



Mus 303.4



Harvard College Library

FROM

Empty rectangular box with horizontal lines, likely a library label or form.

MUSIC LIBRARY



Harvard College Library

Apr. 8, 1916

By Exchange

Ms 303.4

✓

---

\$1.50  
net  
cc

# DIE LEHRE

von der

# HARMONIA

in

lustige Reimlein gebracht,

mit **seriösen Exempls und Aufgaben** ausgestattet

und

denen eifrigen Schülern zur Stärkung des  
Gedächtnisses eindringlich empfohlen

von

Felix Draeseke.

2. vermehrte Auflage.

**Preis gebunden 3 Mark.**

---

Leipzig, Petersburg u. Moskau.  
Jul. Heinr. Zimmermann.  
1887.



Als ich dies kleine Buch geendet  
An das ich manche Müh' verschwendet,  
Da schaut' ich wohl viel heitre Mienen,  
Doch hat mir heiter nicht geschienen,  
Dass man's für Spass nur wollte nehmen,  
Sich niemand mochte gern bequamen,  
Den ernsten Inhalt aufzuspüren,  
Der Euch zur Klarheit sollte führen.  
Ob sich in Verse alles kleidet,  
Ist von dem Nöth'gen nichts vergessen,  
Zu lehren alles Euch vermessen  
Durfst' ich mich kühnlich, denn es meidet  
Mein Büchlein nur unnöth'ge Last,  
Die jedem nicht zu tragen passt.  
Drum, dass des Ernstes ich beflissen,  
Das Zeugniß sollet Ihr nicht missen!  
Ich spend' Exempla Euch, serieuse,  
Damit vor kund'ger Hand die böse  
Unthat entfliehen mög', mit List  
Ihr jede Quint zu meiden wisst,  
Die Sept auch delicat behandelt,  
Und weit ab von dem Querstand wandelt.



Seinem Freunde

**Herrn Bernhard Rollfuss**

gewidmet.

### W i d m u n g.

Du hast mich freundlich einst beordert  
Ein theoretisch Werk zu schreiben.  
Lang liess ich's ungesagt mir bleiben.  
Zu andern Zielen wollte treiben  
Mein Geist. — Doch sieh', was Du gefordert  
Jetzt vor Dir. Anders zwar gestaltet,  
Als Du gehofft, doch Fatum waltet  
Auch über Büchern. Drum vergieb,  
Wenn Verskunst mir vor Prosa lieb,  
Und ich in Reimen niederschrieb,  
Was ohne solche abzuhandeln.  
Mich mochte keine Lust anwandeln.

## Vorwort.

---

Gar trocken ist die Theorie,  
Drum meidet mancher gänzlich sie,  
Hat doch Erfolg, und weiss nicht, wie?  
Zwar solches Thun ist nicht gediegen,  
Die Lücken bleiben nicht verschwiegen,  
Faulheit muss schliesslich unterliegen!  
Doch kommt bei alldem klar zu Tag,  
Nicht immer nur am Schüler lag  
Die schwere Schuld die er verbrach.  
Des Lernens Schwierigkeit zu mindern  
Soll nie den Lehrer man verhindern  
Gar manches Herbe lässt sich lindern.  
Und sei der Unterricht auch strenge  
Quäl' er uns doch nicht durch die Menge  
Der Regeln und durch Ueberlänge.  
So kam es, dass die Trockenheit  
Zu scheuchen, die ja Jeder scheut,  
Ich mich der Poesie geweiht.

Die Lehre von den Harmonieen  
Gereimt sieh dir vorüberziehen,  
Dass dein Gedächtniss nie mög' fliehen,  
Was du an Wissen aufgebahrt.  
Denn dieses ist der Verse Art,  
Dass gern Erinnerung sie bewahrt.

Dresden, im April 1883.

