

Handwritten text, possibly a signature or date, located at the top right of the page.

Lehrbuch

der

TONSETZKUNST.

ERSTER BAND.



A. ANDRÉ'S,

Musikdirektor des Kaiserlichen Hoftheaters und Kapellmeister des Kaiserlichen Hofoperntheaters
in Wien.

Lehrbuch der Consetzkunst.

ERSTER BAND,

enthaltend die Lehre

ÜBER DIE BILDUNG DER ACCORDE,

und deren

2., 3., 4. und mehrstimmigen Behandlung.

des

MODULATION UND AUSWEICHUNG

nach allen Dur- und Molltonarten,

der

natürlichen und krammatischen Behandlung der

TONARTEN DER ALTEN

und des

CHORALS

nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Choralen.

Einheitspreis 4 — gr. sechs oder 8. 7. 12 kr.
Subscriptionspreis 2. 16 — „ „ „ 4. 48 —

Eigentum des Autors,

und eingetragenes in den Acten des vereinigten Musik-Verlags.

Offenbach a. M.

Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.

1852.

Verlag des Musikalienhandlung von Johann André.

SE. KÖNIGLICHEN HOHEIT

dem

Durchlachtigsten Herrn

ADOLPH FRIEDRICH,

Herzoge von Cambridge, Vice-Könige von
Hannover etc. etc. etc.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

vom Verfasser.

VORBERICHT.

Es ist allerdings wahr, dass der *Tondichter* nur geboren werden kann; allein es ist eben so wahr: dass der *Tonsetzer* die *Regeln* seiner Kunst *studiren* muss, dass folglich nur *derjenige* auf den Namen eines *Componisten* Anspruch machen kann, welcher musikalisches *Talent* mit musikalischer *Wissenschaft* verbindet.

Es erfordert aber das *Studium der Tonsetzkunst*, schon allein zur *praktischen Anwendung* der erlernten *Regeln*, eine *Reihe von Jahren*; und es hat selbst der *Meister* der Kunst noch unausgesetzt zu *versuchen*, zu *hören* und zu *prüfen*.

Man folgere hieraus aber nicht, als seyen die *Regeln* der *Tonsetzkunst* nur unsicher und schwankend; sondern bedenke vielmehr: dass die *Musik* zu den *schönen Künsten und Wissenschaften* gehöret, und dass bei diesen der *Verstand* seine *Gerechsamkeit* nur in *Übereinstimmung* mit dem *Gefühl* und *Geschmack* ausüben darf.

Das eben Gesagte wohl beherzigend, habe ich es nun versucht, meine *theoretischen* und *praktischen* Erfahrungen im Gebiete der *Musik*, durch ein möglichst vollständiges *Lehrbuch der Tonsetzkunst* öffentlich bekannt zu machen; und ich glaube auch, mich einigermaßen als hierzu berufen betrachten zu dürfen, da ich schon in meinen ersten *Jugendjahren* componirt, in meinem *Jünglingsalter* die *Theorie der Musik* zu *studiren* angefangen, und von da an einen *Zeitraum* von vierzig Jahren nicht unbenutzt gelassen habe, meine gesammelten *theoretischen* Kenntnisse, auch *praktisch* anzuwenden, wozu mir meine *Unterweisungen* in der *Composition*, so wie im *Gesange*, im *Violin-*, *Klavier-* und *Orgelspiel* auch noch besondere *Veranlassungen* geben.

Meinem Plane zufolge, soll nun das ganze Lehrbuch in sechs Hauptabtheilungen erscheinen, deren jede einen eigenen Band, und dieser ein für sich bestehendes abgeschlossenes Ganzes ausmachen soll.

Der gegenwärtige erste Band enthält die Lehre der Harmonie, worüber das Nähere aus dessen Inhaltsanzeige zu sehen ist.

Der zweite Band enthält die Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes, der canonischen Nachahmung und der Fuge; und ich habe mich hierbei bemühet: alle Regeln durch möglichst entsprechende Beispiele so zu erläutern, dass man sowohl über den doppelten Contrapunkt, als über den Canon und die Fuge, fernerkhin keine so schiefe Ansichten mehr haben wird, als dies bisher so häufig der Fall war.

Im dritten Bande, welcher die Lehre der Melodie und des melodischen Periodenbaues enthält, habe ich versucht, die Metrik der Sprache mit derjenigen der Musik zu vereinigen, zugleich aber auch zu zeigen: wie letztere noch viel umfassender als erstere ist, und welche unendliche Mannigfaltigkeit sowohl sie, als auch die musikalische Rhythmik darbieten, und welch grosser Reichthum an melodischen Sätzen hieraus entspringen kann.

Der vierte Band enthält die Lehre der musikalischen Instrumente, und die gebräuchlichsten derselben abgebildet und ihrer Structur nach beschrieben; woraus dann zugleich die Regeln über ihren einzelnen Gebrauch, so wie über ihre verschiedenen Zusammenstellungen abgeleitet sind.

Der angehende Tonsetzer wird also nicht allein den Bau der musikalischen Instrumente, in soweit dieser ihre musikalische Behandlung (Spielart) angeht, ferner ihren Tönumfang und was darin leicht oder schwer auszuführen ist, kennen lernen; sondern er wird auch mit der so mannigfaltigen Zusammensetzung (Vereinigung) der Instrumente, und mit deren einzelnen und verbundenen Wirkung bekannt werden.

Der fünfte Band soll die Lehre der Singscomposition enthalten, und ich werde darin zeigen: in welche

Verbindung, nach meiner Ansicht, Musik und Sprache zu einander treten können; wo sich deren Vereinigung gewissermassen von selbst darbietet, wo ihr aber wiederum auch Hindernisse in den Weg treten, und wie solche möglichst zu beseitigen sind; so wie ich dann ferner zeigen werde: welche verschiedenartige Behandlung das Lied, die Arie, das Duett, Terzett, Quartett etc. erfordert, um die Textesworte auch überall verständlich werden zu lassen.

Im sechsten Bande, welcher eine Anleitung zur Bewerthung und Verfertigung der verschiedenen Tonstücke enthalten soll, werde ich dann zugleich Veranlassung nehmen, sowohl die erforderlichen Beispiele über die im vierten Bande vorkommenden verschiedenartigen Zusammensetzungen der Instrumente, als über die im fünften Bande erwähnte Behandlung der verschiedenen Singstücke zu liefern; so wie dann auch erst hier gezeigt werden kann: wie verschiedenartig die Composition eines Tonstückes, welches mehr oder weniger einmal angenommen oder anzunehmenden Form (musikalischen Einrichtung und Abfassung) unterworfen ist, seyn kann, und zum Theil seyn muss, wenn es blos von Singstimmen, oder von diesen in Begleitung von Bogen- oder Blasinstrumenten, oder von letzteren allein, oder verbunden, in der Kirche, im Concertsaale, auf der Bühne, oder im Freien, mit einfacher oder verstärkter Stimmenbesetzung, vorgetragen wird.

Gestatten es Zeit und Umstände, so soll ein Generalregister über alle sechs Bände das Ganze beschliessen, dabei aber zugleich so abgefasst werden, dass es als ein für sich bestehendes musikalisches Lexicon zu gebrauchen seyn, und sich, meinem bereits entworfenen Plane zufolge, von der bisherigen Abfassungsort unserer musikalischen Wörterbücher, hoffentlich nicht zu seinem Nachtheile, auszeichnen soll.

Und nun nur noch für diejenigen meiner Leser, welche gegenwärtiges Werk zum Selbststudium benutzen wollen, die Bemerkung: dass, wenn sie die Beispiele mit den betreffenden Regeln genau verglichen haben, sie erstere so

lange mit Aufmerksamkeit abschreiben wollen, bis das Abgeschriebene Eigenthum des Gedächtnisses geworden ist.

Man stosse sich ja nicht an dies scheinbar nur mechanische Verfahren, und berücksichtige vielmehr den grossen Nutzen, welcher aus dem Besitze von lauter geregelten Sätzen entspringt, die, ihrer Abfassungsart nach, eine so *allgemeine* Anwendung gestatten, dass durch deren Einfluss auf die Composition selbst, diese an ihrer dichterischen Eigenthümlichkeit nichts verlieren, sondern, wie bereits gesagt, durch ihre nunmehr *geregelte* Abfassung nur gewinnen kann.

Da das Manuscript des zweiten, dritten und vierten Bandes, nur einer nochmaligen Revision bedarf, um der Presse übergeben werden zu können, und da für den fünften und sechsten Band die wesentlichsten Materialien bereits gesammelt sind, so werden die übrigen Bände in nicht zu langen Zwischenräumen nachfolgen, und ich wiederhole nur noch die Bemerkung: dass, da eine jede Hauptabtheilung meines Lehrbuches, als ein *vollständiges Ganzes* für sich besteht, auch *jeder einzelne Band*, ausser seinem Zusammenhange mit den übrigen Bänden, als ein *für sich bestehendes Lehrbuch* zu betrachten ist.

Offenbach a. M., im Monat Juli 1832.

A. André

Wenn hier und da eine Note eines Beispiels mit der darauf Bezug habenden Vorschreibart nicht übereinstimmen sollte, so ist sie nur als ein bei der Correctur überschener Druckfehler zu betrachten, welchen der Leser leicht als solchen erkennen und die richtige Note dafür substituiren wird.

Die aus sehr wenigen Druckfehler des Textes, werden hiemit die Leser's Verständlichkeit nicht stören.

I N H A L T.

E i n l e i t u n g.

1. ABSCHNITT. Erklärung der Wörter: Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel, §. 1—17. Seite 1—5.
2. ABSCHNITT. Von den Intervallen, §. 18—35. Seite 6—17. Umkehrung der Intervalle, §. 36—49. Seite 18—25.
5. ABSCHNITT. Erklärung der Wörter: Harmonie, Melodie und Contrapunkt, §. 50—62. Seite 26.
4. ABSCHNITT. Vom Takte im Allgemeinen, §. 53—59. Seite 27—28.
3. ABSCHNITT. Von den Pausen im Allgemeinen, §. 60—63. Seite 28—29.

H a r m o n i e - L e h r e.

1. CAPITEL. Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne, §. 64—72. Seite 30—35.
2. CAPITEL. Von den Tonleitern aus Tonarten, §. 73—79. Seite 35—44.
5. CAPITEL. Von den Accorden im Allgemeinen, §. 80—85. Seite 45—48. Von der Bezifferung des Generalbasses, §. 86. Seite 48—50.
4. CAPITEL. Ueber die aus den harmonischen Verhältnissen der Dur- und Molltonleiter sich bildenden Dreiklänge, Septimenaccorde und Septimenaccorde im Allgemeinen, so auch über ihre Umbildung und Zeichen in gegenseitigen Lelebaue, §. 87—95. Seite 51—57.
3. CAPITEL. Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter insbesondere, so auch über ihre beiden Verwechselungen und deren Zeichen, §. 96—108. Seite 57—65.
6. CAPITEL. Ueber die Anwendung der drei consonirenden Dreiklänge und ihrer Verwechselungen, bei der harmonischen Behandlung der verschiedenen Stufen der Dur- und Molltonleiter.
A. Durtonleiter, §. 109—112. Seite 65—69.
B. Molltonleiter, §. 113 u. 114. Seite 69—71.
7. CAPITEL. Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accordes beider diatonischen Tonleitern, und über die Behandlung ihrer Intervalle beim sogenannten reinen Satze mit vier Stimmen, §. 115—124. Seite 72—78.
8. CAPITEL. Von der harmonischen Gattung, und deren Anwendung bei einer Folge von Accorden, §. 125—132. Seite 88—98.
9. CAPITEL. Ueber die Dissonanz des Septimenaccordes und seiner Verwechselungen, so wie über Zeichen und Bezifferung der letzteren, §. 133—139. Seite 98—109.
10. CAPITEL. Ueber die Anwendung der sogenannten Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz des Septimenaccordes und seiner drei Verwechselungen, §. 140—151. Seite 105—144.
11. CAPITEL. Ueber den Septimenaccord, Undecimenaccord, und Terzdecimenaccord insbesondere, so auch über den Gebrauch des Terzquintenaccordes, §. 152—166. Seite 145—153.
12. CAPITEL. Von den Retardations- und Pausenaccorden, §. 167—181. Seite 154—173. Anhang zu diesem Capitel, §. 182—185. Seite 173—179.

15. **CAPITEL.** Ueber die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde. §. 186—199. Seite 179—206, und über den Orgelpunkt. §. 200—204. Seite 206—210.
16. **CAPITEL.** Von den chromatischen Accorden. §. 205—207. Seite 210—216.
17. **CAPITEL.** Von der euharmonischen Behandlung der Accorde. §. 208—211. Seite 216—228.
18. **CAPITEL.** Von der Modulation und Ausweichung. §. 212—222. Seite 228—240.
Vierstimmige Ausweichungen von C-dur und A-moll nach allen abliegenden Tonarten, und zwar
- I. mit bloß consonirenden Zwischenaccorden. §. 223 u. 224. Seite 240—244.
 - II. mit Benutzung der Dissonanz des Septimenaccordes. §. 225 u. 226. Seite 245—247.
 - III. mit Anwendung der Retardation. §. 227. Seite 248—250.
 - IV. mit Benutzung der durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde. §. 228—230. Seite 250—254.
 - V. mit Anwendung einer chromatischen Tonführung der Stimmen. §. 231 u. 232. Seite 254—258.
 - VI. mit einem einzigen Zwischenaccord. §. 233—242. Seite 258—269.
 - VII. mit besonderer Anwendung des verminderten Septimenaccordes. §. 243. Seite 269 u. 270.
 - VIII. mit dem später eintretenden Bassnote. §. 244. Seite 271 u. 272. Nachträgliche Bemerkungen. §. 245 u. 246. Seite 272—274.
19. **CAPITEL.** Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorde. §. 247. Seite 274.
1. dreistimmige Behandlung. §. 248—251. Seite 275—281.
 2. zweistimmige Behandlung. §. 252—255. Seite 282—285.
 3. drei- und zweistimmige Begleitung der Dur- und Molltonleiter. §. 256. Seite 286—288.
20. **CAPITEL.** Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde. §. 257—264. Seite 288—298.
21. **CAPITEL.** Ueber die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten und Kirchentöne. §. 265—273. Seite 299—319.
Anhang zu diesem Kapitel:
Ueber den Unterschied zwischen den griechischen Tonarten und Octaven gattungen. §. 274—277. Seite 319—323.
Ueber das chromatische und euharmonische Klangschlecht der Griechen. §. 278—281. Seite 324—328.
Ueber die Harmonie der Alten §. 281. Seite 329—332.
22. **CAPITEL.** Ueber den Choral. Einleitung §. 282—288. Seite 333—342.
Ueber die melodische und harmonische Behandlung des Chorals. §. 289—295. Seite 342—357.
Bemerkungen über die im Anhang folgenden Choräle von Joh. Walther, Martin Agricola, Arnold de Bruck, Sylvius Dietrich, Balb. Resuardus, Gl. Gouffier, Josephus a Barch, Moritz, Janigal zu Hessen, Leib. Rudershatz, Sethus Calvisius, Melchior Vahms, Barth. Gesius, Benedictus Faber, Hieronymus Praetorius, Joach. Dreker, Jacob Praetorius, Dav. Schenckmann, C. Demantius, Melchior Franck, J. H. Schein, H. Schütz, Joh. Seb. Bach, C. H. Gramm, J. Ph. Bachberger, Anna Amalia, Prinzessin von Preussen, J. A. Hiller, J. C. Fittel, J. C. Kühnau, Adt Vogler. §. 296. Seite 358—371.
Ferner über zwölf Choräle vom Verfasser gegenwärtigen Lehrbuches. §. 297 u. 298. Seite 371—374, und zwei dreistimmige Choräle von G. Brenner §. 1720. §. 299. Seite 375 u. 376.
Zum Beschlusse die Lehre über die Verfertigung mehrerer Basses zu einer Melodie, in acht einem Choral mit neun verschiedenen consonirenden und sechs verschiedenen dissonirenden Basses, und zwar sämtlich in Grundaccorden fortschreitend. §. 300. Seite 376—380.

Zusammenstellung der in gegenwärtigem Lehrbuche vorkommenden Accordzeichen.

- A. Allgemeines Zeichen für den Dreiklang und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang , Sextenaccord , Quartsextenaccord 

- a. Zeichen für den *harten* Dreiklang, oder *Dreiklang No. 1.* und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang , Sextenaccord , Quartsextenaccord , z. B.



- b. Zeichen für den *weichen* Dreiklang, oder *Dreiklang No. 2.* und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang , Sextenaccord , Quartsextenaccord , z. B.



- c. Zeichen für den *verminderten* Dreiklang, oder *Dreiklang No. 3.* und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang , Sextenaccord , Quartsextenaccord , z. B.



- d. Zeichen für den *übermäßigen* Dreiklang, oder *Dreiklang No. 4.* und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang , Sextenaccord , Quartsextenaccord , z. B.



c. Zeichen für den *doppelt verminderten Dreiklang*, oder *Dreiklang No. 5*, und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang $\text{D}\flat\flat$, Sextenaccord $\text{S}\flat\flat$, Quartsextenaccord $\text{Q}\flat\flat$, z. B.



B. Allgemeines Zeichen für den Septimenaccord und seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord \square , Quintsextenaccord \square , Terzquartsextenaccord \square , Secundquartsextenaccord \square

a. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord No. 1*, heisst, so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord \square , Quintsextenaccord \square , Terzquartsextenaccord \square , Secundquartsextenaccord \square , z. B.



aa. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *grossen* Septime entspringt, und hier der *grosse Septimenaccord No. 1*, heisst, z. B.



b. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord No. 2*, heisst; so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord \square , Quintsextenaccord \square , Terzquartsextenaccord \square , Secundquartsextenaccord \square , z. B.



bb. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *grossen* Septime entspringt, und hier der *grosse Septimenaccord No. 2*, heisst, z. B.



c. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord No. 3*, heisst; so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord \square , Quintsextenaccord \square , Terzquartsextenaccord \square , Secundquartsextenaccord \square , z. B.



cc. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *verminderten* Septime entspringt, und der *verminderte Septimenaccord* heisst; so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord \square , Quintsextenaccord \square , Terzquartsextenaccord \square , Secundquartsextenaccord \square , z. B.



d. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *grossen* Septime entspringt, und hier der *Septimenaccord No. 4*, heisst, z. B.



e. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem *verminderten* Septime entspringt, und hier der *Septimenaccord No. 5*, heisst, z. B.



C. Allgemeines Zeichen für den Septimenaccord, z. B.



C.e. Allgemeines Zeichen für den Terzquintenaccord, z. B.



D. Allgemeines Zeichen für den Ueodecimenaccord, z. B.



E. Allgemeines Zeichen für den Terzdecimenaccord, z. B.



Einleitung.

Erster Abschnitt.

Erklärung der Wörter: *Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel.*

Musik.

§ 1.

Die Musik ist die Wissenschaft und Kunst, durch *Töne* unsere Empfindungen auszudrücken. —

Der Musiker hat es daher mit Folgendem zu thun:

- a) mit der Nachforschung über die Entstehung der Töne, und ihrem gegenseitigen Verhalten zu einander;
- b) mit der Untersuchung, wie sich die Töne sowohl durch die menschliche Stimme, als durch die verschiedenen musikalischen Instrumente erzeugen lassen; und
- c) mit dem Studium einer solchen Verbindung dieser Töne, dass sie von dem Ohre mit Wohlgefallen vernommen, und dass der beabsichtigte *Ausdruck* unserer Empfindungen auch als solcher möglichst *erkannt* werde. —

§ 2.

Will man die Musik in die *theoretische* und *praktische* einteilen, so umfasst erstere die *Grundsätze*, so wie letztere die *Anwendung* und *Ausübung* alles dessen, was überhaupt zur Musik gehört. — Insbesondere aber enthält die *theoretische Musik* die Lehre vom *Schalle* und von den *Verhältnissen der Tonrößen*, so wie die *Beschreibung* der verschiedenen *musikalischen Instrumente*; dagegen die *praktische Musik* sowohl die *Regeln* der Tonsetzkunst, der *Kunstfertigkeit* des Gesanges und der *Behandlung* der *musikalischen Instrumente*, als auch deren *Ausübung selbst*, in sich begreift. —

§ 5.

Je nachdem man nun Musik zu einem bestimmten Zweck, an einem bestimmten Ort, oder sonst zu dieser oder jener Absicht anwendet, so heisst sie *Kirchen-, Kammer-, Theater-, Militair-, Tanzmusik* u. s. w., so wie man denn eine bloss für Singstimmen gesetzte Musik *Vocal-*, und eine bloss für Instrumente gesetzte Musik *Instrumental-Musik* nennt. —

Klang, Ton und Noten.

§ 4.

Unter *Klang* versteht man einen anhaltend hell lautenden Schall, und unter *Ton* einen Klang von anhaltender Tonhöhe, so dass man ihn von andern Klängen unterscheiden und mit ihnen vergleichen kann. In dieser letzteren Beziehung werden daher *Ton* und *Klang* auch als *gleichbedeutend* genommen; und da die Töne, oder Klänge, sowohl von verschiedener *Tonhöhe* als von verschiedener *Zeitdauer* seyn können, so lässt man die sie bezeichnenden *Noten*, in Rücksicht der *Tonhöhe* in verschiedener *Stellung*, und in Rücksicht der *Dauer* in verschiedenen *Gestalten* erscheinen.

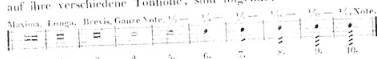
§ 3.

Die *Stellung der Noten* geschieht heutiges Tages *auf* und *zwischen* 5 parallel gezogenen Linien, welche von unten nach oben gezählt werden und das *Linien-system* *) heissen; da wo diese 5 Linien für einen grösseren Tonumfang nicht ausreichen, werden die betreffenden Töne sowohl *über der fünften Linie*, als auch *unter der ersten*, auf desfalls anzubringenden *verkürzten Linien* notirt, z. B.



§ 6.

Die *Gestalten der Noten*, und deren Namen, ohne Rücksicht auf ihre verschiedene Tonhöhe, sind folgende:



*) Über die früheren Linien-systeme von 4 und 6 Linien und deren Gebrauch enthält nos. 20. Capitel einige Notizen.

wobei zu merken ist, dass von diesen, nach der Ordnung von 1 bis 10 aufgestellten Noten, die *folgende Note* genau die *Halfte* der Dauer der *vorhergehenden* hat, und dass man die Noten No. 7 bis 10, wenn von ihnen *mehrere nacheinander* kommen, auf folgende und ähnliche Arten *miteinander verbindet*, z. B.



oder gemischt, z. B.



Anmerkung. Die Noten von No. 3 bis 9 können auch durch einen *rechter Hand beizusetzenden Punkt*, um die Hälfte ihrer Dauer vergrössert werden; so wie dann auch diesem einen Punkte noch ein zweiter beigesetzt werden kann, welcher alsdann $\frac{1}{2}$ der Dauer des vorhergehenden Punktes gilt, z. B.



Ein dritter Punkt würde abermals um $\frac{1}{2}$ kürzer dauern als der zweite, allein man bedient sich seiner nicht weiter.

§ 7.

Zur *Benennung* der Töne und ihrer Noten, in Beziehung auf ihre verschiedene *Tonhöhe* (§. 4.) bedient man sich der Buchstaben *a* bis *b*, welche in folgender Ordnung stufenweise aufwärtsgehend auf einander folgen:

c, d, e, f, g, a, b oder *h,* *)

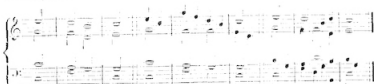
abwärtsgehend ist diese Stufenfolge:

b oder *h, a, g, f, e, d, c.*

*) Siehe S. 23. das Nähere wegen dieses Tonbuchstaben *b*.

§ 8.

In mehrstimmigen Sätze müssen alle Noten, deren Töne zu gleicher Zeit eintreten sollen, in *genauer Richtung* zu einander stehen, z. B.



Schlüssel.

§ 9.

Da zur Bezeichnung aller Töne, die das Ohr deutlich aufzufassen im Stande ist, der beschränkte Raum des Liniensystems bei weitem nicht ausreicht, so hat man die musikalischen *Schlüssel* eingeführt, wodurch die Noten *einer und derselben Stufe* des *Liniensystems* zur Bezeichnung *verschiedener Tonhöhen* benutzt werden können *).

§ 10.

Heutiges Tages bedient man sich folgender drei Schlüssel, deren ersterer zur Bezeichnung der tieferen, und die beiden folgenden zur Bezeichnung der mittleren und höheren Töne gebraucht werden.



§ 11.

Der erste dieser drei Schlüssel heisst der *F-Schlüssel*, und steht gewöhnlich auf der 4. Linie des Liniensystems. Die Note welche dann auf dieser Linie steht, heisst durch ihn *f*. —

Der zweite heisst der *C-Schlüssel*, und steht gewöhnlich auf der 1., 3., und 4. Linie, und die Note einer jeden dieser drei Linien auf welcher er sich bemerkt findet, heisst dann durch ihn *c*.

*) Die Einführung dieser Schlüssel mag wohl dadurch veranlaßt worden seyn, um eine Melodie bei unvollständiger Besetzung in den Tönen einer hohen oder tiefen Stimme überlegen (transponiren) zu können. —

Der dritte heisst der *G-Schlüssel*, und steht gewöhnlich auf der 2. Linie, und diejenige Note auf deren Linie er gesetzt wird, heisst dann durch ihn *g*.

§ 12.

Gleich nun jeder dieser drei Schlüssel auf jede der fünf Linien des Liniensystems gesetzt werden kann, so bedient man sich, wie schon gesagt, des *F-Schlüssels* doch gewöhnlich nur auf der 4., so wie des *C-Schlüssels* auf der 2., und des *C-Schlüssels* auf der 1., 3., und 4. Linie. —

§ 13.

Der *F-Schlüssel* heisst auch *Bassschlüssel*, weil man ihn, wie schon erwähnt, zur Bezeichnung für die tiefsten Töne gebraucht.

§ 14.


Der *C-Schlüssel* auf der 1. Linie heisst *Sopran-* oder *Dischantschlüssel*, auf der 3. Linie *Altschlüssel*, und auf der 4. Linie *Tenorschlüssel*.

§ 15.

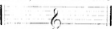
Der *G-Schlüssel* heisst auch *Violinschlüssel*, weil man ihn vorzugsweise zur Bezeichnung der Violinnoten gebraucht. —

§ 16.

Andere als die §. 14. angeführten Stellungen dieser drei Schlüssel, kommen nur noch in alten Musikstücken vor, nämlich:

a) der *F-Schlüssel* auf der 5. und auf der 3. Linie  im ersten Falle der *tiefe*, im zweiten der *hohe* Bassschlüssel genannt;

b) der *C-Schlüssel* auf der zweiten Linie, *mezzo Sopranschlüssel* genannt, 

c) der *G-Schlüssel* auf der ersten Linie, oder der *alte französische Violinschlüssel* genannt, 

§ 17.

Uebrigens bezeichnen die drei Bassschlüssel *ein und dasselbe f*, die vier *C-Schlüssel ein und dasselbe c*, und die zwei *G-* oder *Violinschlüssel ein und dasselbe g*, was nämlich die *Tonhöhe* dieser genannten Töne *f*, *c* und *g* anbezieht.

Zweiter Abschnitt.

Von den Intervallen.

§ 18.

Da Hoch und Tief nur relative Begriffe sind, so erfordert die Bestimmung der *Tonhöhe* eines Klanges, eine Vergleichung zwischen ihm und einem andern Klange, und da hierbei ein bildlicher *Raum* zwischen beiden Klängen angenommen wird, so nennet man, in Beziehung auf diesen Zwischenraum, das hierdurch bestimmte *Tonhöhe-Verhältnis* ein *Intervall*, vom lateinischen Worte *intervallum*, (*Zwischenraum*).

§ 19.

Obgleich nun zwei Klänge, oder Töne, zur Bildung eines Intervalls erforderlich sind, so wird doch in der Regel nur der *höhere* dieser beiden Töne als Intervall betrachtet und benannt.

Soll der *untere* Ton als *Intervall* benannt werden, so muss ihm jedesmal das Wort: *unter* noch besonders beigelegt werden.

§ 20.

Es ist §. 4 und 5 gesagt worden: dass die Töne von *verschiedener* Tonhöhe sind, und dass ihre, sie von einander unterscheidende Stufenordnung, durch ihre Stellung auf und zwischen den 5 Notenlinien, so wie unter- und oberhalb derselben bestimmt wird. —

Derjenige Ton nun, welcher hierbei als *erster* angenommen wird, bezeichnet hierdurch seine Tonstufe als die *erste*, und gibt einem gegen ihn verglichenen zweiten Ton, wenn dieser von *gleicher* Tonhöhe ist, den Namen *Einklang*, lat. *unisonus*. Dieser *Einklang* nun, obgleich bei ihm keine Verschiedenheit einer Tonhöhe Statt finden kann, wird dennoch zu den Intervallen gezählt, und als ein *Intervall auf derselben Tonstufe* die *Prime*, und als *Wiederholung derselben Tonhöhe dieser 1. Tonstufe*, die *reine Prime* genannt. —

§ 21.

Ein Ton auf der 2. *Tonstufe* stehend, heisst *Secunde*, und ein Ton auf der 3., 4., 5., 6., 7. und 8. Tonstufe heisst *Terz*, *Quarte*,

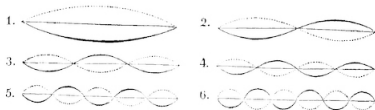
Quinte, *Sexte*, *Septime* und *Octave*. — In oben angeführten Fälle würde man also die Unter-Secunde, Unter-Terz, Unter-Quarte etc. sagen müssen, um nämlich die *untere* Note der Secunde, Terz, Quart u. s. w. zu bezeichnen, in welcher Beziehung man denn auch die *obere* Note Ober-Secunde, Ober-Terz, Ober-Quarte u. s. w. benennen kann.

§ 22.


Da die Octave, wie im folgenden §. erklärt werden wird, nur eine im verkleinerten Maßstabe ihrer Tonhöhe *wiederholte Prime* ist, so erhält sie auch *denselben Tonbuchstaben*, und mit ihr kann nun eine *neue Tonreihe* bis wiederum zur Octave beginnen, und so weit es die Fasslichkeit der Tonhöhe zulässt, von Octave zu Octave weiter fortgesetzt werden.

§ 25.






Wenn man einen klingenden Körper, nämlich einen solchen welcher Ebenmass mit Festigkeit und Elasticität verbindet, in eine zitternde Bewegung setzt, *) z. B. eine angespannte Klaviersaite, so findet man: dass sich diese nicht allein ihrer ganzen Länge nach, sondern auch noch zur gleichen Zeit im Verhältnis ihrer $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ etc. schwingt, welche verschiedene Schwingungen sehr schnell miteinander abwechseln, und ohngefähr in der Art *verbunden* erscheinen, wie sie folgende Figuren als *einzelu* darstellen:



§ 24.

Würde nun die Beschaffenheit dieser Saite von der Art seyn, dass ihre Schwingung bei No. 1. den Ton C. 

*) Dieser ganze §. wird nur dann deutlich verstanden werden, wenn man ihn nach Durchlesen der folgenden §§. und namentlich des 4. und 6. §. noch einmal aufmerksam durchgeht.

angabe, so würde jede der beiden halb so grossen Schwingungen bei No. 2. dieses C in einem um $\frac{1}{2}$ verjüngten Masstabe, also die Octave, hören lassen, nämlich folgendes c.  Eine jede der 3 Schwingungen bei No. 3. würde die Quinte dieser Octave, d. i.  eine jede der 4 Schwingungen bei No. 4. die Doppeloctave, d. i.  eine jede der 5 Schwingungen bei No. 5., die Terz dieser Doppeloctave, d. i.  und eine jede der 6 Schwingungen bei No. 6. die Octave der Quinte bei No. 3. d. i.  hören lassen; und es sey hier nur noch bemerkt: dass die Klänge aller dieser Schwingungen, so wie auch der folgenden von $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$ u. s. w. in demselben Verhältniss an Tonhöhe zunehmen, wie diese Schwingungen selbst an Länge abnehmen.

§ 25.

Wenn man eine solche Saite gleich einer auf einem Piano-forté befindlichen Saite herrichtet, also auf einen Resonanzboden aufzicht, und ihr dabei einen beweglichen Sieg, oder auch deren mehrere, an denjenigen Stellen untersetzt, woselbst sich die *Schwingungsknoten* der Saite befinden, so kann man den Klang jeder einzelnen Schwingung herausheben, und sich von der Richtigkeit dieser Angabe leicht überzeugen. Ein besonders hierzu hergerichtete Instrument, wodurch man nämlich alle diese Klangverhältnisse genau ausmessen kann, besteht aus einer oder mehreren solcher im Einklang gestimmten Saiten, und heisst, da wie gesagt auch schon eine Saite hierzu hinreichend ist, ein *Monochord* (Einsaiter).

§ 26.

Durch diese Tonmessungen veranlasst, hat man bei einer jeden der 7 Klangstufen eine sowohl aufwärts als abwärts gehende *Erweiterung* derselben für gut befunden, und daher 3 und 7 = 21 Klangstufen als brauchbar angenommen. —

§ 27.

Zur Auszeichnung der 7 Hauptklangstufen hat man ihre Töne und Noten *unabhängige*, die übrigen 14 aber *abhängige* genannt. Um für diese *abhängigen* Töne aber keine neuen Tonbuchstaben einzuführen, hat man den sieben Tonbuchstaben *c, d, e, f,*

g, a, b, bei den *aufwärtsgehenden* abhängigen Tönen ein *is*, und bei den *abwärtsgehenden* ein *es*, oder bei Vocalen ein blosses *s*, angehängt; daher dann noch folgende Tonbenennungen entstanden sind: *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his;* und wiederum *ces, des, es, fes, ges, as,* nun aber nicht *hes*, sondern *b*, worüber ein Mehreres in der Anmerkung zum folgenden §.

Den Noten der *erhöhten* abhängigen Töne hat man ein \sharp , und denjenigen der *erniedrigten* ein \flat , und zwar linker Hand stehend, beigesetzt, wie beides aus folgender Tonreihe zu ersichen ist:



§ 28.

Wenn aber unmittelbar nach der Note eines abhängigen Tones, diejenige des unabhängigen Tones derselben Tonstufe folgen sollte, so hat man letzterer, zur Vermeidung eines ausserdem möglichen Missverständnisses, folgendes Zeichen \sharp beigesetzt, und da man hierdurch die *Wiederherstellung* der ursprünglichen Tonhöhe bezeichnen wollte, ein solches \sharp das *Wiederherstellungszeichen* genannt. —

Anmerkung. Die Ordnungsfolge der sieben sogenannten unabhängigen Töne gründet sich auf die Aneinanderreihung zweier Tetrachorde γ , deren sieben Töne durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabets, also *a, b, c, u. s. w.* benannt wurden. Da nun die 2. Stufe eines Tetrachordes jederzeit im Verhältniss eines *grossen halben Tones* *) zur ersten Stufe stand, so wollte man durch die Tonbuchstaben *a, b*, auch nur dieses Verhältniss bezeichnen; als aber durch Einführung der *Tasteninstrumente* der Orgel und des Klaviers die Ordnungsfolge dieser sieben Töne nicht mehr bei *a* belassen, sondern bei *c* angefangen worden, und hierdurch die sonderbare Folge von *c, d, e, f, g, a, b* entstanden, der Ton *b* zu *a* aber hierbei im Verhältniss eines *ganzen* Tones erschienen, da man ihn früher doch nur als einen *grossen halben* Ton zu betrachten gewohnt gewesen, so veranlasste dieser Umstand eine *zweifache* Benennung dieses *b*, und daher späterhin auch einer

*) Tetrachord, viersätzig, ist nicht sowohl a's Instrument, sondern vielmehr a's ein Fingerring von 4 Saiten oder Klängen zu verstehen.


*) Was hierunter zu verstehen ist, erklärt der §. 27.

zweifachen Bezeichnung seiner Note. Sollte der Ton *b* als ganzer Ton zu *a* erscheinen, so setzte man seiner Note ein *z* bei, und nannte sowohl dieses Zeichen, als seinen Ton und seine Note *b cancellatum*, auch *b quadratum*, oder auch *b durum*; sollte der Ton *b* aber als grosser halber Ton erscheinen, so setzte man seiner Note ein kleines *b* bei, und benannte ebenfalls Zeichen, Ton und Note entweder bloss *b*, oder zur besseren Unterscheidung *b rotundum*, oder auch *b molle*; obgleich sich beide Benennungen bloss auf die Form dieser Zeichen zu beziehen scheinen. —


Späterhin hat man entweder zur Vermeidung dieser zweifachen Benennung eines Tonbuchstaben, oder wegen Ähnlichkeit des oben erwähnten *z* mit einem *b*, vielleicht anfänglich also aus einem blossen Verschen, das *b cancellatum* *H* genannt, auch diesen Buchstaben nachher beibehalten, da er seiner alphabetischen Ordnungsfolge nach, den nächsten Anspruch darauf hatte, und so ist denn bei uns Deutschen die sonderbare Buchstabenfolge *c, d, e, f, g, a, h* entstanden. —

In England und Holland weiss man indessen nichts von diesem *H* als 8. *) Tonbuchstaben, und hat die Ordnungsfolge *c, d, e, f, g, a, b* und des letzteren zweifache Benennung, z. B. in England als *b flat* und *b sharp*, beibehalten.

§. 29.

Die §. 26. angeführte Erweiterung der 7 Hauptklangstufen, und die desfalls notwendig gewordene Modification ihrer Tonbuchstaben, hat ein gleiches auch bei ihrer Benennung als Intervalle veranlasst. Wenn man daher die §. 27. aufgestellten Töne als *Intervalle* betrachtet, und sie gegen eine anzunehmende *Prime* z. B. gegen *c* vergleicht, so erhalten sie folgende Benennungen: 


die 2. Secunde, die gr. S., die überm. S., die 3. Terte, die gr. Terte, die überm. T.



*) *Kleinzeiger* und *Fisch* in *Berlin*, welche das ursprüngliche Verhältniss 1:7, wiederum einführen, solches aber weder als *Dissonanz*, noch als *Consonanz* betrachten wollen, nähmen zu seiner Benennung den 9. Buchstaben des Alphabets, also *I* an. Welche *Bewandnis* es indessen mit diesem Töne *I* hat, werde ich im zehnten Capitel zeigen.




die verminderte Quarte, die reine Quarte, die übermässige Quarte, die verminderte Quinte, die reine Quinte, die übermässige Quinte, die kl. Sexte, die gr. Sexte, d. überm. S., die kleine Septime, die grosse Septime.








Anmerkung. Da sich eine übermässige Septime z. B. 

dem Verhältniss der reinen Octave zu sehr nähern würde, um sie als ein von ihr unterscheidbares Intervall gebrauchen zu können, so bedient man sich ihrer nicht.

§. 30.

Man nennt das Verhältniss der grossen Secunde einen ganzen Ton z. B.  und theilt diesen ganzen Ton deswegen in zwei ungleiche Hälften, weil die Notenschrift derselben, einmal von der 1. Stufe und das anderemal von der 2. Stufe abgeleitet wird. Wird sie von der ersten Stufe abgeleitet, z. B.  so heisst das Intervall der kleine halbe Ton, wird sie aber von der zweiten abgeleitet, z. B.  der grosse halbe Ton. *)

Endlich nimmt man auch eine Vergleichung zwischen diesem kleinen und grossen halben Ton selbst an, z. B.  und nennt dieses Intervall einen Viertels-Ton.





Der bildliche Zwischenraum des ganzen Tons z. B.  kann demnach sowohl durch den kleinen halben Ton *cis*, z. B.  als auch durch den grossen halben Ton *des*, z. B.  wie auch durch Notirung beider Stufen, unter sich als Viertels-töne betrachtet, ausgefüllt werden, z. B. 

Übrigens gebraucht man nur bei einem enharmonischen Harmoniewechsel diese doppelte Notirung, wie aus dem 15. Capitel zu erschen seyn wird.

*) Ohne diese genauere Bezeichnung nennt man das den Zwischenraum eines ganzen Tons ausfüllende Intervall schlechweg den halben Ton.

§ 51.

Man bedient sich mit dieser Verhältnisse eines *kleinen* und *grossen halben*, so wie des *ganzen* Tons, zur Bezeichnung der *Tongrösse* der verschiedenen Intervalle, und sagt daher:

die *übermässige Prime* z. B.  bestehe aus einem *kleinen halben Ton*; die *kleine Secunde* z. B.  bestehe aus einem *grossen halben Ton*; die *grosse Secunde* z. B.  bestehe aus einem *ganzen Ton*; die *übermässige Secunde* z. B.  aus einem *ganzen* und *kleinen halben Ton*.

Die *Tongrösse* der übrigen Intervalle, zu deren schnelleren Auffassung man die *ganzen* Töne mit einem *unterhalb* zu setzenden, und die *halben* Töne mit einem *oberhalb* zu setzenden *Bogen* zu bezeichnen pflegt, ist nun folgende:


die *kleine Terz* z. B.  ein *ganzer* und ein *grosser halber Ton*;


die *grosse Terz* z. B.  zwei *ganze* Töne;

die *übermässige Terz* z. B.  zwei *ganze* Töne u. ein *kl. halber Ton*;

die *verminderte Quarte* z. B.  ein *ganzer Ton* u. zwei *grosse halbe* Töne;

die *reine Quarte* z. B.  zwei *ganze* Töne und ein *grosser halber Ton*;

die *übermässige Quarte* z. B.  drei *ganze* Töne;

die *verminderte Quinte* z. B.  zwei *ganze* und zwei *gr. halbe* T.

die *reine Quinte* z. B.  drei *ganze* Töne und ein *gr. halber Ton*.

die *übermässige Quinte* z. B.  vier *ganze* Töne;

die *kleine Sexte* z. B.  drei *ganze* u. zwei *grosse halbe* Töne;

die *grosse Sexte* z. B.  vier *ganze* Töne u. ein *gr. halber T.*

die *übermässige Sexte* z. B.  fünf *ganze* T.

die *kl. Septime* z. B.  vier *ganze* u. zwei *gr. halbe* Töne;

die *gr. Sept.* z. B.  fünf *ganze* Töne u. ein *gr. halber T.*

die *reine Octave* z. B.  fünf *ganze* und zwei *grosse halbe* Töne.

§ 52.

Es ist §. 22. gesagt worden, dass man jede *Octave* als *Prime* einer *neuen* *Tonreihe* betrachten kann, was auch ganz richtig ist und worauf sich auch die weiter hin anzuführende *Octaven-Ordnung* sämtlicher brauchbarer Töne gründet.

Wenn man aber die *Grenze* einer *Octave* in der Art überschreitet, dass hierbei die *Octave* *nicht* als *Prime* einer *neuen* *Tonreihe* erscheint, so betrachtet und benennt man auch die *Secunde*, *Terz*, *Quarte* und *Quinte* *) der fortgesetzten *Tonreihe* *nicht* mehr als solche, sondern als *None*, *Decime*, *Undecime* und *Duodecime*, und insofern man die *Tongrösse* dieser letzteren *Intervalle* ebenfalls nach *ganzen*, *grossen* und *kleinen halben* Tönen angeben wollte, würde man z. B. von der *kleinen None* sagen, dass sie aus *fünf ganzen* und *drei grossen halben* Tönen bestehe; z. B.



Da man indessen die *Tongrösse* dieser *Intervalle* als *Octave* der *betreffenden* *Secunde*, *Terz*, *Quarte* und *Quinte* bestimmt

*) über die *None*, welche hier als *Duodecime* erscheint, geht man nur selten.

genug angeben kann, so unterbleibt auch eine weitere Aufstellung derselben, und es mag hier nur noch die *übermässige Octave*, als aus *sechs ganzen Tönen* und *einem grossen halben Ton* bestehend, auf diese Art angeführt erscheinen, z. B.



§. 55.

Leichter aber als auf die eben angeführte Weise, bestimmt man diese Intervallen-Grössen durch *aufwärtsgehende* Abzählung der *Tasten* eines Klaviers, und sagt, indem man eine Stufe, z. B. c als die *erste* annimmt:

1) alle *Primén* stehen auf der *ersten Stufe*.

a) die *reine Prime* ist die *Wiederholung* derselben Taste



b) die *übermässige Prime* ist die 2. Taste



2) alle *Secunden* stehen auf der *zweiten Stufe*.

a) die *kleine Secunde* ist die 2. Taste



b) die *grosse Secunde* ist die 3. Taste



c) die *übermässige Secunde* ist die 4. Taste



3) alle *Terzen* stehen auf der *dritten Stufe*.

a) die *kleine Terz* ist die 4. Taste



b) die *grosse Terz* ist die 5. Taste



c) die *übermässige Terz* ist die 6. Taste



4) alle *Quarten* stehen auf der *vierten Stufe*.

a) die *verminderte Quarte* ist die 5. Taste



b) die *reine Quarte* ist die 6. Taste



c) die *übermässige Quarte* ist die 7. Taste



5) alle *Quinten* stehen auf der *fünften Stufe*.

a) die *verminderte Quinte* ist die 7. Taste



b) die *reine Quinte* ist die 8. Taste



c) die *übermässige Quinte* ist die 9. Taste



6) alle *Sexten* stehen auf der *sechsten Stufe*.

a) die *kleine Sexte* ist die 9. Taste



b) die *grosse Sexte* ist die 10. Taste



c) die *übermässige Sexte* ist die 11. Taste



7) alle *Septimen* stehen auf der *siebenten Stufe*.

a) die *kleine Septime* ist die 11. Taste



b) die *grosse Septime* ist die 12. Taste



8) alle *Octaven* stehen auf der *achten Stufe*, auf welcher jedoch nur die *reine Octave* z. B. als die 13. Taste angeführt werden soll.



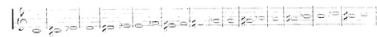
§ 54.

Ein jedes der eben angeführten verschiedenen Intervalle hat zwar seine besondere Tonhöhe, da diese jedoch bei den *nebeneinander* liegenden Tönen

cis und des, dis und es, e und fes, eis und f, fis und ges, gis und as, ais und b, h und ces, und his und c, z. B.



in Beziehung auf ihre melodische und harmonische Anwendung, von einer so subtilen Differenz ist, dass solche nur dann, wenn beide Tonhöhen, z. B. die von *cis* und *des* gleichzeitig erklingen, wahrzunehmen, übrigens die Beibehaltung und Absonderung dieser Klangverschiedenheit von keinem sonderlichen Nutzen wäre, so hat man die vorstehenden achtzehn Intervalle in der Art auf neun reducirt, dass man zwar die *Verschiedenheit ihrer Notenschrift* beibehalten, ihren *Klang* aber, von je zwei und zwei, als *gleichartig* angenommen, und daher die in Ansehung ihrer Tongrösse (Tonhöhe) *wirklich* verschiedenen Klänge im Zwischenraum von einer Prime bis zu ihrer Octave die *erste* mit dazu gezählt auf *zwoelf* festgesetzt hat, nämlich die erwähnten achtzehn auf neun reducirt, und dann die unverändert gebliebenen drei Klangstufen der *grossen Secunde*, *reinen Quinte* und *grossen Secste*, oder hier *d, g* und *a, z. B.*



Anmerkung. Um hier mit keinem scheinbar *tieferen* Klang als $\left[\begin{array}{c} \text{Musical notation for } d \\ \text{Musical notation for } g \end{array} \right]$ anzufangen, hat man das in Klange mit *e* gleichartige *his* erst bei der Octave bemerkt. —

§ 55.

Bei folgender Abbildung eines Theils der Tastatur des Klaviers sind die Noten der Untertasten *unterhalb*, und diejenigen der Obertasten *oberhalb* bemerkt. Die Tongrösse eines jeden Intervalles ist gegen *e*, als angenommene I. Stufe, abgemessen, und da, wo eine Taste für zwei Intervalle gilt, stehen deren zweierlei Noten übereinander.

Abbildung eines Theiles der Tastatur des Klaviers.

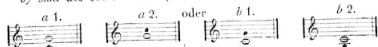
kl. Sec.	kl. Tert.	kl. Quart.	kl. Quint.	kl. Sext.	kl. Sept.	kl. Oct.	kl. Nove.	kl. Dec.	kl. Tridec.	kl. Todec.
überm. Pr.	überm. Sec.	überm. Tert.	überm. Quart.	überm. Quint.	überm. Sext.	überm. Sept.	überm. Oct.	überm. Nove.	überm. Dec.	überm. Todec.
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31
32	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32
33	33	33	33	33	33	33	33	33	33	33
34	34	34	34	34	34	34	34	34	34	34
35	35	35	35	35	35	35	35	35	35	35
36	36	36	36	36	36	36	36	36	36	36
37	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37
38	38	38	38	38	38	38	38	38	38	38
39	39	39	39	39	39	39	39	39	39	39
40	40	40	40	40	40	40	40	40	40	40
41	41	41	41	41	41	41	41	41	41	41
42	42	42	42	42	42	42	42	42	42	42
43	43	43	43	43	43	43	43	43	43	43
44	44	44	44	44	44	44	44	44	44	44
45	45	45	45	45	45	45	45	45	45	45
46	46	46	46	46	46	46	46	46	46	46
47	47	47	47	47	47	47	47	47	47	47
48	48	48	48	48	48	48	48	48	48	48
49	49	49	49	49	49	49	49	49	49	49
50	50	50	50	50	50	50	50	50	50	50
51	51	51	51	51	51	51	51	51	51	51
52	52	52	52	52	52	52	52	52	52	52
53	53	53	53	53	53	53	53	53	53	53
54	54	54	54	54	54	54	54	54	54	54
55	55	55	55	55	55	55	55	55	55	55
56	56	56	56	56	56	56	56	56	56	56
57	57	57	57	57	57	57	57	57	57	57
58	58	58	58	58	58	58	58	58	58	58
59	59	59	59	59	59	59	59	59	59	59
60	60	60	60	60	60	60	60	60	60	60
61	61	61	61	61	61	61	61	61	61	61
62	62	62	62	62	62	62	62	62	62	62
63	63	63	63	63	63	63	63	63	63	63
64	64	64	64	64	64	64	64	64	64	64
65	65	65	65	65	65	65	65	65	65	65
66	66	66	66	66	66	66	66	66	66	66
67	67	67	67	67	67	67	67	67	67	67
68	68	68	68	68	68	68	68	68	68	68
69	69	69	69	69	69	69	69	69	69	69
70	70	70	70	70	70	70	70	70	70	70
71	71	71	71	71	71	71	71	71	71	71
72	72	72	72	72	72	72	72	72	72	72
73	73	73	73	73	73	73	73	73	73	73
74	74	74	74	74	74	74	74	74	74	74
75	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75
76	76	76	76	76	76	76	76	76	76	76
77	77	77	77	77	77	77	77	77	77	77
78	78	78	78	78	78	78	78	78	78	78
79	79	79	79	79	79	79	79	79	79	79
80	80	80	80	80	80	80	80	80	80	80
81	81	81	81	81	81	81	81	81	81	81
82	82	82	82	82	82	82	82	82	82	82
83	83	83	83	83	83	83	83	83	83	83
84	84	84	84	84	84	84	84	84	84	84
85	85	85	85	85	85	85	85	85	85	85
86	86	86	86	86	86	86	86	86	86	86
87	87	87	87	87	87	87	87	87	87	87
88	88	88	88	88	88	88	88	88	88	88
89	89	89	89	89	89	89	89	89	89	89
90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90
91	91	91	91	91	91	91	91	91	91	91
92	92	92	92	92	92	92	92	92	92	92
93	93	93	93	93	93	93	93	93	93	93
94	94	94	94	94	94	94	94	94	94	94
95	95	95	95	95	95	95	95	95	95	95
96	96	96	96	96	96	96	96	96	96	96
97	97	97	97	97	97	97	97	97	97	97
98	98	98	98	98	98	98	98	98	98	98
99	99	99	99	99	99	99	99	99	99	99
100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Umkehrung der Intervalle.

§. 56.

Man bedient sich dieses Ausdrucks, wenn man entweder
a) statt des unteren Theils eines Intervalles, dessen obere Octave, oder

b) statt des oberen Theils, dessen untere Octave nimmt, z. B.



Bei a 1. steht die reine Quinte g zu c , und bei a 2. ist statt des unteren Tones c , dessen Octave genommen, welche gegen das unverändert gebliebene g nun als reine Quarte erscheint.

Bei b 1. steht ebenfalls dieselbe reine Quinte g zu c , und bei b 2. ist statt der Quinte, deren tiefere Octave genommen, wodurch sich abermals dasselbe Verhältniss einer reinen Quarte, aber um eine Octave tiefer als bei a 2. ergibt.

§. 57.

Durch diese Intervallen-Umkehrung ergeben sich also folgende Veränderungen derselben:

- 1) Aus den *Primern* werden *Octaven*;
 - 2) aus den *Secunden* werden *Septimen*;
 - 3) aus den *Terzen* werden *Sexten*;
 - 4) aus den *Quarten* werden *Quinten*;
- und nun vice versa:
- 5) aus den *Quinten* werden *Quarten*;
 - 6) aus den *Sexten* werden *Terzen*;
 - 7) aus den *Septimen* werden *Secunden* und
 - 8) aus den *Octaven* werden *Primern*.







Anmerkung. Da sich diese Umkehrung nur auf eine Versetzung um eine reine Octave auf- und abwärts beschränkt, so ist die übermässige Octave hiervon ausgeschlossen. — Siehe §. 40. —

§. 58.

Es zeigt sich hierbei, dass die reinen Intervalle rein bleiben, dass die grossen, klein werden, und die übermässigen, vermindert; somit vice versa die verminderten, übermässig; und die kleinen, gross. —

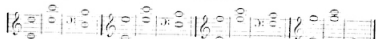
§. 59.

Ferner ergeben sich hierdurch, wenn man nämlich die §. 29. aufgestellten Intervalle umkehrt, noch folgende Intervalle:

- 1) Die *verminderte Octave*  welche aus der Umkehrung der übermässigen Prime  entsteht;
- 2) die *verminderte Septime*  welche aus der Umkehrung der übermässigen Secunde  entsteht;
- 3) die *verminderte Sexte*  welche aus der Umkehrung der übermässigen Terte  entsteht;
- 4) die *verminderte Terte*  welche aus der Umkehrung der übermässigen Sexte  entsteht; so wie denn auch die bereits angeführte reine Octave  als aus der Umkehrung der reinen Prime entstehend, betrachtet werden kann. —

§. 40.

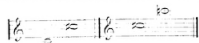
Wollte man die über die Grenze der Octave gehenden Intervalle z. B. die *Nonen*, *Decimen*, *Undecimen* und *Duodecimen* ebenfalls der Umkehrung unterwerfen, so müsste die Versetzung des betreffenden Intervalles um zwei Octaven geschehen, wo dann aus den *Nonen*, *Decimen*, *Undecimen* und *Duodecimen*, gleichmässig wie aus den *Secunden*, *Terzen*, *Quarten* und *Quinten*, (da sie als *Octaven* der letzteren zu betrachten sind) *Septimen*, *Sexten*, *Quinten* und *Quarten* entstehen würden; z. B.



Nonen, Septimen, da. Decime, Sexte, da. Undecime, Quinte, da. Duodec., Quarte, da.

Auch bei der übermässigen Octave, als ein die Grenze der reinen Octave übersteigendes Intervall, müsste der untere oder obere


Theil um zwei Octaven versetzt werden, wo sich dann dasselbe Resultat, wie bei der übermässigen Prime ergeben, und diese Umkehrung eine *verminderte Octave* liefern würde, z. B.



Da es aber immer nur die *Octave* der Secunde, Terz, Quarte und Quinte wäre, welche hier umgekehrt würde, mithin nicht eigentlich die None, Decime und Duodecime selbst, so kann auch eine wirkliche *Umkehrung* dieser letzteren Intervalle nicht Statt finden.


§ 41.

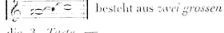
Die Tongrösse der §. 39. angeführten Intervalle der *verminderten Octave*, *verminderten Septime*, *verminderten Sexte* und *verminderten Terz*, kann man ebenfalls nach den bereits angeführten beiden Arten angeben und also sagen:

a) die *verminderte Octave* 

besteht aus vier ganzen und drei grossen halben Tönen und ist die 12. Taste.

b) die *verminderte Septime*  besteht aus drei ganzen und drei grossen halben Tönen und ist die 10. Taste. —

c) die *verminderte Sexte*  besteht aus zwei ganzen und drei grossen halben Tönen, und ist die 8. Taste;

d) die *verminderte Terz*  besteht aus zwei grossen halben Tönen und ist die 3. Taste. —

§ 42.

So wie nun alle §. 31. aufgestellten Intervalle nach der Prime *c* verglichen sind, z. B.



so ergibt sich aus deren Umkehrung z. B.

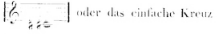




dass diese Vergleichung auch gegen jeden andern als *Prime* anzunehmenden Ton Statt finden kann.

§ 43.


Hierdurch können aber die *doppelten Versetzungszeichen* notwendig werden, so dass man die §. 26. angeführte Erweiterung einer Tonstufe, auf diese erweiterte Tonstufe selbst anwenden muss.

Den Namen dieser *doppelt erhöhten*, oder *doppelt erniedrigten* Töne, werden nun nochmals die §. 27. angeführten Syllben *is*, oder *es* angehängt, und ebenso wird ihren Noten ein nochmaliges *z* oder *b* beigesetzt, wiewohl man für *zz* auch öfters ein einfaches *x* gebraucht.

Das einmal erhöhte *c*, also *cis*, erhält bei seiner doppelten Erhöhung den Namen *cisis*, und seine Note erhält entweder zwei Kreuze z. B.  oder das einfache Kreuz .

Das einmal erniedrigte *c*, also *ces*, erhält bei seiner doppelten Erniedrigung den Namen *ceses*, und seine Note erhält zwei *b*, z. B.  Die Anwendung des eben Bemerkten auf die übrigen Töne, ergibt sich nun wohl von selbst.

§ 44.

Alles was nun §. 33. über die gleichartige Klanghöhe der daselbst bemerkten Töne gesagt ist, findet auch hier seine volle Anwendung, und es werden daher z. B. die Töne  und


 so wie  und  oder 

als von gleichem Klange unter sich behandelt.


Anmerkung. Einen Beweis hierfür findet man z. B. bei denjenigen Blasinstrumenten, deren *Grundton* stets *c* bleibt, obgleich dieses *c* mitunter bis zur Tonhöhe einer Septime erhöht, oder vertieft wird; z. B. ein Horn welches in hoch *b* gestimmt ist, hat für diesen um eine kleine Septime höheren Klang, immer noch seine *Grundnote c*, so wie z. B. eine in's *a* heruntergestimmte Clarinette, immer noch für dieses *a* die Note *c*, als *Grundnote* gebraucht. — Bei der Lehre über die Behandlung der verschiedenen Instrumente und über deren Verbindung untereinander, wird sich dieses am deutlichsten zeigen. —



§. 43.

Es ist §. 23. gezeigt worden, wie sich eine Saite schwinget, wenn man sie in eine zitternde Bewegung setzt, und es soll nun hier bemerkt werden: dass, wenn z. B. 100 Schwingungen in einer

Secunde den Ton *c*, und zwar folgendes *c*  hören



lassen, 200 Schwingungen dessen Octave, also  angeben.

Nach dieser Progression würden 400 Schwingungen 

800 Schwingungen , 1600 Schwingungen 

und 3200 Schwingungen noch die Octave von letzterem *c* hören lassen. —

Dieses angenommen, hat man die in der Musik gebräuchlichen Töne in so viele Octaven-Ordnungen eingetheilt, als vorstehend bemerkte *c* zulassen, und obgleich uns die Natur, wie aus §. 66. zu erschen seyn wird, im Zwischenraum der tieferen Octaven nicht einmal die Stufenfolge der unabhängigen Töne *c, d, e, f, g, a, h* hören lässt, so hat man dennoch die §. 29. aufgestellten Intervalle für *alle Octaven* angenommen, und diese wie folgt benannt:


Von  bis  die *grosse Octave*,

von  bis  die *kleine Octave*,

von  bis  die *eingestrichene Octave*,

von  bis  die *zweigestrichene Octave*,

von  bis  die *dreigestrichene Octave*,

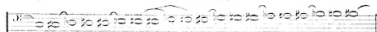
und von  an die *vieregestrichene Octave*.

oder:

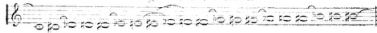
Grosse Octave.



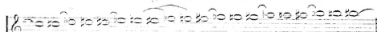
Kleine Octave.



Eingestrichene Octave.



Zweigestrichene Octave.



Dreigestrichene Octave.



u. s. w.

Diese *verschiedene* Benennung der Octaven rührt daher: dass man sich für die Tonbuchstaben der *grossen Octave* der grossen Buchstaben des Alphabets *C, Cis, Des, D* u. s. w. für diejenigen der *kleinen Octave* der kleinen Buchstaben *c, cis, des, d* etc. und für diejenigen der *eingestrichenen, zweigestrichenen Octave* etc. ebenfalls dieser letzten Buchstaben, jedoch mit Beifügung von 1, 2, 3 bis 4 kleinen Strichen *oberhalb* derselben bedient, z. B. *c, cis, des, d* etc., *c, cis, des, d* etc., *c, cis, des, d* etc., *c, cis, des, d* etc.

1. *Anmerkung.* Obgleich man sagt: die *grosse, kleine, eingestrichene Octave* etc., so wird doch die Octave selbst *nicht* zu einer solchen Tonreihe gezählt, und es rührt diese Benennung daher: dass *jedesmal um eine Octave höher oder tiefer*, eine solche Tonreihe *aufs neue* beginnen kann. — Siehe §. 22. u. 23.

2. *Anmerkung.* Diejenigen Intervalle, welche nach §. 34. von *gleichem Klange* sind, erscheinen hier durch einen Bogen \frown miteinander verbunden.

3. *Anmerkung.* Der Ton *ces* erscheint in allen diesen Octavenordnungen deswegen nicht mit aufgeführt, weil er *tiefer* als *c* ist, eine jede dieser Octaven aber nur mit *c* beginnen kann. Übrigens zählt man den Ton *ces* jedesmal zu *derjenigen* Octave, von deren *c* das betreffende *ces* abhängig ist; demnach z. B. das folgende *ces* $\left[\overset{\text{c}}{\underset{\text{c}}{\text{c}}} \right]$ als dasjenige der zweigestrichenen Octave zu betrachten und als *ces* zu bezeichnen wäre.

§. 46.

Diejenigen Töne, welche noch tiefer als das *c* der *grossen Octave* gehen, heissen *Contractöne*, und zu ihrer Bezeichnung bedient man sich der Buchstaben eines noch grössern Alphabets, z. B. *C, D, E, F, G, A, H*, oder man behält dasselbe Alphabet der *grossen Octave* bei und setzt *unter* jeden Buchstaben noch einen Strich, z. B. *C, D, E, F, G, A, H*, und man gestattet dieser *Contractave* ebenfalls dieselbe Anzahl Töne wie den übrigen Octaven, z. B.



1. *Anmerkung.* Man schreibt diese Contractöne selten unter *F*, und bezeichnet gewöhnlich ihre um eine Octave tiefere Tonhöhe mittelst der Bemerkung *S^a*, welche man *unterhalb* der Noten setzt; z. B. $\left[\overset{\text{c}}{\underset{\text{c}}{\text{c}}} \right]$

S^a

2. *Anmerkung.* Dieser Bemerkung *S^a* bedient man sich

T a b e l l e No. 1.

doppelt *) *d. ces* *d. his* *d. fes* *d. eis* *d. ces*

ges *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges*

fs *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis*

ces *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis*

ges *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es*

fs *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis*

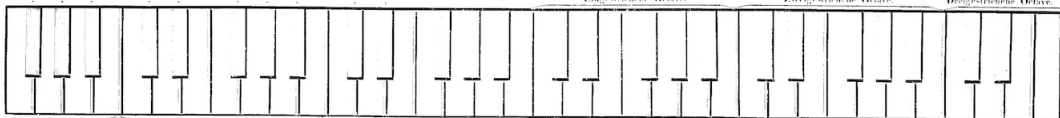
ces *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis*

ges *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es* *ges* *as* *b* *des* *es*

fs *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis* *fs* *gis* *ais* *eis* *dis*

ces *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis* *ces* *dis*

Eingestrichene Octave. Zweigestrichene Octave. Dreigestrichene Octave.



f *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f*

eis *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis*

d.ges *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges* *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges* *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges*

f *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f* *g* *a* *h* *e* *d* *e* *f*

eis *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis*

his *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis* *d.fis* *d.gis* *d.ais* *his* *d.eis* *d.dis* *eis*

d.ges *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges* *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges* *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges*

d.des *d.es* *fes* *d.ges* *d.ues* *d.b* *ces* *d.des* *d.es* *fes* *d.ges*

*) Ich habe für alle hier vorzunehmenden Noten mit doppeltem Verstrichlinien, d. h. mit 24 verschiedenen oder vielmehr 48 verschiedenen doppelten Verstrichlinien, die diese gebrauchlicher als die 12 eingetrichene Bräuterei von A. B. C. sind, die in der 1. u. 2. Lektion nach leicht zu einer nutzlichen Selbstübung veranlassen kann.

T a b e l l e Nro. 2.

This musical score, titled "Tabelle Nro. 2", is a study for violin and viola. It consists of eight staves, each representing a different octave of a scale. The notes are written as black dots on a five-line staff, with the corresponding letter names (g, a, h, c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f, g, a, h, c) written below the staff. The octaves are labeled as follows:

- Staff 1: *Zwölfgestrichene Octave* (12th octave), notes: g a h c d e f g a h c d e f g a h c
- Staff 2: *Zwölfgestrichene Octave* (12th octave), notes: g a h c d e f g a h c d e f g
- Staff 3: *Elfgestrichene Octave* (11th octave), notes: g a h c d e f g a h c d e f
- Staff 4: *Elfgestrichene Octave* (11th octave), notes: e f g a h c d e f g a h c d e f g a
- Staff 5: *Elfgestrichene Octave* (11th octave), notes: c d e f g a h c d e f g a h c d e f
- Staff 6: *Blasse Octave* (10th octave), notes: g a h c d e f g a h c d e f g a h c
- Staff 7: *Grosse Octave* (9th octave), notes: f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f
- Staff 8: *Contra Octave* (8th octave), notes: c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c

Each staff is marked with a clef (treble or alto) and a time signature (2/4). The notes are beamed together in groups of four. The letter names are written in a cursive-like font below the notes.

jedoch auch öfters für die Töne der drei- und viergestrichenen Octave, wo man sie aber *oberhalb der Noten* setzt, z. B.



§. 47.

Zur leichteren Auffassung der §§. 31. 32. und 33. angeführten Intervalle, welche bei *gleichem Klange*, und demnach bei *einzelnen Tasten auf dem Klavier*, zwei und dreierlei Notenschrift haben, mag folgende Abbildung der Tastatur dienen, welche von *Contra*

F bis *f* gehet und wobei, eben so wie bei der vorhergehenden Tabelle, die Noten der Untertasten unten, diejenigen der Obertasten aber oben stehen. — (Siehe Tabelle *Nro. 1.*)

§. 48.

In folgender Tabelle über sämtliche Tonschlüssel, sind aber nur die *unabhängigen* Töne, so wie solche einem jeden der §§. 10. 11. angeführten Schlüssel gewöhnlich zukommen, angeführt worden, da die Einschaltung der auf- und abwärts folgenden *abhängigen* Töne, diese Tabelle über die Gebühr und dabei ohne Nutzen vergrößert haben würde. (S. Tabelle *Nro. 2.*)

§. 49.

Man betrachte und benennet nun folgende Intervalle als *Consonanzen*:

- a) die *reine Prime* und *reine Octave*;
- b) die *reine Quinte* und *reine Quarte*;
- c) die *grosse* und die *kleine Terz*;
- d) die *kleine* und die *grosse Sexte*;

alle übrigen aber als *Dissonanzen*.

Dritter Abschnitt.

Erklärung der Wörter: *Harmonie*, *Melodie* und *Contrapunkt*.

§. 30.

Unter *Harmonie* versteht man einen solchen *Zusammenklang* von Tönen, welche in einem unter sich übereinstimmenden und dabei leicht fasslichen Verhältniss erscheinen. —

Das Gegentheil hiervon heisst *Disharmonie*. —

§. 31.

Unter *Melodie* versteht man eine Folge einzelner und dabei sangbarer Töne, deren Zusammenhang fasslich und dem Gehöre angenehm ist. —

§. 32.

Unter *Contrapunkt* versteht man eine gleichzeitige *Verbindung* zweier (oder auch mehrerer) Melodien.

Ist diese Melodien-Verbindung von der Art, dass sie zugleich eine Umkehrung der Stimmen zulässt, so dass die untere Stimme zur oberen, und die obere zur unteren gemacht werden kann, so nennt man eine solche *doppelte* Anwendung eines und desselben Satzes, einen *doppelten Contrapunkt*.

1. *Anmerkung*. Diese Umkehrung der Stimmen, ist ähnlich der §. 36. angeführten Umkehrung der Intervalle, welche jedoch beim doppelten Contrapunkt noch dahin erweitert wird, dass man die zur Umkehrung bestimmten Stimmen, nach desfalls angenommenen Regeln, mitunter auch so abfasst, dass sie sich nicht allein um eine Octave, sondern auch um eine Decime und Duodecime umkehren lassen.

2. *Anmerkung*. Der frühere Gebrauch grosser *Punkte*, statt der heutigen üblichen *Noten*, veranlasste da, wo man zu einer auf solche Weise mit Punkten notirten Stimme eine zweite Stimme setzte, und daher Punkt gegen Punkt notirte, diese sich hierdurch erklärende Benennung *Contrapunkt*.

Vierter Abschnitt.

Vom Takte im Allgemeinen. *)

§. 33.

Der Takt bestimmt die *innere Länge* und *Kürze* der Töne einer Melodie, und theilet diese Töne zugleich in *diejenigen kurzen Zeitabschnitte* ein, welche man die *Takte* eines Tonstücks nennt, und zur leichtern Auffassung durch die *Taktstriche* von einander absondert. —

§. 34.

Den *Grad* der langsamen, oder geschwinden Bewegung dieser Töne, bestimmt das *Zeitmass* (*Tempo*).

§. 35.

Die *Mannigfaltigkeit* dieser Zeitabschnitte veranlasst die verschiedenen *Taktarten*, welche in *gerade* und *ungerade* eingetheilt werden, deren erstere zwei oder vier Taktzeiten (Taktschläge) und deren letztere drei enthalten.

§. 36.

Im *zweizeitigen* Takte (Takt von zwei Schlägen) heisst die *erste* die *gute*, und die *zweite* die *schlechte Zeit*; und da ein aus vier Zeiten bestehender Takt, nur als eine *Ferdoppelung* eines *zweizeitigen* Taktes zu betrachten ist, so heisst bei ihm die dritte ebenfalls die *gute*, und die vierte ebenfalls die *schlechte Zeit*. Demnach der vierzeitige Takt (Takt von vier Schlägen) zwei gute und zwei schlechte Taktzeiten enthält.

§. 37.

Von den drei Zeiten (Taktschlägen) des *ungeraden* Taktes, heisst nur die *erste* die *gute Zeit*, somit die beiden folgenden zur *schlechten* gezählt werden.

Anmerkung. Da, wo ein für sich bestehender Satz einer geraden oder ungeraden Taktart, mit der *schlechten* Taktzeit *anfängt*, heisst diese zugleich der *Anfang* oder *Aufschlag*, so wie man dann auch die *gute* Taktzeit den *Niederschlag* nennt.

*) Ein Mehreres über den Takt enthält das 13. Capitel gegenwärtigen Lehrbuches, in seinen 17. 180. — 188.

§ 58.

Man bezeichnet den Takt wie den *Bruch in der Rechenkunst*, dessen *Zähler* sein *gerades* oder *ungerades* Verhältnis anzeigt. Alle Taktarten, deren Zähler zwei oder drei ist, heißen *einfache*; so wie dann diejenigen, deren Zähler als eine *Verdoppelung* von zwei oder drei erscheint, *zusammengesetzte* genannt werden.

§ 59.

Diejenigen Zähler, welche aus den Zahlen 2, 3 oder 4 bestehen, bezeichnen zugleich die *Anzahl der Taktzeiten* (*Taktschläge*) deren *Notengrösse* alsdann der *Nenner* des Bruches angibt.

