimen-Akkord kann nur mit der Terz, Quinte und Septime wie bei a, oder auch mit doppelter Terz wie bei b vorkommen. Die Oktave darf nie darzu genommen werden, weil sie Leitton ist.

a. b. b. b.

Anmerk. Die Septime und Quinte müssen im verminderten Septimen-Akkorde als Dissonanzen eine Stufe abwärts schreiten: jene in die Quinte, und diese in die Terz des folgenden Akkordes. Diese Regel findet auch bei den andern uneigenlichen Septimen-Akkorden statt.

Beispiele zur Übung.

ſchömal ſchömal

1st staff: Key of G major (one sharp). Measures 1-3. Measure 1: 7 3. Measure 2: 87 7 87 7 87 3. Measure 3: 7 5 7 5 2 2 3.

2nd staff: Key of A major (two sharps). Measures 4-6. Measure 4: 7 87 7 87 3. Measure 5: 7 7 5 7 7 3. Measure 6: 6 7 5 7 3.

3rd staff: Key of C major (no sharps or flats). Measures 7-9. Measure 7: 6 2 87 5 3. Measure 8: 7 87 3. Measure 9: 7 7 3 3.

4th staff: Key of D major (one sharp). Measures 10-12. Measure 10: 7 5 7 5. Measure 11: 7 7 3 6. Measure 12: 6 87 5 3.

5th staff: Key of E major (two sharps). Measures 13-15. Measure 13: 7 3 7. Measure 14: 6 5 3. Measure 15: 8 7 3.

A handwritten musical score for two voices (treble and bass) and basso continuo. The score consists of five systems of music, each with two staves. The top staff of each system is for the treble voice, and the bottom staff is for the basso continuo. The basso continuo staff includes a bass clef, a common time signature, and a bass clef. The music is written in a cursive hand, with note heads and stems drawn individually. Numerical figures are placed above the notes and rests in each measure, likely indicating fingerings or performance instructions. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The second system starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The third system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The fourth system starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The fifth system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp.

A handwritten musical score for two voices (Soprano and Alto) and basso continuo. The score consists of five systems of music, each with two staves. The top staff of each system is for the soprano voice, and the bottom staff is for the alto voice. The basso continuo part is provided at the bottom of each system. The music is written in common time. Various numbers and symbols are written above the notes and between the staves, likely indicating fingerings or performance instructions. The score is numbered 90 at the top center.

Zweites Kapitel.

Quint - Sexten - Akkord, erste Verwechslung des Septimen - Akkordes.

§. 109.

Der Dreiklang hat, wie gezeigt worden ist, nicht mehr als zwei Verwechslungen; weil er nur aus drei verschiedenen Tönen besteht. Der Basston bildet darin die Prime der Grundharmonie, und durch die beiden andern Töne entstehen eben, wenn sie in den Bass versetzt werden, die zwei Verwechslungen. — Der vollständige Septimen - Akkord hingegen besteht aus vier verschiedenen Tönen, und deshalb hat er auch drei Verwechslungen.

Sehen wir die Terz des Septimen - Akkordes in den Bass, und den Grundton in eine höhere Stimme, so wird nun der Grundton des Stammakkordes zur Sexte, und die Septime desselben zur Quinte, und wir bezeichnen deshalb diesen Akkord mit §, und nennen ihn den Quint - Sexten - Akkord. Er kann in folgenden Gestalten erscheinen:

Stammakkorde.

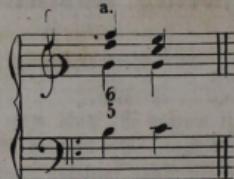
Der Quint - Sexten - Akkord mit der Terz, Quinte und Sexte bei a, ist die erste Verwechslung des vollständigen Septakkordes von d; der bei b, mit der Quinte und der doppelten Sexte, ist die des Stammakkordes von e; und der bei c, mit der Quinte, Sexte und Oktave, ist die des Stammakkordes von f.

Gewöhnlich kommt er mit der Terz, Quinte und Sexte vor wie bei a, selten wie bei b ohne Terz, und fast gar nicht wie bei c mit der Oktave; indem statt der Oktave jederzeit die Terz genommen werden kann, ohne daß dadurch Fehler entstehen. Uebrigens sucht man ihn immer mit der Terz zu nehmen; weil er dann vollständiger, kräftiger und besser klingt.

In diesem Akkorde ist die Quinte ^{*)} Dissonanz, welche vorbereitet und aufgelöst werden muß. Doch kann der Quint - Sexten - Akkord, welcher Verwechslung des

^{*)} Weil sie die Septime des Grundtons ist.

Haupt-Septimen-Akkordes⁶¹⁾ ist, wie hier bei a, eben so, wie sein Stammakkord frei eintreten. Z. B.



In diesem Akkorde, so wie in allen ächten Quint-Sexten-Akkorden, ist die Sexte aufwärts, oder die Terz vom Bassnote abwärts Grundton; weil die Terz des Grundtones bei der Bildung desselben in den Bass gesetzt worden ist.

§. 110.

So wie es unächte Septimen-Akkorde gibt, so kommen auch bisweilen unächte Quint-Sexten-Akkorde vor, von welchen ebenfalls frei eintreten können: 1) der, welcher Verwechslung des Septimen-Akkordes über dem Leitton ist wie bei b; und 2) der, welcher Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes ist wie bei c⁶²⁾.

In den unächten Quint-Sexten-Akkorden ist nicht die Sexte, sondern die Quarte aufwärts, oder die Quinte abwärts Grundton, und die Terz und Quinte sind Dissonanzen; jene, weil sie Septime, und diese, weil sie None des Grundtones ist. Die Terz und Quinte müssen, weil sie Dissonanzen sind, eine Stufe abwärts schreiten; doch kann der Bass die Auflösung der Terz, wenn sie wie bei d im Tenore und zwar in der zer-

⁶¹⁾ Das ist der Quint-Sexten-Akkord mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte. Obgleich die Quinte dieses Akkordes frei eintreten kann: so bindet man sie doch, wenn sie im vorhergehenden Akkord schon lag.

⁶²⁾ Dieses ist der Quint-Sexten-Akkord mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte.

streuten Lage statt findet, übernehmen. Das kann übrigens auch eine Oktave tiefer geschehen, wie z. B. bei e.

Anmerk. Den achten und unächten Quint-Sexten-Akkord kann man daran erkennen: daß der Bass nach jenem eine Stufe aufwärts, in den Dreiklang — nach diesem ebenfalls eine Stufe aufwärts, doch aber in den Sextenakkord, schreitet.

§. 111.

Es gibt auch einen Quint-Sexten-Akkord, der gewöhnlich in den Molltonarten vor- kommt, und aus dem verminderten Dreiklang auf folgende Art entstanden ist:

Haben wir den verminderten Dreiklang wie bei a, und fügen ihm, statt der Oktave, die kleine Septime als leitereigenen Ton bei, wie bei b, setzen die kleine None noch hinzu wie bei c, erhöhen die Terz zufällig wie bei d, lassen den Grundton weg wie bei e, und setzen die Terz des unächten Septimen-Akkordes (bei e) in den Bass wie bei f: so bekommen wir den Quint-Sexten-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinten und übermäßigen Sexten; welcher ebenfalls frei eintreten kann, weil er, wenn die übermäßige Sexte Dis enharmonisch in Es verwandelt wird, gleiche Intervalle wie ein Haupt-Septimen-Akkord hat. — In diesem Akkorde ist, wie man aus seiner Entstehung sehen kann, die verminderte Quinte abwärts Grundton. — Die Verwechslungen dieses Akkordes, bei g und h, so wie der Septimen-Akkord bei e, kommen — wegen der verminderten Terz — selten vor; weil sie, theils bei ihrem Eintreten, theils bei ihren Fortschreitungen hart, oder doch wenigstens minder wohlklingend sind. — Die mannichfaltige Behandlung dieses Akkordes wird bei der Beharmonierung berücksichtigt werden.

§. 112.

Nach §. 103. gibt es eine Septime, die nicht dissonirend, sondern konsonirend ist, keiner Auflösung bedarf, liegen bleibt, und deshalb ruhende Septime genannt wird. Es werden daher auch in den Verwechslungen dieser Septime diejenigen Intervalle, welche in den Verwechslungen der Vierklänge dissonirend sind, konsonirend sein; welches aus folgendem Beispiele, wo die ruhende Septime mit ihren Verwechslungen aufgestellt ist, erschließt:

1. a. 2. b. 3. c. 4. d. e.

1. a. 2. b. 3. c. 4. d. e.

1 6 5 6 5 4 6 2 4 3 4 6 3 5 2 5 3 5

Im ersten Sazé kommt bei a die ruhende Septime vor, welche, wie schon oben gezeigt, Grundton ist, und als solcher keiner Auflösung bedarf. Sopran, Tenor und Bass bilden nur durchgehende Noten. Im zweiten Sazé ist der Bass von 1 zum Sopran, der Sopran zum Bass gemacht, der Alt und Tenor sind geblieben; wodurch bei b die ruhende Quinte entstanden, die ebenfalls konsonirtend und ganz so zu behandeln ist, wie die ruhende Septime.

Statt der Tenornote d bei 2, konnte eben so gut, wie bei 1, f genommen, und der Akkord statt mit 6, durch $\frac{5}{3}$ bezeichnet werden. Man kann sogar hier auch im ersten Akkord den Sopran und Bass mit einander verwechseln, und statt des Sexten-Akkordes, den Dreiklang nehmen, wie zu Ende der Zeile bei e; und dann die Akkorde so folgen lassen, wie es hier bei b geschieht, wo ebenfalls die 5 ruhende Quinte wird. Im dritten Sazé ist der Bass von 1 zum Sopran, der Tenor zum Bass, der Sopran zum Tenor geworden und der Alt an seiner Stelle geblieben; wodurch nun wieder bei c die Terz konsonirender Ton ist. So auch bilden im vierten Sazé bei d, Sopran, Alt und Tenor durchgehende Töne, und der Bass ist Konsonanz.

Anmerk. Wenn aber die ruhende Septime (nach §. 103) keinen wirklichen Septimen-Akkord bildet: so können auch die daraus entstehenden Verwechslungen (die $\frac{5}{3}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{3}{2}$) keine wirklichen Akkorde, sondern nur Bezeichnungen der zur Bassnote zu nehmenden Töne sein.

§. 113.

Einige Beispiele, den Quint-Sexten-Akkord richtig behandeln zu lernen:

a. b. c. oder zerstreut:

a. 5 6 8 3 6 5 1 3 6 5 1 3

d.

oder d. oder d

e.

Bei a kann der Quint-Sexten-Akkord frei eintreten, weil er Verwechslung des Haupt-Septimen-Akkordes ist; bei b hingegen muß die Quinte gebunden erscheinen, weil dieser Quint-Sexten-Akkord Verwechslung eines Neben-Septimen-Akkordes ist. Bei c muß doppelte Sexte, und bei d doppelte Terz genommen werden: damit die Quinte des folgenden Akkordes, als Dissonanz, gebunden werden kann. Bei e ist die Quinte als Dissonanz nicht gebunden, welches falsch ist: denn dieser Quint-Sexten-Akkord ist Verwechslung eines Neben-Septimen-Akkordes; ferner kommen auch vom ersten zum zweiten Akkorde mit dem Bass und Tenor A — E und F — C, fehlerhafte Quintenfortschreitungen vor.

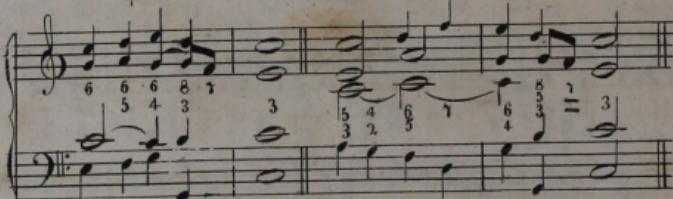
Anmerk. 1. Bleibt auf dem guten und schlechten Takttheile dieselbe Harmonie: so kann auch die Dissonanz, wenn eine Verwechslung desselben Akkordes, oder nach einer Verwechslung die Grundharmonie folgt wie bei f und g, liegen bleiben, und sich auf der folgenden Harmonie erst auflösen wie bei h; oder eine andere Stimme kann die Dissonanz und deren Auflösung übernehmen wie bei i und k:

Bei f bleibt die Septime im folgenden Akkorde als Quinte, so wie bei g die Quinte im folgenden Akkorde als Septime Dissonanz, welche sich beide bei h auflösen; bei i übernimmt der Bass das F, welches im vorhergehenden Quint-Sexten-Akkorde Dissonanz war, und die Auflösung erfolgt auch bei k in derselben Stimme.

Anmerk. 2. Es kann auch vom schlechten auf's gute Takttheil eine wesentliche Dissonanz in eine zufällige verwandelt, und als solche erst aufgelöst werden; weil diese die Stelle der harmonischen Note vertritt. z. B.

a. b. c.

oder a. b. c.



Bei a ist die Quinte C, im Tenore, wesentliche Dissonanz; welche im folgenden Akkorde bei b eine aufgelöste wird, und sich erst bei c auflost.

Beispiele zur Übung.

Geothermal

Sechsmal

Sediment

A musical score for 'The Star-Spangled Banner'. The top staff shows a vocal line with a treble clef, featuring eighth-note patterns and rests. The bottom staff shows a piano accompaniment with a bass clef, featuring eighth-note patterns and rests. Numerical fingerings are written above the vocal line, such as '3 6 8 3' and '3 6 8 3'.

A handwritten musical score for two voices, Treble and Bass. The Treble part includes harmonic analysis below the staff, indicating chords such as 6/5, 6/4, 6/3, 8/7, 3, 6/5, 3, 6/5, 3, 5/6, 6/3, 8/7, and 3.

Handwritten musical score for two voices (Soprano and Basso Continuo). The score is divided into four systems of four measures each. Fingerings are provided above the notes.

System 1:

- Soprano: Measures 1-4. Fingerings: 6 5 3, 5 6 #; 6 4 6 5, 6 8 5 3; 5 6 3, 6 5 3.
- Basso Continuo: Measures 1-4. Fingerings: 6 5 3, 5 6 #; 6 4 6 5, 6 8 5 3; 5 6 3, 6 5 3.

System 2:

- Soprano: Measures 5-8. Fingerings: 6 5 3, 5 6 3 3, 5 6 8 5 3; 6 5 3 5, 6 3 5 8 5 3; 5 6 6 8 5 3.
- Basso Continuo: Measures 5-8. Fingerings: 6 5 3, 5 6 3 3, 5 6 8 5 3; 6 5 3 5, 6 3 5 8 5 3; 5 6 6 8 5 3.

System 3:

- Soprano: Measures 9-12. Fingerings: 6 5 3 3, 6 8 5 3; 6 5 3 6 3 5 6 3 5 8 5 3; 5 6 6 5.
- Basso Continuo: Measures 9-12. Fingerings: 6 5 3 3, 6 8 5 3; 6 5 3 6 3 5 6 3 5 8 5 3; 5 6 6 5.

System 4:

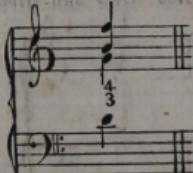
- Soprano: Measures 13-16. Fingerings: 3 5 5 # 3, 5 6 4 b 8 5 6 8 5 3; 6 6 3, 6 3 5 8 5 3.
- Basso Continuo: Measures 13-16. Fingerings: 3 5 5 # 3, 5 6 4 b 8 5 6 8 5 3; 6 6 3, 6 3 5 8 5 3.

Drittes Kapitel.

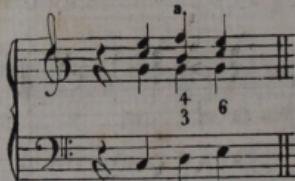
Terz - Quart - Sexten - Akkord ⁶³⁾; zweite Verwechslung des Septimen-Akkordes.

§. 114.

Sezen wir die Quinte des Septimen-Akkordes in den Bass, und sämmtliche zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle in höhere Stimmen; so wird nun der Grundton des Stammakkordes zur Quarte, und die Septime desselben zur Terz; weshalb wir auch diesen Akkord mit $\frac{3}{2}$ bezeichnen ⁶⁴⁾, und ihn den Terz - Quart - Sexten - Akkord nennen. Er kann vollstimmig nur mit der Terz, Quarte und Sexte vorkommen. J. B.



In diesem Akkorde ist die Quarte auf-, oder die Quinte abwärts Grundton, und die Terz ⁶⁵⁾ Dissonanz; welche vorbereitet und aufgelöst werden muss. Doch kann der Terz - Quart - Sexten - Akkord, welcher Verwechslung des Haupt - Septimen - Akkordes ⁶⁶⁾ ist, eben so, wie sein Stammakkord, frei eintreten, wie z. B. bei a:



⁶³⁾ Gewöhnlich wird er Terz - Quarten - oder Quart - Terzen - Akkord genannt.

⁶⁴⁾ Doch muss die Sexte, wenn sie kein leitereigener Ton bleiben, sondern erhöht oder erniedrigt werden soll, mit ihrer Bestimmung hinzugesetzt werden. J. B. $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6\sharp \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6\flat \\ 4 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 5 \end{matrix}$

⁶⁵⁾ Weil sie die Septime des Grundakkordes ist.

⁶⁶⁾ Das ist der mit der kleinen Terz, reinen Quarte und großen Sexte.

§. 115.

Als Verwechslung des Haupt-Septimen-Akkordes kommt er oft ohne Quarte, entweder mit der Oktave, oder mit der doppelten Terz, als Sexten-Akkord vor, in welchem die Sexte Leitton ist (§. 71.). Kommt er mit der Oktave vor: so kann die Terz als Dissonanz eine Stufe aufwärts schreiten, sobald der Bass, wenn auch eine Oktave tiefer, die Auflösung derselben übernimmt; erscheint er mit doppelter Terz, so muß eine davon aufgelöst werden. Z. B.

Bei a ist die Terz f Dissonanz, welche als solche eine Stufe abwärts nach e hätte schreiten sollen; da aber der Grundton g in diesem Akkord weggelassen ist: so dissonirt die Terz nicht sehr, oder eigentlich gar nicht, und kann daher auch eine Stufe aufwärts schreiten; weil der Bass die Auflösung e übernimmt. So auch kann die Terz, wenn die Quarte weg gelassen wird, doppelt genommen werden; wo alsdann die Eine eine Stufe auf-, und die andre eine Stufe abwärts forschreiten muß, wie bei c. S. auch §. 71.

Wollte man die Terz dieses Akkordes als Dissonanz eine Terz aufwärts schreiten lassen, wie z. B. bei a:

so würde die dazwischen liegende Sekunde G durchgehend gedacht, oder angeschlagen werden können, wie bei b. Da aber die hier durchgehende Sekunde Grundton ist: so wird dieser Akkord nicht wie ein Sexten-, sondern wie ein Terz-Durkarten-Akkord klingen, in welchem die Terz als Dissonanz einer Auflösung bedarf. Bei einer solchen Fortschreitung aber wird sie nicht aufgelöst, mithin ist auch die Fortschreitung selbst falsch.

Anmerk. Findet dieser Akkord als Verwechslung des Haupt-Septimen-Akkordes in der zerstreuten Lage statt: so kann auch, selbst im strengen Style, der Bass die Auflösung der Dissonanz, wenn diese im Tenore liegt, in derselben Oktave, oder auch eine Oktave tiefer übernehmen. wie z. B. bei d:

§. 116.

Im unächten Terz-Quarten-Akkorde, wie bei e und f,

ist der Bass und dessen Terz Dissonanz, und die Sekunde Grundton. Von diesen Akkorden können frei eintreten: 1) der, welcher Verwechselung des Septimen-Akkordes über dem Leitton ist wie bei e; und 2) der, welcher Verwechselung des verminderlichen Septimen-Akkordes¹⁷⁾ ist wie bei f.

Anmerk. Der Terz-Quart-Sexten-Akkord ist ächt: wenn der Bass eine Stufe abwärts in den Dreiklang, oder eine Stufe aufwärts in den Sexten-Akkord schreitet; unächt hingegen ist er, wenn er eine Stufe abwärts in den Sexten-Akkord tritt.

Einige Beispiele zur näheren Erläuterung.

oder wohlklingender:

¹⁷⁾ Der Terz-Quarten-Akkord mit der kleinen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

oder: c.

a. b.

a. bb.

8 7 3 3
3 8 7 3 3
4 6 3 3
3 6 8 7 3 3
3 4 5 3 3
4 6 8 7 3 3

Die Terz darf in den Akkorden bei a frei eintreten: weil diese Akkorde Verwechselungen der Haupt-Septimen-, oder deren Sept-Nonen-Akkorde sind; bei b hingegen muß die Terz gebunden erscheinen: denn diese Terz-Quart-Sexten-Akkorde sind Verwechselungen der Neben-Septimen-Akkorde. In den Akkorden bei c ist die Sexte, des Wohlklanges wegen, und weil sie aufwärts schreitet, zufällig erhöht. Diese Akkorde sind nicht Verwechselungen des Haupt-Septimen-, sondern des Neben-Septimen-Akkordes der Wechseldominante.

Anmerk. Es dürfte wohl nicht überflüssig sein, hier auf die Kürze der Schreibart, die bei bb vor kommt, aufmerksam zu machen. Es folgt nämlich auf die 5 hier die $\frac{4}{3}$; welches scheinen könnte, als wenn die Quinte in die Quarte schreiten sollte: indem sie, wie es oft geschieht, in gleicher Linie mit einander stehen. Nicht aber die Quinte, sondern die Terz muß hier in die Quarte schreiten; welches eigentlich folgende Beifügung $\frac{5}{3} \frac{6}{4}$ erforderte. Der Kürze wegen, wendet man aber lieber jene Schreibart an.

3-

Beispiele zur Übung.

sechsmal

sechsmal

8 7 3 3
3 8 7 3 3
4 6 3 3
3 6 8 7 3 3
3 4 5 3 3
4 6 8 7 3 3

6 5 3 6 6 8 7 3 3 6 3
3 6 6 3 8 7 3

leichtmal

Biertes Kapitel.

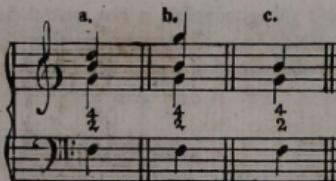
Sekund - Quart - Sexten - Akkord ⁶⁸⁾), dritte Verwechslung des Septimen-Akkordes.

§. 117.

Sehen wir die Septime des Septimen-Akkordes in den Bass, und die andern zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle in höhere Stimmen: so wird nun der Grundton des Stammakkordes zur Sekunde, und die Terz desselben zur Quarte; weshalb wir auch diesen Akkord mit ² bezeichnen ⁶⁹⁾, und ihn den „Quart-Sekunden-Akkord“ nennen. Er kann in folgenden Gestalten erscheinen:

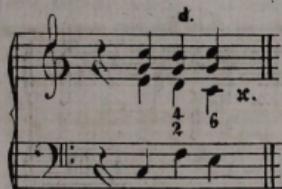
⁶⁸⁾ Gewöhnlich nennt man ihn den Sekund-Quarten-, oder Quart-Sekunden-, oder auch bloß Sekunden-Akkord.

⁶⁹⁾ Doch muss die Sexte, wenn sie erhöht oder erniedrigt werden soll, mit hinzugesetzt werden.



Gewöhnlich kommt er mit der Sekunde, Quarte und Sexte vor wie bei a., seltener mit der Quarte und der doppelten Sekunde wie bei b., und im dreistimmigen Saze mit der Sekunde und Quarte wie bei c.

In diesem Akkorde ist die Sekunde Grundton, und der Bass⁷⁰⁾ Dissonanz, welcher vorbereitet und aufgelöst werden muß⁷¹⁾. Doch kann der Quart-Sekunden-Akkord, welcher Verwechslung des Haupt-Septimen-Akkordes⁷²⁾ ist, eben so, wie sein Stammakkord, frei eintreten, wie z. B. bei d:



§. 118.

Im unächten Quart-Sekunden-Akkorde, wie bei e und f, ist der Bass und dessen Sexte⁷³⁾ Dissonanz, und die Sekunde abwärts Grundton. Der Quart-Sekunden-Akkord, welcher Verwechslung des verminderlichen Septimen-Akkordes⁷⁴⁾ ist, wie bei g und h, kann

⁷⁰⁾ Weil er die Septime des Grundtons ist.