**Der Verfasser.**

## Inhaltsverzeichnis.

- A. Abwärtsbildung des Dreiklangs S. 7, § 10.  
Abwärtsschreiten der Septime S. 76 77, § 124 125.  
Abwärtsschreiten des Vorhalts S. 74 75, § 120 121.  
Amoll S. 31.  
Dreiklänge der Tonart S. 31 32 34, § 56 57 58 59 62.  
Septimenaccorde der Tonart S. 73 84—87 94—98, § 119.  
Modulationen von Amoll aus S. 165—172.  
Auflösungen des Quartsextaccordes S. 41, § 73.  
Auflösungen des Septimenaccordes S. 76, § 124.  
Auflösungen der Dominantseptime S. 78, § 128.  
gewöhnliche S. 71, § 117.  
aussergewöhnliche S. 99 100—104, § 166 167.  
Auflösungen des Accordes der 7. Stufe S. 82, § 136.  
Auflösungen des verminderten Septimenaccordes S. 85—87.  
Aufwärtsschreiten des Vorhaltes S. 130, § 217.  
Aufwärtsschreiten der Septime S. 95, § 159.
- B. Bassnote S. 38, § 67.  
Behandlung der Septime S. 76 77, § 124 125.  
Behandlung des Vorhaltes S. 74 75, § 120 121.  
Bestätigung S. 4, § 4.  
Beethoven S. 138 139, § 229.  
Bezifferung der Dreiklänge S. 61, § 100.  
Bezifferung der Dreiklangsumkehrungen S. 12, § 20.  
Bezifferung der Septimenaccorde S. 79, § 132.  
Bezifferung der Vierklangsumkehrungen S. 79, § 132—134.  
Bezifferung der übermässigen Accorde S. 116 117, § 199—201.  
Bezifferung der Vorhalte S. 130, § 216.  
Bezifferung des Orgelpunktes S. 135, § 223.  
Bild der Tonarten Moll-Dur S. 7, § 11.

- Bild der Tonart Dur S. 16 9, § 27 14.  
Bild der Tonart Moll S. 10, § 15.  
Bindenote S. 10 11, § 16 17.
- C. Cadenz S. 35—37.  
einfache S. 36 37.  
vervollkommnete durch Quartsextaccord S. 44, § 77.  
vervollkommnete mit Verwendung der zweiten Stufe S. 43 44,  
§ 75 78.  
vervollkommnete mit Verwendung des Quintsextaccordes  
S. 71, § 116.  
vervollkommnete mit Verwendung des Dominantseptaccordes  
S. 71, § 116.  
Cadenz im Moll S. 37 45 78, § 65 79 119.  
Cdur.  
Dreiklänge der Tonart S. 20 21.  
Septimenaccorde der Tonart S. 89, § 148.  
Modulationen von Cdur aus S. 142—157.  
Consonanz S. 5 7 65, § 6 10 102 103 104.  
Contrapunkt S. 185, § 234.
- D. Dissonanz S. 32 66—68, § 59 105.  
Discordanz S. 139, § 229.  
Dominanten S. 8, § 12.  
Ober-Dominante S. 8, § 12.  
Unter-Dominante S. 8, § 12.  
Dominantenverbindungen als Dreiklänge S. 10 11, § 16 17.  
Dominantenverbindungen als Septimenaccorde S. 103, § 173.  
Dreiklang S. 4—7, § 5.  
Dur S. 4 5, § 5 6 7.  
Moll S. 7, § 10.  
Vermindert S. 18 19 31 32, § 32 57 58.  
Uebermässig S. 32, § 59 60.  
Dreiklangverbindungen (3 stimmig) S. 10 11 20—22, § 16 17.  
Dreiklangverbindungen (4 stimmig) S. 23, § 41.  
Dreistimmiger Satz S. 173, § 272—274.  
Dreistimmige Verbindungen S. 10 11 20—22, § 16 17.  
Durtonart S. 9 16, § 14 27.  
Duraccord der 3. Stufe in Moll S. 55, § 92.  
Durchgangsnoten S. 182—184, § 289—292.
- E. Einheit des Tones S. 4, § 4.  
Einheit des Dreiklangs S. 4, § 5.  
Einheit der Tonart S. 7, § 11.  
Enharmonische Verwechslungen S. 163 172, § 261 272.
- F. Freie Harmoniewahl mit gegebenem Basse S. 122—126.  
Freie Harmoniewahl mit gegebener Melodie S. 127.

- Freier Eintritt der Septime S. 70, § 115 116.  
Fünfstimmiger Satz S. 177, § 279—281.
- G. G (Quinte) S. 4, § 5.  
Gegensatz S. 4, § 5.  
Gegenbewegung S. 23 24, § 42.  
Grenzen der Tonart S. 7, § 11.  
im übergreifenden System S. 109 110, § 186 187.
- H. Harmonie S. 3, § 2.  
Harmonische Intervalle S. 65, § 102.  
Hauptmann S. 7 68, § 10 108.  
Herabgehen der Septime S. 76 77, § 124 125.  
Herabgehen des Vorhalts S. 74 75, § 120 121.
- I. Invariable Intervalle S. 38, § 67.
- K. Kette der Nebenseptimenaccorde in Dur S. 89—93.  
Kette der Nebenseptimenaccorde in Moll S. 97, § 163.
- L. Leitereigene Töne S. 15, § 26.  
Leitereigene Dreiklänge S. 15—19.  
Leiteton S. 15, § 26.  
Liegenbleiben der Stimme S. 10 11, § 16 17.  
Liegenbleiben der Septime S. 99, § 167.
- M. Melodie S. 3, § 1.  
Melodische Intervalle S. 13 67, § 21 22 108.  
Modulation S. 142—172.  
Modulation von Cdur aus nach leitereigenen Tönen S. 142—144.  
Modulation von Cdur aus nach terzverwandten Tönen S. 144—148.  
Modulation von Cdur aus nach fremden Tönen S. 148—157.  
Modulation von anderen Tönen aus S. 157—164.  
Modulation von Amoll aus S. 164—172.  
Mollaccord S. 7, § 10.  
Mollaccord der 5. Stufe in Moll S. 55, § 90 91.  
Mollcadenz S. 37 45, § 65 79.  
Molldurtonart S. 8, § 12.  
Molldreiklänge S. 34, § 62.  
Molltonart S. 9, § 15.  
Mozart S. 103 163, § 175 231.  
Mollseptimenaccorde S. 94—98 84—87 37 45, § 65 79.
- N. Nebendreiklänge in Dur S. 15, § 26—32.  
Nebendreiklänge in Moll S. 34, § 62.  
Nebenseptimenaccorde in Dur S. 89—93.  
Nebenseptimenaccorde in Moll S. 97, § 163.  
Nonenaccord, kleiner S. 180, § 282—288.