Bei den *zusammengesetzten* Taktarten aber, deren Zähler als eine Verdoppelung von 3 erscheint, bestimmt nur der *dritte Theil* desselben die Anzahl der Taktschläge; daher der $\frac{7}{8}$ Takt nur aus zwei, der $\frac{9}{8}$ Takt nur aus drei, und der $\frac{13}{8}$ Takt nur aus vier Taktschlägen besteht. Diese zusammengesetzten Taktarten heißen daher auch *Tripletakte*, indem immer je drei und drei Noten ihres Nenners auf *eine* Taktzeit gezählt werden. —



Fünfter Abschnitt.

Von den Pausen im Allgemeinen.




§ 60.

Diese Zeichen der Notenschrift werden hauptsächlich da nothwendig, wo bei einem *mehrstimmigen* Gesange (*Contrapunkt*) die eine oder die andere Stimme *früher* oder *später eintreten* oder *abtreten*, oder hin und wieder in ihrem Gange *unterbrochen* werden soll; und hieraus geht hervor: dass man für eine jede Notengrösse, eine derselben entsprechende Pause haben muss.


§ 61.

Die Gestalt dieser Pausen ist nun folgende:

Für die $\frac{1}{4}$ Note 

Für die $\frac{1}{4}$ Note  oder auch 
Für die $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ und $\frac{1}{64}$ Note 

§ 62.

Das Pausenzeichen eines ganzen Taktes ist folgendes  und nach ihm sind auch die Pausenzeichen für zwei, drei und vier


Takte geformt, nämlich  Durch diese können dann wiederum grössere Zahlen, mittelst Verdoppelung dieser Zeichen, bemerkt werden, z. B. —

 u. s. w.

§ 63.

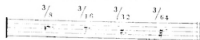
Die Benennung dieser Pausen ergibt sich durch die betreffenden Zahlen derselben von selbst, und es sey hier nur noch wegen der $\frac{3}{4}$ Pause bemerkt, dass man sie öfters auch $\frac{1}{2}$ Takt-pause nennt, was jedoch nur beim $\frac{1}{4}$ Takt Statt finden kann. —

Der Anfänger muss genau auf die *Verschiedenheit der Figur* der $\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ Pause sehen, um einer ausserdem möglichen Verwechslung derselben zu entgehen. Die $\frac{3}{4}$ Pause *ruhet* nämlich auf der Notenlinie, die $\frac{1}{4}$ Pause aber *hängt* an derselben, z. B.

 In älteren Musikstücken findet man beide

auch auf nachstehende Art bezeichnet 

Noch sey hier nachträglich bemerkt: dass man der $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ u. $\frac{1}{32}$ Pause auch einen Punkt beisetzen und hierdurch ihre Dauer um die Hälfte verlängern kann, z. B.



Harmonie = Lehre.

Erstes Capitel.

Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne.

§ 64.

Die Natur lässt uns bei einem in Vibration gesetzten klingenden Körper, dessen 32 ersten Klänge in folgenden Abstufungen hören:

1. *Anmerkung.* Man hat deswegen das grosse C als *Grundton* und die Anzahl seiner Schwingungen nach §. 45. zu 100 angenommen, weil sich hierdurch jeder einzelne Klang und zugleich das Verhältniss seiner Schwingungen am fasslichsten bezeichnen lässt. — Ausserdem könnte man auch jeden andern tieferen Klang als Grundton annehmen, sofern er sich nur noch deutlich vernehmen liesse. *) —

2. *Anmerkung.* Die durch die Zahlen 7 und 13 bezeichneten Klangverhältnisse sind etwas *tiefer*, und das durch die Zahl 11 bezeichnete etwas *höher*, als man dies mittelst unserer Notenschrift anzeigen kann; dieses ist, begreiflicher Weise, auch der Fall mit den *Octaven* dieser drei Verhältnisse, und, streng genommen, mit allen hierbei vorkommenden *halben Tönen*.

§ 65.

Diese Abstufungen erscheinen nun in stets zunehmenden kleineren Klangverhältnissen.

Zuerst zeigt sich im Verhältniss 1:2, die *reine Octave*, dann im Verhältniss 2:3, die *reine Quinte*; ferner im Verhältniss 3:4, die *reine Quarte*, nun im Verhältniss 4:5, die *grosse*, und im

*) Man will bemerkt haben, dass sich ein Bilang, dessen Saite *weniger* als 30 und *mehr* als 270 Schwingungen in einer Secunde mache, nicht mehr deutlich erkennen lasse; ersterer Bilang würde also nicht ganz um zwei Octaven tiefer als das grosse C, und mithin der letztere etwas höher als das viergestrichene c sein.

Verhältniss 5:6, die *kleine Terts*, und wenn sich nun auch im Verhältniss 6:7, ebenfalls eine *kleine Terts* zeigt, ferner im Verhältniss 7:8, 8:9, 9:10, 11:12, und 12:13, jedesmal eine *grosse Secunde* und im Verhältniss 10:11, eine *kleine Secunde*, und somit von 6:7 an, die erwähnte stets zunehmende Verkleinerung nicht weiter fort zu bestehen scheint, so ist dieses doch nur *scheinbar* und eine Folge unseres heutigen Tages vereinfachten *Tonsystems*, und der hierauf beschränkten *Notenschrift*, da als *wirklich mahlgebend* die oben genannten Intervalle in nachstehend bemerkten, also in *stets zunehmend kleineren Verhältnissen* erscheinen, nämlich:

- 6 : 7, als eine etwas kleinere kleine Terts,
- 7 : 8, als eine etwas grössere grosse Secunde,
- 8 : 9, als die grosse Secunde,
- 9 : 10, als eine etwas kleinere grosse Secunde,
- 11 : 12, als eine abermals kleinere grosse Secunde,
- 12 : 13, als kleinste der grossen Secunden. *)

Auch von dem Verhältniss 13:14, als der eigentlichen kleinen Secunde an, werden die folgenden sogenannten *halben Töne* (§. 30.) immer kleiner und kleiner, und nach unserer gegenwärtigen Notenschrift erblicken wir bei 21 : 22, 27 : 28, und 31 : 32, die sogenannten *Viertelstöne*, und bei 28 : 29, und 29 : 30, auch das Verhältniss eines *Achteltons*, obgleich wir zu seiner wahren Bezeichnung keine Note, zu seiner praktischen Anwendung aber auch gar keine Veranlassung haben.

§ 66.

Vorstehende Klänge, von 1 bis 32 in die Octaven 1:2, 2:4, 4:8, 8:16, und 16:32 abgetheilt, zeigen bei der ersten Octave keinen Zwischenklang, bei den folgenden Octaven aber der Zwischenklänge so viele, als sich aus der Reihenfolge der dabei ausgelassenen Zwischenzahlen ergibt.

Um jedoch den Zwischenraum der tieferen Octaven, demjenigen der höheren Octaven ähnlich zu benutzen, den letzteren aber nicht ferner in so subtile Verhältnisse abgetheilt zu lassen, die nach §§. 30 und 34 ohne praktischen Nutzen sind, so hat man den Zwischenraum einer *jeden* Octave in zwölf halbe Töne von *gleicher* Tongrösse abgetheilt, so dass zwischen allen diesen

*) Das Verhältniss 10:11 welches etwas kleiner als das vorhergehende 9:10, und etwas grösser als das folgende 11:12 ist, musste hier, wo nach unserer *Notenschrift* nur von *grossen* Secunden die Rede sein konnte, ausgelassen werden, da es seiner *Notenschrift* nach als eine *kleine* Secunde erscheint.

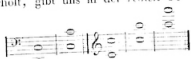
halben Tönen, sie mögen nun als übermässige Primen oder als kleine Secunden angesehen werden, nur *einerlei Klangverhältniss* ihrer Tonhöhe angenommen wird. —

Auf diese Weise haben wir nun heutiges Tages von allen §. 64. aufgestellten mitklingenden Tonverhältnissen, streng genommen, nur die *reine Octave* in ihrer ursprünglichen Grösse und in vollkommener Uebereinstimmung mit ihrer Notenschrift, beibehalten. —

§. 67.

Angenommen indessen, dass die Klänge der angeführten mitklingenden Verhältnisse von 1 bis 32 wirklich von derjenigen Tongrösse seyn, wie solche die heutige Notenschrift derselben besagt, so möchte immerhin über ihre *consonirende* und *dissonirende* Eigenschaft, so wie über ihre *harmonische* und *melodische* Verbindung, Folgendes zu bemerken seyn:

Das Verhältniss 1 : 2, welches sich als das einfachste zeigt und in den Verhältnissen 2 : 4, 4 : 8, 8 : 16 und 16 : 32, nur im verjüngten Massstabe wiederholt, gibt uns in der *reinen Octave* die *erste Consonanz*, z. B.



Nummern zeigt sich im Verhältniss 1 : 3, die *reine Duodecime*, oder im Verhältniss 2 : 3, die *reine Quinte*, als die *zweite Consonanz*, z. B.



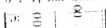
Ferner zeigt sich im Verhältniss 1 : 5, die *grosse Decima Septima*, oder 2 : 5, und 4 : 5, deren näher liegendes Verhältniss die *grosse Decime* und *grosse Terz*, als die *dritte Consonanz*,



§. 68.

Mit dieser grossen Terz aber möchte sich das consonirende (mitklingende) Verhältniss der Klänge in soweit *schliessen*, als sich die *übrigen Consonanzen* nur durch eine *anderweitige Verbindung* dieser *drei Consonanzen selbst*, oder ihrer *Octaven*, bilden.

Es bildet sich nämlich die *reine Quarte* 3 : 4, nur durch die *Umkehrung der reinen Quinte* 2 : 3, z. B.



ferner die *kleine Sexte* 5 : 8, durch die *Umkehrung der grossen Terz* 4 : 5, z. B.



Endlich bildet sich durch die *Verbindung der grossen Terz* mit der *reinen Quinte*, oder vielmehr der *Decima Septima* mit der *Duodecime*, die *grosse Sexte* 3 : 5, und durch deren *Umkehrung* die *kleine Terz* 5 : 6, z. B.



Gegen den *Grundton selbst* erscheinen also nur die *reine Octave*, *reine Quinte* und *grosse Terz* als *Consonanzen*, mithin es in dieser Beziehung keinen *consonirenden Grundaccord* mit der *kleinen Terz*, und eben so wenig mit der *reinen Quarte*, grossen oder *kleinen Sexte* geben kann. —

§. 69.

Durch die bekannten Orgelregister: *Octave*, *Quinte*, *Terz*, *Mixtur*, *Quintaton*, *Sesquialter* und *Tertian*, erhellet das eben Gesagte noch deutlicher, indem alle diese Register nur zur *Verstärkung* einer Orgel dienen, so wie sie ihr denn auch in der That diejenige *Kraft* geben, welche weder von einem andern einzelnen Instrument, noch von einer Verbindung mehrerer erreicht werden kann.

Es stehen nämlich, wie bei der Beschreibung der Orgel noch ausführlicher gezeigt werden soll, alle *Octaven* in den angeführten Verhältnissen von 1 : 2, 2 : 4, u. s. w. alle *Quinten* im Verhältniss 1 : 3, und alle *Terzen* im Verhältniss 1 : 5, so wie dann die *Mixtur* aus einer Mischung dieser Octaven, Quinten und Terzen besteht. — Der *Quintaton* lässt von einer Pfeife deren Grundton und dessen Duodecime, in ganz reinem Verhältniss 1 : 3, hören, und die *Sesquialter* ist aus zwei Pfeifen im Verhältniss 3 : 5, so wie der *Tertian*, als deren Umkehrung, aus zwei Pfeifen im Verhältniss 5 : 6, gebildet. —

Alle diese verschiedenen Register werden nun *gleichzeitig* mit ihrem Grundton, und durch den Anschlag *einer und derselben Taste* in Klang gesetzt, und bezeugen so das auf erwählte Art bestehende consonirende Verhältniss ihrer Klänge gegen einen gemeinschaftlichen Grundton. —

§. 70.

Das Verhältniss 1:7, und dessen Umkehrung 7:8, scheint nun den *Uebergang* von den Consonanzen zu den Dissonanzen zu bilden. —

Insofern sich nämlich 1:7, als *mitklingendes* Verhältniss darstellt, kann man auch, in dieser Beziehung, dessen Klang nicht als eine Dissonanz betrachten, und es hat auch, wie bereits §. 28. bemerkt worden ist, Tondlehrer gegeben, welche den Klang dieses Verhältnisses unter dem Namen *I*, gewissermassen als eine Consonanz betrachtet und behandelt wissen wollten. —

Wenn man indessen auch diesem *I*, in seinem *mitklingenden* Verhältnisse zum Grundton, eine *consonirende* Eigenschaft einräumen wollte, so würde sich diese doch nicht bis auf seine *Umkehrung* 7:8, erstrecken, da letzteres Verhältniss, man mag es nun als eine verminderte Terz, oder grosse Secunde betrachten, wenn auch nicht geradezu als eine *Dissonanz*, doch in *keinem* Falle als eine *Consonanz* angenommen und behandelt werden kann, wie aus folgenden §. näher erhellen wird. —

§. 71.

Es ist nämlich erwiesen, dass das eigentliche Dissoniren zweier Klänge auf einem *Schwirren* beruht, welches jedesmal da eintritt, wo sich diese Klänge so *nah* berühren, dass weder eine *mitklingende Abhängigkeit* des höheren Klanges zu dem tieferen, noch eine solche *gleichzeitige Abhängigkeit* beider Klänge zu einem *gemeinschaftlichen Grundton* fühlbar wird.

Das Verhältniss 7:8, scheint nun hierzu den *Uebergang* zu bilden, indem sich hier *beide* Klänge gewissermassen um ihre *Selbstständigkeit* zu streiten scheinen, und *hierdurch* den *Uebergang* zu dem eben angeführten Schwirren veranlassen, was sich auch in den tieferen Octaven, z. B. in der grossen Octave, *ganz deutlich vernahmen lässt*.

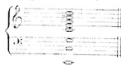
Treten nun zwei Klänge *noch näher* zusammen, z. B. im Verhältniss 13:14, oder 15:16, so wird dieses Schwirren um so *stärker*, und nimmt in dem Verhältniss an *Stärke zu*, in welchem sich *beide* Klänge dem *Einklang* (*Unisono*) nähern, bei dessen *Eintritt selbst* alles Dissoniren aufhört; treten sie aber, von diesem Secundenverhältniss immer weiter *auseinander*, so dass sie endlich

im Verhältniss 6:7, 5:6, oder 4:5, erklingen, so tritt dadurch die bereits angeführte *Abhängigkeit* beider zu einem *gemeinschaftlichen Grundton*, oder die *Abhängigkeit* des höheren zu dem tieferen Klange und somit hierdurch ebenfalls ihr *consonirendes* Verhältniss ein. —

Hierauf gründet sich nun die sogenannte *Auflösung der Dissonanz*, worüber ein Mehreres §. 135. und folgende §§. zu erschauen seyn wird. —

§. 72.

Das Verhältniss 1:9, entfernt sich durch sein Secunden-Verhältniss 8:9, noch mehr von den Consonanzen, und ist daher, in der letzteren Beziehung, ebenfalls zu den Dissonanzen zu rechnen, so mitklingend es auch, mit Weglassung der Octave, in nachstehender Reihenfolge erscheint, z. B.



Auch hierüber ein Mehreres im Verfolge dieses Werkes, und hier nur noch so viel: dass von dem Verhältniss 8:9, an, da die *harmonische* oder *gleichzeitig* erklingende Tonverbindung hier nicht weiter fortgesetzt werden kann, nimmeh die eigentliche *melodische* oder *ungleichzeitig* erklingende *Tonverbindung* eintritt. — Dass hiervon jedoch die ebenfalls *ungleichzeitig* zu verbindenden (*nacheinander anschlagenden*) harmonischen Verhältnisse nicht ausgeschlossen seyn sollen, ergibt sich von selbst.



Zweites Capitel.

Von den Tondleitern und Tonarten.

§. 73.

Man bezeichnet durch das Wort *Tondleiter*, eine jede stufenweise auf- oder abwärts fortschreitende Folge der im Sprengel einer Octave enthaltenen Töne, deren *nähere Beschaffenheit*, und,

in der neueren Musik, zugleich deren *harmonische Anwendung*, das Wort *Tonart* anzeigt.

§. 74.

Es ist hier der Ort nicht, um die mitunter so verschiedenen Ansichten über den *Ursprung* der Tonleiter näher zu beleuchten, und man beschränkt sich daher auf die *eine* Bemerkung, dass die Klänge 8 bis 16, oder nach §. 64. in Noten dargestellt



eine von der Natur selbst gegebene Tonleiter bilden ¹⁾.

Dass diese Tonfolge auch im Sprengel einer tieferen Octave erscheinen kann, ergibt sich von selbst, wenn man nur einen im Verhältnis tieferen Grundton, als das grosse C ist, dabei annehmen will, z. B.



Diese Tonfolge enthält alle Stufen unserer heutiges Tages gebräuchlichen sogenannten *diatonischen Dertonleiter* (siehe den folgenden §.) und unterscheidet sich von letzterer nur durch die *zweifache* Grösse ihrer 7. Tonstufe. —

Wenn nicht durch die heutiges Tages kaum nur noch dem Namen nach bestehende *Anwendung* unserer Tonleitern, ohnedies schon eine zu grosse Freiheit in der Veränderung der Tonhöhe dieser oder jener Stufe derselben eingerissen wäre, so möchte die angeführte *ursprüngliche Tonleiter*, gerade dieser *zweifachen* 7. Stufe wegen, vielleicht den Vorzug vor unserer gewöhnlichen Dertonleiter verdienen; so aber möchte *gegenwärtig* eine solche Verbesserung wo nicht *unnütz*, doch *überflüssig* erscheinen. —

§. 75.

Die gegenwärtig gebräuchliche *diatonische Dertonleiter* enthält nun im Sprengel ihrer Octave folgende Intervalle gegen ihre erste Tonstufe:

¹⁾ Ueber die Bildung derjenigen *Octavenordnungen*, welche man gewöhnlich als die *Frachten* der Griechen betrachtet, enthält das nachherliche Capitel die erforderliche Erläuterung.

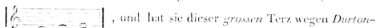
- 1 eine grosse Secunde,
- 2 eine grosse Terz,
- 3 eine reine Quarte,
- 4 eine reine Quinte,
- 5 eine grosse Sexte,
- 6 eine grosse Septime;

und es ist begreiflicher Weise ganz einerlei, welcher Ton als *erste* Stufe hierbei angenommen wird. —

Vom eingestrichlenen *c* anfangend, wäre sie daher folgende:



Man hat ihr den Namen *diatonisch* gegeben, weil sie von der Prime zur Terz durch *zwei ganze Töne* fortschreitet, nämlich



, und hat sie dieser *grossen* Terz wegen *Dertonleiter* genannt, da man sowohl in der *Fortschreitung*, als in dem *Zusammenklang einer grossen Terz*, gewissermassen etwas *hartes*, oder vielmehr *scharfes*, zu finden glaubte; hauptsächlich aber, um sie von einer andern Ordnungsfolge derselben Töne zu unterscheiden, die um eine *kleine* Terz tiefer anfängt, und wodurch sich gegen deren erste Tonstufe, folgende Intervalle im Sprengel der Octave ergeben:

- 1 eine grosse Secunde,
- 2 eine kleine Terz,
- 3 eine reine Quarte,
- 4 eine reine Quinte,
- 5 eine kleine Sexte,
- 6 eine kleine Septime;

oder vom kleinen *a* anfangend, in folgenden Noten dargestellt:



Diese letzte Tonleiter nannte man nun die *diatonische Molltonleiter*; *diatonisch*, weil auch sie die Fortschreitung *zweier grosser* Secunden enthält, obgleich solche nicht wie bei ersterer, von der Prime ausgehen; und *Molltonleiter*, weil sie eine *kleine* Terz enthält, in deren Fortschreitung und Zusammenklang nun etwas

weiches (dem harten und scharfen entgegenstehendes) zu finden glaubte¹⁾.

§. 76.

Anfänglich liess man beide Tonleitern auf- und abwärts durch dieselben Intervalle fortschreiten, z. B.



da man aber der Molltonleiter eine der Durtonleiter ähnliche Schlussform geben wollte, so erhöhte man deren 7. Stufe um einen kleinen halben Ton; damit nun aber hierdurch keine grössere Fortschreitung, als diejenige einer grossen Secunde entstehe, so erhöhte man auch die 6. Stufe um einen kleinen halben Ton, und gab man der Molltonleiter *aufwärtsgehend* folgende

Form *abwärtsgehend* blieb es aber beim alten.

Hierdurch hat nun die Molltonleiter *aufwärtsgehend* eine *grosse Sexte*, und *grosse Septime*, *abwärtsgehend* aber eine *kleine Sexte*, und *kleine Septime*, erhalten. Z. B.



§. 77.

Es kann nun seyn, dass sich unsere Durtonleiter entweder auf die §. 74. angeführte Stufenfolge, oder vielleicht auch auf eine Ausfüllung der Zwischenstufen des Zusammenklangs der consonirenden Verhältnisse 4:5, 5:6, und 6:8 gründet, z. B.



¹⁾ Die Benennung *dur* und *moll* kann auch durch die Einführung des 4 und 5 veranlaßt worden seyn, indem man *quartum* Zeichen *durum*, und *quintum* *mollum* nannte; beides aber wohl nur in Beziehung auf die *vierte* und *vierte* Form dieser beiden Zeichen *una* und *duo* zu verstehen.

und dass unsere Molltonleiter vielleicht nur als eine spätere *Nachbildung* dieser Durtonleiter zu betrachten ist; es kann aber auch seyn, dass beide ihren Grund in den *Octavenordnungen der Griechen* haben, worüber, sowie auch über die *Tomarten der Alten*, das 19. *Capitel* und dessen Anhang nachzulesen ist. —

§. 78.

Es ist §. 75. gesagt worden: dass man einen jeden Ton als erste Stufe einer diatonischen Tonleiter annehmen kann, und somit könnte man von einer jeden der §. 27. angeführten 21 Klangstufen eine diatonische Tonleiter anfangen. — Da aber alle diese Tonleitern, ihrer Stufenfolge nach ohnehin einander vollkommen gleich seyn, auch diejenigen, welche durch die doppelte Notirung einer und derselben Klangstufe entstanden, gar keine Abwechslung gewähren, und durch ihre erforderlichen Versetzungszeichen nur unnötige Schreiberei veranlassen würden, so hat man sich auf folgende zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern beschränkt, von welchen mit Ausnahme von *c* *dur* und *a* *moll* alle anderen *versetzte diatonische Tonleitern* heissen.

Um jedoch eine gewisse *Verbindung* in die Aufeinanderfolge dieser Tonleitern zu bringen, so hat man sie *Quintenweise* auf- oder abwärtsgehend geordnet, wozu der bei der Durtonleiter Statt findende Ueinstand die Veranlassung gegeben haben mag, dass sie durch zwei ganze Töne und einen grossen halben Ton, von der Prime zur Quarte, und auf gleiche Weise von der Quarte zur Octave fortschreitet, nämlich eben so gut ihre *vier ersten Stufen* als *Schlussstöne* einer um eine *Quinte tiefer* anfangenden, wie ihre *vier letzten Stufen* als *Anfangstöne* einer um eine *Quinte höher* beginnenden Durtonleiter, betrachtet werden können, z. B.



Bei den Molltonleitern findet dies zwar nicht Statt, allein man verbindet sie dessen ungeachtet auch *Quintenweise* auf- oder abwärtsgehend.

Tabelle der gebräuchlichsten zwölf Durtonleitern.

<i>C</i> dur.	<i>G</i> dur.
<i>D</i> dur.	<i>A</i> dur.
<i>E</i> dur.	<i>H</i> dur.
<i>F</i> dur.	<i>F</i> dur.
<i>B</i> dur.	<i>E</i> dur.
<i>A</i> dur.	<i>D</i> dur.

Tabelle der gebräuchlichsten zwölf Molltonleitern.

<i>A</i> moll.
<i>E</i> moll.
<i>H</i> moll.

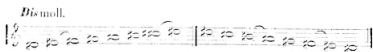
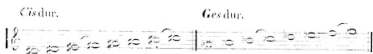
1) Die beiden grossen halben Töne, welche in jeder Tact- oder Viertonnotenzeit überhalb ihrer Versen abwechselnd vorkommen, sind überall mit einem oberhalb ihrer Versen abwechselnd Tönen bezeichnet.

<i>F</i> is moll.
<i>C</i> is moll.
<i>G</i> is moll.
<i>D</i> moll.
<i>G</i> moll.
<i>C</i> moll.
<i>F</i> moll.
<i>B</i> moll.
<i>E</i> smoll.

Anmerkung. Da man gebräuchlicher (und auch bequemer) *Des dur* und dagegen *Cis moll*, *As dur* und dagegen *Gis moll* schreibt, so weichen hierin die *Stufen* beider Tonleitern von einander ab. —

Ebenso schreibt man bequemer *Fis dur*, statt *Ges dur*; *Des dur* statt *Cis dur*; *Es moll* statt *D's moll*; und *G's moll* statt *A*.

moll, und zählt daher *Cis dur* und *Ges dur*, *Dis moll* und *As moll* zu den aussergewöhnlichen Tonleitern, z. B.



Anmerkung. Obgleich diese Tonleitern mit ihrer Prime und Octave als *geschlossen* erscheinen, so braucht sich doch eine darnach abzufassende Melodie nicht hierauf zu beschränken, sondern kann sowohl *unterhalb* als *oberhalb* dieser Grenzen noch weiter fortgeführt werden, wenn sie nur in der *Prime* oder der *Octave* der Tonleiter *endigt*; letzteres jedoch auch nur dann, wenn sie *ohne* harmonische Begleitung erscheint, ausserdem sie auch mit der Terz oder Quinte der Tonleiter schliessen, und die Bestimmung der Prime, der *begleitenden Harmonie* überlassen kann. —

Noch ist zu bemerken, dass man der grossen Septime der Dur- und Molltonleiter, sofern ihr die Octave folgt, oder doch folgen sollte, den Namen *Leitton* gibt.

Was von diesem, so wie von den übrigen Leittonen, zu welchen man die abwärtsgehende kleine Septime, ferner alle der diatonischen Tonleiter *freie* Intervalle rechnet, zu halten ist, soll bei der Lehre der Melodie gesagt werden.

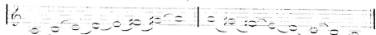
§. 79.

Jede der beiden diatonischen Tonleitern, enthält bekanntlich von der Prime bis zur Octave, fünf ganze und zwei grosse halbe Töne, so wie dies nach §. 31. die Tongrösse einer jeden reinen Octave ist. —

Diese Secunden-Fortschreitungen sind nun so geordnet, dass die *Durtonleiter* ihre kleinen Secunden, oder wie man im

gemeinen Leben sagt, ihre *halben Töne*, von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe hat, z. B.

Die *Molltonleiter* hat solche *aufwärtsgehend* von der 2. zur 3. und von der 7. zur 8., *abwärtsgehend* aber von der 6. zur 5. statt von der 8. zur 7. Stufe, z. B.



Wird nun der Zwischenraum einer jeden der hier vorkommenden *grossen Secunden* *aufwärtsgehend* mit der *übermässigen* und *abwärtsgehend* mit der *verminderten Prime* ausgefüllt, z. B. von *c* anfangend



so entsteht hierdurch die sogenannte *chromatische Tonleiter*, welche demnach diese Zwischentöne *aufwärtsgehend* mit *2* und *abwärtsgehend* mit *3* bezeichnet; und setzt man diese *doppelte* Bezeichnung der Zwischentöne *nebeneinander*, so entsteht die sogenannte *chromatisch-enharmonische Tonleiter*, z. B.

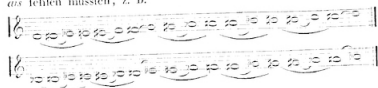


Erste Anmerkung. Man würde sich irren, wenn man diese *chromatisch-enharmonische Tonleiter* deswegen vielleicht nicht für vollständig ansehen wollte, weil nicht alle Stufen in ihrer dreifach möglichen Bezeichnung dabei vorkommen, somit in vorstehender Tonleiter *cis* und *fes*, und wiederum *his* und *ces* fehlen; allein, wenn man bedenkt, dass vorstehende die *chromatisch-enharmonische Tonleiter* von *c* ist, welche auf angeführte Weise aus

*) Diese Tonleiter hat deswegen diese Benennung erhalten, weil sie die *zwei-fache* Bezeichnung der Tonstufen der chromatischen Tonleiter *neben einander* stehend, nämlich die betreffenden Tonsaiten als *Diastemata* bezeichnet enthält. So lange aber diese *zwei-fache* Notation nicht eines und desselben Klanges *eine* Anwendung erleidet, bleibt dieser Tonleiter auch nur die *chromatische* Charaktere, den sie aber zugleich in dem *chromatisch-enharmonischen* unauflöst, so wie die angeführte *Mohandische* auch *ausgelöst* wird.

den auf- und abwärtsgehenden Tonstufen der *chromatischen Tonleiter* von *c* gebildet ist, so werden beide Tonleitern auch als *vollständig* erscheinen. —

Eine *chromatisch-euharmonische* Tonleiter von *d* anfangend, würde *eis* und *his*, und eine solche von *b* anfangend *fes* und *ces* erhalten, dagegen aber ersterer *ges* und *des*, und zweiterer *dis* und *ais* fehlen müssten, z. B.



Die *Ordnungsfolge* der beiden kleinen *Secunden* muss also auch bei der *chromatischen*, so wie bei der *chromatisch-euharmonischen* Tonleiter erhalten werden, indem sich auch nur allein dadurch die *Prime* (*erste Stufe*) derselben erkennen lassen kann. —

Zweite Anmerkung. Es sey hier wiederholt bemerkt: dass alle diese Tonleitern nicht gerade auf den *Tonumfang einer Octave* beschränkt sind, und dass sie sowohl *oberhalb* ihrer *Octave* als *unterhalb* ihrer *Prime* noch weiter fortgeführt werden können, wobei jedoch die *Benennung ihrer Tonstufen unverändert* bleiben muss, damit nicht etwa eine *unrechte Stufe* als *Prime* der Tonleiter angesehen werden möchte.

Dritte Anmerkung. Ich muss hier noch anführen, dass manche Musiker eine *chromatische Dur-Tonleiter*, und eine *chromatische Moll-Tonleiter* annehmen, und der letzteren Unterschied durch die kleine *Terz*, kleine *Sexte* und kleine *Septime* merkbar machen.

Z. B. die aufwärtsgehende *chromatische Dur-Tonleiter* von *c*.



Z. B. die aufwärtsgehende *chromatische Moll-Tonleiter* von *c*.



→) & (←)

Drittes Capitel.

Von den Accorden im Allgemeinen.

§. 30.

Ein *fusslicher* Zusammenklang von Intervallen heisst ein *Accord*.

Besteht dieser Zusammenklang aus solchen Intervallen, welche sowohl gegen den *Basston*, wie auch unter sich selbst nur als *Consonanzen* erscheinen, so heisst der *Accord* ein *consonirender*; wird aber diesen *consonirenden* Intervallen ein *dissonirendes* Intervall beigelegt, so heisst dann der ganze *Accord* ein *dissonirender Accord*. —

§. 31.

Die erste Bildung eines *Accordes* ergibt sich aus dem *Zusammenklang* der §. 67. angeführten mitliegenden Verhältnisse 1:2,

2:3, 3:4, und 4:5, oder in Noten dargestellt:

Man nennt diesen *Accord* einen *Dreiklang*, und dieses wohl aus dem Grunde: weil er nur aus drei *wesentlich* von einander verschiedenen Klängen besteht; nämlich aus dem *Basstöne*, dessen *Quinte* (*Duodecime*) und dessen *Terz* (*Decime* oder *Decima Septima*). —

Dieser *Dreiklang*, welcher, wie weiter unten näher gezeigt werden soll, der *harte Dreiklang* genannt wird, kann, so wie er hier steht, oder auch *ohne* die beiden *Octaven* seines *Basstons*, oder auch mit *Halbzugung* der *Octaven* seiner *Quinte* und *Terz*, oder auch nur aus *einer* der *Octaven* des *Basstons* und dessen *Terz* und *Quinte* bestehend notirt werden, was alles in der *Hauptsache* nichts ändert, und ihm immer, so lange nur der *Grundton* des *Accordes*, oder eine seiner *Octaven*, auch der *Basston* desselben bleibt, als *einen* und *denselben Accord* betrachten lässt. —



Anmerkung. Hieraus ergibt sich auch, dass die *Terz* und *Quinte* des *Dreiklanges* unter sich *vergleichen*, sowohl als *Terz* wie

als *Septe* erscheinen können, ohne eine harmonisch-wesentliche Veränderung dieses Accordes zu bewirken. —

§ 82.

Da dieser Dreiklang nur aus *consonirenden* Verhältnissen besteht, so wird er in der Harmonielehre auch nur als ein *consonirender Accord* betrachtet.

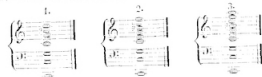
Fügt man aber, wie bereits §. 80. bemerkt worden ist, diesen consonirenden Bestandtheilen des Dreiklanges auch nur eine Dissonanz bei, so wird dadurch der ganze Accord zu einem *dissonirenden*.

Der Dreiklang verliert also durch Hinzufügung des 7. mitklingenden Tones, da letzterer als eine Dissonanz betrachtet wird, seine consonirende Eigenschaft, und wird zu einem *dissonirenden Septimenaccord*, welcher, da diese Septime allen in vorstehendem §. notirten Gestalten des Dreiklanges beigelegt werden kann, in eben so vielen Gestalten erscheinen kann, z. B.



§ 85.

Mit Weglassung des 8. und durch Hinzufügung des 9. mitklingenden Tones, bildet man den *Septimenaccord*, und durch weitere Hinzufügung des 11. und 13. mitklingenden Tones, den *Undecimen- und Terzdecimenaccord* z. B.



Man zählt diese drei Accorde ebenfalls zu den dissonirenden, und erkennt die dissonirende Eigenschaft der None, Undecime und Terzdecime recht auffallend, wenn man ihr *Secunden-Verhältniss* gegen die *Octave der Prime, Terz und Quinte* des Dreiklanges



betrachtet, z. B.

§ 84.

Insofern die ebenangeführten Accorde, nämlich der *Dreiklang, Septimen-, Septimen-, Undecimen-, und Terzdecimen-Accord*, in dieser ihrer ebenbemerkten *ursprünglichen Gestalt* erscheinen, kann man sie auch *Stammaccorde* nennen; indessen scheint es, dass nur der *ursprüngliche harte Dreiklang* diese Auszeichnung mit Recht verdient.

Was nun die übrigen Accorde anbetrifft, so entstehen solche theils durch eine *Versetzung* Umkehrung der *Intervalle* des angeführten Dreiklanges und Septimenaccordes, in welchem Falle man diese Accorde die *Verwechslungen des Dreiklanges und Septimenaccordes* nennt; theils durch eine *Nachbildung* dieser beiden Accorde und ihrer Verwechslungen; ferner durch die *Retardation* (*Zurückhaltung*) der von einem Accord zum andern stufenweise fortschreitenden Intervalle (diese Intervalle mögen *gebunden* oder *freiausschlagend* erscheinen), ferner durch ein *längeres Verweilen* der einfach und mehrfach *durchgehenden Töne*; ferner durch die Anwendung der übrigen Intervalle der *chromatischen Tonsleiter* zur *Nachbildung* solcher Accorde, welche in Ansehung der Hauptbenennung ihrer Tonstufen, bald einem Dreiklang oder einer seiner Verwechslungen ähnlich scheinen, und endlich durch eine *enharmonische Behandlung* einzelner Intervalle des Dreiklanges und Septimenaccordes.

§ 83.

Sämmtliche Accorde müchten sich daher in nachstehend bemerkte neun Klassen einteilen lassen.

1) *Stammaccorde.*

- a) der *harte Dreiklang* als *Hauptstammaccord* aller übrigen;
- b) der erwähnte *Septimenaccord*, als anzunehmender *Stammaccord* der *dissonirenden* Accorde.

2) *Abgeleitete Accorde.*

- a) die zwei *Verwechslungen des harten Dreiklanges*;
- b) die drei *Verwechslungen des erwähnten Septimenaccordes*.

3) *Nachgebildete Accorde.*

- a) alle *nachgebildeten Dreiklänge* sammt ihren *Verwechslungen*;
- b) alle *nachgebildeten Septimenaccorde* sammt ihren *Verwechslungen*;

- 4) *Uneigentliche Stammaccorde.*
 a) der *Septimenaccord* mit der kleinen Septime und grossen None;
 b) der *Undecimenaccord* mit der kleinen Septime, grossen None und reinen Undecime;
 c) der *Terdecimenaccord* mit der kleinen Septime, grossen None, reinen Undecime und grossen Terdecime.
- 5) *Retardationsaccorde*, welche durch die Zurückhaltung (Retardation) stufenweise fortschreitender Intervalle gebildet werden.
- 6) *Präsonanzaccorde*, worunter in gegenwärtigem Lehrbuche diejenigen Retardationsaccorde verstanden werden, welche *dissonirender* Natur sind, und ihrer Fasslichkeit wegen *frei* (ohne Bindung der retardirten Intervalle) eintreten können.
- 7) *Durchgehende Accorde.*
 a) Solche, bei welchen ein einzelner *durchgehender Ton* eine Veränderung der Harmonie fühlbar werden lässt;
 b) solche, bei welchen dies durch zwei und mehr durchgehende Töne erzeugt wird;
 c) solche, welche sich bei einem mehrere Takte *anhaltenden* Basstone (mitunter auch bei einem solchen Tone in einer der oberen Stimmen) durch den harmonischen Zusammenhang der fortschreitenden Stimmen bilden, in welchen Falle der anhaltende Ton ein *Orgelpunkt* genannt wird.
- 8) *Chromatische Accorde*, nämlich solche, welche sich durch eine chromatische Veränderung dieser oder jener Tonstufe der unter No. 1, 2 und 3 angeführten Accorde bilden, und endlich
- 9) *Euharmonische Accorde*, nämlich solche, welche eine enharmonische (*mehrfache*) Behandlung dieses oder jenes ihrer Intervalle gestatten und auch erhalten.

Die nähere Beschreibung und Anwendung aller dieser Accorde macht nun den Inhalt der folgenden §§. aus, und es soll hier nur noch im Allgemeinen des *Generalbasses*, insofern man hierunter bloss einen *bezzifferten Bass* versteht, einer kurzen Erwähnung gedenken.

§. 36.

Der *Generalbass* soll zu Anfang des 17. Jahrhunderts (1605.) durch *Ludivico Vivantini*, wenn auch nicht gerade erfunden, doch zuerst eingeführt worden seyn, und der Grund hierzu in der nothwendig erachteten Vereinfachung der damals so ausgearteten

Figurirung der Gesangstücke gelegen haben. — Da man die Intervalle ohnehin nach ihrer *Stufenentfernung* vom Basstone zu benennen, und durch die *Zahlen* 1, 2, 3 etc. zu *bezeichnen* gewohnt war, so hatte man diese nur über die Noten der Bassstimme zu setzen, um den aus ihrer Zusammensetzung gebildeten Accord anzuzeigen. — Dieses geschah nun auch noch heutiges Tages, und man hat sich hierbei bei richtiger Bezeichnung der *Tongrösse* einer Stufe (eines Intervalles) nur noch Folgendes zu merken:

1) Die *Tongrösse* der Intervalle eines Satzes, wird durch die zu Grunde gelegte *Tonleiter* bestimmt.

2) Soll ein Intervall höher oder tiefer, als es diese Tonleiter vorschreibt, gebraucht werden, so wird demselben das nämliche Versetzungszeichen beigesetzt, welches seine Note erhalten haben würde, jedoch mit der Berücksichtigung: dass dieses Versetzungszeichen wo möglich *in die Figur der betreffenden Zahl* verschlungen, oder wo dies nicht angeht, derselben gewöhnlich *rechter Hand und ganz nahe* beigesetzt werde. — Da sich jedoch die Figur des \sharp nicht gut mit den meisten Ziffern vereinigen lässt, so hat man seit geraumer Zeit für dasselbe einen kleinen Strich zu notiren eingeführt, z. B. statt 5^{\sharp} notirt man 5, um die erhöhte Quinte zu bezeichnen. —

3) Die *Versetzungszeichen*, welche durch eine *Stufenveränderung der Basstöne* notwendig werden, bleiben ohne Wirkung auf die tonleitermässige Abbildung der Intervallengrösse der oberen Stimmen, nämlich z. B. in C dur die *Sexte* zu dem Basstone c, wie zu dem Basstone es, *dieselbe Beziehung* erhält, obgleich sie im *ersten* Falle die *kleine*, im zweiten aber die *grosse* Sexte

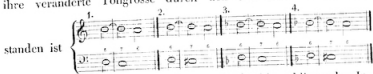
ist, z. B.

Sollte aber zum Basstone c die *grosse* Sexte genommen werden, so müsste dies bei der Zahl 6 durch Hinzufügung eines \sharp oder Striches bemerkt werden; würde aber diese *grosse* Sexte durch die gleichzeitige Erniedrigung ihres Basstons zu einer *übermässigen*, so würde, da das letzte Versetzungszeichen *nicht die Sexte selbst*, sondern nur die *Note ihres Basstons* angeht, das einfache

♯ oder der angeführte Strich diese übermässige Sexte ebenfalls bezeichnen, z. B.



Aus demselben Grunde haben in nachstehendem Exempel die grosse und kleine Septime, und ferner die kleine und verminderte Septime, ihre Bezeichnung (Signatur) *unverändert beibehalten*, da ihre veränderte Tongrösse durch den *erhöheten Basson* entstanden ist



4) Bei der Bezifferung mehrerer gleichzeitig erklingender Intervalle, setzt man in der Regel die *höhere Zahl auch oben an*, ohne Rücksicht: ob das betreffende Intervall gerade auch das

höhere des Accordes ist, oder nicht, z. B.



Was nun noch die Bezeichnung *einzelner Accordes* angeht, soll bei einem jeden derselben besonders, hier aber noch im Allgemeinen bemerkt werden: dass man diejenige Ziffer, welche über einem *Punkte*, oder über einer *Pause* steht, welche letztere einer Bassnote *nachfolget*, nach dieser *vorhergehenden Bassnote*, wenn die Pause aber einer Bassnote *vorhergeht*, nach der *zunächst darauf*

folgenden Bassnote abzählet, z. B.



Ferner bemerke man sich, dass die *fortdauernde Tonhöhe einer Note* durch einen *Horizontalstrich* angezeigt wird, und dass wenn von zwei Bassnoten die *erste derselben die Harmonic der zweiten Bassnote* erhalten soll, man dieses durch einen *Diagonalstrich über*

der ersten Bassnote andeutet, z. B.

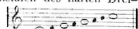


Viertes Capitel.

Über die aus den harmonischen Verhältnissen der Dur- und Molltonleiter sich bildenden Dreiklänge, Septimen- und Septimenaccorde im Allgemeinen, so auch über ihre Zeichen in gegenwärtigem Lehrbuche.

§. 37.

Es ist §. 77. gezeigt worden, wie unsere diatonische Durtonleiter durch die Ausfüllung der Zwischenstufen des harten Dreiklanges entstanden seyn kann, nämlich:



Ferner ist §. 85. dieser harte Dreiklang als Stammaccord der consonirenden Accordes, so wie der §. 82. angeführte Septimenaccord als anzunehmender Stammaccord der dissonirenden Accordes bezeichnet worden, so wie endlich §. 85. No. 3. der *nachgebildeten* Dreiklänge und Septimenaccorde Erwähnung geschehen ist, und es soll nunmehr gezeigt werden, wie sich diese und die übrigen Accordes aus den Intervallen der Dur- und Molltonleiter bilden lassen. —

§. 38.

Der oben notirte harte Dreiklang erscheint nämlich als Dreiklang der 1. Stufe der diatonischen Durtonleiter, und wenn man nun einer jeden der übrigen sechs Stufen ebenmässig ihre *tonleitermässige* Terz und Quinte harmonisch befügt, so ergeben sich aus den sieben Stufen dieser Tonleiter folgende Dreiklänge,

z. B.



deren Gestalt wie hier, oder wie §. 81. bemerkt worden ist, seyn kann. —

Von diesen Dreiklängen haben diejenigen der 1., 4. und 5. Stufe eine *grosse Terz* und *reine Quinte*; diejenigen der 2., 3. und 6. Stufe eine *kleine Terz* und *reine Quinte*, und derjenige der 7. Stufe eine *kleine Terz* und *verminderte Quinte*.

Man hat nun, analog mit dem Namen Dur- und Molltonleiter, die Dreiklänge mit der *grossen Terz harte Dreiklänge*, und diejenigen mit der *kleinen Terz weiche Dreiklänge*, den Dreiklang

mit der *kleinen* Terz und *verminderten* Quinte aber, den *verminderten Dreiklang* genannt.

§. 89.

Man nennt ferner diese dreierlei Arten von Dreiklängen *consonirende*, und behandelt sie auch als solche in der Harmonielehre; allein es ist bereits im 68. §. bemerkt worden, dass es *keinen consonirenden Accord* mit einer *kleinen* Terz gegen den *Grundton* geben kann, und somit wäre in *dieser* Beziehung der weiche Dreiklang *kein* consonirender Accord zu nennen. — Da er jedoch nur aus *consonirenden* Intervallen, nämlich aus einer *kleinen* Terz und reinen Quinte zusammengesetzt ist, und da die *Fasslichkeit* eines Dreiklanges dieselbe bleibt, wenn das zwischen der Prime und Quinte liegende Intervall sich als *kleine* Terz zur Prime und als *grosse* Terz zur Quinte, oder umgekehrt als *grosse* Terz zur Prime und als *kleine* Terz zur Quinte verhält, so ist auch gegen den consonirenden Gebrauch des weichen Dreiklanges nichts einzuwenden.

Dass man aber den weichen Dreiklang vor Alters nicht in demselben Grade wie den harten Dreiklang als einen consonirenden Accord betrachtet hat, ergibt sich schon aus dem Umstand: dass man ein in der Molltonart gesetztes Tonstück nie mit dem weichen, sondern jederzeit mit dem harten Dreiklang geschlossen, und wo dieser, seiner grossen Terz wegen, etwa für unpassend erachtet worden, den Schlussdreiklang *ganz ohne* Terz gelassen hat. —

Der verminderte Dreiklang, da er ein zu den Dissonanzen gezähltes Intervall besitzt, wird auch heutiges Tages noch nicht allgemein für einen consonirenden Dreiklang gehalten, und gehört eigentlich zu denjenigen Accorden, welche, wie §. 84. bemerkt worden ist, durch die Veränderung der Tonstufen eines Intervalles entstehen. —

Da derselbe aber von vielen Tonlehrern als ein consonirender Accord — was nämlich die freie Bewegung seiner Intervalle anbetrifft — behandelt wird, und da hierbei der Name nichts zur Sache thut, so soll er auch hier als ein consonirender Accord behandelt werden.

Diese drei verschiedenen Dreiklänge werden nun in gegenwärtigem Lehrbuche als Dreiklang No. 1., welches der *harte* ist, Dreiklang No. 2., welches der *weiche* ist, und Dreiklang No. 3., welches der *verminderte* ist, klassifizirt, und erhalten

ihrer einfacheren Anführung wegen folgendes Zeichen Δ , welchem, je nachdem es den einen oder den anderen dieser Dreiklänge bezeichnen soll, die betreffende Zahl beigesezt wird, z. B.

Δ harter, oder Dreiklang No. 1.

Δ weicher, oder Dreiklang No. 2.

Δ vermindertes, oder Dreiklang No. 3.

§. 90.

Die Molltonleiter enthält nun, so lange sie aus denselben Intervallen wie die Durtonleiter besteht, auch *dieselben* Dreiklänge, die hier *nur auf anderen* Stufen erscheinen.

Durch ihre aufwärtsgehend erhöhte 7. Stufe bildet sich aber eine *übermässige* Quinte gegen ihre 3. Stufe, und durch diese erhält sie einen *übermässigen* Dreiklang, welcher nach der im vorhergehenden §. eingeführten Ordnungsfolge, *Dreiklang No. 4.* heisst, und als solcher mit Δ bezeichnet und als ein *dissonirender Accord* nach Anleitung des §. 84. betrachtet und behandelt wird. —

Ausserdem bilden sich durch diese erhöhte 7. Stufe der Molltonleiter noch ein Δ der 5. und ein Δ der 7. Stufe, so wie sich denn durch die erhöhte 6. Stufe noch ein Δ der 2., ein Δ der 4., und ein Δ der 6. Stufe bilden, z. B.

Dreiklänge der aufwärtsgehenden Molltonleiter. Dreiklänge der abwärtsgehenden Molltonleiter.



Dass hierdurch aber nicht gesagt seyn kann, als *müsse* die Molltonleiter aufwärtsgehend jederzeit die hier angeführten Dreiklänge enthalten, ergibt sich von selbst, indem sich die Erhöhung der 6. und 7. Stufe derselben nur durch ihren *melodischen* Gebrauch als notwendig, und also nur *hierdurch* die harmonische Verschiedenheit der betreffenden Tonstufen als anwendbar zeigt.

Da man nun die Molltonleiter sowohl durch ihre gewöhnlichen, als auch durch ihre erhöhten Tonstufen fortschreitend anwendet, so stellt man sie auch am besten mit dieser ihrer doppelten harmonischen Behandlung der betreffenden Tonstufen auf,

z. B.

§. 91.

Diese Dreiklänge können nun nach §. 81. mit oder ohne die Octaven ihrer Prime, Terz und Quinte *) und überhaupt in verschiedenen Gestalten erscheinen, welchen man die Namen *enge*, *weite* und *zerstreute Harmonie* gibt, je nachdem die Intervalle des Dreiklanges nahe beisammen oder weiter auseinander liegen, z. B.



Alles dieses ändert, wie bereits gesagt, in der Hauptsache nichts —

Was aber von denjenigen Dreiklängen zu halten ist, welche aus anderen Intervallen, als denjenigen der Dur- und Molltonleiter zusammen gesetzt sind, wird aus dem 14. Capitel zu ersehen seyn. —

§. 92.

Wenn man diesen 4 Dreiklängen die tonleiternmäßige Septime beisetzt, so ergeben sich folgende Septimenaccorde:

Durtonleiter.*Molltonleiter.*

Das von mir eingeführte allgemeine Zeichen für den Septimenaccord ist folgendes □, und da, wie bereits gesagt, der Septimenaccord nur durch eine der Intervallen des Dreiklanges beigefügte Septime entsteht, so bilden sich auch aus den bereits angeführten vier Dreiklängen folgende Septimenaccorde, nämlich:

- a) der *kleine* Septimenaccord No. 1. □
 b) der *grosse* Septimenaccord No. 1. □

*) In soweit der □, hierin beschränkt erscheint, wird im Verfolge gezeigt werden. Auch der □, erscheint, seiner Quinte wegen, einigermaßen hierin beschränkt.

- a) der *kleine* Septimenaccord No. 2. □
 b) der *grosse* Septimenaccord No. 2. □
 a) der *kleine* Septimenaccord No. 3. □
 b) der *verminderte* Septimenaccord No. 3. □ auch schlechtweg der verminderte Septimenaccord genannt, endlich der *grosse* Septimenaccord No. 4. □

und da die Septime eines und desselben Dreiklanges, zum Theil gross und klein, oder klein und vermindert seyn kann, so erhielten die Zeichen der Septimenaccorde mit der grossen Septime noch einen schrägen, das Zeichen des Septimenaccordes mit der verminderten Septime aber einen wagerechten Strich beigefügt.

Das Zeichen eines Septimenaccordes ohne eines dieser beiden Striche bedeutet also, dass der betreffende Septimenaccord die *kleine* Septime hat.

Die Dreiklänge No. 1. veranlassen nun:

- a) in der *Durtonleiter* auf der 1. und 4. Stufe einen □ z. B. in Cdur und auf der 5. Stufe einen □ z. B.

- b) in der *Molltonleiter* auf der 3., 6. und 7. Stufe einen □ z. B. in Amoll und auf der 4., 5. und 7. Stufe einen □ z. B.

Die Dreiklänge No. 2. veranlassen:

- a) in der *Durtonleiter* auf der 2., 3. und 6. Stufe einen □ z. B. in Cdur z. B. in Cdur z. B. in Cdur
 b) in der *Molltonleiter*, auf der 1. Stufe einen □ z. B. in Amoll ferner auf der 1. 2. 4. und 5. Stufe einen □ z. B. in Amoll

Die Dreiklänge No. 3. veranlassen:

- a) in der *Durtonleiter* auf der 7. Stufe einen □ z. B. in Cdur

b) in der *Molltonleiter* auf der 2., 6. und 7. Stufe einen \square , und wiederum auf der 7. Stufe einen \square z. B. in *A moll*



Endlich veranlasst der *Dreiklang* No. 4, welcher auf der 3. Stufe der *Molltonleiter* vorkommt, den \square , nämlich \square

Dass nun diese Septimenaccorde mit oder ohne die Octaven ihrer Prime, Terz und Quinte, so auch in *enger, weiter* oder *zerstreuter Harmonie* erscheinen können, ist ebenfalls §. 91. bereits bemerkt worden, und ändert in der Hauptsache nichts.

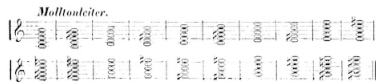
§ 95.

Die Septimenaccorde werden zwar, wie §. 82. bemerkt wurde, zu den *dissonirenden* Accorden gezählt, sind aber in ihrer dissonirenden Wirkung sehr von einander verschieden, und nach ihrer *Fasslichkeit* könnte man ihre zunehmend dissonirende Eigenschaft so ordnen, dass der \square , da er nach §. 70. aus den mitklingenden Verhältnissen 4:5, 5:6, 6:7, besteht, und am wenigsten dissonirt, zuerst käme; diesem würden alsdann die Septimenaccorde \square und \square folgen, weil sie vom \square die drei letzten Intervalle, entweder als Terz, Quinte und Septime, oder als Prime, Terz und Quinte besitzen, z. B. \square

Die übrigen vier Septimenaccorde möchten nach ihrer zunehmenden Unfasslichkeit wie folgt zu ordnen seyn, \square \square \square \square z. B. \square

§ 94.

Wollte man, analog mit der Bildung der Septimenaccorde, diejenige der Septimenaccorde vornehmen, so würde man deren folgende zählen können:



§ 95.

Von diesen Septimenaccorden sind aber nur diejenigen anzuwenden, welche durch den \square mit hinzugefügter grosser oder kleiner None entstanden sind; hier also auf der 5. Stufe der *Durtonleiter*, z. B. von *C* \square und auf der 4., 5. und 7.

der *Molltonleiter*, z. B. von *A* \square

Die übrigen, so fasslich sie auch seyn mögen, gründen sich auf die §. 85. unter No. 5. angeführte Accordenverbindung, wolin dann auch der Nonenaccord ohne Septime gehört, z. B.



Das allgemeine Zeichen des Septimenaccordes ist dasjenige des Septimenaccordes, welchem noch ein schmales Gefäch angehängt ist, z. B. \square . Das Zeichen des Nonenaccordes ohne Septime, da dieser Accord aus einem Dreiklang mit hinzugefügter None besteht, ist auch nach dem Zeichen des \square gebildet, nur dass es herumgedreht ist, um ebenfalls rechter Hand das schmale Gefäch des \square erhalten zu können.

Das allgemeine Zeichen dieses letzteren Nonenaccordes, den man zur besseren Unterscheidung vom \square , den Terzquint-Nonenaccord nennen kann, ist daher folgendes \square

Fünftes Capitel.

Über die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter insbesondere, so auch über ihre beiden Verwechslungen und deren Zeichen.

§ 96.

Es ist §. 87. gezeigt worden, wie die *Durtonleiter* auf ihrer 1., 4. und 5. Stufe jedesmal einen \square , auf ihrer 2., 3. und 6. Stufe einen \square , und auf ihrer 7. Stufe den \square enthält. Ferner, dass diese nänlichen Dreiklänge auch in der um eine kleine Terz tiefer beginnenden *Molltonleiter* enthalten, und von ersteren nur durch eine andere Abzählung ihrer Tonstufen verschieden sind,

und dass die Molltonleiter durch ihre aufwärtsgehend erhöhte Sexte und Septime noch einen Δ der 2. Stufe, so wie auf ihrer 4. und 5. Stufe einen Δ , und auf ihrer 6. und 7. Stufe einen Δ und endlich auf ihrer 3. Stufe einen Δ enthält. —

Sämmtliche Dreiklänge folgen nun noch einmal vierstimmig in sogenannter *enger Harmonie*, und man übe sich ja recht fleissig darin: diese verschiedenen Dreiklänge in allen §. 78. tabellarisch aufgestellten Tonleitern zu notiren *), und genau darauf zu merken: dass der Δ *dreimal in jeder Durtonleiter, und fünfmal in jeder Molltonleiter; der Δ dreimal in jeder Durtonleiter und viermal in jeder Molltonleiter, dass ferner der Δ einmal in jeder Durtonleiter und dreimal in jeder Molltonleiter, und dass endlich der Δ nur auf der dritten Stufe der Molltonleiter vorkommt.* —

Durtonleiter von C,

in *enger Harmonie.*

Dreiklänge No. 1. Dreiklänge No. 2. Dreikl. No. 5

in *weiter Harmonie.*

*) Um die Übertragung dieser Dreiklungsfiguren in die übrigen Tonleitern, nicht allzu hoch, oder allzu tief notiren zu müssen, wähle man hierbei diejenigen Tonstimmungen, wodurch solches vermieden werden kann, und was zugleich eine gute Übung in Notirung dieser verschiedenen Schlüssel selbst ist. So kann man z. B. nachstehende, in *enger Harmonie* notirte, Dreiklänge der Durtonleiter von C, mit Beibehaltung derselben Noten, durch Vorzeichnung des Disaccschlüssels in der Durtonleiter von A und durch Vorzeichnung des Altaccschlüssels in der Durtonleiter von D notiren

Die Anwendung auf die übrigen Tonstimmungen, so auch auf die zu versetzen den *Lagen* der Dreiklänge in *weiter Harmonie*, wird sich leicht finden lassen

Molltonleiter von A,

in *enger Harmonie.*

Dreiklänge No. 1. Dreiklänge No. 2. Dreiklänge No. 5. Dreikl. No. 4

in *weiter Harmonie.*

Anmerkung. Man hat bei obigen Tonleitern die Dreiklänge in *enger Harmonie* deswegen in so hohen Tönen notiren müssen, da man sich hierbei auf den Tonumfang der Durtonleiter von \bar{c} bis \bar{h} , und der Molltonleiter von a bis \bar{g} beschränken wollte. Dagegen hat man die *Dreiklänge in weiter Harmonie* deswegen manchmal in unter sich abweichenden Lagen notirt, da es gutentheils willkürlich ist, ob ein solcher Dreiklang in dieser oder jener Lage erscheint, und der Lernende wohl thun wird, sich mit *mehreren* Lagen eines und desselben Dreiklanges bekannt zu machen. —

§. 97.

Man nennt die vierstimmige Harmonie eines Δ *vollständig*, wenn sie wie vorstehend notirt, und der Δ mit seiner Terz, Quinte und Octave erscheint. Da es jedoch nicht immer möglich ist, jedem Δ seine Terz, Quinte und Octave zu geben, letztere ohnedies auch *kein wesentliches* Intervall des Δ ausmacht, und da die Quinte des Δ mit derjenigen des Δ von gleicher Tongröße ist, und folglich ihr Dabeiseyn oder Wegbleiben keine missverständliche Verwechslung beider Dreiklänge veranlassen kann, so können auch der Δ und Δ vierstimmig genommen in Nothfälle ohne Quinte, und alsdann mit doppelter Octave oder

mit doppelter Terz erscheinen, z. B.

Die Terz aber soll in der Regel keinem Δ , noch Δ fehlen, da die Verschiedenheit dieser zwei Dreiklänge *nur durch sie erzeugt* wird; auch dem Δ und Δ soll die Terz nicht fehlen, da diese Dreiklänge ausserdem ihr einziges *consonirendes* Intervall

verlieren würden. Dass letzteren zwei Dreiklängen die Quinte nicht fehlen darf, ergibt sich von selbst. Hierüber, so wie über die Verdoppelung oder Auslassung dieses oder jenes der Intervalle des Dreiklanges, ein Mehreres im Verfolge.

§ 98.

Im Generalbasse bezeichnet man in der Regel nur dann einen \triangleleft , wenn das eine oder das andere seiner Intervalle eine Veränderung seiner tonleitermässigen Tonhöhe erleiden soll. Wenn daher bei einem bezifferten Basse *keine* Ziffer über der Bassnote steht, so wird jedesmal der *tonleitermässige* \triangleleft gegriffen, es müsste denn die Bassnote ohne alle harmonische Begleitung vorgetragen werden sollen, in welchem Falle dieses mit *tasto solo* bemerkt wird. —

Ein der Tonleiter fremder \triangleleft oder \triangleleft wird nur mit denjenigen Versetzungszeichen bezeichnet, welches die Note seiner grossen oder kleinen Terz erfordern würde, und ein auf gleiche Art fremder \triangleleft und \triangleleft nur durch Anführung seiner Quinte, und es ist hier nur noch zu bemerken: dass die erhöhte 6. und 7. Stufe der Molltonleiter in diesem Falle als der Tonleiter *fremde* Töne angesehen und daher *jedesmal* bezeichnet werden müssen, z. B. in *A* moll



§ 99.

Es ist §. 81. bemerkt worden: dass, so lange der *Grundton* oder eine seiner Octaven, auch der *tieftste Ton* (*Bassston*) eines \triangleleft bleibe, die Versetzung der Terz und Quinte keine wesentliche Veränderung in dessen Harmonie bewirke.

Ein anderes ist es aber, wenn man die *Terz* oder *Quinte* des \triangleleft als *Bassston* desselben nimmt, da alsdann die übrigen Intervalle (finden sich bekanntlich die Grösse der Intervalle nur nach ihrer Stufenentfernung vom Bassstone bestimmt) in anderen Verhältnissen erscheinen, und hierdurch einen gleichsam ganz *neuen* Accord bilden. —

§ 100.

Wir wissen, dass durch die Umkehrung der Intervalle (§. 36. und folg.) aus der Prime eine Octave, aus der Terz eine Sexte, und aus der Quinte eine Quarte wird. — Wenn man nun statt der Prime folgenden Dreiklanges \triangleleft deren Octave nimmt,

z. B. \triangleleft so wird aus der grossen Terz \triangleleft

die kleine Sexte \triangleleft und die reine Quinte \triangleleft

wird hierdurch zur reinen Quarte \triangleleft . Da sich jedoch

diese Quinte in ihrem Verhältniss zur Terz des Dreiklanges hierbei nicht ändert, z. B. \triangleleft \triangleleft so hört sie

zwar auf eine Quinte zu seyn, bleibt darum aber in ihrem bisherigen consonirenden Verhältniss zur Terz des \triangleleft , also nunmehr auch als Terz dieses *neuen* Accordes, welchen man dieser seiner Terz und dann seiner Sexte wegen, den *Terzsextenaccord*, oder schlechtweg den *Sextenaccord*, auch die *erste Verwechslung des Dreiklanges* nennt; letzteres in Beziehung auf die hierbei stattfindende *Verwechslung der Tonstufen*.

§ 101.

Wenn man mit dem Basson dieses Sextenaccordes auf gleiche Weise verfährt und statt seiner die Octave nimmt, so wird aus

der kleinen Terz \triangleleft die grosse Sexte \triangleleft




und aus der kleinen Sexte \triangleleft die grosse Terz \triangleleft

Da aber diese grosse Terz nicht gegen den Basson erscheint, so darf auch ihrer bei der Benennung dieses Accordes eben so wenig gedacht werden, wie dies beim Sextenaccord mit der Quarte \triangleleft der Fall war, wohl aber muss dies *hier*




mit der *Quarte* geschehen, da sie als Umkehrung der Quinte \triangleleft \triangleleft und somit als das *wesentlichste* Intervall

dieses Accordes erscheint, dem man daher auch den Namen *Quartsextenaccord*, oder die *2. Verwechslung des Dreiklanges* gegeben hat.




§ 102.

So wie nun aus der Umkehrung des harten Dreiklanges ein Sextenaccord mit einer kleinen Terz und kleinen Sexte, und wiederum aus der Umkehrung dieses Sextenaccordes ein Quartsextenaccord mit der reinen Quarte und grossen Sexte entsprungen ist, so entspringt aus der Umkehrung des weichen Dreiklanges ein Sextenaccord mit der grossen Terz und grossen Sexte, z. B. aus dem Δ  der Sextenaccord  und wiederum aus der Umkehrung dieses Sextenaccordes, der Quartsextenaccord  welcher eine reine Quarte und kleine Sexte besitzt. —

§ 105.

Aus der Umkehrung des verminderten Dreiklanges entspringt ein Sextenaccord mit der kleinen Terz und grossen Sexte, z. B. aus dem Δ  der Sextenaccord  und wiederum aus dessen Umkehrung der Quartsextenaccord  welcher eine übermässige Quarte und grosse Sexte besitzt.

§ 104.

Aus der Umkehrung des übermässigen Dreiklanges entspringt ein Sextenaccord mit der grossen Terz und kleinen Sexte, z. B. aus dem Δ  der Sextenaccord  und wiederum aus dessen Umkehrung der Quartsextenaccord  welcher eine verminderte Quarte und kleine Sexte besitzt.

Anmerkung. Im Vorbegehen sey hier über die consonirende Behandlung des Δ und dissonirende des Δ Folgendes bemerkt: Der Δ ist in dem Zusammenklang der mitklingenden Verhältnisse 3 : 5, 5 : 6 und 6 : 7 enthalten, woraus also seine *mitklingende* und demnach *consonirende* Eigenschaft zu erklären ist, obgleich ihm in letzterer Beziehung sein eigentlicher Grundton fehlt, und er mithin als ein gleichsam unvollständiger Accord, und zwar als ein unvollständiger \square erscheint. Der Δ enthält aber in seiner übermässigen Quinte ein Intervall, welches erst im Verhältniss 16 : 25 erscheint, und somit nicht mehr als consonirend

zu betrachten ist. Es kann daher auch das Erforderliche über den Gebrauch dieses Δ und seiner beiden Verwechslungen erst da angeführt werden, wo vom Gebrauch der dissonirenden Accorde die Rede seyn wird. —

§ 103.

Die Hinzufügung einer oder zweier Octaven des Basstones, oder eines der übrigen Intervalle, ändert beim Sexten- und Quartsextenaccord in der Hauptsache nichts, wenn nur bei jedem Sextenaccord die Terz und bei jedem Quartsextenaccord die Quinte des betreffenden Dreiklanges auch der Basston des Accordes ist. —

Dass die Verdoppelung der Quinte des übermässigen Dreiklanges, oder deren Umkehrung im Sexten- und Quartsextenaccord dieses Dreiklanges *nicht* *hierher* gehört, ergibt sich aus der Anmerkung zum vorhergehenden §. —

§ 106.

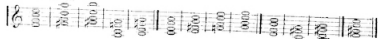
Es folgen nun alle Sexten- und Quartsextenaccorde der §. 96, aufgestellten Dreiklänge der Durtonleiter von C und der Mollltonleiter von A in enger und weiter Harmonie.

Sextenaccorde,
enge Harmonie.

C dur.



A moll.



weitere Harmonie.

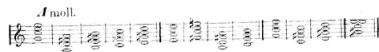
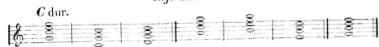
C dur.



A moll.



Quartsextenaccorde,
enge Harmonie.



weite Harmonie.



Anmerkung. Die §. 96. ausgesprochene Bemerkung über die mitunter sehr hohe Lage der Dreiklänge in enger Harmonie, und deren verschiedenartige Bildung in weiter Harmonie, gilt auch für vorstehend notirte Sexten- und Quartsextenaccorde, und ohne gerade die hier notirten Lagen dieser Accorde für die besten ausgeben zu wollen, wird es doch wohl gethan seyn, solche in alle §. 78. angeführten Tonleitern zu übertragen, und auch bei dieser Arbeit des bereits §. 96. angeführten sehr bemerkenswerthen Umstandes eingedenk zu seyn; dass ebenso wie der harte Dreiklang auch dessen Sexten- und Quartsextenaccord dreimal in jeder Durtonleiter, und fünfmal in jeder Molltonleiter liegt; desgleichen diese Accorde als Verwechslungen des weichen Dreiklanges dreimal in jeder Durtonleiter, und viermal in jeder Molltonleiter vorkommen; so wie dann die zwei Verwechslungen des verminderten Dreiklanges einmal in jeder Durtonleiter, und dreimal in jeder Molltonleiter liegen; der Sexten- und Quartsextenaccord des übermäßigen Dreiklanges aber nur einmal und zwar nur in der Molltonleiter, durch deren erhöhte 7. Stufe veranlasst, erscheint. Das 16. Capitel wird hiervon noch insbesondere handeln.

§. 107.

Das von mir angenommene allgemeine Zeichen für den Sextenaccord besteht in dem schon bekannten Zeichen des Dreiklanges, welchem noch ein kleiner Strich unten beigesetzt wird, z. B. \triangleleft , so wie dann der Quartsextenaccord zwei solcher Striche erhält, z. B. $\triangleleft\triangleleft$.

Die den Dreiklang näher bezeichnende Zahl wird ebenfalls dem Zeichen des \triangleleft und $\triangleleft\triangleleft$ beigesetzt, und man benennt diese Accorde auch nach ihren Dreiklingen, somit

\triangleleft der Sextenaccord No. 1.

$\triangleleft\triangleleft$ der Sextenaccord No. 2.

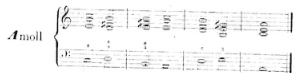
$\triangleleft\triangleleft$ der Sextenaccord No. 3.

$\triangleleft\triangleleft$ der Sextenaccord No. 4.

heissen. — Die Bezeichnung und Benennung der Quartsextenaccorde ergibt sich demnach von selbst. —

§. 108.

Im Generalbass werden die tonleiternässigen Sextenaccorde schlechtweg durch die Zahl 6, und die Quartsextenaccorde durch 6 bezeichnet, die eintretenden Erhöhungen und Erniedrigungen der Intervalle aber besonders angezeigt, wohin dann auch die Erhöhung der 6. und 7. Stufe der aufwärtsgehenden Molltonleiter gehört, z. B.



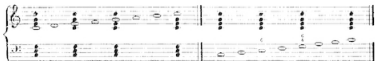
Anmerkung. Dem \triangleleft soll in der Regel weder Terz noch Sexte, und dem $\triangleleft\triangleleft$ weder Quarte noch Sexte fehlen.

*Über die Anwendung der drei consonirenden Dreiklänge
und ihrer Verwechslungen, bei der harmonischen Behand-
lung der verschiedenen Stufen der Durtonleiter und
Molltonleiter.*

A. Durtonleiter.

§ 109.

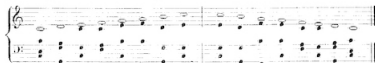
Wenn die angeführte harmonische Behandlung bei einer stufenweise auf- oder abwärts fortschreitenden Durtonleiter Statt finden soll, so erscheint auch nach §. 77, die Harmonie des $\text{D}\flat$ der Prime als die angemessenste zur Begleitung der 1., 3., 5. und 8. Stufe dieser Tonleiter, z. B. in C dur:



und wenn man in dieser Beziehung das harmonische Verhältnis der 2. und 7. Stufe, so auch dasjenige der 4. und 6. Stufe untersucht, so erkennt man, nach §. 88., ersteres als Bestandtheil des $\text{D}\flat$ der Quinte, so wie letzteres als Bestandtheil des $\text{D}\flat$ der Quarte dieser Tonleiter, z. B.



daher dann folgende aus diesen drei Dreiklängen bestehende Begleitung der Durtonleiter gebildet werden kann, z. B.

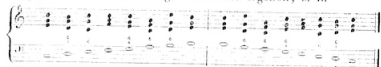


Anmerkung. Es erscheint zwar die 5. Stufe der Tonleiter auch als Prime oder Octave des $\text{D}\flat$ der Quinte, so wie die 1. und 8.