⁷¹⁾ Die Auflösung geschieht gewöhnlich dadurch, daß der Bass eine Stufe abwärts in den Sexten-Akkord schreitet.

⁷²⁾ Rämlich der Quart-Sekunden-Akkord mit der großen Sekunde, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

⁷³⁾ Der Bass ist Dissonanz, weil er None des Grundtons ist, so wie die Sexte, weil sie Septime des Grundtons ist.

⁷⁴⁾ Rämlich der Quart-Sekunden-Akkord mit der übermäßigen Sekunde, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

frei eintreten. Dieser Akkord löst sich gewöhnlich in den wesentlichen Quart-Sexten-Akkord auf. Die Sexte ist Dissonanz, welche eine Stufe abwärts schreiten müßte; doch kann sie, weil der Grundton, gegen den sie dissonirt, fehlt, auch wie bei g eine Stufe aufwärts schreiten. Z. B.

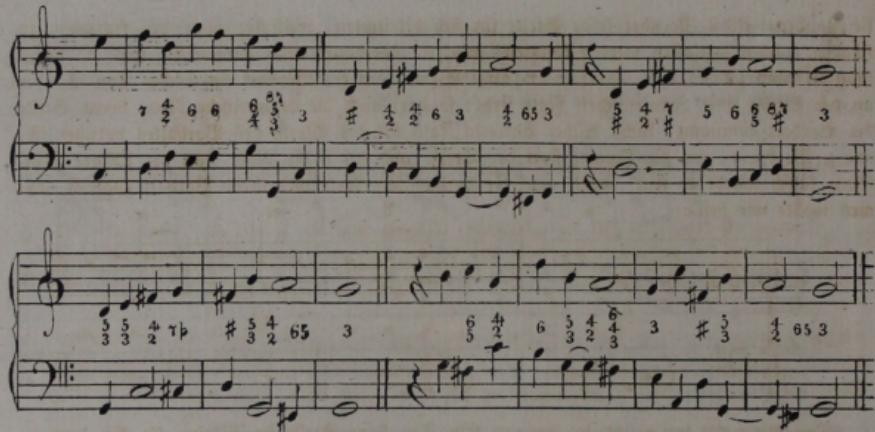
Anmerk. 1. Wenn im Quart-Sekunden-Akkorde die Sekunde im Soprano liegt, und der Bass einen halben Ton abwärts in den Ketten schreitet, über welchen die Sexte und nachschlagende Quinte steht: so muß zum Sexten-Akkorde die doppelte Sexte genommen werden wie bei a, damit die eine Sexte liegen bleiben, und die andere in die Quinte schreiten kann; weil durch die nachschlagende Quinte der Quint-Sexten-Akkord entsteht. In der engen Lage schreitet dann der Tenor in die Quinte; in der zerstreuten hingegen, der Alt in dieselbe. Z. B.

Anmerk. 2. Kann die Dissonanz des Quart-Sekunden-Akkords auf derselben Soprannote aufgelöst werden wie bei b., und der darauf folgende Quart-Sekunden-Akkord frei eintreten wie bei c.: so ist es auch erlaubt, zwei Quart-Sekunden-Akkorde auf einander folgen zu lassen, wie bei d. Z. B.

Anmerk. 3. Kann die Dissonanz des Quart-Sekunden-Akkordes auf der folgenden Soprannote aufgelöst werden: so kann auch die Auflösung übergegangen, und gleich ein solcher dissonanter Akkord genommen werden, dessen Dissonanz durch den ausgelassenen Akkord wäre vorbereitet worden: und Das ist der, welcher wieder von diesem die Dominante bildet. 3. B.

Bei e wird die Dissonanz im Bassus richtig aufgelöst; bei f hingegen wird die Auflösung übergangen, und der Bass schreitet einen halben Ton aufwärts. Dies kann auch auf dem Septimen-Akkord und dessen Verwandlungen angewendet werden, wie schon §. 108. bei f gezeigt ist.

Anmerk. 4. Der Sekund-Quarten-Akkord ist ächt: wenn der Bass eine Stufe abwärts in den Sexten-Akkord, oder, wie hier bei h, auf derselben Notenstufe einen halben Ton aufwärts in den Quint-Sexten- oder Septimen-Akkord schreitet. Unächt hingegen ist er: wenn der Bass entweder eine Stufe abwärts in den wesentlichen Quart-Sexten-Akkord, wie bei g, oder, auf derselben Notenstufe, einen halben Ton aufwärts in den Septimen- oder Terz-Quarten-Akkord schreitet, wie z. B. in der vorhergehenden Notenseite bei h.



Dritter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Von den Vorhalten oder zufälligen Dissonanzen (Harmoniefremden Tönen ⁷³).

§. 119.

Von der Entstehung der Vorhalte ist im vorhergehenden Abschnitte (§. 87.) gesprochen worden. Vorhalte heißen sie deshalb: weil sie keine Stelle für sich behaupten, sondern statt anderer, zu einem Akkorde gehöriger Töne ⁷⁴) stehen, deren Eintritt sie noch hinhalten. Sie sind mithin Töne des vorhergehenden Akkordes, die beim Eintreten der nächstfolgenden Harmonie noch kurze Zeit liegen bleiben, und sich später erst in die Töne auflösen, an deren Stelle

⁷³) Da die Vorhalte solche Töne sind, welche keine Stelle in einem Akkorde für sich behaupten, also nicht mit zur Harmonie gehören, so nennt man sie auch harmoniefremde Töne.

⁷⁴) Statt harmonischer Töne.

sie standen. Weil sie aber keine Stelle für sich behaupten „weil sie, ohne der Harmonie zu schaden, auch weggelassen werden könnten“ weil sie überhaupt nicht nothwendig sind: so nennt man sie auch zufällige Dissonanzen. Wenn aber ein Vorhalt ein solcher Ton ist, der an der Stelle einer harmonischen Note steht: so darf auch die harmonische Note, deren Stelle der Vorhalt einnimmt, nicht früher eintreten, als bis der Werth des Vorhaltes vorüber ist; wie z. B. bei a, wo die Quarte statt der Terz, und bei b die None statt der Oktave steht. Ganz falsch würde es sein, wenn man die harmonische Note und ihren Vorhalt zugleich nehmen wollte wie bei c:

The musical examples a, b, c, and d are arranged in two staves. The top staff shows measures 1-2 in treble clef and the bottom staff shows measures 3-4 in bass clef. Measure 1 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 2 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 3 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 4 starts with a half note followed by a quarter note.

a. Treble: 6, 4, 3. Bass: 5, 4, 3.

b. Treble: 6, 9, 8. Bass: 6, 9, 8.

c. Treble: 4, 3. Bass: 4, 3.

d. Treble: 9, 8. Bass: 9, 8.

Diese Vorhalte bei a und b, wo nur Ein Ton keine Stelle im Akkord für sich behauptet, nennt man einfache Vorhalte. Man kann aber auch doppelte, dreifache u. n. m. Vorhalte in einem Akkord anbringen. Z. B.

The musical examples d, e, and f are arranged in two staves. The top staff shows measures 1-2 in treble clef and the bottom staff shows measures 3-4 in bass clef. Measures 1-2 start with a half note followed by a quarter note. Measures 3-4 start with a half note followed by a quarter note.

d. Treble: 6, 5. Bass: 6, 5.

e. Treble: 7, 4, 3. Bass: 7, 4, 3.

f. Treble: 9, 8. Bass: 9, 8.

In diesen Beispielen sind folgende Intervalle Vorhalte: bei d die Sexte vor der Quinte und die Quarte vor der Terz; bei e die Septime vor der Oktave und die Quarte vor der Terz; bei f die None vor der Oktave, die Septime vor der Oktave und die Quarte vor der Terz.

§. 120.

Man kann in allen Stimmen Vorhalte anbringen; doch ist dabei wohl zu beachten:

- 1) daß sie vorbereitet werden müssen, d. h. sie müssen in der vorhergehenden Harmonie, als Konsonanzen — oder auch als wesentliche Dissonanzen — auf derselben Notenstufe und in derselben Stimme gelegen haben, damit sie gebunden erscheinen können. Auch darf die Konsonanz am Werthe nicht geringer sein, als die Dissonanz.

- 2) daß sie auf die gute Taktzeit kommen, und auf der schlechten sich auflösen müssen ⁷⁷⁾, d. h. sie müssen in die harmonischen Töne treten, an deren Stelle sie gestanden haben;
- 3) daß sie aufwärts gewöhnlich nur einen halben Ton über sich, abwärts aber entweder einen halben, oder einen ganzen Ton unter sich treten; und
- 4) daß sie nicht verdoppelt werden dürfen ⁷⁸⁾.

Anmerk. 1. Eine Dissonanz kann nie auf derselben Notenstufe Konsonanz werden: indem sie sonst nicht aufgelöst wird.

Anmerk. 2. Kommen Vorhalte in einem Akkoord vor, wo man zweifelhaft ist, welche Intervalle noch darzu genommen werden sollen: so sehe man nur auf ihre Fortschreitung. Steht z. B. über einer Bassnote 76; so zeigt dieses an: daß die Septime in die Sexte treten, und eine Vorhalt von dieser sein soll. Wenn aber die Septime bloss Vorhalt ist, so ist es auch nicht der Septimen-, sondern der Sextenakkord; und deshalb müssen auch diejenigen Intervalle darzu genommen werden, welche zum Sextenakkord gehören. $\frac{6}{4}$ bedeutet den Quartsextenakkord; $\frac{7}{5} \frac{6}{4}$ den Quintsextenakkord; $\frac{7}{6} \frac{5}{4}$ den Quartschlussakkord ^{z.}.

Anmerk. 3. Da sich aber vor einem jeden harmonischen Tone Vorhalte anbringen lassen: so möchte es wohl nicht überflüssig sein, für Anfänger hier erst noch Nachstehendes vorauszuschicken, wodurch sie vielleicht eine bessere Übersicht von der Anwendung derselben erhalten dürfen. Als Beispiel diene uns der vollstimmige Dreiklang, der, wie bekannt, aus der Prime, Terz, Quinte und Oktave besteht. Lassen wir davon die Prime — den Basson — jetzt weg, und nehmen die drei oben Stimmen: so haben wir noch: $\frac{8}{3}$. Hier können wir nun folgende Vorhalte, die abwärts schreiten müssen: so haben wir noch: $\frac{8}{3}$.

$\frac{8}{3}, 48, 63, 98; \frac{65}{48}, \frac{98}{48}; \frac{98}{48}$. Es kann mithin im Dreiklange — beim Anwenden der einfachen Vorhalte — die Duarte Vorhalt der Terz sein, oder die Sexte Vorhalt der Quinte, oder die None Vorhalt der Oktave. Wenden wir doppelte an: so können die Duarte und Sexte Vorhalte der Terz und Quinte, und die Duarte und None die bei Terz und Oktave sein. Bei den dreifachen können Duarte, Sexte und None als Vorhalte der Terz, Quinte und Oktave vorkommen. — Auf ähnliche Weise lassen sich nun wieder Vorhalte, die aufwärts schreiten müssen, anbringen. 3. B.

$28, 45, 78; \frac{45}{28}, \frac{78}{28}$. Es kann mithin die Sekunde Vorhalt der Terz sein, die Duarte Vorhalt der Quinte ^{z.}

Endlich können diese Vorhalte auch noch so angewendet werden: daß man zu gleicher Zeit einige auf-, und andere abwärts schreiten läßt, wie z. B. $\frac{7}{4} \frac{8}{3}$ wo die Duarte und

⁷⁷⁾ Wollte man die Vorhalte aufs schlechte Taktteil bringen, und auf dem guten auflösen: so würde dieses nicht durch eine neue Harmonie hervorgehoben werden können; weil beide Taktteile einerlei Harmonie hätten. Aufs schlechte Taktteil darf nur dann ein Vorhalt kommen, wenn die Auslösung auch auf demselben Taktteil statt findet, d. h. wenn sie aufs Taktglied fällt. Siehe S. 172.

⁷⁸⁾ Well überhaupt jede Dissonanz ihre bestimmte Fortschreitung hat: so würden durch die Verdopplung derselben entweder fehlerhafte Oktavfortschreitungen entstehen, oder sie würde in einer Stimme gar nicht aufgelöst werden können.

Septime Vorhalte der Terz- und Octave sind ic. Eben so kann man auch Vorhalte im Bassus anbringen, wie aus den nachfolgenden Tabellen zu ersehen ist. — So wie sich aber im Dreiklange vor einem jeden Intervalle Vorhalte anbringen lassen; eben so kann es auch in den übrigen Akkorden geschehen.

Tabellen der gebräuchlichsten Vorhalte.

§. 121.

- 1) Tabelle des Dreiklanges und seiner Verwechslungen, mit einfachen, doppelten und dreifachen Vorhalten.

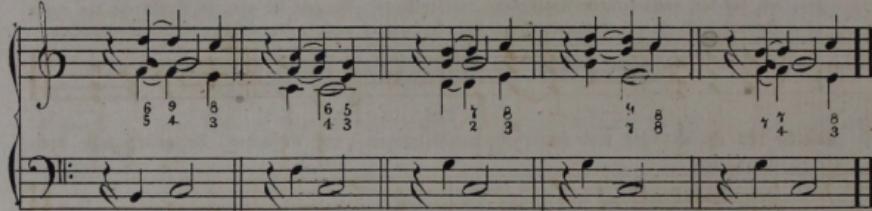
a) Der Dreiklang mit seinen Vorhalten.

Einfache Vorhalte.

b) Der Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.

c) Der Quart-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.

Doppelte Vorhalte.



Second system of piano sheet music. The top staff shows two measures of double anticipations. The first measure starts with a bass note followed by a sixteenth-note pattern: 9, 8, 6. The second measure starts with a bass note followed by a sixteenth-note pattern: 6, 5, 9, 8, 3. The bottom staff shows eighth-note patterns: 2, 3, 8, 7, 5, 6.

Third system of piano sheet music. The top staff shows two measures of double anticipations. The first measure starts with a bass note followed by a sixteenth-note pattern: 6, 5, 6, 4. The second measure starts with a bass note followed by a sixteenth-note pattern: 6, 9, 8, 4, - (slur). The bottom staff shows eighth-note patterns: 2, 3, 6, 4, 6, 5, 4, 4.

Dreifache Vorhalte.



Vorhalt im Bass.

a.

Musical score for three voices (Treble, Alto, Bass) illustrating a bass grace note pattern. The bass part features grace notes on the 6th, 3rd, and 1st beats of each measure, with fingerings 3, 2, and 1 respectively. The treble and alto parts provide harmonic support. An alternative fingering of 2, 2, 3 is also shown below the staff.

Vorhalt im Bass.

Musical score for three voices (Treble, Alto, Bass) illustrating another bass grace note pattern. The bass part features grace notes on the 6th, 3rd, and 1st beats of each measure, with fingerings 3, 2, and 1 respectively. The treble and alto parts provide harmonic support. An alternative fingering of 2, 2, 3 is also shown below the staff.

2) Tabelle des Septimen-Akkordes und seiner Verwechselungen, mit einfachen, doppelten und dreifachen Vorhalten.

a) Der Septimen-Akkord mit seinen Vorhalten.

Einfache Vorhalte.

b) Der Quint-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.

c) Der Terz-Quart-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.

d) Der Quart-Sekunden-Akkord mit seinen Vorhalten.

Anmerkung. Die mit * bezeichneten Vorhalte sind nur im mehrstimmigen Sange und in der freien Schreibart gebräuchlich.

Doppelte Vorhalte.

Dreifache Vorh. Vorh. im Basse.

The image shows four staves of musical notation, likely from a 19th-century music theory book. The notation is for basso continuo, using two-line bass staves. Below each note head, there are numerical basso continuo figures indicating harmonic progressions. Asterisks (*) are placed above specific notes to indicate where double or triple anticipations (Vorhalte) are used. The first staff shows double anticipations. The second staff shows triple anticipations. The third staff shows a mix of double and triple anticipations. The fourth staff shows triple anticipations. The notation includes various note heads (eighth, sixteenth, thirty-second), rests, and basso continuo figures like 9/4, 6/3, 6/5/3, 6/4/3, 6/2/3, 6/5/4, 6/3, 6/4, 6/3/2, 6/4/2, 6/2, and 6/2/1.

Anmerkungen über die zufälligen Dissonanzen ²⁾.

§. 122.

Obgleich aus diesen Tabellen zu ersehen ist „dass ein jeder in einem Akkorde auf der schlechten Taktzeit vorkommende konsonirende Ton als ein Vorhalt kann behandelt werden“: so hat man sich doch vorgüglich mit dem Gebrauch und der Behandlung der Quarte und der None genau bekannt zu machen; denn die übrigen Vorhalte entstehen entweder aus diesen durch die Verwechslung der Akkorde, welches aus den vorhergehenden Tabellen zu ersehen ist; oder sie erfordern eine gleiche Behandlung, wie diese beiden Hauptvorhalte.

Beide Vorhalte können entweder durch Konsonanzen oder durch wesentliche Dissonanzen vorbereitet werden.

Die Vorbereitung der Quarte kann auf folgende Weise geschehen:

Die Quarte des Dreiklanges wird durch dessen erste Verwechslung zur None, und durch die zweite zur Septime, wie aus den Tabellen zu ersehen ist.

²⁾) Diese Dissonanzen unterscheiden sich von den wesentlichen dadurch, „dass sie auf der guten Taktzeit eintreten, und auf der schlechten aufgelöst werden müssen“; die wesentlichen aber können nicht nur auf den guten, sondern auch auf den schlechten Taktzeiten eintreten, und auf den guten aufgelöst werden.

Die None kann auf folgende Art durch die Terz oder Quinte vorbereitet werden ^{so}); die Oktave aber kann man nicht zur Vorbereitung der None brauchen, weil durch ihre Auflösung eine verbotene Oktavenfortschreitung entsteht, wie bei a. 3. B.

Die None wird in der ersten Verwechslung des Dreiklanges Septime, und in der zweiten Quinte.

Anmerk. 1. Die Quarte kann durch Umkehrung in den Bass gesetzt werden, wie auf der ersten Tabelle bei a zu sehen ist; die None aber lässt sich nicht umkehren. 3. B.

Anmerk. 2. Hier ist es nötig zu bemerken „dass man nicht gern einer tiefen Stimme einen Vorhalt gibt, sobald eine der höheren, wenn auch in der Oktave, denselben harmonischen Ton schon hat, dessen Stelle der Vorhalt in der tiefen Oktave einnimmt“ weil er auf diese Art immer etwaswidrig klingt wie bei a; kommt aber der Vorhalt in eine höhere Stimme zu liegen, so kann die tiefe, wenn sie wenigstens eine Oktave von jener entfernt ist, denselben harmonischen Ton haben wie bei b. 3. B.

^{so}) Die None darf nie auf einem Leitton angebracht werden.

Anmerk. 3. Ist die Quarte Vorhalt der Terz, so darf man leichter nicht auch noch einer andern Stimme geben.

§. 123.

Die natürlichste Behandlung der Vorhalte ist also „dass sie auf derselben Bassnote aufgelöst werden.“ Doch kann die Auflösung auch auf der folgenden Bassnote statt finden, sobald die aufgelösten Vorhalte entweder mit dem neuen Bassnote konsoniren wie bei a, oder wenn die Auflösung in die Dissonanz des Haupt-Septimen-Akkordes geschieht wie bei b. Bei der Auflösung der Quarte hat man sich aber vor verdeckten Quinten zu hüten; welche entstehen würden, wenn man die Quarte in die Quinte des folgenden Basstones auflösen wollte, wie bei c. 3. B.

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are in common time (indicated by a 'C') and the bottom two are in 2/4 time (indicated by a '2'). The first staff (labeled 'a.') shows a bass line with notes 6, 4, 6, followed by 4, 3, 9, 6, and then 5, 9, 3. The second staff shows a bass line with notes 6, 9, #, followed by 6, 9, 4, 3. The third staff (labeled 'b.') shows a bass line with notes 4, #, followed by 6, 9, #, and then 4, 2. The fourth staff (labeled 'c.') shows a bass line with notes 4, 5, followed by 4, 5. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Anmerk. Die None und Sekunde unterscheiden sich von einander dadurch, dass jene Dissonanz, diese aber Konsonanz ist. 3. B.

The musical score consists of two staves of music. The top staff (labeled 'd.') shows a bass line with notes 5, 3, 2, 6, 5, followed by 9, 8. The bottom staff (labeled 'e.') shows a bass line with notes 2, 3, 2, 6, 5, followed by 9, 8. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Der Ton D im Sopran ist bei d und e vom Bassfe gleichzeitig entfernt, und wird bei d mit 2, und bei e mit 9 bezeichnet; allein bei d ist der Bassnote C eine umgekehrte Septime von D, und also D eine Sekunde des Basstones; der, als Dissonanz, eine Stufe abwärts in die Terz schreiten muß. Bei e ist die Soprannote D Dissonanz, welche an der Seite der Oktave steht, mithin ist es die None.

Beispiele zur näheren Erläuterung.

§. 124.

The image displays eight musical examples (a-h) illustrating harmonic progressions. Each example consists of two staves: a treble staff above and a basso continuo staff below. The basso continuo staff uses Roman numerals to indicate harmonic changes, while the treble staff shows the resulting chords or voices.

- a.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- b.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- c.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- d.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- e.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- f.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- g.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- h.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- i.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- k.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).
- k.** Treble staff: Chords G-B-D and A-C-E. Basso continuo: I (G), II (A), III (C).

In den Dreiklängen bei a ist die Quarte Vorhalt vor der Terz, und bei b die None vor der Oktave; bei c ist die Septime Vorhalt vor der Sexte; es ist also nicht der Septimen-

sondern der Serten-Akkord; zu welchem nur die doppelte Terz wie bei e, oder die Oktave wie bei d, keinesweges aber die Quinte wie bei e, genommen werden darf, weil sie nicht zum Serten-Akkord gehört. Soll zur Septime, wenn sie auf derselben Bassnote in die Sexte tritt, die Quinte genommen werden: so muß sie auch mit bezeichnet sein, wie z. B. bei f⁸¹). Hierdurch entsteht aber der Quint-Sexten-Akkord. Bei g ist die Quarte Vorhalt vor der Terz, und die Quinte schreitet stufenweise zur Septime; bei h ist die Quinte Vorhalt vor der Sexte; bei i findet der Quart-Sexten-Akkord statt, zu welchem die Oktave genommen werden muß, weil die Quarte die Stelle der Terz vertritt. Zur Quartsext über dem Leittone, oder über einer zufällig erhöhten Bassnote, muß doppelte Serte genommen werden, wie bei k; weil durch die Auflösung der Quarte und Serte der Quint-Sexten-Akkord entsteht.

Beispiele zur Übung.

⁸¹) Diese, hier als Vorhalt vorkommende Septime ist eigentlich die unechte, welche jederzeit auf derselben Bassnote aufgelöst werden kann; die Auflösung der wesentlichen Septime hingegen kann nie auf derselben Bassnote statt finden. In dem Kapitel „von der Vorausnahme“ werden wir sehen: daß, wenn diese Septime auch auf derselben Bassnote eine Stufe abwärts schreitet, die Auflösung doch erst auf der folgenden Harmonie statt findet.

⁸²) Diese Zeichen: =, ~, o sind §. 82. und 86. erklärt worden.

A handwritten musical score for two voices, featuring four systems of music. The music is written on five-line staves with a treble clef. The vocal parts are labeled '1' and '2'. The score includes various rhythmic values (eighth and sixteenth notes) and rests. Numerical fingerings are provided above the notes, such as '6 4 5 6 7 #', '3 4 3', '6 4 6 4 6', '4 6 4 6', '3', '4 6 7 6', '7 6 7 6', '4 6 5 6 4 3', '9 3 9 3 6 8 4 3', '5 6 5 6 4 3 9 8 7 5', '9 8 7 5', '4 3 4 5 6 5 4 3 4 6 6 3 5 6 4 3 4 6 6 5 4 3', '3', '7 6 9 5', '4 3 2 3', '5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 6 5 0 4 6 5 2 3 0 7 6', and '5 6 8 4 3 3 5 6 5 6 5 6 5 6 5 3 6 5 0 4 6 5 2 3 0 7 6'. The score is set against a background of vertical bar lines and a large number of small, illegible marks.