- Nonenaccord, grosser S. 180, § 282—288.  
None S. 181, § 288.  
Nonenvorhalt S. 181 134, § 288 221.
- O. Obertöne S. 4, § 3.  
Octave S. 4, § 4.  
Octavenverbot S. 24, § 43.  
Orgelpunkt S. 134—141.
- P. Passivität des Moll S. 7, § 10.  
Pianino S. 114, § 193.
- Q. Quartsextaccord S. 12 40, § 20 72 73.  
Querstand S. 161, § 258.  
Quinte S. 4 6 7, § 5 8 10.  
    (Gegensatz) S. 4, § 5.  
    (verminderte) S. 18, § 32.  
Quintenverbot S. 20, § 36.  
Quintenverdoppelung S. 40 41, § 72 73.  
Quintsextaccord S. 77 79, § 125 131.
- R. Reiner Satz S. 70 71, § 115 116.  
Riemann, Dr. Hugo S. 14, § 25.
- S. Schubert, Franz S. 103, § 174 175.  
Schumann S. 138 141, § 229 230.  
Secundaccord S. 68 78, § 109 110 129.  
Secunde S. 13, § 22.  
Secundenschritt S. 13, § 22.  
Septime S. 70, § 114.  
Septimenaccord S. 69 76, § 113 123.  
Septimenaccord der Dominante S. 68 69, § 111 113.  
Septimenaccord der 7. Stufe S. 81, § 135.  
Septimenaccord der 2. Stufe S. 78, § 127.  
Septimenaccord, verminderter S. 84, § 140.  
Septimenaccord der 1. und 3. Stufe in Moll S. 94, § 157--163.  
Nebenseptimenaccorde S. 89—93 97, § 163.  
Sextaccord S. 12, § 18.  
    übermässiger S. 109, § 186.  
Sexte S. 65, § 102.  
    übermässige S. 108, § 186.  
Sprung in der Tonleiter S. 14 15, § 25.  
Sprung in Dur S. 14 15, § 25.  
Sprung in Moll S. 30 31, § 53 55.
- T. Terz (Vermittelung) S. 4, § 5.  
    grosse S. 5, § 5.  
    kleine S. 9, § 14.  
Terzsextaccord S. 12, § 18.



- Terzquartsextaccord S. 79 90, § 130—132 150.
  - übermässiger T. S. 109, § 186.
- Terzverdopplung S. 38 39 40 47, § 68 69 70 71 82.
- Ton S. 3.
- Tonart S. 7, § 11.
  - Dur- S. 9, § 14.
  - Moll- S. 9, § 15.
  - Moll-Dur S. 8, § 12.
- Tonica S. 8, § 12.
- Tonleiter S. 13, § 21.
  - natürliche S. 14, § 23.
  - künstliche S. 15, § 25.
  - Dur-T. S. 14 15, § 23 25.
  - Moll-T. S. 30 31, § 53 55.
- Transposition S. 62, § 101.
- Tritonus S. 14, § 24.
- Trugschluss S. 46—50.
- U. Uebergreifendes System S. 105—118.
  - nach der Oberdominantseite S. 109, § 187.
  - nach der Unterdominantseite S. 108, § 185 186.
  - Uebermässiger Dreiklang S. 32, § 59.
  - Uebermässiger Quintsextaccord S. 113, § 191—193.
  - Uebermässiger Sextaccord S. 109, § 186.
  - Uebermässige Sexte S. 108, § 186.
  - Uebermässiger Terzquartsextaccord S. 109, § 186.
  - Umkehrungen S. 12, § 18 19.
  - Umkehrungen der Dreiklänge S. 12 39 40, § 18 19 69—71.
  - Umkehrungen der Septimenaccorde S. 79, § 131
  - Umkehrungen der Accorde des übergreifenden Systems S. 116 117, § 200 201.
  - Unvollständiger Dreiklang S. 71, § 117.
- V. Verbindungen von Accorden S. 10—13 20—24.
- Verbindungen von Dominanten S. 10 11 103, § 16 17 173.
- Verbindungen von Modulationen S. 157, § 255.
- Verdoppelung des Grundtones S. 5 23, § 6 41.
- Verdoppelung bei Dreiklängen S. 23, § 41.
- Verdoppelung bei Umkehrungen S. 39 40 41, § 69 70 71.
- Verminderte Quinte S. 18, § 32.
- Verminderter Dreiklang S. 18 19 31 32 30, § 57 58 55.
- Verminderter Septimenaccord S. 84—87, § 140.
- Vermittelung (Terz) S. 4, § 5.
- Verwendetes System S. 19, § 34.
- Vierklang S. 3 65 67 68, § 2 107 111.
- Vierstimmiger Satz S. 23, § 41.
- Vorhalt S. 127.