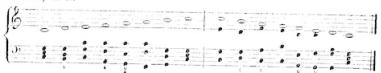
Stufe auch als Quinte des $\text{D}\flat$ der Quarte, und es könnten demnach diese genannten Stufen der Tonleiter auch durch letztere zwei Dreiklänge begleitet werden; allein da die 1. und 8. Stufe einer stufenweise fortschreitenden Tonleiter *eine und dieselbe Harmonie* besitzen müssen, und da die 5. Stufe früher in der Harmonie des $\text{D}\flat$ der Prime, als in derjenigen des $\text{D}\flat$ der Quinte erscheint, so kann bei *dieser Begleitung* der Tonleiter, auch keine andere als die angeführte harmonische Behandlung der 1., 5. und 8. Tonstufe Statt finden.

§. 110.

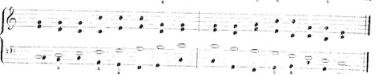
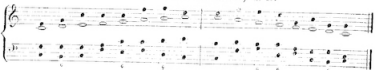
Würde man diese Tonleiter als im Basse stehend betrachten, so würden sich die hierdurch nothwendig werdenden Verwechslungen dieser drei Dreiklänge von selbst ergeben, z. B.



Es können übrigens auch einige der hierzu geeigneten Verwechslungen bei der in der Oberstimme liegenden Tonleiter Statt finden, z. B.



desgleichen auch bei der Versetzung dieser Tonleiter in die eine oder die andere der beiden Mittelstimmen, z. B.



§. 111.

Da nach der Anmerkung zum §. 109 bei der *Stufenfortschrei-
tung* einer Tonleiter die 1. und 8. Stufe derselben schlechterdings

auf die Harmonie des Δ der Prime beschränkt, und die übrigen Stufen auf die angeführte Art bereits mehr oder weniger gut begleitet erscheinen, so lassen sich zwar nur wenige Anwendungen der übrigen Dreiklänge und ihrer Verwechslungen machen, da diese jedoch immer zu einiger *Abwechslung* dienen, so können sie auch nach Anleitung der folgenden Sätze gebraucht werden, z. B.


§ 112.

Ist aber die angeführte harmonische Behandlung nicht an diese *tonleitermäßige Stufenfortschreitung* gebunden, so kann jede Stufe der *Tonleiter* als Terz, Quinte und Octave eines Dreiklanges, oder als Terz, Sexte und Octave eines Sextenaccordes, oder als Quarte, Sexte und Octave eines Quartsextenaccordes, mithin in *neunfach harmonischer Beziehung* erscheinen, z. B.

Anmerkung. Aus vorstehendem Beispiel geht übrigens hervor, daß diese neunfache Verschiedenheit nur bei einer *Oberstimme*, nicht aber bei der *Bassstimme* Statt finden kann, da letztere ihre Stufen nur *einmal* als Dreiklang, oder *Sextenaccord*, oder *Quartsextenaccord* erscheinen lassen kann, z. B.

B. Molltonleiter.

§ 115.

Ebenso wie die Harmonie des Δ als die angemessenste zur Begleitung der 1., 3., 5. und 8. Stufe der *Durtonleiter* genommen worden ist, kann auch die Harmonie des Δ z. B. 

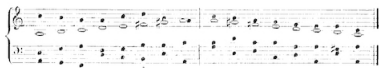
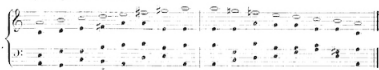
als die angemessenste zur Begleitung der 1., 3., 5. und 8. Stufe der nachstehenden auf- und abwärtsgehenden *Molltonleiter* betrachtet werden, z. B.

Da hier die 6. und 7. Stufe in einer *zweifachen* Tonhöhe erscheinen, so sind auch die beiden Dreiklänge, welche ihre harmonische Begleitung bilden, sowohl mit der *kleinen* wie mit der *grossen* Terz hierzu anwendbar, z. B.

oder im Basse stehend, mit Anwendung der hierzu geeigneten Verwechslungen dieser Dreiklänge, z. B.



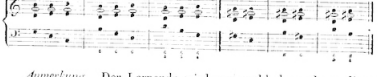
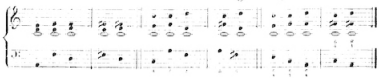
Durch die Beimischung der übrigen consonirenden Dreiklänge der Molntonleiter, kann man die Begleitung dieser Tonleiter etwas mannigfaltiger einrichten, z. B.



Anmerkung. Ausserdem dass auch hier, so wie bei der Durtonleiter, der *erste* und *letzte* Accord der Dreiklang der *Prime* seyn muss, ist auch noch der *zuletzt* Accord auf die Harmonie des *harten* Dreiklanges der Quinte beschränkt, da der ursprüngliche weiche Dreiklang der Quinte *nicht* hierzu verwendet werden kann.

§ 114.

Die §. 112. angeführte mehrfache harmonische Behandlung einer und derselben Tonstufe, wird hier, durch die vermehrte Anzahl der weichen und verminderten Dreiklänge, bei den betreffenden Tonstufen noch bedeutend vergrössert, z. B.



Anmerkung. Der Lernende wird nun wohl daran thun, diese verschiedenen harmonischen Sätze in *alle* übrigen Tonleitern zu übertragen, da ihm durch dieses *praktische* Verfahren, die Ausübung der im folgenden Capitel enthaltenen Regeln des sogenannten *reinen Satzes*, sehr erleichtert werden möchte. —

Siebentes Capitel.



Über die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorde beider diatonischen Tonleitern, und über die Behandlung ihrer Intervalle beim sogenannten reinen Satze mit vier Stimmen. *)

§ 113.

Bekanntlich können in beiden diatonischen Tonleitern folgende sowohl aufwärts- als abwärtsgehende Fortschreitungen Statt finden, nämlich die Fortschreitung:

1. einer grossen und einer kleinen Secunde,
2. einer grossen und einer kleinen Terz,
3. einer reinen und einer grossen (übermässigen) Quarte, und wiederum durch deren Umkehrung:
4. einer reinen und einer kleinen (verminderten) Quinte,
5. einer kleinen und einer grossen Sexte, und endlich
6. einer kleinen und einer grossen Septime.

Anmerkung. Der Fortschreitungen einer reinen Octave, kleinen und grossen None, wurde hier absichtlich nicht besonders gedacht, da letztere in den Fortschreitungen der Secunde enthalten sind, erstere aber nur als eine *Wiederholung derselben Tonstufe* zu betrachten seyn würde.

Auch die in der Molltonleiter durch die erhöhte Septime gegen die natürliche Sexte sich bildende *übermässige Secunde* und deren Umkehrung die *verminderte Septime*, z. B.  ferner die durch diese erhöhte Septime gegen die Terz der Molltonleiter sich bildende *übermässige Quinte*, und deren Umkehrung die *verminderte Quarte*, z. B.  sind vorstehend deswegen nicht aufgeführt worden, weil gerade diese Fortschreitungen keiner diatonischen Tonleiter eigenthümlich sind; daher

*) Obgleich alles, was über den sogenannten reinen Satz zu sagen ist, in die *Lehre d. Contrapuncts* gehört, so habe ich dennoch die frühere Mittheilung der im gegenwärtigen Capitel enthaltenen wenigen Regeln für nötig erachtet, da von nun an alle harmonischen Beispiele *erstmalig* mit und Beziehung auf diese Regeln gegeben werden sollen.

auch zur Vermeidung der von der kleinen Sexte zu dieser erhöhten Septime sich bildenden *übermässigen Secunde*, diese kleine Sexte ebenfalls erhöht, und so das *diatonische* Verhältniss wieder hergestellt werden musste, wie dieses bereits im 76. §. bemerkt worden ist.

§ 116.

Betrachtet man nun diese Fortschreitungen als im *Basse* stehend, so kann man sie als Dreiklänge, Sextenaccorde, oder Quartsextenaccorde behandeln, z. B.



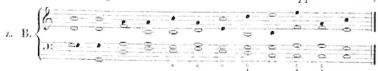
Betrachtet man sie aber in einer *Oberstimme* stehend, so erscheinen sie nur als harmonische Bestandtheile dieser Accorde, z. B.



§ 117.

Was nun die angeführte Behandlung der Intervalle anbetrifft, so bemerke man sich Folgendes:

1) Da der Δ und seine Verwechslungen nur aus drei wesentlich verschiedenen Intervallen bestehen, so muss beim vierstimmigen Gebrauche derselben eines dieser drei Intervalle entweder im *Einklange* oder durch die *Octave verdoppelt* werden,




2) Dem Δ oder Δ kann erforderlichen Falles die Quinte fehlen, und man verdoppelt alsdann die Terz, oder sogar die




Dem Δ und den beiden Verwechslungen sämtlicher drei Dreiklänge, darf aber keines ihrer drei wesentlichen Intervalle fehlen, da sie ausserdem nicht deutlich zu erkennen sind.

3) Die Intervalle können bei ihrer Fortschreitung dreierlei Art von Bewegung annehmen, nämlich:

a) die *Gerade Bewegung*, wenn z. B. zwei Stimmen *zusammen aufwärts* oder *abwärts* gehen 

b) Die *Gegenbewegung*, wenn sie sich *gegenseitig nähern* oder *entfernen*, z. B. 

c) Die *Seitenbewegung*, wenn die *eine Stimme auf ihrer Tonhöhe verbleibt*, während die *andere aufwärts* oder *abwärts* geht, z. B. 

4) Diejenige Stimme eines Accordes, welche die *Octave* von einer der drei anderen Stimmen enthält, *soll nicht in diesem Octavenverhältniss fortschreiten*. Z. B.

Fehlerhaft.



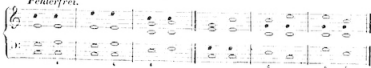
5) Diejenige Stimme eines Accordes, welche die *reine Quinte* von einer der drei anderen Stimmen enthält, *soll nicht in diesem Quintenverhältniss fortschreiten* z. B.

Fehlerhaft.



Nur fortschreitende Octaven- und Quintenverhältnisse werden als *fehlerhaft* betrachtet, *nicht aber solche, welche sich auf denselben Tonstufen wiederholen*, z. B.

Fehlerfrei.



Anmerkung. Dasjenige, was über den *Grund* oder *Ungrund* dieser als fehlerhaft angenommenen Octaven- und Quintenfortschreitungen zu sagen ist, soll bei der *Lehre des Contrapunktes* bemerkt werden.

6) Bei allen *nicht stufenweise* fortrückenden Dreiklingen, oder sich hierauf gründenden Fortschreitungen ihrer Verwechslungen, sollen die fortschreitenden Intervalle des ersten Accordes in diejenigen Stufen des zweiten gehen, welche ihnen am *nächsten* liegen, z. B.

Fehlerhaft. Gut. Fehlerhaft. Gut. Fehlerhaft. Gut.



§ 118.

Was nun die als fehlerhaft angeführten Octaven- und Quintenfortschreitungen betrifft, so können solche dadurch *vermieden* werden, dass man da wo ausserdem *beide* Stimmen bei *gerader* Bewegung in gleicher *Stufengrösse* fortschreiten würden, die *eine* dieser Stimmen in der *Gegenbewegung* gehen lässt, z. B.

Fehlerhaft. Gut. F. G. F. G.

Octaven.



F. G. F. G. F. G. F. G.

Quinten.



Nächstem bemerke man sich aber Folgendes:

Jeder Dreiklang einer diatonischen Tonleiter besitzt in seiner Terz und Quinte, die Prime und Terz eines um eine *Terz höher* stehenden, und somit in seiner Prime und Terz, die Terz und Quinte eines um eine *Terz tiefer* stehenden Dreiklanges, z. B.

in C dar:



Ferner, in seiner Quinte, die Prime eines um eine *Quinte* höheren, so wie in seiner Prime, die Quinte eines um eine *Quinte* tieferen Dreiklanges, z. B.



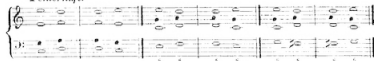
Hieraus ergibt sich nun: *dass nur bei stufenweise fortrückenden Dreiklängen, oder deren Verwechslungen, die als fehlerhaft angeführten Quintenfortschreitungen* Statt finden, z. B.

Fehlerhaft.

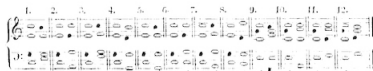


oder mit vier Stimmen und zugleich mit Benutzung der Verwechslungen des Dreiklanges:

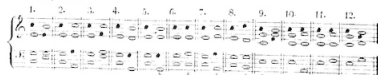
Fehlerhaft.



dass bei *allen übrigen* Fortschreitungen aber, die Quinte des *ersten* Accordes, beim Anschlage des *zweiten*, entweder als ein *anderes* Intervall desselben *liegen* bleibt, oder in *dieses* übergeht; des *zweiten* Accordes Quinte stellt, aber von einer *anderen* Stimme übernommen wird, *mithin hierbei keine stufenweise fortschreitende Quinten* vorfallen können, z. B.



Obleich sich die als fehlerhaft beschriebenen Octaven am gewöhnlichsten ebenfalls bei *Secundenfortschreitungen* ergeben, und bei den übrigen Fortschreitungen aus demselben Grunde wegfällen, welcher vorstehend im Betreff der Quinten aufgestellt worden, z. B.



so ist doch noch der Umstand dabei zu berücksichtigen: dass des *vierstimmigen* Gebrauchs der genannten Accorde wegen, stets einer dieser vier Stimmen im Verhältnis einer *Octave* stehen muss; daher man sich am besten die Regel vorschreibt: *jeder Octave eines Accordes, eine von ihrer Prime unterschiedene Fortschreitung* zu geben.


Anmerkung. Ueber die sogenannten *verdeckten Octaven- und Quintenfortschreitungen* wird das Erforderliche bei der Lehre über die *Behandlung der durchgehenden Noten* bemerkt werden.

Schliesslich soll hier noch des sogenannten *unharmonischen Querstandes* (lat. *relatio non harmonica*) Erwähnung geschehen.



Dieser Querstand besteht nämlich darin: dass sich der *gleichzeitige* melodische Gang zweier Stimmen, nur in jeder *einzelnen* Stimme, nicht aber in *beiden* zugleich als ein fassliches *harmonisches* Verhältnis darstellt, z. B.



Hier bildet die Oberstimme das fassliche Verhältnis einer verminderten Septime, z. B.  und die Unterstimme dasjenige einer grossen Sexte, z. B. ; da aber durch den

gleichzeitigen Gang *beider* Stimmen, auch das *gleichzeitige* Gefühl ihrer *nicht zusammenpassenden Harmonie* erweckt wird, nämlich  so kommen beide Stimmen hierdurch gleichsam *einan-*

der in die Quere, und *dissoniren* daher. — Würde aber das *Harmonische* dieses Satzes in ein *bliss Melodisches* dahin umgewandelt, dass in jeder *einzelnen* Stimme *nur* das Gefühl eines *melod-*


dischen Zusammenhanges, z. B.  und erst beim Zusammenklange der Fortschreitungen beider Stimmen dasjenige eines *harmonischen* Ganges fühlbar würde, z. B. 


so würde auch der *Querstand* nicht mehr bestehen, und folglich dieser Satz alsdann ganz gut seyn. —

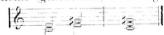
Auch diejenigen *Querstände*, welche durch eine gleichzeitige *gerade* Bewegung zweier *gleichartiger* Terzen oder Sexten entstehen, z. B.



oder 

so wie die in der *Gegenbewegung* gleichzeitig fortschreitenden *ungleichartigen* Terzen, z. B. 

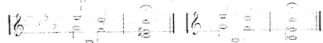
gründen sich ebenfalls auf deren *unharmonischen Zusammenklang*, z. B.  wolin denn auch der getheilte (gebrochene) Anschlag des Δ gehört, z. B.



Manche Tonsetzer füllen den oben angeführten Sexten- und Terzengang mit den dazwischen liegenden Secunden aus, und gebrauchen diese Figur als Schlussformel, wo dann die eine Stimme in Dur- und die andere gleichzeitig in Moll schliesst, welcher Querstand aber einer der unaussschiedlichsten ist, z. B.



Ersterer kommt gewöhnlich am Ende einer in der Molltonart stehenden Melodie, und letzterer öfters in der Durtonart bei der sogenannten betrüglichen Cadenz (§. 128) vor, z. B.



§. 119.

Es folgen nun die §. 115 aufgestellten Fortschreitungen, wie solche in der *Durtonleiter*, z. B. von *C*, enthalten sind.

<i>Grosse Secunden.</i>	<i>Kl. Sec.</i>	<i>Gr. Terzen.</i>
		
<i>Kleine Septimen.</i>	<i>Gr. Sept.</i>	<i>Kl. Sexten.</i>
		
<i>Kl. Terzen.</i>	<i>Reine Quarten.</i>	<i>Gr. Quarte.</i>
		
<i>Gr. Sexten.</i>	<i>Reine Quinten.</i>	<i>Kl. Quinte.</i>
		

Anmerkung. Um die Terzen und Quarten von allen Stufen der Tonleiter ausgehend notiren zu können, musste bei einigen derselben die Ueberschreitung der Tonleiter bis zur None und Decime Statt finden.

Da, wie bekannt, in der *Molltonleiter*, z. B. von *A*, dieselben *Fortschreitungen* vorkommen, nur dass sie nach einer anderen Stufenordnung abgezählt werden, so unterbleibt hier deren nochmalige Aufstellung; dagegen aber folgt diejenige der durch die erhöhte Sexte und Septime sich ergebenden Fortschreitungen, nämlich:

<i>Gr. Secunden.</i>	<i>Kl. Secunden.</i>	<i>Gr. Terzen.</i>
		
<i>Kl. Septimen.</i>	<i>Gr. Septimen.</i>	<i>Kl. Sexten.</i>
		
<i>Kl. Terzen.</i>	<i>R. Quarte.</i>	<i>Gr. Quarten.</i>
		
<i>Gr. Sexten.</i>	<i>R. Quinte.</i>	<i>Kl. Quinten.</i>
		

Anmerkung. Zur Vermeidung einer besonderen Notirung der verschiedenen Quinten, Sexten und Septimen, hat man solche als *Umkehrungen* der betreffenden Quartan, Terzen und Secunden durch *schwarze Notenköpfe* bezeichnet. —

Dass übrigens alle diese Fortschreitungen nur rückwärts zu lesen sind, um die Secunden, Terzen und Quartan auch als *abwärtsgehend*, die Quinten, Sexten und Septimen aber als *aufwärtsgehend* betrachten zu können, ergibt sich von selbst. —

Diese Bassfortschreitungen können nun, wie §. 116 bereits bemerkt worden ist, als Dreiklänge, Sextenaccorde und Quartsextenaccorde betrachtet und nach den §. 117. und 118. gegebenen Regeln vierstimmig behandelt werden. —

Betrachtet man sie als Basistöne von *Dreiklängen*, so ergeben sich z. B. in der Durtonleiter von *C*, und Molltonleiter von *A*, folgende harmonisch verschiedene und hiernach abgetheilte Fortschreitungen:

A. 1. Secundenfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

Gr. Secunden.

kl. Secunden.

Two systems of musical notation. The first system shows six chords in the C major scale: C (a), D (b), E (c), F (d), G (e), and A (f). The second system shows six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

A. 2. Secundenfortschreitungen in der Molltonleiter von A.

Gr. Secunden.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

kl. Secunden.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

Ausserdem aber hat nun die Molltonleiter noch folgende, *nur ihr eigenthümliche* Secundenfortschreitungen:

Gr. Secunden.

kl. Secunden.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

B. 1. Terzenfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

Gr. Terzen.

kl. Terzen.

Two systems of musical notation. The first system shows six chords in the C major scale: C (a), D (b), E (c), F (d), G (e), and A (f). The second system shows six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

B. 2. Terzenfortschreitungen in der Molltonleiter von A.

Gr. Terzen.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

kl. Terzen.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

Und ausserdem noch folgende, *nur ihr eigenthümliche* Terzenfortschreitungen:

Gr. Terzen.

kl. Terzen.

Two systems of musical notation showing six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

C. 1. Quartensfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

Reine Quarten.

Gr. Quarte.

Two systems of musical notation. The first system shows six chords in the C major scale: C (a), D (b), E (c), F (d), G (e), and A (f). The second system shows six chords in the A minor scale: A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), and F (f).

C. 2. Quartenfortschreitungen in der Molltonleiter von A.

Reine Quarten.

Gr. Quarten.

Und ausserdem noch folgende, nur ihr *eigenthümliche* Quartensfortschreitungen:

Reine Quarten.

Grasse Quarten.

§ 121.

Wenn man nun vorstehende *aufwärtsgehende* Dreiklangsfortschreitungen, nach der Schluss-Anmerkung zum 119. § *rückwärts* liest, so ergeben sich dadurch sämtliche *abwärtsgehende* Dreiklangsfortschreitungen von der kleinen Secunde bis zur grossen Quarte, z. B.

A. 1. Abwärtsgehende Secundenfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

A. 2. Abwärtsgehende Secundenfortschreitungen in der Molltonleiter von A.

B. 1. Abwärtsgehende Terzenfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

B. 2. Abwärtsgehende Terzenfortschreitungen in der Molltonleiter von A.

C. 1. Abwärtsgehende Quartensfortschreitungen in der Durtonleiter von C.

C. 2. Abwärtsgehende Quartensfortschreitungen in der Mollltonleiter von A.

§ 122.

Was nun die Umkehrungen dieser Intervalle anbetrifft, und die dadurch entstehenden Quinten-, Sexten- und Septimenfortschreitungen, so entspringt hieraus zwar keine *harmonische* Verschiedenheit in der Aufeinanderfolge zweier Accorde, allein in ihrer Wirkung auf's Ohr sind sie dennoch verschieden. —

Es ist daher die *Harmoniefolge* nachstehender *Quintensfortschreitungen*, welche als Umkehrungen der betreffenden *Quartensfortschreitungen* vorsehender Beispiele erscheinen, dieselbe; allein ihre Wirkung auf das Ohr ist verschieden; so wie dann auch eine auf- oder abwärtsgehende *Quintensfortschreitungen* eine andere Lage der Oberstimmen veranlassen kann, als eine solche *Quartensfortschreitungen*, z. B.

Namentlich ist dieses bei den aus der Umkehrung der Terzen- und Secundenfortschreitungen entspringenden Sexten- und Septimenfortschreitungen der Fall, z. B.

Letztere Septimen machen bestimmt eine eben so *widrige* Wirkung, wie deren Secunden eine ganz *leidliche* machen. —

Man wird indessen immer wohl thun, alle aus den Umkehrungen der aufgestellten Secunden - Terzen - und Quartensfortschreitungen entspringende Quinten - Sexten - und Septimenfortschreitungen, nach den gegebenen Regeln vierstimmig zu notiren, da man sich nicht genugsam in allen planmässig geordneten Harmoniefolgen üben kann. —

In Betreff der verschiedenen Fortschreitungen, welche durch die erhöhte Sexte und Septime der Mollltonleiter entstanden, und *nur dieser Tonleiter eigenthümlich sind*, muss hier noch bemerkt werden, dass man solche nur der *Vollständigkeit* wegen mit in die Reihe der übrigen Fortschreitungen aufgenommen hat, dass man aber eine Accordenfolge, bei welcher andere als der *diatonischen Tonleiter* zuständige Intervallenfortschreitungen vorkommen, auch nicht mehr zu *dieser Tonleiter* zählen kann. —

Alle diese *besonderen Fortschreitungen* der Mollltonleiter gehören demnach eigentlich *nicht* hierher, sondern in die Lehre über die harmonische Behandlung der *chromatischen Tonleiter*, und es sind daher auch die §. 118. gemachten Bemerkungen über das gegenseitige Verhältniss zweier Dreiklänge *nicht* auf sie anwendbar. —

§ 125.

Da in den §§. 120. und 121. *sämmtliche* Dreiklangsfortschreitungen der Dur- und Mollltonleiter aufgestellt sind, so können nunmehr auch deren *Basstöne* als Sexten- und Quartsextenaccorde behandelt werden. —

Die Anwendung des \triangleleft oder \triangle kann nun entweder bei beiden Basstönen, oder abwechselnd bei dem einen oder dem anderen derselben Statt finden, z. B.

C. 2. \triangleleft zu \triangleleft .

8-8. 8-5. 8-6. 4-8. 4-5. 4-6. 6-8. 6-5. 6-6.

NB.

C. 3. \triangleleft zu \triangleleft .

8-8. 8-4. 8-6. 4-8. 5-4. 4-6. 6-8. 6-4. 6-6.

NB.

Die Folge zweier Töne lässt also, nach Abzug der mit NB. bezeichneten und nicht brauchbaren Octaven- und Quintenfortschreitungen, eine ein und siebenzigmal verschiedene Begleitung von consonirenden Accorden zu, und so überflüssig es nun auch seyn würde, alle übrigen auf- und abwärtsgehenden Secunden- Terzen- und Quartensfortschreitungen, auf dieselbe Weise behandelt, und in derselben, oder abwechselnd in einer der beiden anderen Oberstimmen aufgestellt, hierher zu setzen; so notwendig möchte dennoch diese planmässige vorzunehmende Arbeit für den Lernenden seyn. —

Achtes Capitel.

Von der harmonischen Cadenz und deren Anwendung bei einer Folge von Accorden — *)

§ 123.

Man versteht unter dem Worte *Cadenz*, einen solchen *Einschnitt*, (*Abchnitt*, *Schlussfall*, oder *Tonschluss*) bei einer Folge von Harmonien, dessen *Fühlbarkeit* durch die hierzu besonders vorgeschriebene *Art der Aufeinanderfolge zweier Accorde* erzeugt wird.

*) Welchen Antheil die Septime, sowohl an der Cadenz, als an einer Folge von Accorden nehmen kann, wird sich nach Durchlesung der beiden folgenden Capitel von selbst ergeben; so wie denn am Schlusse des zehnten Capitels in Betreff der Cadenz noch besonders einiges bemerkt werden soll.

§ 126.

Die Ordnung dieser vorgeschriebenen Aufeinanderfolge zweier Accorde besicht nun darin: dass der *erste* dieser Accorde auf der *schlechten Taktzeit*, mithin der *zweite* auf der *guten Taktzeit* steht, und dass nach letzterem eine *Pause* oder ein Stillstand eintritt, oder doch eintreten kann.

§ 127.

Ist der *erste* dieser beiden Accorde der \triangleleft der Quinte, und der *zweite* der \triangleleft oder \triangleleft der Prime, und steht hierbei die Terz oder Quinte des ersteren Accordes in der obersten Stimme, so dass das eine oder das andere dieser zwei Intervalle in die *Octave* des \triangleleft der Prime gehen kann, so heisst eine solche Cadenz eine *vollkommene*, indem hierdurch der ganze Satz auf den \triangleleft der Prime, und zugleich durch den vorgeschriebenen Gang der beiden äussersten Stimmen, in die *Grenzpunkte der Tonleiter* zurückgeführt wird; z. B.

Dartonleiter. *Molltonleiter.*

Anmerkung. Die Wirkung dieser vollkommenen Cadenz wird zwar da, wo die Terz oder Quinte des Schlussdreiklages in die oberste Stimme zu stehen kommt, in etwas geschwächt, allein darum nicht aufgehoben, z. B.

Dartonleiter. *Molltonleiter.*

§ 128.

Wird die Folge dieser beiden Dreiklänge aber umgekehrt, so dass der \triangleleft der Prime auf die *schlechte*, und der \triangleleft der Quinte auf die *gute Taktzeit* zu stehen kommt, so heisst eine solche Cadenz eine *halbe* oder *unvollkommene Cadenz*; z. B.

Durtonleiter.

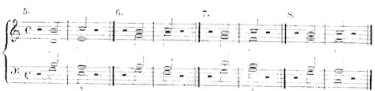


Molltonleiter.



Und wird endlich bei der in vorigen §. erwähnten Aufeinanderfolge der beiden cadenzirenden Töne der Oberstimme, dem zweiten derselben ein *anderer* Accord als der Δ der Prime beigesetzt, so entsteht hierdurch die sogenannte *unterbrochene Cadenz*, auch *betriüliche Cadenz* genannt, welche so vielfältig seyn kann, als es der Harmoniewechsel zulässt, in der *Durtonleiter* achtmal, in der *Molltonleiter* aber vierzehnmal, z. B.

Durtonleiter.



Molltonleiter.



§ 129.

Ogleich nun jede Harmoniefolge, wenn man den *Gang* ihrer Stimmen zuerst einzeln, und dann in *gegenseitiger Verbindung* stehend betrachtet, nur als eine *mehrstimmige Melodie* erscheint, somit die *harmonische Cadenz* auch die *melodische* mit sich führt, so steht letztere doch zu genau mit der musikalischen Metrik und Rhythmik in Verbindung, um getrennt von diesen abgehandelt werden zu können. —

Alles, was daher über die *melodische Cadenz* zu sagen ist, wird im dritten Bande dieses Lehrbuches vorkommen; und selbst die *harmonische Cadenz* kann in gegenwärtigem Capitel nur in soweit zur Anwendung kommen, als sie zur Bezeichnung des *Schlusses* einer Folge von Accorden durchaus erforderlich ist. —

Da uns nun die *vollkommene Cadenz* allein schon hinlänglich hierzu dienen kann, so wird von den beiden anderen Cadenzen erst im Verfolge dieses Werkes Gebrauch gemacht werden. —

§ 150.

Die erste Anwendung der *vollkommenen Cadenz* soll nun bei folgenden *Drehlungsfortschreitungen* Statt finden, welche so geordnet sind: dass eine jede Stufe der Tonleiter mit ihren übrigen Stufen in Verbindung gebracht, und durch diese Cadenz zur ersten Stufe zurückgeführt ist.

Durtonleiter von C.



13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36.

37. 38. 39.

40. 41. 42.

Molltonleiter von A.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36.

37. 38. 39. 40.

41. 42. 43. 44.

45. 46. 47. 48.

49. 50. 51. 52.

53. 54. 55. 56.

57. 58. 59. 60.

61. 62. 63. 64.

65. 66. 67. 68.

69. 70. 71. 72.

73. 74. 75. 76. NB.

77. 78. 79. 80.

81. 82. 83. 84.

85. 86. 87. 88. NB. NB.

89. 90. 91. 92.

93. 94. 95. 96.

97. 98. 99. 100. NB. NB.

101. 102. 103. 104.

105. 106. 107. 108.

109. 110. 111. 112. NB. NB. NB.

113. 114. 115. 116.

117. 118. 119. 120. NB. NB. NB. NB.

121. 122. 123. 124. NB.

125. 126. 127. 128.

129. 130. 131. 132.

Anmerkung. Die Septime der *Durtonleiter*, welche bei den Fortschreitungen *Nro.* 6. 12. 18. 24. 30. 39. bis 38. und 40. bis 42. vorkommt, musste als *Untersecunde* behandelt werden, da sie sich ausserdem weder mit ihrem vorhergehenden, noch mit ihrem folgenden Ton hätte in eine sangbare Verbindung bringen lassen; nur bei *Nro.* 39. konnte sie, wegen Aehnlichkeit mit der cadenzirenden Fortschreitung selbst, auf ihrer gehörigen Stelle bleiben, z. B. Man hätte diese Fortschreitung indessen auch so notiren können und es sey bei dieser Gelegenheit benrcht: dass *erforderlichen Falles* z. B. so wie hier, der cadenzirende Bass auch *Quartenweise aufwärts*, statt *Quintenweise abwärts* gehen kann. —

Bei den Fortschreitungen der *Molltonleiter* findet, in Beziehung auf deren Septime, dieselbe Bemerkung bei *Nro.* 10. 11. 21. 22. 32. 33. 43. 44. 54. 55. 65. 66. 76. 77. 87. 88. 98. 99. 111. 117. bis 119. und 122. bis 132. Statt, indem auch hier die Untersecunde genommen werden musste, und die Septime nur bei *Nro.* 109. 110. 112. bis 116. 120. und 121. auf ihrer eigentlichen Tonhöhe stehen bleiben konnte.

Bei denjenigen dieser letzteren Fortschreitungen, wo der cadenzirende Bass der Quinte besser in die Octave, statt in die Prime gegangen ist, sind diese *beiden* Intervalle notirt worden, z. B. —

§ 151.

Man kann nun noch ferner, nach Anleitung der §. 120. und 121. verzeichneten Dreiklangsfortschreitungen, verschiedene vierstimmige Folgen von Dreiklingen bilden, und solche durch die vollkommene Gadenz schliessen, z. B.

Durtonleiter von C.

Molltonleiter von A.

§ 152.

Man kann aber auch die vorstehend als Dreiklinge behandelten Folgen von Basstönen, abwechselnd als Sexten- und Quartsextenacorde behandeln, z. B. folgende derselben:

Cdur.

Amoll.

Cdur.

Amoll.

oder auch gleich vierstimmig notirt:

Wenn nun auch alle diese Sätze nicht von gleicher Brauchbarkeit sind, so ist doch deren *vierstimmige Behandlung* eine so nützliche Übung, dass man dem Lernenden deren Uebertragung in alle übrigen Dur- und Molltonarten nicht genugsam empfehlen kann.

Neuntes Capitel.

Über die Dissonanz des Septimenaccordes und seiner Verwechslungen; so wie über Zeichen und Bezifferung der letztern.

§ 155.

Es ist §. 82. gesagt worden: dass wenn man den Bestandtheilen eines consonirenden Accordes eine *Dissonanz* beifügt, hierdurch der ganze Accord ein *dissonirender* werde; und es ist zugleich gezeigt worden: wie der consonirende \square , durch Hinzufügung

der Septime, zu einem *dissonirenden Septimenaccord* umgeschaffen worden ist; so wie dann auch §. 92. sämtliche Septimenaccorde hiernach gebildet, und in Beziehung auf die verschiedenen Dreiklänge abgetheilt und benannt worden sind. —

Es handelt sich also beim \square und seinen Verwechslungen, eigentlich nur um das hierbei vorkommende *dissonirende Intervall* und dessen Einwirkung auf die übrigen Intervalle des betreffenden Accordes. —

§ 154.

Da der \square , wie eben wiederholt bemerkt wurde, aus der Prime, Terz und Quinte des betreffenden Dreiklanges, mit hinzugefügter tonleitermässigen Septime besteht, so ergeben sich durch den \square und \square auch zwei Verwechslungen des \square , und dadurch, dass die Septime auch umgekehrt, und somit als Untersecunde dem \square beigelegt werden kann, noch die dritte Verwechslung des \square , z. B. $\begin{matrix} \text{C} \\ \text{E} \\ \text{G} \\ \text{B} \end{matrix}$ oder letzter Accord

um eine ganze Octave höher $\begin{matrix} \text{C} \\ \text{E} \\ \text{G} \\ \text{B} \end{matrix}$

Die Septime, welche sich gegen die Terz des \square als *Quinte*, und gegen die Quinte des \square als *Terz* verhält, veranlasst hierdurch: dass die *erste Verwechslung* des \square der *Quintseptenaccord*, und die *zweite Verwechslung* der *Terzquartseptenaccord* genannt werden; so wie sie dann in ihrer Eigenschaft als Untersecunde auch die Benennung der *dritten Verwechslung* des \square als *Secundenaccord*, oder *Secundquartseptenaccord*, letztere Benennung in Beziehung auf seine übrigen Intervalle, veranlasst hat.

Das in gegenwärtigen Lehrbuche angenommene Zeichen dieser drei Verwechslungen, ist dasjenige des Septimenaccordes selbst, welchem nach Massgabe, dass man die erste, zweite oder dritte Verwechslung bezeichnen will, ein, zwei oder drei kleine Striche beigesetzt werden, z. B.

- Allgemeines Zeichen des Septimenaccordes \square
- „ „ „ Quintseptenaccordes \square
- „ „ „ Terzquartseptenaccordes \square
- „ „ „ Secundenaccordes \square

Im Generalbass wird der \square mit \cdot ; der \square mit \cdot ; der \square mit \cdot ; oder auch nur mit \cdot ; und der \square mit \cdot , oder auch \cdot , oder

allein, bezeichnet; dass übrigens diesen Zahlen alle Veränderungen der Tonhöhe, welche den Noten beigelegt werden müssen, ebenfalls in bereits bekannter Art beizufügen sind, versteht sich von selbst. —

Alles was nun über die eigene Behandlung der Septime zu sagen ist, gilt zugleich für die Quinte des \square , für die Terz des \square , und für die Unterseconde des \square .

§. 153.

Es ist bereits §§. 70. und 71. einiges über das *Dissoniren*, oder *Nichtdissoniren* des mäklingenden Verhältnisses 1:7 gesagt, und dabei bemerkt worden: dass wenn man auch dieses *Verhältniss* nicht geradezu als ein *dissonirendes* betrachten könne, sich doch nicht das nämliche von dem aus seiner *Umkehrung* entspringenden *Secundenverhältniss* 7:8 sagen lasse, sondern dass letzteres ein *dissonirendes Schwirren* verursache, welches *nur* dadurch gehoben werden könne, dass durch *successive Entfernung* oder *Annäherung beider Klänge* das Verhältniss einer *kleinen Terz*, oder dasjenige des *Einclanges* eintrete.

Das nämliche liesse sich nun auch auf die *Septime* des \square und die *Unterseconde* des \square anwenden; da man aber in der Harmonielehre das *dissonirende Intervall* des \square einmal wie das andere mal behandelt, gleichviel, ob es die *Septime* des \square , oder die *Unterseconde* des \square , oder die *Quinte* des \square , oder die *Terz* des \square ist, so hat man als Regel angenommen: dass dieses Intervall überall um einen *grossen halben*, oder einen *ganzen Ton abwärts* gehe, und da dieses nicht bei unveränderter Lage aller drei übrigen Intervalle geschehen kann, diese ebenfalls die erforderliche *Fortschreitung* machen, um diejenige *consonirende Harmonie* zu bilden, durch deren *Eintritt* die frühere *dissonirende Wirkung* der genannten Intervalle, als völlig aufgehoben betrachtet werde. —

Die *Septime* des \square , die *Quinte* des \square , die *Terz* des \square und die *Unterseconde* des \square würden daher folgender *Fortschreitung* unterworfen seyn, z. B.

Fortschreitung der *Dissonanz* um einen *grossen halben* und um einen *ganzen Ton abwärts*.



Man nennt dieses Verfahren: die *Auflösung der Dissonanz*. — Ausserdem dass man die *Dissonanz dieser abwärts* *) gehenden *Auflösung* unterwirft, so unterwirft man sie auch noch einer sogenannten *Vorbereitung*, durch welches Wort man andeuten will: dass das *dissonirende Intervall* nicht als solches *eintreten*, sondern als *Consonanz* eines unmittelbar vorhergehenden *Accordes fort-tönend* in die Harmonie des nachfolgenden *Accordes* übergehen, und ihm hierdurch als einen *dissonirenden Accord* fühlbar werden lassen soll, z. B.



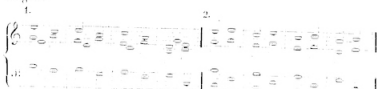
§. 156.

Man vergesse indessen nie: dass der \square aus dem \square entspringen ist, dass mithin, mit Berücksichtigung der zu vermeidenden *Octaven-* und *Quintenfortschreitungen* (§. 117.) allen *Dreiklangfortschreitungen* die tonleitermäßigen *Septimen* beigelegt werden können, und dass dieses ebenfalls auf die *Verwechslungen* beider *Accorde* anwendbar ist.

Was daher über die erforderliche *Vollständigkeit* der verschiedenen *Dreiklänge* und ihrer *Verwechslungen* (§. 97. und §. 117.) gesagt ist, gilt auch für die verschiedenen *Septimenaccorde* und ihre *Verwechslungen*, welche übrigens, wie sich dieses auch von selbst versteht, *nie* ohne die betreffende *Dissonanz* erscheinen dürfen. —

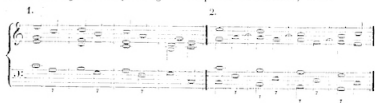
Bei mehreren dieser *Dreiklangfortschreitungen* ergibt sich nun, durch die hinzuzufügende *Septime*, deren sogenannte *Vorbereitung* und *Auflösung* von selbst.

Wenn man nämlich, z. B. bei folgenden *Dreiklangfortschreitungen*:



*) Die übermäßige Dissonanz lässt man *selbst* gehen. — Inverder im Mehreren im Verfolge.

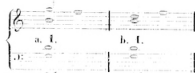
an derjenigen Stelle, wo sich die dem folgenden Accorde hinzuzufügende *Septime*, bereits als *Consonanz* des vorhergehenden Accordes vorfindet, solche nunmehr auch als *Septime* liegen, und so fortschreiten lässt, wie es die Folge dieser Accorde mit sich bringt, so ergeben sich hierbei die als *Regel* vorgeschriebene *Vorbereitung* und *Auflösung* der *Septime* von selbst, z. B.



§ 157.

Ob nun die erwähnte *Regel* über die *Vorbereitung* und *Auflösung* der *Septime* als *nothwendig* erscheine? ist eine Frage, welche sich, schon der vielen dabei eingeräumten *Ausnahmen* wegen, wohl mit *Nein!* beantworten lassen möchte. Denn, angenommen dass die den Intervallen eines consonirenden Δ beigefügte *Septime*, das nunmehrige *Dissoniren* des Accordes veranlasse, so könnte diese *dissonirende Wirkung* auch nur durch die *Entfernung* der *Septime*, als des *allein* dissonirenden Intervalles, wieder aufgehoben werden. —

Wenn nun die *Septime*, wie man dem diesen Fall häufig findet, entweder von der *Octave* des Δ heruntergehend, oder von der *Quinte* desselben hinaufgehend, in diesem Falle also *ohne* die oben angeführte *Vorbereitung* eintritt, z. B.



so wäre die einfachste Art ihrer *Widerentfernung*, sie in die *Octave* oder *Quinte* *zurücksetzen* zu lassen, z. B.



Oder wollte man die *Septime* mittelst der sogenannten *Vorbereitung* erscheinen lassen, z. B.



so könnte sie auch auf gleiche Weise wieder entfernt werden, z. B.



Im ersten Falle tritt die *Septime*, bei der *unveränderten* Lage der übrigen Intervalle des Accordes, in eine *Octave* der letzteren, und zwar das *erstmal* bei *a. 2* in die *Octave* der *Prime*, und das *zweitemal* bei *b. 2* in diejenige der *Quinte*; im zweiten Falle aber nämlich bei *c. 2*; *d. 2*; und *e. 2*; bleibt der die *Dissonanz* verursachende Klang *unverändert*, allein die übrigen Intervalle verändern ganz oder zum Theil ihre Lage, und bringen dadurch die *bisherige* *Dissonanz* in ein *consonirendes Verhältniss*.

In beiden Fällen würde also die *dissonirende* Einwirkung des betreffenden Klanges vollkommen wieder aufgehoben erscheinen. —

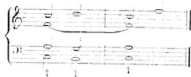
§ 158.

Da die in der Harmonielehre als *Regel* angenommene *Auflösung*, eigentlich nur eine *bedingte Fortschreitung* der *Dissonanz* ist, so sollte man sie auch nur so benennen; und man sollte dies um so mehr, da man sogar die *Auflösung* einer *Dissonanz* in eine andere zulässt, z. B.



welches Verfahren man auf die Zulässigkeit des *unvorbereiteten* Eintrittes der *Dissonanz* gründet.

Da nun auch diejenige Behandlung der Dissonanz als zulässig erscheint, wo sie entweder *liegen bleibt*, z. B.



oder wo sie *aufwärtsgehend fortschreitet*, z. B.



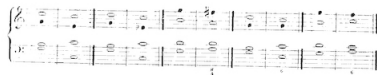
so erscheinen durch diese *Zulässigkeiten* — man mag solche auch *bewahren* wie man will — *Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz wieder aufgehoben*, und hierdurch möchte sich die im vorhergehenden §. ausgesprochene *Verneinung* wohl sattsam rechtfertigen lassen. —

§ 159.

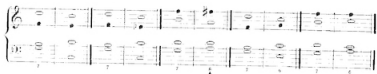
Da aber weder durch diese, noch durch eine dritte Ansicht, eine wesentliche Veränderung im Gebrauche dieser Dissonanzen entstehen möchte, und da hier der *Name* wenig zur *Sache* thut, so mag es vor der Hand *beim Alten* verbleiben, und es sollen somit im nächstfolgenden Capitel *sämmtliche* Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen — so weit solche den □ und seine Verwechslungen angehen — *abgehandelt* werden; zu den *Auflösungen* soll aber zugleich alles dasjenige gezählt werden, was nun bisher als eine *Uebergang* — *Verwechslung* — oder *Verzögerung der Auflösung* betrachtet hat, was sich aber (so wie auch die gewöhnliche Auflösung der Septime selbst) nur auf eine *solche Dreiklangsfortschreitung* gründet, bei welcher die *Octave des Basstones*, durch dessen Fortschreitung, und derjenigen der übrigen Stimmen, an einen gewissermassen *vorgeschriebenen Gang* gebunden erscheint, und wobei nun, *statt dieser Octave*, die *kleine Septime* genommen, der □ also zu einem □ umgebildet, und diese Septime derselben Behandlung unterworfen werden ist, wie dies mit der Octave der Fall war.

Aus folgenden fünferlei Sätzen möchte dies noch näher zu erschen seyn, z. B.

Dreiklangsfortschreitungen mit vorgeschriebenem Gange der Octave des Basstones.



Dieselben Fortschreitungen wobei statt der Octave die kleine Septime des Basstones.



Anmerkung. Die um einen kleinen halben Ton aufwärtsgehende Septime, kann auch mittelst einer andern Notenschrift, um einen *grossen halben Ton* aufwärtsgehend erscheinen, je nachdem es die Modulation erfordert. — Im *ersten* der nachfolgenden zwei Sätze kann es daher nur der *kleine halbe Ton*, im *zweiten* aber nur der *grosse halbe Ton* seyn, z. B.



Im zweiten Satze nämlich würde *Dis*moll zu weit führen, daher *Es*moll passender erscheint. —

Zehntes Capitel.

Über die Anwendung der sogenannten Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz des \square , \square , \square und \square .

§. 140.

Es ist schon am Schlusse des 135. §. gezeigt worden, was man unter der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz zu verstehen hat, und es geht auch aus dem in Betreff der *ersten* aufgestellten und hier wiederholten Beispiele hervor: dass derjenige Ton, welcher in \square und seinen Verwechslungen die Dissonanz bildet, in unmittelbar vorhergehenden Accord als Consonanz enthalten war; nämlich:

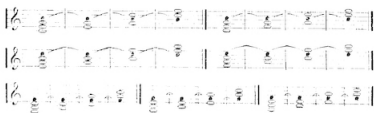


Der Ton *f*, welcher hier beim \square und seinen Verwechslungen als die Dissonanz erscheint, erschien in vorhergehenden \square von *d* und dessen Verwechslungen als Consonanz, und zwar beim \square selbst als dessen Terz; da er aber auch als Quinte eines \square und Octave eines \square erscheinen kann, z. B.



so ergeben sich hierdurch für jeden \square und seine Verwechslungen drei verschiedene Vorbereitungsdrücklänge.

Oder mit andern Worten gesagt: jede Septime kann als Quinte, Terz oder Prime eines dem \square unmittelbar vorhergehenden \square erscheinen, und diesen zum sogenannten Vorbereitungsaccord erhalten, z. B.



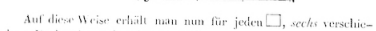
Will man sich aber nicht gerade an die sieben Tonstufen der diatonischen Tonleiter binden, sondern die eine oder die andere derselben bald erhöhen, bald erniedrigen, so kann man aus jedem \square durch die Erniedrigung seiner Terz einen \square , oder durch die Erhöhung seines Bassstones einen \square bilden, z. B.



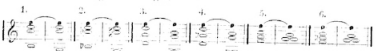
Ferner kann man aus jedem \square durch die Erhöhung seiner Terz einen \square , oder durch die Erniedrigung seiner Quinte einen \square bilden, z. B.



und endlich kann man aus dem \square durch die Erniedrigung seines Bassstones einen \square oder durch die Erhöhung seiner Quinte einen \square bilden, z. B.



Auf diese Weise erhält man nun für jeden \square , sechs verschiedene Vorbereitungsdrücklänge, z. B.



Anmerkung. Da die Tonhöhe desjenigen Intervalls, welches zur Vorbereitung der Septime dient, nicht verändert werden kann, so kann auch die vorzunehmende Erhöhung nur die beiden frei fortschreitenden Intervalle des \square treffen; mithin konnte man durch die vorgenommene Stufenveränderung der drei obigen Dreiklänge, auch nur eine einmalige Vermehrung der Vorbereitungsdrücklänge, in allem also nur deren sechs erhalten. —

Will man aber eine gleichzeitige zweifache Stufenveränderung vornehmen, und z. B. aus dem \square *b* durch die Erniedrigung seines Bassstones und zugleich seiner Terz, den \square *b* bilden z. B.



oder aus dem \square *d*, durch Erniedrigung einer Prime und Quinte den \square *des* bilden, z. B.



NR. mal.

und endlich aus dem Δf , durch Erniedrigung seiner Terz und Quinte den Δf bilden z. B.  so erhält man hierdurch für jeden \square , neun verschiedene Vorbereitungsdrücklinge, z. B.

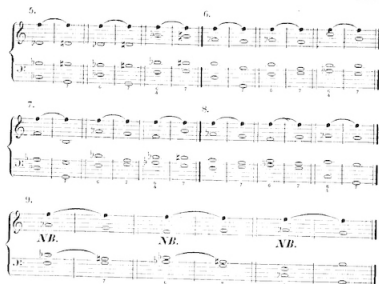


Ogleich nun die durch letzteres Verfahren veranlasste übermäßige Fortschreitung bei No. 6, so auch die enharmonische Behandlung des betreffenden Intervalles bei No. 9, eigentlich nicht *hierher* gehören, so soll dennoch, der *Vollständigkeit* wegen, diese *neunfache* Vorbereitungsart der Dissonanz beibehalten werden. —

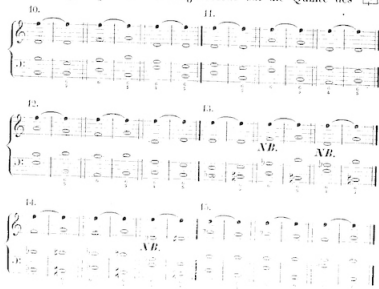
§. 141.

In nachfolgenden Beispielen erscheint nun die Septime des \square durch die angeführten neuerlei Dreiklänge und ihre Verwechslungen, also auf *sieben und zwanzigfache Art* vorbereitet.

Vorbereitungsaccorde des \square



Dieselben sieben und zwanzig Vorbereitungsaccorde erscheinen nun auch auf die Quinte des \square und Terz des \square angewandt, z. B.

Anwendung obiger Vorbereitungsaccorde auf die Quinte des \square


Dieselbe Anwendung auf die Terz des $\boxed{1}$.

Beim $\boxed{1}$ kann aber von den neun verschiedenen Vorbereitungsaccorden jedesmal nur *eine* Lage derselben Statt finden, da hier die Dissonanz der Bassen selbst ist, somit der betreffende Vorbereitungsaccord auch nur *einmal* entweder als \triangleleft , oder als \triangle , oder als \triangle erscheinen kann, z. B.

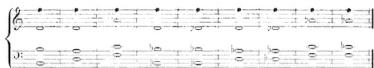
Vorbereitungsaccorde für die Untersecunde des $\boxed{1}$.

Anmerkung. Da, wo durch den $\triangleleft f$ und seine Verwechslungen, das enharmonische Verhältniss *es* zu *li* nothwendig ward, ist solches jedesmal mit *NB.*, und da, woselbst es in der nämlichen Stimme Statt fand, zugleich noch mit einem Bogen bezeichnet worden. — Auch diejenigen Tonfortschreitungen, bei welchen hier ein *Querstand* unvermeidlich war, sind mit diesem *NB.* bezeichnet.

§ 142.

So wie man hier mit der Vorbereitung des $\boxed{1}$ und seinen Verwechslungen verfahren ist, könnte man nun auch mit derjenigen *aller* übrigen Septimenaccorde verfahren; allein da dies eines Theils eine überflüssige, und andern Theils eine unpassende Arbeit für den Lernenden seyn würde, so mag man diese Uebung auf den $\boxed{2}$, $\boxed{3}$ und $\boxed{4}$ beschränken; und zwar um so mehr, da der $\boxed{2}$ und $\boxed{3}$, und vollends der $\boxed{4}$ mehr dem Namen nach, als ihres Gebrauchs wegen, mit den übrigen Septimenaccorden zu klassificiren sind.

Wenn man nun *dieselben* Dreiklänge, nämlich:



samt ihren Verwechslungen zu Vorbereitung der genannten drei Septimenaccorde beibehalten will, so hat man nur diejenigen Intervalle des \square \sharp umzuändern, wodurch man ihn zu einem \square , \square und \square umwandeln kann; nämlich im ersten Falle die *Terz*, im zweiten die *Terz und Quinte* und im letzten Falle den



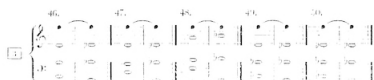
Zur Vermeidung unnötiger Weiläufigkeiten sind nachstehend nur die *Dreiklänge* als *Vorbereitungsaccorde* aufgezeichnet, und

von No. 37 bis 45 beim \square

" " 46 — 54 " \square

und " " 55 — 63 " \square

angewandt worden. —

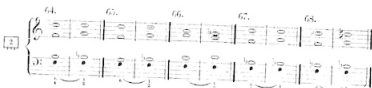


Die Notirung der Verwechslungen, sowohl derjenigen der Dreiklänge, als derjenigen der Septimenaccorde, kann man nach der Art wie der \square behandelt worden ist, leicht auffinden. —

Für den \square der genannten drei Septimenaccorde folgt indessen die Aufzeichnung der betreffenden Vorbereitungsaccorde, und zwar von No. 64 bis 72 für den \square

" " 73 — 81 " " \square

und " " 82 — 90 " " \square



73. 74. 75. 76. 77.

78. 79. 80. 81.

82. 83. 84. 85. 86.

87. 88. 89. 90.

NB. NB. NB. NB. NB.

Bei der Vorbereitung des \square durch den \square D und F , so auch durch den \square , Des , müssen sich abermals verschiedene übermäßige Fortschreitungen, und coharmonische Behandlungen ergeben, welche, wie schon erwähnt, ebenfalls mit einem $NB.$ und \curvearrowright , und da wo es wie bei No. 63. und 90. gar zwei Intervalle betreffen, mit doppelten $NB.$ bemerkt worden sind. —

Der Lernende wird nun wohl daran thun, diese Sätze zu transponiren (auf andere Tonstufen zu übertragen) und dabei die Dissonanz mitunter in eine der Mittelstimmen zu legen, damit ihm keine Art von Zusammenklang dieser dissonirenden Accorde fremd bleibe. —

§ 145.

Für den Fall aber, dass es sich nicht gerade um die Vorbereitung eines bestimmten dissonirenden Accordes handelt, so

wie in den vorhergehenden Beispielen überall der \square G und seine Verwechslungen erscheinen) kann man auch diese *Uebung* mit der Vorbereitung in der Art vornehmen, dass man eine der drei Consonanzen eines \square , \square oder \square legen lässt, und durch die Fortschreitung der übrigen Intervalle in dasjenige dissonirende Verhältniss bringt, wodurch sich der nächstfolgende A cord als \square , \square oder \square der einen oder der andern Art darstellt, z. B.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13.

Bei No. 1. 2. 3. ist es der \square , dessen Terz, Octave und Quinte als Vorbereitungsintervalle eines \square , \square und \square erscheinen.

Bei No. 4. 5. 6. ist es der \square , dessen Octave, Sexte und Terz als Vorbereitungsintervalle derselben dissonirenden Accorde erscheinen.

Bei No. 7. 8. 9. tritt derselbe Fall mit der Sexte, Quarte und Octave des \square ein.

Bei No. 10. 11. 12. ist der Basson des \square , \square und \square als Vorbereitungsintervall der drei verschiedenen \square genommen. —

Auf dieselbe Weise nun, wie man hier mit dem \square und seinen Verwechslungen verfahren ist, kann man dies auch mit dem \square und \square und deren Verwechslungen; so wie man dann auch alle übrigen Septimenaccorde damit in Verbindung bringen, und hierdurch für diese Uebung das Mannigfaltige mit dem Nützlichen vereinigen kann. —

§ 146.

Was die nunmehr vorzunehmende gewöhnliche Auflösung der Dissonanz des \square , \square , \square und \square betrifft, so geschieht solche, wie bereits § 135. erwähnt worden ist, in der Art; dass dem

betreffenden dissonirenden Accord, unmittelbar ein consonirender folgt, *) wobei die um einen grossen halben, oder ganzen Ton abwärts gehende Dissonanz, in eine seiner drei Consonanzen treten kann. —

Das consonirende Intervall, in welches die betreffende Dissonanz tritt, muss also entweder die Terz, Quinte oder Octave eines Δ , $\Delta\Delta$, $\Delta\Delta\Delta$; oder die Terz, Sexte oder Octave eines ∇ dieser drei Dreiklänge; oder die Quarte, Sexte oder Octave eines ∇ derselben seyn. —

§. 143.

Nachstehende Beispiele sind nun so geordnet, dass zuerst die Septime des \square , alsdann die Quinte des \square , dann die Terz des \square , und zuletzt die Untersecunde des \square jedesmal um einen grossen halben Ton abwärts gehen, und zwar in sämtliche Intervalle des Δ und seiner beiden Verwechslungen, des $\Delta\Delta$ und seiner beiden Verwechslungen, und des ∇ und seiner beiden Verwechslungen. —

Z. B. No. 1 bis 9. wo dies mit der Septime des \square
 » 10 — 18. » » » » Quinte des \square
 » 19 — 2. » » » » Terz des \square
 und » 28 — 36, wo solches mit der
 Untersecunde des \square geschieht. —

Auflösungen der Dissonanz des \square , \square , \square , \square .

1. \square \square \square \square

2. \square \square \square \square

3. \square \square \square \square

*) Es wird sich indessen weiter unten zeigen, dass es auch ein dissonirender Accord seyn kann, was auch schon aus dem §. 138. angeführten Beispiel hervorgeht. —

4. \square \square \square \square

5. \square \square \square \square

6. \square \square \square \square

7. \square \square \square \square

8. \square \square \square \square

9. \square \square \square \square

10. \square \square \square \square

11. \square \square \square \square

12. \square \square \square \square

11. 14.

15. *N.B.*

16. 17.

18.

19. 20.

21.

22. 23.

24.

25. 26.

27.

28. 29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36. *N.B.*

§ 146.

Nach derselben Ordnung folgen nun sämtliche Fortschreitungen des 1 und seiner drei Verwechslungen, wobei die Dissonanz um einen ganzen Ton abwärts geht, und zwar

- No. 37 bis 45 beim 1
 „ 40 — 54 „ 2
 „ 55 — 63 „ 3
 und „ 64 — 72 „ 4

37. 1

38.

39.

40.

41. 2

42.

43.

44.

45. 3

46.

47. 4

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54. NB. AV. NB.

55. NB. NB. NB.

56.

57.

58. NB. NB.

59. NB.

60.

61.

62.

63. NB.

64. NB. NB. NB.

65. NB. NB.

66. NB.

67.

68. NB.

69.

70.

71.

72. NB.

§ 147.

Nummehr folgen nach derselben Ordnung diejenigen Fortschreitungen des \square und seiner drei Verwechslungen, wobei die Dissonanz, nach derjenigen Erklärung, welche hierüber im 139. § gegeben worden ist, entweder um einen kleinen halben, oder auch um einen grossen halben Ton aufwärts geht; und zwar von

No. 1 bis 9	heim	\square
" 10 — 18	"	\square
" 19 — 27	"	\square
und von 28 — 36	"	\square

73.

74.

75.

76. NB.

oder 2.

NB.

3.

4.

5.

6.

oder 6.

7.

NB.

8.

10.

11.

NB.

12.

oder

13.

NB.

14.

15.

oder 15.

16.

NB.

17.

17.

19. 20.

oder 20.

21. 22.

23.

24. oder 24.

25. 26.

27.

28. 29. oder 29. 30. 31.

32. 33. oder 33. 34. 35. 36.

§. 143.

Nach derselben Ordnung, und in Beziehung auf die §. 139. gegebene Erklärung, über die Zulässigkeit der um einen *ganzen Ton aufwärts* gehenden Dissonanz des \square und seiner Verwechslungen, folgen nun die Beispiele

von No. 1 bis 9 für den \square
 " " 10 — 18 " " \square
 " " 19 — 27 " " \square
 und " " 28 — 36 " " \square

1. 2.

3.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '3.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes.

4.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '4.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes.

6.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '6.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes.

7.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '7.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB' is written below the bass clef in the second measure.

9.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '9.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB' is written below the bass clef in the second measure.

10.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '10.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The words 'NB.' and 'NB.' are written below the bass clef in the first and second measures respectively.

12.

System 7: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '12.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB.' is written below the bass clef in both measures.

14.

System 8: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '14.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB.' is written below the bass clef in the first measure.

16.

System 9: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '16.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB.' is written below the bass clef in the second measure.

17.

System 10: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '17.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB.' is written below the bass clef in the first, second, and third measures.

19.

System 11: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '19.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The word 'NB.' is written below the bass clef in the second measure.

21.

System 12: Treble and bass clefs. Treble clef has a treble clef sign and a '21.' above it. Bass clef has a bass clef sign. The music consists of two measures of whole notes. The words 'NB.', 'NB.', and 'NB.' are written below the bass clef in the first, second, and third measures respectively.

§ 149.

Als Schluss dieses Verfahrens, folgen nun noch diejenigen Sätze, wobei die Dissonanz des \square und seiner Verwechslungen liegen bleibt, und zwar

von No.	1	bis	9	beim	\square
"	"	10	—	18	" \square
"	"	19	—	27	" \square
und	"	28	—	36	" \square

12. 13.

NB. NB.

14. 15.

NB. NB.

16. 17.

18. 19. 20.

NB. NB. NB.

19. 21.

NB. NB.

21. 22.

NB.

23. 24.

NB. NB.

25. 26.

27. 28. 29.

NB. NB. NB.

28. 29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36.

NB.

§ 130.

Der erforderlichen Vollständigkeit wegen, habe ich mich in vorstehenden Beispielen nicht auf die sieben Tonstufen der diatonischen Tonleiter beschränken können, sondern habe die durch die vorgeschriebene Fortschreibung ein für allemal bestimmte Tonstufe als betretenden Bestandtheil des $\underline{\text{D}}$, $\underline{\text{E}}$ und $\underline{\text{F}}$ und deren Verwechslungen betrachtet, und hiernach die Tonhöhe der übrigen Intervalle des betreffenden Auflösungsaccordes angegeben.

Um jedoch der Beispiele nicht gar zu viele aufzustellen, so habe ich mich hierlich auf den [1] und seine Verwechslungen, als die betreffenden dissonierenden Accorde, beschränkt, empfehle aber dem Lernenden, sämtliche Auflösungen auch mit dem [2], [3] und [4] und deren Verwechslungen, als eine höchst nützliche Arbeit vorzunehmen. —

Anmerkung. Da, wo sich die übermäßigen Intervallenfortschreitungen (so lächerlich als grundlos auch deren Verbot erscheint) nicht in verminderte umkehren lassen, sind solche mit einem NB. bemerkt; desgleichen die enharmonische Behandlung des sogenannten *Vierteltens*, welche zugleich noch mit einem Bogen bezeichnet ist. —

Auch die bei diesem consequenten Verfahren unvermeidlich gewordenen *Querstände* (man lese die Anmerkung zum 118. §.) so wie die als fehlerhaft angenommenen *Quintenfolgen*, sind mit diesem NB. bezeichnet.

Dass nun alle diese Sätze nicht von gleicher Brauchbarkeit seyn können, ergibt sich wohl von selbst; ihre Aufstellung musste aber vollständig seyn, und jeden Falles ist von den viererlei Lagen welche durch den [1] mit seinen Verwechslungen, und von den dreierlei Lagen welche durch die angeführten drei Dreiklänge mit ihren Verwechslungen gebildet werden, eine Lage jedesmal gut, so wie dann überhaupt die besten darunter diejenigen sind: wobei die meisten Intervalle *stufenweise* fortschreiten.

§. 131.

Es ist nunmehr noch die bereits im 138. §. angeführte *Auflösung einer Dissonanz in eine andre* näher zu beleuchten. —

Man hatte von jeher den [1], seines fasslichen Zusammenklanges wegen, von der sogenannten *Vorbereitung seiner Dissonanz* gleichsam dispensirt, und ihm überall *freien Eintritt* gestattet. — Da nun auf diese Weise ein [1] dem andern folgen konnte, was namentlich bei sogenannten *chromatischen Gängen* der Fall war, so nannte man ein Verfahren wie das nachstehende, die *Auflösung einer Dissonanz in eine andre*, da solches doch ganz verschieden von dem im 138. §. angeführten Beispiel, diese Benennung übrigens sowohl hier wie dort, auch ganz unpassend ist,

z. B.

Nach und nach hatte man diese Vergünstigung auch auf den [1] ausgedehnt, da dieser seiner drei kleinen Terzen wegen in allen Verwechslungen gleich fasslich klinget, und endlich sogar auch noch auf den [3] und [2].

Bei einer solchen ununterbrochenen Folge von Septimenaccorden, oder deren Verwechslungen, zeigt es sich nun, dass mehrere derselben zugleich als *Vorbereitungsaccorde* erscheinen, worüber bereits im 136. §. ein Beispiel gegeben worden ist, und wozu sich auch nachfolgende, aus den verschiedenen *Vorbereitungsdrückungen* und deren Verwechslungen, gebildete Septimenaccorde und deren Verwechslungen benutzen lassen, z. B.

Alles, was nun in 140. bis 142. über die weitere Ausdehnung der daselbst angeführten *Vorbereitungsaccorde* gesagt ist, kann auch auf diese eben notirten Sätze angewandt werden. —

Durch den freien (nicht vorzubereitenden) Eintritt der eben angeführten viererlei Septimenaccorde sammt ihren Verwechslungen, kann man nun auch die Anzahl der Auflösungsaccorde noch bedeutend vermehren, und es können die hierzu geeigneten Dreiklänge, durch Beisetzung einer kleinen Septime, zu Septimenaccorden umgebildet werden. —

In nachstehenden Beispielen habe ich mich jedoch, da wo die *Dissonanz selbst frei eintreten sollte*, auf den 1 und 2 und deren Verwechslungen beschränkt, und von den beiden andern Septimenaccorden und ihren Verwechslungen nur diejenigen genommen, wo sich die hinzuzufügende Dissonanz bereits im vorhergehenden Accord enthalten befand. —

*) Diese *aufwärtsgehende* Fortschreitung der Septime in die Terz eines um eine Quarte tiefer, oder Quinte höher frei eintretenden 1 ist um die *Umge.*, welche Rühmberger und Fasch als Fortschreitung des Tonus I. ansehen, nur dass sie statt der kleinen Septime, die übermäßige Sexte schreiben, z. B.

NB.

NB. *oder*

NB. *NB.*

NB. *oder*

oder

NB.

NB.

NB.

NB.

§ 153.

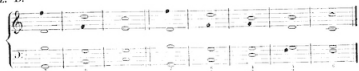
Endlich sollen nun auch noch diejenigen Fortschreitungen (Auflösungen) des \square hierher gesetzt werden, bei welchen die in 138. § erwähnte *Auflösung der Dissonanz* in die *Dissonanz selbst* geschieht, und zwar in der nachstehend bemerkten Ordnung, nach welcher die Dissonanz zuerst um *einen grossen halben Ton*, und dann um *einen ganzen Ton* abswärts; ferner um *einen kleinen oder grossen halben*, auch um *einen ganzen Ton* aufwärts geht, und endlich von einem Accord zum andern liegen bleibt. Der Kürze wegen aber soll jedesmal nur der zweite \square , zugleich mit seinen Verwechslungen, der erste aber *ohne* seine Verwechslungen notirt, und als zweiter dissonirender Accord auch nur der \square , \square , und mitunter der \square , nebst Verwechslungen, genommen werden; — z. B. No. 1. 2. No. 3. 4. No. 5. No. 6. 7. No. 8. 9. No. 10. No. 11 — 17.

Anmerkung. Der Lernende wird nun wohl daran thun, alle diese Sätze ebenfalls zu transponiren, so auch bei letzteren die hier der Kürze wegen weggelassenen Verwechslungen des ersten \square mit einzumischen. — Ubrigens gilt auch hier die am Schlusse des §. 150. angenommene Bemerkung.

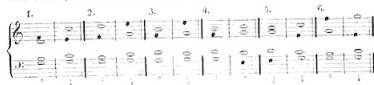
§ 154.

Schliesslich sey hier noch wegen der sogenannten *Verwechslung der Auflösung* bemerkt, dass solche in nichts andern be-

steht, als dass man entweder den anschlagenden \square , mit einer seiner drei Verwechslungen *untauscht*, oder dass diese Untauschung unter den Verwechslungen selbst Statt findet. — Je nachdem nun diese oder jene Verwechslung des \square , oder überhaupt diese oder jene Lage des dissonirenden Accordes, als die *letzte* bei einer solchen Untauschung erscheint, so bestimmt sich begreiflicher Weise hierdurch auch: ob es ein \square , \square , \square oder \square ist, dessen Dissonanz sogenannt aufgelöst werden muss, z. B.

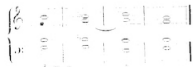


Noch wird als eine weitere Art der *Verwechslung der Auflösung* diejenige Fortschreitung des \square , \square , \square und \square betrachtet, wobei die Dissonanz *nicht* um einen grossen halben oder ganzen Ton *abwärts*, sondern *aufwärts* in dieses oder jenes Intervall des sogenannten *Auflösungsaccordes* geht, und dagegen eine der anderen Stimmen, entweder in das *übergangene* Intervall selbst, oder in *dessen Octave* fortschreitet, z. B.

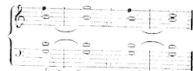


Es besteht aber *diese* Art der *Auflösung der Dissonanz* nur in der *Einbildung*, da z. B. bei vorstehender Accordfolge der zweite Accord wohl jedesmal *e* haben musste, indem dieses *dasjenige* seiner Intervalle ist, welches hier *nicht fehlen* durfte.

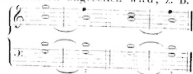
Folgender Satz, wo die Septime zwar in die nächste Stufe aufwärts geht, wobei aber die sogenannte *übergangene* Stufe gar nicht im zweiten Accord enthalten seyn kann, beweist auch: dass hierbei *gar keine Art von Verwechslung der Auflösung* möglich ist z. B.



Endlich könnte man auch das bereits §. 137. angeführte Beispiel

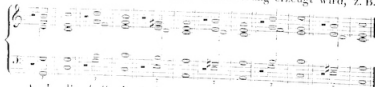


als eine *übergangene Auflösung*, und *rückwärtsgehend* als eine *übergangene Vorbereitung* betrachten, obgleich letzteres Verfahren selbst, wenn nämlich die Septime der Octave oder Quinte nachschlägt, wiederum als eine Art der *Vorbereitung* der Septime von manchen Tonlehrern angesehen wird, z. B.



§. 153.

Was nun die Theilnahme betrifft, welche die Dissonanz des \square und seiner Verwechslungen an der *harmonischen Cadenz* nehmen kann, so ergibt es sich wohl von selbst, dass bei der *vollkommenen Cadenz* durch Hinzufügung der kleinen Septime beim *ersten* \square , keine wesentliche Veränderung erzeugt wird, z. B.



Auch die *halbe* \square Cadenz, wenn man sie hiernach bilden wollte, würde durch die Septime keine wesentliche Veränderung erleiden, z. B.



¹⁾ Dass man die Fortschreitung vom \square der Quarte zum \square der Prime, wie die ihrer *Prime* auch ebenfalls als eine *halbe Cadenz* betrachtet, bei den Conträren in den Tonarten der *Alte*, als eine *ganze Cadenz* betrachtet, wird aus den Beispielen des 12. und 20. Capitels zu ersehen seyn.

Wohl aber würde die *vollkommene* Cadenz der Durtonart, zu einer *unterbrochenen* oder *betrüglischen* Cadenz umgebildet werden, wenn man dem *Schlussdreiklang* die kleine Septime beisetzen wollte, z. B.



So wie denn auch die §. 128. aufgestellten Cadenzen dieser letzteren Art, durch Hinzufügung der *tonleitermäßigen* oder *tonleiterfremden* Dissonanz des \square , noch durch folgende Sätze vermehrt werden könnten, z. B.



Der Lernende kann diesen Fingerzeig nun noch weiter benutzen, und die Aufstellung *sämmtlicher* Cadenzen dieser Art vornehmen.