A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The music is written in common time. Various rhythmic values are used, including eighth and sixteenth notes. The score includes numerous performance instructions and markings, such as dynamic changes (e.g., f, ff, p), articulations (e.g., dots, dashes), and specific fingerings (e.g., 1-6, 5-6, 4-3). The notation is dense and expressive, typical of a composer's manuscript.

§. 125.

Zu den folgenden Beispielen ratgen Anfänger die Melodie selbst sezen, wobei aber besonders nachstehende Regeln zu beachten sind:

- 1) Die Melodie darf nicht zu oft sprungweise fortschreiten;
 - 2) Die übermäßigen Fortschreitungen müssen vermieden werden;
 - 3) Im Dreiklangen dürfen die vollkommenen Konsonanzen ⁸³⁾ (die Oktave so wie die Quinte) nicht in der Mitte des Satzes, nach vorhergegangener Ober- oder Unterdominante, wenn

²²⁾ Die Oktave, Quinte und wesentliche Quarte werden vollkommene, und die große und kleine Terz und Sexte unvollkommene Konsonanzen genannt. Bei Jenen kann die Größe des Intervalles nicht merklich erweitert oder verengt werden, ohne daß sie die Natur der Konsonanz verlieren; bei Diesen aber kann es geschehen, denn sie können groß und klein sein.

noch kein Schluß statt finden soll, auf das gute Takttheil in die Melodie zu liegen kommen, weil sonst dadurch ein Schluß entsteht. Man suche daher dem Dreiklange, welchem eine Dominante vorhergegangen ist, entweder die Terz, oder einen Vorhalt zur Melodie zu geben.

- 4) Schreiten Sopran und Bass in der Gegenbewegung fort, so entsteht oft dadurch grosse Mannichfaltigkeit; man suche deshalb diese Fortschreitung anzuwenden, sobald es auf eine natürliche und ungezwungene Weise geschehen kann.

Anmerk. Die Signatur unter der ersten Note eines jeden, hier zur Übung aufgestellten Satzes, bezeichnet das Intervall der Oberstimme, mit welchem diese einsetzen soll.

Anmerkung. Um rechte Gewandtheit im Aussezen zu bekommen, wird es nun sehr nöthig sein, mehrere Chorale auszusuchen, wozu das von mit bestigten und im Druck erschienene Choralbuch benutzt werden kann; in welchem von jeder Art Stellen vorkommen, wobei man sämtliche, bei allen Akkorden aufgestellte Regeln vermütht angewenden hat, wenn die Bearbeitung der Mittelstimmen richtig werden soll.

Vierter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Freie Behandlung der Dissonanzen.

§. 126.

Zu im vorhergehenden Abschnitte aufgestellten Regeln muß man möglichst zu beobachten suchen, wenn das Tonstück in strenger Schreibart geschrieben wird. Diese Schreibart wird in Kirchenmusiken, Oratorien, Orgelstücken, Choralen &c., also in Stücken ernsten und feierlichen Inhaltes, gebraucht. Die freie Schreibart hingegen ist vorzüglich der Bühne und den Konzerten eigen; wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter oder feierlicher Empfindungen zur Absicht hat. Sie wird deshalb auch gewöhnlich die galante Schreibart genannt, und man gestattet ihr verschiedene Abweichungen von den Regeln. So darf z. B. in der strengen Schreibart die Dissonanz in Ansehung ihrer Dauer nicht länger sein, als die Konsonanz, womit sie vorbereitet worden; in der freien Schreibart aber dauert sie oft viel länger, schlägt nicht selten auch wieder an &c., (wovon an seinem Orte die Rede sein wird); im strengen Satze müssen die übermäßigen Fortschreitungen vermieden werden; im freien kommen sie häufig vor; die Wechselnoten *) werden im strengen Satze selten, im freien hingegen sehr oft angewendet.

Zweites Kapitel.

Freie Behandlung der wesentlichen Dissonanzen.

§. 127.

Im zweiten Abschnitte (§. 88. &c.) ist hinlänglich gezeigt worden, wie die wesentlichen Dissonanzen in der strengen Schreibart behandelt werden müssen; in der freieren Schreibart finden, hinsichtlich der Auflösung, mancherlei Abweichungen statt; welche jetzt angeführt werden sollen.

*) Schreiten die Töne in schneller Bewegung stufenweise fort, so kommt auf den guten Zeittheil entweder ein harmonischer, und auf den schlechten ein harmoniesfreimde Ton, oder umgekehrt. Ist die erste Note des guten Zeittheils eine harmoniesfreimde, so nennt man sie Wechselnote; kommt hingegen die harmoniesfreimde Note auf den schlechten Zeittheil, so daß ihr auf dem guten eine harmonische vorhergegangen ist; so heißt sie durchgehende Note. (Siehe §. 128. und 129.)

1) Die Dissonanz des Haupt-Septimen-Akkordes und deren Auflösung kann auch eine andere Stimme übernehmen ⁸⁵⁾; doch muß dieses vom guten zum schlechten Takttheile geschehen, weil sonst die Harmonienfolge matt wird. Z. B.

The musical example consists of two staves. The top staff is for Treble (Soprano) and the bottom for Bass (Bass). Measure a: Bass has a dissonance (7, 2, 6) from the previous measure. Measure b: Bass has a dissonance (6, 4, 2, 6) from the previous measure. Measure c: Bass has a dissonance (6, 4, 2, 6) from the previous measure. Measure d: Bass has a dissonance (6, 4, 2, 6) from the previous measure. Measure e: Soprano takes over the bass's dissonance (5, 3, 2, 3) from measure d. Measure f: Bass has a dissonance (5, 3, 2, 5) from measure e. Measure g: Bass has a dissonance (5, 3, 2, 4) from measure f. Measure h: Bass has a dissonance (6, 4, 2, 3) from measure g.

Bei a, b und c übernimmt der Bass die Dissonanz, welche im vorhergehenden Akkord im Sopran lag; bei d und e übernimmt der Sopran, so wie bei f der Tenor, die im Basse vorhergegangene Dissonanz; bei g folgen alle Verwechselungen des Septimen-Akkordes nach einander, und erst auf dem letzten Viertel dieses Taktes übernimmt der Bass die Dissonanz nebst der Auflösung. In dem Beispiele bei h übernimmt der Tenor die Dissonanz, welche aber, als Terz, nicht kräftig genug hervortritt: thils weil die Dissonanz, die vorher in einer äußern Stimme lag, jetzt in eine Mittelstimme zu liegen kommt; theils weil sie im Terz-Quarten-Akkord bei weitem nicht so hervorstechend ist, wie im Quart-Sextunden-Akkord.

Anmerkung. Nur die wesentlichen, keinesweges aber die zufälligen Dissonanzen dürfen mit einer andern Stimme vertauscht werden.

⁸⁵⁾ Nur beim Haupt-Septimen-Akkord und bei dessen Verwechselungen kann die Uebernahme und Auflösung der Dissonanz in einer andern Stimme geschehen; denn übernimmt eine andere Stimme die Dissonanz, so muß sie ja frei eintreten, und das kann nur die des Haupt-Septimen-Akkordes

- 2) Es kann sogar die Uebernahme der Dissonanz weggelassen, und die Auflösung gleich einer andern Stimme gegeben werden. 3. B.

Die Auflösung der Dissonanzen bei i im Alte, bei k, l und m im Soprane, übernimmt der Bass. — Diese Freiheit ist aber Anfängern nicht vergönnt.

- 3) Auch darf die Auflösung der Septime übergangen, und gleich ein anderer dissonirender Akkord genommen werden, sobald die Auflösung auf der folgenden Soprannote statt finden kann (§. 118. Anmerk. 3.). Die Dissonanz schreitet alsdann auf derselben Notenstufe einen halben Ton aufwärts, und der Akkord der Auflösung ist blos Ellipse (Auflösung). 3. B.

Durch Verwechslungen dieser Akkorde entstehen folgende, ebenfalls richtige Fortschreitungen:

Fünfter Abschnitt.

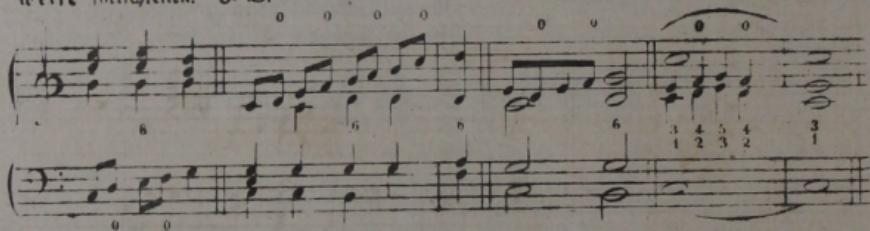
Durchgehende Noten und Wechselnoten, zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen, Vorausnahme und Zurückhaltung.

Erstes Kapitel.

Durchgehende Noten.

§. 128.

Durchgehende Noten^{*)} werden diejenigen harmoniefremden Töne genannt, welche den harmonischen auf dem schlechten Zeittheile im Nachschlage folgen. Sie müssen stufenweise fortschreiten. Z. B.



Die durchgehenden Noten sind mit 0 bezeichnet

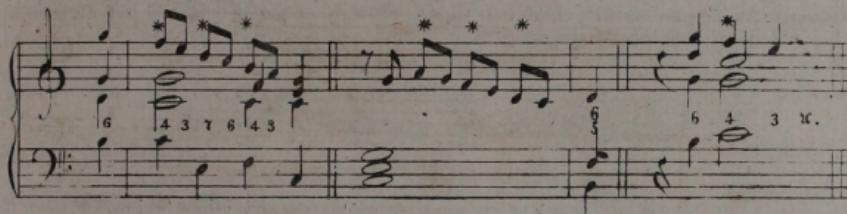
Wechselnoten.

§. 129.

Verwechseln wir die durchgehenden Noten so, daß sie, als harmoniefremde Töne, auf das gute Zeittheil oder auch Takttheil kommen, und lassen ihnen die harmonischen auf dem schlechten Zeittheile oder auch Takttheile im Nachschlage folgen: so nennt man sie dann „Wechselnoten“^{**)}. Sie müssen ebenfalls auch stufenweise fortschreiten. Z. B.

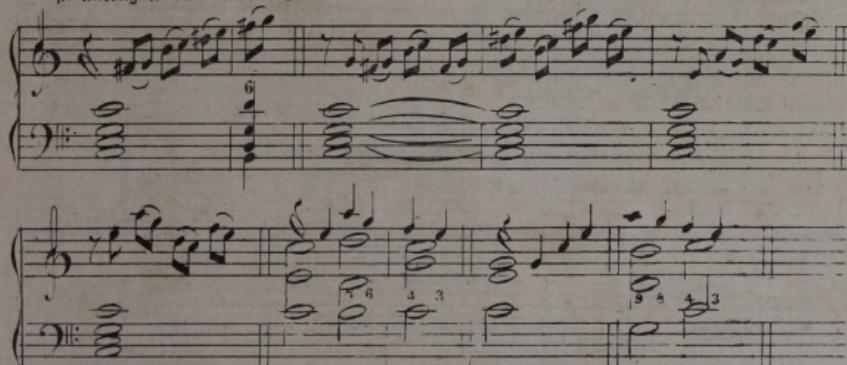
^{*)} Sie werden auch regelmäßig durchgehende Noten — oder der reguläre Durchgang — genannt.

^{**)} Sie werden auch unregelmäßig durchgehende Noten — oder der irreguläre Durchgang — genannt.

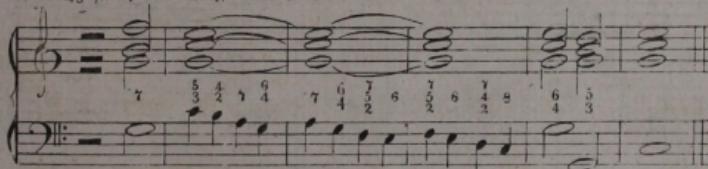


Die Wechselnoten sind mit * bezeichnet.

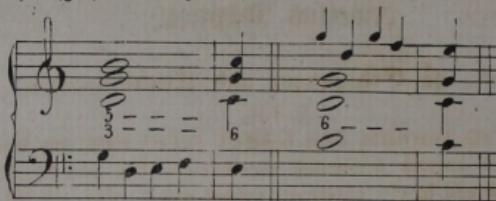
Anmerk. 1. Die Wechselnoten scheiteln stufenweise fort; sie können jedoch auch als freie Vorhalte angebracht werden; wo sie aber, wenn sie auswärts schreiten, den halben Ton der harmonischen Note, in welche sie schreiten, und an deren Statt sie stehen, bilden müssen; schreiten sie hingegen abwärts, so können sie leitereigene Töne bilden. 3. B.



Anmerk. 2. Wenn eine Stimme stufenweise fortschreitet, so brauchen die dadurch entstehenden Dissonanzen nicht aufgelöst zu werden; indem das Gehör gleich befriedigt wird, und die dissonierenden Töne mehr nichts, als durchgehende, oder Wechselnoten sind. 3. B.



Anmerk. 3. Schreiten die Töne sprungweise fort: so müssen sie harmonische sein; weil sonst Dissonanzen entstehen, die nicht aufgelöst werden. 3. B.



Ganz fehlerhaft würde es sein, wenn man harmoniesremde Töne nicht stufen-, sondern sprungweise nachschlagen lassen wollte; weil dadurch Dissonanzen entstanden, die nicht aufgelöst würden, wie z. B. bei a, b und c:



Anmerk. 4. Oft kommen auch durchgehende Noten und Wechselnoten bloß zur Verzierung der Hauptnoten vor. 3. B.

A musical example in common time (indicated by 'C') and G major (indicated by a 'G' with a sharp). It features three staves. The top staff shows a continuous eighth-note pattern. The middle staff shows a continuous eighth-note pattern with some notes highlighted with dots. The bottom staff shows a continuous eighth-note pattern. Above the top staff, the word 'statt:' appears once. Above the middle staff, the words 'statt:' appear twice, followed by 'und Diese'. There is a horizontal line with a break underneath the bottom staff.

Zweites Kapitel.

Zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen.

§. 130.

9. 150.

Wenn man nicht alle leitereigene Töne beibehält, sondern einen oder einige davon erhöht, oder erniedrigt: so wird dadurch gewöhnlich angekündigt „dass man die Tonart, in welcher man modulirt, verlassen und in eine andere ausweichen will.“ Sehr oft soll aber durch solche Erhöhungen und Erniedrigungen nur die Harmonie eines Sanges reizender gemacht, und nicht in eine andere Tonart ausgewichen werden; denn geht man nicht in den angekündigten Ton über, oder verlässt ihn sogleich wieder: so ist keine Ausweichung geschehen. Werden also Töne bloß aus dieser Absicht erhöht, oder erniedrigt: so nennt man sie zufällig erhöhte, oder zufällig erniedrigte (leiterfremde) Töne; weil statt ihrer auch die leitereigenen stehen könnten. Die leiterfremden Töne sind eigentlich nichts anders als durchgehende Noten; und deshalb müssen die erhöhten einen halben Ton auf-, und die erniedrigten einen halben Ton abwärts schreiten.

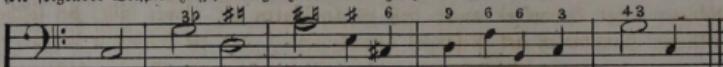
a) Zufällige Erhöhungen

Die zufällig erhöhten Töne müssen also einen halben Ton aufwärts schreiten. B. B.

The musical score consists of two systems of music. The top system, measures a through d, is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of one sharp (F#). The bottom system, measures e through i, is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of one flat (B-flat). Both systems feature two staves: a soprano staff in G clef and an alto staff in C clef. Measure a starts with a forte dynamic. Measures b and c show rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Measure d ends with a half note. Measures e through i continue the melodic line with various note values and dynamics, including a sustained note in measure g.

Bei a sind Alt und Tenor (Fis und Dis) zufällig erhöht, und deshalb müssen sie auch aufwärts schreiten; bei b und c hingegen ist derselbe Satz in leitereigenen Tönen geschrieben, weshalb auch Alt und Tenor ebensowohl aufwärts schreiten können wie bei b, als auch abwärts wie bei c. Zufällige Erhöhungen finden ferner statt: bei d, f, g, h und i im Soprane, so wie bei e, g und i im Tenore.

Anmerkung. Doch kann die zufällig erhöhte Terz auch einen halben Ton abwärts in die leitereigene schreiten, wie folgendes Beispiel zeigt, das ganz in C dur geschrieben ist:



b) Zufällige Erniedrigungen.

Die zufällig erniedrigten Töne müssen, wie schon gesagt, einen halben Ton abwärts schreiten.

3. B. a. b. c. d.

e. f. g. h. i. statt:

Bei a ist die Ultnote zufällig erniedrigt, und deshalb muß sie einen halben Ton abwärts schreiten; bei b hingegen ist sie leitereigener Ton, weshalb sie auch aufwärts schreiten kann. Zufällige Erniedrigungen kommen ferner vor: bei c im Basso, bei d und e im Alte, bei e und f im Soprane, bei g im Tenore, und bei h und i im Basso.

Anmerk. Schreitet der Bass bei zwei unmittelbar auf einander folgenden Erniedrigungen sprungweise fort, so braucht die erste, wenn sie wie bei h die Terz des Grundtons bildet, nicht einen halben Ton abwärts zu schreiten; denn sie findet, wie bei i, gewöhnlich bloß der melodischen Fortschreitung statt.

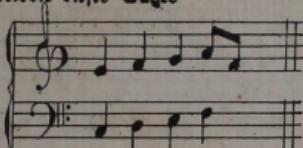
Drittes Kapitel.

Vorausnahme (Anticipation).

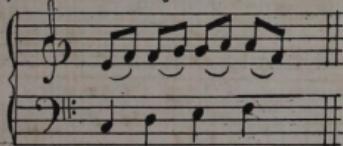
§. 131.

Bisweilen treten die Töne anders ein, als es die Takttheile und Taktglieder zu erfordern scheinen; daher kommt es auch, daß es Anfängern oft schwer fällt, bei solchen Säzen die wirklichen Hauptnoten des Gesanges herauszufinden, und die Harmonie darnach einzurichten.

Wenn man der melodischen Hauptnote eine durchgehende Note nachschlagen läßt, die auf die Stufe der folgenden melodischen Hauptnote fällt, und diese beiden mit einander verbindet: so wird also der Ton der folgenden melodischen Hauptnote schon zum Voraus genommen, bevor noch die Harmonie, zu welcher er gehört, eintritt. Dies ist die Vorausnahme (Anticipation). Wird z. B. die Melodie dieses Säzes

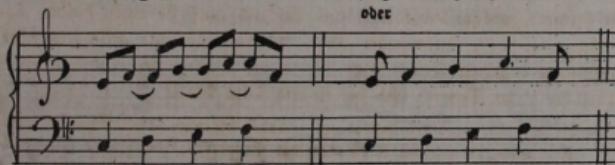


auf folgende Art mit durchgehenden Noten verziert,



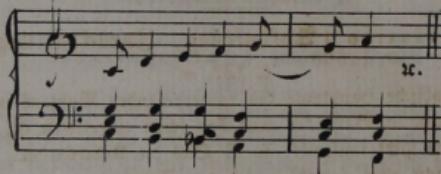
und man bindet die durchgehenden Noten an die folgenden Hauptnoten:

oder

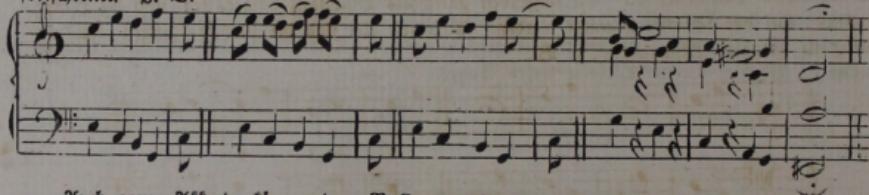


so entsteht dadurch die Anticipation, der man sich nur dann bedienen darf, wenn die Stimmen in konsonirenden Intervallen fortschreiten. Es brauchen aber bei der Anticipation die

Stimmen nicht allemal in der geraden Bewegung fortzuschreiten, sondern es kann eben so gut auch die Gegenbewegung statt finden. 3. B.



Die Anticipation kann auch angewendet werden, wenn die Melodie nicht stufenweise fortfährt. 3. B.

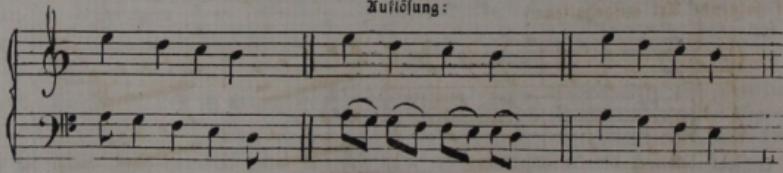


Auch ganze Akkorde können dem Basse vorausgenommen werden. 3. B.



Folgende und ähnliche Anticipations sind fehlerhaft, weil verbotene Quintenfortschreibungen zum Grunde liegen, wie aus der Auflösung zu ersehen ist:

Auflösung:



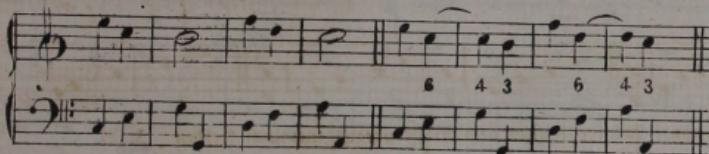
Viertes Kapitel.

Retardation (Aufhaltung, Zurückhaltung).

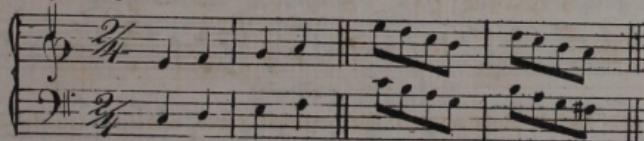
§. 132.

Wenn man die melodische Hauptnote des vorhergehenden Basstons noch hinhält, und erst dann nachfolgen lässt, wenn im Basse der neue Ton schon eingetreten ist, zu welchem der Ton der melodischen Hauptnote nicht konsonirt; so ist Dies die Retardation.

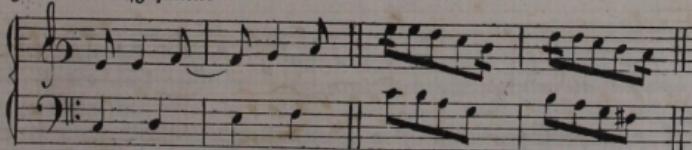
Die Retardation kann eben sowohl unter den Takttheilen, als auch unter den Taktgliedern ic. geschehen. Geschieht sie unter den Takttheilen: so muß die melodische Hauptnote des schlechten Takttheiles auf dem folgenden guten als Dissonanz hingehalten, und die Hauptnote erst auf das schlechte gebracht werden. Auf diese Art sind die Zurückhaltungen nichts anders als zufällige Dissonanzen; z. B.



Bringt man hingegen solche Zurückhaltungen auf den Taktgliedern an, wo die Dissonanzen nicht so merklich auf unser Gehör wirken: so entsteht eine Rückung, die man im engern Sinne des Wortes Retardation, oder Zurückhaltung nennt. Werden z. B. die melodischen Hauptnoten dieser Säge

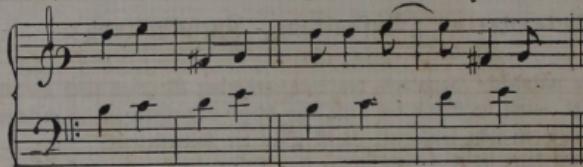


auf folgende Art aufgehalten:



so ist dieses die wirkliche Retardation.