- Vorhaltsbehandlung S. 128, § 213—215.  
Vorbereitung der Septime S. 125, § 208.  
• Vorbereitung des Vorhalts S. 128, § 213.
- W. Wechselnoten S. 184 185, § 293 294.
- Z. Zweiheit S. 4, § 5.  
Zweistimmiger Satz S. 175 176, § 274.

### Fehler und Errata.

- Zum F (nicht C) ein A etc. S. 9, 7. Zeile von oben.  
Bassschlüssel statt Violinschlüssel S. 12, letztes Beispiel.  
Dem statt den S. 14, 3. Zeile von unten.  
C-E-G, statt: dass E-G S. 56, 3. Zeile von oben.  
Praeceptor statt Praecepter S. 60, 1. Zeile von unten.  
♯ vor g statt vor h S. 80, erster Tact.  
Nach: „inficirt gefunden“ ist der Punkt zu streichen S. 111, 1. Zeile von unten.  
Herrlichkeit (e statt a) S. 139, 13. Zeile von unten.  
Im vorletzten Tacte fehlt das ♭ vor E S. 155.  
Im zweiten Tacte fehlt ♯ vor C S. 157.  
Im zweiten Tacte fehlt ♯ vor D S. 169.  
Das erste Notenbeispiel wolle man sich vor § 18 gesetzt denken, (acht Zeilen höher) S. 12.



## Aufgaben zur Lehre von der Harmonie.

### I.

Tonica und beide Dominanten in Dur. (Cap. 8.)

1. 2. 3.

4. 5.

6. 7.

8.

### II.

Nebendreiklänge der Durtonart. (6., 3. und 2. Stufe. Cap. 8.)

1. 2.

3. 4.

x

5.

6.

7.

8.

9.

10.

III.

Umkehrungen der Dreiklänge. (Cap. 11, 12 und 13.)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

8.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

9.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

IV.

Verminderter Dreiklang (7. Stufe) nur als Sextaccord  
gebraucht. (Cap. 11.)

1.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

2.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

3.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

4.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

5.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

6.  $\overset{6}{\text{C}} \overset{6}{\text{D}} \overset{6}{\text{E}} \overset{6}{\text{F}} \overset{6}{\text{G}} \overset{6}{\text{A}} \overset{6}{\text{B}} \overset{6}{\text{C}}$

1\*

V.

Dreiklänge und Umkehrungen der Molltonart.  
(Trugschluss. Cap. 10 und 14.)

Trugschluss.

1.  $\text{3}\sharp$   $\text{4}$   $\text{3}\sharp$  2.  $\text{5}\sharp$   $\text{3}\sharp$   $\text{4}$   $\text{3}\sharp$

3.  $(\text{3}\sharp)$   $(\text{5}\sharp)$   $\text{3}\sharp$  4.  $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$

5.  $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$

6.  $\text{3}\sharp$   $\text{5}\sharp$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{3}\sharp$   $\text{6}$

7.  $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$

8.  $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{4}$   $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$  9.  $\text{3}\sharp$   $\text{6}$

10.  $\text{3}\sharp$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{4}$   $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$

11.  $\text{5}\sharp$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{6}$   $\text{3}\sharp$   $\text{6}\sharp$   $\text{6}$   $\text{4}$

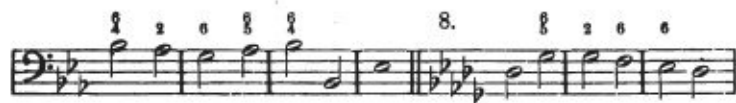
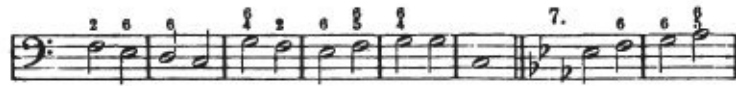
12.  $\text{3}\sharp$   $\text{6}$   $\text{4}$   $\text{3}\sharp$   $\text{3}\sharp$