Elftes Capitel.

Über den Septimenaccord, Undecimenaccord und Terzdecimenaccord insbesondere, so auch über den Gebrauch des Terzquintenaccordes.

§. 136.

Es ist bereits §. 83. gezeigt worden, wie die Bildung dieser drei Accorde geschieht, und wie ihre dissonirende Eigenschaft zu betrachten ist, und ich will hier noch bemerken, dass mancher Tonlehrer, z. B. *Marpurg* in seinem *Handbuche beim Generalbasse und der Composition*, obige drei Accorde, nämlich den *Septimen-*, *Undecimen-* und *Terzdecimenaccord*, als *Grundaccorde vom zweiten Range* *) betrachtet, und in der Art durch den \square entstehen lässt, dass man diesem entweder eine Terz, Quinte oder Septime *unterhalb seines Basstones* noch beifügt, z. B.



Ich erwähne hier *dieser* Bildung obengenannter drei Accorde nur im Vorbeigehen, werde aber im nachfolgenden Capitel Veranlassung nehmen zu zeigen: welche Bewandniß es eigentlich mit diesen *untersobenen* Basstones, so wie überhaupt mit denjenigen Accorden hat, bei deren *Ahalten* noch ein tieferer und dem *anhaltenden* Accorde *fremder Basston* hinzutritt.

§. 137.

Die in gegenwärtigen Lehrbuche angenommenen allgemeinen Zeichen für oben genannte drei Accorde sind folgende:

- Septimenaccord* \square , dessen bereits im 95. §. Erwähnung geschehen.
- Undecimenaccord* \square
- Terzdecimenaccord* \square

Im Generalbass bezeichnet man den \square mit $\frac{11}{7}$, den \square aber nur sehr selten mit $\frac{11}{9}$, den \square aber fast gar nicht, da er eben-

*) Als Grundaccorde vom *ersten* Range nimmt Marpurg den \square und \square , ferner den \square und \square und den \square überhaupt an. —

falls fast nie *vollständig* (siebenstimmig) erscheint, ausserdem seine Bezifferung $\frac{15}{7}$ seyn müsste.

§. 133.

So wie sich der \square auf den \triangle gründet, so gründet sich der \square auf den \square , ferner thun dies auch der \square und \square , obgleich letztere zwei Accorde nur auf die §. 83. angeführte Weise, sonst aber gar nicht — in Uebereinstimmung mit ihrer Benennung — gebraucht werden können. Hierüber weiter unten ein Mehreres. —

Der Septimenaccord besteht zwar ursprünglich aus dem \square mit beigefügter grosser None, als dem miltlingenden Verhältniss 1:9, z. B.



Allein man ist auch hier wie beim \triangle und \square verfahren, und hat dem ursprünglichen Septimenaccord noch mehrere nachgebildet.

§. 139.

Wenn man die None und Septime als zwei sogenannt *vorzubereitende* Dissonanzen betrachtet, so ergeben sich der Septimenaccorde so viele, als es die Intervalle eines \triangle , \square oder \square gestatten, welchem ein anderer \triangle , \square oder \square um eine Secunde oder Quarte tiefer vorhergehen kann, z. B.



Die Septime und None stehen nämlich im Verhältniss einer Terz zu einander, und dieses Terzenverhältniss kann nun entweder als Prime und Terz, oder als Terz und Quinte eines \triangle , oder auch als Sexte und Octave eines \square , oder als Quarte und \square eines \square erscheinen, und zur sogenannten Vorbereitung der \square oder None eines \square benutzt werden.

Durch den \triangle , welcher um eine grosse Secunde aufwärts geht, so auch durch seine beiden Verwechslungen, würde sich also ein \square mit einer kleinen Septime und grossen None bilden und vorbereiten lassen, z. B.



Dagegen würde sich durch den, eine reine Quarte aufwärtsgehenden \triangle , ein \square mit der grossen Septime und der grossen None bilden, z. B.



Der \square , auf gleiche Weise behandelt, veranlasst nun einen \square mit der kleinen Septime und kleinen None, und mit der kleinen Septime und grossen None, z. B.



Und endlich dieses Verfahren mit dem \square vorgenommen, veranlasst beidemal einen \square mit der kleinen Septime und kleinen None, z. B.



Anmerkung. Die drei mit NB. bezeichneten Sätze enthalten die enharmonische Umkleidung von *ses* in *e*, und sind hier nur der Vollständigkeit wegen mit aufgenommen worden.

§. 160.

In vorstehenden Sätzen erscheinen die Septime und None nur beim \square ; wenn man aber statt des \square , den \square oder \square zur Bildung von Septimenaccorden verwenden will, so dass die Septime und None in Gesellschaft des einen oder des andern dieser zwei Dreiklänge erscheinen, so ergeben sich noch folgende Septimenaccorde, z. B.

Von diesen neun verschiedenen Septimenaccorden, nämlich:

sind jedoch nur No. 1. und 2. als gewissermaßen selbstständige Accorde im Gebrauche, was auch bereits §. 95. bemerkt worden ist.

§. 161.

Will man nun für die None der beiden Nonenaccorde No. 1. und 2., da sie *verbereitet* worden ist, auch eine der Septime ähn-

^{*)} Dieser \square findet sich nicht unter den §. 94. aufgestellten Septimenaccorden der Dur- und Molltonleiter, und hier fehlen dagegen der 6., 11. und 13. der dieselbst notirten Septimenaccorde der Molltonleiter, somit letztere drei, nämlich von ϵ ausgehend folgende \square noch hinzuzufügen, und in allen zwölf verschiedene Septimenaccorde benutzen wären, wenn nicht, mit Ausnahme der beiden ersten Accorde alle übrigen Septimenaccorde, nämlich eine ziemlich willkürlichen Zusammensetzung unterworfen wären, so dass selbst mit diesen zwölf verschiedenen Zusammensetzungen die mögliche Anzahl aller Septimenaccorde nicht begrenzt erscheinen kann.

liche *Auflösung* annehmen, so kann solche entweder in die Octave des \square oder zugleich mit dieser kleinen Septime, in die Terz oder Quinte des \square oder \square geschehen, z. B.

Dass diese sogenannten Auflösungen auch bei den Verwechslungen des \square , \square und \square Statt finden können, versteht sich von selbst, eben so jedoch auch: dass *nicht alle* diese Fortschreitungen von gleicher Güte sind, z. B.

§. 162.

Eine eigentliche Umkehrung (Verwechslung) des \square findet aber nicht Statt, indem die None, falls sie umgekehrt werden sollte, nur als Octave der Secunde betrachtet werden könnte, dieses aber ihrem Charakter als None zuwiderlaufen würde. —

Wenn man indessen annimmt, dass auch die beiden Septimenaccorde No. 1. und 2. gleich den übrigen, bei der Retardation vorkommen können (so wie sie denn in der That gewöhnlich nur daselbst angetroffen werden), in welchem Falle die None, als ein der Octave des \square vorangehendes Intervall, erscheint, folglich auch in gleicher Eigenschaft bei der Sexte des \square , bei der Quarte des \square , und bei der Secunde des \square erscheinen kann, z. B.

so mag vielleicht hierin der Grund zu suchen seyn, diese Verwechslungen des \square für Verwechslungen des \square selbst gehalten zu haben.

§. 165.

Durch Weglassung der Septime des \square bildet sich der Terzquintenenaccord, z. B. \square dessen, so wie seines Zeichens, ebenfalls §. 95. bereits Erwähnung geschehen ist.

Da nun sowohl \square , \square wie \square eine None beigesezt werden kann, und zwar entweder die *grosse*, oder die *kleine None*, so erhält man hierdurch folgende sechslei Terzquintenenaccorde, deren verschiedene Zeichen sich von selbst ergeben, und daher nicht besonders angeführt werden, z. B.

Auch bei dieser None findet die nämliche Auflösung oder vielmehr dieselbe *Fortschreibung* wie bei der None des \square Statt, z. B.

und sie charakterisirt hierdurch den \square ebenfalls sowohl als einen Präsonanz- oder auch als einen Retardations-Accord, in welchem letzteren Falle die None *gebunden* erscheint.

§. 164.

Will man aber die None des \square einer *Vorbereitung* und *Auflösung* unterwerfen, so wie das mit der None des \square §. 161. geschehen ist, so kann sie auch durch so viele consonirende und dissonirende Accorde *vorbereitet* werden, als deren den einen oder

andern \square vorhergehen können, und wobei sie zugleich als *consonirender* Bestandtheil derselben erscheint. Eben so vielfältig kann daher auch ihre sogenannte *Auflösung* seyn, z. B. einige derselben:

Anmerkung. Bei 1. 2. 3. geschieht die Auflösung in die Octave des \square , \square und \square ; bei 4. 5. 6. in die Quinte dieser drei Dreiklänge, und bei 7. 8. 9. in die Terz derselben. Bei 10 in die Octave und bei 11. in die Quinte des \square und bei 12. in die Terz des \square ; bei 13. in die Quinte des \square und bei 14. in die Quinte des \square .

Diese Auflösungen können auch bei den Verwechslungen dieser Accorde Statt finden, welche Arbeit der Lernende für sich vornehmen kann; desgleichen die Auflösung der *kleinen None*, welche eben so vielfältig seyn kann. —

§. 165.

Was nun die *Vollständigkeit* und die *Lage der Intervalle* des \square und \square anbelrifft, so bemerke man sich desfalls Folgendes:

I. In vierstimmigen Sätzen kann den nachstehend notirten Septimen- und Terzquintenen-Accorden nur die Quinte fehlen, z. B.

und die None muss bei den letzten Nonen-Accorden stets als *solche* gegen die *Octave der Prime* erscheinen.

2. Die Intervalle des \square , so wie diejenigen des \triangle sollen nicht zu nahe aneinander rücken, und die None muss, wie auch schon bemerkt, stets als *solche* gegen die Prime oder deren Octave, darf aber nie weder als kleine noch als grosse Secunde gegen die *Octave der Prime* erscheinen, und kann nur dann als grosse oder übermässige Untersecunde gegen die *Octave der Terz* stehen, wenn sie gleich darnach in die Octave der Prime fortschreitet, z. B.



3. Man legt zwar die None am zweckmässigsten in die oberste (höchste) Stimme, und dann erscheint sie beim \square und \triangle auch zugleich als Septime gegen die Terz, z. B.



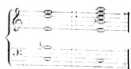
Allein man kann bei beiden Accorden auch die Terz und Quinte, und bei dem \square auch noch die kleine Septime, einer der oberen Stimmen zutheilen, wenn es sich bei einer Folge von Accorden gerade so füget, z. B.



Anmerkung. Bei 3. und 4. musste der \square fünfstimmig genommen werden, da ihm die Terz nicht fehlen durfte, die Quinte aber, des Beispiels wegen, in der obersten Stimme enthalten seyn sollte.

§. 166.

Was nun den Gebrauch des \square und \triangle anbetrifft, so könnte ersterer als ein sechsstimmiger Accord, auch nur bei 5 — 6, und letzterer als ein siebenstimmiger Accord, auch nur bei 6 — 7 Stimmen Statt finden, da beiden Accorden allenfalls nur die Quinte fehlen dürfte, z. B. $\left[\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right]$ oder



auch müsste nach der gewöhnlichen Behandlungsart der Dissonanzen, beim \square die Undecime zugleich mit der None, beim \triangle die Terzdecime zugleich mit der Undecime und None abwärtsgehend in den \square , und dieser dann nochmals für sich aufgelöst werden, z. B.



Da aber beide Accorde — wenn man sie nämlich als selbstständige Accorde behandeln wollte — nur durch einen successiven Eintritt ihrer Intervalle entstehen würden, z. B. ungefähr auf folgende Art:



so könnten sie auch bei dem vierstimmigen Satze keine Anwendung finden, denn, wenn man auch folgende Sätze, z. B.



auf den \square und \triangle gründen wollte, so gehören sie doch nicht dahin, sondern entweder zu den *Retardations-Accorden*, oder zu den *Preconsonanz-Accorden*, so dass in beiden Fällen die *Undecime* oder *Quarte*, als ein gegen die Terz zurückgehaltenes, oder der Terz vorschlagendes Intervall, und die *Terzdecime* oder *Septe*, in gleicher Eigenschaft gegen die Quinte erscheinen, wie sich dieses aus den Beispielen des folgenden Capitels ergeben wird.

^{*)} Bei dieser Auffassung des \square muss die Terzdecime und None zwei Quinten machen.

Zwölftes Capitel.

Von den Retardations- und Präsonanz-Accorden.

§. 167.

Es ist bereits §. 85. bemerkt worden, dass ich diejenigen Accorde *Retardations-Accorde* nenne, deren Intervalle zum Theil durch die Zurückhaltung (*Retardation*) eines oder einiger der *stufenweise* fortschreitenden Intervalle des unmittelbar vorhergegangenen Accordes entstanden sind.

Die durch eine solche Zurückhaltung (*Retardation*) sich bildenden Bestandtheile eines Accordes, erscheinen nämlich stets als *wesentliche Bestandtheile* desselben, und können daher nicht *zufällige* genannt werden; und eben so wenig können sie *dissonirend* genannt werden, wenn sie in einem *consonirenden* Verhältniss erscheinen, ausserdem sie die widersinnige Benennung *dissonirende Consonanzen* erhalten müssten.

Die sonderbare Benennung dieser zurückgehaltenen Intervalle als *zufällige Dissonanzen*, mag dadurch entstanden seyn, dass man sie als *Verhalte*, also als *nicht wesentlich*, und wegen ihres *Secundantenverhältnisses zur nachschlagenden Note*, als *dissonirend* betrachtet hat; ihr *eigentlich harmonisches Verhältniss* wurde hierbei ganz ausser Acht gelassen, und daher kam es denn, dass man einen und denselben Δ oder ∇ nach Umständen bald als *consonirend*, bald als *dissonirend* zu betrachten hatte. Die dafür angemessene Benennung *Retardations-Accorde* möchte daher passender erscheinen, und da bei denjenigen dieser Accordes, welche *wirklich dissonirender* Natur sind, ihrer Fasslichkeit wegen aber *freianschlagend* gebraucht werden können, gewissermassen ein *Vortönen* ihrer betreffenden Dissonanz Statt findet, so habe ich diesen letzteren Accorden, wenn solche *freianschlagend* gebraucht werden, den Namen *Präsonanz-Accorde**) gegeben. Wenn daher der unter No. 2. notirte *Retardations-Accord* wie bei No. 3. *freianschlagend* erscheint, so wird derselbe, um diesen seinen

*) Dass die aus dem *irregulären* Durchgang entstehenden Accorde, ebenfalls als *Präsonanz-Accorde* erscheinen, wird aus dem nachfolgenden Capitel zu erhellen sein.

zulässigen *freien* Eintritt zu bezeichnen, ein *Präsonanz-Accord* genannt, z. B.



§. 168.

Die *retardirten* Intervalle können nur auf der *guten Taktzeit* erscheinen, und sollen, in der Regel, nur von der Dauer *eines Taktschlages* seyn, weil hierdurch die *Fühlbarkeit* dieser Taktschläge, so wie diejenige des *Harmoniewechsels* (Abwechslung der Harmoniefolgen) um so fasslicher herausgehoben wird, z. B. in nachstehenden *geraden* Taktarten.



In den *ungeraden* Taktarten können indessen diese Intervalle sowohl *einen* Taktschlag, als auch deren *zwei* erhalten, z. B.

1. Moderato.





§ 169.

Was nun die späteren diese Setzart angehenden Vorschriften anbetrifft, so bemerke man sich desfalls folgende:

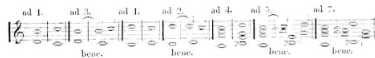
1. Diejenige Tonstufe, in welche ein retardirtes Intervall fortschreiten (übergehen) soll, muss, der erforderlichen Fasslichkeit wegen, noch *unbesetzt* seyn, z. B.



2. Wegen dieser stets erforderlichen Fasslichkeit der Accorde, sollen überhaupt nie mehr als zwei Secunden neben einander stehen, z. B.



Wenn man aber eine Versetzung der betreffenden Intervalle um eine Octave hinauf oder herunter vornimmt, so kann man solche Stimmenführungen brauchbar machen, indem alsdann die erforderliche Fasslichkeit wieder eintritt, z. B.



3. Wenn zwei Stimmen aus der Decime oder Sexte in die Octave treten, z. B.  so soll *nur der obere Theil* dieser Intervalle, *nicht aber der untere Theil* derselben retardirt werden, z. B.



Ein anderes wäre es indessen, wenn man beim *mehrstimmigen* Satze *beide Theile gleichzeitig* retardiren wollte, z. B.



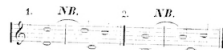
4. Das angeblich Fehlerhafte einer Folge von zwei reinen Quinten, wird begreiflicher Weise durch Anwendung der Retardation aufgehoben; allein man kann bei *abwärtsgehenden* Quinten nur den *oberen Theil*, und bei *aufwärtsgehenden* nur den *unteren Theil* retardiren, da ausserdem leere Quartan in den Anschlag kommen würden, z. B.



Doch gilt dies hauptsächlich nur, wenn man sich auch wirklich auf zwei Stimmen beschränkt sieht, da schon durch Hinzufügung einer dritten Stimme, der leere Quartananschlag wegfällt, z. B.



5. Auch die ausserdem als fehlerhaft angenommene Folge von zwei reinen Octaven, kann durch die Retardation des *oberen* Theils der Octave gehoben werden, obgleich dieses von einigen Tonlehren nicht gut geheissen wird, z. B.



Anmerkung. Da hier der *Anschlag* der mit *NB.* bezeichneten Nonne und Septime, mit demjenigen des oben bei der dritten Regel gegebenen Beispiels ganz gleich ist, so erscheint dieser Satz auch nicht fehlerhaft; allein der *untere* Theil der Octave kann nicht zurückgehalten werden, da hierbei eine als fehlerhaft an-

genommene Fortschreitung des *unteren Theils* der None und Septime Statt finden würde, z. B.



Man kann es daher als *Regel* annehmen: dass man die Octave des nachschlagenden Bassstones in der Oberstimme vermeiden soll, z. B.



6. Obgleich nun alle übrigen stufenweise auf- oder abwärtsgehende Intervalle ohne weitere Beschränkung retardirt werden können, so eignen sich doch die *abwärtsgehenden* besser hierzu, als die *aufwärtsgehenden*, es müsste denn die Fortschreitung der letzteren *bedingt* erscheinen, z. B.



§ 170.

Da, wie bereits gesagt, nur die *stufenweise fortschreitenden* Intervalle eines Accordes retardirt werden sollen, so ergibt sich hieraus folgende Anwendung bei einer Verbindung von Dreiklingen und ihren Verwechslungen.

1. Bei *secundenweise aufwärts* oder *abwärts* fortschreitenden Dreiklingen, können *sämmtliche* Intervalle retardirt werden, nur kann dieses nicht *gleichzeitig mit allen* geschehen, da wenigstens *ein* Intervall den taktgemässen Eintritt des zweiten Accordes bezeichnen muss. Es können also bei secundenweise fortschreitenden Dreiklingen folgende Retardationen Statt finden, z. B.



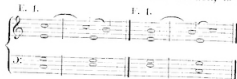
Anmerkung. Da die Terz, bei einer Secundenfortschreitung zweier Dreiklänge, sowohl aufwärts als abwärts gehen kann, so kann man sie auch, erforderlichen Falles, *gleichzeitig* mit ihrer Octave retardiren.

Die *Quinte* kann jedoch nur bei *aufwärtsgehenden* Secunden gleichzeitig mit ihrer Octave, und die *Octave* des Bassstons nur bei *abwärtsgehenden* Secundenfolgen *gleichzeitig* mit dem Bassstons retardirt werden, wie aus dem obigen Beispiel A. 6. und 7. und B. 6. und 7. zu ersehen ist.

2. Bei allen *quartenweise* aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklingen, können zwei Intervalle, und bei denjenigen derselben, deren *Quinte* und *Octave* eine *zweifache* Fortschreitung gestattet, drei Intervalle, sowohl einzeln als verbunden, retardirt werden, z. B.



3. Bei allen *terzenweise* aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklingen, kann *nur ein* Intervall retardirt werden, z. B.



§ 171.

Wenn man nun durch Hinzufügung einer kleinen Septime diejenigen der vorsehenden Dreiklänge, welche um eine *Secunde* oder *Quarte* aufwärts, und um eine *Terz* abwärts gehen, zu *Septimenaccorden* macht, so können dadurch folgende Retardationsaccorde gebildet werden.

1. Durch Hinzufügung dieser Septime beim *ersten* Dreiklänge, in welchem Falle sie zugleich einzeln, oder in Verbindung mit den übrigen Intervallen, retardirt werden kann, z. B.

ad A.

fünfstimmig.

ad C. ad E.

fünfstimmig, sechsstimmig.

2. Durch Hinzufügung dieser Septime beim *zweiten* Dreiklänge, wodurch sie zugleich als vorbereitet erscheint, z. B.

ad A.

fünfstimmig, sechsstimmig.

ad C.

fünfstimmig.

3. Durch Hinzufügung dieser Septime bei *beiden* Dreiklängen, z. B.

ad A.

fünfstimmig, sechsstimmig.

ad C. ad E.

fünfstimmig, sechsstimmig, fünfstimmig.

Anmerkung. Da die dem zweiten \square beizufügende *Septime*, bei der *secundenweise abwärtsgehenden* Fortschreitung als Octave, und bei der *quartenweise abwärtsgehenden* als Terz dieses zweiten \square würde liegen und daher *ohne* Fortschreitung (*Resolution*) bleiben müssen, so konnte sie auch dem zweiten \square der Beispiele B. und D. nicht beigelegt werden.

Dies kann jedoch *alsdann* geschehen, wenn man sie *frei* eintreten lassen will, in welchem Falle sie auch noch dem zweiten \square der Fortschreitung E. beigelegt werden kann, z. B.

ad B.

fünfstimmig, sechsstimmig.

ad D.

fünfstimmig, sechsstimmig.

ad E.

fünfstimmig, sechsstimmig.

ad E.

oder

fünfstimmig, sechsstimmig.

§. 172.

Diese frei eintretende Septime kann man nun, bei einer weiteren Fortschreitung, ebenfalls der Retardation unterwerfen, und so eine ganze Folge von Retardationsaccorden bilden, z. B.

So wie man denn, begreiflicher Weise, der Retardationsaccorde jeder Art so viele an einander reihen kann, als sich hierzu Accordfortschreitungen eignen; nur würde eine zu lange Folge den Geist ermüden, da sie keinen Schlussfall zulässt.

§. 175.

Bei Uebertragung der bisher angeführten Retardationsaccorde auf die *Verwechslungen* des ∇ und \square , kann sich der Lernende auf diejenigen Verwechslungen beschränken, welche sich durch die *Umkehrung* dieser verschiedenen Sätze als brauchbar ergeben, z. B. einige derselben:

Verwechslung des ∇ .

Verwechslung des \square .

ad A.

ad C.

ad B.

ad A.

ad C.

ad B.

ad A.

ad C.

Anmerkung. Wenn man die durch die terzenweise aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklänge sich bildenden Retardations-accorde, auf die Verwechslungen dieser Dreiklänge anwenden will, so muss man darauf sehen, dass das eine oder das andere der an keine Bewegung gebundenen Intervalle, dennoch eine solche, oder einen nochmaligen Anschlag erhalte, da ausserdem die Taktschläge nicht fühlbar würden, z. B.

Ohne Bewegung.

Mit Bewegung.

§ 174.

Da nur die retardirten Intervalle an eine bestimmte, nämlich an ihre *stufenweise* Fortschreitung gebunden sind, so können die übrigen Intervalle, anstatt liegen zu bleiben, diejenige freie Bewegung erhalten, wodurch sie zugleich mit dem nachschlagenden Intervall eine *neue Harmonie* bilden, was aus nachstehenden Sätzen deutlich hervorgeht, welche das retardirte Intervall bei O. in der Oberstimme und bei B. im Basse enthalten.

Bei der bisherigen Benennung dieser retardirten Intervalle als *zufällige Dissonanzen*, nannte man vorstehendes Verfahren: *Die Veränderung der Harmonie bei Auflösung der zufälligen Dissonanz.*

Wenn die *freien* Intervalle der Oberstimme statt liegen zu bleiben, zwar fortschreiten, allein hierdurch *keine* neue Harmonie, sondern nur eine *veränderte Lage* derselben bilden, so darf dieses *nicht* dem obigen Verfahren gleichgestellt werden; nimmt indessen der Bass Theil daran, so ändert sich allerdings die Harmonie, da sie nunmehr als die eine oder die andere *Verwechslung* des betreffenden Accordes erscheint, z. B.

§ 175.

Da, wo zwei Intervalle gleichzeitig retardirt werden, und in eine und dieselbe Tonstufe, oder deren Octave, fortschreiten können, kann man auch *vor* ihrer Fortschreitung eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vornehmen, oder man kann auch das einzelne retardirte Intervall, bevor es seine vorgeschriebene Fortschreitung antritt, in eine noch *unbesetzte* Tonstufe herunter- oder hinaufgehen lassen, z. B.

Bei a. 1. erscheinen Terz und Quinte des ersten Accordes *gleichzeitig* retardirt, und gehen beim zweiten Accord in die zwei Octaven des Bassons. Bei a. 2. erscheinen beide Intervalle auf gleiche Weise retardirt, allein bevor sie in die beiden Octaven des zweiten Accordes fortschreiten, nehmen beide eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vor.

Bei b. 1. erscheint die Quinte des ersten Accordes *allein* retardirt, welche bei b. 2. vor ihrer weiteren Fortschreitung in die noch freie Tonstufe des zweiten Accordes heruntergeht.

Bei c. 1. erscheinen Terz, Quinte und Septime des ersten Accordes *gleichzeitig* retardirt, von welchen bei c. 2 die beiden ersten Intervalle eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vornehmen, während dem die Septime in die Quinte heruntergeht.

Bei diesem Verfahren hat man nun hauptsächlich auf folgende drei Regeln zu achten:

1. dass es nur bei einem langsamen Zeitmass Statt findet;
2. dass das sich bewegende Intervall, von derjenigen Tonstufe aus, in welche es herunter- oder hinaufgeht, eben so gut seine vorgeschriebene Fortschreitung antreten kann, als auch ausserdem;
3. dass bei einem solchen Verfahren, die einmal als fehlerhaft angenommenen Quinten- und Octavenfolgen ebenfalls vermieden werden; z. B.

1. male. 2. male. 3. male. 4. bene.

Bei 1., wo die Fortschreitung des Alts nach *e* *bedingt* erscheint, kann solche nicht vom Discant übernommen werden, und obgleich *keine* eigentliche Octavenbewegung zwischen dem Tenor und Alt Statt findet, so würde solche dennoch so *klingen*. Bei 2. macht der *Discant* und bei 3. der *Tenor* eine melodisch fehlerhafte Fortschreitung, dagegen bei 4. sämtliche Fortschreitungen gut sind.

Namentlich eignet sich eine solche Vertauschung der Tonstufen, für die *ungeraden* Taktarten, indem hierdurch die Fühlbarkeit ihrer Taktschläge besonders gut herausgehoben wird, z. B. No. 4. des vorigen Exempels im $\frac{3}{4}$ Takte.

§. 176.

Es ist §. 169. unter den daselbst aufgestellten Beispielen auch folgendes als fehlerhaft bezeichnet worden; allein wenn hierbei die Oberstimme eine freie Bewegung nach ihrer Oberterz machen würde, z. B. so würde der Satz hierdurch verbessert erscheinen.

Ebenso in folgendem Falle und namentlich in einem mehrstimmigen Satze, z. B.

Wollte man der betreffenden Harmonie noch ein *längeres* Verweilen geben, und einen solchen Satz als einen *Progressionsatz* behandeln, so würde er sich noch vortheilhafter gebrauchen lassen, z. B.

Andante.

§. 177.

Bei *chromatischen* Tonfolgen kann das *chromatische* Intervall sowohl in den *Anschlag* gebracht und dann retardirt werden, als auch, bei der Retardation des diatonischen Intervalles, in den *Nachschlag* kommen. Erstere, als die natürlichere Art, ist indessen vorzuziehen, z. B. A. und B.

A.

B.

Man muss aber hierbei darauf sehen, dass die *erhöhten* Intervalle, wenn sie wiederum *erniedrigt* werden, und die *erniedrigten*, wenn sie wiederum *erhöht* werden, in diesen Fällen *nicht* retardirt werden, da dieses Verfahren gewissermassen ihrer Natur entgegen wäre, obgleich diese Fortschreitungen *ohne* Retardation ganz gut sind, z. B.

§. 178.

Die Anwendung der im Eingange gegenwärtigen Capitels erwähnten Präsonanzaccorde, beruht hauptsächlich auf der *Füsslichkeit ihrer Harmonie*, wo also diese bei einem *dissonirenden Retardationsaccord* Statt findet, da kann derselbe, wie auch schon bemerkt, *ohne* Retardation (Zurückhaltung, Bindung) der betreffenden Intervalle eintreten, und wird hierdurch als Präsonanzaccord benannt. Nachstehende Folge von Retardationsaccorden, erscheint daher als eine Folge von Präsonanzaccorden, wenn diese Accorde *frei* (ohne Bindung der betreffenden Intervalle) eintreten.

Retardationsaccorde.	Präsonanzaccorde.

Man kann aber auch ohne alle Beziehung auf den freien Anschlag dissonirender Retardationsaccorde, sowohl einzelne, als ganze Folgen von Präsonanzaccorden bilden, wenn man das *vortönende* (präsonirende) Intervall, als einen *harmonischen Vorschlag* behandelt, welcher bald diesem, bald jenem Intervall, bald einzeln, bald verbunden *vorgesetzt* werden kann, wie z. B. bei nachstehender Folge von Septimenaccorden und ihren Verwechslungen.

A.

B.

Wenn man nun auch das *vortönende* Intervall dieses Beispiels als einen wirklichen *Vorschlag* betrachten will, so kann man dennoch einen solchen Vorschlag nicht als einen *zufälligen harmonischen Bestandtheil* des betreffenden Accordes annehmen, da er einen eben so *wesentlichen* Theil desselben ausmacht, wie *jedes* der übrigen Intervalle.

§. 179.

In Betreff der Bezeichnung (Bezüfferung) der Retardations- und Präsonanzaccorde im Generalbasse, bemerke man sich, dass solche bei allen gegen den Basson *retardirten* oder frei eintretenden Intervallen durch die gewöhnliche Bezeichnung der betreffenden Tonstufen geschieht, und dass nur da, wo der Basson ein einzelnes retardirtes oder frei eintretendes Intervall besitzt, der betreffenden Note ein schräger Strich beigelegt und bloss die *nachschlagende* Bassnote bezüffert wird, z. B.

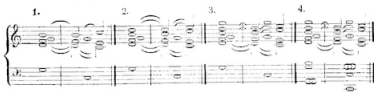
Werden aber gleichzeitig mit dem Basse noch Oberstimmen retardirt, so gibt man den retardirten Intervallen den gewöhnlichen Querstrich, und bezeichnet bloss das fortschreitende Intervall, z. B.



Hiernach kann nun der Lernende sämtliche Beispiele zu seiner Übung beziffern.

§. 130.

Zur Bildung eines mehrstimmigen Satzes, können nächst den Octaven der frei fortschreitenden Intervalle, auch diejenigen der retardirten Intervalle genommen werden, welche eine zweifache Fortschreitung gestatten, z. B.



§. 131.

Schliesslich will ich noch denjenigen Lesern zu Gefallen, welche das Kirnbergersche Werk: *die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin 1773) nicht besitzen, die darin enthaltenen zwei Tabellen der von Kirnberger sogenannten zufälligen *Dissonanzen* hier mittheilen, bemerke aber dabei, dass ich die von Kirnberger nicht angeführten *Vorbereitungssaccorde* deswegen noch hinzugefügt habe, weil ausserdem gar kein Gebrauch von diesen Tabellen zu machen wäre. —

1. Tabelle des vorgehaltenen Dreiklänges und seiner beiden Verwechslungen.

Vorbälte des Δ .Vorbälte des Δ .

Vorbälte des Basses dieser drei Accorde.



2. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes und seiner drei Verwechslungen.

Vorhalte des \square

Vorhalte des \square und \square

Vorhalte des \square

Vorhalte im Basse.

Anhang zum zwölften Capitel.

§ 182.

Aus den aufgestellten Beispielen über die Retardations- und Präsonanz-Accorde, wird man zur Genüge ersehen haben, dass sich solche *nicht* auf den Nonen-, Septimonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accord, oder auf die ohnedies nur *uneigentlichen* Verwechslungen dieser Accorde, sondern lediglich auf die beschriebene *Retardation der Intervalle* gründen, somit man dasjenige, was über obengenannte Accorde und namentlich über die beiden letzteren, in andern Lehrbüchern gesagt ist, eben nicht nöthig haben möchte, zu einem besonderen Gegenstande seiner musikalischen Forschungen zu machen. —

§ 185.

Da ich durch die §. 170. aufgestellten Dreiklangsfortschreitungen nur im *Allgemeinen* zeigen wollte, welche Accordfolgen sich mehr oder weniger zur Retardation ihrer Intervalle eignen, so habe ich mich hierbei nur auf *eine* Tonleiter, und zwar auf die *Durtonleiter* beschränkt. Um indessen den Lernenden in den Stand zu setzen, diese Uebung mit *allen* Accorden *beider* Tonleitern vorzunehmen, so folgen nachstehend *sämmtliche* sich hierzu eignende Dreiklangsfortschreitungen der Dur- und Molltonleiter.

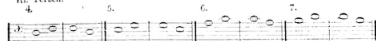
Durtonleiter, auf- und abwärtsgehend.

Grasse Secunden.

Kleine Secunden.

Gr. Terzen.

Hil. Terzen.

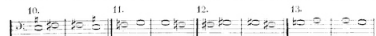
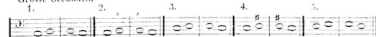


Reine Quarten.



Molltonleiter, auf- und abwärtsgehend.

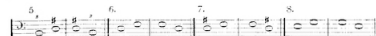
Grosse Secunden.



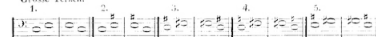
Kleine Secunden.



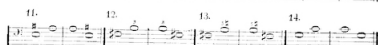
Kleine Terzen.



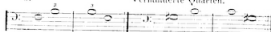
Grosse Terzen.



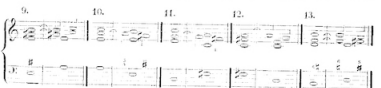
Reine Quarten.



Verminderte Quarten.



Von diesen Dreiklangsfolgen finden sich nun nachstehend einige in vier Stimmen aufgestellt, welche *vor der Molltonleiter* eigen sind, und deren Behandlung als Retardations- und Präsonanz-Accorde *) zu den merkwürdigeren gehören.



*) Diejenigen dieser Accorde, welche durch ihren *fi-f* Anschlag als Präsonanz-accorde gebraucht werden können, wird der Leser leicht von selbst finden.

§ 184.

Durch Hinzufügung der Septime (§. 171.) ergeben sich nun noch weiters verschiedene Retardationen der Molltonleiter, deren etliche nachstehendes Beispiel enthält.

Da sich die Bassfortschreitung No. 13. nicht wohl rückwärtsgehend gebrauchen lässt, (wie dies der Fall mit den übrigen war) so musste hier statt des \square der \square genommen werden. —

Der Lernende kann nun die Retardation bei allen übrigen Accordfolgen versuchen. —

§ 185.

Noch sey hier bemerkt: dass wenn man von zwei retardirten *oberen* Intervallen, eines noch um einen Taktschlag länger zurückhält als das andere, sich hierdurch die vermeintliche Anwendung der sogenannten *zufälligen Dissonanzen* beim *Nonen-* und *Septimen-Accord*, und wenn man dem einen oder dem anderen dieser zwei Intervalle *seine Oberterz beifügt*, dasselbe beim *Undecimenaccord* darstellt, z. B. 1. 2. 3.

Man kann auch zur Vermeidung des Umstandes: dass eine *lange Note an eine kurze gebunden erscheint*, diese Sätze auf folgende Art notiren, z. B.

Endlich kann man auch dieses Verfahren noch dahin umändern, dass man statt der *oberen*, die *tieferen* Töne des hier vorkommenden \square später eintreten lässt, z. B.

Wenn man nun nachstehenden Satz bei 1., so notirt wie bei 2., somit die Retardation des Diskantes verlängert, und dann den Eintritt des Basses durch Pausen unterbricht, sonach den Bass ton später als die übrigen Intervalle der betreffenden Accorde eintreten lässt, so erscheint hierdurch im zweiten Takte von No. 3. ein \square mit vermeintlich *unterschobernem* Grundton, wie dessen §. 156. Erwähnung geschehen ist, z. B.



Noch anschaulicher ergeben sich aber diese vermeintlich unterschobenen Grundtöne, wenn man bei der Folge zweier Accorde wie z. B. in nachstehenden drei Sätzen bei A, jedesmal den Bass-ton des ersten Accordes weglässt, (was aus dem Grunde wohl geschehen kann, da seine *Octave* in der Oberstimme vorhanden, und die *Harmonie* dieses Accordes an sich *vollständig* ist) und diese Sätze so wie bei B notirt, z. B.



Aus vorstehendem Beispiel B sieht man nun, welche eigentliche Bewandniß es mit den §. 156. angeführten Marpurg'schen drei Grundaccorden *von zweiten Bänge*, und mit demjenigen Verfahren hat, wo zu einem in den Oberstimmen forttönenden Accord, noch ein eigener Basson hinzutritt.

Man kann aber auch vorstehenden Satz, ohne die Retardation der Oberstimmen, und dagegen den Basson des zweiten Taktes, schon in der zweiten Hälfte des ersten Taktes *anticipirend* (vorausnehmend) eintreten, oder zugleich auch in eines der drei Intervalle des \sphericalangle des zweiten Taktes, nachschlagen lassen, um die erforderliche *Bewegung* beizubehalten, z. B. A. B.



Die Anwendung solcher Sätze erfordert übrigens ein langsame Zeitmass, und einen kraftvollen Eintritt des Basses, dem daher noch seine tiefere Octave beigelegt werden kann.

Dreizehntes Capitel.

Über die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde, und über den Orgelpunkt.

§. 136.

Da die Lehre über die Behandlung der *durchgehenden Noten* und *Accorde*, mit der Lehre von *Takte* in genauer Verbindung steht, so will ich nachträglich zu den §§. 55, 56 und 57, noch Folgendes in dieser Beziehung hier anführen.

Der *Takt* wird entweder als ein *gerader*, oder als ein *ungerader Takt* behandelt.

Als einen *geraden Takt* theilt man ihn in zwei *gleiche Zeiten*, und als einen *ungeraden Takt* in drei *gleiche Zeiten* ein. Werden diese *Taktzeiten* beim *Taktgeben* (Takt schlagen) bemerkt, so heissen sie *Taktschläge* *).

*) Bei sehr langsamer Bewegung eines zweitheiligen Taktes, kann indessen auch die Bezeichnung der *halben Taktzeiten* nachsorglich werden, in welchem Falle man sie jedoch auch nur als *halbe Taktschläge* betrachtet und benennt.

Gelt ein *gerader* oder *ungerader* Takt so schnell vorüber, dass man ihn beim Taktgeben mit *einem* Taktschlag abfertigt, so erscheint er auch nur als ein *einzeittiger* Takt.

Man kann *zwei* gerade Takte in *einen* Takt vereinigen, und hierdurch einen *zweimal* zweizeitigen, also *vierzeitigen* Takt bilden. Dieser vierzeitige Takt heisst dann ein *zusammengesetzter gerader Takt* ^{*)}, und erhält auch *vier* Taktschläge.

Bei dem *ungeraden* Takte findet diese Vereinigung *zweier* Takte nicht Statt; wohl aber kann man bei ihm, so wie auch beim geraden Takte, die *Dauer* der Takttheile sowohl *vergrössern* als *verkleinern*, woraus dann die gegenseitigen Verhältnisse entspringen, in welchen der $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$; ferner der $\frac{2}{3}$ und $\frac{2}{4}$, und der $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$ Takt zu einander stehen.

Der *einzeitige* $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, wird auch *Tripeltakt* genannt, da hier *drei* Takttheile in *einer* Taktzeit vereinigt, oder *eine* Taktzeit in *drei* gleiche Takttheile vergliedert erscheinen.

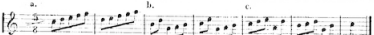
Aus diesem *einzeitigen* Tripeltakte, entspringen dann die *zusammengesetzten geraden* und *ungeraden Tripeltakte*, nämlich der $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{4}$, und der $\frac{9}{8}$ Takt; dann der $\frac{3}{8}$ Takt. Von den zwei ersten zusammengesetzten *geraden* Tripeltakten erhält jeder zwei Taktschläge, und der dritte vier Taktschläge. Der zusammengesetzte *ungerade* Tripel — nämlich der $\frac{9}{8}$ Takt — erhält drei Taktschläge.

Im Vorbeigehen sey hier nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass man die *gerade* oder *ungerade* Beschaffenheit eines *zusammengesetzten* Taktes, aus dem *Zähler seines Bruches* sogleich erkennen kann, und dass man nie mehr als *vier* Zeiten in einem Takte zählt.

Ein *ungerader* Takt muss daher jederzeit ein *dreizeitiger* Takt (Takt von drei Taktschlägen) seyn. ^{**)}

^{*)} Der *zweizeitige* Takt heisst dann in dieser Beziehung: ein *einfach gerader* Takt.

^{**)} Der $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt ist nur als ein *einzeitiger* Takt zu betrachten, da seine Taktnoten in einem solchen Zusammenhang erscheinen müssen, dass entweder alle 3, oder 2 und 2, oder 2 und 2 in einer *abgleichbaren* Verbindung unter sich stehen, z. B.



Da nun die Figuren bei *b* und *c* nach Willkür mit einander abgewechselt werden können, eine solche *unglückliche Takttheilung* aber nur Unordnung und Verwirrung beim *Taktgeben* verursachen müsste, so bezeichnet man diesen $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, der übrigens unter *keinerlei* Umständen als ein *ungerader* Takt behandelt werden könnte, auch nur durch *einen* Taktschlag.

§ 187.

Von den *zwei* oder *vier* Zeiten des *geraden Taktes*, betrachtet man die *erste* und *dritte* Zeit als die *guten*, die *zweite* und *vierte* aber als die *schlechten Zeiten* des Taktes.

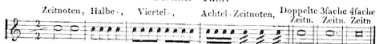
Von den *drei* Zeiten des *ungeraden Taktes*, betrachtet man *nur* die *erste* als die *gute Zeit*; die beiden andern erscheinen also als *schlechte* Taktzeiten.

Der *einzeitige* Takt, er mag nun ein $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{8}$ Takt seyn, kann nur eine *gute* Taktzeit haben, da eine *schlechte* Taktzeit nur in Folge einer *vorhergegangenen guten* Taktzeit bestehen, hier also gar nicht Statt finden kann.

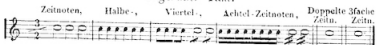
Diejenigen Noten eines Taktes, welche von *kürzerer* Dauer als die *Taktzeiten* sind, heissen im Allgemeinen *Taktnoten*.

Da aber, streng genommen, alle in einem Takte enthaltenen Noten als *Taktnoten* erscheinen, an deren *genauen* Bezeichnung aber vieles gelegen ist, so theile ich die Noten eines Taktes auf nachstehend bemerkte Art ein, und gebe ihnen, indem ich von der *Dauer der Taktzeiten* hierbei ausgehe, folgende Namen:

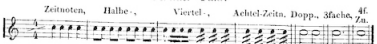
Gerader Takt.



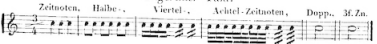
Ungerader Takt.



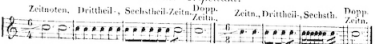
Gerader Takt.



Ungerader Takt.



Gerader Tripeltakt.



Ungerader Tripeltakt.

Zeitnoten. Drittheil- Sechstheil-Zeitnoten. Dopp. 3/4 Zeitn.

NB.

Zusammengesetzter gerader Tripeltakt.

Zeitnoten. Drittheil- Sechstheil-Zeitnoten. Dopp. 3/4er, d. Zn.

Ferner gehört hierher auch noch der *einseitige dreigliedrige Takt*, dessen Zeitnote in drei Drittheil- und sechs Sechstheil Zeitnoten zerfällt, z. B.

Ganze Zeitnoten, 3 Drittheil- 6 Sechstheil. Zeitn.

Die *Tripeltakte*, da hier *eine* Taktzeit nicht in 2, 4 und 8 Theile, sondern in 3 und 6 Theile zergliedert wird, mussten daher auch *hiernach* ihre *Taktnoten* benannt erhalten, und da bisher für die *Vereinigung von drei Tripelzeitnoten in einer Note* noch keine Figur bestanden, so habe ich die mit *NB.* bezeichnete, nämlich eine sogenannte *weisse Note mit einem linker Hand beigefügten Punkte* dafür angenommen, welche Note demnach 9 Achtel eines Tripeltaktes in sich vereinigt.

So wie nun die Taktzeiten selbst, als *gute* und *schlechte Taktzeiten* betrachtet werden, ebenso ist dieses der Fall mit den *Zeitnoten*, so dass man die Halben-, Viertel- und Achtelzeitnoten, dann wiederum die Drittheil- und Sechstheilzeitnoten, als *gute* und *schlechte* in denselben Verhältnisse betrachtet, welches desfalls bei den *Taktzeiten der geraden und ungeraden Takte* angenommen worden ist. Ein Mehreres hierüber enthält die Lehre der musikalischen Metrik.

§ 183.

Wenn nun auch die *Halben-* und die *Drittheilzeitnoten*, in nachstehend bemerkten vier Fällen, den allgemeinen Namen *durchgehende Noten* erhalten, so kommt dieser Name eigentlich doch nur der unter No. 4. beschriebenen Halben- oder Drittheilzeitnote

zu, indem jede der 3 vorhergehenden Arten, die zugleich dabei bemerkte *besondere Benennung* erhält, nämlich:

- 1) *harmonische Note*, wenn sie *gleichzeitig* mit einem auf einer *Taktzeit* eintretenden Accord vorkommt, und als dessen *Bestandtheil* erscheint;
- 2) *Wechselnote*, wenn sie *gleichzeitig* mit einem solchen Accord eintritt, aber *nicht* zu seiner Harmonie gehört, also nicht als Bestandtheil dieses Accordes, sondern nur als ein *Vorschlag* (vorschlagende Note) eines seiner Intervalle, zu betrachten ist;
- 3) *harmonische Nebennote*, wenn sie zwar als Bestandtheil des betreffenden Accordes erscheint, aber der unter 1. erwähnten Note auf der *schlechten Zeit* nachfolget, in welchem Falle dann *erstere* auch *harmonische Hauptnote* genannt wird;
- 4) *durchgehende Note*, wenn sie der unter 1. bemerkten Note auf der *schlechten Zeit* nachfolget, und *nicht* zu ihrer Harmonie gehört.

Aus vorstehenden Beispielen ersieht man: dass bei der *Wechselnote* die *harmonische Note* von ihrer Stelle *verdrängt* wird, und erst auf der *schlechten Zeit* erscheint, und dass das Verfahren bei 2. eigentlich das *umgekehrte Verfahren* bei 4. ist. Da nun hierbei gewissermassen ein *Wechsel in der Stellung der durchgehenden Note zur harmonischen Note* Statt findet, so hat dieser Umstand nicht allein ihren Namen veranlasst, sondern man betrachtet sie auch in *dieser* Beziehung ebenfalls als *durchgehende Note*, nennt sie aber *irregulär durchgehende*, und die unter 4. bemerkte *regulär durchgehende Note*.

Es folgen hier nun noch zwei Beispiele dieser vier Notensetzungen, A im *Ungeraden-* und B im *Tripeltakte*.

¹⁾ Ich erlaube mir hier die vorläufige Bemerkung, dass man sich der sogenannten *W. und W.* Noten zur Bezeichnung der *Vorschläge* (vorschlagenden Noten) nur dann bedienen sollte, wenn der *Vorschlag* nur von der Dauer einer $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ Zeitnote ist, jeden *Vorschlag* von längerer Dauer, würde man besser, und jedenfalls *passender* mit demjenigen *grauen* (gewöhnlichen) Note schreiben, welche seine Dauer erreicht, was ähnlich bei dem *Vorschlage* von der Dauer einer *ganzen* Zeitnote *unthunlich* erscheint.

Aus den vorstehenden Sätzen bei B ergibt sich: dass in den *Tripeltakten* entweder nur die *erste*, oder nur die letzte der drei Noten zu beachten ist; und zwar die *erste* entweder wie bei 1. als *harmonische Note*, oder wie bei 2. als *Wechselnote*, und die *letzte* entweder wie bei 3. als *harmonische Nebennote*, oder wie bei 4. als *regulär durchgehende Note*. Man hat mithin bei den durchgehenden Noten des Tripeltaktes stets darauf zu sehen: dass die *erste* und *letzte* Note ihrem Charakter auch entspreche.

§. 189.

Was nun die *Behandlung* dieser vier verschiedenen Arten *durchgehender* Noten anbelieft, so bemerke man sich desfalls Folgendes:

1) In Betreff der *harmonischen Note*.

Da diese jedesmal gleichzeitig mit der Taktzeit und als *harmonischer* Bestandteil eines Accordes eintritt, so kann ihr auch oberhalb und unterhalb jedes Intervall der *diatonischen Tonleiter*, und wenn dieses durchgehende Intervall um einen grossen halben Ton aufwärts oder abwärts in die *nächste harmonische Note* fortschreiten kann, auch jedes Intervall der *chromatischen Tonleiter* nachfolgen, z. B.

2) In Betreff der *Wechselnote* *).

Da diese an der Stelle der harmonischen Note steht, so kann sie auch ebenso wie letztere, stufenweise und sprungweise (wie man sich auszudrücken pflegt) und dabei nach einer vorhergegangenen harmonischen Nebennote, oder regulär durchgehenden Note *eintreten*; die *harmonische Note* muss ihr aber jederzeit auf der *nächsten Stufe* als kleine oder grosse Secunde folgen, z. B.

3) In Betreff der *harmonischen Nebennote*.

Da diese mit der *harmonischen Hauptnote* zu einem und demselben Accord gehört (die *Hauptnote* müsste dann nur dem \square und die *Nebennote* dem auf diesen \square gebauten \square), oder den Verwechslungen dieser Accorde, angehören) so kann sie auch ihrer Hauptnote überall da folgen, wo das durch sie bezeichnete Intervall des betreffenden Accordes eintreten könnte.

Bei der *Fortschreitung* der *harmonischen Nebennote*, findet dieselbe Willkür wie bei der Fortschreitung der *harmonischen Hauptnote* Statt, z. B. A, und nur da, wo die harmonischen Nebennoten in Verbindung mit ihren Hauptnoten *gebrochene Accorde* bilden, können sie, als deren *Intervalle*, an eine *vorgeschriebene* Fortschreitung gebunden seyn, z. B. B.

*) Sämtliche *Wechselnoten* bei 2., *harmonische Nebennoten* bei 2., und *regulär durchgehende Noten* bei 4., erscheinen hier, zur leichteren Auffindung, mit einem - bezeichnet.



4) In Betreff der *regulär durchgehenden Note*.

Da diese der harmonischen Note unmittelbar zu folgen hat, und da bei der harmonischen Note bereits gesagt ist, dass ihr jedes Intervall, mit Berücksichtigung der dessfalls gemachten Bemerkungen, folgen kann, so kann das bereits bei 1. angeführte Beispiel, zugleich auch hier dienen, z. B.



Die regulär durchgehende Note, kann also der harmonischen Note in allen Intervallenverhältnissen folgen, wenn nur *nach ihr* wiederum eine harmonische Note stufenweise eintreten kann.

Anmerkung. Eigentlich sollte die *durchgehende Note* jederzeit nur zwischen zwei *harmonischen Noten* stehen; allein man kann den Eintritt der *zweiten harmonischen Note* auch durch eine eingeschobene Wechslnote *verzögern*, z. B.



Ja, wenn die harmonische Note zugleich als *Schlussnote* erscheint, und als solche von noch ein- und zweimal so langer Dauer seyn kann, so kann ihr Eintritt sogar durch *zwei* Wechslnoten verzögert werden, z. B.



in welchem Falle letztere jedoch eigentlich nur als *Vorschläge* erscheinen.

Ein Mehreres hierüber enthält die Lehre des Contrapunktes, und ich will hier nur noch bemerken, dass die *durchgehende Note* nie als *Schlussnote* gesetzt werden darf, da *letztere* jederzeit die *harmonische Note* seyn muss.

§ 130.

Da bei Anwendung dieser vier Arten von Noten im Tripeltakte, immer drei und drei derselben in derjenigen Beziehung zu einander stehen, wie dieses bei den andern Takten mit zwei und zwei derselben der Fall ist, und da dessfalls bereits am Schlusse des 128. §'s die Bemerkung ausgesprochen worden: dass es hierbei nur darauf ankomme, dass die *erste* und *letzte* solcher drei Noten auch ihrem Charakter entspreche, so ergibt sich hieraus, dass man die *erste* dieser drei Noten entweder *wiederholen*, oder statt dieser Wiederholung um die Dauer ihrer zweiten Note *vergrössern* kann, z. B.



Wenn man aber die Sache herumdreht, und die Dauer der zweiten und dritten Note in *einer* Note vereinigt, z. B.



so kann dies zwar *am rechten Platze* manchmal von Wirkung seyn; als eine *Verrückung der gewöhnlichen Ordnung* wird es aber stets *unsanft* und *widrig* erscheinen; namentlich No. 1 u. 2.

Auch bei den übrigen Taktarten kann man diese Vergrößerung der ersten Note anwenden, indem man z. B. in $\frac{3}{4}$ Takt die *ganze Zeilnote* in vier Viertelnoten zergliedert, und der ersten Note drei solcher Zeilen zutheilt, z. B.

A. 1. und 4. 4. 5.

Dieses Verfahren aber umzukehren, würde *nur gesanglose* Sätze liefern, z. B.

1. und 4. 2. 3.

doch könnte es ebenfalls *an der rechten Stelle gebraucht*, immerhin von solcher Wirkung seyn, dass sich das *Widrige* desselben entschuldigen liesse.

§. 191.

Die durchgehenden Noten können auch in *mehreren* Stimmen gleichzeitig erscheinen, z. B. ,

Moderato

und man hat hierbei nur darauf zu sehen: dass die auf den *Taktzeiten* zusammen treffenden Noten in einem *consonirenden*, oder doch *fasslichen* Verhältniss zu einander stehen, wie solches aus vorstehendem vierstimmigen, so wie aus nachstehendem blos zweistimmigen Beispiel zu ersehen ist.

Allein diese *mehrstimmig durchgehenden Noten*, bilden darum noch *keine durchgehenden Accorde*, indem die Eigenschaft der

letzteren es durchaus erfordert, dass sie die Dauer einer *ganzen Taktzeit* einnehmen.

§. 192.

Die *einstimmig* und *mehrstimmig* durchgehenden Noten, sind aber in Betreff des *reinen Satzes*, denselben Regeln unterworfen, wie dies die Intervalle aller fortschreitenden Accorde sind; daher auch die beim *reinen Satze* einmal als *fehlerhaft* betrachteten Gänge, ebenfalls bei den *durchgehenden Noten* und *durchgehenden Accorden* als fehlerhaft erscheinen.

Man dürfte daher nachstehendem Satze bei A, nicht die durchgehenden Noten bei B beifügen, da in diesem Falle der Discant gegen den Alt, eine verbotene Quintenfolge machen würde, z. B.

Statt ähnliche Fehler zu machen, soll man vielmehr die durchgehenden Noten zu deren *Vermeidung* benutzen, wie aus nachstehenden Beispielen bei den mit *AB*. bemerkten Sätzen zu ersehen ist.

AB. AB.

Bei noch geschwinderer Bewegung und zugleich noch kürzeren Noten, hat man indessen der hierbei erscheinenden *Quinten* nicht zu achten, wie solches unter andern aus nachstehendem sehr guten Satze von Mozart zu ersehen ist, z. B.

¹ Ich weiss es recht gut, dass andere Tonlehrer diesen Satz nicht für fehlerhaft halten, obgleich sie sogar verbotene Quinten vermischen wissen wollen.

Was von der ganzen Sache zu halten ist, darüber werde ich mich in der Lehre des Contrapunctes aussprechen, da es hier zu unständlich seyn würde.



N.B.

Wenn man aber eine Folge zweier *Octaven* schlechterdings als *fehlerhaft* annehmen will, so wird dieser Fehler auch bei noch so kurzen Noten und deren geschwindesten Bewegung *nicht* verbessert, z. B.



§. 195.

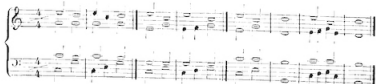
Was nun die *durchgehenden Accorde* anbelieft, so muss ein durchgehender Accord, wie auch schon bemerkt worden ist, die Dauer einer *ganzen* Zeilmotte einnehmen; eines Theils, weil die *Fasslichkeit* eines Accordes keine *kürzere* Dauer gestattet, und zweitens, weil er bei einer *längeren* Dauer nicht mehr als *durchgehender Accord* fühlbar würde, was letzteres jedoch, wie weiter unten gezeigt werden wird, bei den auf der *schlechten Taktzeit* eintretenden *Accorden* eine Ausnahme erleiden kann.*)

Will man nun die §. 188 angeführte Anwendung der halben und drittheil Zeilmotten auch auf die *ganzen* Zeilmotten übertragen, so erhalten wir statt der dort angeführten viererlei Arten durchgehender *Noten*, nunmehr viererlei Arten durchgehender *Accorde*; nämlich:

*) Die in etwas verschiedene Behandlung der durchgehenden Accorde des *ungeordneten* Taktes, wird aus dem §. 196. zu sehen sein.

- 1) *harmonische Hauptaccorde*;
- 2) *irregulär durchgehende Accorde*;
- 3) *harmonische Nebenaccorde*;
- 4) *regulär durchgehende Accorde*.

Ein *harmonischer Hauptaccord* ist nun ein solcher, welcher als ein *freischiagender* \triangle oder \square , oder als eine *Verwechslung* dieser zwei *Accorde*, auf der *guten* Taktzeit eintritt, und entweder einen *harmonischen Nebenaccord*, oder einen *regulär durchgehenden Accord* auf der *schlechten* Taktzeit unmittelbar nachfolgend erhält, z. B.



Ein *irregulär durchgehender Accord* ist ein solcher, bei welchem das *nicht* zur Harmonie des eben bezeichneten Hauptaccordes gehörige Intervall, ein *harmonisches* Intervall desselben auf gleiche Weise von seiner Stelle verdrängt, wie dies der Fall mit der *irregulär durchgehenden Note* (Wechselnote) gegen die *harmonische* Note ist, z. B.



Anmerkung. Da bei diesen Accorden ebenfalls ein *Fortönen* des *irregulär* durchgehenden Intervalles Statt findet, so sind sie, in dieser Beziehung, wie auch schon §. 167 bemerkt worden ist, auch als *Präsonanzaccorde* zu betrachten.

Die Eigenschaft des *harmonischen Nebenaccordes*, so wie diejenige des *regulär durchgehenden Accordes*, ist sowohl aus obiger Erklärung, als beigefügtem Beispiel über den *harmonischen Hauptaccord*, zu sehen, wonach *beide* nur auf der *schlechten* Taktzeit, und nur einem *harmonischen Hauptaccord* *nachschlagend* erscheinen können, und wobei hier, wie bei den durchgehenden *Noten*, ersterer Accord nur Intervalle des *Hauptaccordes*, letzterer aber zugleich noch ein oder zwei *fremde* Intervalle enthalten kann.

Ich bediene mich daher auch hier des ersten der vorstehenden zwei Beispiele, nur dass ich hierbei die harmonischen Nebenaccorde mit III. und die regulär durchgehenden Accorde mit IV. noch besonders bezeichne.

§ 194.

Wenn nun auch gegen die Einführung und Benennung dieser vierlei Arten durchgehender Accorde, streng genommen, nichts einzuwenden ist, so wie man sie denn auch, zur Vermeidung eines möglichen Missverständnisses, als *durchgehende Accorde* No. 1, 2, 3 und 4. bezeichnen könnte, so ist doch eigentlich nur der *regulär* durchgehende, als ein wahrhaft *durchgehender Accord* zu betrachten, in welchem Falle er aber zugleich in demselben Verhältnis zu dem vorhergehenden und folgenden *harmonischen Hauptaccord* stehen muss, wie nach der Anmerkung zu No. 4. §. 189. die *durchgehende Note* zur *harmonischen Note* stehen soll. Der □, welcher in nachstehend notirten Beispielen jedesmal auf der schlechten Taktzeit steht, ist daher nur im ersten, nicht aber im zweiten und dritten Beispiel, als ein *durchgehender Accord* zu betrachten, wohl aber ist er es wiederum im vierten Beispiel, jedoch nicht im fünften, z. B.

§ 193.

So wie sich nun die Anwendung der *harmonischen Haupt- und Nebennoten* von selbst ergibt, und die *regulär* und *irregulär* durchgehenden Noten nach den Beispielen des 189. §s gar verschiedentlich eintreten können, ebenso ist dieses der Fall mit

der Anwendung der sämtlichen durchgehenden Accorde, womit sich nun der Lernende beschäftigen kann.

Um denselben aber das hierbei einzuschlagende Verfahren anzudeuten, theile ich nachstehende Sätze, zur Anwendung der *regulär* und *irregulär* durchgehenden Accorde, mit.

1) *Wiederholung derselben Tonstufe;*

a. mit regulär durchgehenden Accorden,

b. " irregulär

c) wenn statt des □ seine Verwechslungen mit untermischelt werden.

Anmerkung. Wollte man aber abwechselnd statt des \square den \square , oder umgekehrt statt des \square den \square nehmen, so würde man hierdurch Querstünde veranlassen, z. B.

d. non bene. non bene.

male. male. male. male.

non bene.

male. male.

2) *Secundenfortschrittung*;

- a) aufwärtsgehende Secunden,
b) abwärtsgehende

Hierbei zeigt sich unter andern, auch die eigentliche Veranlassung des Gebrauches der übermässigen - und verminderten Octave.

a.

male. bene. non bene. bene.

male.

3) *Tersenfortschrittung*;

- a) von einem \square auf einen \square aufwärts und abwärts,
b) " " \square auf einen andern \square , aufwärts und abwärts.

a.

b.

male.

4) *Quartenfortschrittung*;

- a) aufwärtsgehend,
b) abwärtsgehend.

AB. Bei der aufwärtsgehenden Fortschrittung zeigt sich der gewöhnliche Gebrauch der übermässigen Quinte und verminderten Quarte.

a.

oder

b.

non bene. f. x.



AB. Da bei allen *grossen* Secundenfortschreitungen, der dazwischen liegende *halbe Ton*, sowohl aufwärts - wie abwärtsgehend der *kleine halbe Ton* seyn muss, so musste auch von *g* nach *a*, *gis*, von *a* nach *g*, aber *as* genommen werden.

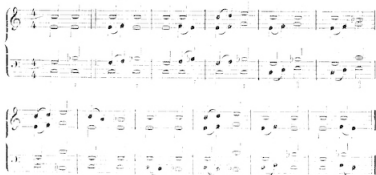
Eine weitere Aufstellung der Quinten-, Sexten- und Septimenfortschreitungen unterbleibt hier, da man sie als *Umkehrung* der vorstehenden Quarten-, Terzen- und Secundenfortschreitungen betrachten kann, wobei aber von letzteren nur wenige sich hierzu eignen.

Auch wird der Lernende dieses Verfahren auf den um eine *kleine Secunde*, *kleine Tertz*, *verminderte Quinte* etc. fortschreitenden Bass, anzuwenden wissen, ohne dass es dessfalls besonderer Beispiele bedarf.

§ 196.

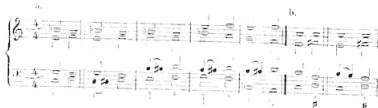
Dadurch, dass man dem *ersten* oder *zweiten* Dreiklang dieser Sätze, mitunter auch *beiden* Dreiklängen, eine *Septime* beisetzt, entstehen wiederum *neue* durchgehende Accorde dieser Art, zu deren Aufstellung der Lernende dasselbe Verfahren, wie bei den Dreiklängen, einschlagen kann, z. B.

1) Wiederholung derselben Tonstufe.



2) Secundenfortschreitung.

- a) mit der Septime bei dem ersten Accord,
 b) " " " " " " " " zweiten " " aufwärts-
 gehend, und
 bb) mit der Septime bei dem zweiten Accord ab-
 wärtsgehend,
 c) mit der Septime bei *beiden* Accorden, was aber nur
 bei aufwärtsgelenden Secunden Statt finden kann.



*) Wenn auch nicht nach der *Notenschreib.*, doch dem *Klange* nach Quarten, aber auch nur in so weit *vollständig*, als überhaupt die Folge von zwei reinen Quarten als *erste* angenommen wird.

3) *Terzenfortschreitung.*

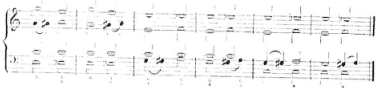
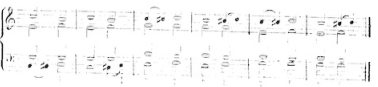
Hier kann nur dem zweiten Accord eine Septime beigelegt werden.

- a) bei aufwärtsgehenden Bassfortschreitungen,
 b) " abwärtsgehenden " "

4) *Quartenfortschreitung.*

- a) mit der Septime beim ersten Accord
 b) " " " " zweiten " } aufwärts-
 c) " " " " bei beiden Accorden } gehend.

Anmerkung. Bei d, ist statt der aufwärtsgehenden Quartenfortschreitung, die aufwärtsgehende Quintenfortschreitung genommen und dem zweiten Accord die kleine Septime beigelegt worden.

c. *fünftimmig.*d. *vierstimmig.*

In diesen vier Sätzen zeigt sich abermals die eigentliche Veranlassung des Gebrauches der *übermässigen Quinte* und *verminderten Quarte*, so wie der *übermässigen* und *verminderten Octave*.

§. 197.

Wenn man nun den *regulären* mit dem *irregulären* Darchgang in *einem* Accord vereinigt notirt, so bilden sich hierdurch *retardirt durchgehende Accorde*, z. B.



Der Lernende kann nun dieses Verfahren auch bei allen übrigen durchgehenden Accorden anwenden.

§. 198.

Wenn man die durchgehenden Noten nur als *Zwischenstufen* der grösseren Intervalle benutzet, und mittelst der einzuschaltenden *Secunden* eine *gesungvollere* Verbindung der Tonstufen bezwecken will, z. B.



so hat man darauf zu sehen, dass *diejenigen* Stimmen, welche als *Quinte* oder *Octave* *zusammentreten*, dieses in der *Gegenbewegung* thun, weil sich ausserdem die *einemal* als fehlerhaft angenommenen *Quinten* - und *Octavenfolgen* zeigen. Zur Vermeidung dieses Fehlers, musste daher im vorhergehenden Beispiel der \square bei *F* ohne *Terz* genommen werden, da ausserdem der *Alt* gegen den *Bass* eine *verbotene Octavenfolge* gemacht haben und wenn man den *Tenor* des andern Satzes so wie nachstehend

notirt hätte, hierdurch eine *verbotene Quintenfolge* entstanden seyn würde, z. B.



Man nennt solche Fortschreitungen, wie sie in vorstehendem Beispiel der *Alt* gegen den *Bass* bei No. 1. a, und der *Tenor* gegen den *Bass* bei No. 2. a. *nachten*, *verdeckte Octaven* - und *Quintenfolgen*, und betrachtet sie als fehlerhaft, weil sich bei der *Anwendung* der *Zwischenstufen* *offenbare Octaven* - und *Quintenfolgen* ergeben.

Einige Tonlehrer wollen diesen angeblichen Fehler sogar im *zweistimmigen* Satze vermeiden wissen, und betrachten daher nachstehende Sätze der *oberen* Notenzeile als fehlerhaft, da sich durch die in der *unteren* Notenzeile bemerkten *Zwischenstufen* *Quinten* und *Octaven* zeigen, obgleich diese *Zwischenstufen* selbst *nicht* hörbar gemacht werden, z. B.



Der angehende *Tonsatzer* mag es mit diesen *angeblich fehlerhaften* *verdeckten Octaven* und *Quinten* halten wie er will, und kann jeden Falles *diejenigen* derselben als *ganz gut brauchbar* betrachten, wo entweder die *eine* der *beiden* Stimmen *stufen-*

weise fortschreitet, wie vorstehend bei No. 1—7, oder wo beide Stimmen zwar *springen*, hierbei aber in derselben Grundharmonie bleiben wie bei No. 8.

In Betreff der *verdeckten Octaven* will ich aber hier noch bemerken, dass solche, wie deren das nachstehende Beispiel bei A enthält, darum *fehlerhaft* sind, weil durch eine zweifach vorhandene Tonstufe, welche in der einen Stimme *erhöht* in der anderen aber *unverändert* fortschreitet, der *Octavengang* nicht allein *nicht* aufgehoben, sondern der ganze Satz noch obendrein *unharmonisch* erscheint.

A.

male.

B.

non bene.

Auch der Satz bei B, erscheint wegen der im Bass und Tenor vorkommenden *einseitigen* Erhöhung eines *doppelt* vorhandenen Intervalles, *nicht* empfehlenswerth.

Hiermit ist aber weder die übermäßige noch die verminderte Octave zu verwechseln, sofern sie als Bestandtheile eines durchgehenden Accordes erscheinen.

Die angeführte *unharmonische* Wirkung des vorstehenden Satzes bei A ist so stark, dass sogar die durch eine *zweifache* Erhöhung der betreffenden Tonstufen entstehenden ganz *offenbare* Octaven vorzuziehen seyn würden z. B.

non bene.

Anmerkung. Die Benennung *verdeckte* Octaven und Quinten erscheint bei allen angeführten Beispielen dieser Art eigentlich

ganz unpassend, da hierbei diese angeblichen Satzfehler in der That *nicht verdeckt* erscheinen; vielmehr möchte dieses bei Stellen folgender Art der Fall seyn, wo die letzte der durchgehenden Noten den angeblichen Fehler auch wirklich verdeckt, nicht aber verbessert, z. B.

§. 199.

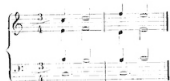
Was nun die Anwendung der durchgehenden Accordes beim *ungeraden Takte* betrifft, so merke man sich desfalls Folgendes:

- 1) Man kann die *durchgehenden Accordes* des *ungeraden Taktes* wie die *durchgehenden Noten* des *einfachen Tripletaktes* betrachten, und so wie beim *einfachen Tripletakte* die Dauer der ersten und zweiten Note *zusammengezogen* werden konnte, so kann man beim *ungeraden Takte* die Dauer der ersten und zweiten Taktzeit ebenfalls *zusammenziehen*. Beim *ungeraden Takte* kann also entweder der *harmonische Hauptaccord*, oder der *irregulär durchgehende Accord*, die Dauer von zwei Taktzeiten erhalten, z. B.

Moderato.

Oder es können auch diese Accordes mit ihren *harmonischen Nebenaccorden* abgewechselt werden, in welchem Falle sogar der *irregulär durchgehende Accord* einen solchen harmonischen Nebenaccord erhalten kann, z. B.

- 2) Die *regulär durchgehenden Accorde* und die durch den *irregulären Durchgang* verdrängten *harmonischen Accorde*, müssen stets auf der dritten Taktzeit erscheinen, und es geht daher nicht an, die zweite und dritte Taktzeit *ohne eine ganz besondere Veranlassung*, in eine zusammen zu ziehen, z. B.



Als eine *besondere Veranlassung* hierzu, könnte indessen entweder eine *absichtliche Verrückung* des gewöhnlichen Taktgefühls, oder die *Retardation einer regulär durchgehenden Note* erscheinen, z. B.



Statt der letzteren Zusammenziehung würde man indessen besser die betreffende halbe Note in zwei Viertel zergliedern, z. B.



- 3) Da beim *ungeraden Takte* dessen drei Zeiten stets *hörbar* oder *fühlbar*, die durchgehenden Accorde aber von keiner kürzeren Dauer als diejenige einer *ganzen Taktzeit* seyn sollen (§. 191 und 193), so kann man auch die in kürzeren Taktzeiten erscheinenden harmonischen Zusammenstellungen nicht als *Accorde*, sondern nur als *mehrstimmig durchgehende Noten* betrachten, das Zeitmass sey auch noch so gemässigt, z. B.