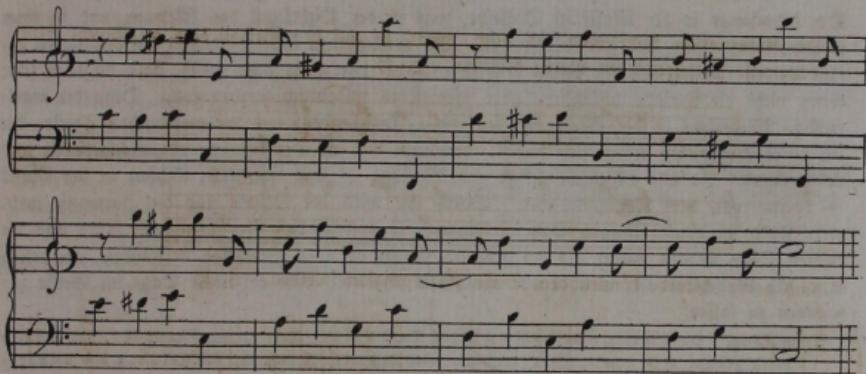
Der Retardation kann man sich auch, wenn sie auf den Taktgliedern angebracht wird, bei sprungweise fortschreitenden Noten bedienen. 3. B.



Auch ganze Akkorde können dem Basse zurückgehalten werden. 3. B.

0 4 = 6 0 6 = 3 0 7 = 5 0 7 = 3

Anmerkung. Anfänger werben die Anticipation von der Retardation sehr leicht zu unterscheiden wissen, sobald sie sich die zusammengezogenen Noten richtig als einzelne vorstellen. — Zur Uebung, den Unterschied zwischen Vorausnahme und Zurückhaltung genau kennen zu lernen, mögten wohl folgende Beispiele, in welchen beide vermischt vorkommen, nicht ungemeinig sein:



Sechster Abschnitt.

Musikalischer Rhythmus, Takt und Bewegung.

Erstes Kapitel.

Vom musikalischen Rhythmus.

§. 133.

Was die Wörter in der Sprache sind, Das sind die Akkorde in der Musik. So wie aus der Verbindung von Wörtern ein Satz in der Rede entsteht: so entsteht in der Musik aus Akkorden, welche einen natürlichen Zusammenhang haben und einen vollkommenen Sinn bilden, ein harmonischer Satz, oder eine Periode. Die kleineren Absätze, in welche diese Periode zerfällt, heißen Einschnitte, Absäze. Das Verhältniß, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode unter einander haben — die Abmessung der Einschnitte — heißt Rhythmus.

Der Rhythmus in der Musik ist dasselbe, was in der Dichtkunst das Metrum, und in einer wohlgebildeten Rede, der Periodenbau ist. Die verbundenen Glieder müssen mit Leichtigkeit gesetzt werden können, und ihr Verhältniß zu einander darf nicht bald gleich, bald ungleich sein, wenn nicht die Periode unsäglich, oder wenigstens undeutlich werden soll. Denn die regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung hat etwas Anziehendes; und die melodischen Theile, die ein gutes Verhältniß unter sich haben, gewinnen viel an Deutlichkeit, Mannichfaltigkeit und Lebhaftigkeit. Ja alle ästhetische Kraft und Wirkung — das eigentliche Schöne in der Musik — kommt von dem Rhythmus her. Durch ihn wird der Gefang und die Harmonie mehrerer Takte in einen einzigen Satz verbunden, so daß sie das Gehör zugleich fäst; und die kleinen Sätze werden wieder als ein größeres Ganze in einem Haupsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunkt ist; welcher uns gleichfalls verstattet, diese einzelnen Sätze im Geiste zusammen zu fassen.

Anmerkung. Die Griechen nannten in der Musik Das, was wir Takt nennen, Rhythmus, und drückten durch gleichen oder geraden, und ungleichen oder ungeraden Rhythmus, den geraden und ungeraden Takt aus.

§. 134.

Es gibt Melodien, z. B. die Tanzmelodien, deren Rhythmus durchaus nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf, weil sie eine bestimmte Anzahl von Takten haben müssen; andere Stücke aber sind daran nicht gebunden, und es steht dem Ton-dichter vollkommen frei sich einen Rhythmus zu wählen. Wenn nach einer Reihe zusammenhängender Töne kein Ruhepunkt folgt, durch welchen das Gehör einigermaßen beruhigt wird, und wodurch es diese Töne als ein Ganzes zusammen fassen kann: so ermangeln diese Töne des musikalischen Sinnes und des Verständnisses. Findet aber nach einer nicht gar zu langen Folge von zusammenhängenden Tönen eine merkliche Ruhe statt, wo sich der Sinn des Sages schließt; so vereinigt das Gehör alle diese Töne in einen saßlichen Satz zusammen **).

§. 135.

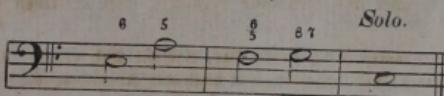
Eine jede gute Melodie muß aus verschiedenen Abschnitten, und diese wieder aus verschiedenen Einschnitten bestehen. Kein Abschnitt, der mit einer vollkommenen Cadenz (Schluß) endigt, wenn er nicht der letzte des Tonstücks ist, sollte eigentlich in der Tonika statt finden; denn wenn man einen oder mehrere Abschnitte durch einen Schluß in der Tonika endigt, bevor das Tonstück zu Ende ist: so entsteht dadurch ein Tonstück, das aus mehreren Melodien besteht.

§. 136.

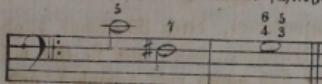
Die vorzüglichsten rhythmisichen Regeln bei der Fertigung eines Tonstücks mögten wohl folgende sein:

** Diese Ruhe kann auf verschiedene Arten bewirkt werden, wovon weiter unten die Rede sein wird.

- 1) Durch das ganze Tonstück schließe man keinen andern Abschnitt, als den letzten, in der Haupttonika; denn geschieht dieses, so wird eigentlich das ganze Stück geendigt. Gegen diese Regel wird freilich sehr oft gehandelt; und mehrere Konzertstücke, Arien u. schließen die Tutti gewöhnlich in der Tonika, und sind mithin schon ganze, für sich bestehende Stücke; weil nach einem solchen Schluß das Gehör schon völlig befriedigt wird, und keine neue Folge von Tönen erwartet. Will man nicht gleich wieder da stehen; wo man angefangen hat — das heißt, nach einigen Takten in der Tonika, worin das Musikstück begann, gleich einen Schluß fühlbar machen: so lasse man die Solo- oder Singstimme gleich mit dem Schluß des Ritornells ⁸⁹⁾ anfangen, wodurch eine genaue Verbindung der Haupttheile des Stücks entsteht. Z. B.



Oder das Ritornell kann in der Dominante schließen. Z. B.



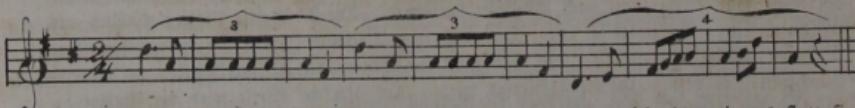
- 2) Die Einheit der Melodie erfordert: daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerlei Taktzeit, d. h. nicht bald mit dem guten, und bald mit dem schlechten Takttheile oder Taktgliede anfangen. Man kann zwar, wenn es, ohne dem Ganzen zu schaden, geschehen kann, bisweilen abweichen; doch dürfe es wohl in einem und denselben Tonstücke nicht oft, und eigentlich nur mit dem Beginne eines neuen Abschnittes ohne Störung geschehen können.
- 3) Die Kürze oder Länge der Abschnitte ist zwar an keine Regel gebunden, dessenungeachtet aber darf man darin nicht nach Willkür verfahren. Die Abschnitte können nämlich entweder zu kurz oder zu lang sein. Die zu kurzen Abschnitte, wenn sie in derselben Tonart statt finden, stoßen ab, und sind nicht im Stande die Aufmerksamkeit zu erhalten, eben weil das Gehör zu oft befriedigt wird. Auf ähnliche Weise wird die Einheit der Empfindung gestört, wenn man in den Tonarten zu häufig abwechselt. — Die Abschnitte können aber auch zu lang sein. Denn wenn man eine Zeitspann von einer Ton-

⁸⁹⁾ Die Einführung eines Konzerts, einer Arie re., welche mit vollständiger Instrumentalmusik gemacht wird. In Variationen, Rondos und manchen andern Solostücken wird gewöhnlich da wo die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, das Ritornell wiederholt.

art unterhalten worden ist: so verlangt man im Western auch eine neue zu hören. Es würde aber auch ein Abschnitt zu lang sein, wenn man, wegen seiner Größe, den Anfang desselben völlig aus dem Gehöre verloren hätte, ehe das Ende gefühlt würde.

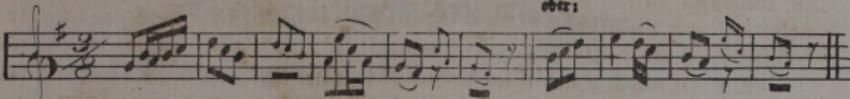
Die kürzesten Abschnitte bestehen gewöhnlich aus 6 bis 8, die längsten aber aus 32 Takten. In Gesangsstücken ist es jedoch, sobald es der Text fordert, oft nötig, kleinere Abschnitte zu bilden; aber auch die Länge kann über die angegebene Zahl hinausgehen, ohne langweilig zu werden.

- 4) Vor allzukurzen Abschnitten hat man sich vorzüglich zu Anfang eines Musikstückes zu hüten; theils damit das Gehör von der Haupttonart völlig eingenommen werde, theils weil zu Anfang eines Stückes die Aufmerksamkeit noch in ihrer vollen Kraft ist, wo das Gehör mehr zusammen fassen kann, als wenn es schon ermüdet ist.
- 5) Je entfernter der Ton von der Tonika ist, in welchem man modulirt, desto kürzer muss auch der Abschnitt sein. Denn wollte man sich in einem solchen Tone zu lange aufzuhalten, so würde die Haupttonart gar nicht im Gefühle bleiben.
- 6) Die Rhythmen können von verschiedener Länge sein, sie können aus einem, bis 4, 5 und noch mehr Takten bestehen. Die längern aber, besonders wenn sie über 4 Takte sind, werden gewöhnlich in zwei oder noch mehr kleineren Glieder eingeteilt, die durch ganz kleine Ruhepunkte merklich werden. Diejenigen Rhythmen, welche sich durch 4 theilen lassen, sind die natürlichsten, angenehmsten und gefälligsten; weniger angenehm sind die, welche man durch 3 theilen kann; durchgehends aber müssen sie sich durch 2 theilen lassen; denn ein Abschnitt, der aus einer ungeraden Zahl von Takten besteht, hat etwas Unangenehmes. Doch kommen Fälle vor, wo von dieser Regel abgewichen werden kann; indem ein Rhythmus von ungerader Taktzahl manchem Tonstücke bisweilen einen besondern Reiz gibt. Am rechten Orte angebracht, ist es daher von vortrefflicher Wirkung, wenn ungerade Rhythmen mit einem, aus gerader Taktzahl bestehenden, wechseln. Z. B.



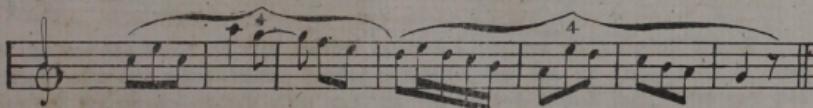
Das Einschieben eines ungeraden Rhythmus darf aber nicht blos einmal statt finden, sondern es muss mit den geraden einmalig wechseln. — Nach einem dreitaktigen Rhythmus lässt man am besten wieder einen dreitaktigen folgen: weil durch die Zusammensetzung beider Rhythmen ein gerader entsteht, der sich auch dem Gehöre als ein solcher darstellt. — Auch kann ein eintaktiger Rhythmus unter längere eingeschoben werden, ohne dass er das Abzählen der übrigen gleich langen Rhythmen unterbricht. Z. B.

obr:



Ein solcher Rhythmus braucht nicht mitgezählt zu werden, weil er, als etwas Fremdes, das die Aufmerksamkeit vorsätzlich reizt, angehört wird. — Oft scheint es auch, als wäre ein gerader und ungerader Rhythmus zusammengestellt, und bei der Auflösung sind beide gerade. Wenn z. B. eine Periode, die aus sieben Takten besteht, in zwei Rhythmen zerfällt, und der Schluß des ersten gleich mit dem Anfange des vierten Taktes, zugleich aber auch der Anfang des zweiten mit demselben Takte statt findet: so besteht die Periode aus acht Takten, obgleich sie auf dem Papiere nur sieben Takte einnimmt.

3. B.



- 7) Jeder Abschnitt besteht gewöhnlich aus einer größern oder kleineren Anzahl Einschnitte, die durch kleine Ruhepunkte von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, doch aber etwas abgesondert sind. Solche kleinen Ruhepunkte können durch beruhigende (konsonirende) Akkorde, oder durch melodische Klauseln, oder durch Pausen hervorgebracht werden. Auch kann man Schlusakkorde dazu benutzen; welche aber durch Verwechslungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden müssen, damit das Gehör in naher Erwartung des Folgenden unterhalten, und die Ruhe nicht zu merklich werde. Der stärkste Einschnitt wird durch den halben Schluß ⁹⁰⁾ bewirkt; seine Verwechslungen geben kleinere Ruhepunkte. So kann man auch die Verwechslungen der ganzen Cadenz dazu gebrauchen; ja sogar die Cadenz selbst, wenn man sie auf einem schlechten Takttheile anbringt.
- 8) Anfang und Ende der Einschnitte können nicht nur auf jeden Takttheil, sondern auch auf jedes Taktglied ic. fallen; wird aber das Ende eines Rhythmus durch einen halben Schluß, oder auf eine schlussmäßige Art gemacht, so muß es auf einem guten Takttheile statt finden, weil ein solches Ende seiner Natur nach lang sein muß.

⁹⁰⁾ Das ist der Schluß von der Tonika zur Dominante.

S zweites Kapitel.

Vom Takte.

§. 137.

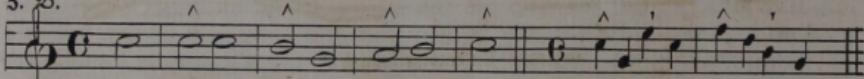
Die kleinen Abschnitte, welche regelmäßig wiederkehren, in der Dauer der Zeit ganz gleich bleiben, in welche ein jedes Tonstück eingetheilt ist, und die durch zwei senkrechte Linien (Taktstriche) bezeichnet sind, nennen wir Takte. Wollte man alle Takttheile oder Taktglieder, oder Zeittheile ganz gleichmäßig, ohne eins vor dem andern zu accentuiren, vortragen: so würde kein Takt entstehen; denn Takt oder Metrum entsteht nur dann, wenn dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen⁹¹⁾.

Accentuation der geraden Taktart.

§. 138.

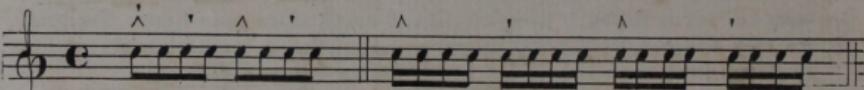
In den Taktarten, die aus zwei Takttheilen bestehen, fällt der Accent auf das erste Takttheil: in denen aber, die aus vier Takttheilen bestehen, erhält, außer dem ersten Takttheile, auch das dritte einen Accent; doch ist der auf dem ersten stärker, als der auf dem dritten.

3. B.

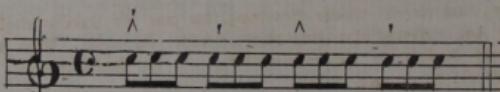


Ein ^ bezeichnet den schweren, und ein , den leichten Accent.

Wird ein Takttheil in kleinere Theile getheilt, so bekommt die erste Note eines jeden Takttheiles den Accent. 3. B.



Kommen in einer geraden Taktart ungerade Unterabtheilungen vor, so kommt jederzeit auf die erste Note von dreien der Accent. 3. B.



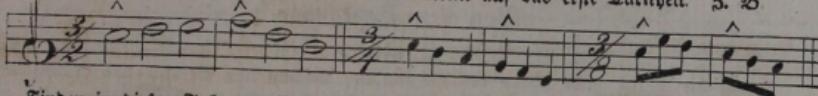
Anmerk. Bei kleinen Zeittheilen wird die Accentuation weniger hervorgehoben, als bei größern.

⁹¹⁾ Von den Taktarten, Takttheilen &c. ist §. 80. u. f. die Rede gewesen.

Accentuation der ungeraden Taktarten.

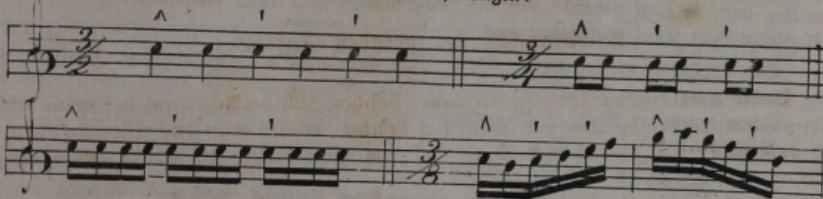
§. 139.

In den dreitheiligen Taktarten kommt der Accent auf das erste Takttheil. Z. B.

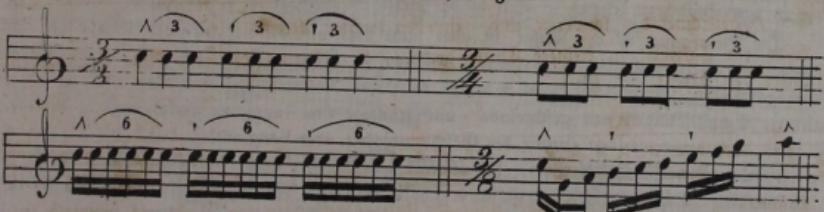


Finden in diesen Taktarten Unterabtheilungen statt, so erhält allemal die erste Note eines jeden Takttheiles den Accent. Z. B.

Gerade Unterabtheilungen:



Ungerade Unterabtheilungen:



Anmerk. 1. Der Hauptaccent fällt immer auf die erste Note des Taktes.

Anmerk. 2. Obgleich der Allabrevertakt dieselbe Bewegung hat wie der Zwölftertakt: so muß doch jener weit ernster und nachdrücklicher vorgetragen werden, als dieser. Eben so muß auch der Dreizehntakt mit mehr Gewicht als der Dreißigstakt, und der Sechzehntakt mit mehr Nachdruck als der Sechsachtakt vorgetragen werden.

Drittes Kapitel.

Bon der Bewegung.

§. 140.

Indem die Musik nicht Ideen des Verstandes, sondern nur Gefühle und Leidenschaften ausdrückt und durch Töne in dem Gemüthe des Menschen wieder hervorzulocken sucht; diese Gefühle aber sich bald in einer höheren Lebendigkeit, bald in einer Unterdrückung unsers Lebensgefühles äußern; insofern sie bald heiter, fröhlich, lustig — oder schmerzlich, traurig, schwermütig sind: so folgt daraus „dass die Musik Dieses auch durch langsameres oder schnelleres Darstellen ihrer Töne nachahmen muss.“

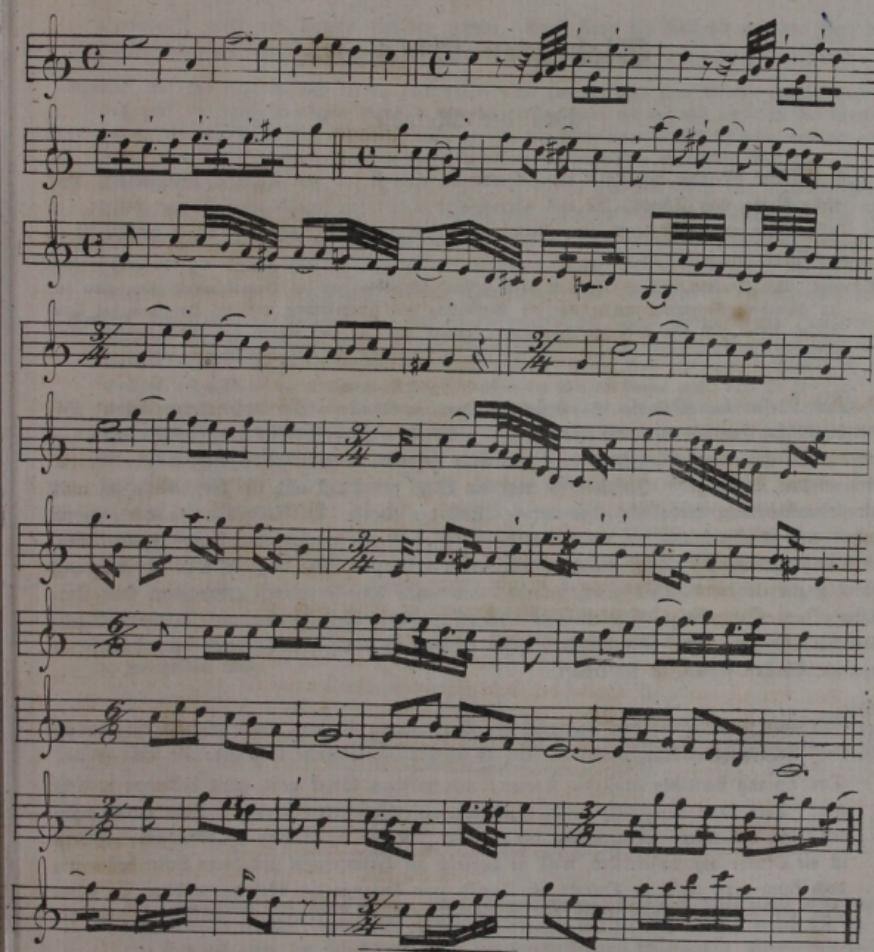
Der Ton-dichter muss daher die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung studieren, und bei Verfertigung eines Musikstückes eine bestimmte Empfindung vor Augen haben, und aus ihrer Natur denjenigen Grab der Bewegung herausnehmen, der nöthig erscheint, um sie wieder darzustellen.

Ferner muss er sich auch ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung der verschiedenen Taktarten erworben haben: theils um ein jedes Tonstück, welches er verfertigt, mit der gehörigen Taktart bezeichnen zu können; theils um andere, die diese Tonstücke vortragen wollen, in den Stand zu setzen, sie auch in der richtigen Bewegung vortragen zu können ⁹²⁾.

Die Bewegung in der Musik ist aber nicht blos auf die verschiedenen Grade der Langsamkeit und Geschwindigkeit eingeschränkt: sondern sie hängt auch gar sehr von den verschiedenen Notengattungen ab, welche der Ton-dichter in seiner Komposition anwendet. Denn obgleich muntere Empfindungen eine geschnunde, und traurige eine langsame Taktbewegung erfordern: so kann doch bei demselben Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Taktes die Melodie heiter oder schmerzlich, heftig oder sanft werden. Der Ton-dichter muss sich deshalb auch eine hinlängliche Kenntnis von der Wirkung dieser verschiedenen Notengattungen in allen Taktarten erworben haben; wodurch er bei einem richtigen Gefühle, seinem Gesange diejenige Art von Bewegung zu geben vermag, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft ganz genau empfinden lässt.

Aus folgenden Beispielen kann man sehen, wie sich Tonstücke entweder durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, oder durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, von einander unterscheiden:

⁹²⁾ Die meisten Ton-dichter bezeichnen jetzt das Tempo ihrer Tonstücke nach dem Mälzel'schen Metronom, damit ein Zeder, der diese Stücke vortragen will, in den Stand gesetzt werde, das richtige Tempo nehmen zu können.



Siebenter Abschnitt.

Bon der Melodie.

§. 141.

Das Wort Melodie bezeichnet im Allgemeinen eine Folge von Tönen; insbesondere aber eine solche Reihe von Tönen, die aus abwechselnden Stufen irgend einer Tonart besteht, in eine Taktart eingetheilt ist, und dem Geiste gewisse Ruhepunkte verstatter, durch welche sie in einzelne Glieder aufgelöst werden.

Anmerk. Ein Tonstück enthält eigentlich eben so viel Melodien, als es Hauptstimmen hat. Von diesen besondern Melodien, welche nur die Begleitung der Hauptstimme und die Harmonie des Tonstückes bilden, ist hier aber die Rede nicht; sondern von der, die irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildert, und von welcher der Gang der übrigen Stimmen abhängt.