13. 3♯ 6 6 6♯ 3♯ 3♯ 13. 3♯ 5♯  
6 3♯ 6 3♯ 6 3♯ 3♯  
14. 3♯(×) 6 3♯ 6 3♯ 6 6 6 6 3♯  
15. 3♯ 6 6 6 3♯ 3♯ 6 6 6 3♯  
16. 6 6 6 3♯ 6 6 6 3♯ 6 6 6 3♯  
17. 6♯ 6 6 6 3♯ 3♯ 6 6 6 6 6 6 3♯

VI.

Vierklänge. Dominantenverbindungen. Quintsextaccord der 2.,  
Secundaccord der 5. Stufe. Dominant-Septimenaccord.  
(Cap. 17, 18, 19, 20.)

1. 6 6 2. 6 6 6 6  
Dur- 3. 6 6 4. 6 6  
tonart: 5. 6 6 6. 6 6



Moll-  
tonart:



Musical score for bass clef, measures 18-26. The score consists of seven staves of music. Above each staff are numerical figures and chord symbols. The figures are: 18. 8 3# 6 6 2 3# 18. 8 3# 6 8 3#; 19. 8 3# 6 6 8 3# 8 2 3# 20. 8; 21. 3# 6 6 6 8 3# 6 8 2 3# 21. 8 3# 6; 22. 3# 8; 23. 3# 8 3# 23. 8 2 3# 8; 24. 2 3# 24. 6 2 3# 8; 25. 3# 8 3# 25. 3# 6 3# 6 8 3#; 26. 6 6 3# 8 3# 6 2 3# 26. 6 6 3# 8 3# 6 2 3#.

VII.

Umkehrungen des Dominantseptimenaccordes. (Cap. 20.)

1. 8 2 7 8 2 6 2 7

Durtonart: 

Musical notation for Durtonart in bass clef, showing the notes G, B, D, F, A, C.

2. 8 4 6 6 9 2 6 9 7 3. 7

6 2 6 8 9 7 4. 4 9

7 8 2 6 9 7 5. 7 9 8 2

6 8 8 6. 7 2 6 9

4 4 6 8 7. 8

Molltonart:

8. 8 9 2 8

9. 6 4 6 8 6 8

10. 2 3 6 8 3 6 3 6 3 6 3 6 3 6 3 6 3

11. 3 6 8 4 3 6 6 8 3 6 6 4 3

12. 6 8 3 6 3 6 6 2 3

Detailed description: This is a page of bass guitar sheet music. It features 12 numbered measures, each with a specific fingering indicated by numbers 1-4 above the notes. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 7 includes a section labeled 'Molltonart' (Minor mode) with a key signature change to one flat (Bb). The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together. The page number '- 8 -' is centered at the top.

VIII.

Septimenaccord auf der 7. Stufe. (Cap. 21.)

Exercise VIII consists of five staves of music in bass clef. Each staff contains a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-7. The chords are: 1. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 2. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 3. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 4. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 5. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3.

IX.

Verminderter Septimenaccord (7. Stufe in Moll). (Cap. 21.)

Exercise IX consists of three staves of music in bass clef. Each staff contains a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-7. The chords are: 1. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 2. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3; 3. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The second staff contains notes with fingerings 7, 6, 11.

X.

Nebenseptimenaccorde. (Cap. 22.)

Dur:

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

Six staves of musical notation in bass clef, labeled 1 through 6. Each staff shows a sequence of notes with various fingerings and accidentals.

7.

8.   
Moll:  
(Cap. 23.)

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

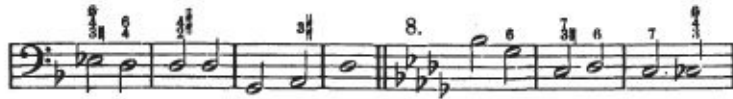
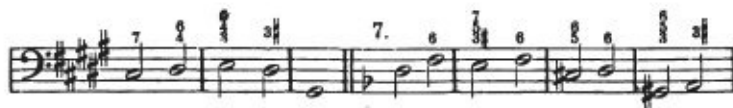
Two staves of musical notation in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Above the first measure, the number '14.' is written. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes and 7-9 below notes. The second staff continues the piece with similar fingerings.

XI.

Ungewöhnliche Septimenaufösungen.

Six staves of musical notation in bass clef, illustrating unusual resolutions of seventh chords. The first staff is labeled '1.' and shows a sequence of chords with various resolutions. The second staff is labeled '2.' and shows another sequence. The third and fourth staves continue the examples. The fifth staff is labeled '3.' and the sixth staff shows further examples. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes and 7-9 below notes.