Moderato.



Der *fühlbare Harmoniewechsel* der ganzen Zeitnoten dieses Taktes wird immer folgender bleiben.

Moderato.



Will man aber die hier vorkommenden mehrstimmig durchgehenden Noten durchaus als *Accorde* eines *ungeraden*, also *dreizeitigen* Taktes fühlbar machen, so muss dieser Satz wie nachstehend notirt werden, wodurch er aber zugleich auch als ein von dem obigen ganz verschiedener Satz erscheint, z. B.

Moderato.



Beim *einzeitigen Tripeltakte* z. B. beim geschwinden $\frac{3}{4}$ Takt, werden in der Regel nur diejenigen Harmonien als *Accorde* beachtet, welche entweder in den *Anschlag* des Taktes fallen, oder welche wie bei 1 und 2 aus *zwei zusammengezogenen Zeiten des Taktes* bestehen; oder welche wie bei 3 die *Cadenz* bilden, z. B.

Vivace.



Gewöhnlich wird der einzeitige Tripletakt in der Art harmonisch behandelt, dass *jeder* Takt nur eine Hauptharmonie enthält, wie z. B. der erste, dritte und fünfte Takt des vorhergehenden Beispiels; oder dass die *beiden ersten Zeittheile* des Taktes in einer Harmonie vereinigt erscheinen, z. B. wie im vierten Takte dieses Beispiels, so dass dessen Sätze bei 1 und 2 nur als *Ausnahmen* erscheinen.

§. 200.

Der Orgelpunkt^{*)} ist ein mehrere Takte lang *anhaltender* Ton, und zwar in der Regel ein *Basston*, welcher gewöhnlich bei Fugen, oder fugenartig behandelten Tonstücken, gegen das Ende hin auf der *Quinte* oder *Prime* der Tonart, und hier in der Absicht gesetzt wird: um verschiedene der zuerst einzeln vorgetragenen Sätze, nunmehr durch den *fortwährenden* Basston in eine nähere Verbindung unter sich bringen zu können.

Soweit dieser Gegenstand die Lehre der Harmonie angeht, bemerke ich dessfalls Folgendes:

Der den Orgelpunkt bildende Ton, muss auf der ersten Zeit des Taktes, mit der Harmonie des \square der Prime oder Quinte der herrschenden Tonart, eintreten. Diese erste Taktzeit wird nun auf so lange als die *alleinige gute Taktzeit* betrachtet (und demnach erscheinen alle *Accordenverbindungen* der übrigen Stimmen als *durchgehende Accorde*), bis wiederum auf einer *ersten Taktzeit* ein *anderer auf ähnliche Weise behandelter Ton* (also ein *neuer Orgelpunkt*), oder der *vollkommene Schluss* eintritt.

Es folgen nun, aber *bloss in dieser harmonischen Beziehung*, drei kurze Orgelpunkte, von welchen der

- bei A mit dem \square der Prime anfängt und schliesst; der
- bei B mit dem \square der Quinte anfängt und mit dem darauf eintretenden \square der Prime schliesst; und der
- bei C ebenfalls mit dem \square der Quinte anfängt, dann auf den \square der Prime übergeht, und als Orgelpunkt dieser letzteren Stufe fortgesetzt und geschlossen wird.

Da nun dieser dritte Orgelpunkt aus einer *Vereinigung der beiden vorhergehenden* entstehen kann, so habe ich diesen Umstand *absichtlich* hier benutzt, habe auch ausserdem noch bei

^{*)} Ich bemerke hier für manche meiner Leser, dass man unter dem französischen Worte *Pont d'Orgue* eine *orante Caboz* versteht, und dass das französische Wort *Pédale*, bei seinen übrigen Bedeutungen, auch noch den hier angeführten Orgelpunkt bezeichnet.

allen drei Orgelpunkten *dieselbe Harmoniefolge* gelassen, und die hierdurch nothwendig gewordene *Versetzung* (Umkehrung) der *fortschreitenden* Stimmen, nach den Regeln des *doppelten Contrapunktes der Octave* abgefasst.

§. 201.

Die Folge derjenigen Harmonien, welche als *durchgehende Accorde* zu betrachten sind, braucht zwar nicht immer so beschränkt zu seyn, wie im vorhergehenden Beispiel; allein es ist sehr zu empfehlen, sich nicht durch *ausschweifende* Harmonien zu sehr von der herrschenden Tonart zu entfernen, da dieses mit der obenbeschriebenen Eigenschaft des Orgelpunktes ohne dies nicht übereinstimmt.

Auch soll man beim *Orgelpunkte auf der Quinte der Tonart*, die *Cadenz von der Quarte zur Prime*, und alles, was dahin einleitet, vermeiden, indem diese Cadenz nur dem *Orgelpunkte auf der Prime der Tonart* eigen seyn kann.

Man kann daher folgenden diese Cadenz enthaltenden Orgelpunkt, da er nur der *Prime der Tonart* angehören kann, nicht auch auf die *Quinte der Tonart* übertragen, z. B. A. B.

A.

B. male.

NB. NB. NB. NB.

Nachstehender, von Koch in seinem Lehrbuche der Harmonik Pag. 334. aufgestellter *Orgelpunkt der Quinte*, ist daher, in dieser Beziehung, unrichtig abgefasst, indem der *Schluss* desselben dem *Orgelpunkte der Prime* angehört, z. B. C. D.

C. P. E. Bach *)

C. male.

*) Nachdem ich dieses Beispiel bereits hier aufgenommen hatte, fand ich beim Nachschlagen in C. P. E. Bach's Clavierschule, 2ter Theil Seite 183, diesen Orgelpunkt ganz richtig, so wie ich ihn bei D. verliesert habe, notirt; mithin doch hierbei entweder ein Versehen begangen, oder die richtige Bezeichnung des Orgelpunktes nicht gekannt hat.

B.

§. 202.

Auf den oben angeführten Umstand, dass nur der *erste Anschlag eines anhaltenden Tones* als die *alleinige gute Taktzeit* erscheine, und alle während seiner Dauer eintretenden Harmoniefolgen als *durchgehende Accorde* betrachtet werden, gründen sich auch diejenigen Accordfolgen, bei welchen ein solcher anhaltender Ton, wenn auch nur einige Takte lang, in einer *Oberstimme* steht, z. B.

Moderato.

Dieser Umstand mag denn wohl die Veranlassung gegeben haben, dass man einen solchen, mehrere Takte lang anhaltenden Ton einer *Oberstimme*, ebenfalls einen *Orgelpunkt* nennt, und ihn, so gut sich's thun lässt, als solchen zu behandeln versucht.

§. 205.

Es unterliegt indessen keinem Anstand, den *Basston* eines Orgelpunktes der *Quinte*, oder der *Prime*, in den *oberen Octaven* zu verstärken; nur müssen die *Oberstimmen* des Orgelpunktes der *Quinte*, da wo der *Schluss* auf der *Prime* oder ein fortgesetzter Orgelpunkt auf derselben eintritt, mit dem *Basse* in der *Gegenbewegung* fortschreiten, z. B.

§ 204.

Ogleich nun, wie gesagt, *alle Accorde* eines Orgelpunktes, den *ersten* und *letzten* ausgenommen, als *durchgehende* betrachtet und behandelt werden, so *machen* sich doch diejenigen derselben besonders fühlbar, welche auf die *erste* Zeit der Takte fallen, und da dieses auch mit dem *anhaltenden Tone des Orgelpunktes* der Fall ist, so ist stets darauf zu sehen: dass dieser *anhaltende Ton*, und die auf die *erste* Zeit der Takte eintretende *Harmonie*, in einer *leichtfasslichen* und nicht widrigen *Zusammenstimmung* zu einander stehen.

Vierzehntes Capitel.

Von den chromatischen Accorden.

§ 205.

Unter diesen Accorden werden in gegenwärtigem Lehrbuche nach §. 85. No. 8., diejenigen *nachgebildeten* Dreiklänge und Septimenaccorde, sammt ihren Verwechslungen, verstanden, bei welchen dieses oder jenes Intervall, durch eine chromatische Veränderung der betreffenden Tonstufe, entstanden ist.


Dadurch, dass man den Charakter der *retardirten* und der *durchgehenden Accorde* verkannt, und diejenigen derselben, welche nach der *Notenschrift* ihrer harmonischen Zusammensetzung einem


▷ oder ◻, oder einer Verwechslung dieser Accordes gleichen, auch *als solche Accorde selbst* betrachtet hat, ist es gekommen, dass man verschiedene Dreiklänge und Septimenaccorde, oder Verwechslungen dieser Accordes, als *selbstständig* aufgestellt hat, welche doch nur als *nachgebildete Accorde* hätten betrachtet werden müssen.


§ 206.


Zu diesen nachgebildeten Accorden gehören nun von den bereits angeführten, der Dreiklang No. 4., ferner die Septimenaccorde No. 2. und 4. mit der grossen Septime, und No. 3. mit der verminderten Septime, z. B. in der Tonleiter von A moll

und ausserdem noch folgende *dissonirende* Dreiklänge:

a) der *doppelt verminderte* Dreiklang, z. B. 

b) der *hart verminderte* Dreiklang, z. B. 

c) der *weich übermässige* Dreiklang, z. B. 

d) der *doppelt übermässige* Dreiklang, z. B. 

Von diesen vier Dreiklängen kann man aber nur den *ersten* als brauchbar betrachten, und als Dreiklang No. 5. benennen und bezeichnen, wie weiter unten noch besonders gezeigt werden wird. Der *zweite*, welcher weder als ▷, noch in seinen Verwechslungen gebraucht wird, sollte nach der Ansicht einiger Tonlehrer dazu dienen, um seinen ▷ mittelst Hinzufügung einer Terz, zu einem ◻ mit der übermässigen Sexte zu machen, z. B.

Da letzterer Accord aber auf eine andere, und wohl auch bessere Weise, abgeleitet werden kann, so soll auch des oben unter b. erwähnten Dreiklanges und seiner Verwechslungen, hier nicht weiter gedacht werden.

Desgleichen der beiden unter c. und d. aufgestellten *sogenannten* Dreiklänge, da der Klang des erstere einen ▷, und der

des letzteren einen \square hören lässt, und es daher *widersprechend* seyn würde, einen *consonirenden* \square oder \square für einen *dissonirenden* \square ausgeben zu wollen, z. B.



§ 207.

Was nun die Behandlung der nachstehend notirten chromatischen Accorde anbetrifft, nämlich



so hätte hiervon theils bei den *Retardationsaccorden*, theils bei den *durchgehenden Accorden*, schon die Rede seyn können, indem sie entweder zu den ersteren oder letzteren, oder auch zu beiden zugleich gehören; da aber manche Tonlehrer sie bisher als *selbstständige Accorde* betrachtet und behandelt haben, und da sie in dieser Beziehung nur der chromatischen Tonleiter angehören können¹⁾, so habe ich ihre Behandlung auch erst hier vornehmen wollen.

1) Der \square , welcher durch die chromatische Veränderung der siebenten Stufe der Molltonleiter, auf der Terz derselben vorkommt, kann entweder als ein *durchgehender* oder als *retardirter* Accord behandelt werden, z. B.



2) Der \square ist eigentlich blos ein *durchgehender* Accord, welcher aus dem \square der vierten Stufe der Molltonleiter dadurch

¹⁾ Der \square , ferner der \square und \square kommen zwar schon in der Molltonleiter vor, allein da sie dieselben blos durch die chromatische Veränderung der siebenten Stufe entstanden sind, so gehört auch dasjenige, was über ihren Gebrauch zu sagen ist, erst hierher.

entspringt, dass der Basston dieses \square um einen kleinen halben Ton erhöht wird. So wie dieser Accord oben notirt steht, gehört er der Molltonleiter von G an, und geht in der Regel nach dem \square der Quinte derselben, z. B.



Anmerkung. Wenn die verdeckten Quinten des Tenors gegen den Bass bei 1. ein Aergerniss seyn möchten, der müsste den Tenor in die Octave oder in den Einklang, statt in die Quinte fortschreiten lassen. Die Quinte dieses Accordes ist aber das einzige Intervall, was verdoppelt und hierdurch dieser Accord vierstimmig gemacht werden kann. Dieser \square und \square können ihrer Fasslichkeit wegen auch *freianschlagend* gebraucht werden, nur muss man beim \square die verminderte Terz vermeiden und solche als übermäßige Sexte umkehren, da ausserdem dieser \square eben so wenig als der \square selbst, *freianschlagend* gebraucht werden könnte, z. B.



3) Der \square kann eben so wie sein Dreiklang, als ein *durchgehender*, oder als ein *retardirter* Accord behandelt werden, z. B.



4) Der aus dem \square entspringende Septimenaccord No. 3, ist ebenso wie sein \square ein blos *durchgehender* Accord, wie bei 1, 2, 3, 4, woselbst er mit seinen drei Verwechslungen notirt steht, z. B.

Da es bei diesem \square^* unermüdlich ist, dass die *Terz* und *Septime* in die *Octave* und *Quinte* des \square fortschreiten, (sofern sie beide *abwärts* gehen sollen) und da bei der *ersten* Verwechslung noch keine *Umkehrung* dieser beiden Intervalle Statt finden kann, so *musste* hier die mit *NB.* bezeichnete fehlerhafte dreimalige *Quintenfortschrittung* entstehen. Erst bei der zweiten und dritten Verwechslung, nämlich bei No. 3. und 4., wo eine *Umkehrung* dieser zwei Intervalle Statt fand, konnte auch aus der *Quintenfortschrittung* eine *Quartenfortschrittung* gemacht werden.

Um nun diese *Quintenfortschrittung* zu umgehen, lassen einige Tonlehrer die *obere* Note der *Quinte*, entweder *nach* oder *vor* der *unteren* Note derselben, fortschreiten, und betrachten den zweiten Fall als eine *Vorausnahme* dieser *Fortschreitungen*, z. B. 5, 6 und 7.

So wie denn noch andere Tonlehrer, zur Umgehung dieser *Quintenfolge*, den durch die *Vorausnahme* entstandenen \square bei 7., zu einem *selbstständigen* \square machen, und letzteren durch den im 206. §. angeführten *hart verminderten* \square , auf die daselbst erwähnte Art, entstehen lassen.

Diesen \square , von welchem der eben angeführte \square als zweite Verwechslung betrachtet wird, braucht man aber auf keinen so *gesuchten* Ursprung zurück zu führen, wenn man ihn als einen \square betrachtet, und seiner *Terz* eine *durchgehende chromatische Fortschrittung* geben will, z. B.

Dass aber der übermäßige Sextenaccord welcher als \square des \square^* erscheint, seine eigentliche Entstehung der *enharmonischen* Behandlung des \square zuschreiben hat, wird aus dem nächstfolgenden Capitel zu ersehen seyn.

5) Der \square ist durch die chromatische Erhöhung des Bass-tones des \square entstanden*, z. B.

obgleich man ihn auch durch die *Retardation* erhalten kann, z. B.

Da dieser \square aus drei übereinander stehenden kleinen Terzen besteht, und seine verminderte Septime in der *Umkehrung* ein mit der *kleinen Terz* gleichlingendes Intervall, nämlich eine *übermäßige Secunde* liefert, so bleibt auch durch *alle* Verwechslungen dieses Accordes *dasselbe Klangverhältnis*. Dieses ist auch der Grund, warum man den \square und seine drei Verwechslungen überall *frei* eintreten lassen kann, weil man ausserdem seine *sämtlichen* Intervalle als *Dissonanzen* betrachten und vorbereiten müsste, z. B.

* Durch die chromatische Erhöhung der sechsten und achten Stufe der *Molltonleiter*, verändern sich bekanntlich die beiden *harten* Dreiklänge in *verminderte*, und deren *Septimenaccorde*, von welchen der *erste* die *grosse* und der *zweite* die *kleine* Septime besitzt, in den \square und \square , mithin entsteht hier dieser letztere Accord durch die chromatische Erhöhung seines Bass-tones.

Dem *Klange* nach besteht bei a. b. c. und d. überall *dasselbe* Verhältniss; mithin bei a. 1. der Discant, bei b. 1. der Alt, bei c. 1. der Tenor und bei d. 1. der Bass, also *eine jede* der vier Stimmen die *Dissonanz* des betreffenden Accordes enthält.

Bei 2., 3. und 4. findet, nur anders vertheilt, dasselbe Statt. Da sich der eben gemachten Bemerkung zufolge, der \square vorzüglich zur *enharmonischen* Behandlung seiner Intervalle eignet, so soll auch seiner noch insbesondere im nächsten Capitel gedacht werden.

6) Der \square kommt auf der Prime der Molltonleiter vor, und entsteht durch die Retardation, z. B.



Anmerkung. Da der \square dieses Septimenaccordes, so wie derselbe bei 4. a. notirt steht, etwas hart klinget, so notirt man ihn besser ohne Secunde und verdoppelt dagegen die Sexte wie bei 4. b. geschehen ist; allein er wird alldam auch nicht mehr als ein \square , sondern als \square fühlbar.

Fünfzehntes Capitel.

Von der *enharmonischen* *) Behandlung der Accorde.

§ 208.

Diejenigen Intervalle, welche in ihrem *Klange* übereinstimmen, in ihrer *Notenschrift* aber *verschieden* sind, und deren man sich

*) Ich muss hier nachträglich zu §. 79. noch bemerken, dass schon bei den Gängen *der Fortschreitung* durch *ganze* und *ganze halbe Töne* das charakteristische Abweichen des *diatonischen* Klanggeschlechtes, die Fortschreitung durch *ganze und kleine halbe Töne* dasjenige des *chromatischen*, und die Fortschreitung durch *kleine halbe und Vierteltöne* dasjenige des *enharmonischen* Klanggeschlechtes, dass aber die übrige Einrichtung dieser drei Klanggeschlechter ganz verschieden von der unsrigen war.

Da wir heutiges Tages, wie auch bereits §. 34. bemerkt worden ist, nur zwölf verschiedene Töne in Sprung eine Octave annehmen, so ist auch der *kleine halbe Ton* das *kleinste* unserer *fortschreitenden* Intervalle; und es ist also eine in der *Notenschrift* vorzunehmende Fortschreitung durch *Vierteltöne* nur schickbar, daher wir solche auch nicht eine *enharmonische Fortbewegung*, sondern eine *enharmonische Rückung* nennen.

bei der *enharmonischen* Setzart bedienen kann, sind nun folgende:

1) Die *übermässige Prime* und die *kleine Secunde*, welche in ihrer Umkehrung die *verminderte Octave* und die *grosse Septime* geben, z. B.



2) Die *grosse Secunde* und die *verminderte Terz*, und in der Umkehrung die *kleine Septime* und die *übermässige Sexte*, z. B.



3) Die *übermässige Secunde* und die *kleine Terz*, und in der Umkehrung die *verminderte Septime* und die *grosse Sexte*, z. B.



4) Die *grosse Terz* und die *verminderte Quarte*, und in der Umkehrung die *kleine Sexte* und die *übermässige Quarte*, z. B.



5) Die *übermässige Quarte* und die *verminderte Quinte*, und *vice versa* die *verminderte Quinte* und die *übermässige Quarte*, z. B.



Anmerkung. Wollte man noch die *übermässige Terz* und deren Umkehrung die *verminderte Sexte*, erstere mit der *reinen Quarte* und letztere mit der *reinen Quinte* von gleichem *Klange* hinzufügen, z. B.



so würden sie doch allenfalls nur bei einem Satze wie der nachstehende ist, Veranlassung zu einer *enharmonischen* Behandlung geben, und müssten auch, der erforderlichen Fasslichkeit wegen, stets um eine Octave auseinander gerückt werden, z. B.

§. 209.

Die *enharmonische* Betrachtung und demnächstige Behandlung der Intervalle eines Accordes, dienet vorzüglich dazu: um den *unveränderten* Klang eines solchen Accordes, aus *einer* Tonart in eine *andere* übertragen zu können.

Durch die *enharmonische Umänderung der Notenschrift*, dürfen indessen nur solche Intervallzusammensetzungen erscheinen, welche auch einem der bisher abgehandelten Accorde zugetheilt werden können; nicht aber solche, wodurch ein ganz einfacher Accord nur *unleserlich* erscheinen, und ohne allen praktischen Nutzen bleiben würde, wie dieses der Fall mit dem $\text{D}\flat$ seyn würde, wenn man ihn auf eine der nachstehend bemerkten Arten umschreiben, und sich *einbilden* wollte: hierdurch eine *neue* Behandlung dieses $\text{D}\flat$ gewonnen zu haben, z. B.

Diese umzuändernde *Notenschrift* selbst, kann man aber in dem Augenblick der *enharmonischen Umkleidung* bei solchen Stellen unterlassen, wo ausserdem ein und derselbe Klang in seiner *zweifachen* Notenschrift in *einem* und *denselben* Takte erscheinen würde; daher man z. B. folgenden Satz bei A, besser so notirt wie bei B, oder die *enharmonische Umkleidung* auch gleich eintreten lässt, wie bei C.

Bei solchen Stellen aber, wo ein *enharmonisch* zu betrachtendes Intervall in *zwei verschiedenen Stimmen* vorkommt, kann des besseren melodischen Zusammenhangs wegen, die Nothwendigkeit eintreten, es auch in seiner *zweifachen Notenschrift* erscheinen zu lassen. In *einer* Stimme soll man aber diese bei A angeführte *enharmonische Umkleidung* unterlassen, zumal bei *Bogeninstrumenten*, indem sie nur zu unreiner Intonation Veranlassung gibt.

Als ein *gutes* Muster einer *enharmonischen Umkleidung* in *zwei verschiedenen Stimmen*, kann folgender bekannte Satz aus Mozart's Don Juan dienen. Die Umkleidung des betreffenden *enharmonischen* Intervalles, hätte hier erst in der Mitte des dritten Taktes eintreten sollen, allein sie tritt in der zweiten Violine sogleich ein, und da der Tenor die zweite Hälfte des betreffenden Taktes pausirt, so *unterbleibt* bei ihm diese *enharmonische Umkleidung*; sie würde aber auch *unterbleiben* seyn, wenn statt seiner beiden *Viertelnoten* dieses dritten Taktes, *zwei halbe Noten* gesetzt worden wären, und so die halbe Taktpause weggeblieben seyn würde, da sich *cis*, besser als *des*, mit dem darauf folgenden *g* verbinden lässt, z. B.

Viol. I.

Viol. II.

Fagott.

Tenor.

Bass.

Da durch die Einführung der *gleichschwebenden Temperatur* *) der Zwischenraum einer reinen Octave in zwölf *gleich weite Abstände* eingetheilt worden ist, so ist dadurch auch sowohl das *melodische* als *harmonische* Klangverhältniss eines *enharmonischen* Tones aufgehoben worden, was auch durch den Gebrauch *derjenigen* Blasinstrumente als *nothwendig* erscheint, welche ihren *Grundton* bald *erhöhen* und bald *erniedrigen*, die ihn bezeichnende *Note* und deren *Namen* aber *unverändert* lassen. So bleibt z. B. der Grundton des Horn's und der Trompete, so wie auch der Clarinette, jederzeit *c*, dessen erhöhte oder erniedrigte *Stimmung* hieran nichts ändert.

Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass die *enharmonische* Umkleidung der Intervalle ganz unterbleiben, und dass man die *einmalige* Notenschrift eines Klanges auch *fortbestehen* lassen könnte; zumal da alle frühere, sowohl wirkliche als eingebildete *Charakteristik der verschiedenen Tonarten*, ja selbst die Beschränkung; sich beim Gebrauche einer Tonart, auch *nur* der Intervalle *ihrer* Tonleiter zu bedienen, nicht allein bei der modernen, sondern auch bei der alten *Figural- und Choral-Musik* **) ängst aufgehört hat.

Demungeachtet mag man, wenn auch nicht die *enharmonische* Umschreibung eines Intervalles, doch dessen *enharmonische Betrachtung* beibehalten, indem hierdurch die *schnellere* Auffassung mancher Accorde, und deren *Hinweisung* nach dieser oder jener Tonart, erleichtert wird.

Wenn nun auch aus dem Inhalte der vorhergehenden zwei §§. hervorgeht, dass man, mit Ausnahme des \mathbb{D} , fast jeden

*) Um dieses Wort einigermaßen zu erklären, bemerke ich: dass wenn man die zwölf halben Töne einer Octave nach *zweier Quinten* im Verhältniss 2:3, stümmen wollte, die letzte dieser zwölf Quinten, in ihrem Verhältniss als Octave des ersten Stimmtones, um ein musikalisches Comma, oder um einen sogenannten $\frac{1}{2}$ Ton, zu hoch seyn würde. Da nun die *Octave* auch nicht um eine *Schönbung* zu hoch, oder zu tief seyn darf, so würde eine solche Stimmung nicht zu gebrauchen seyn. Man hat daher, zur Beseitigung dieses Unstandes, die *Temperatur* einer jeden der zwölf Quinten genau um $\frac{1}{2}$, dieses musikalischen Comma gemässigt (*temperirt*), und indem man hierdurch zwischen sämtlichen zwölf halben Tönen der Octave, *einzelne* Klangverhältnisse erhalten, hat man es zugleich möglich gemacht, *alle* Accorde in *allen* Tonarten gleichmässig gebrauchen zu können, was bei einer Stimmung nach der *ungleich schwebenden Temperatur*, welches Wort nunmehr keiner weiteren Erklärung bedarf, nicht möglich gewesen wäre.

**) Dasjenige, was hier die Choralmusik in Betreff der *alten Tonarten* angeht, wird aus dem neunzehnten und zwanzigsten Capitel zu erschen seyn.

Accord einer solchen *enharmonischen* Behandlung unterwerfen kann, so will ich mich dennoch hierbei nur auf folgende Accorde beschränken:

1) Der \mathbb{D} , dessen *Terz* man als *übermässige Secunde* betrachten, und ihn unter andern wie nachstehend bemerkt, fortschreiten lassen kann, z. B.



2) Der \mathbb{D} , dessen *verminderte Quinte* als *übermässige Quarte*, oder dessen Basson als *erniedrigte Unterquarte*, betrachtet und behandelt werden können, z. B. 1 und 2.

1.

2.

Im Beispiele 1. erscheint die *verminderte Quinte b* überall als *übermässige Quarte ais*, und im Beispiele 2. der Basson *c*, als *fis* behandelt.

3) Der \mathbb{D} , welcher seiner zwei grossen Terzen wegen, in seinen zwei Verwechslungen *dasselbe Klangverhältniss* hören lässt, kann hierdurch gleichzeitig als \mathbb{D} , \mathbb{D} und \mathbb{D} betrachtet werden. Als \mathbb{D} ist seine *Quinte*, als \mathbb{D} seine *Terz*, und als \mathbb{D} seine *Prime* die *Dissonanz* des Accordes, welche wie bemerkt, aufwärts fortschreitet, z. B.



4) Der \square , welcher bei der Umkleidung seines Bassstones zu einem unvollständigen \square wird, ist als *enharmonischer Accord* nicht weiter zu gebrauchen, z. B.



Füget man ihm aber bei No. 1 die verminderte Septime bei, so ist *seine* Behandlung in derjenigen der beiden folgenden Accorde mit inbegriffen.

5) Mit dem \square , welcher durch die enharmonische Umkleidung seines Bassstones zu einem \square wird, so wie dessen \square , \square , und \square zu folgenden \square , \square , und \square umgeändert werden, z. B. A. und B. hat es dieselbe *enharmonische* Bewandniß, wie mit dem unter No. 6. angeführten \square .



6) Wenn man beim \square dessen *kleine Septime* als *übermäßige Sexte* behandelt, so ergeben sich bei A. dieselben Harmonien wie sie der vorhergehende \square bei B. enthält, und *vice versa* bei B. wie sie beim vorhergehenden bei A. anzutreffen sind, z. B.



Je nachdem nun die *eigentliche Dissonanz* dieses Accordes, als *kleine Septime* oder als *übermäßige Sexte* betrachtet wird, ge-

schlecht auch in der Regel ihre Fortschreitung als Septime abwärts, oder als übermäßige Sexte aufwärts, z. B. C. D.



Anmerkung. Man kann indessen die Septime des \square bei *allen* ihren Fortschreitungen als übermäßige Sexte behandeln, (sofern diese *keine unschickliche* Fortschreitung macht, namentlich da, wo die kleine Septime um einen kleinen halben Ton aufwärts geht, wie z. B. §. 147. und den betreffenden Beispielen des §. 152., in welchem letzteren Falle die Fortschreitung der übermäßigen Sexte in die Terz des um eine Quarte tiefer frei eintretenden \square abermals die Harmonie des vermeintlichen Tones *I* hören läßt, wie bereits in einer Bemerkung des §. 152. gezeigt worden ist.

7. Der \square , dessen bereits §. 207. gedacht worden ist, kommt auf der erhöhten siebenten Stufe der Molllonleiter vor, und wird gewöhnlich nach dem \square der Prime hingeführt, daher sich hieraus *seine enharmonische Anwendung* als \square , \square und \square gewissermassen von selbst ergibt, z. B.

Diesen Beispielen zufolge, befindet man sich beim Anschlage eines $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ in vier verschiedenen Tonarten zugleich, und es ist daher kein Wunder, dass dieser Accord von so vielen Componisten als Steckenpferd, leider aber oft ziemlich *hölzern* behandelt worden ist. —

In nachstehender Tabelle sind nun die verschiedenen Fortschreitungen dieses Accordes so geordnet, dass bei *a.* der $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$, bei *b.* dieselben Klänge als $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$, bei *c.* ebenso als $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ und bei *d.* als $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ notirt stehen, und dass überall bei dem *dissonirenden* Intervall des Accordes, auch *dieselbe* Fortschreitung Statt findet.

Da nun z. B. bei *a.* die Septime des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ in die Quinte des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ geht, so geht auch bei *b.* die Quinte des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ in die Terz des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$, ebenso bei *c.* die Terz des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$, in die Terz des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$, und bei *d.* der Basson des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$ um eine Stufe abwärts in den Basson des $\begin{smallmatrix} \square & \square \\ \square & \square \end{smallmatrix}$.

Dieselbe Ordnung findet nun auch bei Behandlung der Dissonanz der Sätze 2 bis 10 Statt, wie aus nachstehender Tabelle zu entnehmen ist.

Der \square kann nun auch noch um einen halben Ton aufwärts oder abwärts in einen andern \square oder dessen Verwechslung fortschreiten, z. B.



Da sich aber hierbei keine Verschiedenheit in der Fortschreitung seiner enharmonischen Umbildung zeigen kann, so sind diese beiden Fortschreitungen nicht mit in vorstehender Tabelle aufgenommen worden. Man kann aber diese Fortrückung des \square dazu benutzen, um sich mittelst einer jeden derselben sogleich wieder in vier neue Tonarten zu versetzen, und da drei stufenweise nacheinander folgende \square alle zwölf verschiedene Tonstufen enthalten, welche sich im Zwischenraum einer Octave befinden, z. B.



so kann man durch diesen Accord sämtliche Tonarten sehr schnell in eine gegenseitige Verbindung bringen, worüber ein Mehreres im folgenden Capitel. —

§. 211.

Wenn man die durchgehenden chromatischen Intervalle enharmonisch betrachten will, so kann hierdurch ihre Fortschreitung unterbrochen und sie können liegen bleibend behandelt werden.

So kann man z. B. die übermäßige Quinte als kleine Sexte behandeln, und in diesem Falle ihre Fortschreitung unterbrechen, und sie als ungekleidetes Intervall fortönen lassen.



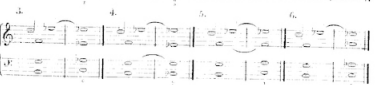
Hierdurch tritt bei diesem Accord dasjenige enharmonische Verfahren ein, dessen bereits im vorhergehenden §. unter No. 3. gedacht worden ist. —

^{*)} Da in dieser Aufstellung der chromatisch enharmonischen Tonleiter das Gefeld, so erscheint der von d ausgehende \square in der Gestalt eines \square , was aber, wie bereits bemerkt, dieselbe ist. —

So kann man auch die durchgehende übermäßige Octave als kleine None, oder bei der Umkehrung dieses Satzes, die übermäßige Prime als kleine Secunde eintreten lassen, z. B.



Da man ein jedes auf diese Weise durchgehendes Intervall enharmonisch behandeln und fortönen lassen kann, so kann dieses fortönende Intervall auch so vielseitig harmonisch behandelt werden, als es Accorde gibt, welche nach den möglichen Fortschreitungen der vorhandenen Intervalle eintreten können, und welchen dieses fortönende Intervall zugleich zugeeignet werden kann, z. B. einige derselben:



Der Lernende kann nun diese Sätze auch auf die noch weiter dabei zulässigen *Intervallenversetzungen* dieser Accorde übertragen.

Allein man kann auch jedes durchgehende Intervall, ohne diese enharmonische Umkleidung, auf die eben beschriebene Weise fortsetzen lassen, z. B.

Anmerkung. Bei A. und B. No. 6., bei D. No. 4. und 1. No. 2. musste die mit *NB.* bemerkte enharmonische Umkleidung Statt finden.

Auch hier kann der Lernende die noch weiter zulässigen Intervallenversetzungen dieser Accorde versuchen.

Sechzehntes Capitel.

Von der Modulation und Ausweichung.

§. 212.

Wenn man *Modulation* und *Ausweichung* nicht als Wörter von gleicher Bedeutung nehmen will, so bezeichnet ersteres Wort (*Modulation*) die *tonleitergemässe melodische und harmonische Verbindung der Töne*, und zugleich deren *Fortführung von einer Tonart zur andern*; und zweites (*Ausweichung*) den förmlichen *Uebergang aus einer Tonart in eine andere*, wobei jedesmal die *vollkommene Cadenz* Statt finden muss.

Anmerkung. Diejenigen der nachstehend notirten Ausweichungen, bei welchen ihrer *vorgeschriebenen Abfassungsart* we-

gen, die vollkommene Cadenz *nicht* Statt finden konnte, müssen daher, wenn sie nicht als *vorübergehende* Ausweichungen betrachtet werden sollen, die *cadenzierende Fortschreitung* von dem Δ oder \square der Quinte, zum betreffenden Δ der Prime der neuen Tonart, noch hinzugefügt erhalten.

§. 213.

Dadurch, dass bei den vier *ersten* Stufen der Durtonleiter, dieselbe Fortschreitung wie bei den vier *letzten* Stufen derselben, Statt findet, kann man auch die vier *ersten* als *Schlussstufen* einer um eine Quinte tiefer beginnenden Durtonleiter, und die vier *letzten* Stufen, als *Anfangsstufen* einer um eine Quinte höher beginnenden Durtonleiter betrachten und behandeln.

Auf diese Weise enthalten, wie bereits §. 78. gezeigt worden ist, die vier letzten Tonstufen von *F dur*, und die vier ersten von *G dur*, zugleich die Tonleiter von *C dur*, z. B.

In dieser Beziehung sagt man nun: dass *F dur* und *G dur* im ersten Grade mit *C dur*, unter sich selbst aber im dritten Grade verwandt sind. — Man kann indessen diese Gradation nicht bis nach *Fis dur* und *Ges dur* hin ausdehnen, ausserdem *Fis dur* und *Ges dur* unter sich im *dreizehnten Grade* verwandt erscheinen würden, da sie doch *gemeinschaftlich dieselben Klänge besitzen*, und daher als *eine und dieselbe Tonart* behandelt werden können. Z. B.

Anmerkung. In Beziehung zu *C dur*, enthalten die *quintenweise aufwärts* und *quintenweise abwärts* gehenden Tonarten, in der Anzahl ihrer Versetzungszeichen zugleich diejenige ihrer Verwandtschaftsgrade angezeigt.

§. 214.

Da die vier ersten Stufen der Molltonleiter anders fortschreiten, als die vier letzten Stufen derselben, so kann auch unter den

Molltonarten keine solche Verwandtschaft wie unter den Durtonarten Statt finden; dem ungeachtet zählt man die Verwandtschaftsgrade der Molltonarten ebenfalls quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend, und sagt in dieser Beziehung: dass *E moll* und *D moll* im ersten Grade mit *A moll*, unter sich selbst aber im dritten Grade verwandt sind, z. B.



Man geht indessen in der Ausübung der aufwärts gehenden Molltonarten nicht weiter als *Gis moll*; da man statt *Dis moll*, der bequemeren Notenschrift wegen, das gleichklingende *Es moll* gebraucht.

§ 213.

Was die Verwandtschaft der Durtonarten zu den Molltonarten, oder der Molltonarten zu den der Durtonarten anbetrifft, so betrachtet man diejenigen welche einerlei Versetzungszeichen haben, als unter sich im ersten Grade verwandt, und zählt nun ebenfalls wieder quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend. — So sind daher *C dur* und *A moll* im ersten Grade unter sich verwandt, *G dur* zu *A moll* aber im dritten Grade, ebenso *E moll* zu *C dur*.

Ausserdem aber besteht noch dadurch eine Verwandtschaft unter den Dur- und Molltonarten, dass die vier letzten Stufen der aufwärts gehenden Molltonleiter dieselben sind, wie bei der aufwärts gehenden Durtonleiter, daher man diese vier letzten Stufen einer Molltonleiter, auch als die vier ersten Stufen einer um eine Quinte höher beginnenden Durtonleiter, betrachten und behandeln kann, z. B.



Die Molltonleiter besitzt hierdurch auch dieselben Dreiklänge der vierten und fünften Stufe wie die Durtonleiter; gestattet aber die Anwendung des ♭ der Quartie nur dann, wenn solche

durch eine vorgeschriebene Fortschreitung der grossen Sexte zur grossen Septime unvermeidlich ist, z. B.



§ 216.

Als eine nützliche Vorbereitung zur Modulation, kann man nun die bereits §. 96. angeführte achtfache Anwendung des ♭ , die siebenfache des ♮ und die vierfache des ♯ vornehmen.

Es zeigt sich nämlich, dass ein und derselbe ♭ in drei verschiedenen Durtonarten und in fünf verschiedenen Molltonarten vorkommt, mithin eine achtfache verschiedene Anwendung gestattet; ferner, dass ein und derselbe ♮ in drei verschiedenen Durtonarten und in vier verschiedenen Molltonarten vorkommt, also eine siebenfache verschiedene Anwendung gestattet, und dass ein und derselbe ♯ zwar nur einmal in der Durtonart, dagegen aber in drei verschiedenen Molltonarten vorkommt, und mithin eine vierfache verschiedene Anwendung gestattet, z. B.

6. D moll. 7. G moll.

1. C dur. 2. A moll.

3. D moll. 4. C moll.

Je nachdem nun der \square z. B. der \square C, in C dur, G dur und F dur, ferner in A moll, E moll, D moll, G moll und F moll vorkommt, kann man mit demselben auf die nachstehend bemerkte Weise nach der Prime dieser verschiedenen Tonarten cadenziren, z. B.

Der \square , z. B. der \square A, welcher ebenfalls in C dur, G dur und F dur, ferner in A moll, E moll, D moll und G moll vorkommt, cadenzirt nun auf nachstehend bemerkte Weise nach den Primten dieser sieben Tonarten; so wie dann der \square H, nach C dur, A moll, D moll und C moll cadenzirt, z. B.

Anmerkung. Dass die beiden Verwechslungen dieser Dreiklänge dieselbe mehrfache Anwendung gestatten, ist bereits §. 106. gesagt worden.

§. 217.

Eben so nützlich ist auch nachstehende Anwendung dieser mehrfachen Benutzung eines und desselben Dreiklanges, da hierbei für die drei verschiedenen Dreiklänge No. 1, 2 und 3 derselbe Basson beibehalten worden ist, so dass man nach der achtfach verschiedenen Anwendung des \square , dessen Terz um einen kleinen halben Ton erniedrigt, und dadurch den \square zu einem \square umgebildet, dass man ferner nach der siebenfach verschiedenen Anwendung des \square dessen Quinte erniedrigt, und ihn dadurch zu einem \square umgebildet, und letzteren nun auch noch in seiner vierfachen Anwendung benutzt hat, z. B.

Der Lernende kann nun diese Uebung von mehreren Tönen ausgehend vornehmen, da er sich nicht genugsam mit dieser mehrfachen Anwendung eines und desselben Accordes bekannt machen kann.

§ 213.

Da dem cadenzirenden Dominantenaccord der Dur- und Molltonart, jeder \square seiner Tonart unmittelbar vorhergehen kann, so ist man auch nicht gerade an die in vorschenden Beispielen aufgestellten Fortschreitungen gebunden, und der Lernende wird wohl daran thun, nachstehende in der eben erwähnten Beziehung aufgestellten Fortschreitungen der Tonart *C* dur und *C* moll, auf alle übrigen Dur- und Molltonarten zu übertragen, da solche zugleich als Cadenzen betrachtet werden können, z. B.

In allen diesen Beispielen habe ich nicht auf die angeführten drei Dreiklänge selbst beschränkt, deren Verwechslungen man jedoch ebenfalls anwenden und namentlich den \square bei den Cadenzen benutzen kann, z. B.

Die *dissonirenden* Accordes habe ich absichtlich hier noch weggelassen, da deren Beimischung, wenn sich der Lernende einmal mit der so mannigfaltigen Anwendung der *consonirenden* Accordes hinlänglich bekannt gemacht haben wird, alsdann ohnehin eine leichte Arbeit ist. —

Noch will ich hier auf folgende nützliche Uebung aufmerksam machen, nämlich darauf: dass man einen jeden der zwölf verschiedenen Töne, abwechselnd als Octave, Terz, und Quinte eines \square , \square und \square betrachte, und damit nach dem \square oder

der Prime der betreffenden Tonart *cadenzire*, wie solches in nachstehendem Beispiele mit dem Tone C geschehen ist, z. B.

§ 219.

Bei der Modulation als *Tonführung* (§. 212), betrachtet man diejenige Tonart als *Haupttonart*, deren Intervalle sowohl in melodischer als harmonischer Verbindung, zu *Anfang* und *Ende* eines Tonstückes, so wie überhaupt *vorherrschend* in demselben, erscheinen.

Als *Nebentonarten* betrachtet man dann diejenigen, deren Tonleitern von der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Haupttonart ausgehen, und je nachdem diese eben genannten Intervalle der Haupttonart einen ♭ oder ♮ gestatten, als *harte* oder *weiche* Nebentonarten behandelt werden.

Da nun die *Darttonart*, nächst dem ♮ ihrer Prime, noch einen ♮ ihrer Quarte und Quinte, und einen ♭ ihrer Secunde Terz und Sexte besitzt, so gestattet sie auch als *Nebentonarten* eine *Darttonart der Quarte* und *Quinte*, und eine *Molltonart der Secunde, Terz und Sexte*.

Ebenso besitzt die *Molltonart* ausser ihrem ♮ der Prime, noch einen ♮ der Quarte und Quinte, und einen ♭ der Terz,

Sexte und Septime, und gestattet daher als *Nebentonarten* eine *Molltonart der Quarte und Quinte*, und eine *Darttonart der Terz, Sexte und Septime*.

Zu C dur, als *Haupttonart*, erscheinen also als *Nebentonarten*: F dur und G dur, ferner D moll, E moll und A moll; und zu A moll als *Haupttonart*, erscheinen D moll und E moll, ferner C dur, F dur und G dur als *Nebentonarten*.

Von diesen Nebentonarten heisst nun *diejenige*, welche mit der Haupttonart *einerlei* Tone besitzt, und in dieser Beziehung auch *einerlei* *Vorzeichnung*¹⁾ erhält, die *Parallel-Moll-* oder *Darttonart der Haupttonart*, daher z. B. zur Haupttonart C dur, die Molltonart A moll deren *Parallel-Molltonart*, und *vice versa* zur Haupttonart A moll, die Nebentonart C dur deren *Parallel-Darttonart* ist.

Die übrigen *Nebentonarten* würden aber, ungeachtet des ♮ oder ♭ ihrer *ersten* Stufe, keine vollkommenen Dur- oder Molltonarten abgeben, so lange sie *auf die Töne der Haupttonart beschränkt* blieben, daher man nachstehend bemerkte Veränderung mit den betreffenden Stufen ihrer Tonleitern vornehmen muss, um sie als vollkommene Dur- und Molltonarten behandeln zu können.

Nebentonarten von C dur und A moll.

§ 220.

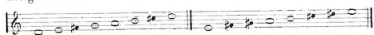
In Berücksichtigung des Umstandes: dass der ♮ , welcher in der *Darttonart* auf der *Septime*, und in der *Molltonart* auf der *Secunde* vorkommt, *keine reine Quinte* hat, findet auch keine von diesen Stufen ausgehende *Nebentonart* Statt. Da jedoch die *aufwärts gehende Molltonleiter* eine *erhöhte* sechste und siebente Stufe besitzt, und da man ihr, veranlasst durch die *erstere* dieser

¹⁾ Die *Vorzeichnung* enthält nebst der Anzeige des Tonzeichels und der Tablatur, auch diejenige der *Tonart*, und falls letztere eine *versetzte* Dur- oder Molltonart ist, auch deren *Vorzeichenszeichen*, welche dann bei allen *Paralleltonarten* stets dieselben sind. —

zwei erhöhten Stufen, auch einen Δ der Secunde gestattet, so kann man auch, hierauf gestützt, eine *Molltonart der Secunde* als *Nebentonart* gestatten, deren *zweite Stufe* dann noch die erforderliche Abänderung erhalten muss, z. B. in *A moll*



Eben so kann man der Molltonart, in Rücksicht auf diese Erhöhung ihrer sechsten und siebenten Stufe, zu ihren bereits bestehenden *weichen* Tonarten der Quarte und Quinte, auch noch eine *harte* Tonart dieser zwei Stufen gestatten, bei welcher man dann noch die hierzu erforderliche Abänderung einiger ihrer übrigen Stufen vornehmen muss, z. B. in *A moll*

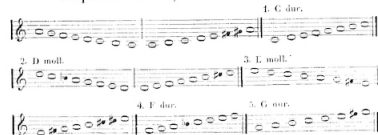


Es versteht sich übrigens von selbst, dass *alle weichen Nebentonarten* beim *Aufwärtsgehen* ihrer *Tonleitern* die *erhöhte sechste* und *siebente Stufe* erhalten müssen, daher ich solche in nachstehender Tabelle sowohl *abwärts-* als *aufwärtsgehend* notirt habe.

Haupttonart C dur, und deren Nebentonarten.



Haupttonart A moll, und deren Nebentonarten.



Die Molltonart besitzt demnach drei Nebentonarten mehr, als die Durtonart. —

§. 221.

Wenn man nun von einer *Haupttonart* nach ihren *Nebentonarten*, und von diesen wieder *zurück* zur *Haupttonart* geht, so heisst dieses Verfahren *moduliren*; wenn man aber von einer *Nebentonart nicht* wieder *zurückkehrt*, sondern darin *verweilt*, und solche überhaupt als eine *neue Haupttonart* behandelt, so macht man hierdurch eine *fürnliche Ausweichung*. —

In beiden Fällen müssen die dabei anzuwendenden *Zwischenaccorde*, die wesentlichsten *) Intervalle der beiden zu verbindenden Tonarten in der Art *gemeinschaftlich* besitzen, dass diese *Zwischenaccorde* sowohl der zu verlassenden, als der neu eintretenden Tonart angehören, wie dieses aus der im 216. § aufgestellten *sechsfachen* Behandlung der Dreiklänge No. 1., 2. und 3. zu erschen ist. —

Ferner sollen diese *Zwischenaccorde so gewählt* werden, dass wo möglich immer *ein* Intervall von einem *Accorde* zum *andern* *liegen bleiben* kann**), auf welches *Liegenbleiben der Intervalle* sich dann auch noch *dasjenige* Verfahren bei der *Modulation* gründet, durch welches man mittelst der Veränderung dieser oder

*) Als die *wesentlichsten* Intervalle jeder Dur- und Molltonart kann man die *Terz, Quarte, Sexte* und *Septime* annehmen; die *Quarte* und *Septime*, weil sie bei jeder *quartweise* abwärts oder aufwärts eintretenden *neuen* Tonart, *unverändert* werden müssen; nämlich die *Quarte* bei der *quartweise* abwärts, und die *Septime* bei der *quartweise* aufwärts eintretenden. Die *Terz* und *Sexte* wegen Bestimmung der *neuen* Tonart als *dur* oder *moll*. —

**) Da dieses bei allen *sechsfach* so fortschreitenden Dreiklingen nicht möglich ist, so muss man *hierbei* die *Retardation* anwenden, z. B.



jener Stufe eines \sphericalangle , aus einer Tonart in eine andere übergehen kann, wie solches aus den Beispielen des 217. §s zu erschen ist.

§ 222.

Um nicht zu weitläufig zu werden, notire ich alle Ausweichungen nur von *C dur*, und unterlasse auch die besondere Aufstellung der Ausweichungen in deren Nebentonarten, da solche in der Reihenfolge ohnehin erscheinen. —

Alle nachstehend aufzustellenden Ausweichungen sollen nun von *C dur* quintenweise aufwärts bis *Fis dur*, und quintenweise abwärts bis *Ges dur*; ferner von *C dur* nach *A moll*, und von da weiter quintenweise aufwärts bis *Gis moll* ¹⁾, und quintenweise abwärts bis *Es moll* geführt werden, und zwar auf folgende sechs verschiedene Arten. —

- 1) Dass die ganze Ausweichung *blos consonirende Zwischen-Accorde* enthalte.
- 2) Dass damit der *Septimenaccord* und seine *Verwechslungen* abwechselnd in Verbindung gebracht werden. —
- 3) Dass die schicklichen Fortschreitungen zur Anwendung der *Retardation* benutzt werden.
- 4) Dass die Beimischung *durchgehender Noten* und *durchgehender Accorde* Statt finde.
- 5) Dass entweder eine der Oberstimmen oder der Bass, eine *durchausgehende chromatische Fortschreitung* erhalte.
- 6) Dass endlich alle Ausweichungen nur mit *einem Zwischenaccord* abgefertigt werden, wodurch dann mitunter auch dessen *euharmonische Behandlung* Statt finden muss.

Um aber hierbei die Weitschweifigkeit zu vermeiden, eine *jede Ausweichung mit der Terz, Quinte und Octave des \sphericalangle und \sphericalangle in der Oberstimme anfangen und schliessen zu lassen*, so werde ich diese drei Intervalle *abwechselnd* hierzu benutzen, empfehle indessen die oben erwähnte Verfahrungsart dem Lernenden zu seiner Uebung.

§ 225.

I. Ausweichungen mittelst blos consonirender Zwischenaccorde.

Ich werde mich hierbei nur selten der Verwechslungen der Dreiklänge No. 1., 2. und 3. bedienen, und in den ersten Bei-

¹⁾ Der Grund, warum ich nicht weiter als *Gis moll* gehe, ist §. 214. angeben worden. —

spielen diejenigen Accorde und Accordfolgen, welche zweien Tonarten *gemeinschaftlich* angehören, besonders inclaviren, um zu zeigen: wie die verschiedenen Tonarten in einander greifen. Der Lernende kann dann dieses Verfahren weiter fortsetzen, auch bei der Transposition dieser Exempel benutzen.

A. Von *C dur* quintenweise aufwärts nach *G dur*, und so weiter bis *Fis dur*.

B. Von *C dur* quintenweise abwärts nach *F dur*, u. s. w. bis *Ges dur*.

C. Von *C dur* nach *A moll*, und von da quintenweise aufwärts bis *Dis moll*.*

1. nach *Es dur.* 2. nach *As dur.*

3. nach *Is dur.* 4. nach *As dur.*

5. nach *Des dur.* 6. nach *Ges dur.*

7. nach *Dis moll.*

C. Von *C dur* nach *A moll*, und von da quintenweise aufwärts bis *Dis moll*.*

1. nach *A moll.* 2. nach *F moll.* 3. nach *H moll.*

4. nach *A moll.* 5. nach *Gis moll.*

6. nach *Gis moll.* 7. nach *Dis moll.*

4. nach *Is moll.* 5. nach *Gis moll.*

6. nach *Gis moll.* 7. nach *Dis moll.*

* Nur dies eine mal werde ich die Modulation von *C dur* bis *Dis moll*, bei den folgenden Ausweichungen aber nur bis *Gis moll* führen. Man lese die desfallsige Bemerkung S. 214.

D. Von *C dur* nach *A moll*, und von da quintenweise abwärts bis *Es moll*.

1. nach *A moll.* 2. nach *D moll.* 3. nach *G moll.*

4. nach *C moll.* 5. nach *F moll.*

6. nach *B moll.* 7. nach *Es moll.*

§. 224.

Eine besondere Aufstellung aller dieser Ausweichungen von *A moll* ausgehend, unterbleibt hier deswegen, weil solche mehr oder weniger in den von *C dur* ausgehenden Ausweichungen mit enthalten sind; entweder da, wo dem $\text{D}\flat$ *C* der $\text{D}\flat$ *A* ohnedies folgt, und man daher erstern übergehen, und letzteren sogleich als *ersten* Accord der betreffenden Ausweichung behandeln kann; oder, wenn dieses nicht Statt finden, und auch der $\text{D}\flat$ *A* nicht an die Stelle des $\text{D}\flat$ *C* gesetzt werden kann, da, wo man die ganze Ausweichung bestehen lassen und dem $\text{D}\flat$ *C* den $\text{D}\flat$ *A* noch *versetzen* kann. Folgende Sätze sind hiernach abgefasst, und werden dieses deutlicher machen.

Ausweichungen von *A moll*.

1. nach *C dur.* 2. nach *G dur.* 3. nach *D dur.*

4. nach A dur. 5. nach F dur.
6. nach B dur. 7. nach Des dur. 8. nach F moll.

Uebrigens ist von einem aufmerksamen und nachdenkenden Leser zu erwarten, dass er nach den erhaltenen Regeln und Beispielen, seine eigenen Ausweichungen zu formiren im Stande seyn wird, wozu ich demselben noch insbesondere folgendes Verfahren empfehlen will, nämlich:

von den Intervallen des aufangenden und nachfolgenden Accordes, eines um das andere, oder nach Umständen auch deren zwei zugleich, als Bestandtheile des weiter nachfolgenden Accordes möglichst liegen zu lassen, z. B.

1. 2. 3. 4.

In vorstehendem Beispiele erscheinen folgende Intervalle des einen Accordes, beim Ausschlag des anderen als *liegen bleibend*: bei 1. die Quinte, als Octave, und die Octave als Quinte.

- » 2. » Octave, » Quinte, und als Terz.
- » 3. » Terz und Octave, als Quinte und Terz, und die Octave als Quinte;
- » 4. » Terz und Quinte, als Octave und Terz, und die Octave als Quinte.

Anmerkung. Alle diese Ausweichungen der *ersten Art*, sind absichtlich etwas *gedehnt* worden, da es hierbei mehr auf eine *gute Verbindung der consonirenden Accordes*, als auf eine *schnelle Ausweichung* abgesehen war. Wer *letzteres* Verfahren vorzüglich haben sollte, würde freilich nur durch die sechste Art dieser Ausweichungen §§. 233 — 242. befriedigt werden.

§. 223.

II. Ausweichungen mittelst Benutzung der Dissonanz des □

Die Anwendung der Dissonanz des □ kann nun in der Art geschehen, dass man *abwechselnd* jedes consonirende Intervall des □ oder □, zum Vorbereitungsintervall der Dissonanz des nachfolgenden □ macht, z. B.

1. 2. 3.

allein, da dieses an sich recht nützliche Verfahren, wenn man es bei *allen* aufzustellenden Ausweichungen dieser zweiten Art anwenden wollte, zu viele und mitunter auch *überflüssige* Beispiele veranlassen würde, so sind nachstehende Beispiele so abgefasst, dass diese verschiedene Vorbereitung der Dissonanz *nur abwechselnd* erscheint.

Es kann indessen der Lernende, da er sich in allen solchen Sätzen nicht gemeinsam üben kann, dieses oben erwähnte Verfahren zu einem besondern Gegenstand seiner Uebung machen.

Die Benutzung der Dissonanz des □ gestattet nunmehr auch das *Liegenbleiben eines Intervalles bei aufwärtsgehender Secundenfortschreitung des Basses*, da hierzu die Dissonanz, z. B. die Septime, durch die Octave des vorhergehenden □ vorbereitet, benutzt werden kann.

§. 226.

Es folgen nunmehr dieselben Ausweichungen von C dur quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend, wobei überall an den hierzu schicklichen Stellen die Dissonanz des □ mit angebracht ist.

A. Von C dur nach G dur u. s. w. bis Fis dur.

1. nach G dur. 2. nach D dur. 3. nach A dur.

4. nach E dur. 5. nach H dur.

6. nach Fis dur.

B. Von C dur nach F dur u. s. w. bis Ges dur.

1. nach F dur. 2. nach B dur. 3. nach Es dur.

4. nach As dur. 5. nach Des dur.

6. nach Ges dur.

C. Von C dur nach A moll, und von da nach E moll u. s. w. bis Gis moll.

1. nach A moll. 2. nach E moll. 3. nach H moll.

4. nach Fis moll. 5. nach Gis moll.

6. nach Gis moll.

D. Von C dur nach A moll, und von da nach D moll u. s. w. bis Es moll.

1. nach A moll. 2. nach D moll. 3. nach G moll.

4. nach C moll. 5. nach F moll, oder

6. nach B moll. 7. nach Es moll.

III. Ausweichungen mittelst Anwendung der Retardation.

Durch diese dritte Verfahrensart, können nunmehr alle Bassfortschreitungen bei der Ausweitung benutzt, und hierdurch die Zwischenaccorde noch enger mit einander verbunden werden. —

Für den Fall, dass man die Retardation bis zum Schlussaccord ausdehnt, auch bei diesem selbst anwendet, muss man gegen das Ende hin eine etwas *zögernde* Bewegung eintreten lassen, da sich ausserdem der Schluss nicht genugsam herausheben würde.

Damit der Lernende die verschiedenen Arten der Retardation des Schlussaccordes kennen lerne, habe ich solche in mehreren der nachstehenden Beispiele *verschiedentlich* angebracht und namentlich die beiden ersten der nachfolgenden Ausweichungen auf *dreierlei Art* schliessen, auch bei dieser Veranlassung die *Oberstimme abwechselnd mit der Octave, Terz und Quinte des* \square *anfängen lassen.* —

A. Von C dur nach G dur u. s. w. bis Fis dur.

I. Mit der Octave. II. Mit der Terz. III. Mit der Quinte.

1. nach G dur.

2. nach D dur.

3. nach A dur.

I. Mit der Octave. II. Mit der Terz. III. Mit der Quinte.

4. nach E dur.

5. nach F dur.

5. nach H dur.

6. nach Fis dur.

B. Von C dur nach F dur u. s. w. bis Ges dur.

1. nach F dur.

2. nach B dur.

3. nach Es dur.

4. nach As dur.

5. nach Des dur.

6. nach Ges dur.

C. Von C dur nach A moll, E moll u. s. w. bis Gis moll.

1. nach A moll.

2. nach E moll.

3. nach H moll.

¹⁾ Da hier die Oberstimme als *Verzückungsgattung des Basses* erscheint, so enthält auch der Alt nicht sowohl eine *Fortsetzung*, als *unteren Theil einer Stimme gegen den Bass*, als vielmehr eine *Retardation gegen den Bass*, gegen welchen er als *retardire* *Nach der Octave* erscheint. — Uebrigens lese man die dastehende Bemerkung §. 223.

4. nach Fis moll. 5. nach Gis moll.

6. nach Gis moll.

D. Von C dur nach A moll, D moll u. s. w. bis Es moll.

1. nach A moll. 2. nach D moll. 3. nach G moll.

4. nach C moll. 5. nach F moll.

6. nach B moll. 7. nach Es moll.

§ 226.

IV. Ausweichungen mit Benützung der durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde.

Hierbei ist vorzüglich darauf zu sehen:

- 1) dass die Dauer der durchgehenden Noten, namentlich der mehrstimmig durchgehenden, keine kürzere als diejenige der halben Zeitnoten im geraden, und der Drittelzeitnoten im ungeraden Takte ist: —

Man sehe desfalls §. 188. nach. —

- 2) dass alle mehrstimmig durchgehenden Noten, so wie alle durchgehenden Accorde, nur in fasslich harmonischen Verhältnissen erscheinen; nicht aber, wie man dieses leider so oft antrifft, in unfasslichen und unharmonischen.

§ 229.

Da bisher alle Ausweichungen nur im geraden Takte notirt stehen, so werde ich diese Taktart auch bei den gegenwärtigen und folgenden beibehalten, das Erforderliche über die Anwendung des ungeraden Taktes aber, nebst mehreren, im Anhang zu gegenwärtigem Capitel sagen, und ebenfalls durch Beispiele erläutern.

§ 250.

Es folgen nun diese Ausweichungen der vierten Art, nach derselben Ordnung wie alle vorhergehenden, nämlich:

A. Von C dur nach G dur, u. s. w. bis Fis dur.

1. nach G dur. 2. nach D dur.

3. nach A dur. 4. nach E dur.

5. nach H dur. oder

¹⁾ Wenn man, so wie hier geschehen ist, den \square statt eines \square nimmt, so ist es gut, den Bassum des Schlussstabes, zu dessen stärkerer Heraushebung, zu verlängern.

6. nach *Fis dur.*

B. Von *C dur* nach *F dur*, u. s. w. bis *Ges dur.*

1. nach *F dur.* 2. nach *B dur.*

3. nach *Fs dur.* 4. nach *As dur.*

5. nach *Des dur.* 6. nach *Ges dur.*

*) Die scheinbar fehlerhafte Fortschreitung des Tenors gegen den Bass, wird durch sein Verhältnis zum Bass wieder gut gemacht.

**) Hier erscheint im Tenor eine durch die Octave des Basses vorbereitete, und mit ihm in gleicher Bewegung fortschreitende Note. —

C. Von *C dur* nach *A moll*, *F moll*, u. s. w. bis *Gis moll.*

1. nach *A moll.* 2. nach *F moll.*

**) Hier kommt derselbe Fall mit der Note im Alt gegen den Bass vor, wie oben bei No. 2.

3. nach *H moll.* 4. nach *Fis moll.* 5. nach *Gis moll.*

6. nach *Gis moll.*

*) Man bemerke hier den scheinbar fehlerhaften Octavengang des Tenors gegen den Bass.

D. Von *C dur* nach *A moll*, *D moll* u. s. w. bis *Es moll.*

1. nach *A moll.* 2. nach *D moll.*

3. nach *G moll.* 4. nach *C moll.*

5. nach *F moll.* 6. nach *B moll.*

7. nach *Fs moll.*

Die in vorstehenden Beispielen mit besonderen Anmerkungen versehenen Sätze, sind in der Absicht so geschrieben, um den Lernenden auf solche, als *Ausnahmen von der Regel*, aufmerksam zu machen. Wenn solche Sätze aber dennoch anstössig seyn sollten, der beliebe dagegen folgende Schreibart dieser Ausweichungen zu spielen.

§. 227. B. 3. *) §. 230. B. 2. *)

B. 5. **) C. 1. ***)

C. 5. *)

§. 251.

V. Chromatische Ausweichungen.

Diese Art der Ausweichung soll nicht sowohl in der *Anwendung chromatischer Accorde*, als in einer *chromatischen Tonführung der Stimmen* bestehen, so dass bei einer jeden Ausweichung dieser fünften Art, wenigstens *eine* der vier Stimmen in *ununterbrochener chromatischer Tonfolge* vom ersten Accord bis zum Dominantenaccord, und mitunter auch bis zum Schlussaccord selbst, fortschreitet. —

Bei seinen eigenen Uebungen dieser Art, wolle der Lernende ja des Umstandes eingedenk seyn, dass nur der eintretende *kleine halbe Ton*, nicht aber der grosse halbe Ton, ein *chromatischer*

Ton genannt werden kann, daher z. B. der Gang bei *a.* als *kein* chromatischer, wohl aber der bei *b.* als ein solcher erscheint.

a. b.

Wenn indessen der Gang bei *a.* durch den nachrückenden kleinen halben Ton *fortgesetzt* wird, so nimmt er durch dessen Eintritt auch den chromatischen Charakter *) an, z. B. *c.* und *d.*

c. d.

§. 252.

Es kommen zwar schon bei einigen der vorhergehenden Ausweichungen chromatische Fortschreitungen vor, z. B. wie folgende:

1. 2. 3.

4. 5.

allein da sie nur vorübergehend erscheinen, so erhält die betreffende Ausweichung noch keinen chromatischen Charakter.

Nachstehende Ausweichungen folgen übrigens in derselben Ordnung wie alle vorhergehenden, und diejenige Stimme, welche ihre chromatische Tonführung bis zum Dominanten- oder bis zum Schlussaccord fortsetzt, erhält solche noch insbesondere durch einen Bogen bezeichnet.

*) Man lese die Anmerkung §. 208.

A. Von C dur nach G dur u. s. w. bis Fis dur.

1. nach G dur. 2. nach B dur.

3. nach A dur. 4. nach E dur.

oder
5. nach H dur.

6. nach Fis dur.

B. Von C dur nach F dur u. s. w. bis Ges dur.

1. nach F dur. 2. nach B dur.

3. nach Es dur. 4. nach A dur.

5. nach Des dur. 6. nach Ges dur.

C. Von C dur nach A moll, E moll u. s. w. bis Gis moll.

1. nach A moll. 2. nach E moll.

3. nach H moll. 4. nach Fis moll.

5. nach Gis moll. 6. nach Gis moll.

D. Von C dur nach A moll, D moll u. s. w. bis Es moll.

1. nach A moll. 2. nach D moll.

3. nach G moll.

4. nach C moll.

5. nach F moll.

6. nach B moll.

7. nach Es moll.

§ 255.

VI. Ausweichungen mittelst eines einzigen Zwischenaccordes.

Da hier nur ein Zwischenaccord Statt finden soll, so muss derselbe entweder der \square oder \square der Dominante der neuen Tonart, oder eine Verwechslung dieser zwei Accorde seyn, und es beschränkt sich demnach die ganze Ausweichung darauf; die *Cadenz*: derjenigen Tonart, wohin modulirt werden soll, mit dem \square der Prime derjenigen Tonart, von welcher die Ausweichung gemacht werden soll, in eine schließliche Verbindung zu bringen.

Da nun, nach den im 218. § aufgestellten Beispielen, jeder \square und \square der Dur- und Molltonart, dem cadenzirenden Dominantenaccord unmittelbar vorhergehen, oder, was dasselbe ist, da der cadenzirende Dominantenaccord der Dur- und Molltonart jedem \square und \square derselben unmittelbar folgen kann, so ergibt sich auch schon hieraus die Zulässigkeit der oben erwähnten Ausweichungen, oder Cadenzen, von einer Tonart zur andern.

Da indessen hier, so wie bei allen Ausweichungen, diejenigen Accordfolgen den Vorzug verdienen, welche diesen oder jenen Ton

gemeinschaftlich besitzen, so soll auch mit ihnen der Anfang gemacht werden.

Man erhält nun, von C dur anfangend, nach folgendem Schema, die Dominantenaccorde, G, Es, E, A, F und As, z. B.

und da die Molltonart denselben Dominantenaccord hat, wie eine von derselben Stufe anfangende Durtonart, so wäre es auch gleichgültig, ob man mit diesen Dominantenaccorden nach deren Dur- oder Molltonarten cadenzirte. — Man gibt jedoch von diesen Dur- und Molltonarten den Vorzug, welche in den nächsten Verwandtschaftsgraden zu C dur stehen, demnach mittelst dieser sechs Dominantenaccorde folgende Cadenzen, oder Ausweichungen, gemacht werden können, ohne dass die hier aufgestellte Folge selbst, nach diesen Verwandtschaftsgraden zu C dur, sondern nur nach den Intervallen des \square , geordnet ist, z. B.

1. Cadenz in C dur.

2. nach A dur.

3. nach A moll.

4. nach D moll.

5. nach B dur.

6. nach E dur.

§ 256.

Will man nun noch die drei Intervalle des \square zur Vorbereitung der Septime benutzen, und somit den Dominantenaccord als \square , oder als eine seiner Verwechslungen, erscheinen lassen, so ergeben sich dadurch die weiteren Dominantenaccorde D und Fis, und der nummehr als \square wiederholte Dominantenaccord A, z. B.

Durch die beiden ersten Dominantenaccorde cadenzirt man nun nach G dur und H dur, oder auch H dur, z. B.

Wenn man aber beim Eintritt obiger Dominantendreiklänge, zugleich deren kleine Septime *frei anschlagend* eintreten lassen und diese *Dominantenaccorde* hierdurch zugleich zu *Septimenaccorden* machen wollte, so würde man dadurch, begreiflicher Weise, *keine neuen* Dominantenaccorde erhalten, und nur den \square der Prime selbst, könnte man dann als Dominantenaccord von *F dur* benutzen, z. B.

Ich werde indessen bald diesen, bald jenen dieser Dominanten-Septimenaccorde, so wie auch diese und jene ihrer Verwechslungen, bei der vollständigen Aufstellung aller Ausweichungen dieser *sechsten Art* mit anwenden. —

§. 253.

In nachstehender Tabelle finden sich nun diejenigen zwölf verschiedenen Tonstufen, welche hier von *C* bis zu seiner Octave Statt finden können, in der Art aufgestellt, dass *jeder Tonstufe*, nach Massgabe dass sie als *Schluss* \square einer *harten oder weichen Tonart* erscheint, ein *D.* oder *M.* (*Dur* oder *Moll* bezeichnend) beigelegt ist, und dass diejenigen dieser Ausweichungen, bei welchen man *sowohl nach der harten als weichen, oder weichen als harten Tonart* cadenziren kann, dieses *D.* oder *M.* *gleichzeitig oben und unten* besitzen. — Der beigelegte und durch schwarze Notenköpfe bezeichnete *Bass*, zeigt sowohl die *Fortschreitung der erforderlichen Grundaccorde* an (um diese Cadenzen bewerkstelligen zu können), als auch *da, wo der erste und zweite Grundaccord einen gemeinschaftlichen Ton besitzen, diesen Ton selbst*, z. B.

Von diesen aufgestellten zwölf Ausweichungen, sind vorstehend bereits neun notirt, und die drei übrigen, welche nur durch die *Secundenfortschreitung des Basses* erhalten werden könnten, folgen nunmehr noch nachträglich, z. B.

§. 256.

Mit den Ausweichungen dieser sechsten Art, welche von einem \square , z. B. von *A moll* ausgehen, verhält es sich auf folgende Weise.

In nachstehendem Schema

erscheinen zwar nur die harten Dreiklänge *C, D, E* und *F*, als Dominantenaccorde; allein da man den \square , *A* selbst, in einen \square seiner eigenen Stufe, und in einen \square dieser um einen kleinen halben Ton zu erniedrigenden Stufe, unändern kann, z. B.

so ergeben sich dadurch ebenfalls sechs Dominantenaccorde, und deren nachstehend notirte Cadenzen, z. B.

1. Cadenz. in A moll. 2. nach F dur. 3. nach C dur.

4. nach B dur. 5. nach D moll. 6. nun hemm.

Will man nun ebenfalls die drei Intervalle des $\underline{2}$ zur Vorbereitung der *Septime des nachfolgenden Dominantenaccordes benutzen*, so wie dieses § 234. mit den drei Intervallen des $\underline{1}$ geschehen ist, so ergeben sich dadurch die neuen Septimen-Dominantenaccorde *H* und *Fis*, und zugleich *D* mehr auch als $\underline{1}$, z. B.

und man erhält durch beide erstere Accorde die neuen Cadenzas nach *E moll* und *H moll*, z. B.

nach E moll. nach H moll.

In nachstehender Tabelle sind nun die zwölf verschiedenen Tonstufen, welche von *A* bis zu seiner Octave Statt finden können, in der Art aufgestellt, wie dieses in dem vorhergehenden § mit den zwölf Tonstufen von *C* zu *C* geschehen ist, z. B.

D. D. D. M.

D. D. D. D.

und zu den bereits eingangs dieses $\underline{2}$ s notirten acht Ausweichungen, folgen nunmehr noch die weiteren vier, welche nach *C dur*, *Fs dur*, *Fis moll* und *A dur*, cadenzieren, z. B.

9. nach C dur. 10. nach Fs dur. 11. nach Fis moll. 12. nach As dur.

§ 257.