§. 142.

Das Wesen der Melodie ²²⁾ besteht in dem Ausdrucke. Sie muß jederzeit irgend eine leidenschaftliche Empfindung oder eine Laune schildern. Jeder der sie hört, muß denken „er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie daß durch an den Tag legt.“ Insofern sis aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, worin Einheit und Mannigfaltigkeit verbunden ist. Dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowohl überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen sein: daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft.

§. 143.

Soll aber die Melodie den Ausdruck der Empfindung schildern, und zugleich ein Haupttheil eines musikalischen Kunstproduktes sein, so dürfen ihr folgende Eigenschaften nicht fehlen:

- 1) Der Anfang derselben muß die Tonart, woraus das Stück geht, ganz bestimmt bezeichnen. Dies kann aber nicht besser geschehen, als wenn wir leitereigene Töne darzu wählen, und mit einem harmonischen der Tonika (mit der 3, 5 oder 8) anfangen. Hierzu ist die Oktave am passendsten, weil sie zugleich die Haupttonart und deren Leiter bestimmt; doch kann man auch die Quinte der Tonika zum Anfange der Melodie wählen, wo dann aber die nächstfolgenden Töne die Haupttonart sogleich bezeichnen müssen, damit die

²²⁾ Sagt Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste.

Dominante nicht als Tonika fühlbar werde. Auch kann die Melodie mit der Terz der Tonika beginnen, nach welcher aber ebenfalls gleich leitereigene Töne folgen müssen.

Anmerk. Auf eine künstliche Art können auch andere Töne zum Anfang einer Melodie gewählt werden; doch muß der junge Dichter dieses zu vermeiden suchen, und erst auf eine natürliche Art schreiben lernen, ehe er sich an das Künstliche wagt. — In der Mitte eines Musikstücks kann man mit allen leitereigenen Tönen anfangen, wenn sie nur einer richtigen harmonischen Begleitung fähig sind.

- 2) Da die Melodie gewöhnlich die Oberstimme ^{*)} bildet, und als solche am vernehmlichsten ist: so muß sie auch dem Gehör leicht fasslich sein. Deshalb muß man aber auch für den Gesang nur solche Fortschreitungen wählen, die die menschliche Stimme mit Leichtigkeit hervorbringen kann; für die Instrumente hingegen solche, welche nicht gegen die Behandlung derselben, und von einem fertigen Spieler auf eine natürliche Art vorzutragen sind.

Anmerk. Die Melodie des Gesanges muß mit der Deklamation der Worte übereinstimmen. Auf Hauptworte und accentuierte Silben müssen kräftige Fortschreitungen, auf unbedeutende Worte und kurze Sätze aber unbedeutende Fortschreitungen angebracht werden. Ferner muß man auch beachten: daß die Stimme, wenn sie bei der Deklamation steigt, auch in der Melodie steigen muß; fällt sie hingegen: so muß sie auch in der Melodie fallen. So auch müssen in der Melodie und in Solopartien auf helle Vokale die höheren Töne, auf Mittelvokale die mittleren, und auf dunkle Vokale die tiefen angewendet werden.

- 3) Es gibt auch Fortschreitungen, wo die einzelnen Töne unter sich zwar richtig und singbar sind: aber sie sind entweder keiner richtigen harmonischen Begleitung fähig wie bei a, oder die Melodie bleibt bei einer richtigen harmonischen Begleitung wenigstens immer noch steif und hart wie bei b, oder die Fortschreitungen der Melodie selbst sind, wegen fehlerhaften Quinten, falsch wie bei c. Aus Diesem allen folgt: daß eine gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde haben, daß sie des stiegenden Gesanges wegen nicht so oft sprunghaft, sondern mehr in Kleinern Intervallen, als z. B. in Sekunden und Terzen fortschreiten, und daß man in ihrer Fortschreitung selbst fehlerhafte Quinten ic. vermeiden muß.

^{*)} Die Hauptmelodie (der cantus firmus, der feststehende Gesang) kann auch Mittel- oder Unterstimme sein. Dies ist der Fall, wenn man auf der Orgel z. die Melodie eines Chorals in den Alt, Tenor oder Bass legt, oder für tiefere Vocal- oder Instrumentalstimmen ein Solostück schreibt, wie z. B. für Alt, Tenor, Bass, Fagott, Horn, Cello z., wo die Begleitung in höhere Stimmen gelegt wird.

Anmerk. Den Instrumenten sind jedoch in Konzertstellen sc. die Brechungen der Harmonien, oder viele springende Fortschreitungen nach einander, nicht entgegen. Kommen im Gesange mehrere Sprünge nach einander vor: so muß man darauf sehen, daß die Stimme, welche außwärts sprungweise fortgeschritten ist, nun wieder abwärts schreite wie bei d, so auch umgekehrt wie bei e. Doch ist es auch verdonkt, mehrere Sprünge nach einander auf- oder abwärts folgen zu lassen, sobald die springenden Töne unter sich eine Harmonie bilden können wie bei f. 3. B.

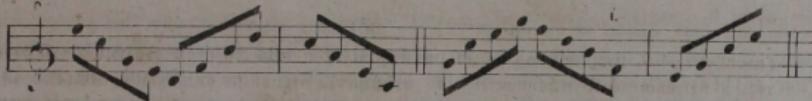
The musical example consists of two staves of four measures each. The top staff uses soprano C-clef, and the bottom staff uses bass F-clef. Measures 1-2 show a descending eighth-note pattern (d). Measures 3-4 show an ascending eighth-note pattern (e). Measure 5 shows a descending eighth-note pattern (f). Measures 6-7 show an ascending eighth-note pattern (gut). Measures 8-9 show a descending eighth-note pattern (gut).

Labels below the staves indicate harmonic quality: 'nicht gut.' under measure 1, 'schlecht.' under measure 2, 'schlecht.' under measure 5, and 'nicht gut.' under measure 8.

- 4) Uebermäßige Fortschreitungen dürfen in einem fließenden Gesange nicht wohl vorkommen. Will man jedoch der Melodie mehr Reiz geben, oder unruhige und heftige Empfindungen ausdrücken: so können übermäßige Fortschreitungen, kunstvoll und am rechten Orte angebracht, oft von der größten Wirkung sein. Diejenigen übermäßigen Fortschreitungen aber, welche unter sich selbst dissoniren, wie z. B. der Triton bei a, und die große Septime bei b, müssen, sobald sie sich nicht auflösen, vermieden werden; lösen sie sich aber auf, wie bei c und d, so kann man sie anbringen. 3. B.

The musical example consists of two staves of four measures each. The top staff uses soprano C-clef, and the bottom staff uses bass F-clef. Measures 1-2 show a descending eighth-note pattern (a). Measures 3-4 show an ascending eighth-note pattern (b). Measures 5-6 show a descending eighth-note pattern (c). Measures 7-8 show an ascending eighth-note pattern (d).

Anmerk. In der gebrochenen Harmonie kann die übermäßige Duarte ohne Bedenken angebracht werden; weil sie dann nicht, wie bei f, als Triton vorkommt, sondern als ein Theil eines Akkordes, welchen eine einzelne Stimme darstellt. 3. B.



Anmerk. Ebenso können auch übermäßige Sekundenfortschreitungen, wenn sie gebrochene Harmonie bilden, vorkommen. (Siehe Band 2, §. 212.)

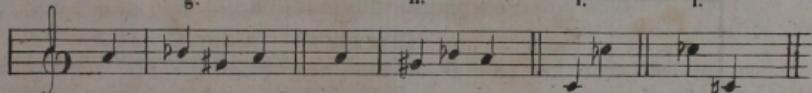
- 5) Die verminderten Fortschreitungen sind erlaubt; einige davon, wie z. B. die verminderte Terz, dürfen jedoch nur abwärts, wie bei g., nicht wohl aufwärts, wie bei h, und die verminderte Oktave, wie bei i., gar nicht vorkommen:

g.

h.

i.

i.



- 6) Die Melodie muß rhythmisch wohlgeordnet und in eine Taktart eingetheilt sein; sie muß aus größern und kleineren Abschnitten bestehen, die in guter Ordnung folgen und dem Geiste gewisse Ruhepunkte verstellen. Es muß unter den einzelnen Tönen hinsichtlich der Bewegung ein schönes Ebenmaß statt finden, so daß nicht langsame Noten ohne Ordnung mit schnellen wechseln; in den Fortschreitungen muß eine gewisse Gleichheit beobachtet werden, damit nicht durch einen ordnunglosen Wechsel der stufenweisen und springenden Fortschreitungen die Einheit des Ausdrucks gestört werde. — Endlich muß auch noch die Höhe oder Tiefe der Stimme oder des Instrumentes, für welches die Melodie gesetzt wird, beachtet werden. Größere Fortschreitungen sind immer natürlicher in der Tiefe, und können z. B. für den Bass oft vorkommen, ohne dem Gesange das Fließende zu bemeinden; kleinere hingegen sind wieder den höhern Stimmen mehr eigen.

Achter Abschnitt.

Von der Modulation.

Einleitung.

§ 144.

Das Wort Modulation bezeichnet im Allgemeinen das Folgen einer Harmonie auf die andere (die Verbindung mehrerer eigenthümlichen Akkorde zu einem musikalischen Sache), insbesondere aber die Ausweichung von der Haupttonart in andere Tonarten (den Ueber-

gang aus einer Tonart in die andere ⁹⁵). — Bestehen die verbundenen Harmonien, welche einen Satz bilden, aus solchen, die der Tonart eigenthümlich sind: so wird die Modulation eine leitereigene genannt; bestehen sie hingegen nicht alle aus solchen, die der Tonart eigenthümlich, sondern fremdartig sind: so nennt man die Modulation eine ausweichende.

Erstes Kapitel.

Leitereigene Modulation.

§. 145.

Es gibt zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, von welchen eine jede ihren eigenthümlichen Charakter hat. Verfertigt man nun ein Tonstück aus irgend einer dieser Tonarten: so muß man so lange in derselben moduliren, bis das Gehör völlig von ihr eingenommen ist. Wie lange man aber in der Haupttonart moduliren soll, muß die Länge oder Kürze des Tonstücks entscheiden. Denn ein langes Tonstück erfordert, daß man sich zu Anfange desselben auch verhältnismäßig länger in der Haupttonart aufhalte, als in einem kurzen; ja in einem kurzen geht man entweder gar nicht in andere Tonarten über, oder höchstens in solche, welche von der Haupttonart nur um ein ♭ oder b verschieden sind.

Anmerk. Die Tonart wird aber nur dann dem Gehöre völlig eingeprägt, wenn man zur Modulation außer eigenthümlichen Harmonien wählt.

§. 146.

Ist die Haupttonart dem Gehöre völlig eingeprägt, d. h. hat man eine, den Theilen des ganzen Tonstückes angemessene Zeit in leitereigenen Harmonien modulirt: so ist es nöthig, in andere Tonarten (in Nebentonarten) überzugehen, um dem Tonstücke eine gewisse Mannigfaltigkeit zu geben. Je entfernter aber die Nebentonart, in welche man geht, von der Haupttonart ist: desto kürzer muß auch der Aufenthalt darin sein, damit man nicht die Haupttonart aus dem Gehöre ganz verliere. Die Modulation in eine Nebentonart geschieht aber dann, sobald nicht alle Harmonien, die man hören läßt, der Haupttonart eigenthümlich, sondern eine oder einige ihr fremdartig sind ⁹⁶).

Ist z. B. die Haupttonart C, und man läßt Fis hören, einen Ton ⁹⁷), der ihr fremd ist: so modulirt man nicht mehr in der Haupttonart C, sondern in der Nebentonart G dur.

⁹⁵) Gewöhnlich wird, wenn man von Modulation spricht, die lezte Art darunter verstanden.

⁹⁶) Sobald man diejenigen Harmonien, welche aus leitereigenen Tönen der Nebentonart gebildet sind, hören läßt.

⁹⁷) Dieser Ton muß aber ein leitereigener der Nebentonart, und nicht bloß ein zufällig erhöhter sein.

Läßt man außer Fis noch Dis hören: so modulirt man in E moll; läßt man B hören, so wird dadurch die Nebentonart F bestimmt &c.

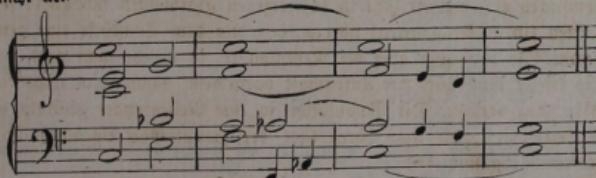
So lange man nun in einer Nebentonart modulirt, eben so lange muß man auch die Harmonien, welche dieser Tonart eigenthümlich sind, hören lassen. Man darf sich aber in den Nebentonarten nicht zu lange aufhalten; sondern man muß immer von Zeit zu Zeit dem Gehöre die Haupttonart erneuern, damit sie nicht ganz verlösche. Auch muß man beim Uebergehen in eine Nebentonart immer eine solche wählen, die nicht von der, in welcher man eben modulirte, zu entfernt ist; damit nicht die zu schnelle Veränderung dem Gefühle zu auffallend werde. Erfordert aber der Ausdruck des Stückes einen Uebergang in eine ganz entfernte Tonart — wenn z. B. das Gemüth von einer Empfindung schnell auf eine andere geführt werden soll — so kann man auch in ganz entfernte Tonarten übergehen; welches jedoch auf eine natürliche und ungezwungene Weise geschehen muß.

§. 147.

Sind die Nebentonarten hinlänglich benutzt worden, so geht man zum Schluße über. Ehe dieser aber erfolgt, ist es nöthig, das Gehör erst wieder in die Haupttonart zurück zu führen; welches dadurch geschieht, daß man vor demselben wieder eine angemessene, der Länge des Tonstücks entsprechende Zeit, lauter eigenthümliche Harmonien der Haupttonart hören läßt; daß mit diese noch recht fühlbar, und das Gehör hinlänglich von ihr eingenommen werde.

Anmerk. 1. Um den Schluß ganz vollkommen zu machen, kann man auch die Schlussformel wiederholen, oder auf irgend eine Art verlängern; ist aber der vollkommne Schluß in der Haupttonart gemacht, und das Gehör völlig befriedigt: so ist es nicht gut, wenn man ihn noch einmal hören läßt; weil sonst die Wirkung derselben geschwächt wird.

Anmerk. 2. In ernsthaften Tonstücken verlängert man den Schluß gewöhnlich auf folgende, oder auf eine ähnliche Art.



Anmerk. 3. In Moll angesangene Tonstücke enden häufig in Dur; auch kann in einem Tonstück, das aus mehreren Sätzen besteht, der Mittelsatz in einem ganz andern Tone schließen, als er angefangen hat, um als Uebergang zu dem folgenden Satze zu dienen; ja im ernsthaften Style beginnat und schließt man mehrere Tonstücke in der Dominante.

Zweites Kapitel.

Ausweichende Modulation. Ausweichungen nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche.

§. 148.

Wenn man aus einer Tonart in eine andere übergeht — wenn man eine Tonart verläßt und eine andere ergreift — so geschieht eine Ausweichung ^{**) 1)}). Das Verlassen einer Tonart und Ergreifen einer andern wird dadurch angekündigt: daß man eine, der vorigen Tonart fremdartige Harmonie hören läßt. Ist man aber in irgend eine Tonart übergegangen: so muß man auch die Harmonien, welche dieser Tonart eigenthümlich sind, so lange hören lassen, bis man wieder eine andere ergreifen will.

§. 149.

Ein jedes Tonstück muß eine Haupttonart haben, woraus es geht; das heißt mit andern Worten: es liegt ihm eine Tonart zum Grunde, der, die Harmonien eigenthümlich sind, welche darin vorkommen. Ist nun aber ein Tonstück lang, und man wollte immer in der Haupttonart bleiben und in keine andere übergehen: so würde dadurch eine große Einformigkeit entstehen. Es ist daher nöthig, in einem solchen Tonstücke in Nebentonarten überzugehen. Man kann aus einer jeden Durtonart in die übrigen 11 Dur- und 12 Molltonarten, so wie aus jeder Molltonart in die übrigen 11 Moll- und 12 Durtonarten ausweichen. Die gewöhnlichen Ausweichungen geschehen in solche Nebentonarten, welche der Haupttonart am verwandtesten, und nur um ein ♭ oder ♯ von ihr verschieden sind. Diese Nebentonarten würden also, wenn das Tonstück z. B. aus C dur ginge, folgende sein:

- 1) die Quinte G dur,
- 2) die Sexte A moll,
- 3) die Terz E moll,
- 4) die Quarte F dur, und
- 5) die Sekunde D moll.

Ginge das Tonstück hingegen aus A moll, so würden die verwandtesten Nebentonarten folgende sein:

- 1) die Terz C dur
- 2) die Quinte E moll,
- 3) die Quarte D moll,
- 4) die Sexte F dur, und
- 5) die Septime G dur.

^{**) 1)} Die Ausweichungen selbst kommen im dritten Theile vor.

§. 150.

Geübte Komponisten begnügen sich aber nicht immer mit diesen gewöhnlichen Ausweichungen; sondern sie betrachten, vorzüglich in langen Tonstücken, die verwandten Nebentonarten wieder als Haupttonarten, und geben nach solchen über, die von der neuen Haupttonart wieder um ein ♭ oder ♮ verschieden sind. Dieses wollen wir den ersten Grad entfernter Ausweichungen nennen. Da sie gehen auf ähnliche Art noch weiter, und bekommen dadurch einen zweiten Grad entfernter Ausweichungen, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist:

3. B in C dur:

E♭ dur C moll	B dur G moll	F dur D moll	C dur A moll	G dur E moll	D dur H moll	A dur Fis moll
I. gewöhnliche Ausweichungen						
II. erster Grad entfernter Ausweichungen						
III. zweiter Grad entfernter Ausweichungen						

in A moll:

C moll E♭ dur	G moll B dur	D moll F dur	A moll C dur	E♭ moll G dur	H moll D dur	Fis moll A dur
I.						
II.						
III.						

Anmerk. Auf eine künstliche und natürliche Art kann man in noch entferntere Tonarten übergehen; doch müssen wo möglich die gewöhnlichen Ausweichungen, wenigstens einige davon, erst statt gefunden haben, ehe man in ganz entfernte Tonarten übergeht.

Dritter Theil.

Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie.

Einleitung.

§. 151.

Eine vollständige Kenntniß der Harmonie dient nicht blos zur Reinheit des Satzes, sondern auch zum Ausdruck und zur Schönheit und Hebung der Melodie. Ganz gewöhnliche Melodien können oft durch kräftige Harmonien so gehoben werden, daß sie einen großen Reiz erhalten. Soll aber die Melodie durch die harmonische Begleitung einen gewissen Reiz bekommen: so müssen auch die ihr untergelegten Bässe nicht nur harmonisch richtig, sondern auch so beschaffen sein, daß man mehrere Mittelstimmen auf eine natürliche, dem Ausdrucke des Gesanges angemessene Art, hinzufügen kann. Da ferner eine jede Melodie (nach §. 143.) einer bestimmten Tonart angehören muß; so müssen auch die Akkorde, die ihr zur Begleitung dienen, aus leiter-eigenen Tönen derselben Tonart gebildet sein, in welcher sich die Melodie befindet.

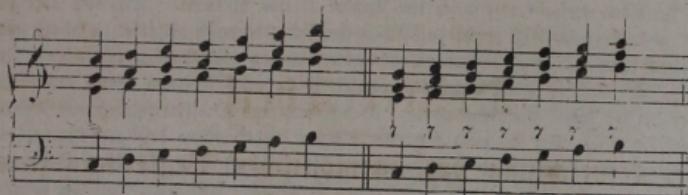
Erstes Kapitel.

Grundharmonien.

a) Eigenthümliche Grundharmonien der Durtonart.

§. 152.

Nimmt man alle Töne der Durtonleiter als Grundtöne an, und fügt ihnen in leitereigenen Intervallen Dreiklänge und Septimenakkorde bei, so entstehen folgende Grundharmonien:

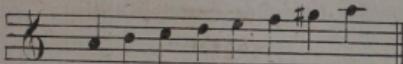


Anmerk. Diese eigenthümlichen Grundharmonien sind schon §. 47. und 98. aufgestellt worden.

b) Eigenthümliche Grundharmonien der Molltonart.

§. 153.

Die harmonische Molltonleiter, aus welcher die Grundharmonien gebildet werden, ist (z. B. in A moll) folgende:

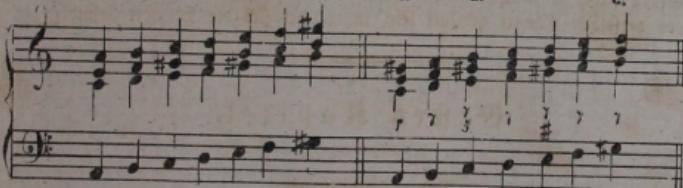


Anmerk. Bei der Einrichtung der harmonischen Begleitung einer Molltonart, muß jederzeit die siebente Stufe erhöht werden, um den Leitton zu bekommen: weil man ohne ihn in keiner Tonart bestimmt moduliren kann. Es muß deshalb A moll gis, E moll fis und dis, D moll b und eis ic. zur Vorzeichnung haben.

§. 154.

Nimmt man die Töne der Molltonleiter als Grundtöne an, und fügt ihnen in leitereigenen Intervallen Dreiklänge und Septimenakkorde bei, so entstehen folgende Grundharmonien:

a. b. c. d. e.



Der Dreiklang mit der übermäßigen Quinte auf der dritten Stufe bei a ist keine Grundharmonie: denn die darin vorkommende Quinte, Gis, müßte ein zufällig erhöhter Ton sein, und statt G stehen können. In A moll ist sie aber als große Septime der Tonleiter — als Leitton — kein zufälliges, sondern ein wesentliches Intervall, welches nicht statt G stehen kann; indem das G, wenn wir in A moll moduliren wollen, gegen diese Tonart streitet, die

Modulation derselben aufhebt und nach der Tonart C dur hinführt. Da nun aber in einem Akkorde Ein und derselbe Ton nicht zugleich wesentlich und auch zufällig, sondern nur Eins von Diesen sein kann: so muß in den Molltonarten wegen der Quinte der Akkord der Terz ausfallen. — So auch ist der verminderte Dreiklang auf der siebenten Stufe der Molltonleiter, wie hier bei b, keine Grundharmonie. Denn, soll eine Dreiklangsharmonie eine Grundharmonie sein: so muß man ihr auch statt der Oktave die Septime beifügen können, und der daraus entstehende Septimenakkord eine Grundharmonie bleiben, d. h. ein dritter Septimenakkord werden. Fügen wir aber diesem in Rede stehenden Dreiklangen statt der Oktave die Septime bei: so bekommen wir den verminderten Septimenakkord, also einen unrichtigen Septimenakkord. Der Dreiklang auf der siebenten Stufe der Molltonleiter ist folglich keine Grundharmonie. — So auch sind die Septimenakkorde bei e, d und c, keine Grundharmonien. Die beiden letztern aus den schon angeführten Gründen, und der erstere: weil diese Septime so nur als Vorhalt der Oktave vorkommen kann: und mithin eine zufällige Dissonanz ist. — Die Molltonarten sind also am eigenthümlichen Akkorden ärmer, als die Durtonarten, weil sie auf der dritten und siebenten Stufe der Tonleiter keine Grundharmonie haben.

Zweites Kapitel.

Uneigentliche Akkorde.

§. 155.

Öft kommen auch Dreiklänge und Septimen-Akkorde vor, welche große Ähnlichkeit mit den eigenthümlichen Akkorden haben, aber sich in der Anwendung von ihnen unterscheiden. Die uneigentlichen Dreiklänge entstehen aus den eigenthümlichen Grundseptimenakkorden, wenn man den Grundton wegläßt, und die Terz desselben zum Bass tone macht. Z. B.

Die uneigentlichen Septimenakkorde sind §. 101. schon aufgeführt.

Anmerk. Von den uneigentlichen Dreiklangen und Septimenakkorden ist die Terz vom Bass abwärts Grundton. Diese Akkorde können eben so gut, wie die Grundakkorde, in ihren Verwechslungen vorkommen.