#### XIV. Uebermässiger Quintsextaccord.

NB. Falls diesem Accorde nicht der Quartsextaccord der Tonica, sondern sofort die Dominante folgt, ist darauf zu sehen, dass Quartens- nicht Quintenfolgen eintreten.

The image displays seven numbered exercises (1-7) for the 'Uebermässiger Quintsextaccord' in bass clef. Each exercise consists of a single staff with notes and fingerings. Exercise 1 starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Exercises 2 through 7 show various key signatures and time signatures, including 3/4, 2/4, and 3/8. The exercises involve complex chordal patterns and melodic lines, often featuring accidentals like sharps, flats, and naturals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Three staves of musical notation in bass clef, featuring figured bass. The first staff has figures: 4, 6, 7b, 2# above, 6, 8b, 2# 3# above, 8, 2, 6, 7b, 3b above. The second staff has figures: 7b, 3b, 2# above, 2# 3# above, 6b, 2# above, 7b, 2# above, 2# 3# above, 7, 5# above, 3# above. The third staff has figures: 7# 3# above, 2# above, 2# 3# above, 2# 3# above, 2# 3# above, 2# 3# above, 7b, 2# above, 6b, 2# above, 7.

XV.

**Aufzulösende Accorde.** (Nach dem 26. Cap.)

Nach jedem Accord ist ein leerer Tact für die Auflösung zu setzen. Als Auflösung ist womöglich stets eine Cónsonanz zu setzen.

1. Aufl.

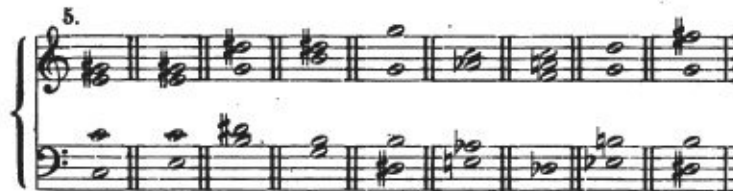
Three systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '1. Aufl.' and shows a sequence of chords in the treble staff with corresponding bass notes. The second system is labeled '2.' and the third is labeled '3.', both following the same format of treble and bass staves with chordal figures.

4.



Exercise 4 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5. The bass staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4.

5.

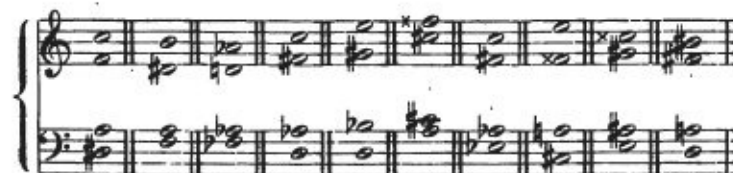


Exercise 5 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5. The bass staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4.

6.



Exercise 6 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5. The bass staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4.



Exercise 7 consists of two staves. The treble staff contains a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5; a triad of G4, B4, D5. The bass staff contains a sequence of chords: a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4; a dyad of G4, B4.

Erfolgt eine Auflösung in den Quartsextaccord so ist dieser selbst wieder aufzulösen.

Ueberall ist die Tonart vom Schüler beizuschreiben sowie auch die Bezifferung der Accorde.

Vorstehende, in den andern uns bekannten Harmonielehren fehlenden Aufgaben halte ich nicht nur für sehr nützlich, sondern geradezu unerlässlich.

XIII.

Vorhalte. (Capitel 28.)

In Vorhalts-Harmonien umzuwandeln und dann zu beziffern.

in dieser Weise weiter

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily dyads, corresponding to the notes in the upper staff.

NB. wo Vorhalte unmöglich, ist doch für Bewegung zu sorgen.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily dyads, corresponding to the notes in the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily dyads, corresponding to the notes in the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily dyads, corresponding to the notes in the upper staff.

A short musical piece in G major, consisting of two staves. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is in 3/4 time and consists of 10 measures.

Bezifferte Vorhaltsbeispiele. Man unterscheidet wohl zwischen  $\frac{3}{8}$  und  $\frac{7}{8}$ .

Figured bass notation for the first example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 4 3# 7 5# 6, 7 6, 7# 6, 7 6, 7 5, 4 3# 2# 7 6, 4 3#.

Figured bass notation for the second example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 7 5 7# 5# 2 3, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2.

Figured bass notation for the third example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 5, 4 3# 2# 3, 2# 3, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2, 3 2.

Figured bass notation for the fourth example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3.

Figured bass notation for the fifth example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5, 7 5.

Figured bass notation for the sixth example in G major, 3/8 time. The notes are G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A, G. The figures are: 9 8, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6.

XIV.

Orgelpunkt. (Cap. 29.)