Da nun bekanntlich im Zwischenraume einer Octave, nur zwölf wesentlich von einander verschiedene Klänge vorhanden sind, und da ein jeder derselben als *Prime einer Dur- oder Molltonart betrachtet*, nur einen Dominantenaccord besitzt, so können auch bei allen Ausweichungen dieser sechsten Art, keine weiteren Veränderungen Statt finden, als dass man den, der Dur- und Molltonart *gemeinschaftlich* angehörigen Dominantenaccord, nach Umständen als $\underline{2}$ oder als $\underline{1}$, oder als eine Verwechslung dieser beiden Accorde, behandelt. —

Die Ursache, warum man diese Ausweichungen bald nach einer Molltonart, bald nach einer Durtonart geführt, oder vielmehr mit einem weichen oder harten Dreiklang geschlossen hat, ist im 233. § angegeben; und da nun, wie gesagt, beide Schlussdreiklänge nur einen Dominantenaccord besitzen, so kann man sich zur Dur- oder Mollcadenz einer Tonart, auch nur *desselben* Dominantenaccordes bedienen; und nur, wie bereits gesagt, dadurch eine kleine Veränderung hervorbringen, dass man da und dort eine *Verwechslung* dieses Dominantenaccordes gebraucht, was übrigens auch durch eine zu verändernde *Stimmenführung*, sogar als *nothwendig* erscheinen kann.

§ 238.

Was nun aber die Anwendung derjenigen Klänge anbelangt, welche bei den bisherigen Ausweichungen in ihrer *zweifachen Notenschrift* erscheinen, z. B. *Des* und *Cis*, *Dis* und *Es*, *Fis* und *Ges*, und *Gis* und *As*; so muss man sich hierbei derjenigen enharmonischen Umkleidung des betreffenden Dominantenaccordes bedienen, wie solche die *neue Tonart* erheischt, da derselbe dieser *neuen Tonart* bereits angehört. Hier also tritt der Fall ein, dass eine *enharmonische Behandlung der Accorde* bei der Ausweichung Statt finden kann, und unter den eben angeführten Umständen Statt finden muss. Da aber dieser Dominantenaccord zugleich der *einzigste Zwischenaccord* ist, und in dieser Eigenschaft auch in harmonischer Beziehung zu dem *Anfangsaccord* der Ausweichung erscheinen muss, so notiren ihn manche Tonsetzer in einer *doppelten Notenschrift*, z. B.

von C dur nach Cis moll. von A moll nach Ges dur.

Der Lernende kann dieses zwar ebenfalls bei seinen *Uebungen* thun, allein bei Tonstücken selbst unterlässt man es, und wählt von einer solchen *zweifachen Notenschrift eines Accordes* diejenige, welche sich am leichtesten auffassen lässt. — Erscheinen aber die Intervalle eines enharmonisch zu behandelnden Accordes in *mehreren Stimmen* vertheilt, so notirt man sie in der Art, wie sich ihre *Notenschrift* in jeder *Stimme*, durch deren bessere *Tonführung* als notwendig herausstellt; wie dieses auch bereits §. 209. bemerkt worden ist. —

§ 239.

Bei den *Cadenzen*, welche von einem Δ nach einem Δ derselben Stufe, oder umgekehrt, von einem Δ nach einem Δ führen, ist in Betreff des sich hierbei so leicht ergebenden *Querstandes* zu beobachten, dass *nicht gleichzeitig eine Stimme in der Durtonart, die andere aber in der Molltonart schliesse*, z. B.

¹ Ein Mehreres hierüber ist bereits am Schlusse des §. 118. bemerkt worden.

male. male.

Man verbessert dieses einigermassen dadurch, dass man die notwendige *chromatische Veränderung* einer *Stufe*, in *einer und derselben Stimme* bewerkstelligt, z. B.

minus male. minus male.

Diese *Vorschrift* ist überhaupt bei allen ähnlichen Sätzen zu berücksichtigen, z. B.

1. von C dur nach A dur. 2. von C dur nach Es moll.

3. von C dur nach F dur.

§ 240.

Es folgen nun diese *Ausweichungen der sechsten Art* in derselben *Ordnungsfolge*, wie alle vorhergehenden aufgestellt, nämlich:

A. Von C dur nach E dur u. s. w. bis Fis dur, z. B.

4. nach F dur. 5. nach H dur. 6. nach F \sharp dur.

B. Von C dur nach F dur u. s. w. bis Ges dur, z. B.

1. nach F dur. 2. nach B dur. 3. nach Es dur.

4. nach As dur. 5. nach Des dur. 6. nach Ges dur.

C. Von C dur nach Amoll, Emoll u. s. w. bis Gis moll, z. B.

1. nach A moll. 2. nach F moll. 3. nach H moll.

4. nach F \sharp moll. 5. nach Gis moll. 6. nach Gis moll.

non bene. *NB.* *NB.*

D. Von C dur nach A moll, D moll u. s. w. bis Es moll, z. B.

1. nach A moll. 2. nach D moll. 3. nach G moll. 4. nach C moll.

5. nach F moll. 6. nach B moll. 7. nach Es moll.

§ 241.

Da bei Uebertragung dieser Ausweichungen auf die *Molltonarten*, dasjenige Verfahren nicht allgemein Statt finden kann, dessen im 224. §. Erwähnung geschehen ist, so will ich sämtliche von *A moll* ausgehende Ausweichungen ebenfalls aufschreiben, obgleich sie größtentheils überflüssig erscheinen. Der Lernende kann dann diese und die vorhergehenden Ausweichungen auf alle übrigen Tonstufen übertragen, z. B.

Ausweichungen von A moll.

1. nach C dur. 2. nach G dur. 3. nach D dur. 4. nach A dur.

5. nach F dur. 6. nach F \sharp dur.

1. nach C dur. 2. nach F dur. 3. nach B dur. 4. nach Es dur.

5. nach As dur. 6. nach Des dur. 7. nach Ges dur.

NB.

1. nach E moll. 2. nach H moll. 3. nach F#v moll. 4. nach G#v moll. 5. nach G#s moll.

1. nach D moll. 2. nach G moll. 3. nach C moll. 4. nach F moll.

5. nach B moll. 6. nach E#s moll. oder

Anmerkung. Die wenigen Sätze, bei welchen eine *entharmonische Umleitung* notwendig war, sind mit NB. bemerkt worden. Dies gilt auch für die folgenden Sätze dieser Art.

§. 242.

Da durch die Benutzung der *Retardation* keine grössere Ausdehnung, wohl aber mitunter eine bessere Verbindung der Accorde bei dieser *sechsten Art der Ausweichungen* entsteht, so mag sich der Lernende in deren Anwendung versuchen, z. B. einige derselben:

1. von G dur nach H dur. 2. v. C dur n. F#s dur. 3. v. C dur n. Ges dur.

Ein Gleiches kann durch die Benutzung der *durchgehenden Noten und Accorde* ausgeführt werden, z. B.

von C dur nach H dur. von C dur nach Des dur.

Endlich kann man auch *beide vorhergehende Arten* mit *einander verbinden*, z. B.

von A moll nach H dur. von C dur nach G#s moll.

§. 245.

Wenn man sich *nicht überall* auf einen *einzigen Zwischenaccord* bei der Ausweichung *beschränken* will, so kann man die *entferntesten Ausweichungen* auch durch die Anwendung des \square abfertigen; da bekanntlich dieser Accord, bei einer zweimaligen Wiederholung, welche jedesmal um einen halben Ton höher oder tiefer geschieht, sämtliche zwölf verschiedenen Tonstufen enthält, wie solches am Schlusse des 210. §s. bemerkt worden ist.

Da nun einem jeden *Anfangs* \square , einer dieser drei Septimenaccorde folgen kann, und da es hierbei nur darauf ankommt: ob man ihn als \square oder als eine seiner drei Verwechslungen betrachten will, so kann man damit jede beliebige Ausweichung abfertigen.

Um hierbei ganz consequent zu verfahren, sollen nachstehend alle bisherigen von C dur ausgehenden Ausweichungen, durch Anwendung dieses \square vollzogen werden, und man könnte somit dieses Verfahren als die *siebente Art der Ausweichungen* betrachten, z. B.

1. nach G dur. 2. nach D dur. 3. nach A dur. oder

4. nach E dur. oder 5. nach H dur. 6. nach F#s dur.

1. nach F dur. 2. nach B dur. 3. nach Es dur.

4. nach As dur. 5. nach Des dur. 6. nach Ges dur.

7. nach Es moll. 8. nach A moll. 9. nach D moll.

NB.

10. nach A moll. 11. nach E moll. 12. nach H moll.

13. nach F#s moll. 14. nach G#s moll. 15. nach G#s moll.

16. nach A moll. 17. nach D moll. 18. nach G moll. 19. nach C moll.

20. nach A moll. 21. nach E moll. 22. nach H moll.

23. nach F#s moll. 24. nach G#s moll. 25. nach G#s moll.

26. nach A moll. 27. nach D moll. 28. nach G moll. 29. nach C moll.

30. nach A moll. 31. nach E moll. 32. nach H moll.

33. nach F#s moll. 34. nach G#s moll. 35. nach G#s moll.

36. nach A moll. 37. nach D moll. 38. nach G moll. 39. nach C moll.

40. nach A moll. 41. nach E moll. 42. nach H moll.

43. nach F#s moll. 44. nach G#s moll. 45. nach G#s moll.

46. nach A moll. 47. nach D moll. 48. nach G moll. 49. nach C moll.

50. nach A moll. 51. nach E moll. 52. nach H moll.

53. nach F#s moll. 54. nach G#s moll. 55. nach G#s moll.

56. nach A moll. 57. nach D moll. 58. nach G moll. 59. nach C moll.

Der Lernende kann diese Übung in der Art vornehmen, dass er zu *jeder* Ausweichung bald den einen, bald den anderen \square oder eine seiner Verwechslungen nimmt, wie solches zum Theil in vorstehenden Beispielen geschehen ist.

Da man statt von *C dur* auszugehen, von *A moll* ausgehend, denselben \square , oder seine betreffende Verwechslung, nehmen kann, so wäre es eine ganz überflüssige Schreiberei, alle diese Ausweichungen nochmals von *A moll* anfangend, aufschreiben zu wollen.

§ 244.

Man kann endlich auch das § 185. angeführte Verfahren mit dem *später* eintretenden Bass-tone, bei allen sieben Arten der Ausweichungen anwenden, z. B.

I. II.

von C dur nach G dur. von A moll nach C dur. von C dur nach Es dur.

III. IV.

von C dur nach F dur. von C dur nach Des dur.

V. VI. VII.

von C dur nach A moll. v. C dur u. B dur. v. C dur u. H dur.

In vorstehenden Beispielen, welche sämmtlich aus den bereits aufgestellten Ausweichungen entlehnt sind, tritt der Bass erst beim vorletzten, also beim cadenzirenden Dominantenaccord ein. Man könnte ihn aber bei längeren Sätzen auch früher eintreten und dann wieder abtreten, und beim vorletzten Accord wiederum eintreten lassen; nur lässt sich dieses auf vier Stimmen beschränkte

Verfahren, nicht bei allen Septimenaccorden, und bei ihren Verwechslungen gar nicht, anwenden, da letztere ihrer Vollständigkeit wegen, keine Octave ihres Basses enthalten können. Hier müsste der Satz also *fünfstimmig* seyn, z. B.

Der Lernende kann nur diese Verfahrensart auf alle hierzu geeigneten Sätze anzuwenden versuchen.

§ 243.

Noch sey in *Betreff* des bereits §. 118. und §. 239. angeführten *Querstandes* nachträglich bemerkt, dass man zu dessen Vermeidung nur darauf zu sehen hat: dass wenn der, dem cadenzirenden Dominantenaccord unmittelbar vorhergehende Accord, die Tonstufe der *Terz* des Schlussdreiklages enthält, solche von *derselben Tongröße* seyn muss, wie diese *Terz* selbst, z. B.

Der Grund hiervon liegt darin, dass die drei letzten Accorde einer Modulation, einen besonderen Zusammenhang unter sich bilden, welcher ausserdem gestört werden würde.

Dieser Zusammenhang erfordert es auch, dass wenn der erwähnte vorletzte (dritletzte) Accord, der \sphericalangle der Prime, oder der \sphericalangle der Quarte ist, ersterer als \sphericalangle des *Schlussdreiklages*, und letzterer stets mit seiner *tonleitermäßigen Terz* erscheinen muss, z. B.

Das Gegentheil hiervon würde fehlerhaft erscheinen, z. B.

Bei dieser Gelegenheit sey dem hier auch noch bemerkt: dass man mit dem Basson des cadenzirenden Dominantenaccordes, da wo es angeht, besser eine *Quinte* herunter, als eine *Quarte* hinauf geht, da durch ersteren Gang der Schlussbasson zugleich den Dominantenbasson in seine Harmonie mit aufnimmt, z. B.

Bei dem mit 3. bezeichneten Satze, würde freilich der Bass, falls man von *G* in das tiefe *C* gehen wollte, keine so gute Fortschreitung wie hier machen, allein die Cadenz selbst würde dennoch den oben erwähnten Vorzug besitzen, z. B.

Am besten richtet man den *Gang* des cadenzirenden Basses so ein, dass *dieser Quintenfall* Statt finden kann.

§. 246.

Nachträglich zu diesem Capitel will ich hier noch *über die Anwendung der Ausweichung beim ungeraden Takte* bemerken, dass, sofern die hierbei Statt findenden Accorde *taktweise* miteinander abwechseln und fortschreiten, es hierzu keiner besonderen Vorschrift bedarf; dass aber da, wo die Accorde in ganzen Zeitnoten miteinander abwechseln, der Dominantenaccord nicht früher als auf der dritten Zeitnote eintreten darf, und dass die etwa

hierbei vorkommenden durchgehenden Noten von der Dauer der $\frac{1}{4}$ Zeitnoten seyn müssen, z. B.

1. von C dur nach B dur. 2. von C dur nach G moll.

Ausserdem hat der Takt oder die Taktart, keinen wesentlichen Einfluss auf die Modulation; wohl aber das Zeitmass. Dieses soll, in der Regel, ein langsames seyn, damit durch das Anhaltende eines zweiten Accordes, die Harmonie des vorhergehenden Accordes in dem Maasse *verwischt* werde, dass solche dem Eintritt des dritten Accordes nicht im Wege stehe. Namentlich ist dieses bei der Verbindung solcher Accordes der Fall, wo sich leicht Querstände ergeben, wie z. B. bei der Modulation von C dur nach A dur. Die Anwendung des \square thut in solchen Fällen die beste Wirkung, da dieser Accord gewissermassen ganz tonartlos, d. h. ohne Gefühl einer bestimmten Tonart, erscheint.

Schlussbemerkung. Wenn es die Umstände verstaten, dem Dominantenaccord der neuen Tonart, noch deren \square der Quarte oder der Secunde *vorzusetzen*, so erscheint hierdurch die neue Tonart auf das Bestimmteste bezeichnet, da ihre sämtlichen Tonstufen in diesen drei unmittelbar nacheinander folgenden Dreiklängen enthalten sind.

Siebzehntes Capitel.

Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accordes.

§. 247.

Die hier aufzustellenden Regeln sollen nicht sowohl den dreistimmigen und zweistimmigen Satz, als vielmehr die drei- und zweistimmige Behandlung der Dreiklänge und Septimenaccorde angehen.

Die eigentliche Lehre des drei- und zweistimmigen Satzes macht einen Theil der Lehre des Contrapunktes aus, und erscheint auch daselbst abgehandelt.

Dass übrigens die im siebenten Capitel bereits gegebenen Vorschriften des sogenannten reinen Satzes, auch auf den drei- und zweistimmigen Satz anzuwenden sind, versteht sich wohl von selbst.

§. 248.

Was nun die dreistimmige Behandlung der vorstehend genannten Accordes und deren Verwechslungen anbeliehet, so bemerkt man sich desfalls Folgendes:

1) Da dem \square und \square sogar bei vier Stimmen die Quinte fehlen kann, so ergibt es sich von selbst, dass dieses auch bei drei Stimmen Statt finden darf.

Die Terz soll indessen nicht fehlen^{*)}, man müsste denn auch die Quinte weglassen, und den \square mit zweifacher Octave nehmen, was jedoch nur am Anfang und Schluss eines Satzes üblich ist, z. B. a. b.

2) Wenn man den \square ohne Terz gebrauchen will, so verdoppelt man besser die Quinte, als dass man statt der fehlenden Terz die Octave beisetzt, z. B. a. b.

^{*)} Beim vierstimmigen Chorgesang lässt man zwar an denjenigen Stellen die Terz des \square aus, wo man der Modulation nach den \square hätte nehmen lassen, dieses aber *vermeiden* wollte, z. B. a., was aber bei drei Stimmen verwerflich erscheint, z. B. b.

3) Man kann zwar den Δ ohne Terz gebrauchen, allein es wird sich dazu nur selten Veranlassung geben; in diesem Falle nimmt man die Octave als dritte Stimme, z. B.



4) Der Δ kann deswegen *nicht unvollständig* gebraucht werden, da man ihn sonst nicht mehr erkennen könnte.

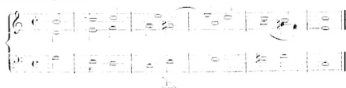
5) Dem Δ , Δ und Δ kann erforderlichen Falles die Terz fehlen, z. B.



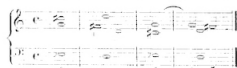
Wenn man den einen oder andern dieser drei Sextenaccorde *ohne Sexte* gebrauchen will, so kann ein solcher Accord hegreiflicher Weise, nicht mehr als Δ *gehört*, sondern nur, in Beziehung auf den ihm vorhergehenden oder folgenden Accord, als Δ *gefühl*t werden, z. B.



6) Da das wesentlichste Intervall des Δ dessen Terz ist, so darf solche nie fehlen; wohl aber kann dieser Δ in einem Falle wie der folgende, ohne Sexte und dagegen mit der Octave erscheinen, z. B.



7) Der Δ muss stets vollständig erscheinen, z. B.



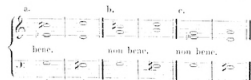
8) Der Δ , Δ und Δ kann nur dann *ohne Quarte* oder *ohne Sexte* erscheinen, wenn er schon *seiner Stellung nach* als Δ unverkennbar ist, z. B.



9) Der Δ kann in Fällen *nachstehender Art* ebemässig wie die drei vorhergehenden Quartsextenaccorde, entweder *ohne Quarte* oder *ohne Sexte* erscheinen, z. B.



10) Dem Δ darf *kein Intervall* mangeln, daher nur dessen Notirung bei a. gut, bei b. und c. aber verwerflich erscheint, z. B.



Der \square , \square und \square müssen also jederzeit *vollständig* erscheinen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie sonst nicht mehr als diese Accorde zu erkennen seyn würden.

§ 249.

Ueber die *dreistimmige Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde* bemerke man sich Folgendes:

1) Die betreffende Dissonanz darf keinem dissonirenden Accorde fehlen.

2) Dem \square , gleichviel, welcher es ist, kann die Quinte fehlen, die Terz aber nur dann, wenn durch die Quinte und Septime der \square hinlänglich bezeichnet ist, z. B.

Im vorstehenden Beispiele kommen nun sämtliche Septimenaccorde vor, und ich bemerke desfalls Folgendes:

Bei *a*. erscheint der \square einmal ohne Terz und einmal ohne Quinte, so wie der \square ohne Quinte, und beide Accorde veranlassen hierdurch keine Unbestimmtheit.

Bei *b*. erscheinen der \square und \square ohne Quinte, und man kann es sich als Regel merken: dass beide Accorde *nicht ohne Terz* erscheinen dürfen.

Bei *c*. erscheint der \square einmal ohne Terz und einmal ohne Quinte; beidemal gleichgütig brauchbar.

Bei *d*. ist dasselbe der Fall mit dem \square .

Bei *e*. sieht man, dass der \square nur mit der Quinte, bei *f*. aber, dass der \square *dreistimmig* nicht wohl zu gebrauchen ist, da er ohne *Quinte* zu hart klingt; ohne *Terz* aber nicht sowohl als \square , sondern als ein unvollständiger \square erscheinen würde.

§ 250.

Was nun die *Verwechslungen dieser Septimenaccorde* anbeliehet, so soll man beim \square und \square das *Septimenverhältniss*, oder durch dessen Umkehrung das *Secundenverhältniss*, und beim \square die *Secunde und Quarte* in den beiden *obern Stimmen* hören lassen, z. B.

In den Takten 1, 3, 5 und 11, bilden die beiden Oberstimmen eine Septime; und in den Takten 13, und 25, eine Secunde. In siebenten und neunten Takte sind die Secunde und Quarte im Verhältniss einer Sexte in der oberen Stimme enthalten, welches Verhältniss auch in der Umkehrung als Terz erscheinen kann.

Dass aber das Gefühl eines \square und \square auch dann erweckt werden kann, wenn es auf der *Aufeinanderfolge der Accorde* beruht, ist aus dem 15. und 17. Takte zu entnehmen, deren ersterer als \square und letzterer als \square fühlbar werden. Auch der 21. Takt lässt einen \square fühlbar werden, so wie dann der Accord des 22. Taktes als \square empfunden wird, obgleich ihm die Quarte fehlt, dagegen der im 19. Takt bezeichnete \square als \square fühlbar wird, ungeachtet dass ihm die Secunde mangelt.

§ 251.

Die *dreistimmige Behandlung dieser verschiedenen Dreiklänge und Septimenaccorde*, nebst deren *Verwechslungen*, wird sich bei ihrer Anwendung als *retardirte* und *durchgehende Accorde* wohl von selbst ergeben.

Allein in Beziehung ihrer Anwendung bei den *Cadenzen* möchte es wohl nicht überflüssig erscheinen, sämtliche §. 127.

und 128. vierstimmig aufgestellte Cadenzen, hier mit drei Stimmen zu notieren, und dabei zugleich den \square anzuwenden, z. B.:

1) Vollkommene Cadenzen der Dur- und Molltonart, a. b. und aa. bb.

1. 2. 3. 4. 5.

a. Cadenzen der Durtonart.

1. 2. 3. 4. 5.

b. Cadenzen der Molltonart.

1. 2. 3. 4. NB.

aa. Cadenzen der Durtonart.

1. 2. 3. 4. NB.

bb. Cadenzen der Molltonart.

Sowohl bei a. 3. der Cadenzen der Durtonart, wie bei b. 3. der Cadenzen der Molltonart, erscheint der Dominantenaccord ohne Terz, da keine Stimme vorhanden war, solche zu übernehmen, und da er durch die Septime hinlänglich charakterisiert erscheint.

Bei aa. erscheinen die Cadenzen der Durtonart, und bei bb. die Cadenzen der Molltonart, sowohl mit der Terz, als auch mit der Quinte in der Oberstimme des Schlussdreiklages, wobei die unter No. 4. notierten, allenfalls bei dreistimmigen Choralgesängen und zwar deswegen Statt finden können, weil hier die

Mittelstimme die nächste Octave, und die Oberstimme die eigentliche Duodecime zum Basse enthalten, was ein besseres Verhältnis ist, als wenn die Quinte in der Mittelstimme und die Doppelloctave in der Oberstimme liegen.

Die Durcadenz aa. 2. mit verdoppelter Terz des Schlussdreiklages, lässt sich nicht wohl auf die Molltonart übertragen, daher die unter bb. 2. daselbst notirte vorzuziehen ist.

Aus den ganz guten Cadenzen bei aa. 4. und bb. 4. ist übrigens zu entnehmen, dass, wenn auch nach der Anmerkung zum 248. §. der \square im dreistimmigen Satze nicht ohne Terz erscheinen soll, dieses dennoch da geschehen kann, wo die Quinte des \square oder \square in der Oberstimme liegt.

2) Halbe Cadenzen der Dur- und Molltonart, a. b.

1. 2. 3. 1. 2. 3.

a. Durtonart.

b. Molltonart.

3) Unterbrochene oder betrüglige Cadenzen der Dur- und Molltonart, a. b.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

a. Durtonart.

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

b. Molltonart.

7. 8. 9. 10. 11.

a. Durtonart.

Hierbei sind diejenigen der vierstimmigen Cadenzen weglassen worden, welche Mangel der vierten Stimme nur einen unvollständigen Schlussaccord hätten erhalten können.

§ 232.

Die *zweistimmige Behandlung der Accorde* betreffend, so ergibt es sich von selbst, dass mit zwei Tönen, weder ein \square , noch ein \square , und eben so wenig eine Verwechslung dieser Accorde bezeichnet werden kann.

Da man sich aber, begreiflicher Weise, beim zweistimmigen Satze, keiner anderen Accorde als beim drei- und vierstimmigen Satze bedienen kann, so soll hier nur gezeigt werden: *durch welche zweistimmige Zusammensetzung von Tönen, man diesen oder jener der vorstehend genannten Accorde andeuten kann.*

1) Der \square und \square können durch deren Terzenanschlag, so auch durch den Quinten- und Octavenanschlag angedeutet, in letzterem Falle kann aber nur aus der Accordfolge erkannt werden: ob es der \square oder \square seyn soll, z. B. a. b. c.



2) Der \square kann zwar auch durch seine verminderte Quinte angedeutet, aber eigentlich nur aus seiner Fortschreitung erkannt werden, z. B.



3) Der \square erscheint durch seine übermäßige Quinte, sofern solche nicht als kleine Sexte fühlbar wird, hinlänglich bezeichnet, z. B.

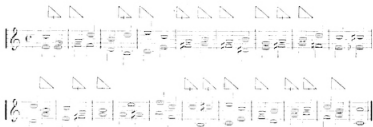


Anmerkung. Wie viel bei einer so unbestimmten Bezeichnung auf die *Accordfolge* ankommt, kann man unter andern

auch an dem *blos durch die Octave* angedeuteten \square aus vorstehendem Beispiele abnehmen.

4) Der \square ist zweistimmig nicht zu gebrauchen, wohl aber sein \square , wie sogleich gezeigt werden wird.

5) Zur *Andeutung aller Sextenaccorde* kann man sich der *Sexte* bedienen; der *Terz* aber nur *dann*, wenn der hierdurch angedeutete \square auf der *schlechten Taktzeit* erscheint, oder, falls er auf der *guten Taktzeit* vorkommt, aus der *Accordfolge* zu erkennen ist, z. B.



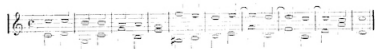
Anmerkung. Der Terzenanschlag auf der *guten Taktzeit* zeigt fast immer den \square an, und wird, wenn er auf der *schlechten Taktzeit* den \square anzeigen soll, leicht erkannt werden; wie dieses aus vorstehendem Beispiel ebenfalls zu sehen ist, bei welchem zugleich alle Terzenanschläge, zu ihrer leichteren Erkennung als Drücklinge oder Sextenaccorde, das allgemeine Zeichen dieser Accorde beigesetzt erhalten haben.

6) Die *Quintsextenaccorde*, mit Ausnahme des \square welcher zweistimmig nicht zu gebrauchen ist, werden *theils durch die Quarte*, *theils durch die Sexte* angedeutet, und können in *letzterem Falle* nur durch die *Accordfolge* von den *Sextenaccorden* unterschieden werden, weshalb solche im nachstehenden Beispiel ihr *allgemeines Zeichen* beigesetzt erhalten haben.



§ 235.

Der □ kann zweistimmig nur durch die betreffende Septime selbst angedeutet werden; ob aber diese Septime dem einen oder andern der verschiedenen Dreiklänge beigelegt erscheinen soll, kann nur einigermaßen aus der Accordfolge entnommen werden, ist oft aber auch ziemlich gleichgültig, z. B.

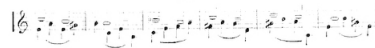
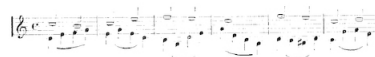


Von den Verwechslungen des □ kann nur der □ ohne Terz und Sexte, und der □ ohne Secunde und Sexte (in welchem Falle er als eine Umkehrung des vorgenannten □ erscheint) oder bloss mit der Secunde gebraucht, der vorgenannte □ aber vom □ welchem die Terz mangelt, nur durch die Accordfolge unterschieden werden, z. B.



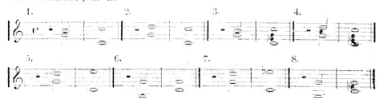
§ 234.

Durch die Anwendung der durchgehenden Noten, namentlich der harmonischen Nebennoten, kann man der Unbestimmtheit mancher Accorde des zweistimmigen Satzes am besten begegnen, z. B. in Beziehung auf das vorhergehende Beispiel:



§ 233.

Von den Cadenzen, welche durch zwei Stimmen (zwei Töne) gebildet werden können, sind die vollkommenen in der Dur- und Molltonart einander ganz gleich, und nur diejenigen derselben, welche in der Terz schliessen, unterscheiden sich hierin von einander, z. B.



Dasselbe ist mit den halben Cadenzen der Fall, da sie aus denselben Accorden bestehen, z. B.



Von den unterbrochenen oder betrüglchen Cadenzen, wird diejenige der Dertonart, welche nach dem □ der Tonica führt, bei manchen Instrumenten, z. B. Hörnern und Trompeten, als eine vollkommene Cadenz betrachtet und behandelt. In der Molltonart fällt dieses jedoch weg; somit die erste der nachstehenden Cadenzen noch zu den vollkommenen, die drei anderen aber zu den unterbrochenen oder betrüglchen zu zählen wären, z. B.



Zum Schlusse gegenwärtigen Capitel's sollen hier noch einige drei- und zweistimmige Begleitungen der beiden diatonischen Tundeitern folgen, und zwar *blus mit Dreiklängen und deren Verwechslungen*, da die Beimischung der Septimenaccorde und deren Verwechslungen eine solche Arbeit nur erleichtern kann, und somit dem Lernenden überlassen seyn soll.

Dreistimmig.

Zweistimmig.

Anmerkung. Der Abwechslung wegen habe ich bei den mit NB. bezeichneten zwei Stellen der dreistimmigen Moltonleiter, die erhöhte Quarte derselben genommen, welche übrigens als ein chromatisches Intervall nicht hierher gehört.

Achtzehntes Kapitel.

Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde.

§ 237.

Der Δ , welcher eigentlich nur aus drei verschiedenen Tönen besteht, wird, wie bereits gezeigt worden ist, durch die hinzugefügte Octave seiner Prime, Terz oder Quinte, zu einem vierstimmigen Accord gemacht, und es ergibt sich von selbst, dass er durch eine gleichzeitige Hinzufügung einiger oder aller dieser Octaven, auch zu einem fünf- und sechstimmigen, und durch deren Verdoppelungen zu einem sieben- und achtstimmigen Accord gemacht werden kann, z. B. a — c.

Diese Intervallen-Vermehrung findet indessen nur beim Δ und \square Statt, da einige Intervalle der übrigen Dreiklänge keine so freie Fortschreitung besitzen, dass man sich aus ihrer Octaven bedienen könnte. So kann z. B. die Quinte des Δ nicht so frei wie die Quinte des \square und \square behandelt werden; dann kann auch die durchgehende Quinte des Δ als solche nicht verdoppelt werden, und beim \square gestattet nur dessen Terz die Hinzufügung ihrer Octave.

Will man daher auch diese drei Dreiklänge fünf- sechs- sieben- und achtstimmig behandeln, so müssen die Octaven ihrer in ihrer Bewegung freien Intervalle noch besonders verdoppelt werden, z. B. a. b. c.

Man sieht aus diesem Beispiel, dass nicht allein die Octaven der freien Intervalle verdoppelt, sondern dass auch deren Einklänge hinzugefügt werden mussten, um diese Accorde sieben- und achtstimmig notiren zu können, und man mag hieraus abnehmen, dass eine sechstimmige Behandlung des Δ , so wie eine fünfstimmige des \square und eine vierstimmige des \square als hinreichend erscheint; mithin nur der Δ und \square für eine sieben- und achtstimmige Behandlung geeignet erscheinen, wobei übrigens auch manchmal eine Verdoppelung in Einklänge statt in Octaven Statt finden, und namentlich durch die Lage des vorhergehenden oder folgenden Accordes herbeigeführt werden kann, z. B.

§ 238.

Die Anwendung auf die Verwechslungen der Dreiklänge, wird der Lernende leicht finden, da die Intervalle des Δ und \square , ferner des \square und \square , dieselbe freie Bewegung, und die Sexten- und Quartsextenaccorde der übrigen drei Dreiklänge dieselbe beschränkte Bewegung haben, wie deren verschiedene Dreiklänge selbst.

Eben so bedarf die Anwendung auf den Septimenaccord keiner besonderen Vorschrift, da hierdurch keine Veränderung in der bereits erwähnten freien oder beschränkten Fortschreitung der Intervalle eintritt, und die hinzuzufügende Septime, falls sie nicht verdoppelt werden soll^{*)}, die Anzahl der Intervalle des betreffenden Δ nur noch um dieses eine Intervall vermehrt, und die Verwechslungen des \square , mit Berücksichtigung der betreffenden Dissonanz, nach denselben Vorschriften wie die Verwechslungen des Δ zu behandeln sind.

§. 239.

Was nun die Fortschreitung dieser mehrstimmigen Accorde anbetrifft, so bemerke man sich desfalls:

1) Bei allen Fortschreitungen von einem Δ zu einem andern, mit Ausnahme des \square , kann die Terz verdoppelt werden, da sie überall eine freie Fortschreitung gestattet, z. B.

*) Die Verdoppelung der Septime kann überall da Statt finden, wo dieses Intervall auch auf eine doppelte Weise fortschreiten kann, z. B.

1. Moderato.

Ein Mehreres hierüber, so wie über die Verdoppelung aller Dissonanzen, gehört in die Lehre des Contrapunktes.

Anmerkung. Ich habe hier beim Δ und \square alle ihre Fortschreitungen, beim Δ und \square aber nur die gewöhnlichen genommen; übrigens allen diesen Dreiklängen deswegen die Octave beigezsetzt, da diese bei ihrer vierstimmigen Behandlung fast allgemeyn bereits vorgekommen ist.

Der \square kann, streng genommen, nicht einmal vierstimmig gebraucht werden, da seine Quinte, wenn man solche verdoppelt, bei der gewöhnlichen Fortschreitung dieses Dreiklanges verbotene Quinten macht. Nur sein Δ kann vierstimmig gebraucht werden, wie dies alles auch bereits § 207 bemerkt worden ist.

2) Bei allen Fortschreitungen des Δ , \square und \square , mit Ausnahme der Secundensfortschreitung, kann zugleich mit der Terz noch die Quinte verdoppelt werden, obgleich solche beim Δ in ihrer Fortschreitung mehr beschränkt erscheint, als beim Δ und \square , z. B.

Anmerkung. Wenn der Δ eine Quarte aufwärts in einen \square geht, so kann seine eine Quinte in die Terz des folgenden Accordes gehen, während die andere in die Octave geht, wie bei c; soll aber der nachfolgende Accord der Δ seyn, so muss die Octave der Quinte wie bei cc. um eine verminderte Septime abwärts gehen, falls man deren Fortschreitung um eine übermäßige Secunde aufwärts vermeiden will.

3) Endlich kann man auch noch die Octave selbst verdoppeln, eben so den *Basston*, welcher dann aufwärts in die Octave geht, und eine sogenannte *Octave in der Gegenbewegung* macht, z. B.

Man sieht indessen schon hieraus, wie unständlich es ist, eine solche sieben- oder achtfach verschiedene Intervallenfort-

schreibung anzuwenden; denn, wenn diese auch durch die hin und wieder Statt findende Benutzung eines □ in etwas erleichtert wird, so kann man doch nicht beständig in Septimenaccorden oder deren Verwechslungen fortschreiten.

§. 260.

Es muss also mit dem mehrstimmigen Satze, den man ungeachtet dieser Beschränkungen dennoch so häufig anwendet, eine andere Bewandniß haben, und so ist es auch.

Die *Verschiedenheit der Stimmenführung* bei einem acht- und mehrstimmigen Satze, liegt nämlich nicht so wohl in der *harmonischen*, als vielmehr in der *metrischen Abfassung* derselben. Selbst dann sogar, wenn es ein sogenannter *real sechs- acht- und mehrstimmiger Satz* ist. Ein kleines Beispiel wird dieses ganz deutlich machen.

Gesetzt man schreibe für *acht wesentliche (selbstständige) Stimmen*, so führet man nicht alle acht Stimmen in einem fort, sondern man theilet diese in zwei Chöre, behandelt jedes Chor vierstimmig für sich, und lässt beide Chöre, nach Befinden der Umstände, mit einander abwechseln und zusammen treten, ungefähr in der Art, wie nachstehender Satz aus meinem *Vater unser**) behandelt ist.

*) Dieses *Vater unser* (Text von Klopstock) ist durchaus *Zweichörig* komponirt, und da die willkürliche Orchesterbegleitung erst späterhin dazu geschrieben worden ist, so musste die Begleitung der Solosätze so abgefasst werden, dass die begleitenden Singstimmen die *Solostimmen* weder unterdrückten, noch deren, so wie ihre eigenen *Textsworte*, unverständlich machten, welches so nothwendige Erfordernis nur zu oft bei ähnlichen Vocal-Compositionen ausser Acht gelassen wird. Auch sind ausserdem noch durch manche, meines Wissens bisher unbekannt gebliebene, Effecte einer Doppelchörigen Composition, Einzeilige für denkende Componisten gegeben, durch deren weitere und ausführlichere Anwendung, diese Art der Vocal-Composition wohl noch an Interesse gewinnen möchte.

Moderato molto.

The musical score is for a piece titled 'Vater unser' in two choirs. It is marked 'Moderato molto' and is in 3/4 time. The score is divided into two main sections: 'Johann Kuhn' (top) and 'Johann Kuhn' (bottom). Each section contains four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in German and Latin. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'pp', 'p', and 'f'. The score is written on multiple staves, with the vocal parts and piano accompaniment clearly distinguished.

Als einen weiteren Beleg für die oben ausgesprochene Behauptung, dass bei einem *vielstimmigen Satze*, mehr eine *metrische* als eine *harmonische* Verschiedenheit der Stimmenführung bestehe, mag nachstehender Anfang des sechzehnstimmigen Kyrie von Fasch dienen, so wie solches im 2ten Bande von J. F. Reichardt's Kunstmagazin, Berlin 1791, notirt steht.

Moderato.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Erstes Chor.
Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, e-le-
Ky-ri-e e-lei-son, e-

Zweites Chor.
Ky-ri-e e-lei-son, e-

Drittes Chor.
Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, e-

Viertes Chor.
Ky-ri-e e-lei-son, e-
Ky-ri-e e-lei-son, e-

10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

e-lei-son
e-lei-son
Ky-ri-e e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son
e-lei-son

Um nun zu erfahren, welche von diesen sechzehn Stimmen zu den harmonisch verschiedenen Fortschreitungen auch wirklich Theil nehmen, braucht man nur bei denjenigen Stellen nachzusehen, wo die Harmonien *wechseln*, was hier vom sechsten zum siebenten, achten zum neunten, zehnten zum elften, und zwölften zum dreizehnten Takte geschieht.

Bei der Cadenz vom zwölften zum dreizehnten Takte, findet bei sieben Stimmen nachstehende *Fortschreibung* Statt, während

die übrigen neun Stimmen die Octave des Dominanten-Accordes als Quinte des nachfolgenden Δ wiederholen, z. B.



Man kann nun zwar die Anzahl derjenigen Stimmen, welche einen eignen Gang erhalten können, noch dadurch vermehren, dass man sie in einen harmoniegemässen Ton des folgenden Accordes, vorausnehmend oder zurückhaltend, hinauf- oder heruntergehen lässt, z. B.



allein die Anzahl der wirklich cantenzirenden Stimmen, kann nicht weiter vermehrt werden, wie sich dies aus dem vorstehenden Beispiel zugleich mit ergibt.

§. 262.

Die erwähnte metrische Verschiedenheit der Stimmen, kann auch bei wiederholtem Anschlag derselben Harmonie auf nachstehend bemerkte Art Statt finden, z. B.



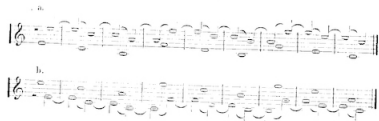
Oder man kann auch mehrere Stimmen einen abwechselnden Umtausch ihrer Tonstufen vornehmen lassen, z. B.



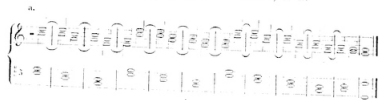
Auf solche Weise entsteht allerdings eine noch grössere Verschiedenheit unter den Stimmen, allein darum nicht immer auch eine Schönheit, gegenüthlich leicht eine Verworrenheit.

§. 265.

Bei langsamen Sätzen kann man sich indessen der vorstehenden unter No. 2. bemerkten Setzart, so wie auch des am Schlusse des 261. §s. erwähnten Verfahrens, insoweit mit Vortheil bedienen, als man hierdurch der ausserdem oft unvermeidlichen Folge zweier Octaven entgegen kann. Hierher gehöret dann auch folgende Setzart, bei welcher sowohl der obere als der untere Theil der Octave retardirt erscheinen kann, z. B.



Auch kann man zwei Stimmen in Terzen oder Sexten auslagern und fortschreiten, und durch zwei andere Stimmen ihre oberen oder unteren Octaven retardiren lassen; z. B.





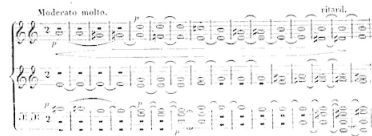
Anmerkung. Dass sich überhaupt die Retardation recht gut für den mehrstimmigen Satz eignet, ist aus dem §. 180. und mehreren Beispielen des zwölften Capitels zu ersehen, und geht auch aus den im 259. §. aufgestellten Vorschriften über die Fortschreitung der mehrstimmigen Accorde hervor. —

§. 264.

Will man die *Modulation* beim mehrstimmigen Satze anwenden, so ist es von besonders guter Wirkung, wenn man mit einzelnen oder nur wenigen Stimmen anfängt, und bei ihrem Forttönen successive die übrigen Stimmen hinzutreten, und dadurch stets neue Harmonien hören lässt, z. B.



Will man aber zur Abwechslung, einige Stimmen bald *ab-* und bald wiederum *hinzutreten* lassen, so darf hierdurch keine Lücke in der Harmonie der forttönenden Stimmen entstehen, z. B.



Ein Mehreres hierüber gehört in die Lehre des Contrapunktes und der Verfertigung mehrstimmiger Tonstücke, wo dann auch gezeigt werden wird: wie *verschieden* der mehrstimmige Satz bei *gleichartigen oder ungleichartigen Instrumenten, oder Singstimmen* ist, und ob *erstere oder letztere allein, oder mit einander verbunden* erscheinen, *obligat oder begleitend*, für die *Kirche*, die *Kammer* oder das *Theater* bestimmt sind, und dergleichen mehr. —

Neunzehntes Capitel.

Über die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten und Kirchentöne.

§. 265.

Unter den *alten Tonarten*, oder *Tonarten der Alten*, versteht man diejenigen Tonarten, deren Taurreihen (Tonleitern) in der Art aus den sieben unabhängigen Tönen *e. d. c. f. g. a. h.* gebildet werden, dass man, mit Ausnahme von *h* ⁷, einen jeden der übrigen Töne zur *Prime* einer *eigenen Tonart* (Tonleiter) machen kann, wobei denn die Folge der beiden grossen halben Töne *e. f.* und *h. c.* jedesmal auf anderen Stufen erscheint, z. B.



Die Namen dieser alten Tonarten hat man von den Griechen entlehnt; es wird sich aber weiter unten zeigen, dass die Griechen eigentlich nur *eine* Tonart hatten, und dass die verschiedene Lage der beiden grossen halben Töne, eine Eigenthümlichkeit der

⁷ Da man von *h* aufwärts die verminderte Quinte *f* erhalten würde, eine jede Tonart aber die *eine* Quinte haben soll, so hat man den Ton *f* auch nie als *Prime* einer *ancienten* authentischen Tonart behandelt.

Octavengattungen (Octavenordnungen) *) nicht aber der Tonarten der Griechen war.

Einer jeden dieser sechs Tonarten gestattet man nun ausser der hier notierten Tonreihe, welche von der *Prime bis zur Octave geht*, und die *authentische* heisst, noch eine zweite, welche von der *Unterdeute bis zur Quinte geht*, und die *plagalische* **) genau wird, und in dieser Beziehung noch das Wort *Hypo* ***) beigelegt erhält, z. B.



So lange nun eine jede dieser authentischen und plagalischen Tonarten, keinen andern als nur den vorstehend notirten Ton zur *Prime* hat, auch keine andern Ton als die sieben unabhängigen enthält, heisst sie eine *unversetzte* Tonart; wenn man aber einen höhern oder tiefern Ton als *Prime* einer dieser Tonarten annimmt, so erfordert die vorgeschriebene Stufenfolge der beiden grossen

*) Ich habe mich dieses Wortes schon früher §. 74. und 77. bedient, da es sich hier um die *Octave* handelt, in welcher die im Zwischenraum einer *Octave* enthaltenen Intervalle zu einander stehen. Da indessen der Ausdruck *Octavengattung* allgemeiner ist, so werde ich mich in der Folge nur dieses Wortes bedienen.

**) *Plagalisch* ist hier für *abstrahirend* (untergeordnet) und in dieser Beziehung *authentisch* für *selbstständig* (hervorstechend) angenommen —

**) *Hypo*, unten; *Hyper*, oben; welches letztere Wort man manchmal dem Namen einer Tonart vorgesetzt findet, wenn solche von der *Oberquarte bis zu der Octave* geht, z. B.



Da aber eine *solche* Tonart nicht zu *charakterisiren* ist, so wie denn z. B. vorstehende *Hyper-Dorische* Tonart von der *Mixolydischen* gar nicht zu unterscheiden wäre, so hat man diese Benennung auch schon längst wieder ausser Gebrauch kommen lassen.

****) Ich habe absichtlich die eigentliche *Prime* der *plagalischen* Tonart, und ebenso deren Verbindung mit der *Unterdeute* und *Oberquarte* überall bezeichnet, um hierdurch den Unterschied zwischen einer *plagalischen* und ausserdem ganz gleichgestellten *authentischen* Tonart recht auffallend zu zeigen: so auch um der vielleicht möglichsten Meinung zu begegnen: als bestiehe angestrichelt der obigen Bemerkung in Betreff des Tones *f*, eine von diesem Tone anlangende *authentische* Tonart, wie *Alt Vogel* sich eingebildet und diese seine vermeintliche Tonart die *mesoplagalische* genannt hat.

halben Töne, oder das sogenannte *m₁, f₁* *) dass die betreffenden unabhängigen Töne, entweder um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden, und eine solche erhöhte oder erniedrigte Tonart heisst dann eine *versetzte* Tonart, und da man sich hierbei der bekannten Zeichen *z* oder *z*, bedienen muss, so mag vielleicht dieser Umstand deren deutsche Benennung als *Fersetzungszeichen* veranlassen haben; z. B. einige dieser *versetzten* Tonarten:



§. 266.

Ob nun die Verschiedenheit, welche zwischen der authentischen und plagalischen Behandlung einer Tonart oder Octavengattung besteht, die *zweifache Theilung der Octave*, einmal durch die *Quinte*, und das andermal durch die *Quarte*, veranlasst hat, oder ob sich dieses umgekehrt verhält, und diese zweifache Theilung der Octave, Ursache der authentischen und plagalischen Behandlung einer Tonart (Octavengattung) ist, muss man dahier gestellt seyn lassen. — Geng, man theilte die Octave der *authentischen* Tonarten durch die *Quinte*, und nannte diese Theilung die *harmonische*; die Octave der *plagalischen* Tonarten aber theilte man durch die *Quarte*, und nannte letztere Theilung die *arithmetische*, z. B. *a*, die harmonische und *b*, die arithmetische Theilung der Octave der verschiedenen Tonarten:

*) Aus der durch *Guth* von *Strozzi* im elften Jahrhundert eingeführten Tonbezeichnung *a, b, c, d, e, f, g, a*, entstand die sogenannte *Schulnotation*, welche auf die ganze Octave ausgebeutet, und in der Art bezeichnelt wurde, dass die in jeder Octave vorkommenden beiden grossen halben Töne, jederzeit *m, f*, genannt wurden, gleichviel ob es *a, f*, und *b, c*, in den *versetzten*, oder mehrere Aesten, als grosse halbe Töne der *versetzten* Tonarten, betreffen hat.

Jonisch. a. b. c. Dorisch. b. c.

Phrygisch. a. b. c. Lydisch. a. b. c.

Mixolydisch. a. b. c. Aeolisch. b. c.

Anmerkung. Der Umstand, dass man bei einigen Tonlehrern die letztere Theilung von der Quinte abwärts, statt von der Unterquarte aufwärtsgehend notirt findet, wie z. B. bei c, ändert in der Hauptsache nichts.

Mir scheint der Grund dieser zweifachen Theilung einer Octave in den mitklingenden Verhältnissen 2 : 4, und 3 : 6, zu liegen^{*)}, z. B.

Grundton. Quinte.

wo sich als mittlerer Ton der Octave des Grundtons die Quinte, als mittlerer Ton der Octave dieser Quinte aber die Doppeloctave des Grundtons darstellt, welche gegen die tiefere Quinte im Verhältniss einer Quarte erscheint. —

Dass man aber die plagalische Behandlung einer Tonart, von der Unterquarte, statt von der Oberquinte, ausgehen lässt, mag darauf beruhen: dass hierbei die eigentliche Prime der Tonart unverändert bleibt.

Will man aber eine und dieselbe Octave, einmal durch die Quinte, und das andermaal durch die Quarte, theilen, so kann man hierbei auf folgende Weise verfahren:

^{*)} Siehe S. 64—68. Allein es könnte auch seyn, dass diese doppelte Theilung der Octave durch das nach der *Lyra der Metaphor* eingeführte System veranlasst worden wäre, da solches gerade die betreffenden Intervalle dieser zweifachen Theilung der Octave enthält, nämlich

a. b.

Man denke sich eine Saite von 60'' Länge, und betrachte z. B. das G der grossen Octave als deren Grundton, wo alsdann eine Saite von 30'' die Octave 1 : 2, oder das g der kleinen Octave, eine Saite von 20'' die Duodecime 1 : 3, oder das eingestrichene \bar{d} , und eine Saite von 15'' Länge die Doppeloctave 1 : 4, oder das eingestrichene \bar{g} angibt, z. B.

60'' 30'' 15''

Will man nun die harmonische Mitte zwischen einer Saite von 60'' und einer andern von 30'' = 1 : 2, auffinden, so muss man das Verhältniss der Quinte aus der Octave 2 : 4, auf die tiefere Octave 1 : 2, übertragen, wozu eine Saite von 40'' Länge erforderlich ist, da diese die tiefere Octave einer Saite von 20'' Länge angibt, z. B.

60'' 40'' 30''

Will man aber die arithmetische Mitte auffinden, so erfordert diese eine Saite, deren Länge zwischen 60'' und 30'' genau in der Mitte steht, und daher 45'' betragen muss. — Da nun 45'' die dreifache Länge von 15'' ist, so muss erstere Saite auch die Unterduodecime von g, nämlich das c der kleinen Octave angeben, welches sich zum G der grossen Octave als dessen Quarte verhält, z. B.

60'' 45'' 30''

Dass man aber die Theilung der Octave durch die Quinte die harmonische, diejenige durch die Quarte hingegen die arithmetische nennt, mag daher kommen: weil man bei ersterer Theilung nur das harmonische Verhältniss der Klänge, bei letzterer aber das arithmetische Verhältniss der Zahlen im Auge hatte. —

Noch will ich hier auf den Umstand aufmerksam machen, dass die gleichzeitige Nebeneinanderstellung dieser beiden mittleren Klänge der Octave, wobei sich die Quarte als Unterscunde zur Quinte verhält, Veranlassung gewesen seyn mag, die Quarte an und für sich als eine Dissonanz zu betrachten, und sie in der Art aufzulösen, wie dies bei den sogenannten zufälligen Dissonanzen vorgeschrieben ist, z. B.



Schliesslich bemerke ich noch, dass die oben notirte doppelte Theilung der Octave, nämlich



von einigen Tonlehrern auch der *Wiederschlag*, lat. *repercussio*, genannt, und hierdurch die Einrichtung (Ablassung) des *Gefährten* zum *Führer* in der Fuge geordnet wird, z. B.



Manche Tonlehrer zählten sogar den vollständigen \square der Priame zu diesem Wiederschlag, und bestimmten hiernach die Modulation der betreffenden Tonarten, wie sich dies im Verfolge dieses Capitels zeigen wird. —

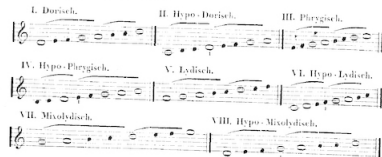
§. 267.

Was nun die genannten alten Tonarten in ihrer Eigenschaft als *Kirchentöne* betrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

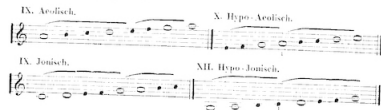
Im vierten Jahrhundert (ungefähr um's Jahr 370) hatte der Erzbischoff *Ambrosius* in Mayland die Töne *D. E. F.* und *G.* (oder vielmehr die *Octaveengattungen* dieser vier Töne, welche man späterhin als die *authentische* Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Tonart betrachtete) zum gottesdienstlichen Gebrauche in den Kirchen Italiens eingeführt, und hierdurch deren Benennung als *Kirchentöne* veranlasst. Ungefähr 230 Jahre später (und unter der Regierung Pabst *Gregor's des Grossen*, diese vier Kirchentöne dadurch bis auf acht vermehrt worden, dass man den *plagalischen* Tonumfang der obengenannten vier Kirchentöne, noch als eigene obgleich untergeordnete Kirchentöne, hinzugefügt hat, welche *acht Kirchentöne* dann um ungefähr 200 Jahre später unter *Carl dem Grossen* auch in Deutschland eingeführt wurden. —

Ich werde im Anhange zu gegenwärtigen Capitel noch einmal hierauf zurückkommen, und will hier nur noch bemerken:

dass man gegenwärtig folgende acht Tonarten als diese *acht Kirchentöne* betrachtet, nämlich:



und dass *Glarean* (geb. 1488, † 1563) in seinem 1547 zu Basel herausgegebenen *Dodecachordon*, diesen acht Tonarten, aber nicht gerade in ihrer Eigenschaft als *Kirchentöne*, noch die *authentische* und *plagalische Aeolische* Tonart und die gleichmässig behandelte *Jonische* Tonart hinzugefügt hat, welche auch von einigen als *neunter*, *zehnter*, *elfter* und *zwölfter Kirchenton* benannt und behandelt werden, z. B.



§. 268.

Durch die seit ungefähr 400 Jahren nach und nach versuchte *harmonische* Behandlung der alten Tonarten, wurden auch nach und nach mehrere *ihren Tonleitern fremde* Töne eingeführt, deren man sich jedoch, so wie auch der erforderlichen *Cadenzen*, gar verschieden bediente, so wie denn z. B. *Abt Fügler*, in seinem sogenannten *Choral-System*, folgende Schlussfälle für alle griechischen Tonarten angibt, ohne übrigens solche *begründet* *) zu haben.

*) *Fügler* hat durch die Herausgabe seines Choral-systems und seine vorzüglichen Verbesserung der J. S. Bach'schen Choräle, nur seine Arroganz und herabwürdliche Unbekanntheit mit den *Tonarten der alten*, und einer consequenter harmonischen Behandlung derselben, *begründet*.

Dorisch. Phrygisch. Lydisch. Mixolydisch.

Authentisch. Plagalisch. Aurb. Plag. Plagalisch.

V. L. V. L. A. L. V. L. IV. L.

Aeolisch. Ionisch.

Authentisch. Plagalisch. Authentisch. Plagalisch.

V. L. IV. V. V. L. IV. L. I. H. C. IV. V. L.

Kirnbeger (Kunst des reinen Satzes, 2ter Theil, 1ste Abtheil. 1776) führt folgende Cadenzen der alten Tonarten an:

Ionisch. Dorisch. Lydisch. Aeolisch.

Phrygisch. *) Mixolydisch. **)

a. b. c. d.

und meint auch, dass man mit folgenden *halben Cadenzen* schliessen könne:

Ionisch. Dorisch. Lydisch. Aeolisch.

Kirnbeger lässt hier die halben Cadenzen der Phrygischen und Mixolydischen Tonart weg, da deren \surd der Quinte keine grosse Terz enthält; verwirft auch für den Fall, dass man durch-

*) Ich bemerke in Betreff der hier angeführten drei Cadenzen der phrygischen Tonart, dass die erste derselben einer *halben Cadenz* ähnlich ist, und dass die beiden folgenden, ihrer Bassfortschröitung nach, als *antibrosische Cadenzen* erscheinen.

**) Diese Cadenz der mixolydischen Tonart, hat ebenfalls die Form einer *halben Cadenz*.

Meine Ansicht über diese, so wie über die Cadenzen der phrygischen Tonart, werde ich weiter unten mittheilen.

aus mit dem \surd schliessen will, nachstehende Schlussfälle bei A, wogegen er die bei B, in Vorschlag bringt.

A. male. B. bene.

§. 269.

In Betreff der *melodischen* Behandlung der Kirchentöne, theilt Pr. H. Spiess, geb. 169—, † 177—, in seinem *Tractatus musicus, Augsburg, 1743*, folgende Sätze mit:

Primus Toni.

Secundus Toni.

Tertius Toni.

Quartus Toni.

Quintus Toni.

Sextus Toni.

Septimus Toni.

Octavi Toni.

und bemerkt desfalls: dass wenn man im ersten und zweiten Ton (D) die Quinte nur um *einen* Ton übersteige, die Sexte jederzeit die *kleine* seyn müsse, nach der alten Regel:

*ascendente una nota super La,
semper canendum est Fa.*

Die Sexte bleibe aber unverändert, wenn der Gesang noch über sie hinausgehe. —

Ferner sagt er: dass da, wo sich im Gesange die *übermäßige* Quarte (der *tritonus* zeige, jederzeit die *reine* genommen werden müsse, wenn auch der betreffende Note das ausserdem erforderliche Versetzungszeichen nicht beigefügt wäre. —

Alles dieses ist aus obigen Beispielen zu ersehen. —

Noch sagt Pr. Spiess, dass man zwar bei den Clauseln (Cadenzen) des ersten und zweiten Tones, die Note *cis*, nicht aber bei den Clauseln des dritten und vierten Tones, die Note *dis* gebrauche; ja, dass man beim Gebrauche der beiden letzteren Kirchentöne sogar die Note *fis* möglichst vermeiden, und daher einen Gang wie den nachstehenden bei a. lieber so umändern soll, wie derselbe bei b. notirt steht, z. B.



§ 270.

In Beziehung auf die im vorhergehenden §. enthaltenen Vorschriften, muss ich noch anführen, dass *M. Prätorius* in seiner *Synagoga* Tom. 3. Pag. 30. bereits anno 1618 bemerkt hat: *wie dass die lieben Alten sich nur selten und oft auch gar nicht der Versetzungszeichen bedient haben, indem sie solche deswegen für überflüssig gehalten, da es sich ja von selbst verstehe: dass man statt einer übermäßigen Quarte und verminderten Quinte, die reine Quarte und Quinte singe; ebenso dass man bei der Clausula formalis, (formlichen Cadenz) das Semitonium gebrauchen müsse.* —

Ich führe hier einige der desfalls von Prätorius mitgetheilten Beispiele an, so wie man solche geschrieben, und wie man sie gestuzen hat:



§ 271.

Wie schwankend übrigens die Ansichten über die richtige melodische und harmonische Behandlung der Kirchentöne waren, kann man aus folgenden Beispielen entnehmen, welche der Kapellmeister *Berardi* in seinem Werke *Il Perche musicale, Bologna 1693*, unter dem Titel: *Clausule Armoniche delli 12 Tuoni, che danno le repercussioni e misure de' modi nel Principio, Mezzo e Fine**, secondo la loro natura, bekannt gemacht hat**).

Principio. Mezzo. Fine. Principio.

Primo tono. Secondo tono.

Mezzo. Fine. Principio. Mezzo.

Terzo tono.

*) *Principio*, erste Cadenz nach der Quinte; *Mezzo*, mittlere Cadenz nach der Tert; *Fine*, Schluss-Cadenz nach der Prime der Tonart. Die Ansrückungs-Cadenzen dieser Art, sind also nach den drei Tönen des *Wiederkehrlages* abgefasst, dessen am Schlusse des 266. §. erwähnt worden ist. Wie wenig consequent man aber hiebei verfahren ist, beweisen die mehr oder weniger hiervon abweichenden Cadenzen des 3ten, 4ten, 5ten, 7ten, 8ten und 11ten Tons. —

***) *P. Ph. Kircher*, G. 1602, † 1680, hat bereits 1630 dieselben Clauseln, jedoch mit einigen kleinen Abweichungen, im 1sten Bande seiner *Musurgia* Fol. 237—241 bekannt gemacht, nach Fol. 373—377 mehrere Beispiele über den Charakter und den kirchlichen Gebrauch dieser zwölf Tonarten angeführt.

Fine. Principio. Mezzo. Fine.

Quarto tono.

Principio. Mezzo. Fine. Principio.

Quinto tono. *Sesto tono.*

Mezzo. Fine. Principio. Mezzo.

Settimo tono.

Fine. Principio. Mezzo. Fine.

Ottavo tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Nono tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Decimo tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Undecimo tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Dodecimo tono.

Anmerkung. Vorstehende vierstimmige Cadenzen der zwölf Kirchentöne, sind hier, der leichteren Lesart wegen, in den gewöhnlichen vier Schlüsseln notirt; ich bemerke aber bei dieser Gelegenheit, dass man sich vor Alters nicht immer derselben Ton-schlüssel bei der vierstimmigen Behandlung der alten Tonarten bedient, sondern desfalls gewöhnlich folgende Vorschrift beobachtet hat:

	Für d. 1. ten. 3. ten. Gen. 5. ten. u. 10. ten. Ton.	Für d. 2. ten. u. 4. ten. 9. ten. u. 12. ten. Ton.	Für d. 3. ten. 7. ten. Ton.	Für d. 1. ten. Ton. Ton.
Discant.				
Alt.				
Tenor.				
Bass.				

Auch bediente man sich im Discant öfters des Violinschlüssels auf der dritten Linie, da dieser mit dem gewöhnlichen Discant-schlüssel, dem C Schlüssel der ersten Linie, dieselbe Tonhöhe bezeichnet, z. B.

§. 272.

Was nun die weitere Modulation anbelieft, welche bei den alten Tonarten Statt finden kann, so findet man für solche nur die verschiedenen *Cadenzen* notirt, und diese ungefähr in der Ordnung: dass zuerst die Cadenzen nach denjenigen Tonstufen geschehen, welche der *Dreiklang der Prime* enthält. Diese betrachtete man als die *Hauptcadenzen*, alle übrigen aber als *Nebencadenzen*. Nach *H* wurde, in den unversetzten Tonarten, eben so wenig cadenzirt, als man überhaupt einen \square auf der Stufe *H* gestattete *).

Von diesen *Ausweichungscadenzen* sind nachstehend die gebräuchlichsten mit ganzen Noten, die weniger gebräuchlichen aber

* Wie wenig indessen diese Regel *allgemein* beschränkt worden ist, kann aus der *Mittel-Cadenz* des vierten Tons der im vorhergehenden §. notirten Cadenzen von *Basso* gesehen werden.

mit *kleineren* Noten, und zwar in der Art bezeichnet, dass die längere oder kürzere Dauer der letzteren, sich auf ihren mehr oder weniger Statt findenden Gebrauch bezieht.

Dorisch.

Phrygisch.

Lydisch.

Mixolydisch.

Aeolisch.

Ionisch.

Körnberger, in dem oben erwähnten Werke, gibt folgende Cadenzen dieser Art an:

Dorisch.

Phrygisch.

Lydisch.

Mixolydisch.

Aeolisch.

Jonisch.

Bei andern Tonsetzern finden sich abermals andere kleine Abweichungen.

§ 275.

Aus den besseren der so verschiedentlichen Beispiele, welche mir über die *Behandlung der alten Tonarten* bekannt geworden sind, möchten sich nun ungefähr folgende Regeln entnehmen lassen:

1) Die *umversetzten* zwölf Töne, oder Tonarten der Alten, von welchen man die acht ersten allgemein als Kirchentöne betrachtet, sollen zu ihrem Anfangs- und Schluss^{*)} folgende Töne haben:

D für den *ersten und zten Ton*, oder die authentische und plagalische *Dorische* Tonart.

E für den *3ten und 7ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Phrygische* Tonart.

F für den *5ten und 6ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Lydische* Tonart.

G für den *7ten und 8ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Mixolydische* Tonart.

*) Wie wenig allgemein man aber diese Regel bei Verfertigung der Choralmelodien beachtet hat, beweisen mehrere derselben, z. B. *Das völye Nath*, wo mit der Quinte angefangen und mit der Prime geschlossen wird; *Christe unser Herr zum Jordan kam*, wo mit der Prime angefangen und mit der Quinte geschlossen wird; *Ich über vom Himmel sich davon*, wo mit der Sexte angefangen und geschlossen wird; und *Wort hat die Evangelium*, wo dies der Fall mit der Terz der Tonart ist. — Überdies vorkommt ein Melodist in Verfolg

A für den *9ten und 10ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Aeolische* Tonart.

C für den *11ten und 12ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Jonische* Tonart.

2) Sowohl bei der authentischen, wie plagalischen Behandlung sämtlicher alten Tonarten, kann man die Grenzpunkte ihrer Octave um eine Stufe überschreiten.

3) Der Ton *H*, kann in den *umversetzten* Tonarten nie als *Prime*, sondern nur als *Terz* oder *Quinte* eines \square oder \square , erscheinen.

4) Die *Dorische* und *Aeolische* Tonart, sollen als *ersten Accord* ihrer *Prime* den \square erhalten; der *Schlussaccord* dieser beiden Tonarten soll zwar ebenfalls dieser \square seyn, allein *ohne* Terz.

5) In der *Phrygischen* Tonart, kann der \square der *Prime* sowohl ein \square als ein \square seyn, in welchem *letzteren* Falle er aber, in seiner Eigenschaft als Anfangs- oder Schlussdreiklang, *ohne* Terz erscheinen soll.

6) Die *Lydische*, *Mixolydische* und *Jonische* Tonart, sollen auf ihrer *ersten* Stufe, sowohl beim Anfang als Schluss eines Satzes, einen \square erhalten.

7) Ist aber die erste und letzte Note einer Melodie *nicht* die *Prime* der Tonart, so muss sie dennoch als Bestandtheil des betreffenden \square der *Prime*, oder, wo dies nicht Statt finden kann, als Bestandtheil des betreffenden \square der *Quinte* erscheinen, oder doch als solcher *föhlbar* werden.

8) Sowohl bei der authentischen wie plagalischen Behandlung der *Dorischen*, *Lydischen*, *Aeolischen* und *Jonischen* Tonart, kann der \square der *Quinte* dem *Schlussaccorde* vorhergehen, somit in *dieser* Beziehung die vollkommene *Cadenz* bei diesen vier Tonarten Statt finden kann. —

9) Da aber nach No. 3. gegenwärtigen §⁸, die fünfte Stufe der *Phrygischen* Tonart (der Ton *H*) keinen \square erhalten kann, so *cadenzirt* man in dieser Tonart durch den einen oder andern der nachstehend bemerkten *Schlussfälle*, z. B.

10) Auch die Mixolydische Tonart, da sie keinen Δ der fünften Stufe besitzt, cadenzirt auf ähnliche Weise, z. B.



11) Obgleich die Cadenz von Δ der Quarte auf den Δ der Prime, nur in der Phrygischen und Mixolydischen Tonart vorkommen soll, so findet man sie doch auch mitunter bei den übrigen vier Tonarten, in welchem Falle aber bei der Dorischen Tonart, der Δ der Quarte ein Δ , und dagegen der Δ der Prime ein Δ seyn soll.

In Betreff der vorstehend unter No. 9. und 10. aufgestellten Cadenzen der Phrygischen und Mixolydischen Tonart, will ich noch bemerken: dass man sie nur bei dem *Schlussabsatze* einer Melodie nötig hat, und dass man die *mittleren Absätze* auch mit *deren beiden ersten Accorden allein* schliessen kann, z. B.



Auch kann man hierbei die *Retardation* und die *durchgehenden Noten* anwenden, z. B.



12) Statt der *übermäßigen* Quarte und *verminderten* Quinte, soll jedesmal die *reine* Quarte und *Quinte* genommen werden *).

13) Da man, wie bereits bemerkt, der Phrygischen Tonart kein *Subsemitonium nudum* gestattet, so findet man auch in den *unversetzten* Tonarten das \sharp (als Erhöhungszeichen) nur bei den Noten c , g und f ; so wie dann das b , (zur Bezeichnung der *reinen* Quarte und *kleinen* Sexte) nur bei der Note h gebraucht wird.

14) Man soll sich der *fremden* Töne, welche sowohl durch die *melodische* als *harmonische* Cadenz, so wie auch durch die *Modulation* veranlasst werden, in demjenigen Verhältniss bedie-

*) Man ging hierin aber zu weit, indem man da, wo die *reine* Quarte mit der *Untersecunde* im harmonischen Verhältniss einer *veränderten* Quinte erschien, erstere aber, als *reine* Quarte der Tonleiter, *unversetzt* bleiben musste, namentlich die letztere, nämlich die *Untersecunde*, um einen kleinen halben Ton erniedrigte, hierdurch aber die so widrige Harmonisfolge vom Δ der Untersecunde nach dem Δ der Prime veranlasste, z. B.



Man findet daher den Δ , welcher hier weit natürlicher als der Δ gewesen wäre, in keiner der älteren Compositionen, wohl aber öfters dessen Δ als unvollständigen Δ ohne Quarte, und ich werde diesen Δ , überall wo er sich in den Chorälen des nachfolgenden Capitels zeigen wird, durch dieses sein Zeichen noch besonders bemerkbar machen. ...

nen, wie solches in nachstehenden unversetzten Tonarten, durch Noten von kürzerer Dauer gegen die durch ganze Noten bezeichneten natürlichen (unabhängigen) Töne, angegeben ist. —

Dorisch, 1ster Ton. Phrygisch, 3ter Ton.

Hypo-Dorisch, 2ter Ton. Hypo-Phrygisch, 4ter Ton.

Lydisch, 5ter Ton. Mixolydisch, 7ter Ton.

Hypo-Lydisch, 6ter Ton. Hypo-Mixolydisch, 8ter Ton.

Aeolisch, 9ter Ton. Jonisch, 11ter Ton.

Hypo-Aeolisch, 10ter Ton. Hypo-Jonisch, 12ter Ton.

Anmerkung. Die Anwendung dieser Regel bei den versetzten Tonarten, ergibt sich von selbst.

15) In Betreff der authentischen und plagalischen Behandlung der alten Tonarten, bemerke man sich noch weiters, dass sich die melodischen Figuren der *ersten* hauptsächlich zwischen der *Prime* und *Quinte*, und zwischen der *Quinte* und *Octave*, die der *letzteren* aber zwischen der *Prime* und *Quarte*, (eigentlich die Unterquarte und *Prime*) und zwischen der *Quarte* und *Octave*, (eigentlich die *Prime* und *Quinte*) bewegen sollen, dass aber beide in der eigentlichen *Prime* der Tonart schliessen müssen, z. B.

¹⁾ Diese *sechste* siebente Stufe darf aber nicht bei der *Haupt-Cadenz*, sondern allenfalls nur bei der *Moderation* Statt finden. Die von *Beauregard* mitgetheilten Cadenzen des siebenen und achten Tones, sind daher in dieser Beziehung unrichtig; so auch die S. 274. unter No. 4. angeführte Beispiel von *Proterius*.

Authentisch.

Dorisch. Phrygisch.

Schluss.

16) Die Transposition (Versetzung) der alten Tonarten findet in ihrer Eigenschaft als Kirchentöne nur *abwärtsgehend* Statt, und hier trifft man gewöhnlich nur ein \downarrow vorgezeichnet, da dieses hinreichend ist, einen *authentischen* Tonumfang zu einem *plagalischen* zu machen, z. B.

Dorisch. Hypo-Dorisch.

Phrygisch. Hypo-Phrygisch.

Da aber diese Vorschrift nur durch die früher so mangelhafte *Temperatur* veranlasst worden war, so hat man sich heutiges Tages nicht mehr hierauf zu beschränken, und nur darauf zu sehen; dass sich der Tonumfang jeder Stimme ungefähr in nachstehend bezeichneter Grenze halte, z. B.