Drittes Kapitel.

Mehrdeutige Akkorde.

Einfache harmonische Mehrdeutigkeit.

§. 156.

Kann ein Akkord mehr als einen Grundton haben, so nennen wir ihn mehrdeutig. Einfache harmonische mehrdeutige Akkorde sind solche „welche einerlei Bezeichnung, aber wegen der harmonischen Folge andere Grundharmonien haben, und folglich auch anderes begleitet werden müssen.“ B. B.

Grundbass.

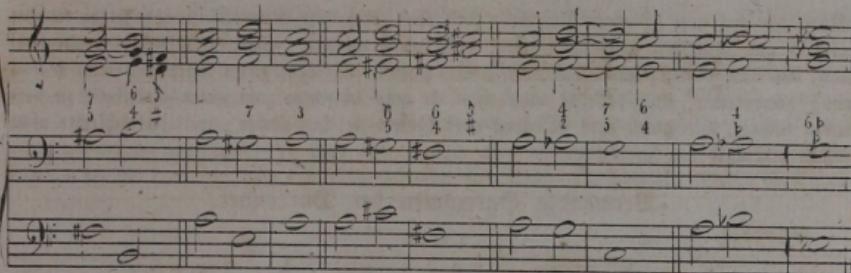
Enharmonische Mehrdeutigkeit.

§. 157.

Ein Akkord kann dem Klange nach einem andern ganz ähnlich sein, aber durch die enharmonische Verwechslung bleiben nicht alle, zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle auf denselben Notenstufen stehen; wodurch daher der Akkord in eine andere Grundharmonie verwandelt wird und anders aufgelöst werden muss. Solche enharmonische mehrdeutige Akkorde sind:

- 1) der Quintsextakkord mit der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte, welcher gleiche Intervalle wie ein Haupt-Septimenakkord hat (siehe §. 111.); und
 - 2) der verminderte Septimenakkord. Z. B.
- a. b.

Grundbass.



Anmerk. Der Quintsextakkord mit der großen Terz, reinen Quinten und übermäßigen Sexten kann daher, wenn man ihn enharmonisch verwechselt, als Hauptverklang — und dieser, eben so verwechselt, wieder wie jener betrachtet und behandelt werden, wie aus vorstehenden Beispielen zu ersehen ist; die verschiedene Behandlung des vermindernden Septimen-Akkordes wird im zweitfolgenden Kapitel, bei der Ausweichung, berücksichtigt werden.

Viertes Kapitel.

Verwandte Harmonien.

s. 158.

So wie man die Tonarten, welche mehrere gemeinschaftliche Töne mit einander haben, verwandte Tonarten nennt⁹⁹⁾: so nennt man auch die Harmonien, die einen, zwei oder mehrere gemeinschaftliche Töne haben, verwandte Harmonien. Die verwandten Harmonien können jederzeit auf einander folgen, wenn sie nicht zu matt oder kraftlos werden, so daß dadurch vielleicht das gute Takttheil nicht genug hervorgehoben wird; welches vorzüglich in ernsten, feierlichen und würdevollen Stücken, wie z. B. in Chorälen u. durch eine kräftige Harmonie hervorgehoben werden muß¹⁰⁰⁾. Kraftlos aber ist die Harmonienfolge, wenn entweder derselbe

⁹⁹⁾ So sind z. B. die Tonarten G und F die verwandtesten von C, weil sie in ihren Tonleitern nur einen Ton haben, der nicht in der Tonleiter C befindlich ist; die Tonleiter Ges hingegen hat nur den Ton F als gemeinschaftlichen Ton mit der Tonleiter C, folglich sind die Tonarten C und Ges am wenigsten mit einander verwandt.

¹⁰⁰⁾ Gängt jedoch ein Musikstück mit dem schlechten Takttheile und mit dem tonischen Akkorde (mit der Tonika) an: so muß auf dem darauf folgenden guten dieselbe Harmonie beibehalten werden, wenn durch eine neue Harmonie entweder die Tonart gestört, oder der Satz gezwungen erscheinen würde.

Akkord, der auf dem schlechten Takttheile statt fand, oder eine Verwechslung desselben, wieder auf das gute Takttheil genommen wird. So auch werden diejenigen Akkorde, welche zwei Töne mit dem vorhergehenden Akkorde gemein haben, auf dem guten Takttheile nicht kräftig genug hervortreten, und deshalb muß man sie vom schlechten zum guten Takttheile zu vermeiden suchen; vom guten zum schlechten aber können sie statt finden, weil das schlechte nicht braucht hervorgehoben zu werden.

Bewandte Harmonien der Durtonart.

§. 159.

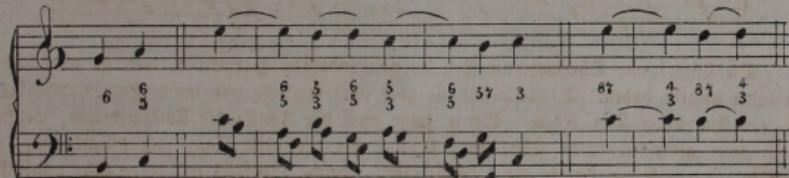
Die Unter- und Obermediante sind die verwandtesten Harmonien, weil sie zwei Töne mit einander gemein haben. Deshalb sind sie aber auch kraftlose und matte Folgen, denn es tritt ja nur Ein neuer Ton hinzu. Bei a folgt nach der Tonika die Untermediante, welche mit jener zwei gemeinschaftliche Töne hat, C und E; der neue Ton, der hinzukommt, ist A. Bei b folgt nach der Tonika die Obermediante, welche ebenfalls mit jener zwei gemeinschaftliche Töne hat, E und G; der neue Ton, der hinzukommt, ist H. Da aber dieser Ton H, als nachschlagende Septime von C angesehen, und folglich die Harmonie der Obermediante als eine uneigentliche betrachtet werden kann, weil ihr die Tonika vorherging; da ferner diese Harmonie viel zu matt werden würde, wenn die vorhergegangene große Terz der Tonika, welche der schärfste Ton des Akkordes war, jetzt Grundton werden sollte: so sucht man diese Folge so wenig als möglich zu gebrauchen. — Bei c folgt auf die Tonika die Unterdominante, und bei d die Dominante, welche nur einen gemeinschaftlichen Ton mit ihr haben. Sie haben also zwei neue Töne, und deshalb sind sie auch kräftige Folgen. Solche Fortschreitungen wie bei e und f, die Quarten- und Quintenfolgen bilden, sind die vorzüglichsten, kräftigsten und allgemeinsten Folgen, worauf sich auch alle Harmonienfolgen, die wir haben, gründen. — Bei e treten, zuerst auf die Tonika folgenden Dominantenakkorde, drei neue Töne hinzu, und der gemeinschaftliche Ton ist G im Basso. — Bei f findet ebenfalls eine verwandte Folge statt: heils weil die Septime der Wechseldominate als wesentliche Note dieses Akkordes, den Ton C mit der Tonika

gemein hat; theils weil auf derselben Soprannote, nach der Tonika, die Untermediante A, wie bei g gezeigt ist, nachschlagen kann, wodurch eine richtige und kräftige Fortschreitung, eine Quartenfolge entsteht.

Es können also auf die Tonika alle eigenthümlichen Dreiklangsharmonien folgen¹⁰¹⁾. Diesen Dreiklangsharmonien kann man aber auch die leitereigene Septime beifügen: wenn entweder die Harmonie eine Sekunde steigt, wo alsdann die Oktave des Grundtons zur Septime wird, wie bei h; oder wenn der Bass eine Quinte ab- oder eine Quarte aufwärts schreitet, wie bei i, weil dann die Terz des vorhergehenden Grundtons zur Septime wird. 3. B.



Auch die Verwechselungen der Septimenakkorde können statt finden. 3. B.



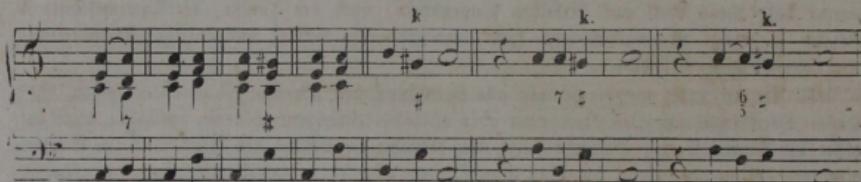
Anmerk. Die Septime muß aber, wenn man sie anbringen will, nicht nur vorbereitet, sondern auch aufgelöst werden können.

Verwandte Harmonien der Molltonart.

§. 160.

In den Molltonarten sind sämtliche Akkorde, die darin vorkommen, mit der Tonika verwandt, denn sie haben alle einen oder zwei gemeinschaftliche Töne. 3. B.

¹⁰¹⁾ Nur in der Durtonart kann auf die Tonika nicht der verminderte Dreiklang folgen; denn läßt man, z. B. in C dur, auf die Tonika die Grundharmonie der siebenten Stufe der Tonteiter folgen, so ist nicht H, sondern G Grundton, weil H als Subsemitonium modi erscheint.



Anmerk. 1. In den Molltonarten muß auf den verminderten Dreiklang, weil er so unvollkommen ist, jederzeit die Dominante folgen, wie bei k.

Anmerk. 2. Was die eigenthümlichen Harmonien hinsichtlich der übrigen Fortschreitungen betrifft, so kann die Folge dann statt finden, wenn die Harmonien mit einander verwandt sind.

Fünftes Kapitel.

Durch Ellipse (Auslassung) verwandte Akkorde.

§. 161.

Es gibt auch Harmonienfortschreitungen, wo die unmittelbar auf einander folgenden Akkorde unter sich selbst nicht verwandt sind: sondern erst durch einen Akkord, der auf der Sopran- und Bassnote des ersten Akordes hätte statt finden können, und durch welchen eine Quartensfolge entstanden wäre, verwandt werden. Die Ellipse ist daher jederzeit von der zweiten Harmonie die Quarte abwärts. Solche, durch Ellipse verwandte Akkorde sind z. B.

b. c. d.

Grundbas.

37 3 37 3 37 3

a. a. a. a. a. a.

d.

5 6 34

6 6 6 6 6 6 6 6

a. a. a. a. a. a. a.

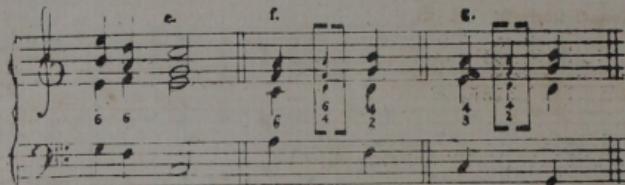
statt:

6 4 6 4 6 4 6 6 6 6 6 6

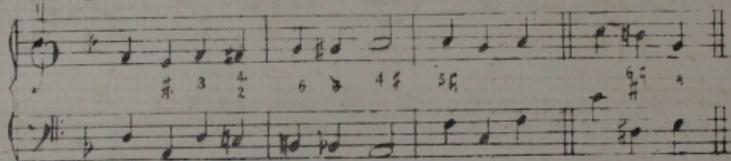
a. a. a. a. a. a. a. a. # a. #

Anmerk. 1. Aber nur dann sind die Akkorde durch Ellipse verwandt, wenn auf dem ersten die Soprano und Bassnote zugleich auch harmonische Töne der Ellipse sind. — Die nachschlagenden Achte der a zeigen die Grundtöne der ausgelassenen Akkorde an. — Die Grundharmonien bei b und c klingen, wegen der beiden auf einander folgenden großen Trennen in den düsteren Stimmen, etwas hort, und deshalb bringt man sie lieber in den Verwechslungen an; jedoch kann man sie in der Verbindung, wie bei d, ohne Bedenken gebrauchen. — Wenn Sextenakkorde stufenweise abwärts fortschreiten, so wird dadurch der Bass Dissonanz, welche aufgelistet werden muss; findet die Auflösung nicht statt wie bei e, so ist auch die Fortschreitung falsch. Eben so sind auch die Fortschreitungen bei f und g fehlerhaft; bei f: weil durch die Ellipse der Quartsextakkord entsteht, und nach diesem der Bass nicht stufenweise fortschreitet; bei g: weil der Bass durch den Akkord der Ellipse — den Sekundquarten-Akkord — Dissonanz wird, und sich, als solche, nicht auslösst. B. W.

Webb. Generalissim. 3. Russ. 2d. I.



Anmerk. 2. Findet zwischen zwei Akkorden ein Einschritt statt wie bei a., oder tritt eine neue Dominante ein, welche ebenfalls einen Einschritt bildet wie bei b.: so braucht die Fortschreitung nicht auf Quartens- oder Quintenfolgen zu beruhen. B. B.

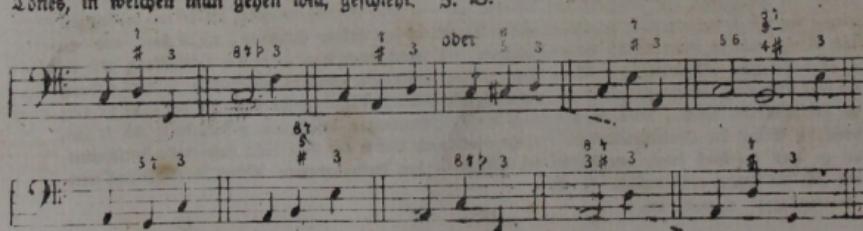


Echtes Kapitel.

Ausweichung.

§. 162.

Verläßt man eine Tonart und ergreift eine andere: so geschieht eine Ausweichung (vide § 148.). Die Ausweichungen finden entweder auf eine unmittelbare oder mittelbare Weise statt. Unmittelbar ist die Ausweichung, wenn man auf dem kürzesten Wege in eine der Tonika verwandte Tonart übergeht; welches gewöhnlich durch den Do.-airant-Sept.-Akkord desjenigen Tones, in welchen man gehen will, geschieht. B. B.



Mittelbar ist die Ausweichung, wenn man erst durch Berührung anderer Töne in eine verwandte Tonart übergeht. Z. B.

A musical score for "The Star-Spangled Banner" on a bass clef staff. The key signature changes at the beginning of each measure. Measure 6 starts in A major (no sharps or flats). Measure 7 starts in G major (one sharp). Measure 8 starts in F major (one flat). Measure 9 starts in E major (two sharps). Measure 10 starts in D major (one sharp). The music consists of eighth-note patterns.

§. 163.

Schnelle Ausweichungen in entfernte Tonarten können auf folgende Weise statt finden:

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of eight staves labeled a through h. The score is written on five-line staff paper with a treble clef and a bass clef. The music includes various musical elements such as notes, rests, and rests with diagonal lines. Fingerings are indicated above the notes, and dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'ff' (double forte) are present. Performance instructions like 'riten.' (riten.) and 'tempo' are also included. The score is divided into sections labeled a through h, with sections g and h being endings.

k.

l.

m.

n.

o.

p.

q.

r.

s.

t.

u.

v.

w.

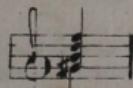
Anmerk. Beim schnellen Uebergehen in eine entfernte Tonart muß man die Töne, welche sich der Tonart, in die man ausweichen will, nähern, und wodurch man auf die neue Tonart aufmerksam macht, nicht zu spät fühlbar werden lassen, damit der Uebergang nicht hart klinge. Dies kann geschehen:

- 1) wenn man die Terz desjenigen Tones, von welchem aus der Uebergang statt findet, erhöhet, oder erniedrigt, um sich auf diese Art der Tonart, in die man gehen will, zu nähern, wie bei a, b, c und e;
- 2) wenn man eine entfernte Dominante oder eine andere Harmonie wählt, die einen oder zwei gemeinschaftliche Töne mit der Tonika oder des leichten Akkordes hat; oder sich des Quartsexten-Akkordes vor derselben bedient, und die Sexte darin erhöht, wie bei k, f und p;
- 3) wenn man erst den mit der Tonika verwandten Mollakkord vorausgehen, und den Durakkord derselben Tones nachfolgen, doch aber die Erhöhung in derselben Stimme vor sich gehen läßt, wie im zweiten und dritten Viertel bei d;
- 4) wenn man sich eines verminderten Septimenakkordes oder dessen Verwechslungen, oder des Quintsexten-Akkordes mit der übermäßigen Sexte bedient, wie bei i, k, l, m, n, o, q, r, s, t, u, und v.
- 5) wenn man die Tonika, von welcher die Ausweichung statt finden soll, länger liegen läßt und dann als eine Dominante annimmt wie bei g;
- 6) wenn man die Tonika enharmonisch verwechselt, und dann als Dominante der neuen Tonart, in welche die Ausweichung geschehen soll, betrachtet wie bei h und w.

§. 164.

Die schnellsten Ausweichungen entstehen durch die enharmonische Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes. Stellt man die Töne dieses Akkordes terzenweise über einander

so ist jeder Ton von dem andern um eine kleine Terz entfernt. Z. B.



Bereicht man diese Töne auf folgende Art:

so bilden sie zwei kleine Terzen

und eine übermäßige Sekunde. Die übermäßige Sekunde aber gibt, enharmonisch verwechselt, eine kleine Terz. Lassen wir nun diese enharmonische Verwechslung statt finden: so wird dadurch, man mag von einem Tone ausgehen, von welchem man nur wolle, immer wieder ein verminderter Septimen-Akkord entstehen der aber auf einer andern Grundharmonie beruht z. B.

Durch die enharmonische Verwechslung des vermindernten Septimen-Akkords bei a, haben wir aus demselben Tonklangen vier verschiedene verminderete Septimen-Akkorde mit vier verschiedenen Grundtönen erhalten. Bei a ist E Grundton; bei b ist Gis enharmonisch in As verwandelt worden, wodurch G zum Grundtonen bekommen: bei c ist H enharmonisch in Ces verwechselt, wodurch B Grundton geworden ist; bei d ist D enharmonisch in Eses verwechselt, und dieser Akkord hat Des zur Grundtonen. bei e, wo sämtliche Töne des vorhergehenden Akkordes enharmonisch verwechselt sind, ist Cis statt Des Grundton. Da aber der verminderte Septimen-Akkord nach §. 96. aus dem Dominant-Sept-Nonen-Akkorde entstanden ist, so bilden diese vier Septimen-Akkorde auch vier verschiedene Dominanten, durch welche man auf folgende Art, von Einem Tone ausgehend, wenigstens mit zweien Akkorden in vier Dur- und Molltonarten übergehen kann ¹⁰²⁾. z. B.

¹⁰²⁾ Der verminderte Septimen-Akkord ist zwar bloß die Dominante der Molltonart. modifiziert man aber in eine Durtonart, so kann man die verminderte Septime nach §. 98. als eine zusätzlich erniedrigte Septime annehmen, und folglich diesen Akkord auch als einen Dominanten-Akkord der Durtonart ansiehen.

(Von A dur über A moll ausgehend, denn der Akkord E dur ist die Dominante von beiden.)

Von A — in oder nach A moll. Von A — in A dur. Von A — in C dur.

A musical score for piano in common time. The left hand is in A major (C-clef), and the right hand is in A minor (F-sharp-clef). The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: A major (root position), E major (root position), A minor (root position), E major (root position), A major (root position), E major (root position), A minor (root position). Fingerings are indicated above the notes: 1 5 5, 3, 1 2 4 3, 6 7 3 3. The second staff continues the sequence with the same chords and fingerings.

Von A — in C moll.

Von A — in E dur.

Von A — in Es moll

A musical score for piano in common time. The left hand is in A major (C-clef), and the right hand is in A minor (F-sharp-clef). The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: A major (root position), E major (root position), A minor (root position), E major (root position), A major (root position), E major (root position), A minor (root position). Fingerings are indicated above the notes: 1 2 4 3, P, 1 2 4 3, 3, 1 2 4 3, 3 3. The second staff continues the sequence with the same chords and fingerings.

Von A — in Fis dur.

Von A — in Fis moll.

A musical score for piano in common time. The left hand is in A major (C-clef), and the right hand is in A minor (F-sharp-clef). The score consists of two staves. The first staff shows a sequence of chords: A major (root position), E major (root position), A minor (root position), E major (root position), A major (root position), E major (root position), A minor (root position). Fingerings are indicated above the notes: 1 2 4 3, P, 1 2 4 3, 3, 1 2 4 3, 3 3. The second staff continues the sequence with the same chords and fingerings.

Anmerk. Bei diesen Übergängen fängt ein jeder Satz mit der Dominante E an; welche entweder, wie in den beiden ersten Beispieien, Dominante von A bleibt, oder in den darauf folgenden, durch die enharmonische Verwechslung, gleich wieder Dominante einer andern Tonart wird, worauf unmittelbar die Tonsila folgen kann. Es findet daher in allen diesen Beispielen mit dem zweiten Akkorde des Übergang nach einer jeden Tonsila schon statt, und die noch nachfolgenden Akkorde sind bloß deshalb hinzugefügt:

um die Tonart, in welche der Übergang geschehen war, noch durch einen Schluß genauer zu bestimmen. So ist z. B. in den Übergängen nach Es der erste Akkord die Dominante E; aber durch die enharmonische Verwechslung des zweiten Akkordes, wo alle Tonlänge gehalten sind, ist die Grundharmonie B, also die Dominante von Es entstanden, weshalb nun auch der Übergang nach Es möglich erfolgen konnte. Auf ähnliche Art sind, durch die enharmonische Verwechslung, die andern Dominanten in diesen und in den nachfolgenden Sägen entstanden; und deshalb konnte auch der Übergang nach einer jeden Tonart, von welcher man die Dominante hatte, möglich erfolgen.

Will man aber in alle zwölf Dur- und Molltonarten übergehen, so braucht man auch zwölf Dominanten.

Nach §. 127. ist es aber erlaubt „die Auflösung der Dissonanz zu übergehen, und gleich einen andern dissonirenden Akkord zu nehmen“ sobald nämlich die Auflösung auf der folgenden Soprannote statt finden kann. Es können daher folgende chromatische Harmonienfortschreitungen auf- und abwärts statt finden:

Wenn wir nun den vermindernten Septimen-Akkord, welcher wie bei a auf die Dominante E folgt, enharmonisch verwechseln, so entstehen folgende Grundharmonien:

Durch die enharmonische Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes, welcher, wie bei b, auf die Dominante E folgt, entstehen diese Grundharmonien:

b.

Grundton.

Soll nun ein schneller Uebergang statt finden, und die Dominante E ist nicht die Dominante derjenigen Tonart, in welche man übergehen will: so nimmt man entweder eine chromatische Harmonienfolge aufwärts wie bei a, oder abwärts wie bei b. Von diesen verminderten Septimen-Akkorden, welche auf die Dominante E folgen, wie bei a und b, gibt wieder ein jeder mit den enharmonischen Verwechslungen vier neue Dominanten. Auf diese Weise hätte man nun alle 12 Dominanten bekommen, vermittelst welcher man auf folgende Art in alle 24 Tonarten übergehen kann:

a) Durch die chromatische Harmonienfolge aufwärts:

Von A — in B dur

Von A — in B moll.

Von A — in Cis dur,

Bon A — in Cis moll.

Bon A — in E dur.

Bon A — in E moll.

Bon A — in G dur.

Bon A — in G moll

b) Durch die chromatische Harmonienfolge abwärts:

Bon A — in A^s dur.Bon A — in A^s moll.

Bon A — in H dur.

Von A — in H moll.

Von A — in D dur.

Von A — in D moll.

Kürzer

Kürzer

von A — in D dur. von A — in D moll. Von A — in F dur. Von A — in F moll.

Anmerk. 1. Es ist noch nöthig zu bemerken: daß die enharmonischen Verwechslungen auf dem Papiere nicht jederzeit statt zu finden brauchen.

Anmerk. 2. So wie hier die Übergänge von der Dominante E ausgehend nach allen 24 Tonarten gezeigt sind, eben so kann man auch auf ähnliche Art von einer jeden andern Dominante ausgehend und in alle 24 Konarten modulieren. Anfängern ist es sehr zu empfehlen, ähnliche Übungen (von einer andern Dominante ausgehend) recht fleißig vorgunehmen.

Siebentes Kapitel.

Bermischte Fortschreitungen.

§. 165.