Vom Schüler zu beziffern.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with notes connected by a slur.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the chordal and melodic material from the first system. The lower staff continues the bass line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the chordal and melodic material. The lower staff continues the bass line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the chordal and melodic material. The lower staff continues the bass line.

Bezifferter Orgelpunkt auszuführen.

Orgelpunct frei zu entwerfen. (Es ist darauf zu achten, dass eine melodische Linie entweder aufwärts oder abwärts, oder beides nacheinander, entstehe.)

2 Harmonien auf den Tact.

XV.

Freie Harmonie zu finden.

Diese Beispiele sind nach Belieben des Lehrers, entweder erst jetzt, oder auch schon früher zu verwenden.

I. Zu Bässen. (Dreiklänge und Sextaccorde hauptsächlich zu verwenden. Die Quartsextaccorde meist in der Cadenz, sowie die zur Cadenz gehörigen Septimenaccorde.)

Six staves of musical notation in bass clef. The first staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests, with a double bar line and key signature change to two sharps (F-sharp and C-sharp) after the first measure. The subsequent staves continue with similar musical notation, including various note values and rests, and another key signature change to one flat (B-flat) in the fifth staff.

II. Zu Melodien (siehe die Bemerkung auf Seite 21).

Cdur

Six staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests, with a double bar line and key signature change to one flat (B-flat) after the first measure. The subsequent staves continue with similar musical notation, including various note values and rests, and another key signature change to two sharps (F-sharp and C-sharp) in the fourth staff. The label 'Cdur' is positioned above the first staff, and 'Bdur' is positioned above the third staff.



Die Nebenseptimenaccorde der Dur- und Molltonleiter sind mit zu verwenden (besonders als Quintsext- und Secundaccorde).

The image shows ten staves of musical notation in bass clef, illustrating various secondary seventh chords in major and minor scales. The staves are arranged in two groups of five. The first group shows major scales with secondary seventh chords (V7, vii7, iii7, ii7, IV7) in various positions. The second group shows minor scales with secondary seventh chords (V7, vii7, iii7, ii7, IV7) in various positions. The notation includes notes, rests, and accidentals, demonstrating the use of these chords in harmonic progression.

Freie Harmonien zu Melodien (siehe die obige Bemerkung).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef, illustrating a melody with a secondary seventh chord. The melody consists of a sequence of notes, and a secondary seventh chord is marked with a 'C' above it. The notation includes notes, rests, and accidentals, demonstrating the use of these chords in harmonic progression.

Five staves of musical notation in treble clef. The first staff has a key signature of one flat and a common time signature. Chord markings above the staff are: F (first measure), Es (second measure), and Es (third measure). The second staff has chord markings: Es (first measure) and Gmoll (second measure). The third staff has a chord marking: Fmoll (first measure). The fourth staff has chord markings: Fmoll (first measure) and Fismoll (second measure). The fifth staff has a chord marking: Fismoll (first measure). The key signature changes to two flats in the second measure of the first staff, to one flat in the second measure of the second staff, and to two sharps in the first measure of the fifth staff.

3 selbständige Harmonien auf jeden Tact.

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one flat. The second staff has a key signature of two sharps. The third staff has a key signature of one sharp and a chord marking: Emoll (first measure). The key signature changes to one sharp in the first measure of the third staff.

Harmonien zu Bässen. Verwendung von Accorden des übergreifenden Systems; Modulationen.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The second staff has a key signature of one flat. The key signature changes to one flat in the first measure of the second staff.

nach G    nach Fismoll    Hmoll

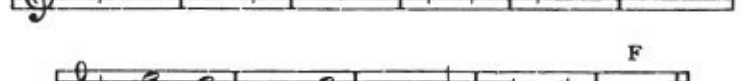
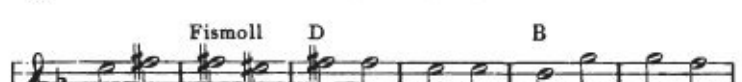
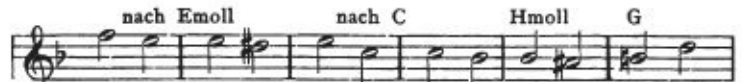
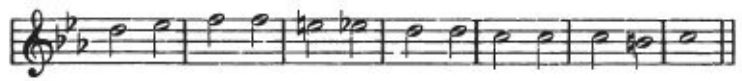
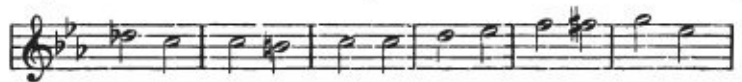
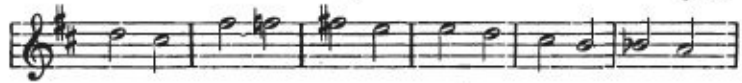
Gdur    Cdur    Amoll

nach G    C

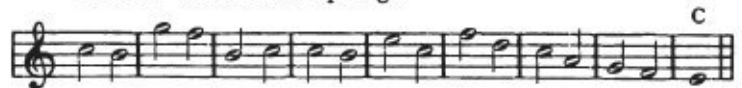
hmoll·fis    nach cis



Harmonien zu Melodien (siehe die vorstehende Bemerkung).