Anhang zum neunzehnten Capitel.

§ 274.

Alles, was in den vorhergehenden §§. gegenwärtigen Capitels über die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten gesagt ist, kann sich, begreiflicher Weise, nur auf eine *solche* Behandlung beziehen, wie sie unser *gegenwärtiges* Tunsystem gestattet; dass aber dieses melodische und harmonische

¹⁾ Ich bemerke vorläufig; dass die hier erwähnte Transposition, *keine* Beziehung auf die eigentliche *griechische* Tonart hat, wie dies aus den nachfolgenden §§. zu ersehen sein wird.

Verfahren eigentlich nur die *Octavengattungen*, nicht aber die *Tonarten der Griechen*, angehen kann, erhellt schon daraus, weil sich letztere (die *Tonarten*) nur durch die *Tonhöhe*, die verschiedenen Octaven, (*Octavengattungen*) aber zugleich noch durch die §. 265. notirte sechs verschiedene *Stufenfolge der halben Töne* von einander unterschieden; daher denn auch jede *Octave* (*Octavengattung*) auf eine verschiedene Art berechnet werden musste, alle *Tonarten* aber nur einer und derselben Berechnung unterlagen. —

§. 273.

Die Griechen hatten also nur eine *Tonart*, welche sie bald höher und bald tiefer transponirten, was ursprünglich durch Sitten und Gebräuche der verschiedenen Provinzen veranlasst worden und hierin auch der Grund der eigenen Benennung einer jeden Transposition zu suchen seyn kann; allein es ist nicht wahrscheinlich, dass hierbei die bloß veränderte *Tonhöhe*, und der wahrscheinlich damit in Verbindung gestandene *erweiterte oder beschränkte Tonumfang*, von so grossem Einfluss gewesen, dass man jeder transponirten *Tonart* einen *eigenen Charakter* beigelegt hat, sondern dass letzteres (wenn es wirklich Statt gefunden) der zugleich damit vorgenommenen *Veränderung des Metrums und Zeitmasses* *) zuzuschreiben seyn möchte.

Die *eigentliche Tonart* **) der Griechen, war nun in der Art aus zwei verbundenen *Tetrachorden* zusammengesetzt, dass sich der *höchste* Ton des ersten, mit dem *tieftsten* Tone des zweiten e_2, f_1, g_2, a_1 , *Tetrachordes* auf einer Stufe vereinigte, z. B. *H, c, d, e*, wo alsdann zur Ergänzung der *Octave*, der Ton *Proslambanomenos* ***) im Verhältnis einer grossen *Untersecunde* noch hinzugefügt wurde, z. B.

*) Es kann auch seyn, dass man die *Melodien* der einen *Tonart* (*Transposition*) mehr aufwärtsgehend, und die der anderen mehr abwärtsgehend geführt hat, wenn anders die *letztere Art* der *Tonführung* nicht *öfters die allgemeynere* war.

**) Es versteht sich wohl von selbst, dass hier nur von *deutschen Klangverhältnissen* die Rede seyn kann. Dasjenige, was über das *chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Griechen* zu sagen ist, wird weiter unten vorkommen.

***) Der *anzugsföge Klang*, oder *Ton*. — Da man den *Proslambanomenos* als den *tieftsten* Ton (die tiefste Seite) des ganzen *Tonsystems* betrachtete, nach welcher das richtige *Klangverhältnis* der übrigen Töne bestimmt wurde, so hatte man ihn auch zum *Grundton* der *Tonart* gemacht.



Wenn man nun den *Tonumfang* dieser *Tonart* auf zwei *Octaven* *) ausdehnt, z. B.



und von *jeder* der sieben verschiedenen *Tonstufen*, einmal eine *Tonart* und das *anderemal* eine *Octavengattung* beginnen lässt, so zeigt sich bei jeder *Tonart* *dasselbe Intervallen-Verhältnis*, bei jeder *Octavengattung* aber ein *anderes*, und letzterer Umstand kann nun in demselben Masse als *Charakteristik* der verschiedenen *Octavengattungen*, wie ersterer als *Eigenthümlichkeit* jeder *Tonart* betrachtet werden, z. B.

Tonarten.	
Octavengattungen.	

§. 276.

Wenn nun auch bei den Griechen selbst, zwischen *Tonart* und *Octave* (*Octavengattung*), der *Sache* nach keine *Verwechslung*

*) Ich will hier nur im Vorbeigehen bemerken, dass die Griechen die zur Bildung von zwei Octaven erforderliche Anstufung von *vier Tetrachorden*, nach verschiedenen Systemen behandelten, von welchen das hier notirte *erste System*, nach meiner Meinung, den Vorzug verdient. —

Statt gefunden, so scheint dies doch mit dem *Namen* öfters der Fall gewesen zu seyn, wozu der Unstand: *dass man die Octavengattungen, je nachdem ihre erste Stufe mit der Prime dieser oder jener Tonart übereinstimmte, auch nach diesen Tonarten benannte*, wohl die Hauptveranlassung gegeben haben mag. Es scheint auch, dass man zur ferneren Verhütung dieser Namen-Verwechslungen, eine *Zahlenordnung* für die Octaven eingeführt hat, und dass folglich unter dem 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Kirchenton des Erzbischofs *Ambrosius*, *c. de* §. 267. nur die 1ste, 2te, 3te und 4te Octave (Octavengattung) zu verstehen ist; so wie denn auch die *plagatische* Behandlung dieser vier Kirchentöne, nur in ihrer Eigenschaft als *Octavengattungen* Statt finden kann.

Dass man aber diese vier Kirchentöne, nämlich: *D, E, F* und *G*, die Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Tonart nennt, rührt vor *Glarean* her, der, wie bereits bemerkt, den zu seiner Zeit im Gebrauche gewesen acht Kirchentönen, noch die vier übrigen hinzugefügt, zur *Benennung* sämtlicher zwölf Tonarten aber die *alten griechischen Namen* wieder hervorgesucht, und hierdurch auf's neue die Verwechslung der *Octavengattungen*, mit den von denselben Tonstufen ausgehenden *Tonarten*, veranlasst hat. —

Wahrscheinlich hatte man zu *Glarean's* Zeiten, den Unterschied zwischen der Dorischen und Phrygischen, und wiederum zwischen der Lydischen und Mixolydischen Tonart, oder vielmehr Octavengattung, bereits so weit ausgeglichen, dass sich *Glarean* hierdurch veranlasst sah, den zwei erst genannten Tonarten ihrer *kleinen Terz* wegen, noch die Jonische Tonart beizufügen, wodurch er dann zugleich zu der späterhin erfolgten Reduktion sämtlicher zwölf alten Tonarten auf die gegenwärtige Moll- und Durtonart, den Grund gelegt zu haben scheint.

§. 277.

Ogleich nun aus der Stufenfolge der §. 275. aufgestellten Tonart der Griechen hervorgeht, dass unsere *Molltonleiter*, in sofern sie *dieselbe Stufenfolge* enthält, von *älterem* Gebrauche als unsere *Durtonleiter* ist, so möchte sie in ihrer *gegenwärtigen* melodischen und harmonischen Behandlung, doch nur als eine Nachbildung der letzteren zu betrachten seyn, wenn anders nicht

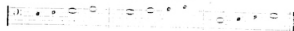
beide etwa nur dem fortgesetzten Gebrauche der *Dorischen* und *Jonischen* Octavengattung *zuzuschreiben* sind.

Da wir den *Grund* nicht kennen, warum das diatonische Tetrachord gerade nur diese und keine andere Stufenfolge, der ganzen und grossen halben Töne enthält, so bleibt es uns auch unbekannt: warum die Griechen keine solche Aneinanderreihung von zwei Tetrachorden gewählt haben, wodurch sie, mit oder ohne den Ton *Proslambanomenus*, ebenso gut eine *Tonfolge* gebildet haben könnten, welcher unsere *Durtonleiter* gleichet, wie sie eine solche Tonfolge gewählt haben, mit welcher nur unsere *Molltonleiter* übereinstimmt.

Ich werde bei einer andern Gelegenheit Veranlassung nehmen, einige hierher gehörige Vermuthungen auszusprechen, und bemerke vorläufig nur: dass von dem Zeitpunkte an, wo die zwölf Tonarten der Alten auf unsere Dur- und Molltonleiter *reducirt* wurden, man es auch hierbei hätte können bewenden lassen, und das um so mehr: da die melodische und harmonische Behand-

^{*)} Wir kennen nämlich nur den Grund der *Erzeugung* dieses Tetrachordes, nicht aber den seiner nur so und nicht anders *gewordenen Aufzählung*.

In *De Borey's* Abhandlung über die Musik der Alten, kommen zwar folgende drei verschiedene diatonische Tetrachorde vor, sie scheinen aber keinem Ursprunge zu seyn und den *Octavengattungen* anzugehören, z. B.



^{**)} Das pythagoräische Octachord war aus zwei *unverbundenen* Tetrachorden zusammengesetzt, z. B.



und wir erblicken in ihm die Tonfolge der Phrygischen Tonart oder Octavengattung; kehrt man aber die Stufenfolge dieses Octachordes um, und lässt die obigen anfangenden *zwei Töne aufwärts* gehen, so erhalten wir die Stufenfolge unserer Durtonleiter, z. B.



^{***)} Nach *Marpurg's* Versicherung (krit. Buch. in die Geschichte der Musik), soll dies durch einen *französischen* Tonmeister, ungefähr in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verordnet worden seyn. *Marpurg* heiligt es, dass ihn der Name dieses verdienstvollen Mannes wieder einfällen, und wagt auf dessen Wiederfindung aufmerksam: — allein, so viele Stellen ich auch desfalls nachgeschlagen habe, so konnte ich ihn bis jetzt nicht entdecken.

lung dieser zwei Tonarten ⁷⁾, einer vorübergehenden Erhöhung oder Erniedrigung dieser oder jener ihrer Tonstufen nicht entgegen ist, und man hierdurch die vermeintlichen Eigentümlichkeiten der übrigen vier Tonarten, oder vielmehr Octavengattungen, nämlich der Dorischen, Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen ohnedies mit beibehalten hätte.

§. 273.

Was nun das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Griechen anbelangt, so fand hierbei eine gleiche Verbindung von zwei chromatischen oder enharmonischen Tetrachorden und dem Tone *Proslambanomenos* Statt, wie dieses der Fall bei dem diatonischen Klanggeschlecht war.

Bei allen drei Tetrachorden musste zwischen den beiden äussersten Saiten das Verhältnis einer reinen Quarte Statt finden, daher dann auch diese beiden Saiten die *unveränderlichen* genannt wurden.

Bei dem *diatonischen* ⁷⁷⁾ Tetrachord, fand nun zwischen der ersten und zweiten Saite das Verhältnis eines grossen halben Tones, und zwischen der zweiten und dritten, und dritten und vierten Saite dasjenige eines ganzen Tones Statt.

⁷⁾ Der Merkwürdigkeit wegen theile ich meinen Lesern nachstehende Tabelle aus *Palmer's* musiq. Lexicon mit, woraus sie entnehmen können: wie man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, nach der damals neuen Art, die zwölf Moll- und Durtonarten in der Figuren-Musik behandelt und deren verschiedenen Tonstufen benannt hat.

Moll minore.



Verschiedenes Clavier-organisches Clavierinstrument. Clavier de chambre. Clavier de table.

Moll majeure.




Wenn man die hier notirten Töne in eine *Saitefolgt* bringt, so gibt die obere Reihe die chromatische Molltonleiter und die untere die chromatische Durtonleiter von *D*, z. B.

Chrom. Molltonleiter.



Chrom. Durtonleiter.



und es scheint auch: dass der *ersten* die kleine *Seunde* natürlicher ist, als die übermässige *Prime*. (Cf. den vergleichsweisen die beiden Tonleitern dieser Art, Pag. 44)

⁷⁷⁾ Da nun bei diesem Klanggeschlecht eine Fortschreitung *durch ganze* *Statt* fund, so veranlasste diesen Umstand sehen aus *die*, *durch*, und *reine*, Ton, zu samengeordneten Namen *diatonisch*.

Beim *chromatischen* ⁷⁸⁾ Tetrachord, fand zwischen der ersten und zweiten Saite ebenfalls das Verhältnis eines grossen halben Tones, zwischen der zweiten und dritten aber dasjenige eines kleinen halben Tones, und hierdorch zwischen der dritten und vierten dasjenige einer kleinen Tertz Statt. —


Beim *enharmonischen* ⁷⁹⁾ Tetrachord, fand zwischen der ersten und zweiten Saite das Verhältnis eines kleinen halben Tones, zwischen der zweiten und dritten dasjenige eines sogenannten Vierteltones, und zwischen der dritten und vierten dasjenige einer grossen Tertz Statt, z. B.

A. diese drei Tetrachorde, und

B. die hiernach gebildeten drei Klanggeschlechter.


A.

Diat. Tetrach. Chrom. Tetrach. Enharmon. Tetrach.



B.

Diat. Klanggeschl. Chrom. Klanggeschl. Enharmon. Klanggeschl.



Ausser diesen drei Klanggeschlechtern, besaßen die Griechen nun auch noch ein sogenanntes *vermishtes Klanggeschlecht*, welches ich nachstehend in der Art *durch offene und schwarze Noten* bezeichne, dass erstere die *allgemeinen Klänge* oder *drei Ge-*

⁷⁸⁾ Wenn einige Schriftsteller den Namen dieses Klanggeschlechtes von *zwei*, *Farbe*, ableiten, und dies darin begründet finden wollen, dass hier bei gewissermassen eine *andere* *Farbe* Statt finde, so mag dies noch hingehen; allein dass man, nach der Meinung anderer, die Töne dieses Klanggeschlechtes mit einer *ersten* oder *andern* *Farbe* geschildert habe, möchte wohl noch *zeitiger* sein, als wenn man allerdings annehmen wollte: dass man sich zur Bezeichnung der chromatischen Klänge auf der *ersten*, *gehobenen* *Saite* bedient habe, so wie man noch heutiges Tages die sogenannte chromatischen Töne der *Harle* durch *erböte* *Saiten* auszeichnet, auch der Umstand mit den *zwei* *Farben* *die* *Oben* und *Unten* ist, der *Kleinheit* *Instrumente* hiermit hinweisend sei.

⁷⁹⁾ Ueber die eigentliche Bedeutung dieses aus *die*, *und* *genau*, Harmonie, zusammengesetzten Namens, werde ich weiter unten meine Vermuthung aussprechen.

⁷⁷⁾ Da wir, nach unserer Notizschrift, unter dem hier vorkommenden *enharmonischen* *Tone*, keinen anderen als *die* annehmen können, so ist auch hier das *einfache* *Arzt*, da dieses eine *zufällige* *Erhöhung* anzeigt, nicht unavouir; dass man *vielleicht* *diesem* *gewöhnlich* *hier* gebraucht, ruhet von der Bezeichnung des *enharmonischen* *Instrumente* hier, welchen man das bekannte *Phrygische* beigezettel findet, was man sonst *zeitiger* Weise auch auf diesem *Arzt* übergetragen hat, z. B. k, k, k, k, k, k, k, k.

schlechte, und letztere die charakteristischen jedes einzelnen Geschlechtes darstellen, z. B.



Olympus der Jüngere, ein Musiker aus Phrygien, soll nun der Erste gewesen seyn, der seine Melodien in der Art abfasste, dass darin, nebst dem Tone *Proslabanomenos*, nur die *allgemeinen Klänge* der drei Geschlechter zu hören wären, demnach diese Tonleiter des *Olympus* folgende Gestalt hatte, z. B.



und da die *alte Schottische Molltonleiter* dieselbe Tonfolge enthält, so will man auch ihren Ursprung in dieser Tonleiter des *Olympus* suchen. —

§. 279.

Diese Tonleiter des *Olympus*, erscheint uns aber aus einem noch andern und bedeutenderen Grunde besonders merkwürdig, nämlich dadurch: dass man sie die *enharmonische* nannte, und man wahrscheinlich nur dieses Umstandes wegen, *Olympus* für den *Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechtes überhaupt*, gehalten zu haben scheint. —

Wozu soll nun aber das *Enharmonische* dieser Tonleiter zu suchen seyn, da das eigentliche enharmonische Intervall, nämlich der sogenannte *Viertelton*, gar nicht darin enthalten ist? — Etwa in der Aushattung der vierten und siebenten Stufe? Hierdurch zeigt sich freilich in so weit eine *enharmonische* Fortschreitung, als nur beim *enharmonischen Tetrachord diese* Fortschreitung von der dritten zur vierten Saite Statt findet; allein dieselbe Fortschreitung findet auch beim *diatonischen* und *chromatischen Tetrachord* Statt, wenn man deren dritte Saite unberührt lassen und von der zweiten zur vierten fortschreiten will; und es ist auch noch gar nicht erwiesen, dass die eigentliche *enharmonische* Saite die *zweite* dieses Tetrachordes war, und dass solche, als die *charakteristische*, nicht ebenfalls wie bei den beiden andern die *dritte* Saite des Tetrachordes gewesen seyn soll, z. B.



Da man nun über alles dieses doch nur *Vermuthungen* haben kann, so erlaube ich mir deren Zahl auch noch durch folgende zu vermehren. —

Mir scheint es nämlich, dass man durch das *chromatische* und *enharmonische Tetrachord*, die einem jeden derselben eigenthümlichen Klangverhältnisse nur *bezeichnen*, nicht aber dadurch zugleich auch *vorschreiben* wollte: *solche*, eben so wie beim *diatonischen Tetrachord*, nur in der *wirkten Ordnungsfolge* zu gebrauchen. —

Nehmen wir nun diese Sache so, wie ich eben bemerkt habe, und betrachten wir die Tonverhältnisse der drei verschiedenen Tetrachorde durch unsere gegenwärtige Notenschrift dargestellt, so erblicken wir im *diatonischen Tetrachord* das Verhältniss des ganzen und grossen halben Tones, im *chromatischen* dasjenige des grossen und kleinen halben Tones und der kleinen Terz, und im *enharmonischen* dasjenige des kleinen halben und Vierteltones und der grossen Terz. —

Der Name des *diatonischen Tetrachordes* bezieht sich, wie bereits bemerkt, auf die nur diesem Klanggeschlecht eigenthümliche Fortschreitung *durch ganze Töne*, und da die eigentliche *Tonart* der Griechen aus zwei verbundenen *diatonischen Tetrachorden* und dem Tone *Proslabanomenos* zusammengesetzt war, so ist auch anzunehmen, dass die griechischen Melodien, in dieser Beziehung, denjenigen ähnlich gewesen seyn müssen, wie sich solche aus den Intervallen unserer *abwärtsgehenden Molltonleiter* bilden lassen; so wie dann überhaupt eine *abwärtsgehende* Fortschreitung dieser Töne, gesangvoller als eine *aufwärtsgehende* erscheint, und hierin möchte manmehr vielleicht auch der Grund zu suchen seyn; warum die tiefsten Saiten des Tetrachordes die Fortschreitung eines *grossen halben Tones* enthalten, da sich diese bei einer auf vier Töne beschränkten Melodie, sowohl zum Anfange als vorzüglich zum Schlusse derselben, besser eignet, als eine Fortschreitung durch ganze Töne, z. B.



Der Name des *chromatischen Tetrachordes* scheint sich auf die *Veränderung der Tonhöhe* zu beziehen, in welcher hier die dritte gegen die zweite Note erscheint. Da nun die Griechen die Einteilung der Octave in zwölf halbe Töne gekannt, und eine

sich hierauf beziehende zwölfmalige Versetzung ihrer Tonart vorgenommen zu haben scheinen, so bedurften sie hierzu auch des *chromatischen Intervalles*, und es kann daher seyn, dass sie eine um einen kleinen halben Ton höhere Versetzung ihrer Tonart, zugleich als eine *chromatische* betrachtet haben; so wie sie dann auch eine vielleicht vorgenommene *Umänderung der angeführten Tonleiter des Olympus*, bei welcher sie die durch das chromatische Tetrachord bezeichnete *kleine Terz* statt der grossen genommen, eine *chromatische Tonleiter* genannt haben *), und worin vielleicht eine abermalige Veranlassung zur späterhin erfolgten Einführung unserer *Durtonleiter* zu erblicken seyn möchte; so wie denn auch die Bildung der *Schottischen Durtonleiter* **) hiermit in Beziehung stehen kann.

Der Name des *euharmonischen* Tetrachordes scheint sich aber nur auf das *übereinstimmende Klangerhältniss seiner zweiten und dritten Saite*, also ungefähr auf das zu beziehen, was wir eine *gleichschwebende Temperatur der Töne* nennen. Dass aber eine solche Uebereinstimmung unter den Klängen bereits bei den Griechen Statt gefunden haben muss, geht schon daraus hervor: weil ausserdem eine zwölfmalige Transposition ihrer Tonart, welche, wie bereits bemerkt, jedesmal nur in einer *Versetzung von einerlei Intervallen* bestand, und eine *Verbindung dieser Tonarten durch die Mutation* ***) ganz unmöglich gewesen wäre. — Auch scheint ☞, dass schon *Aristoxenus* hierauf hingedeutet hat, wie dieses aus einer Stelle zu entnehmen ist, welche sich in *Brossard's* dict. d. mus. Art. *Temperamento* befindet, und wodurch sich auch *Mattheson* ****) zu der Bemerkung veranlasst sah: dass die *gleichschwebende Temperatur über zwei tausend Jahre alt sey*. —

*) Ich muss bei dieser Gelegenheit bemerken, dass man wirklich in früheren Zeiten jede versetzte Tonart auch eine *chromatische* nannte, indem hierbei ☞ oder ☝ nichtstrahlend wurden, diese Zeichen aber ursprünglich nur dem chromatischen Klänge schlecht angehörten.

**) Diese unterscheidet sich nämlich nur durch dieses chromatische Intervall von ihrer am Schlusse des vorhergehenden ☝ erwählten *Molltonleiter*, z. B. Auf u. abwärtsgehende *Schottische Molltonl.* Auf u. abwärtsgehende *Schott. Durtonleiter*.

***) Dieses Wort bezeichnete bei den Griechen ungefähr dasselbe, was wir gegenwärtig durch *Mutation* ausdrücken.

****) Grosse Generalbass-Schule, Pag. 147.

§. 230.

Es würde zu weit führen, wenn ich hier in üblichen Vermuthungen über die *Musk der Alten* fortfahren wollte; ich kann jedoch nicht umhin zu bemerken: wie dass es nur zu beklagen ist, dass so manche unserer Vorfahren auf so verkehrte Ansichten über die richtige oder unrichtige Behandlung der *alten Tonarten* verfallen, und von dem, wie mir es scheint, ziemlich richtig bezeichneten *Weg*, wohin auch die durchaus erforderliche *gleiche Temperatur der zwölf halben Töne der Octave* gehört, ganz abgekommen sind. —

In letzterer Beziehung hatte sich auch *Sulzer*, auf Veranlassung *Kirnberger's* ☞, verleiten lassen, den *Charakter der verschiedenen Tonarten* nur in dem theils *reinen*, theils *unreinen Verhältniss ihrer Intervalle* erblicken zu wollen, weshalb er denn folgende Klassifikation der *Dur- und Molltonarten* in seiner Theorie der schönen Künste, Art. *Ton* aufgestellt hat:

<i>Molltöne.</i>	
<i>C. G. D. F.</i> am reinsten,	<i>A. E. H. D.</i> am reinsten,
<i>A. E. H. Fis.</i> härter,	<i>Fis. Cis. Dis. Gis.</i> weicher,
<i>B. Cis. Dis. Gis.</i> am härtesten.	<i>C. G. F. B.</i> am weichsten.

Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass man noch vor ungefähr zwei hundert Jahren nur aus *D, E, und A moll*, und aus *F, G, und C dur* musicirte, von allen übrigen Tönen aber keinen als *Prime* einer Tonart gebrauchte, und dass lange *Zeit* hindurch die fünf Obertasten der Orgel nur als *Cis, Dis, Fis, Gis, und B* bekannt waren, und selbst zur *Zeit*, wo man sie nach und nach auch als *Des, Es, Ges, As und Bs* zu behandeln angefangen, doch öfters noch bei ihrem *alten Namen* genannt wurden, was z. B. bei dem Tone *Dis* statt *Es*, sogar noch heutiges Tages manchmal geschieht, so wie dieses dann auch *Sulzer* in obiger Tabelle gethan zu haben scheint.

§. 231.

Schliesslich will ich zwar der *Harmonie der Alten* noch Erwähnung thun, muss aber desfalls in voraus bemerken: dass man den *gegenwärtigen Begriff von Harmonie* nicht auf jene Zeiten übertragen darf, wo man *jede Uebereinstimmung unter den*

☞ Da *Kirnberger* so sehr gegen die gleichschwebende Temperatur war, so möchte man wohl fragen: nach welcher *Temperatur* von *Leibniz* ausgetragen werden sollte?

Tönen durch dieses Wort bezeichnet; gleichviel, ob sich solche auf ihre *Aufeinanderfolge* und zugleich deren *rhythmische Abfassung*, oder auf *letztere* allein, oder auf ihren *Zusammenklang* bezog, von welchem eigentlich hier nur die Rede seyn kann. --

Wenn man auch die Griechen die harmonische Verbindung des Grundtons mit seiner Octave, Duodecime und Doppeloctave ¹⁾, also das, was wir gegenwärtig einen Accord nennen, gekannt und auch unter gewissen Umständen in ihrer Musik angewendet haben, so ist doch mit Bestimmtheit anzunehmen: dass ihnen eine Verbindung der Töne zu *fortschreitenden Accorden* nicht bekannt war, und dass mithin die *nevere Harmonie*, schon in dieser Beziehung allein, einen entschiedenen Vorzug vor der *älteren* besitzt.

Um sich indessen einigermaßen eine Idee von der Harmonie der Alten (worunter ich jedoch nicht gerade die *Harmonie der Griechen* verstanden haben möchte) machen zu können, will ich meinen Lesern die Ansicht eines seiner Zeit berühmten Musikgelehrten, *M. Praetorius* ²⁾, Kapellmeister und Kammerorganist in Braunschweig, G. 1571 ³⁾: 1621, mittheilen, welcher sich ungefähr in folgenden Worten hierüber ausspricht: *Ich bin der Meinung, dass, wenn man jetzt die alte Harmonie gern hören wollte, und wie die alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr als das ganze Werk* ⁴⁾ nehmen, und alldann im Pedal mit beiden Füßen eine Quinte, zum Beispiel *C. G.* zusammenhalten, und im Manual den Choral in der eingestrichenen Octave führen, so werde man der *Alten Art und Harmonie* ziemlich nahe kommen; wiewohl sie es *Anfangs* so gut nicht werden gehabt haben.

Morgun, im angeführten Werke über die Geschichte der Musik, sagt: dass der Ursprung der Harmonie worunter man aber nur den zwei- und mehrstimmigen Contrapunct verstehen darf, ungefähr in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu setzen sey.

¹⁾ Es unterliegt keinem Zweifel, dass den Griechen die hier angeführten Intervalle auch in ihrem *Zusammenklange* bekannt waren, da sich eigentlich nur inermittelt deren *consonante* Verhältnis als Octave 1:2 und 2:4, als Quinte 2:3 und als Quarte 3:4 gründet, und es ist unger schicksalich, dass dieses Verhältniss der Quarte die Veranlassung zur Einführung der Tetrachorde gegeben hat, als *ganzelze* Tetrachordverhältnisse sich früher in einer harmonischen als melodischen Verbindung zeigen.

²⁾ Ich habe seiner bereits S. 279. Erwähnung gethan.

³⁾ Nämlich die *Org. 5.*

Wie das damalige harmonische Verfahren beschaffen gewesen, wird man einigermaßen aus den ersten Nummern der zum folgenden Capitel gehörigen vierstimmigen Choräle entnehmen können, obgleich sie nicht gerade zu den ältesten Compositionen dieser Art zu zählen sind.

Vor *Orlando Lasso* (G. 1520 ¹⁾: 1594 als Kapellmeister in München, soll man sich nicht getraut haben, die Terz ²⁾ beim Anfang und Schluss eines Satzes zu gebrauchen, über welches Verbot sich aber *Palestrina* G. 1529 ³⁾: 1594 als Kapellmeister zu St. Peter in Rom) ohne weiteres weggesetzt zu haben scheint, da er sein bekanntes zweichöriges *Stabat mater* geradezu mit folgenden drei harten Dreiklängen anfangen lässt, z. B.

Cura prima. *Cura seconda.*

Stabat mater do- lo-ro sa ma-ri-a cruce-m la-cry-mo-sa.

Die wirklich auch *nur harte Wirkung* der drei ersten Accorde, welche beim Eintritt des zweiten Chores wiederholt wird, liegt aber nur an deren *modulationswidrigen Stufenfolge*; so wie dann auch nachstehender Satz denselben *Stabat mater* beweiset; dass *Palestrina* mehr auf den tonreichen Klang des $\text{D}\flat$, als auf dessen schicklichen oder unschicklichen Eintritt gesehen hat, z. B.

Cura prima. *Cura seconda.* et

pro pe- ca- tis suae genis si- di- Jesum in tor- men- tis, et

vultu salu-

¹⁾ *M. Praetorius*, dessen oben bereits Erwähnung geschehen, drückt sich hier über *Organo-graphia* Pag. 173 sehr mit in folgenden Worten aus: *Haben sich nicht streiten dürfen, dass die Terzen und Sexten Consonantiae vocatae, dieweil die alten Meiser alle miteinander nicht zugegeben, dass sie Consonantiae seyn sollen. Item dem etiam in vorschicklich seyn, und in Klug sich denken lassen wollen, dass er dies besser als Protemasus, Baethius, Lucidius, und andre fortzuehlich Meiser, wissen wollten.*

²⁾ Der deutlichen Anweisung wegen habe ich den Terzschlüssel gewählt. --

fla - gel - lis sub - di - tum. *Cresc. primo*

fla - gel - lis sub - di - tum, vi - dit su - am dulcem na - tum u. s. w.

Ich will zwar zugeben, dass diejenigen Stellen dieser Komposition, welche durchaus nur *hart* zu nennen sind, durch eine sehr langsame Bewegung und durch ein dabei anzubringendes *Crescendo* und *Decrescendo* in etwas gemildert werden können, allein sie sind durchaus nicht als nachahmungswürdige Muster zu empfehlen. —

Da sich nun über die *gegenwärtige* harmonische Behandlung der alten Tonarten (Octavengattungen) keine anderen Regeln geben lassen, als nur solche, welche der *Gebrauch* sanctionirt hat, so kann ich mich in dieser Rücksicht auch nur auf dasjenige beziehen, was ich hierüber §. 273. bereits gesagt habe.

Wollte man aber eine Uebereinkunft unter den Tonsetzern treffen, eine jede Tonart der Alten auf eine nur ihr eigenthümliche Weise zu behandeln, was gar leicht durch die Ausschliessung oder Hinzufügung dieses oder jenes, sowohl melodischen als harmonischen Intervalles geschehen könnte, so würden sich alsdann auch bestimmtere Regeln hierüber aufstellen lassen. —

Dass man übrigens eine und dieselbe Tonfolge der sieben unabhängigen Töne, je nachdem sie sich gerade dieser oder jener der genannten Tonarten der Alten, oder auch mehreren zugleich, zutheilen lässt, auch jedesmal auf eine nur dieser oder jener Tonart eigenthümliche Weise harmonisch behandeln kann, werde ich im Anhang zum nachfolgenden zwanzigsten Capitel, durch einige vierstimmige Bearbeitungen einer und derselben Choralmelodie zu beweisen suchen.

Zwanzigstes Capitel.

Über den Choral, und dessen melodische und harmonische Behandlung.

Einleitung.

Inhalt der §§. 282 — 288.

§. 202.

Der Choral, sofern hierunter der Gesang von *Kirchenliedern* verstanden wird, scheint erst vom fünfzehnten Jahrhundert an, nach und nach diejenige Form angenommen zu haben, in welcher er noch heutiges Tages, kleine unwesentliche Abänderungen abgerechnet, erscheint. —

In Gesangbüchern, wo man den Choralgesang auf vier, statt fünf Linien notirt findet, trifft man auch noch folgende Zeichen für den C- und F-Schlüssel an:

C. C. C. F. F. F. oder C. C. C. F. F. F.

Die Noten haben bei dieser Notirungsart eine dreifache Gestalt und Dauer, welche letztere derjenigen der betonten, halbbetonten und tonlosen Sylben gleich ist, z. B.

1. 2. 3. *)

Die *erste* Note bezeichnet nämlich einen *anhaltenden* Ton, die *zweite* einen *weniger anhaltenden*, und die *dritte* einen *kurzen* Ton, z. B.

1. 2. 3. *)
Gloria: a.

Wenn man nun mit den Noten *eines* C- oder F-Schlüssels für eine Melodie nicht ausreichte, so bediente man sich des er-

*) Beim Figuralgesange, wo diese Note mit andern Noten, z. B. mit Breves, ganzen, halben und Viertelnoten in Gesellschaft erscheint, gilt sie so viel als ein *quarta* oder *quinta*.

forderlicher tieferen oder höheren Schlüssels, welchem aber jederzeit das bekannte *custos* Zeichen*) vorhergehen musste, z. B.



Wenn man nachstehend bemerkte Abtheilungsstriche hierbei antrifft, z. B.



so zeigen solche blos die *Absätze* an, und zwar 1. den *längsten*, 2. einen *kürzern* und 3. *a.* oder 3. *b.* den *kürzesten Absatz*. Eigentlicher Taktstriche bediente man sich nicht.

Des Liniensystems von vier Linien bediente man sich nun vorzüglich für den *Choralgesang*, der fünf Linien**, aber zugleich auch für den *Figuralgesang****.

Der in alten Choralbüchern vorkommenden *zusammengezogenen Noten* wegen merke ich noch, dass man die wegen beabsichtiger *Dehnung* einer Sylbe dicht nebeneinander gestellten *Breves* (welcher Notengattung man sich gewöhnlich beim Choralgesang bediente) in eine *Figur* zusammengezogen, und solche, dieses Umstandes wegen, *Ligatura* genannt hat, z. B.



*) Gegenwärtig setzt man bekanntlich dieses Zeichen nur an das *Ende* einer Notenzeile, um dadurch die *Aufgangswort* der folgenden Zeile schon im Voraus zu erfahren und somit das *Notenlesen* zu erleichtern.

** In *Sponckberg's* Cantional, 1475, kommen Fol. 89, sechs Notendlinien vor. — Man trifft solche aber gewöhnlich nur in Musikbüchern für die *Leute*, deren Tone ohnehin auf eine ganz eigne Art notirt werden.

*** Der *Choralgesang* unterscheidet sich hauptsächlich dadurch vom *Figuralgesang*, dass er *einfaß* (einstimmig), und in Noten von *gleicher* Dauer, der *Figuralgesang* aber *mehrstimmig*, und dabei *versetzt*, und somit in Noten von *verschiedener* Dauer erscheint. — Ein Mehreres in Verfolge.

Diese verbundenen Noten sahen nun entweder so wie bei *a.* oder *b.* aus, und wurden wie bei *aa.* oder *bb.* gesungen; sollten aber wohl nur so gesungen werden, wie sie bei *c.* notirt stehen, ohne dass durch letztere Beziehungsweise gesagt seyn soll, dass man hier nur die erste Sylbe des Wortes *glauben* zu dehnem habe, indem wir die verschiedenen Ansichten über diese Dehnung recht gut bekannt sind, ich aber die unter *c.* notirte für die *sangbarste* halte.

Anmerkung. Die ziemlich unständliche Lehre über die richtige Behandlung der verschiedenen Ligaturen, findet man in *Walther's* mus. Lex. Leipzig 1732, abgehandelt. Man hat sie aber in neueren Zeiten fast gänzlich ausser Gebrauch kommen lassen, und trifft sie nur noch hier und da in einigen Choralbüchern an, wo z. B. zwei in eine *Figur* zusammengezogene *Breves*, die Hälfte ihrer gewöhnlichen Dauer verlieren und demnach als *Semibreves* zu zählen sind.

§ 225.

Welche Ansichten man in früheren Zeiten vom Kirchengesange hatte, und wie es mit ihm beschaffen gewesen, kann man zum Theil aus M. J. Mathesius Vorrede zu N. Herrmann's geistlichen Liedern (1500), so wie aus des Letzteren Ausserungen selbst entnehmen. Ersterer, welcher Pfarrer in Joachimsthal war, sagt unter andern: *Es sey eine löbliche und schon bei den Ervätern gebräuchlich gewesene Weise, geistliche Lieder zu machen, und Gotteswerke und Wunderthaten in Vers und Reim zu bringen, da es sich so besser fassen und behalten lasse.* —

Er meint ferner: *dass auch die lieben Engeln ihren himmlischen Contrapunct haben, und es werde auch ein Organist oder Lautenist in jenem Leben einen heiligen Text in seine Orgel oder Laute schlagen, und ein jeidweder werde allein auf vier oder fünf Stimmen sortiren und singen können, und es werde auch kein Fehler oder confusio mehr werden, welches jetzt manchen guten Musicum unlustig macht, zumal wenn man oft muss unheben.*

A. Hermann, (G. 148 — † 1561), welcher Cantor in Joachimsthal war, sagt:

„Wenn ich zurückdenke wie es in meiner Jugend, vor 50 Jahren und zwar in den Kirchen und Schulen gestanden, so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut. —

Die armen Kinder, wenn sie erfroren auf der Gasse, bei Wind und Wetter, etwas ersungen, mussten sie dasselbe den alten Bachanten, welche zu Haus auf der Bärenhaut lagen, wie einem Drachen in den Hals stecken, und sie, die armen Knaben, mussten Manlab seyn und darben. Dagegen sollten die alten Bachanten die Jugend unterrichten, konnten aber oft selbst nichts denn Scantum decliniren, das Magister und Musa hatten sie nicht gelernt.

Herman sagt ferner: dass er den Choralgesang, welcher vor etlichen 20 Jahren (also 1530 — 1540.) sehr zurückgekommen war, mit vieler Mühe und Arbeit wieder in Aufnahme gebracht, und da keine Bücher vorhanden gewesen, selbst aufgeschrieben habe.

§ 284.

Was nun die Komponisten der Melodien der alten Kirchenlieder anbetrifft, so sind sie uns meistens unbekannt.

Dass man die Melodien mehrerer schon früher in der römischen Kirche eingeführten Gesänge*) bei der Reformation beibehalten und andere Texte hierzu verfertigt hat, geht unter andern auch aus einer Vorrede Dr. Luther's zu einem alten Dresdner

*) In der Brochüre über Choral und Kirchengesänge, München 1849, heisst es zwar, dass nachstehend angeführte Lieder der evangelischen Kirche, nach den Melodien der dabei bemerkten katholischen Kirchengesänge gesungen werden; allein Fugler, von welchem oben genannte Brochüre herrührt, hat diese seine Behauptung nicht erwiesen, und ich habe bisher vergeblich in alten katholischen Gesangbüchern nachgesehen. Diese Lieder sind nun folgende:

1. Erhalt uns Herr bei deinem Wort:
Jesus, Corona Virginum.
2. Nun freut euch lieben Christen g'mein:
Erunt viri pastores.
3. Ein feste Burg ist unser Gott:
Exultet vulgus laudibus.
4. Es woll uns Gott genädig seyn:
Stabat ad Ligurum Crucis.
5. Ach Gott vom Himmel sieh darein:
O Sol Salutis intimis.

Die Melodien welche ich über diese Texte der römischen Kirche vorgefunden habe, stimmen aber nicht mit denen der angeführten Lieder überein. In *Leisenrath's geistlichen Liedern und Psalmen, 1567*, kommen zwar die Melodien des ersten und letzten der vorstehend angeführten Lieder sammt deren deutsche Texte vor, sie erscheinen aber als ganz gemeine Parodien auf diese Lieder der evangelischen Kirche, und es ist in der That nicht zu begreifen, wie man solche Texte in der Kirche singen lassen konnte.

Ein Mehreres hierüber bei einem andern Gelegheitsort.

Gesangbuche hervor, woselbst er in dieser Beziehung sagt: *Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, dass sie sollten untergehen, aber unchristlich und ungeeignet sind die Texte oder Worte; daher haben wir ihnen auch die schöne Musica abgestreift und dem lebendigen heiligen Gotteswort angetragen, dasselbe damit zu singen, zu loben und zu ehren. Dass also solcher schöner Schmuck der Musica im rechten Brauch, ihrem lieben Schöpfer und seinen Christen diene.*

Der Umstand, dass man oft den Dichter für den Komponisten genommen, und dass man diesen fast überall mit dem Contrapunctisten verwechselt hat, macht es gegenwärtig fast unmöglich die eigentlichen Komponisten der alten Choralmelodien mit Bestimmtheit angeben zu können.

In dem einen der beiden Wittenbergischen Gesangbücher, nämlich:

Neue Deutsche Geistliche Gesänge mit vier und fünf Stimmen, 1544,

sagt Georg Rhaw, als Herausgeber und Drucker dieser Gesänge in seiner Zuschrift an den Bürgermeister und Rath, dass er vieler kunstreicher Komponisten, so zu dieser Zeit (1544.) noch leben, geistliche deutsche Lieder zusammengetragen, damit die liebe Jugend fleissig hierin geübt werden könne. —

In dem Buche selbst sind nun überall diese Komponisten genannt, aber wohlverstanden die Komponisten der vier und fünf Singstimmen, nicht aber diejenigen der Melodie. Es sind daher durch die den mehrfachen Bearbeitungen einer und derselben Melodie beigefügten Namen, nur diejenigen der verschiedenen Contrapunctisten verstanden, wovon ich mich überzeugt habe.

Das andere Gesangbuch führt folgenden Titel:

Wittenbergisch-Deutsches Geistlich Gesangbuechlein mit vier und fünf Stimmen, durch Johann Waltherius aufs new mit Fleis corrigirt und mit vielen schönen Liedern gebessert und gemehret. Gedruckt zu Wittenberg durch Georgen Rhawen Erben. Anno 1531.

In der Vorrede von Dr. Martin Luther heisst es unter andern:

„Dass diese Lieder deswegen in vier Stimmen gebracht seyn, dass sich die Jugend in deren Vortrag übe, und hierdurch vom Fortzuge von Buhlliedern etc. abgebracht werde.“

Joh. Walther bemerkt in seiner nachträglichen Vorrede:

Dass er die geistlichen Lieder, so man zuvor zu Wittenberg gedruckt, mehrtheils neu gesetzt und die andern mit Fleiss corrigirt und gebessert, auch mit etlichen sechs- und fünfstimmigen Stücklein gemehrt und in Druck gegeben habe, was sich demnach ebenfalls nur auf die contrapunctische Eigenschaft dieser Choräle zu beziehen scheint.

§ 233.

Prinz hat in seiner *historischen Beschreibung der Sing- und Klingkunst*, 1690, im 13ten Capitel, Pag. 150. etc. die Urheber der damals gebräuchlichen deutschen Kirchenlieder angegeben, hieunter aber nur die Dichter derselben verstanden, wie er solches an mehreren Stellen auch ganz deutlich sagt. — Da, wo Prinz wusste, dass der Dichter auch zugleich Komponist seines Liedes gewesen, hat er dieses ausdrücklich bemerkt, wie z. B. bei dem Liede von Barth. Gesius: *Heut triumphiret Gottes Sohn*, und bei dem von H. Alberti: *Gott des Himmels und der Erden*.

Der Titel des im Jahre 1604. zu Hamburg herausgekommenen Melodien-Gesangbuches lautet wörtlich:

Melodien Gesangbuch, darin Dr. Luther's und anderer Christen gebräuchlichsten Gesenge, ihren gewöhnlichen Melodien nach durch Hier. Praetorium, Joach. Deckerum, Jac. Praetorium und Davidem Scheidemannum, Musicos und verordnete Organisten in den vier Cospelkirchen (Parochialkirchen) zu Hamburg in vier Stimmen übergesetzt, begriffen sind.

In der Vorrede heisst es nochmals ausdrücklich: *dass diese Sammlung nur die gebräuchlichsten Melodien, so wie solche auf uns gekommen, und dem gemeinen Volke in Kirchen und Häusern üblich, ohne die geringste Veränderung, von den genannten Meistern in vier Stimmen gesetzt, enthalte, wobei der Discant stets oben, und seine Melodie ohne alle Verzierung sey.*

Bei einem jeden dieser Lieder ist nun der Contrapunktist mit den Worten angeführt: *H. Praetorius*, oder *David Scheidemann etc. composuit*, welches Wort also hies die Composition des Contrapunctes, nicht aber diejenige der Melodie angeht.

Im Gothaer *Cantionale Sacrum*, 1651, steht bei mehreren Gesängen sowohl der Autor des Textes, als diejenige der Melodie angegeben, und da bei den übrigen Gesängen nur der Kom-

ponist angegeben ist, so scheint auch hier unter diesem letztem Worte nur der Contrapunktist verstanden zu seyn.

Hätte man diese angeführten Umstände früher gehörig beachtet, so würde man in der Angabe der *Komponisten der alten Kirchenlieder* vorsichtiger gewesen seyn^{*)}.

§ 236.

In *Neunark's fortgepflanzten musikalisch-poetischen Lustwald*, 1657, kommt Seite 28. dessen Lied: *Wer nur den lieben Gott* löset waltet, mit nachstehender Melodie vor:

und da ausserdem noch eine besondere contrapunctische Bearbeitung dieser Melodie, als eine Art Vorspiel, dabei befindlich, und mit G. Neunark bezeichnet ist, so erscheint hier im Dichter zugleich der *Komponist* und *Contrapunktist* der Melodie.

Allein, dass man J. H. Schein, der das Lied: *Herzlich thut mich verlangen*, zuerst in seinem *Cantional*, Leipzig 1627, bekannt gemacht hat, auch für den *Komponisten* dieser Melodie ausgegeben, hatte man Unrecht, indem diese Melodie im *Lustgarten deutscher Gesänge*, Nürnberg 1601, mit einem andern Texte und im Tripeltacte notirt steht.

Bekannt ist es ja auch, dass die schöne Melodie des Liedes: *O Welt ich muss dich lassen*, nach welcher man späterhin das allgemein bekannte Lied: *Nun ruhen alle Wälder*, gesungen hat,

^{*)} Leider trifft diese Bemerkung zum Theil auch meinen verstorbenen Freund J. L. Geiler in Sonderhausen, so schätzenswerth übrigens sein diesen Gegenstand betreffender Aufsatz im 9ten Jahrgange der *Leipziger musik. Zeitung* ist.

^{**)} In früheren Zeiten gebrauchte man das ♩ nur als Eintheilungszeichen, so wie das ♩ als Taktzeichen.

dem viel älteren Volksliede: *Inspuch ich muss dich lassen*, angehört haben soll; so wie es denn überhaupt mit ziemlicher Gewissheit anzunehmen ist: dass die sangbarsten unserer Choralmelodien, früher mit weltlichen Texten bekannt waren, und dass man sich nur deswegen *bekannter* Melodien zur Einführung *neuer* Texte bedient hat, um letzteren einen schnelleren Eingang zu verschaffen.

Auch in den Gesangbüchern der katholischen Kirche findet dieses Statt, wie ich mich überzeugt habe. Waren die *weltlichen*, und wohl auch manchmal zu *weltlichen Textesworte* mancher Volkslieder nach und nach im Volke untergegangen, so benutzte man deren leicht fassliche Gesangsweisen, und führte durch sie neue Texte in der Kirche ein.

Hierdurch soll indessen den Werthe dieser Melodien durchaus nicht zu nahe getreten, sondern nur ein Wink zur richtigen Beurtheilung derselben gegeben seyn; namentlich für diejenigen, welche gleich diese oder jene *griechische Tonart* in manchen Liedern entdeckt zu haben glauben, während solche doch ursprünglich in unserer Moll- oder Durtonart gesetzt sind, wie z. B. das oben erwähnte Lied: *Herzlich thut mich verlangen*^{*)}, welches ich im Anlange zu gegenwärtigem Capitel genau so mittheilen werde, wie es *J. H. Schein* in seinem oben erwähnten Cautional zuerst als Kirchenlied bekannt gemacht, und vierstimmig behandelt hat.

Schliesslich muss ich jedoch auch noch anführen: dass man ebenfalls zu *guten andächtigen Texten*, welche vorher *weltliche* Melodien gehabt, *neue kirchliche Melodien* gesetzt hat, wie dieses der Fall mit dem Liede: *Von Gott will ich nicht lassen* gewesen, statt dessen weltlicher Sangweise *C. Demantius*, (G. 1507. † 1643.) folgende noch jetzt gebräuchliche Melodie componirt und diesen Umstand in der Vorrede zu seinen *Threnodias* oder Begräbnissgesängen, 1620, bemerkt hat.



^{*)} Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass *Preis* in seinem oben angeführten Verthe. *Artes. Cantus*, als Verfaßer dieses Textes, und dagegen *J. H. Schein* als desjenigen des Textes: *Ich Herz mich seinem Stuhle weiset*, obgleich letzterer Text in *Schein's* erwähnten Cautional gar nicht vorkommt.

§. 237.

Ich würde mich von dem Plane gegenwärtigen Lehrbuches zu weit entfernen, wenn ich hier in diesen und ähnlichen den Choralgesang betreffenden Bemerkungen noch weiter fortfahren wollte, behalte mir aber vor, in einem besonders herauszugebenden *Choralbuche* alle meine seit Jahren gesammelten Erfahrungen niederzulegen, und zugleich von mehreren *alten* Melodien die *erste* Notirung derselben darin aufzunehmen, wozu indessen eine besondere Abtheilung dieses Choralbuches bestimmt werden soll, damit dessen *allgemeine Brauchbarkeit in der Kirche* nicht darunter leide.

In diesem Choralbuche werde ich dann unter anderen wesentlichen Punkten auch folgende berücksichtigen:

1. Die *ursprüngliche* Tonart und Tonhöhe in welcher der Choral geschrieben.
2. Seine richtige *Taktart*. Denn, so taktlos auch der Choral genommen werden mag, so muss dennoch die *metrische Ordnung* seiner betonten und tonlosen Noten, ebenso seine *rhythmische Abfassung* zu erkennen seyn.
3. Seine *melodische* und *harmonische Eigenschaft*; seine zulässige *Modulation*, und die Richtigstellung seiner verschiedenen *Schlussfälle*.
4. Die Zulässigkeit oder Nichtzulässigkeit der *Vorspiele* und *Nachspiele*, und namentlich der *Zwischenspiele*, da durch letztere die erforderliche Auffassung des Zusammenhanges des Textes und seiner Melodie, oft ganz unmöglich gemacht wird.

§. 238.

Viele der älteren mehrstimmigen Choralbücher enthalten den *Cantus firmus* (die eigentliche Melodie des Chorals) im Tenor, ohne dass dieser Umstand besonders angezeigt ist. Man muss daher bei Prüfung scheinbar unbekannter Melodien, den Tenor genau untersuchen.

In dem durch *Ambrosius Lobwasser* übersetzten *Psalter David's*, (Leipzig 1576^{*)}, worin zugleich sämtliche Melodien *vierstimmig gesetzt* enthalten sind, findet man nur bei neun Lie-

^{*)} Eine zweite Auflage dieses Buches ist im Jahr 1784 ebenfalls in Leipzig herausgegeben.

dern den *Cantus firmus* im Discant, bei allen übrigen aber im Tenor, ohne dass solches im Buche selbst bemerkt steht.

Auch die angeführten zwei Wittenbergischen Gesangbücher enthalten die meisten Melodien im Tenor, welcher bei denjenigen, die ursprünglich im Altschlüssel notirt sind, wie z. B. *Ein feste Burg ist unser Gott*, auch diesen Schlüssel angenommen hat.

Späterhin gab man öfter dem Discant die Melodie, bemerkte dieses aber auf dem Titel; wie es dann auf dem Titel des 1609. durch *M. Fulpius* in Weimar herausgegebenen Gesangbuches ausdrücklich bemerkt steht: *im Discant den Choral richtig behalten*.

Für diejenigen Leser, welche in solchen Choralbüchern nachschlagen müssen die in *einzelnen Stimmen* und nicht in Partitur gedruckt sind, bemerke ich noch: dass da, wo auch fünfstimmige unter den vierstimmigen Chorälen mit unterlaufen, man dieser fünften Stimme, welche bald eine *zweite Diskant-*, *Alt-*, *Tenor-* oder *Bassstimme* ist, die Leberschrift *Vogans*, oder auch *For vagans* (die herumschweifende Stimme) gegeben hat, mithin solche *Extrastimme* beim Partitursetzen ihrer betreffenden *ersten* Stimme beigesetzt werden muss.

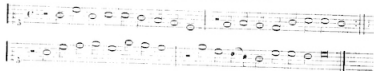
§. 289.

Ich komme nunmehr zu denjenigen Bemerkungen, welche die *melodische* und *harmonische Behandlung des Chorals* erfordert, und so wenig ich mich auch hier schon über die *contrapunktische Behandlung eines Chorals* auslassen werde, indem solches erst im zweiten Bande gegenwärtigen Lehrbuches geschehen kann, so sehe ich mich dennoch veranlasst, von dem am Schlusse des 287ten §s aufgestellten vier Punkten, die drei ersten derselben ausführlicher zu behandeln, als ich dieses anfänglich für notwendig erachtete.

1. Die Tonart und Tonhöhe der Choralmelodie betreffend.

Da es seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur keine wesentliche Veränderung bei einer Melodie erzeugen kann, ob sie um einen halben Ton höher oder tiefer gesungen wird, und da ohnedies die Stimmung der Orgeln oder Klaviere, deren man sich zur Begleitung des Chorals bedientet, oft noch um mehr als einen halben Ton differirt, so soll man bei Notirung eines Chorals vorzüglich darauf sehen: *dass der Discant*, welchem ohnedies gegenwärtig der *Cantus firmus* gewöhnlicher Weise zu-

getheilt wird, die Grenze von *e* bis *e*, höchstens *f*, nicht überschreite. Die folgende Melodie, welche ursprünglich dem Liede: *Dir, dir Jehova will ich singen*, bestimmt gewesen zu seyn scheint, aber bereits über hundert Jahre auch zu dem Liede: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, verwendet wird, dürfte daher für den Discant nur in *C* dar notirt werden. z. B.



Diejenigen Melodien, welche ursprünglich im *Altschlüssel* notirt stehen, übrigens dem Tenor zugetheilt sind, wie z. B. *Ein feste Burg*, können für den Discant um eine Sexte höher transponirt werden, da sie in der Regel ohnedies ziemlich hoch gehen; die für den wirklichen Tenor gesetzten Melodien, können aber, in der Regel, um eine Octave höher für den Discant notirt werden, da dieses das eigentliche Verhältniss ist, in welchem beide Stimmen zu einander stehen.

Es wird daher wohl nicht uninteressant seyn, die *ursprüngliche Tonart und Tonhöhe der alten Lieder* kennen zu lernen, welche ich, so weit mir solche bekannt geworden ist, in einer besonderen Abtheilung meines Choralbuches aufstellen werde.

§. 290.

2. Die Taktart des Chorals ist bei seiner *harmonischen Behandlung* nur in so weit zu erforschen, als dies bei einer aus Noten von gleicher Dauer bestehenden Melodie, zur Feststellung der *guten* und *schlechten Taktzeiten*, erforderlich ist.

Ob die Taktart eines jambischen oder trochäischen Versmasses als eine *gerade* oder *ungerade* bezeichnet ist, bringt deswegen im *Fortrage* eines solchen Chorals keine Veränderung hervor, da man hierbei doch nur *zwei Zeiten*, nämlich eine *gute* und eine *schlechte* annimmt, und ersterer die *langen*, letzterer aber die *kurzen Silben der Textesverse* zutheilt.

Von den ursprünglich im *Triplaktak* geschriebenen Melodien jambischer und trochäischer Verse, scheinen nur solche, wie z. B. *In dulci jubilo*, und *Resonet in Laodiceis*, auch wirklich diesem

Takte anzugehören, und mögen wohl auch früher so vorgetragen worden seyn; allein andere hier und da im Tripeltakte notirten Lieder von jambischem oder trochäischen Versmaße, z. B. *Allein Gott in der Höh' sey Ehr, Puer natus in Bethlehem*, werden längst, so wie auch obiges *In dulci jubilo*, im zweizeitigen Takte gesungen.

Nur solche Lieder von trybrachischem Versmaße, wie z. B. *Liebster Immanuel Herzog der Frommen*, lassen sich, begreiflicher Weise, nicht im zweigliedrigen Zeitmaße vortragen, sollten aber auch, ihrer *gröstentheils ganz unpassenden Melodien* wegen, aus der Kirche verwiesen werden.

Man lese, was hierüber bereits vor mehr als hundert Jahren der gothaische Consistorialrath *Ludwig*, in seiner Vorrede zu *Wit's Psalmodia sacra*, Gotha 1715, sagt, der die Melodie zu oben genannten Liede für eine förmliche *Sarabande* erklärt; und man überzeuge sich von der Unschildlichkeit so vieler ähnllicher Melodien des *Freylinghaus'schen* Choralbuches, von welchen ich hier nur ein Paar zur Probe geben will, z. B.

Friede! ach! Friede! ach! göttlicher Friede!

Liebster Für, meine theilhabtesten Dinge.

Liebster Für, meine theilhabtesten Dinge.

Liebster Für, meine theilhabtesten Dinge.

Solche Melodien mögen auch noch so langsam vorgetragen werden, so bleiben sie dennoch *unpassend für den kirchlichen Gesang*.

Wenn man aus einer zum *Tanze* bestimmten Melodie einen *Choral* bilden will, so können die Noten zwar in ihrer *Stufenfolge* verbleiben, allein ihre *metrische* und *rhythmische Ordnung*, da diese sie allein zur *Tanzmelodie* qualifiziren kann, muss bei ihrer Verwendung zu einem *Choralgesange* wegfallen.

Man lese, was *Matthessen* im 6ten Capitel seines *vollkommenen Capellmeisters* hierüber gesagt hat.

Da man, namentlich in neueren Zeiten, auf die erste Note eines Taktes einen besondern Nachdruck legt, so ist es bei Notirung einer Choralmelodie *ohne Texteswarte* nothwendig, den metrischen Werth der Anfangsnoten anzugeben.

Beim Anfange solcher Melodien, wie z. B. *Vater unser im Himmelreich*, oder: *Nun kommt der Heiden Heiland*, oder: *Nun lasst uns den Leib begraben*, wäre es freilich besser, gar *keinen*, als den so oft *verfehlten Takt*, zu vernehmen.

§ 291.

3. Die *melodische Eigenschaft des Chorals* bestimmt zugleich die bei ihm anwendbare *Modulation*, deren *Accorde* und *Schlussfälle*; und ich bemerke desfalls Folgendes:

a) Es ist beim Choralgesange üblich, nach jedem Vers (poetischen Zeile) einen *Ruhepunkt* eintreten zu lassen, und zugleich die vorletzte Sylbe eines trochäischen Schlusswortes zu dehnen, z. B.

Freudlich sehr u mei-ne See-le.

Gegen die am Schlusse jeder Zeile eintretenden *Ruhepunkte*, sofern solche auch im Texte Statt finden, wäre weiter nichts zu bemerken, als dass sie den *melodischen Zusammenhang* öfters unterbrechen; allein, die angeführte *Dehnung der vorletzten Sylbe* zerstört ihn zugleich.

Die eben angeführte Melodie, welche eigentlich so wie nachstehend notirt seyn sollte:

erleidet durch die bemerkte Dehnung eine Störung ihrer natürlichen Bewegung, und an diese hat sich der Contrapunktist, bei der harmonischen Behandlung dieser Melodie, nicht zu binden; wohl aber der Organist, sofern die Gemeinde an diese Dehnung einmal gewöhnt ist, was leider ein alter und eingewurzelter Fehler zu seyn scheint, wie sich dieses aus der ältesten mir bekannten Notirung dieser Melodie ergibt, die ich im Anhange zu gegenwärtigen Capitel vierstimmig mittheilen werde.

b) Denjenigen Choralmelodien, welche entweder wirklich, oder nur vermeintlich, einer der angeführten Tonarten der Alten angehören, füget man am besten die erforderlichen Versetzungszeichen bei, so wie solches Praetorius nach der im 270sten § gemachten Bemerkung, bereits vor mehr als 200 Jahren vorgeschlagen hat.

Was über die hierbei Statt findenden Cadenzen und deren Accordre zu sagen ist, ist bereits erwähnt worden.

Da indessen nicht alle Choralmelodien dieser Art, mit der Prime der Tonart anfangen und schliessen, so muss man diese in solchen Fällen aus anderen Merkmalen zu erkennen suchen, sofern man eine solche Melodie nach einer Tonart, und nicht nach mehreren zugleich behandeln kann, wie z. B. die Melodie: *Herzlich thut mich verlangen*, welche man sowohl der Ionischen, als der Hypo-Aeolischen, oder auch der Phrygischen Tonart zutheilen kann, wie ich dies weiter unten beweisen werde.

In allen diesen Fällen muss jedoch der erste und letzte Ton der Melodie, wenn er beidemal derselbe ist, auch nur denselben ∇ , und wenn er das einemal als die Quinte, und das anderemal als die Prime der Tonart erscheint, auch jedesmal nur den erforderlichen ∇ der Quinte oder der Prime der anzuklingenden Tonart erhalten.

c) Wenn eine Choralmelodie nur einer bestimmten Tonart zuzutheilen ist, so muss man auch, bevor die Fällbarkeit derselben nicht begründet erscheint, keine fremdartige Cadenz hören lassen. Es erscheint daher in dieser Beziehung als ein Fehler, dem Choral: *Ein feste Burg*, gleich Anfangs eine Ausweisung nach der Quinte zu gestatten, und somit das Gefühl der Haupttonart zu verwischen, z. B.



Dieses fast allgemein eingerissene Versuchen scheint daher zu rühren, dass man den Anfang dieser Melodie, so wie hier geschehen, nicht aber so schreibt, wie er ursprünglich notirt worden ist, nämlich:



d) Wenn eine Choralmelodie im *Aufsatze**) mit der Prime (oder deren Octave) oder mit der Quinte der Tonart anfängt, und die Note des darauf folgenden Niederschlags den ∇ der Prime erhalten kann, so braucht man einer solchen Anfangsnote keinen ∇ zu geben, sondern kann sie nach der Tonhöhe der übrigen Stimmen im Einklang und in der Octave verstärken, z. B.



*) Wenn auch viele der älteren Choralcontrapunktisten, zur ersten Sylbe eines jüdischen Verses eine lange Note gesetzt, also den hier erforderlichen *Infals* ganz ausser Acht gelassen haben, so geschah dies doch gewöhnlich nur bei der ersten (anfängenden) Note; dagegen manche andere Contrapunktisten diesen Fehler die ganze Melodie hindurch beibehalten, wie man dieses unter anderem aus No. 35, der nachfolgenden Chorale entnehmen kann. Jedoch ist hier dieser Fehler auch zu entschuldigen, da die hier vorkommende lange Note, nur zur Umgehung einer ausserordentlich unangenehmen Pause genommen worden seyn mag; dagegen *Engler*, bei seiner vorläufigen Verlesung dieser Bearbeitung (siehe No. 53, der gegenwärtigen Sonnum) nicht allein diese an sich fehlerhaft vergessene Note überall beibehalten, sondern sogar noch mit durchgehenden Noten verbunden, und dadurch den Gang dieser Melodie ganz entstellt hat.

Ist aber die im Auftakte stehende Anfangsnote die *Terz* der *Tonart*, so lässt man sie auch als Terz ihres \sphericalangle hören, z. B.

a. *b.*
Nun ruhen alle Walder. Nun ruhen alle Walder.

c. *d.*
Nun ruhen alle Walder. Nun ruhen alle Walder.

Da hier nach der anfangenden Terz, die Prime der Tonart folgt, und hierdurch die von einigen Tonlehrern als fehlerhaft beschriebene *Wiederholung desselben Accordes von der schlechten zur guten Takzeit* erscheint, so habe ich, zur beliebigen Auswahl, diesen Anfang auf viererlei Art, und beim letzten mal mit dem \sphericalangle anfangend, notirt.

Für den Fall, dass der Bass nicht für eine *Singstimme* gesetzt zu werden braucht, würde man ihn beim Auftakte auch ganz weglassen können, z. B.

Discant.
Nun ruhen alle Walder.
Orgelbar.

Wenn die Terz, Quinte oder Octave der Tonart, im *Niederschlage* stehen, so erhalten sie jederzeit den tonleitermässigen \sphericalangle der Prime.

Anmerkung. Es ist § 27. 3. in der daselbst angeführten siebenten Regel gesagt worden: dass wenn die *erste* und *letzte* Note einer Melodie *nicht* die Prime der Tonart sey, solche dennoch als Bestandtheil

des betreffenden \sphericalangle der Prime, oder wo dies nicht Statt finde, als Bestandtheil des betreffenden \sphericalangle der Quinte der Tonart, erscheinen, oder doch fühlbar werden müsse. — Da nun durch die angeführten beiden Dreiklänge, nur die erste, dritte und fünfte, und wiederum die zweite, fünfte und siebente Stufe der Tonleiter, harmonisch begleitet werden können, so würde hienach eine mit der Quarte oder Sexte anfangende Melodie, nicht harmonisch zu begleiten seyn; allein, meines Wissens finden sich auch in der That keine Choralmelodien, welche mit der Quarte oder Sexte anfangen; sollte sich indessen eine solche irgendwo vorfinden, so würde man besser den \sphericalangle der Quarte, als den \sphericalangle der Sexte, oder denjenigen der Secunde, zu dieser Begleitung nehmen. Auch würde hier, so wie in solchen Fällen fast überall, der anfangende Ton in den Auftakt fallen. Bei der *Schlussnote* kann aber nur der \sphericalangle der Prime, oder der \sphericalangle der Quinte Statt finden.

c) Wird ein Choral nur von *einer Stimme*, oder, wie z. B. in der Kirche, von der *Gemeinde im Einklang* und der *Octave* gesungen, so ist es nicht nöthig, dass die *begleitenden Stimmen* dieselbe metrische Bewegung haben, wie solche in der Melodie vorgeschrieben ist.

Soll ein Choral aber von *mehrerer Singstimmen* vorgetragen werden, so erfordert es die *Verständlichkeit* der Textesworte, dass deren lange und kurze Sylben in *allen Singstimmen gleichzeitig eintreten*.

1) Ein *wiederholt anschlagender Ton* der Choralmelodie kann bei Singstimmen mit jedesmal veränderter Harmonie behandelt werden, wie z. B. der 3te Takt des 1ten Theils, und der 1ste und 3te Takt des 2ten Theils nachstehender Melodie,

Liebster Jesu wir sind hier.

Erscheint aber ein *wiederholter* Ton der Melodie als *Schluss*ton einer weiblichen *Cäsur*, so wiederholt man besser den *ganzen Accord*, wie solches aus dem zweiten Takte des zweiten Theils vorstehenden Beispiels zu sehen ist, als dass man hier eine *neue* Harmonie eintreten lassen würde.

Der *Instrumentalbass* eines solchen Satzes, würde aber jede durch den wiederholten Anschlag eigentlich nur *getheilte Bassnote*, besser *ungetheilt* angeben, z. B.

Eine harmonische Behandlung dieser letzteren Melodie wie nachstehende, möchte wohl zu gekünstelt erscheinen:

Ich kann indessen nicht umhin zu bemerken: dass die *Melodie* eines Choral's jedesmal darunter leiden muss, wenn so wie hier und überall bei seinem vier- und mehrstimmigen Gesang, jede *melodische Note* zu einer *harmonischen* gemacht, und dadurch die *melodische Tonfolge* in eine *bloße Accordfolge* umgeändert wird. Nur dann macht ein solches Verfahren seine gute Wirkung, wenn eine *jede der drei begleitenden Singstimmen wiederum ihre eigene Melodie hat*, wodurch indessen die *Hauptmelodie* nicht unterdrückt werden darf. Dasjenige, was *hierüber* zu sagen ist, gehört aber nicht hierher, sondern, wie bereits bemerkt, in die *Lehre des Contrapunktes*.

Die *Modulation* soll stets *ungekünstelt* und *sangbar* erscheinen.

Die durch die Melodie des Choral's gewissermassen vorgeschriebene Modulation, fñhrt gewöhnlich nur nach der *Quinte* des *Haupttones*, mitunter aber auch nach der *Terz*- und *Oberters*, und nur selten nach der *Obersechste*.

Nach der *Quarte* des *Haupttones* fñhrend, fällt mir augenblicklich nur die Melodie bei: *Es ist das Heil uns kommen her*, deren *erste Notirung* wohl diejenige seyn mag, welche in dem 1524 zu Wittenberg erschienenen Gesangbuche auf folgende Weise vorkommt:

Bei den vorhin angeführten Modulationen, sofern solche in der Choralmelodie selbst als begründet erscheinen, könnte man es auch wohl bewenden lassen; allein da bekanntlich der *Schluss*ton jeder *Cadenz*, sowohl als *Octave*, wie als *Terz* und *Quinte* eines Δ , oder ∇ , behandelt werden kann, so treiben es manche Choralcomponisten etwas arg damit.

Ich lasse das alte Sprichwort: *variatio delectat*, gern in seinem Werthe, nur muss es mit Ueberlegung angewandt erscheinen, damit das noch bedeutendere: *Ordnung ist das halbe Leben*, nicht darunter leide.

§. 292.

Mancher Choralcomponist, und namentlich *Vogler*, war der Meinung, dass der *Schluss*ton eines *Absatzes* nicht die *Terz* des betreffenden Δ seyn dürfe, sondern *jederzeit* die *Octave* oder *Quinte* seyn müsse.

Meiner Meinung nach, kann man aber einen *Schlussfall* in die *Terz* des Δ , wenn er ganz *ungezwungen*, dessen *Vermeidung* aber *unnatürlich* erscheint, ohne Bedenken gebrauchen, da man das anerkannt Gute, nicht dem bloss chömärisch Bessern opfern soll, z. B.

Der *Vogler'sche* *Schlussfall* des Choral's No. 85, erscheint, nach *E. dur* gehend eben so *unnatürlich*, als er nach *G. dur* gehend *natürlich* erscheinen würde.

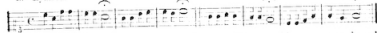
Den Choral No. 107. wollte *Vogler* gern der lydischen Tonart zuweisen, und hat daher die ursprüngliche Melodie *a.* in die bei *b.* umgeändert.

a. Hypo-Jonisch.



Vogler's Choralssystem No. 107.

b. Lydisch.



Vogler hat jedoch in Betreff des *Terzenschlusses* manchmal selbst gegen seine eigene Regel verstossen, wie aus No. 116. 128. 130. 131. etc. der seinem sogenannten *Choralssystem* beigelegten vierstimmigen Choräle zu entnehmen ist.

Einige dieser Terzenschlüsse sucht *Vogler* als durch die Noth geboten zu rechtfertigen, andere aber sind seiner eigenen Aufmerksamkeit entgangen, und haben sich gleichsam seiner unnatürlichen Disciplin zu entziehen gewusst.^{*)}

Bei dieser Gelegenheit muss ich den Lernenden nochmals auf den am Schlusse des 118ten §s angeführten *Querstand* und auf die §§ 239. und 245. mit *nude* bezeichneten Beispiele, so wie auch auf nachstehende in dieser Beziehung fehlerhafte Sätze *a.* bis *i.* aufmerksam machen.

1. ist das Heil uns kommen her.

^{*)} *Vogler's* Beispiele stehen gewöhnlich im Widerspruch mit seinen Lehrsätzen. In seinem 130 zu Leipzig herausgegebenen zwölften Chorale, Enden sich mehrere Absätze, welche auf der Sexte des [B-flat] , [E-flat] , und [A-flat] schliessen, was durch wohl noch weniger *charakteristisch* seyem möchte, als ein Absatzenchluss auf der Terz des [B-flat] .

f.
Mit-ten wir im Le-ben sind.

h.
Nun lasst uns den Leib be-gra-ben.

Wenn man durchaus einen Satz, welcher der Molltonart eigen ist und mit dem [B-flat] schliessen sollte, mit einem [E-flat] schliessen will, so kann dies nur dann geschehen, wenn diesem Schluss- [E-flat] der [B-flat] der Quarte vorhergehen kann; da, wo dieses durchaus nicht angeht, muss der Schluss- [E-flat] zuerst ohne Terz eintreten, hierauf der [B-flat] der Quarte und erst nach diesem, bei anhaltendem Bassnote, die Harmonie des [E-flat] folgen, wie in den nachstehend notirten 3 Beispielen *a.* *b.* und *c.*, welche einigermaßen als Verbesserung dieser oben als fehlerhaft bezeichneten 3 Sätze zu betrachten seyn möchten.