Der verminderte Dreiklang kann nur forschreiten: 1) entweder eine Quarte aufwärts, und zwar bei den Durtonarten in den Mollgrundakkord oder in dessen Verwechslung wie bei a, bei

den Molltonarten aber in den Durgrundakkord oder in dessen Verwechslungen wie bei b; oder auch 2) eine Stufe aufwärts oder abwärts in die Sextenakkorde wie bei e und d:

6 ♭ 6 4⁺ 6 6
a. a. b. b. c. d.

Der übermäßige Sextenakkord muß sich, seiner großen Schärfe wegen, jederzeit nach Dur auslösen wie bei e; sollte die Auflösung nach Moll erfolgen wie bei f: so würde das Gehör durch den allzugroßen Abstand (wenn man nämlich auf einen so scharfen Akkord gleich einen weichen folgen lassen wollte) sehr beleidigt werden. 3. B.

6 # 6 ♭
e. f.

Im Hauptseptimenakkord und in dessen Verwechslungen muß die Dissonanz richtig aufgelöst werden, und der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten; geschieht nicht Beides, oder nur Eins, wie nachfolgend bei a, b, c und d: so ist auch die Fortschreitung falsch.

3. B.

a. b. c. d.

Im unächten Quartsextakkord, wie bei e, ist der Bass Dissonanz, welcher eine Stufe abwärts schreiten muß; denn von diesem Akkord ist nicht die Quinte, sondern die Septime abwärts Grundton: weil daß G im Basse nicht anders, denn als durchgehende Note angesehen werden kann. Bei f bildet der Tenor mit dem Basse keine Relation; indem daß Cis im Basse nur zufällig erhöht ist, und statt desselben C stehen, oder auch dieses erst eintreten, und Cis nachschlagen könnte. Bei g hingegen ist die Fortschreitung nicht so gut; denn hier kann nicht C statt Cis stehen, weil sonst die Verwechslung eines Nebenseptimenakkordes frei eintrate. Findet jedoch auf dem vorhergehenden Akkord ein Einschnitt statt, so kann auch diese Folge angewendet werden. — Bei h streitet das Es im Basse ebenfalls nicht gegen die Modulation von C dur; indem das Es, wegen der besseren melodischen Fortschreitung nach As, bloß zufällig erniedrigt worden ist — Die zufällige Erniedrigung der Sexte, wie bei i, streitet

nie gegen die Modulation der Durtonart, und kann nach Belieben angewendet werden. — Noch ist zu bemerken „dass dieser Akkord nicht der übermäßige Sextenakkord ist, der nur in den Molltonarten vorkommen kann“: denn hier ist der Bass blos zufällig erniedrigt, und die Seite zufällig erhöht, und es findet hier die D moll-Harmonie statt. — Der Quartsextakkord bei k ist falsch; denn so kann er weder als zufälliger, noch als wesentlicher vorkommen (siehe §. 81 und 82.). 3. B.

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure e: Treble staff has notes 6, 3, 6, 4, 7P, 4, 5. Bass staff has notes 6, 3, 6, 4, 7P, 4, 5. Measure f: Treble staff has notes 7P, 5. Bass staff has notes 7P, 5. Measure g: Treble staff has notes 6. Bass staff has notes 6. Measure h: Treble staff has notes 6, 5. Bass staff has notes 6, 5. Measure i: Treble staff has notes 5, 4, 6. Bass staff has notes 3, 2, 6. Measure k: Treble staff has notes 6, 5. Bass staff has notes 6, 5.

Bilden die beiden äussern Stimmen die Terz des Grundtones wie bei 1: so darf man einen Satz weder damit anfangen noch schließen, weil auf diese Art der Akkord ganz kraftlos klingt. So auch wird die Harmonienfolge kraftlos, wenn der Bass nach einem Sextenakkord in einen andern sprungweise fortschreitet, und in der Oberstimme des ersten die Oktave liegt, wie bei 1; folgt hingegen ein Dreiklang darauf, oder der Grundton des ersten Sextenakkordes liegt in der Oberstimme, wie bei 2 und 3, so ist die Folge gut. 3. B.

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure l: Treble staff has notes 6, 6. Bass staff has notes 6, 6. Measure 1: Treble staff has notes 6, 6. Bass staff has notes 6, 6. Measure 1: Treble staff has notes 6, 6. Bass staff has notes 6, 6. Measure 2: Treble staff has notes 6. Bass staff has notes 6, 6. Measure 3: Treble staff has notes 6, 6, 4#. Bass staff has notes 6, 6.

Anmerk. Mehrere Bemerkungen, wie z. B. „dass der Leitton, wenn die vorhergehenden Harmonien in Vierteln forschritten, auch nicht länger als ein Viertel liegen darf, wenn er nicht langweilig erscheinen soll“ sc., sollen bei den verschiedenen Bassen über eine Melodie beigefügt werden.

Fehlerhafte Oktaven- und Quintenfortschreitungen.

§. 166.

Eine selbstständige Stimme stellt in ihrer Tonfolge einen eigenthümlichen Gesang dar, und vermeidet jede gleiche Fortschreitung einer andern Stimme im Einklange oder in der Oktave; und deßhalb sind auch die Oktavenfortschreitungen einer Stimme mit einer andern verboten. Soll aber eine Melodie mehr hervorgehoben werden, so kann man sie durch zwei Stimmen im Einklange oder in der Oktave vortragen lassen; auch können alle Stimmen, wenn der Gesang recht kräftig hervortreten soll, im Einklange erscheinen.

Außer den Medianienfortschreitungen gründen sich alle Harmonienfolgen, die Akkorde mögen unter sich selbst oder durch Ellipse verwandt sein, auf Quartens- und Quintenfolgen. Kann nun eine solche Folge unter den mit einander in Verbindung stehenden Akkorden nicht statt finden, so ist auch die Harmonienfortschreitung falsch. Es sind daher die Quintenfortschreitungen bei m und n fehlerhaft, weil sie falsche Harmonienfortschreitungen bilden. 3. B.

Diese Akkorde sind weder unter sich, noch durch Ellipse verwandt. Unter sich sind sie nicht verwandt, weil sie keinen gemeinschaftlichen Ton mit einander haben; durch Ellipse sind sie aber auch nicht verwandt: denn, um eine Quartensfolge zu bekommen, müßte auf der Soprannote E bei m die D-Harmonie nachschlagen können, wie die kleine Note zeigt. Das E ist aber kein harmonischer Ton von D, mithin kann auch die D-Harmonie nicht nachschlagen. Bei n könnte zwar die D-Harmonie nachschlagen, wie die kleine Note zeigt. Durch dieses nachschlagende D wird aber die Soprannote Dissonanz, welche als solche eine Stufe abwärts schreiten müßte. Die Quintenfortschreitungen bei m sind also nicht deßhalb fehlerhaft, weil sie Quintenfortschreitungen bilden; sondern weil die Akkorde nicht mit einander verwandt sind, und sie also falsche Harmonienfortschreitungen bilden; die Quintenfortschreitungen bei n sind fehlerhaft, weil sich die Dissonanz nicht auflöst.

Sezen wir andere Töne in den Sopran, wie z. B. bei o und p:

so kann sowohl auf die A-, als auch auf die F-Harmonie die G-Harmonie folgen, weil bei o die Akkorde durch Ellipse verwandt sind, und bei p sich die Dissonanz richtig auflöst.

Auch Quinten, welche nicht auf dem Papiere stehen, sondern blos vom Gehöre empfunden werden, (weil der Grundton hörbar ist) wie z. B. bei q, müssen vermieden werden; bildet hingegen der Grundton diese Quinten nicht wie bei r¹⁰³⁾, so ist der Satz richtig.
B. B.

Wählen die Quintenfortschritte keine falschen Harmonienfolgen, so sind sie auch nicht fehlerhaft. B. B.

Sopran und Bass, die beiden äußern Stimmen, die am meisten hervorstechen, bilden bei s reine Quintenfortschritte, die aber, weil die Harmonien G und D mit einander verwandt sind, ohne Bedenken gesetzt werden können.

Im freien Style können mehrere Quinten nach einander in der Gegenbewegung vorkommen, sobald die Harmonien verwandt sind wie bei t. Auch Quinten, von welchen eine als Durchgangs- oder Wechselnote erscheint, wie bei u und v, sind im schnelleren Bewegung erlaubt. Ferner sind auch solche Quinten wie bei w nicht fehlerhaft, weil sie einerlei Harmonie bilden. B. B.

¹⁰³⁾ Bei q ist D Grundton; bei r aber G, denn die Quinte ist Vorhalt vor der Gste.

Auf eine reine Quinte darf abwärts schreitend eine verminderte folgen, wenn jene auf der Tonika, und diese auf der Dominante statt findet, wie bei x; umgekehrt kann man sie nur in den oberen Stimmen wie bei y, keinesweges aber in den äußeren Stimmen wie bei z vorkommen lassen: weil auf letztere Art der Grundton zu sehr hervortritt, als daß man die unaufgelöste Dissonanz nicht empfinden sollte.

Auch verdeckte Quinten können vorkommen; nur müssen solche wie bei aa vermieden werden, weil sie nicht nur wie Grundquinten klingen, sondern auch welche bilden: indem man das C im Soprano als Hauptnote, und das D als Vorhalt ansehen kann, wodurch die Grundharmonien F und E unmittelbar auf einander folgen. Z. B.:

Achtes Kapitel.

Schlüsse oder Cadenzen und Orgelpunkt.

S. 167.

Ein Schluß ist entweder vollkommen oder unvollkommen. Vollkommen ist er, wenn man mit ihm nicht nur einen Theil des Stükcs von dem andern Theile unterscheiden, sondern auch das Stük völlig enden kann; unvollkommen hingegen ist er, wenn man mit ihm zwar einen Theil des Stükcs von dem andern unterscheiden, das Stük aber doch nicht völlig schließen kann.

Es gibt fünferlei Schlüsse: 1) der authentische oder Haupschluss (die vollkommene Cadenz) von der Dominante zur Tonika wie bei a; 2) der plagalische oder Seitenschluß, von der Unterdominante zur Tonika wie bei b; 3) der halbe Schluß, (die halbe Cadenz) von der Tonika zur Dominante wie bei c; 4) der Urugschluß, vom Grundtone der Dominante eine Stufe aufwärts in die Untermediante wie bei d und e; und 5) der unvollkommene Schluß, von der Wechseldominante in die Dominante wie bei f. Dieser Schluß kommt meistens nur in den Molltonarten und im strengen Style vor; in der freien Schreibart erhöht man die Seite wie bei g. Z. B.

a.

b.

c.

d. in dur. e. in moll.

ee.

f.

f.

g.

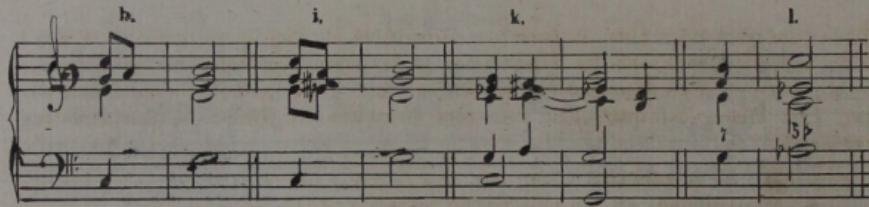
Anmerk. 1. Der vollkommenste und kräftigste Schluß ist der authentische, daher kann man mit ihm die ganzen Tonstücke oder Hauptteile derselben endigen. — Der plagalische oder plagaliſche (vom Griechischen πλαγίος oder πλαγιαῖς) kommt seltener, und meistens nur in ersten Tonstücken, oder als Verlängerung eines Schlußes vor, wie §. 147. Anm. 2. gezeigt worden ist. — Die halbe Kadenz beschließt in der harmonischen Fortschreitung eine ganze Periode. — Der vierte Schluß bei d und e wird Trugschluß genannt: weil er dem Zuhörer trügt, indem man von der Dominante, nachdem alles zum Schluß vorbereitet ist, nicht in die Tonika, sondern in die Mediante geht. Er kann jedoch nur dann angemessen werden, wenn der Hauptschluß auf derselben Soprannote hätte statt finden können. Oft schreitet man auch vom Sextenakkorde, in welchem die Sixte Leitung ist, in den Trugschluß, wie bei ee. — Die unvollkommene Kadenz beschließt ebenfalls eine ganze Periode. — Diese Schluße können, wenn man ein anderes Intervall in den Sopran oder Bass legt, auf vielerlei Weise verändert werden; wodurch das Gefühl der Ruhe, die sie verschaffen, mehr oder weniger geschwächt wird.

Anmerk. 2. Soll der Schluß ganz vermieden werden, so wendet man eine Kadenzvermeidung an, wie z. B. bei gg.

gg.

gg.

Anmerk. 3. Beim Schluße fügt man bisweilen dem Dreiklang des vorlebten Akordes die Sexte bei, und betrachtet sie als eine wesentliche Dissonanz, die in der Auflösung eine Stufe aufwärts in die Terz des folgenden Grundtones schreitet wie bei h; auch noch andere Dissonanzen setzt man hinzu, wie bei i und k. — In den Durtonarten schreitet der Bass beim Trugschluß einen ganzen Ton aufwärts und in den Molltonarten einen halben; wie oben bei d und e gezeigt worden ist. Jedoch kommen Fälle vor, wo man beim Trugschluß der Durtonarten den Bass nur einen halben Ton aufwärts schreiten läßt wie bei l. Dieser Schluß wird der falsche Trugschluß genannt; welcher nur in den Durtonarten vorkommen, und blos dann angebracht werden kann, wenn man schnell in eine entfernte Tonart übergehen, und einige Takte darin modulieren will.



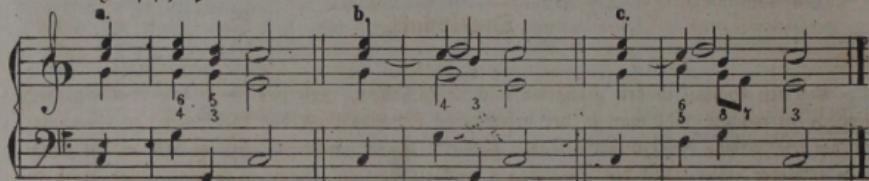
§. 168.

Da aber beim **Hauptschluß** eine jede der vier Stimmen von den andern ihrer Natur nach merklich abweicht, und der Gesang und die **Schlusselfälle** jeder derselben ihren bestimmten, eigenthümlichen Charakter haben: so ist es nöthig, hier zugleich auch die **Stimmenschlüsse**, d. h. den **Diskantschluß**, **Alt-**, **Tenor-** und **Bassschluß** mit anzuführen. Z. B.

Hauptschluß.

oder:

oder:

**Diskantschluß.**

d.

oder:

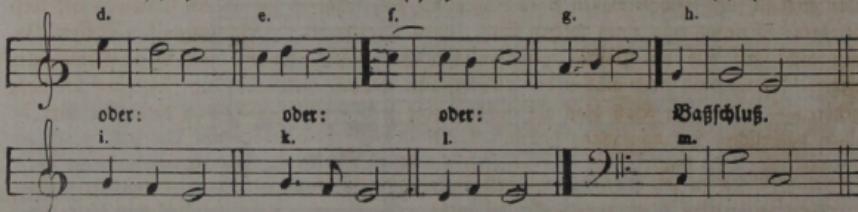
Altenschluß.

e.

oder:

Tenorschluß

g.



oder:

i.

oder:

k.

oder:

l.

Bassschluß.

m.

In diesem Schluß ist das Eigenthümliche des **Diskantgesanges** stufenweise Fortschreitung, und zwar von der **Terz** der **Tonika** zur **Sekunde**, und von dieser zur **Prime**, oder blos von der **Sekunde** zur **Prime**, wie bei d und e; das Eigenthümliche des **Altgesanges** ist halbtönweise Fortschreitung — von der **Oktave** zur **großen Septime**, zum **Leittone**, und von diesem wieder zur **Oktave**, oder blos von der **Septime** zur **Oktave**, wie bei f und g; das Eigenthümliche des **Tenorgesanges** ist terzenweise Fortschreitung — von der **Quinte** zur **Terz** der **Tonika**, wie bei h. Da man jedoch bei einer solchen Fortschreitung die dazwischen liegende Se-

kunde durchgehen lassen kann, so kommt der Tenorschluß oft auch so vor, wie bei i, k und l. Bei l wird die Quarte, um die Tonart genau zu bestimmen, am besten mit der Dominante beharmonirt. — Das Eigenthümliche des Bassgesanges ist die Fortsetzung einer Quinte ab-, oder einer Quarte aufwärts, und zwar vom Grundtone der Dominante zum Grundtone der Tonika.

Anmerk. 1. Die Stimmenschlüsse begleitet man, wenn der Schluß recht kräftig hervortreten soll, am besten mit dem Quartsext- und dem darauffolgenden Dominanten-Akkord, wie bei a; oder mit der Quarte, als Vorhalt vor der Terz, wie bei b; oder mit der Wechseldominante und dem darauffolgenden Dominantenakkord, wie bei c. Die Quinte des Tenor- und Bassschlusses, wenngleichs die des schlechten Takttheiles, muß notwendig mit der Dominante beharmonirt werden; damit das darauffolgende gute Takttheil kräftig hervorgehoben, und der Schluß nicht kraftlos werde. (Siehe B. II. §. 182.)

Anmerk. 2. Eine Hauptstimme begnügt sich aber nicht immer mit dem Eigenthümlichen ihres Gesanges, sondern sie vereinigt meistens das Charakteristische jeder der vier Stimmen.

Orgelpunkt.

§. 169.

Um den Schluß in den Hauptton noch aufzuhalten, und das Ende des Tonstücks recht fühlbar zu machen, läßt man in der gebundenen Schreibart oft den Grundton der Dominante in der Bassstimme ¹⁰⁴⁾ mehrere Akte hindurch liegen; während man in den andern Stimmen entweder einen Theil des Hauptsatzes verkürzt vorträgt, oder sonst eine Figur durch die Verwebung verschiedener Akkorde durchführt. Da bei diesen Sätzen die Orgel gewöhnlich den Ton aushält, und gewissermaßen einen Ruhepunkt hat, während die andern Stimmen sich fortbewegen: so nennt man einen solchen Satz „einen Orgelpunkt.“ Bei vergleichenen Sätzen können nicht nur alle der Tonika eigenthümlichen Harmonien, sondern auch deren Dominanten angewendet werden; doch müssen die Akkorde, von welchen viele nicht zum liegenden Baustone gehören — indem der Bass blos als aushaltender und fortklingender Ton betrachtet wird — einen natürlichen Zusammenhang haben. 3. B.

¹⁰⁴⁾ Auch in den Oberstimmen kann er angebracht werden.

Anmerk. Beim Orgelpunkte muß der letzte Akkord vor dem eintretenden Schluß jederzeit die Dominante sein. — Der Orgelpunkt, den man auch eine anhaltende Kadenz nennt, wird bisweilen beim Haupt-schluß auf dem Schlußton im Basso, oder auch in der Oktave im Soprano, noch einige Takte fortge-setzt; wie z. B. in den vier letzten Takten Seite 118. — Auch nennt man einen jeden, mitten im Verfolge der Periode vorkommenden Satz, bei welchem der Grundton der Dominante oder der Tonika, in der man eben modulirt, einige Takte liegen bleibt, während sich die andern Stimmen in verschiedenen abwechselnden Akkorden fortbewegen „einen Orgelpunkt.“

Neuntes Kapitel.

Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Grundharmonien.

§. 170. Durtonart.

Da im Dreiklange die 3, 5 oder 8, so wie im Septimenakkorde die 3, 5, 7 oder 8, also ein jedes harmonische Intervall in die Oberstimme zu liegen kommen kann: so kann man auch einen jeden Ton der Durtonleiter mit drei verschiedenen leitereigenen Dreiklangsharmonien und vier verschiedenen leitereigenen Septimenakkorden begleiten, wie bei a und b. Z. B.

Dreiklangsharmonien.

The image contains two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', illustrating harmonic progressions for the C major scale (Durtonart) using three different types of triads (Dreiklangsharmonien) and four different types of seventh chords (Septimenakkorde).

Staff 'a.' shows a continuous sequence of eighth-note chords. The harmonic progression follows the scale degrees: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), and back to 1 (C). The chords used are primarily major and minor triads, with some seventh chords interspersed.

Staff 'b.' shows a similar sequence but with more frequent changes between chords, emphasizing the use of various harmonic colors (e.g., major, minor, dominant, and subdominant triads, along with major and minor seventh chords) to create a rich harmonic texture.

Below staff 'b.' is the label "Septimenakkorde.", indicating the type of chords being used in that example.

§. 171. Molltonart.

Da die Molltonarten nach §. 154. an eigenthümlichen Akkorden ärmer sind, als die Dur-tonarten: so können die Töne der Molltonleiter auch nicht mit so vielen leitereigenen Dreiklangs-

harmonien und Septimenakkorden begleitet werden, als die der Durtonleiter. Die leitereigenen Akkorde, mit welchen die Töne der Molltonleiter begleitet werden können, sind daher nur:

Dreiklangsharmonien.

Septimenakkorde.

Anmerk. 1. Statt der Dreiklänge und Septimenakkorde kann man sich auch ihrer Verwechslungen bedienen; was aber die Septimenakkorde und ihre Verwechslungen betrifft, so ist dabei wohl zu beachten: daß sie nur dann angewendet werden dürfen, wenn die darin vorkommenden Dissonanzen richtig vorbereitet und aufgelöst werden können.

Anmerk. 2. Die Seite der Tonleiter kann außerdem auch — vorgezüglich in den Molltonarten — mit der Dominante begleitet werden, siehe §. 95 und 173.

Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Akkorden.

§. 172.

Betrachten wir die Tonleiter als eine für sich bestehende Melodie: so kann sie auf folgende, oder auf eine ähnliche Art mit leitereigenen Akkorden begleitet werden. Z. B.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

a. b. c.

Grundbass.

Aus diesem Beispiele kann man sehen „dass die Intervalle der Tonleiter, wenn sie mit leitereigenen Akkorden begleitet werden, gewöhnlich folgende Behandlung erfordern“:

Die Prime, Terz, Quinte und Oktave der Tonleiter werden mit der Tonika, die Sekunde und Septime der Tonleiter mit der Dominante, und die Quarte und Sexte der Tonleiter mit der Unterdominante beharmonirt.

Diese natürliche Beharmonirung der Intervalle zeigt auch schon ihre Uebereinanderstellung bei a, b und c an, wo die 1, 3, 5 und 8 die Tonika, die 2 und 7 die Dominante, und die 4 und 6 die Unterdominante bezeichnen ¹⁰⁵⁾.

Doch muss man, theils um das gute Takttheil gehörig hervorzuheben, theils um dem Ganzen mehr Abwechselung und Mannichfaltigkeit zu geben, oft auf die Quinte und Quarte ¹⁰⁶⁾ der Tonleiter die Dominante nehmen, wie bei a; so wie auf die Sekunde erst die Wechseldominante, dann die Dominante wie bei b. B. B.

Anmerk. Soll auf die Sekunde der Tonleiter, wenn sie eine halbe Note ist, gleich die Dominante genommen werden, wie bei c: so muss die Quarte erst als Vorhalt der Terz erscheinen; weil sonst die Terz, welche hier Leitton, und am Werthe noch einmal so lang ist, als die vorhergehenden Noten, als halbe Note sehr langweilig werden würde.

§. 173.

Es kommen aber auch oft Fälle vor, wo die Töne der Melodie nicht nur Einer, sondern mehreren Tonleitern eigen sind; man muss deshalb, wenn man über eine Melodie verschiedene

¹⁰⁵⁾ Will man auf mehrere Arten eine Melodie mit leitereigenen Akkorden begleiten (oder mehrere Wölfe auf eine gegebene Melodie verfestigen), so benutzt man dann auch die andern leitereigenen Harmonien, wie §. 170. und 171. gezeigt worden ist; Dieses muss jedoch auf eine solche Weise geschehen, daß die Harmonien des guten Takttheits immer kräftig genug hervortreten. Wenn übrigens durch die Melodie, durch den Rhythmus und dessen Einschnitte ic. schon die guten Takttheile hinlänglich hervortreten — wie es vorzüglich sehr oft im freien Style zu geschehen pflegt — so braucht man dann dieselben nicht immer durch eine neue Harmonie hervorzuheben. (Siehe Band IV. §. 863.)

¹⁰⁶⁾ Die Quarte darf aber nur dann mit der Dominante begleitet werden, wenn sie abwärts schreitet; weil sie, wenn man die Dominante zu ihrer Begleitung nimmt, Dissonanz wird, und als solche abwärts schreiten muss.

Bässe machen will, vorzüglich darauf sehen „welchen Leitern die darin vorkommenden Töne wohl noch eigen sein könnten“. Dabei ist aber noch sehr zu berücksichtigen „daß, um die Modulation irgend einer Tonart bestimmt zu bezeichnen, die Töne nicht nur leitereigene sein müssen, sondern der letzte Ton auch ein harmonischer der Tonika oder der Dominante sein muß: damit einer der fünf Schluße angewendet, und durch den Schluß auch die Tonart selbst gehörig bezeichnet werden könne.“ Es darf daher ein Satz nur mit der Tonika oder mit der Dominante schließen. Und so können die Töne G, A, H, C, in vier verschiedenen Tonarten behandelt werden; denn sie sind den Tonleitern C dur, G dur, E moll und A moll (nach der dösilichen Tonleiter) eigen. Z. B.

Anmerk. 1. Der Satz bei a moduliert in C dur, der bei b in G dur, der bei c in E moll und der bei d in A moll. Den Tönen der Tonleiter sind (regelmässig nach §. 172) zur Begleitung gegeben worden:

- 1) bei a, der Quinte und Oktave die Tonika, der Sexte die Unterdominante und der Septime die Dominante;
- 2) bei b, der Oktave und Tertie die Tonika, und der Sekunde und Quarte die Dominante;
- 3) bei c, der Tertie und Quinte die Tonika, die Quarte die Unterdominante und der Sexte die Dominante. Dieser Satz moduliert in E moll. Die Sexte dieser Tonleiter c — die Schlussnote — ist aber die None des Dominantakkordes; und daher kann sie auch so begleitet werden, wie es hier geschehen ist. Und
- 4) bei d, der Septime und Sekunde die Dominante, und der Oktave und Tertie die Tonika.

Anmerk. 2. Bei der Beharmonierung einer Melodie hat man daher zu sehen:

- 1) In welcher Tonart die Melodie modulirt;
- 2) auf die Schlussnote, welche nothwendig ein harmonischer Ton der Tonika oder der Dominante sein muß, damit einer der fünf Schluße angebracht werden können;
- 3) mit welchen Harmonien die vorkommenden Intervalle begleitet werden müssen;
- 4) auf die Verwandtschaft der Harmonien selbst; diese müssen nothwendig — wenn kein Einschnitt statt findet — unter sich selbst, oder durch Ellipse verwandt sein; und endlich
- 5) auf die richtige Fortschreitung der Stimmen selbst.

Sechstes Kapitel.

Gegebene Melodien mit verschiedenen Bassen begleitet.

§. 174.

Wenn aber die Töne G, A, H, C — wie so eben gezeigt ist — in vier verschiedenen Tonarten behandelt werden können: so kann man auch die beiden letzten (H und C) in denselben Tonarten behandeln. Wir wollen daher zur ersten Uebung diese beiden Töne wählen, und darauf mehrere Bassen in C dur fertigen. Um aber alle Verwechselungen der Grundharmonien benutzen zu können, müssen wir diese beiden Töne theils so betrachten „als wenn sie einen Satz für sich bildeten“ theils aber auch so „als wenn sie in der Mitte eines Satzes vorkämen“. Ihre Behandlung kann daher auf folgende Weise statt finden:

The musical score consists of four staves of music. The top staff has basso continuo figures: 6/6, 5/4, 4/3, 6/6, 4/6, 6/6/6, 4/7/8. The second staff has figures: a. 6, d. 6 falsch., g. 7/3, k. 7/5, n. 4/3, 6, 6/5, q. 7/3, t. 6/5, 6/4. The third staff has figures: b. 5/6, e. 6, h. 7/6, i. 7/5 falsch., o. 6, r. 4/2, 6, u. 7/4, 6/5, 4/6, 2/5. The bottom staff has figures: c. 3/4, f. 4, l. 7/6, m. 7/5 falsch., p. 6, s. 7/4. The music is in common time (indicated by a 'C') and consists of eighth-note patterns.

Anmerk. So wie hier diese beiden Töne in C dur behandelt sind: so auch müssen sie zur Uebung auf ähnliche Art in G dur, A moll und E moll behandelt werden. — In C dur sind die Töne auf folgende Art mit verschiedenen Bassen begleitet worden: Bei a sind, zur Begleitung der Septime und Oktave der Tonleiter, die Grundtöne der Dominante und Tonika genommen worden; bei b findet die erste, und bei e die zweite Verwechselung des Dreiklanges statt; bei d ist der Bruchschluß angewendet worden. Nun folgen die Verwechselungen der Dominante; von welchen aber die erste wie bei e, nicht statt finden kann, weil durch sie der Leitton doppelt erscheinen würde. Es kann daher

nur die zweite Verwechslung angewendet werden, wie bei f und g. Bei h findet der Dominantseptakkord statt. Bei i ist die erste Verwechslung der Tonika genommen worden; da aber die Dissonanz des vorhergehenden Akkordes, die Septime, eine Stufe abwärts schreiten muss, so kann dieser Bass nicht statt finden; weil sonst, wenn man die Dissonanz richtig auflösen wollte, verdeckte Octaven entstehen würden. Man kann daher als Regel annehmen: Wenn über der Bassnote die Septime steht, so darf der Bass nicht eine Tere abwärts in den Sextenakkord schreiten, weil sonst verdeckte Octaven entstehen. Bei k findet die zweite Verwechslung der Tonika, und bei l der Trugschluss statt. Die erste Verwechslung des Dominantseptakkordes wie bei m, kann, des doppelten Beistands wegen, nicht angewendet werden. Bei n, o, p und q findet die zweite, bei s und t die dritte Verwechslung dieses Akkordes, und bei r der Trugschluss statt. Bei u ist der Sept-Akkord angebracht; und die darauf folgenden Bässe sind, hinsichtlich der Verwechslungen, auf ähnliche Art wie die vorhergehenden behandelt worden.

§. 175.

Nun wollen wir die Töne G, A, H, C nehmen, und verschiedene Bässe darauf machen. Da sie aber einen Satz für sich bilden, so müssen auch zu Anfange und zu Ende diejenigen Akkorde, mit welchen man einen Satz weder anfangen noch schließen darf, vermieden werden. Diese Töne können auf folgende Art in C dur behandelt werden:

The musical score consists of six staves of bassoon parts. The first staff shows a progression from G major to A major, with bass notes 1, 3, 6, 4, 3, followed by a false 4, 3, 6, 5, 4, 6, 6. The second staff starts with a bass note 6, followed by 6, 4, 6. The third staff starts with 6, 6, followed by 6, 5. The fourth staff starts with 6, 5, 4, 6. The fifth staff starts with 6, 6, 6, followed by 6, 0, 5, 3, 4, 2, 1. The sixth staff concludes the piece.

Mit dem Quartsextakkorde, wie bei a und b, darf weder angefangen noch geschlossen werden (vide §. 82.).

Anmerk. 1. Auf ähnliche Art können diese Töne nun auch zur Übung in G dur, A moll und E moll behandelt werden.

Anmerk. 2. Jetzt ist es nun unumgänglich nötig, die Schüler mit der Beharmonirung der Stimmen-schlüsse (Band II., Seite 8 ic.) ganz vertraut zu machen, sie auswendig lernen und in allen Dur- und Molltonarten spielen zu lassen; indem sie höchst wichtig — ja wohl das Wesentlichste — bei der Beharmonirung der Melodien sind: denn durch die Anwendung derselben lernt man nicht nur sehr leicht und bald, sondern auch gute und kräftige Bassen machen; ohne sie hingegen, wird es den Schülern — wie es auch sonst der Fall war, und jetzt die und da noch ist — höchst schwer, sich schnell in die Beharmonirung der Melodien zu finden. Ferner bieten sie auch äußerst viel Mannigfaltiges; weil man jeden Stimmen-schluss — wenn er auch in einer ganz andern Tonart vorkommt, als in der, worin man eben moduliert — nach den dafelbst aufgestellten Regeln behandeln kann, sobald man dann eine verwandte Harmonie darauf folgen läßt.

§. 176.

Nun wollen wir diese vier Töne rückwärts nehmen, in C dur bearbeiten, und zugleich die Behandlung des Diskantschlusses (H, A, G) berücksichtigen. 3. B.

The musical score consists of four staves of music for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time, key of C major. Below each note is a Roman numeral indicating the harmonic function. The analysis is as follows:

- Soprano (Top Staff):**
 - Measure 1: 87 3
 - Measure 2: 6 6 87 3
 - Measure 3: 6 5 3 87
 - Measure 4: 6 6 87
 - Measure 5: 6 3 6
- Alto (Second Staff):**
 - Measure 1: 6 4 2
 - Measure 2: 4 3 -
 - Measure 3: 5
 - Measure 4: 5
 - Measure 5: 3
- Bass (Bottom Staff):**
 - Measure 1: 6 2 4
 - Measure 2: 3
 - Measure 3: 7 6 87
 - Measure 4: 3 4 2
 - Measure 5: 6

Der Diskantschluß kommt im vorhergehenden Beispiele in Viertelnoten vor; jetzt wollen wir ihn nun so behandeln, daß die Sekunde als halbe Note erscheint, um die Mannigfaltigkeit der Schlußformeln kennen zu lernen. 3. B.

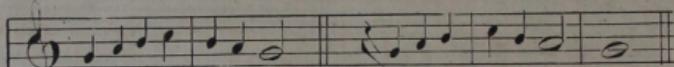
8-7
4 3- 3 6 3 4 3 6 7 5 4 6 6 6 8 7 3
 3 matt 6 6 3 8 7 3 6 3 5 5 3 6 8 7 3
 3 6 6 6 6 3 5 4 5- 6 6 4 6
 matt. 5 3 4 8 7 3 6 3 2 6 5 3 5 4 3 6
 6 6 8 3 3 5 4 6 5 3 6 6 6 4 6 6 5 3 3
 falsch 3 3 2 6 5 3 6 4 5 2 6 4 4 3 3

g. falsch

Auch dieser Satz muß zur Uebung in C dur und E moll behandelt werden.

Anmerk. 1. Wenn beim Schluß auf der Dominante die Quinte im Soprane eine halbe Note ist, und der Leitton zugleich mit eintritt wie bei e, so wird, wenn die vorhergehenden Harmonien in Viertelnoten fortschritten, der Schluß jederzeit matt; liegt hingegen die Septime oder die Oktave in der Oberstimme, so kann der Leitton gleich mit eintreten, ohne daß der Schluß dadurch an Kraft verliere, wie z. B. §. 177, im Tenorschluß bei p. Bei f entstehen von A nach G für's Gehör Octaven: weil das A im Soprane auf dem guten und schlechten Takttheile statt findet, und das A im Bass auf dem folgenden Akkord als harmonische Note dieses Akkordes fortklängt und nach G schreitet. Bei g findet der Quartsextakkord als Vorhalt auf dem schlechten Takttheile statt, und löst sich auf dem guten auf. Das gute Takttheil muß aber durch eine neue Harmonie hervorgehoben werden; da nun Dieses hier nicht geschieht, so ist auch der Quartsextakkord als Vorhalt auf dem schlechten Takttheile schiefhaft.

Anmerk. 2. Die Töne G, A, H, C, und C, H, A, G, müssen nun auf folgende Art



zusammengestellt, und als ein Satz in mehreren Tonarten behandelt werden: jedoch muß man dabei wohl beachten, daß in der Mitte des Satzes kein Schluß entstehe.

§. 177.

Wie der Alt-, Tenor- und Bassschluß als Melodie behandelt werden, ist wie schon bemerkt, Band II., Seite 8 r. hinlänglich gezeigt.

Aber nicht nur kurze melodische Sätze, wie die in den vorhergehenden Paragraphen, können in verschiedenen Tonarten behandelt werden: sondern auch längere, wie z. B. der nachfolgende, welcher bei a in C, und bei b in G dur modulirt.

Below the staves:

a. b.

6 6 6 4 3 6 # 76 4 3

Modulirt man in einer Tonart, so kann man sich, außer der eigenthümlichen Harmonien, auch der Dominanten derselben bedienen. Nur muß kurz vor dem Schluße die Dominante vor der Dominante ausfallen: theils weil sie zu hart ist, theils weil sie die Tonart selbst unbestimmt macht; indem diese dann nicht als Tonika, sondern als Unterdominante erscheint. Wenn wir daher in der Tonart C dur moduliren, so können auf die leitereigenen Harmonien die nachstehenden folgen. Z. B.

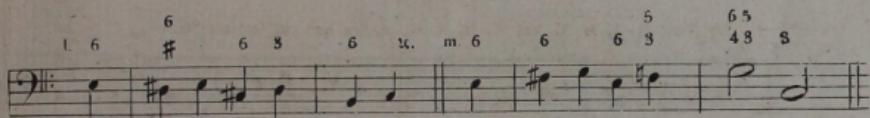
Auf C dur — in C dur — kann folgen:

Below the staves:

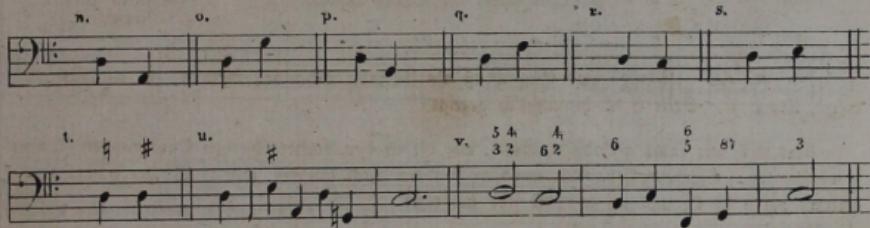
a. b. c. d. e. f. 6 6 6

g. 8 7b h. 87b 6 i. j. k. l.

4 6 4 6 5 65 3



Auf D moll -.



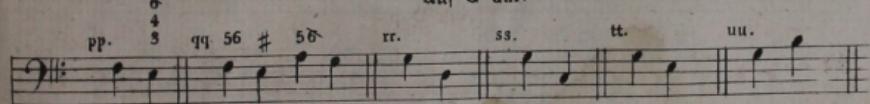
Auf E moll -.



Auf F dur -



Auf G dur.



vv. ww. 56 34. xx. 87 6 yy. # zz. #
 A musical staff with six measures. Measure 1: VV. Measure 2: WW. Measure 3: 56 34. Measure 4: XX. 87 6. Measure 5: YY. Measure 6: ZZ. Measure 7: #.

Auf A moll —

aaa. 6 4 2 6 bbb. 3 4 3 4 3 ccc. ddd.
 A musical staff with six measures. Measure 1: AAA. Measure 2: BBB. Measure 3: CCC. Measure 4: DDD. Measure 5: EEE. Measure 6: FFF.

eee. fff. ggg. hhh. 6 iii. kkk. #
 A musical staff with six measures. Measure 1: EEE. Measure 2: FFF. Measure 3: GGG. Measure 4: HHH. Measure 5: III. Measure 6: KKK.

ooo. ppp. qqq. 6 rrr. sss. 6 ttt.
 A musical staff with six measures. Measure 1: OOO. Measure 2: PPP. Measure 3: QQQ. Measure 4: RRR. Measure 5: SSS. Measure 6: TTT.

Auf A moll — in A moll — kann folgen:

www. 5 vvv. # www. xxx. yyy. zzz. b #
 A musical staff with six measures. Measure 1: WWW. Measure 2: VVV. Measure 3: WWW. Measure 4: XXX. Measure 5: YYY. Measure 6: ZZZ.

Auf H verm. —. Auf D moll —. Auf E dur --.
 A musical staff with eight measures. Measure 1: H. Measure 2: D. Measure 3: E. Measure 4: F. Measure 5: G. Measure 6: H.

The musical score consists of five staves of music. The first four staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The second staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The third staff starts with a dotted half note followed by eighth notes. The fourth staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It starts with a dotted half note followed by eighth notes.

Bemerkungen über diese Affordenfolge.

Auf C dur — in C dur — kann folgen, d. h. wenn man streng in C dur moduliert, und nicht in andere Tonarten übergehen will, so können auf die vorstehenden eigenthümlichen Harmonien folgen: 1) auf den Akkord C dur sämtliche eigenthümliche Harmonien, wie sie bei a, b, c, d, e und f aufgeführt sind; aber nicht nur die Grundharmonien, sondern auch deren Verwechslungen. Gerner können auf den Akkord C dur auch die Dominanten der eigenthümlichen Harmonien, wie bei g, h, i, k, l und m gezeigt ist, angemeldet werden. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen: daß man, wenn die Dominante vor der Dominante benutzt wird, wie in dem Sazze bei m, nicht gleich nach der Tonika übergehe, sondern erst noch einige eigenthümliche Harmonien folgen lasse; indem sonst, wie weiter oben schon gesagt, die Tonart dadurch ganz unbestimmt gemacht wird. — Auf den Akkord D moll können, wenn man in C dur moduliert, die eigenthümlichen Harmonien von C dur folgen, wie bei n, o, p, q, r und s; so auch die Dominanten bei t, u, v, w und x. — Auf den Akkord oder die der Tonika C dur eigenthümliche Harmonie E moll können folgen: A moll, H vermindert, F dur, D moll, C und G dur, wie bei y, z, as, bb, ce und dd; ferner die Dominanten bei ee, ss und gg. — Auf den Akkord F dur — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten, welche bei li, ii, kk, ll, mm, nn, oo, pp und qq aufgeführt sind. — Auf den Akkord G dur — in C dur — können die Harmonien und Dominanten bei rr, ss, tt, uu, vv, ww, xx, yy, zz, aaa und bbb folgen. — Auf den Akkord A moll — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten von ecc bis nn. — Auf H vermindert — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten von oo bis tt. Auf die verminderte Harmonie H, kann nicht wohl H dur folgen; indem diese Folge zu hart ist, weil zwei Töne eines und desselben Akkordes zugleich erhöht werden müssen. — Moduliert man in einer Westtonart, wie z. B. hier in A moll: so können die Harmonien folgen, wie sie bei vvv bis N aufgeführt sind. Hier ist jedoch noch zu bemerken: daß auf dem zweiten Viertel bei I nicht D, sondern H, Grundton ist; wodurch man aus dem zweitfolgenden Sazze — wo die Sexte in die übermäßige verwandelt worden ist — erscheinen kann.

Von dem Verfasser Dieses sind in demselben Verlage erschienen, und in allen
Buch- und Musikalien-Handlungen vorrätig, oder nach Bestellung schnell zu erhalten:
Generalbaßschule, 2. Band. **2. Aufl.** Preis: 2 Thlr. 10 Sgr. = Ngr.
— 3. u. 4. Band. Preis: 3 Thlr.

Theoretisch praktische **Orgelschule** in Uebungen, nebst Anweisung. 1 Band. 25 Bogen.
Preis: brosch. 2 Thlr.

Theoretisch praktische **Orgelschule** ic. 2. Band. Preis: brosch. 3 Thlr.

Evangelisches Choralbuch mit bezifferten Bassen, nebst Intonationen und Re-
sponsionen, Vater-Unser und Einsetzungsworten auf 2 verschiedene Melodien, Epistel
und Evangelium. Preis: 2 Thlr. (Früher 2 Thlr. 20 Sgr.)

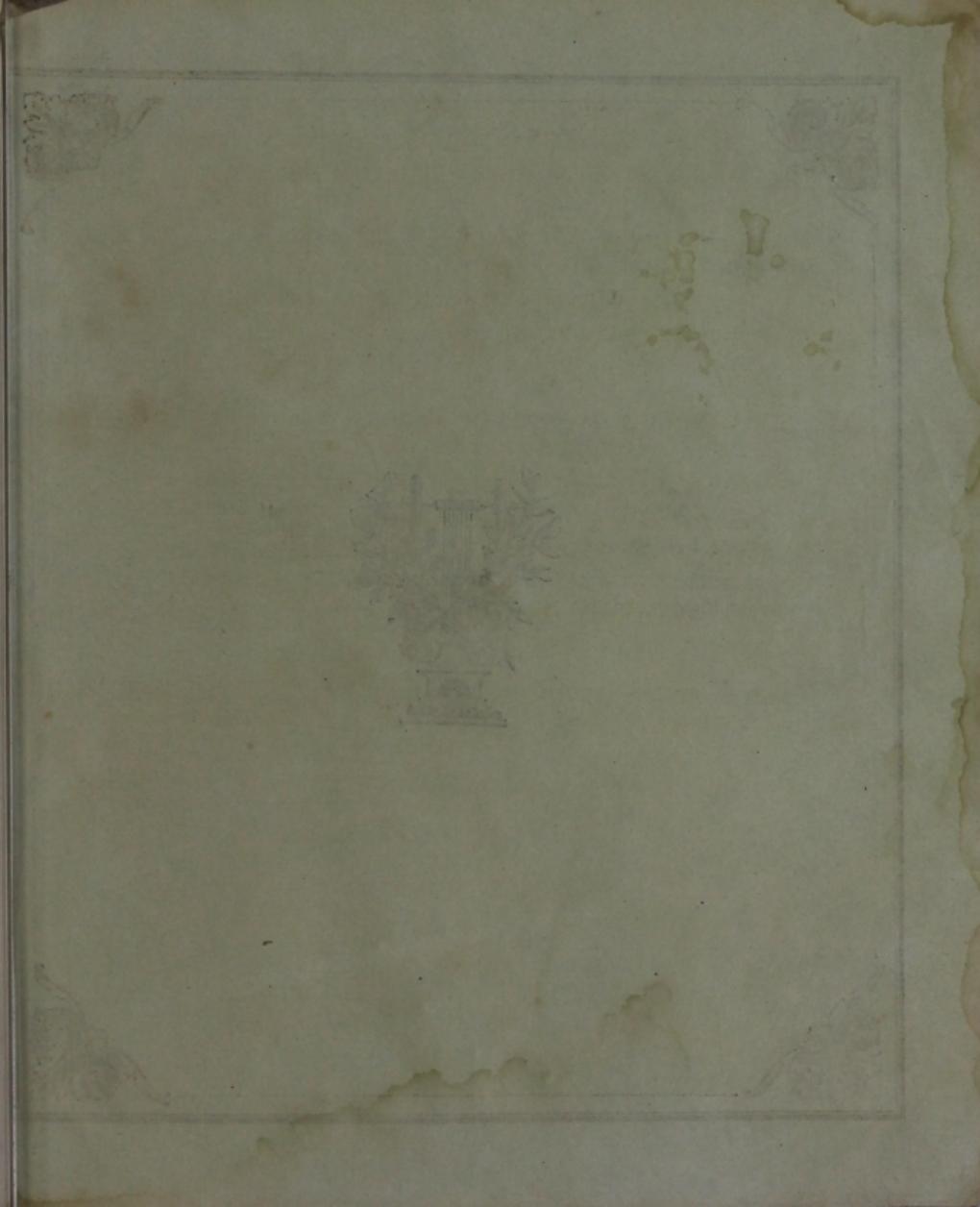
Liturgischer Gesang der Evangelischen Kirche mit harmonischer Begleitung
für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 5 Sgr. = Ngr.
— für 4 Männerstimmen. 5 Sgr. = Ngr.

Die fromme Dulderin für 1 Singstimme mit Pianoforte. 10 Sgr. = Ngr.

Volksgefang der Preußen. Gedicht von Schöler. Preis: 4 Sgr. = Ngr.

Vollständiges vierstimmiges **Taschen Choralbuch** 277 Chorale enthaltend, nebst Vater-
Unser und Einsetzungsworten, mit Klavier- oder Orgelbegleitung. Preis: brosch. 20 Sgr.

Bemerkung. Die Verlagshandlung ist erbötig, bei Abnahme von Parthien für Lehran-
stalten zur Erleichterung der Anschaffung, Freieremplare zu bewilligen.



richtet, charakterisiert die diatonische, chromatische & enharmonische
Harmonie der alten Kirchentonarten.