§. 295.

In Betreff derjenigen dissonirenden Accorde, welche sich auf die *Retardation* gründen, muss ich hier bemerken: dass solche, der so notwendigen Verständlichkeit der Textesworte wegen, (§. 291. Abth. c.) nicht gebildet erscheinen können, ausserdem die in dieser Beziehung fehlerhaften Sätze, a. im Alt, und b. im Tenor, entstehen würden, z. B.

a. Nun ruhen al-le Wal-der. b. Liebster Je-su wir sind hier.

Nun ruhen al-le Wal-der. Liebster Je-su wir sind hier.

Nun ruhen al-le Wal-der. Liebster Je-su wir sind hier.

Es ist auch aus diesen Beispielen, aber blos in *harmonischer* Beziehung, zu ersehen, dass die Anwendung einer durch die *Retardation* sich bildenden Dissonanz, nur bei einer *vergrösserten* Note des *Cantus firmus* Statt finden kann, welche entweder die vorletzte*) oder letzte Note eines Absatzes ist. Ist solche nun, so wie im Beispiel a., die vorletzte Note, so erscheint hierbei diese vorletzte Note selbst, zugleich *vorbereitet* und beim eintretenden Schlussaccord *aufgelöst*; es kann dies aber in einem solchen Falle nur die Septime des □ seyn, und der betreffende Schluss-△ muss daher in dem angeführten Beispiel zu ersehen ist.

Bei denjenigen Schlussfällen, deren vorletzte Note zwar verlängert erscheint, aber in die *Octave* des Schluss-△ cadenzirt, kann die Dissonanz der Septime in einer der Mittelstimmen ebemässig vorbereitet und aufgelöst werden, z. B. a. im Tenor, und b. im Alt.

Freu dich sehr meine Bee-le. Warum sollt ich mich denn gen-nen.

Freu dich sehr meine Bee-le. Warum sollt ich mich denn gen-nen.

Freu dich sehr meine Bee-le. Warum sollt ich mich denn gen-nen.

*) Dass eine solche Vergrösserung (Dolung) der vorletzten Note, eigentlich fühlbar, und nur durch den Gehör einigermassen zu entschuldigen ist, habe ich §. 291. Abth. a. bereits bemerkt.

Auch bei solchen Zwischenabsätzen, wo die *Quinte* des Dreiklages in der Oberstimme steht, kann der □ und zwar der □ oder □ Statt finden, da hier dessen Septime ebenfalls vorbereitet und aufgelöst erscheint, z. B. a. b. c.

a. b.

O Lamm Gottes un-schuld-ig. Welt a-de ich bin dein mit-te.

O Lamm Gottes un-schuld-ig. Welt a-de ich bin dein mit-te.

c.

Herr Je-su wenn ich he-le.

Herr Je-su wenn ich he-le.

Bei der so langsamen Bewegung der Chordmelodie, ist indessen die *Bindung* der Dissonanzen, zumal wenn letztere *frei* eintreten können, auch nicht gerade notwendig; dass aber diese *Bindungen*, so wie auch die *Retardationen* in Singstimmen, deren Textesworte solche *zulässig* erscheinen lassen, von vorzüglicher Wirkung sind, ist ausgemacht.

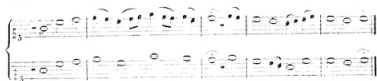
§. 294.

Schliesslich will ich noch in Betreff der einfach und mehrfach *durchgehenden* Noten bemerken, dass solche allerdings eine gesangvollere Verbindung mancher *Intervalle* bewirken können, dass man sich aber bei deren Anwendung hüten muss, die Chordmelodie nicht zu *entstellen*, wie z. B. in nachstehender Melodie bei a., deren richtige Notirung ich bei b., der bessern Vergleichung wegen, ebenfalls beifüge.

a. b.

Wer nur den lieben Gott lässt walten, und hoffet auf ihn al-le-zeit.

Wer nur den lieben Gott lässt walten, und hoffet auf ihn al-le-zeit.



Diese so sehr mit durchgehenden Noten überladene Notierung ist keine Fiction, sondern Wirklichkeit. Ich habe sie hier ganz genau so notirt, wie ich sie im Jahr 1824 in einer berühmten Schulanstalt Sachsens gehört, und auf der Stelle aufgeschrieben habe.

Da sich der so notirte Vortrag dieser über 100 Jahre alten Melodie gewissermassen auf eine von Ohr zu Ohr gegangenen Ueberlieferung zu gründen scheint, so werde ich seiner, bei Anführung der näheren Umstände, in meinem herauszugehenden Choralbuche noch insbesondere gedenken. Hier soll diese Melodie bei *a.* nur zum *warnenden Beispiel* dienen, wie durch eine unrichtige Anwendung der durchgehenden Noten, eine Choralmelodie nicht allein ganz *entstellt*, sondern auch ganz *entwürdigt* werden kann.

Eine geschickte Anwendung der durchgehenden Noten kann bei manchen Gängen des *Cant. firm.* allerdings Statt finden, dergleichen bei solchen Stellen in den begleitenden Stimmen, wo ausserdem der Gang des *Cant. firm.* durch eine *vergrösserte* Note unterbrochen erscheint; allein man verfähre hierbei stets vorsichtig, und beschränke sich jeden Falles auf die halben Zeimoten.

*Syncope*te Noten, wenn sie beim *mehrstimmigen* Vortrage derselben *Textesworte* Statt finden sollten, könnten nur als fehlerhaft erscheinen. Man erinnere sich hier meiner §. 291, Abth. e. und §. 293. gemachten Bemerkungen.

§. 293.

Chromatische oder gar *enharmonische* Choräle zu schreiben, oder vielmehr eine Choralmelodie *durchaus* mit *chromatischen* oder *enharmonischen* *Accordfolgen* zu begleiten, würde jeden Falles für den *kirchlichen Gebrauch* ohne Anwendung bleiben.

Der Sonderbarkeit wegen, will ich indessen meinen Lesern zwei sogenannte *enharmonische* Choräle von M. H. *Crissbeck* hienhersetzen, so wie sich solche in den Notenbeispielen zur *Bussler'schen musikalischen Beilage*, Jahrgang 1790. Seite 49, 73 und 74 notirt finden.

Da diese Choräle, und namentlich der zweite, dessen Melodie auch in den Bass gelegt ist, ohnehin *sprechende* Beispiele sind, so lasse ich sie ohne weitere erklärende Anmerkung.

No. 1.

No. 2.

b.

Zi - on blagt mit Angst und Schmerzen.

§. 296.

Es folgen nunmehr 54 vierstimmige Choräle, deren harmonische und contrapunktische Behandlung von solchen älteren und neueren Meistern herrührt, welche sich in diesem Fache der Tonsetzkunst vorzüglich bekannt gemacht haben.

Die eben erwähnte *contrapunktische* Behandlung des Chorals gehört zwar nicht sowohl hierher, als in den zweiten Band gegenwärtigen Lehrbuches, welcher die vollständige Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes enthält; allein ich *musste* wohl die auf diese Weise behandelten Choräle hier mit aufnehmen, da ich meinen Lesern einige der in den erwähnten *Walther'schen* und *Blaw'schen* Gesangbüchern enthaltenen Choräle mittheilen wollte, solche aber sämtlich nur contrapunktisch behandelt sind. Hieraus geht nun auch hervor, dass diese Choräle nicht sowohl für die *Kirchengemeinden*, als für die *Singhöre* bestimmt waren, und dass sie somit nur der *Figuralmusik* angehören^{*)}. Mehrere derselben gestatten nicht einmal die Begleitung der Orgel.

*) Um sämtliche vierstimmige Choräle in ungestörter Folge liefern zu können, erscheinen solche nach dem Schlusse des Ganzen als Anhäng.

**) Es ist schon §. 280. bemerkt worden, dass sich der Choralgesang durch seine einfachen Noten, deren eine so viel gilt wie die andere, vom Figuralgesange unterscheidet, so auch, dass man sich früher der fünf Notenslinien gewöhnlich nur bei letzteren, der vier Notenslinien aber bei ersteren bedient habe; allein man findet bereits

ich mache nun mit denjenigen Chorälen den Anfang, welche von *Johann Walther*, *Martin Agricola*, *Arnold de Bruck*, *Status Dietrich*, und *Balthasar Resinarius* gesetzt sind, da diese Componisten sämtlich Zeitgenossen *Luther's* gewesen, und daher als die ältesten Choralecomponisten oder vielmehr Choralecontrapunktisten zu betrachten sind.

a. *Johann Walther*, *M. Philosophus* und *Kapellmeister* der Kurfürsten *Johann Friedrich* und *Moritz* zu Sachsen, G. 148—† 1555.

Von diesem sind folgende zwei Choräle:

No. 1. *Nun freut euch lieben Christen g'mein.*

No. 2. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Im Original sind diese Choräle, gleich allen übrigen der damaligen Zeit, nur in einzelnen Stimmen und ohne Taktstriche gedruckt, und ich habe diese Taktstriche bei einigen Chorälen ebenfalls weggelassen, da ausserdem deren Partitur nicht überall ganz mit den einzelnen Stimmen übereinstimmend hätte notirt werden können.

Ferner sind im Original nur in derjenigen Stimme welche den *Cantus firmus* führt die Textesworte vollständig, in den andern Stimmen ist aber nur deren erste Zeile, oder da und dort ein einzelnes Wort enthalten.

Ich habe indessen bei No. 1. dieser Andeutung zu folgen versucht, und allen Stimmen dieses Chorals den erforderlichen Text beigesetzt, in welcher Arbeit sich nun der Lernende selbst versuchen mag.

Dass hier, so wie in allen auf ähnliche Weise contrapunktisch behandelten Chorälen, das *Wiederholungszeichen* nicht nach der betreffenden Schlussnote, sondern *oberhalb* derselben bemerkt steht, rührt daher, weil die *Schlussnote* eines solchen Absatzes nicht in allen Stimmen von gleicher Dauer ist. Es scheint also, dass es jedesmal einer besonderen Uebereinkunft unter den Sängern, oder einer besonderen Bestimmung von Director bedurft hatte, um nach

in ältesten Lutherischen Gesangbüchern vom Jahre 1524, sämtliche Choräle auf fünf Notenslinien, und mitunter in Noten von verschiedener Dauer notirt. Es möchte sich daher der eigentliche Unterschied zwischen Choral- und Figuralgesang nicht sowohl in den oben erwähnten Merkmalen, als vielmehr darin zeigen, dass der Choralgesang *seu notat* erscheinen muss, um von der *ganzen Gemeinde* gesungen werden zu können, dass aber diejenige Notierung eines Kirchenliedes, welche nicht von der *ganzen Gemeinde* gesungen werden kann, auch nicht dem Choralgesange, sondern dem Figuralgesange zuzutheilen ist.

einer solchen *ungleichen* Schlussnote wiederum *gleichzeitig* anzufangen.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass die vorletzte Schlussnote eines Absatzes, wenn sie als *Septime* der Haupttonart, oder einer der Nebentonalarten, erscheint, jederzeit die *grosse Septime* seyn soll. Es scheint nun zwar auch, dass öfters die Harmonie dieser *vorletzten* Note solche entweder erfordere, oder doch gestatte; allein manchenal befindet man sich hierin dennoch im Zweifel. Ich habe nun die meiner Meinung nach zu *erhöhenden* Noten überall mit einem ♯ oder ♮^{*)} *oberhalb* der betreffenden Noten bemerkt, ohne jedoch behaupten zu wollen, hierdurch zugleich die Meinung des Contrapunktisten getroffen zu haben.

Diese *Unsicherheit* in richtiger Auflöfung des *mi, fa*, bei der *Production* eines Tonstückes, mag in zweifelhaften Fällen manche Disharmonie erzeugen und zu dem Sprichwort: *mi contra fa, est diabolus in musica*, eine begründetere Veranlassung gegeben haben, als dessen vermeintlich so schwierige Behandlung *im Satze selbst*.

Gleich die erste Nummer dieser Choräle enthält der zweifelhaften Stellen mehrere über die richtige Anwendung des *mi, fa*, wie man sich aus den Takten 8. und 13. des Discants, 4., 11. und 20. des Alts, und Takt 17. des Tenors überzeugen kann, daher ich denn auch nur der vorletzten Note des Discants ein ♯ beigefügt habe, indem mir solches an dieser Stelle unerlässlich schien.

Da die hier notirte Melodie des zweiten Liedes, auch von *J. Walther componirt* zu seyn scheint, so habe ich sie, dieser Merkwürdigkeit wegen, mit aufgenommen.

In dem Gesangbuche von 1524 erscheint dieses Lied, nebst den nachfolgenden beiden: *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir*, und *Es spricht der Unweisen Mund wohl*, der Melodie des Liedes: *Es ist das Heyl uns kommen her*, zugeheilt.

Die eben angeführte *Walther'sche* Composition scheint also besonders dazu verfertigt, späterhin aber durch die schon im Leipziger Gesangbuche von 1557 vorkommende, und nunmehr allgemein bekannte Melodie dieses Liedes, verdrängt worden zu seyn.

*) Das ♯ findet man in alten Chorälen nur selten, da man es als *Erhöhungszzeichen* oder *Wiederherstellendes* fast gar nicht gebraucht und *allen zu erhöhenden* Noten ein ♮ vorgesetzt hatte. Die Wirkung dieses ♮ als *Erhöhungszzeichen*, so wie des ♯ als *Erniedrigungszzeichen*, war damals nur auf die Dauer derjenigen Note beschränkt, deren *veränderte* Qualität hierdurch angezeigt werden sollte, und galt nicht, wie heutiges *♯* den ganzen Takt hindurch.

b) *Martin Agricola*, Cantor zu Magdeburg. G. 1486 † 1556.
No. 3. *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Bei dem Basse erscheint hier besonders bemerkenswerth, dass er an dem eigentlichen Schlussaccord des ersten Absatzes gar keinen Theil nimmt, um desto markirter, und dem Cantus firmus *vorgreifend*, mit dem Anfange des 2ten Theils dieser Melodie eintreten zu können.

c) *Arnold de Bruck*, G. 14— † 15—
No. 4. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir*.

Die Bearbeitung dieses Choralis beweiset auf's neue, dass dergleichen Sätze durchaus nicht zum Vortrage für eine Kirchengemeinde bestimmt waren; ja, dass ein solcher Choral nicht einmal in der Kirche selbst, als abwechselnder Gesang zwischen dem Chor und der Gemeinde, konnte vorgetragen werden. Da eigentlich der Discant die erste Zeile und dann erst der Tenor die Fortsetzung der Melodie enthält, und da beide Stimmen unausgesetzt in Nachahmungen gehen, so wird hierdurch die *Verständlichkeit* der Textesworte, ja selbst die richtige Auffassung der Melodie fast unmöglich gemacht. Solche Compositionen können daher, wie schon gesagt, nur für die Singchöre der Schulen bestimmt gewesen seyn.

Da die Melodie dieses Choralis der Phrygischen Tonart zugeschrieben wird, so kann man aus diesem Beispiele zugleich ersehen: *wie* man damals diese Tonart *harmonisch* behandelt hat.

d) *Sixtus Dietrich*, seiner Zeit ein berühmter Componist zu Costütz am Bodensee. G. 14— † 15—
No. 5. *Es ist das Heyl uns kommen her*.

Bemerkenswerth erscheint hier, sowohl die so sonderbare metrische Behandlung der 3 contrapunktirenden Stimmen, als auch der den Cantus firmus mehrmals übersteigende Bass, und die anhaltende Schlussnote des Tenors.

e) *Balthasar Resinarius*, Bischof zu Leipe in Böhmen.
G. 14— † 15—

No. 6. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir*.

Auch hier kann ungefähr dasselbe gelten, was bereits über diesen Choral, von *A. de Bruck* bearbeitet, gesagt worden ist.

Wegen dem hier vorkommenden Schlussfall von \mathbb{E} der Septime auf den \mathbb{E} der Quarte, welcher letztere jedoch *ohne Verz* erscheint, bemerke ich, dass solcher wahrscheinlich durch den mit den Tönen *e, A*, anfangenden Bass veranlasst worden ist,

und dass diese Cadenz eigentlich nur bei einem Mittelabsatz (wie dieses auch bei dem Mittelabsatz in beiden Chorälen beobachtet worden ist, nicht aber beim Schlussabsatz) vorkommen soll.

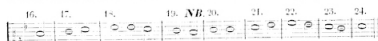
Der mit NB. bezeichnete Octavengang zwischen dem Alt und Bass, lässt diese Octave nur als *durchgehend* hören, in welcher Beziehung sie vielleicht zur damaligen Zeit nicht weiter zu beachten, also wohl auch nicht als fehlerhaft zu betrachten war.

f) Ich theile hier unter No. 7. eine Bearbeitung des bekannten Choral's

Alein Gott in der Holt' sey Ehr'

mit, welche sich in *Scheibe's* musikalischer Composition, Seite 461, vorfindet, und worüber *Scheibe* bemerkt: dass er diesen Choral einem alten Missalbuch von 1558 in damals üblicher Notenschrift beigeschrieben gefunden, und in Partitur gesetzt habe.

Ueber das im 19ten Takte vorkommende \sharp bemerkt *Scheibe*: dass es zwar vor der Note gestanden, aber wiederum *weggekratzt* worden, und dass dieses bei der ersten Aufschreibung der Stimmen und durch keine spätere Hand geschehen sey; und über das im 26sten Takte vorkommende \flat , dass es der richtigen Modulation wegen da stehe; allein es scheint mir, dass dieses \flat ganz *gegen die richtige Modulation* ist, und nur einen Beweis liefert, wie dass man zu damaliger Zeit weit weniger auf eine *richtige Accordfolge*, als vielmehr nur *darauf* gesehen hat: die Oberstimme so oft als nur möglich im Verhältniss einer *Terz, Quinte* oder *Octave* des \flat erklingen zu lassen; und was das hingeschriebene \sharp vor der Note *f* anbetriß, so scheint es durch die hier fühlbare Cadenz nach *G moll* herbeigeführt, durch die zu erhaltende Aehnlichkeit zwischen diesem und dem Absätze des 23sten Taktes, aber wieder entfernt worden zu seyn, z. B.



Noch erscheint der \sharp und \flat der *damaligen* Zeit wegen merkwürdig, daher ich einem jeden sein Accordzeichen beigesetzt habe.

*) Man lese meine Anmerkung zu No. 8. des 273. §.

Ich werde übrigens bei der Lehre des doppelten Contrapunctes der Diadecime zeigen, wie auch dieser die Veranlassung zur Einführung dieser grossen Untersecunde der Diatonik gegeben haben kann.

g) Es folgen nunmehr unter No. 8. und 9. der 42ste und 75ste Psalm, so wie solche durch *C. Goudimel* vierstimmig bearbeitet, in der von *Ambrosius Lobwasser* 1576 herausgegebenen Uebersetzung der französischen Psalme (vide §. 288.) enthalten sind.

(*Claude Goudimel* war ein berühmter Componist in Lyon, woselbst er als Protestant bei dem am 24. August 1572 Statt gefundenen Religionsblutbade mit ermordet wurde.)

No. 8. *Wie nach einer Wasserquelle.**)

Ich erlaube mir hier die Bemerkung: dass *Goudimel* beim ersten Absatz ganz richtig vom \flat der Quarte zum \flat der Prime cadenzirt hat, dass aber die meisten der neueren Componisten, wenn sie diese *erste* Cadenz zu einer Ausweichscadenz nach der Quinte der Tonart machen, zu fehlen scheinen, indem eine *Ausweichung* nur bei der *Wiederholung* des ersten Theils Statt finden kann.

No. 9. *O Herr, wir loben dich. oder der 75ste Psalm.*

Die mit NB. bezeichnete Stelle liefert einen abermaligen Beweis, wie widrig der durch die erniedrigte Untersecunde gebildete \flat erscheint, und wie viel besser hier der \flat stehen würde, z. B.



h) *Joachim a Burek*, Componist und Cantor zu Mühlhausen in Thüringen. G. 156—† 163—.

No. 10. *Maria kämpft zur Reinigung.*

Die angeführten 2 Versetzungszeichen stehen im Originale bemerkt, nur dass, wie bereits gesagt, statt dem \sharp das \sharp gebraucht ist. — Noch erscheint es bemerkenswerth, dass man hier beim 1sten, 2ten und 4ten Absatz den \flat , statt seines Dreiklanges angewandt findet, was zur damaligen Zeit *nicht üblich* war. Auch muss ich meine Leser noch auf die Schlussform des 4ten Absatzes aufmerksam machen.

*) Zu dieser so allgemein bekannt gewordenen Melodie, wurde späterhin das Lied: *Teu diek oder u'wien* No. 7. gedichtet.

i) **Moritz, Landgraf zu Hessen-Cassel.** G. 1572 † 1632.

Dieser vielseitig gebildete Fürst war auch ein guter Contrapunktist, und hat die damals bekannten Kirchenlieder, so wie die 150 Psalmen, für 4 Singstimmen gesetzt, von welchen ich folgende 2 hier mit aufgenommen habe.

No. 11. *Ach Gott vom Himmel sieh darcin.*

No. 12. *Es woll' uns Gott genädig seyn.*

In beiden Chorälen stehen die erforderlichen Versetzungszeichen bei ihren Noten. Uebrigens kann man aus der Stimmführung des Alts von No. 11. erschen, wie man schon zur damaligen Zeit kein Bedenken getragen hat, den Discant von Alt übersteigen zu lassen, was jedoch nicht zu empfehlen ist.

Aus den verschiedenen Cadenzen, bei welchen in einigen Stimmen zusammengezogene Breves vorkommen, in andern Stimmen aber nicht, kann man aus letzteren ganz genau die Dauer der ersten als Semibreves entnehmen.

k) **Erhardt Bodenschatz,** Magister und Cantor zu Schulpforta in Sachsen. G. 15— † 1636.

No. 13. *Dem Herrn dankt heut und alle Zeit.*

No. 14. *Der Tag hat sich geniget.*)*

l) **Sethus Calvisius,** zuletzt Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. G. 1556 † 1617.

No. 15. *Ach Gott vom Himmel sieh darcin.*

Hier erscheint das *h* in der letzten Abtheilung merkwürdig, da es offenbar nicht im Charakter der Melodie liegt, auch eine widrige Accordfolge veranlasst.

No. 16. *Wann mein Ständlein vorhanden ist.*

Hier erscheint in der letzten Abtheilung der ♩ *Es* ungeführt in derselben Verbindung, wie solche in dem unter No. 7. angeführten, durch *Scheibe* mitgetheilten, Choral vorkommt, und macht auch dieselbe widrige Wirkung.

m) **Melchior Vulpus,** Cantor zu Weimar. G. 1560 † 1616.

No. 17. *Ach Gott vom Himmel sieh darcin.*

No. 18. *Ein feste Burg ist unser Gott.*

Auch hier kommt sowohl in der ersten, als in der letzten Abtheilung des 2ten Choral, ebenfalls die widrige Anwendung des ♩ der erniedrigten Untersecunde vor.

*) Im Gothaer Cant. sacr. ist *Bodenschatz* auch als Autor der Melodie dieses Liedes genannt.

Wenn hier, so wie auch in einigen der vorhergehenden Choräle, der Alt einigemal den *Cant. firm.* im Discant übersteiget, so ist dies allerdings fehlerhaft, als wenn der *Cant. firm.* im Tenor liegt, und dieser manchmal den Alt übersteiget, da im letzteren Falle die Chormelodie nicht so undeutlich erscheint, als im ersteren.

n) **Bartholomäus Gesius,** Cantor zu Frankfurt a. d. O. G. 15— † 1613.

No. 19. *Nun laßt uns den Leib begraben.*

Das *Fis* im Discant veranlasst hier überall eine eben so unnatürliche *Tonfolge* als *Accordfolge*, und ich kann mich auch nicht erinnern diese Melodie mit diesem *erhöheten* Ton, welcher hier blos zur Vermeidung des ♩ angewandt zu seyn scheint, sonst irgendwo angetroffen zu haben.

o) **Benedictus Faber,** Hofmusikus in Coburg. G. 15— † 16—.

No. 20. *Herr Gott durch deine Güte.*

Dieser Choral, welcher wahrscheinlich aus des Autors *cautiones sacras* zu 4 und 8 Stimmen, Coburg 1610, entlehnt ist, findet sich, wie vorstehend notirt, im Gothaer *cant. sacrum*, 2ten Theil, 1655, und schien mir sowohl wegen seiner grösstentheils recht gesangvollen Melodie, als auch wegen den mit NB. bemerkten Fortschreitungen des Tenors merkwürdig genug, um ihm hier eine Stelle einzuräumen.

Da *B. Faber* seiner Zeit ein berühmter Componist war, und da man auch öfters bei andern Tonsetzern der damaligen Zeit verbotene *Quintenfolgen* in einer der *Mittelstimmen* antrifft, so möchte wohl hieraus hervorgehen: dass man solche nicht allgemein als fehlerhaft betrachtet hat.

Auch ist der mit † bezeichnete Gang des Alts bemerkenswerth, indem er eine förmliche Taktverrückung herbeiführt.

p) **Micronimus Praetorius,** Organist zu St. Jacob in Hamburg. G. 1560 † 1620.

No. 21. *Ach Gott vom Himmel sieh darcin.*

Durch den von Praetorius noch besonders beigefügten 2ten Schluss nach dem ♩ , von *A.* wird dieser grösstentheils nach der Aeolischen Tonart behandelte Choral, in der versetzten Phrygischen Tonart geschlossen.

Im 2ten Theile dieses Choral, findet die § 273. erwähnte Anwendung des ♩ (als unvollständiger ♩ ohne Quarte) Statt, da man hier die Anwendung des ♩ der erniedrigten Untersecunde

wohl gar zu widrig klingend gefunden haben mochte. — Dass man aber gegen den fast bei allen Cadenzen vorkommenden *Querstand* so unempfindlich war, ist kaum zu begreifen.

Ich habe mich hierüber in mehreren §§. gegenwärtigen Lehrbuches satzsaam ausgesprochen, und wünsche nur, dass ich hierdurch zur Beseitigung dieses antiquarischen Unfluges etwas beigetragen haben möge.

No. 22. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

Hier verdient die in der 1sten Abtheilung durch eine $\frac{1}{4}$ Pause vermiedene Quinte im Tenor gegen den Bass, bemerkt zu werden.

q) **Joachimus Decker**, Organist zu St. Nicolai in Hamburg. G. 15 — † 16—.

No. 23. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Aus der harmonischen Behandlung dieses Choral's, kann man, in Vergleichung mit No. 4. und 6. gegenwärtiger Sammlung, die Veränderung recht deutlich wahrnehmen, welche in dieser Beziehung in einem Zeitraume von 50 — 60 Jahren eingetreten ist.

r) **Jacob Praetorius**, Organist zu St. Peter und Paul in Hamburg. G. 15 — † 1651.

No. 24. *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.*

s) **David Scheidemann**, Organist zu St. Catharina in Hamburg. G. 15 — † 16—.

No. 25. *Wie schön leuchtet der Morgenstern.*)*

Diese 5 Choräle sind aus dem 1604 in Hamburg herausgekommenen vierstimmigen Melodiengeangbuche entlehnt, dessen §. 285. Erwähnung geschehen ist.

t) **C. Demantius**, Cantor zu Freyberg in Sachsen. G. 1567. † 1643.

No. 26. *Ach Herr, mich armen Sünder.*

Hier gilt, was die mit *NB.* bezeichnete Quinte betrifft, dasselbe, was ich über eine ähnliche Stelle des vorhergehenden Choral's gesagt habe.

u) **Melchior Franck**, Kapellmeister zu Coburg. G. 1570 † 1636.

No. 27. *Wenn ich in Todesnöthen bin.**)*

*) Nicht aus Tadelucht, sondern nur zum Beweise, wie manche Contrapunktisten der damaligen Zeit Quinten und Octaven entweder mit Gleichgültigkeit heartlich, oder behandelt haben, mache ich auf die mit *NB.* bezeichnete Stelle des ersten Theils aufmerksam.

**) Im Gothar. cantionale sacrum 1677, woraus dieser Choral entlehnt ist, ist *M. Franck* auch als *Autur der Melodie* genannt.

Bemerkenswerth erscheint hier die mit *NB.* bezeichnete Note *f* im Alt, durch deren Vorausnahme die ausserdem entstandene Quintenfolge vermieden worden ist.

v) **Joh. Herrmann Schein**, Musikdirector zu Leipzig. G. 1586 † 1630.

No. 28. *Herzlich thut mich verlangen.*

Diese ist nun die §. 286 erwähnte vierstimmige Notirung dieser Melodie, welche hiernach der Tonart *C* dur zugetheilt erscheint. Ich werde indessen weiter unten zeigen, wie man diese Melodie auch noch andern Tonarten zutheilen kann.

No. 29. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

In diesem Choral scheint in der 4ten Abtheilung das *fis* im Tenor merkwürdig, welches als Terz der Quarte *g* vorschlägt, und ungeachtet des dadurch gebildeten \mathbb{N} , doch als ein irregulärer Durchgang beim \mathbb{N} fühlbar wird*. Auch bemerke man sich noch den vorkommenden \mathbb{N} hier und in den folgenden Chorälen.

No. 30. *Gott hat das Evangelium.*

Die Melodie dieses Choral's scheint von *J. Walther* componirt zu seyn, welcher sie, wie vorstehend notirt, im Jahr 1548 bekannt gemacht hat. Die bei *Schein* vorkommenden, wenn auch nur unbedeutenden Abweichungen gegen diese *Walther'sche* Notirung, liefern dennoch einen Beweis mehr, wie willkürlich oder nachlässig man auch schon damals in Nachschreibung der Melodien verfahren ist.

In der Lehre des Contrapunktes werde ich übrigens eine merkwürdige contrapunktische Bearbeitung dieser Melodie von

*) In No. 36. der nachfolgenden Bearbeitungen von *J. S. Bach*, findet sich derselbe Satz. Ein Mal hier, aber dadurch noch härterer Satz, dass hier der \mathbb{N} statt \mathbb{N} erscheint, findet sich in No. 34.

J. Walther selbst mittheilen, welche auch harmonisch besser als diese *Schein'sche* ist.

No. 31. *O Welt, ich muss dich lassen.*

Die Melodie dieses Chorals ist diejenige, deren bereits §. 286. gedacht worden ist, und welche man späterhin zu dem von *Paul Gerhard* (G. 1606 † 1676) gedichteten Liede: *Nun ruhen alle Wälder*, benutzt hat, da die von *J. G. Ebeling* componirte Melodie (siehe *Paul Gerhard's* evangelischer Lustgarten, Pag. 26.) mit Ausnahme des Schlusses, ganz unchoralmässig ist.

w) *Heinrich Schütz*, Kapellmeister zu Dresden. G. 1558. † 1672.

No. 32. *Ach Herr, mein Gott, straf mich doch nicht.*

No. 33. *Gleichwie ein Hirsch eilt mit Begier.*

Diese 2 Gesänge stehen ebenfalls im *Gothaer Canticone sacrum*, und da *Schütz* auch als *Componist* dieser Melodien genannt ist, so hielt ich deren Mittheilung um so merkwürdiger.

x) *Joh. Sebastian Bach*, Kapellmeister und Cantor an der Tomasschule zu Leipzig. G. 1685 † 1750.

No. 34. u. 35. *Ach Gott von Himmel sich darein.* 2 mal.

No. 36. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 37. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

No. 38. *Gott hat das Evangelium.*

No. 39. *Herzlich thut mich verlangen.*

No. 40. *O Ewigkeit, du Donnerwort.*

Ich habe diese Nummern aus der von seinem Sohne *C. Ph. Em. Bach*, herausgegebenen *Sammlung vierstimmiger Choräle* entlehnt, und habe absichtlich solche Melodien gewählt, welche auch von andern Contrapunktisten bearbeitet sind, so wie dem No. 34., 39. u. 40. zu denjenigen Chorälen gehören, welche *Fogler*, seiner Meinung nach verbessert haben will, daher ich auch weiter unten diese sogenannte *Fogler'sche* Verbesserung liefern werde.

Ich betrachte diese Choräle des alten ehrwürdigen Meisters als solche Sätze, welche er, mit den erforderlichen mündlichen Erklärungen versehen, bei seinem Unterricht im vierstimmigen Satze augenblicklich geschrieben, sie aber weder zur Aufführung

*) In Betreff des Chorals No. 39. kann ich hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass *Fogler* aus den nun verschiedenen Bearbeitungen dieser Melodie, welche in der oben erwähnten Sammlung enthalten sind, zwei Bearbeitungen zusammenstoppelt hat, die sich in dem Zusammenhange wie *Fogler* selbst in seinem sogenannten Choralstren mittheilt, in oben erwähnter Sammlung gar nicht vorfinden.

noch zum Druck bestimmt hatte, wenigstens nicht alle Choräle dieser 4 Theile starken Sammlung. Zur Nachahmung möchte ich sie, in Beziehung auf manche Harmoniefolgen, so auch in Anwendung der einfach und mehrfach durchgehenden Noten, nicht empfehlen, wohl aber in Beziehung auf die Stimmenführung, welche fast durchgehends recht sangbar ist.

y) *Carl Heinr. Graun*, Königl. Preuss. Kapellmeister. G. 1701 † 1759.

No. 41. *Herzlich thut mich verlangen*, oder hier: *Du, dessen Augen flossen.*

No. 42. *Es ist gewisslich an der Zeit*, oder hier: *Ich will von meiner Missethat.*

No. 43. *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?* oder hier: *Ich werde dir zu Ehren alles wegen.*

No. 44. *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, oder hier: *Wie herrlich ist die neue Welt.*

Vorstehende 4 Choräle sind aus der bekannten *Graun'schen* Cantate: *der Tod Jesu*, Ich habe sie absichtlich hier mit aufgenommen, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, welche Ansichten ein seiner Zeit so berühmter Operncomponist, wie *Graun* war, von der harmonischen Behandlung des Chorals hatte.

Die kleinen Abweichungen in der Melodie der 1sten und 5ten Nummer beweisen übrigens, dass diese Choräle nicht gerade zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmt sind.

z) *Joh. Phil. Kirnberger*, Lehrer der Tonsetzkunst in Berlin. G. 1721 † 1783.

No. 45. *Ach Gott von Himmel sich darein.*

Gegenwärtige Choralbearbeitung ist aus des Verfassers *Kunst des reinen Satzes* entlehnt, woselbst sie zwar als *Master* des reinen und guten vierstimmigen Gesanges angeführt, als solches aber nur auf die *ersten Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte* bezogen werden darf.

aa) *Anna Amalia, Prinzessin von Preussen*. G. 1723 † 1787.

No. 46. *Du, dessen Augen flossen.*

Diese fürstliche Dame, eine Schwester *Friedrich's des Grossen*, war eine Schülerin von *Kirnberger*, welcher uns die vorstehende Bearbeitung der bekannten Choralmelodie: *Herzlich thut mich verlangen*, oder: *Ach Herr, mich armen Sünder*, in seiner *Kunst des reinen Satzes* mitgetheilt hat, und ich bemerke nur noch,

dass dieser Choral zu der von Ilro K. II. componirten *Ranmler'schen* Cantate, der *Tod Jesu*, gehört.

bb) **J. A. Hiller**, Kapellmeister und Musikdirector an der Thomasschule in Leipzig. G. 1728 † 1804.

No. 47. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 48. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

Es ist nicht einzusehen, warum Hiller zur 4ten Note der Choralmelodie No. 48. *f* statt *fis* genommen hat, da man doch bei einem Falle, wie der vorliegende ist, von je her die erhöhte Untersecunde (grosse Septime der Tonart) gesungen, auch schon vor länger als 200 Jahren diese fragliche 4te Note als *fis* notirt hat.

cc) **Joh. Christ. Kittel**, Organist an der Predigerkirche in Erfurt. G. 1732 † 1809.

No. 49. *O Lamm Gottes unschuldig.*

dd) **J. C. Kühnau**, Cantor und Musikdirector in Berlin. G. 1735 † 1805.

No. 50. *Gott hat das Evangelium.*

No. 51. *Nun ruhen alle Wälder.*

Wegen der Notirung des unter No. 50 erwähnten Chorals bemerke ich hier noch, nachträglich zu demjenigen was ich bereits bei der *Scheitel'schen* Notirung dieser Melodie gesagt habe, dass weder *J. S. Bach* (man sehe No. 38. der hier mitgetheilten Choräle), noch *Kühnau* diese Melodie richtig aufgefasst, solche auch ganz irriger Weise der Molliohart zugetheilt haben.

Wie bereits früher bemerkt, so werde ich die *J. Walther'sche* Behandlung dieses Chorals, deren Harmonicfolgen durchaus nur der Durtorian angehören, im nächsten Bande mittheilen, da sie in contrapunktischer Hinsicht wahrhaft merkwürdig ist.

In No. 51. ist bei *NB.* die None als Vorhalt der Octave bezeichnet, da sie doch als Secunde gegen den Basson erscheint, und in dieser Beziehung die §. 169. No. 2. notirte fehlerhafte Fortschreitung macht, welche selbst dadurch nicht ganz verbessert werden würde, wenn man den Bass noch in seiner tiefern Octave mitgehen lassen wollte. Solche Sätze, so wie auch der in No. 52. mit *NB.* bezeichnete Satz, erscheinen stets *unfasslich* und daher *verwerflich*.

ee) **Alt Vogler**, G. 1740 † 1813.

No. 52. *Herrlich that mich verlangen.*

No. 53. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 54. *Ach Gott vom Himmel sich darcin.*

Der 1ste Choral findet sich in *Vogler's* sogenannten Choral-system, und die beiden folgenden Nummern in seiner 1810 in Leipzig herausgegebenen Sammlung von 12 Chorälen. *Vogler* will nun sämtliche 3 Nummern als eine Verbesserung *J. S. Bach'scher* Bearbeitung derselben Choralmelodien (vide No. 34., 36. und 39. gegenwärtiger Sammlung) betrachtet wissen, hätte aber wohl des bekannten *nosce te ipsum* hierbei eingedenk seyn, und sowohl mit seiner vermeintlichen Verbesserung, als auch mit seiner ammassenden Kritik dabey bleiben sollen. — Leider aber besass *Vogler* die Schwachheit, sich unberufen zum Schiedsrichter in Dingen aufzuwerfen, die ihm selbst nicht klar waren, und hierbei zugleich sein eigener Lobredner zu seyn, ein so geistreicher Kopf er auch ausserdem war.

§. 297.

Wenn ich nun zum Schlusse dieser Sammlung älterer und neuerer Choralbearbeitungen, auch einige von mir hinzutüge, so geschieht dieses nur in der Absicht, um den Leser noch näher mit meinen Ansichten über die *harmonische* Behandlung des Chorals bekannt zu machen, und namentlich in Betreff der sogenannten *alten Tonarten*, in so fern nämlich solche aus dem Tonumfang und der Anfangs- und Schlussnote der Melodie zu erkennen, oder darnach zu bestimmen sind.

In letzterer Beziehung habe ich nun folgende Choräle gewählt: No. 55. *Ach Gott vom Himmel sich darcin.*

Dieser Choral scheint der versetzten (transponirten) Hypodorischen Tonart anzugehören, indem man diese gewöhnlich in die Terzquinte transponirt, in welcher Tonhöhe diese Melodie auch ursprünglich, allein nicht für den Discant, sondern für den Tenor, geschrieben ist.

Da die grosse Sexte ein charakteristisches Abzeichen der Dorischen Tonart ist, so war hier der Ton *es* auch überall in der Harmonie zu vermeiden, und da die Anfangs- und Schlussnote dieser Melodie die eigentliche Secunde der Tonart ist, so musste solche beim Anfange den *Es*, diesen jedoch ohne Terz, beim Schlusse aber den *Es* der Quinte zu ihrer harmonischen Begleitung erhalten.

No. 56. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Dieser Choral scheint der Phrygischen Tonart anzugehören, wonach denn auch die harmonische Begleitung abgefasst und dabei ebenfalls, so wie in der Melodie, die grosse Secunde, hier also *fis*, vermieden ist.

Da die von mir gewählte *harmonische* Behandlung der melodischen Cadenz des ersten Theils eine *Wiederholung* desselben nicht wohl gestattet, so habe ich hier das Wiederholungszeichen auch weggelassen; wer indessen den ersten Theil dennoch wiederholen wollte, müsste entweder eine etwas längere Pause eintreten lassen, oder sich beim erstenmale der nachstehenden bei 1. notirten Cadenz bedienen, z. B.



No. 57. Ein feste Burg ist unser Gott.

Diese Melodie gehört der versetzten Jonischen Tonart an, und ist hier, der von mir gegebenen Regel zufolge (§. 289.) in *D dur* transponirt. — Ursprünglich ist diese Melodie für den Alt, und in *F dur* stehend, geschrieben. — Sowohl die Tonart, als die so kräftigen Textesworte, veranlassen mich, der fremden harten Dreiklänge mehrere anzuwenden, als ausserdem in diese Tonart gehören; auch habe ich den Anfang so beibehalten, wie man ihn ursprünglich notirt findet, und habe, meiner bereits gegebenen Erklärung zufolge, den ersten Absatz mit einer halben Cadenz nach der Prime der Tonart geschlossen; und *ich glaube*, dass diese Accordfolge, sowohl der Melodie als auch dem Texte entsprechender ist, als die bisher bekannt gewordene harmonische Behandlung dieses Satzes, nach welcher bei dieser Stelle ein förmlicher Schluss in die Quinte des Haupttones gemacht wird. *) No. 58. *Erhalt' uns Herr bei deinem Wort.*

Diese Melodie gehört hier der versetzten Aeolischen Tonart an und steht ursprünglich in der Tonart *A*, und im Alt-

*) *Fda* meine desfallsige Bemerkung §. 291. c. und die daselbst angeführten Beispiele.

schlüssel notirt. Sie geht eine Stufe unter die Prime der Tonart, und da sie von da zur Prime zurückgeht, so muss auch diese Stufe, gerade dieses Umstandes wegen, eine *erhöhte* Stufe seyn, wie ich denn dieses auch schon früher bemerkt habe.

No. 59. *Nun ruhen alle Wälder.*

Diese Melodie ist im Tonumfang der versetzten Hypo-Jonischen Tonart geschrieben und auch hiernach behandelt. — No. 60 — 63. *Herzlich thut mich verlangen.*

Dieser Choral wird von manchen Tonsetzern der Jonischen, von andern der Phrygischen Tonart zugetheilt.

Ich bemerke desfalls Folgendes:

Eine jede Melodie, welche sich auf die sieben unabhängigen Töne *c, d, e, f, g, a, b* beschränkt, oder auf eine Versetzung (Transposition) dieser Töne, kann auch einer jeden der sechs authentischen oder plagalischen Tonarten der Alten zugeheilt werden, so fern ihre Anfangs- und Schlussnote eine und dieselbe ist, und man solche als Terz, Quinte oder Octave eines ♭ oder ♮ der Prime oder Quinte der anzunehmenden Tonart behandeln kann.

Bei der eben erwähnten Melodie tritt nun der Fall ein, dass man ihre erste und letzte Note als Terz des ♮ *C*, oder als Quinte des ♮ *A*, oder als Octave des ♮ *E*, betrachten und behandeln, und somit diese Melodie, deren Tonumfang sowohl Jonisch, wie Hypo-Aeolisch, als auch Phrygisch ist, auch nach der Jonischen, wie nach der Aeolischen und nach der Phrygischen Tonart *harmonisch* behandeln kann.

Nach der zuerst bekannt gewordenen harmonischen Behandlung dieser Melodie, gehört solche der Jonischen, oder unserer *C dur* Tonart an, mit deren Terz sie anfängt und endiget; allein dies schliesst ihre Behandlung nach den Vorschriften der Aeolischen und Phrygischen Tonart nicht aus, und um nun meine Leser mit *meiner Ansicht* bekannt zu machen, wie man diese Melodie sowohl *Jonisch*, wie auch *Aeolisch* und *Phrygisch*, ja sogar auch *Dorisch* behandeln kann, (letzteres in Berücksichtigung des Umstandes, dass sie genau im Sprengel der Octave *d — d* steht) so erhalten sie solche auch in dieser vierfach harmonisch verschiedenen Behandlung; und ich bemerke nur noch, dass ich für diejenigen Leser, welchen der Schlussfall im 6ten Takte des 2ten Theils von No. 62. nicht nach Geschmack seyn sollte, diese Abtheilung zwar auch noch mit einem andern

Schlussfalle notirt habe, wiederhole aber zugleich auch die Bemerkung: dass in den *inversetzten* Tonarten der Alten der Ton *h* nie als Prime eines Δ , und in der Phrygischen Tonart weder *fa* noch *dis* vorkommen durfte, und dass mithin in *dieser* Beziehung die fragliche Cadenz in den Δ *h*, als *unstatthaft* zu betrachten ist.

Dass übrigens eine jede dieser vier verschiedenen Tonarten, eine vorzüglich nur ihre eigenthümliche harmonische Behandlung zulasse, kann man namentlich aus dem Anfang und Schluss, so wie auch aus den dabei angebrachten Cadenzen erschen, und ich bemerke nur noch in Betreff des *Schlusses in der Dorischen Tonart*, dass derselbe, wegen der durch die Melodie vorgeschriebenen Cadenz, als *halbe Cadenz*, nämlich mit einer von der Prime zur Unterquarte gehenden Bassfortschreibung, behandelt werden musste.

Die Mittelabsätze dagegen sind einander mehr oder weniger ähnlich, je nachdem nämlich die Melodie nur diese oder jene Cadenz gestattete.

§ 293.

Nachträglich will ich hier auch noch einige vierstimmige Choräle von mir mittheilen, welche für *Singvereine* bestimmt waren, und daher zu einem abwechselnden Vortrag für Chor- und Solostimmen eingerichtet sind. Ich bemerke desfalls: dass sich diejenigen Choräle am besten hierzu eignen, welche *Reprisen* enthalten, indem man durch die *Wiederholung derselben melodischen Folge* die *Auffassung einer neuen harmonischen Folge* erleichtert und hierdurch doppelt interessant machen kann.

Die hier angeführten Choräle sind:

- No. 64. *Nun danket Alle Gott*, wo das Chor anfängt und auch schliesst.
 No. 65. *Freu dich sehr o meine Seele*, wo die Solostimmen anfangen und schliessen.
 No. 66. *Alle Menschen müssen sterben*, wo das Chor anfängt und am Schlusse zu dem von den Solostimmen übernommenen Gesang eintritt, und zugleich mit diesem schliesst.

Bieser letzte Eintritt des Chors muss sich indessen nach den *Textsworten* richten, so dass das Chor *nie* in der *Mitte* eines Wortes, sondern am *Anfange* desselben eintritt. Hier wird also

das Chor die drei oder die vier letzten Syllben jeder Strophe mit übernehmen.

§ 299.

Nicht sowohl als Beispiele über die dreistimmige *) Behandlung eines Chorals, sondern der Merkwürdigkeit wegen, theile ich noch folgende zwei Choräle mit, wie sich solche im *Bronner'schen* Choralbuche, Hamburg 1713, vorfinden, bemerke übrigens wegen den scheinbar zu hoch notirten Tonarten, dass diese Choräle zugleich für *Instrumente* und zum Vortrage im *Kammerton* bestimmt waren, welcher um *I* und mitunter auch $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer als der *Chorton* war, und zum Theil noch gegenwärtig ist.

Ausser dieser Eigenheit, dass nämlich jeder Choral neben seiner Notirung für die Orgel, auch noch in dieser dreistimmigen Abfassung erscheint, enthält dieses Choralbuch auch noch diejenige: dass jedem Choral noch ein besonderer sogenannter *laufender Bass* beigelegt, auch für jeden Choral das *Tempo* mittelst der Wörter *Grave*, *Adagio* und *Allegro* angegeben ist. Man darf dieser Tempobestimmung aber wohl keine andere Deutung geben, als dass sie sich auf den Inhalt des Textes beziehen soll, welcher entweder einen *ernsthaften*, einen *langsamen* oder einen *etwas lebhaften Vortrag* gestattet.

Adagio.

Enter Discant.

zer Disc. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

Bass.

*) Unter den Beispielen welche die *Letter des Contrepoint's* erfordert, finden sich auch einige 5, 6 und mehrstimmige Choräle: so wie denn überhaupt diejenige was über den 2, 3, 4, 5, 6 und mehrstimmigen Satz zu sagen ist, nur dorthin gehört.

Grave.

tutti Dimant.

Herzlich thut mich verlan - gen.

§. 500.

Ich will nunmehr noch zum Beschlusse des Ganzen dem Lernenden zeigen, wie man zu verfahren hat, um zu einer und derselben Melodie mehrere Bässe zu setzen,*) und will ich mich hierbei der nämlichen Choralmelodie bedienen, über welche Kürnberg im 2ten Bande seiner Kunst des reinen Satzes 26 verschiedene Bässe geliefert hat; der Kürze wegen will ich mich aber ebenfalls nur auf den ersten Theil dieser Melodie beschränken, und die gleiche Bearbeitung des zweiten Theils dem Lernenden zur Prüfung überlassen: ob ich mich demselben deutlich genug erklärt haben werde, oder nicht.

Die fragliche Choralmelodie ist folgende:†)

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein be - gangne Sün - den.

*) Die Verfertigung solcher Melodien über einen Bass, gehört in die Lehre des Contrapunktes.

†) Es ist mir recht gut bekannt, dass man diese Melodie nach der *Moll-tanz* behandelt, in welchem Falle jedoch verschiedene Abweichungen Statt finden könnten im zweiten Theile derselben.

Der erste Theil dieser Melodie enthält also drei Absätze, von welchen der erste und letzte einerlei melodische Beschaffenheit haben; da aber der letzte Absatz eine förmliche Ausweichung nach der Quinte der Tonart macht, so kann auch bei ihm nur die vollkommene Cadenz allein Statt finden, dagegen der erste Absatz die verschiedenen Cadenzen bei *A*, und der zweite diejenigen bei *B* gestattet, z. B.

A. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

B. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

NB.

7. 8. 9. 10.

Von ersteren Cadenzen habe ich die meisten nur einmal, einige aber auch gar nicht angewandt, von letzteren aber mussten einige doppelt und mehrfach angewandt werden, da ausser den hier angeführten keine weiteren Cadenzen zulässig erscheinen, man müsste denn eine Cadenz von *G* nach *F* machen wollen, welche aber *hant* klingen und daher noch weniger zu gebrauchen seyn würde, als die mit *AB* bezeichnete Cadenz von *F* nach *C*,

wenn man anders solche *Accordfolgen* überhaupt zu den *Cadenzen* zählen will. *)

Die Anfangsnote der Melodie muss nun zwar bei ihrem *ersten* Eintritt als Octave des Δ C erscheinen, kann aber bei den folgenden Wiederholungen auch als Quinte des Δ F oder des Δ Fis, so wie als Terz des Δ A, und bei Anwendung der dissonirenden Accorde als Septime des \square D und des \square Dis, so auch als Quinte des \square Fis, endlich auch als Terz des übermässigen Sextenaccordes **) erscheinen.

Die übrigen Noten der Melodie können nun als Bestandtheile eines der verschiedenen *Dreiklänge* oder *Septimenaccorde* erscheinen, wie sich deren Anwendung gerade ergibt, wobei übrigens, wie sich dies auch wohl von selbst versteht, die einmal als fehlerhaft angenommenen *Quinten-* und *Octavenfolgen*, eben so alle *Querstände* unterbleiben müssen.

Es folgen nun 15 verschiedene Bässe zu der erwähnten Chormelodie, welche so geordnet sind, dass die Bässe No. 1 — 9 nur consonirende Dreiklänge, die Bässe No. 10 — 15 aber zugleich beigemischte Septimenaccorde, und unter letztern auch zweimal den Δ enthalten, da dessen \square nach §. 207. nicht wohl frei *anschlagend* zu gebrauchen, er selbst aber als ein unvollständiger \square zu betrachten ist, dessen Septime hier in ihrem *enharmonischen Verhältnis als übermässige Sexte* erscheint. Ferner bemerke ich, dass die Anfangsnote bei No. 1. 2. 3. als *Octave* des Δ , bei No. 4. 5. 6. als dessen *Quinte* und bei No. 7. 8. 9. als dessen *Terz* behandelt ist; so wie sie dem bei den sechserlei dissonirenden Bässen, auch noch als *Septime* und *Quinte* des \square \square und \square erscheint. Endlich bemerke ich noch, dass ich den *cadenzirenden Dominantenaccord* der Bässe No. 13. und 14. als *Retardationsaccord*, und denjenigen No. 15. als *Präsonanzaccord* behandelt habe.

*) Selbst die *Cadenz* von G nach A erscheint hier etwas hart, und ist daher nicht angewandt worden.

**) Den Δ hier als eine *enharmonische* Uebertreibung des \square mithin ebenfalls als *Grundaccord* betrachtet.

Cantus firmus.

*) Siehe S. 178. und 179.

Dass übrigens diese 15 verschiedenen Bässe nicht alle gleich gut und brauchbar seyn können, ergibt sich schon aus dem Umstande: dass sie sämmtlich auf eine Fortschreitung in Grundaccorden beschränkt sind. Durch die Anwendung der Verwechslungen dieser Grundaccorde kann man aber nicht allein die oben angezeigten *Cadenzen*, so wie überhaupt alle diese Fortschreitungen ausserordentlich vervielfältigen, sondern auch wesentlich verbessern, so wie man alsdann auch diejenigen Bassfortschreitungen benutzen kann, welche als *Basstöne dieser Grundaccorde Octaven oder Quinten gegen die Oberstimmen hätten machen müssen*, und daher hier ausgelassen worden sind, wie dieses aus der mit *NB.* bezeichneten Stelle bei No. 8. zu ersehen ist, woselbst ich den E_2 statt seines Dreiklanges angebracht habe.

Wenn man nun bedenket, dass dieser so grossen Anzahl verschiedener Bässe nur eine Melodie zu Grunde liegt, und dass man zu einer jeden dieser verschiedenen Bassfortschreitungen eine Menge neuer Melodien verfertigen, und eine jede derselben auf gleiche Weise behandeln, immer so fortfahren, und dabei noch alle Veränderungen anbringen kann, deren jede Folge von Tönen in metrischer, melodischer und melismatischer Beziehung fähig ist, so möchte man wohl dem alten würdigen *Riepel* nachsprechen: *die Musik ist ein unerschöpfliches Meer.*^{*)}

*) *Joseph Riepel*, Fürstlich Thurn- und Taxischer Musikdirektor in Regensburg, G. 171—, † 1782, welcher sich durch seine musikalischen Schriften ein weit größeres Verdienst erworben, als solches bisher anerkannt worden ist, hat bekanntlich ein jedes seiner sogenannten *Cyclus* mit diesen Worten geschlossen. — Da ich noch mehrere seiner musikalisch-theoretischen Werke im Manuscript besitze, so entschliesse ich mich vielleicht zu deren öffentlichen Bekanntmachung, bei welcher Gelegenheit ich dann auch eine neue Auflage seiner bereits gedruckten Werke veranstalten und diese mit einigen Anmerkungen versehen würde.

Anhang

von 66 vierstimmigen Chorälen.



Inhalt.

Ach Gott vom Himmel sieh darein. No. 1.	11. 13. 17. 21. 34. 35. 41. 54. 55.	Herz Gott durch deine Güte. No. 23.	Herzlich thut mich verlangen. No. 28. 39.
Ach Herr, mein Gott, straf mich doch nicht. No. 32.		Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? No. 43.	52. 60. 61. 62. 63.
Ach Herr, mich armen Sünder. No. 26.		Marie kömpt zur Beißigung. No. 10.	
Allein Gott in der Höh' sey Ehr! No. 7.		Nun danket Alle Gott. No. 64.	
Alle Menschen müssen sterben. No. 66.		Nun freu' dich lieben Christen g'mein. No. 1.	
Aus tiefer Noth schrey ich zu dir. No. 4.	6. 23. 29. 36.	Nun lasst uns den Leib begraben. No. 19.	Nun ruhen alle Wälder. No. 51. 59.
Dem Herrn dankt heut und allezeit. No. 13.		Der Tag hat sich genüget. No. 14.	
Der Tag hat sich genüget. No. 14.		Ein feste Burg ist unser Gott. No. 3.	
Du, dessen Augen flossen. No. 41. 46.		Erhalt' uns Herr bei deinem Wort. No. 22.	
Ein feste Burg ist unser Gott. No. 3.	18. 37.	Es ist das Heil uns kommen her. No. 2.	
Erhalt' uns Herr bei deinem Wort. No. 22.	37. 48. 58.	Es ist gewislich an der Zeit. No. 13.	
Es ist das Heil uns kommen her. No. 2.		Es woll' uns Gott genädig seyn. No. 12.	
Es ist gewislich an der Zeit. No. 13.		Freu dich sehr, o meine Seele! No. 63.	
Es woll' uns Gott genädig seyn. No. 12.		Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier. No. 33.	
Freu dich sehr, o meine Seele! No. 63.		Gott hat das Evangelium. No. 30. 38. 50.	
Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier. No. 33.		Wenn ich in Todesnothen bin. No. 27.	
Gott hat das Evangelium. No. 30. 38. 50.		Wenn mein Stündlein vorhanden ist. No. 16.	
		Wie nach einer Wasserquelle. No. 8.	
		Wie schön leuchtet der Morgenstern. No. 2. 44.	
		Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. No. 24.	

Folgende der vorstehend verzeichneten Gesänge haben einerlei Melodie:

Ach Gott, mich armen Sünder; Du, dessen Augen flossen; und Herzlich thut mich verlangen.
Freu dich sehr, o meine Seele; und Wie nach einer Wasserquelle.



N^o 1. Johann Walther G 146. + 1555.

1

Discant
C F

Soprano: Nun freut euch lieben Chri - sten ge - mein und laßt uns frohlich sprin -
 Alt: Daß wir ge - trost u - all in ein - em mit Lust und Lu - be sin -
 Tenor: u - laßt uns frohlich sprin -
 Bass: mit Lust und Lu - be sin -
 u - laßt uns froh - lich sprin -
 mit Lust und Lu - be sin -

Nun freut euch lieben Christen ge - mein u - laßt uns frohlich sprin -
 Daß wir ge - trost und all in ein - em mit Lust und Lu - be sin -

Soprano: gen - Was Gott an uns ge - wen - det hat, und
 Alto: gen - Was Gott an uns ge - wendet hat, und sei - ne su - se
 Tenor: gen - Was Gott an uns ge - wen - det hat, u - seine
 Bass: gen - Was Gott an uns ge - wen - det hat, und

Soprano: seine su - se Won - der that, gar theu - er hat ers - er - we - ben.
 Alto: su - se Won - der that, gar theu - er hat ers - er - we - ben.
 Tenor: su - se Won - der that, gar theu - er hat ers - er - we - ben.
 Bass: sei - ne su - se Won - der that, gar theu - er hat ers - er - we - ben.

N^o 2 Adieu

A

T. C.F.

Ach Gott vom Himmel sieh da - rein und laß dich das er -
Wie we - nig sind der Heil - gen dein ver - lassen sind wir

B.

har - men Dem Wort man laßt nicht ha - len wahr der
Ar - men

Clauß ist auch er - loschen gar by al len Menschen - kin - dern

N^o 3. Martin Agricola. G 1186 + 1556.

D.

A.

T. C.F.

Ein Fe - ste Burg ist un - ser Gott ein gute Weh - r'Wal -
Er läßt uns frey aus al - lee Noth, die uns jetzt hat betruf -

B.

fen
fen Der all' bo - se Feind, mit Ernst er jetzmetzt groß Machen viel List

sein grausam Rüstung ist, auf Erd ist nicht sein thät - chen

Nr. 4. Arnoldi de Bruck G. H. 15...

B. *Nr. CF*
Aus tiefer Nothschrey ich zu dir

A.
Aus tiefer Nothschrey ich zu dir

T. *CF* *Nr. CF*
Aus tiefer Nothschrey ich zu dir Herr Gott erher nem Ru-
den gnädig Ohren kehr zu mir und merck Bitt sie of-

B.
Aus tiefer Nothschrey ich zu dir

ten Iam so du wilt das se- hen an was Sünd und

tu recht ist ge- then Wer samm Herr vor dir blei- ben.

Nr. 5. Sartus Dietrich G. H. 15...

D.
Es set die Hoff uns Lommen her, von Gnad und lauter Gu-
Die Werk sie hal- ten nimmer mehr, sie mögen nicht be- hu-

T. *CF*
Es set die Hoff uns Lommen her, von Gnad und lauter Gu-
Die Werk sie hal- ten nimmer mehr, sie mögen nicht be- hu-

B.
Es set die Hoff uns Lommen her, von Gnad und lauter Gu-
Die Werk sie hal- ten nimmer mehr, sie mögen nicht be- hu-

ten Der Glauf- sict Jesum Christum an, der hal- gung für uns all ge-

than Er ist der Mutter wor- den

N^o 6. Balh Resimemus G 14... 15...

D
 A
 T C F
 Aus tiefer Noth schrey ich zu dir, Herr Gott er-
 Dein Gnad' Oh - ren - keh - r' sa - mit, und meiner
 kee nem Bu - fen Denn so du willst das se - hen an was
 Bitt sie of - fen
 Sünd und Un - recht ist ge - than, wer künftler vor dir blei - ben.

N^o 7. Ist der durch Scheibe mitgetheilte Choral aus der Mitte des 16^{ten} Jahrhunderts. 7

Durant
 Alt Al - lein Gott in der Holi sey Ehr'
 Tenor
 Bass
 kee nem Bu - fen Denn so du willst das se - hen an was
 Bitt sie of - fen
 Sünd und Un - recht ist ge - than, wer künftler vor dir blei - ben.

N^o 8. Gondinet G 15... 1572

Wie nach einer Wasser - quelle
 Sünd und Un - recht ist ge - than, wer künftler vor dir blei - ben.

* Anmerkung. Der Alt hat hier beginn chromatisch G und beginn v. chromatisch E.



N^o 9. Jdem.

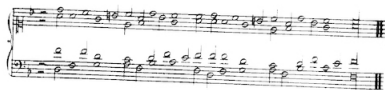
C F
 O Herr Gott wir lo-ben dich.



C F
 Es wollt uns Gott ge-na-dig seyn

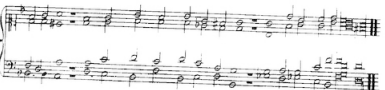
N^o 10. Joachim a Burck G. 156. + 163.

C F
 Ma-ri-a kömpt zur Rei-nigung



N^o 11. Landgraf Moritz zu Hessen. G. 1572 + 1632.

C F
 Ach Gott vom Himmel sich darin



N^o 12. Jdem.

C F
 Es wollt uns Gott ge-na-dig seyn



N^o 15. Bodenschätz. G. 15... + 1036.

C.F.

Den Herrn dankt heut und die Zeit

N^o 14. Idem.

C.F.

Der Tag hat sich ge-ner-geht.

N^o 15. Sethus Calvisius G. 1536 + 1017.

C.F.

Ah Gott vom Himmel sich hören.

N^o 16. Idem.

C.F.

Wenn mein Stündlein vor-handen ist.

N^o 17. M. Vulpius. G. 1560 + 1616

CF

Ach Gott vom Himmel sich darein

N^o 18. Idem.

CF

Ein feste Burg ist unser Gott.

A D A D

N3.

N^o 19. Barth. Gesius. G. 15... + 1613.

CF

Nun laßt uns den Leib be-gra-ben

N^o 20. Benedictus Faber. G. 15... + 16...

CF.

Herr Gott, unsern Güte, führ mich auf rechter Bahn.

N3.

N^o 21. M. Praetorius. G. 1560 + 1620

CF

Ach Gott vom Himmel sich darein.

N3.

oder

N^o 22. Idem.

CF

Erhalt uns Herr bey deinem Wort

N^o 23. J. A. Decker. G. 15... + 10...

CF

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.

N^o 24. Praetorius. G. 15... + 1051.

CF

Wo Gott der Herr nicht bey uns halt.

N^o 25. D. Scheidemann. G. 15... + 10...

CF

Wo scham leuchtet der Morgenstern

N^o 26. Demantius. G. 1507 + 1043.

CF

Ach Herr mich armer Sündler

N^o 27. M. Franck. G. 1570 + 1036.

CF

Wenn ich in Todes Nothen bin.

N^o 28. H. Schein G 1586 + 1650

C.F.

Berüchthüm mich verlor - zion

N^o 29. Jdem.

C.F.

Aus tiefer Noth rief ich zu dir

N^o 30. Jdem.

C.F.

Gott hat das E-van-gel-i-um

N^o 51. Jdem.

C.F.

O Welt ich muß dich lassen

N^o 52. H. Schütz G 1585 + 1672

C.F.

Ach Herr mein Gott straf mich doch nicht

N^o 53. Jdem.

C.F.

Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier

N^o 54. J.S. Bach G 1685 + 1750.

C.F.

Ach Gott vom Himmel sieh darein

N^o 55. Jdem.

C.F.

Ach Gott vom Himmel sieh darein

N^o 56. Jdem.

C.F.

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir

N^o 57. Jdem.

C.F.

Er halt uns Herr bey deinem Wort

N^o 58. Jdem.

C.F.

Gott hat das E-van-g-e-lium

N^o 39. Idem.

C F

Herzich that mich ver lan gen

N^o 40. Idem.

C F

O Ewigkeit du Donnerort

N^o 41. J. H. Graun G. 1701. 1. 1759.

C F

Du dessen Augen flu - sen.

N^o 42. Idem.

C F

Es ist ge - wislich an der Zeit

N^o 43. Idem.

C F

Herzliebster Je - su was hast du ver hencken?

N^o 44 Jdem.

Wie schon leuchtet der Morgenstern

N^o 45 J. P. Kirnberger G 1721 + 1765

Ach Gott vom Himmel sich herein

N^o 46 Anna Amalia Prinzessin v Preussen G 1725 + 1767

In dessen Augen Ho - fen

N^o 47 J A Hiller G. 1728. + 1804.

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir

N^o 48 Jdem.

Erhalt uns Herr bey deinem Wort

N^o 49 J. C. Killel G. 1752 + 1800

C F

O lamén Gottes anrech - l - dig

N^o 50 J. C. Killel G. 1752 + 1800

C F

Gott hat das E - van - ge - li - um

N^o 51 Idem

C F

Nun ruhen al le Wä - der

N^o 52 Abt Vogler G. 1740 + 1811

C F

Herzich hat nach verlan - gen

N^o 53 Idem

C F

Aus tiefer Noth seh - ich an die

N^o 54 Jdem.

C F

Ach Gott vom Himmel dich daren

N^o 55 A Andre'*Allegro moderato*

C F

Ach Gott vom Himmel dich da - ren

N^o 56 Jdem.*Andante*

C F

Aus tie - fer Noth schrey ich zu dir.

N^o 57 Jdem*Andante*

C F

Ein feste Burg ist unser Gott

N^o 58 Jdem.*Andante*

C F

Er - halt uns Herr bey deinem Wort

N^o 59 Jdem*Allegro moderato*

Nun ruhen alle Wälder

N^o 60 Adiem*Sonata*

Herzlich thut mich ver-lan-gen

N^o 61 Adiem.*Opera, Serenade*

Herzlich thut mich ver-lan-gen

N^o 62 Adiem*Threnodie*

Herzlich thut mich ver-lan-gen

N^o

N^o 63 Adiem.*Threnodie*

Herzlich thut mich ver-lan-gen

N^o 61 Adiem*Chor C.F.*

Nun danket alle Gott

C. F.
Solo Chor

Freu dich sehr o meine Seele.

Chor Solo

C. F.
Chor Solo

Alle Menschen müssen sterben

Chor Solo Chor

Verzeichniß der bis Jubilate 1852 im Druck erschienenen
musikalischen Werke von A. André.

1. Werk. 2 Sonaten für Piano-Forte und Violine. C und D dar.
2. " 3 " " " " " " " F dar, B dar und G dar.
3. " Concert für die Flöte. G dar.
4. " Sinfonie. C dar, $\frac{3}{4}$ Takt.
5. " " F dar.
6. " " C dar, C Takt.
7. " " D dar.
8. " Concert für die Hautbass. F dar.
9. " Cantate: der Freude Thronens. Ouvertüre. C dar.
10. " Concert für die Flöte. G dar.
11. " 2 Sinfonien für ein kl. Orchester. D dar und B dar.
12. " Sonate für's Piano-Forte zu 4 Händen. C dar.
13. " Sinfonie. G dar.
14. " 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. C dar, G moll, F dar.
15. " 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. Es dar, B dar, D dar.
16. " Oper: *Rinaldo und Alcina*. Ouvertüre. D dar.
17. " Sonate für Piano-Forte mit Viol. und Violonc. ad lib. C dar.
18. " 6 Divertissements für's Piano-Forte zu 4 Händen.
19. " 3 " " " " 4 "
20. " 3 " " " " 4 "
21. " Sonate für Piano-Forte und Violine. F dar.
22. " Quartett für 2 Viol., Bratsche und Violine, in vierlei Takt. A dar.
23. " Kleine Pièces für's Piano-Forte.
24. " Militärische Ouvertüre für's Orchester. C dar.
25. " Sinfonie mit concertirendem Andante. Es dar.
26. " 6 Pièces für 2 Hörner.
27. " 2 grosse Duetten für 2 Violinen. D dar und G dar.
28. " 3 Märsche für's Piano-Forte zu 4 Händen.
29. " Trio für 3 Flöten. G dar.
30. " Anleitung zum Violinspielen, 1stes und 2tes Buch.
31. " Instructive Variationen für's Piano-Forte.
32. " Sprichwörter für 4 Singstimmen, mit willkürl. Klavierbegleitung.
33. " Concert für's Horn. F dar
34. " 6 Sonatinen für's Piano-Forte.
35. " 6 Pièces für's Piano-Forte, als Fortsetzung der instrum. Variat.
36. " Ouverture und Chöre zum Schauspiel: *Die Hasstos von Naimburg*. Ouvertüre. D dar.

37. Werk. Concertant-Ouverture für's ganze Orchester. *F dur.*
 38. " Lieder und Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte, 1stes Heft.
 39. " " " " " " " " 2tes " "
 40. " " " " " " " " 3tes " "
 41. " Grosse Sinfonie mit charakteristischem Andante. *D dur.*
 42. " Musikalische Unterhaltungen am P.F. zu 4 Händen, No. 1, u. 2.
 43. " Missa solennis. *Es dur.*, Part. u. St. und Blavierauszug.
 44. " 12 Piéces für's Piano-Forte zu 4 Händen.
 45. " 6 Sonatinen " " " 4 " "
 46. " 3 Sonaten " " " 4 " " *C dur., F dur., E moll.*
 47. " 1ste Cantate für Singvereine: *Des Singers Lied zu den Sternen.*
 vier- und achtstimmig, mit Klavierbegleitung.
 48. " 2te Cantate für Singvereine: *Ruf der Freude.* vier- u. achtstim.
 49. " 3te " " " *Lied an Gott.* vier- u. achtstimmig
 und mit Solo- und Chorstimmen für Kinder.
 50. " *Klopstock's Vater unser.* für 8 Singstimmen zu 2 Chören, mit
 willkürlicher Begleitung des Orchester's, oder Piano-Forte's.
 51. " 6 Duetten für Sopran und Alt, mit Begleitung des Piano-Forte's.
 52. " Vierstimmige Fuge, nebst einer kurzen Anleitung zur Beur-
 theilung und Verfertigung einer Fuge.
 53. " Instructive Variationen für 1 Flöte, mit Begleitung einer zweiten
 für den Lehrer.
 54. " Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello, in gleichzeitig
 verschiedenen Takten.
 55. " Kleine Cantate für 3 Sopranstimmen, mit Begleitung des P.F.
 56. " Sonate für's Piano-Forte zu 4 Händen. *C dur.*
 57. " Vier- und fünfstimmige Gesänge für Männerstimmen. Part. u. St.
 58. " *Veni Creator.* für Discant, Alt, Tenor u. Bass. *Es dur.* Part. u. St.
 59. " *Crawfus.* für 2 Discante, Alt, Tenor u. Bass. *E moll.* Part. u. St.
 60. " *Te Deum.* *Es dur.* Part. und Stimmen und Klavierauszug.
 61. " Vier- u. fünfstimmige Gesänge für den Männerchor. Part. u. St.
 62. " Lieder und Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte. 4tes Heft.