Grössere melodische Sprünge.



Hmoll

Hmoll

d Esdur

### Modulationsaufgaben.

- I. Von Esdur nach As, Bdur, f, g, cmoll.  
Von Edur nach A, Hdur, fis, gis, cismoll.
  - II. Von Adur nach Cis, F, C, Fisdur.  
Von Asdur nach C, Fes, Ces, Fdur.  
Als Anhang mittelst Trugschlusses nach den Paralleltonarten, also:  
Von Adur nach ais, d, dismoll.  
Von Asdur nach a, as, dmoll.
- NB. Im ersten Falle amoll weggelassen, da man vom selben Dur ins selbe moll und vice versa nicht modulirt, im zweiten Falle des moll, weil ungebräuchlich.

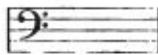
- III. Von Ddur nach Cis, Esdur, cis, ais, cmoll.  
Von Esdur nach D, Fesdur, h, dmoll.
- IV. Von Desdur nach Gdur, emoll.  
Von Gdur nach Cisdur, aismoll.
- V. Von Asdur nach Gesdur, esmoll.  
Von Hdur nach Adur, fismoll.
- VI. Von Ddur nach As, Desdur, f, bmoll.  
Von Fdur nach Ces, Fesdur, asmoll.  
Von Fisdur nach C, Fdur, a, dmoll.
- VII. Von Amoll nach B, C, D, E, F, Gdur.  
Von Hmoll nach C, D, E, Fis, G, Adur.  
Von Dismoll nach E, Fis, Gis, Ais, H, Cisdur.  
Von Gmoll nach As, B, C, D, Es, Fdur.  
Von Bmoll nach Ces, Des, Es, F, Ges, Asdur.
- VIII. Von Fismoll nach C, F, B, Esdur.  
Von Fismoll nach c, g, d, amoll.  
Von Fmoll nach G, D, A, Hdur.  
Von Fmoll nach gis, fis, h, emoll.  
Von Asmoll nach C, G, D, Adur.  
Von Asmoll nach fis, h, e, amoll.  
Von Gismoll nach C, F, B, Esdur.  
Von Gismoll nach c, g, d, amoll.
- IX. Von Edur nach Es, As, Des, Gesdur.  
Von Edur nach es, b, f, cmoll.  
Von Asdur nach E, H, Fis, Cisdur.  
Von Asdur nach ais, dis, gis, cismoll.  
Von Cisdur nach Es, As, Des, Gesdur.  
Von Asmoll nach cis, gis, dis, aismoll.

## Erstes Buch.

Von Dreiklängen lehrt dieses Buch  
Umkehrungen, Cadenz; von Lug-  
Und Trug-schluss hörst du genug.

### Erstes Capitel.

1. Hörst du zuerst 'nen Ton allein,  
Und willst damit zufrieden sein,  
So sparst du später grosse Pein.  
Doch kaum zur Melodie genügt  
Dies. Wenn nichts Neues sich anfügt,  
So wirst du leichtlich missvergnügt.  
Wenn Töne nach einander schallen,  
In Linien auf- und abwärts wallen,  
Wird Melodie dir wohl gefallen.



Ein Ton.

2. Doch hilft kein Nacheinander singen,  
Soll Harmoniewirkung gelingen,  
Zwei müssen schon zusammen klingen.  
Hör' drei zugleich und sei berückt,  
Durch Harmonie bist du entzückt,  
Der Vierklang auch dich hoch beglückt.



Zwei Töne. Drei Töne. Vierklang.



3. Nun merke, dass ein tiefer Ton,  
(Trittst Orgel-Pedal du, mein Sohn,)  
In voller Jugendkraft und Schöne  
Erzeugt sehr viele Obertöne.  
Der Obertöne reiche Zahl  
Bereit' uns nicht zu grosse Qual.  
Denn von den vier, fünf ersten man  
Schon manches Neue lernen kann.



4. Wenn erst das grosse C erklang,  
So brauchst du nicht zu suchen lang,  
Und die Octave siehst du winken.  
Sie wird Bestätigung dir dünken,  
Des Tones, den du itzt gehört.  
Die Einheit ist noch nicht gestört.



5. Doch nun erschallt ein neuer Ton.  
Es spricht die Quint der Einheit Hohn,  
Und will uns scheinen gegensätzlich.  
Zwar siehst ein fernres C du plötzlich,  
Doch dieses schafft den Gegensatz  
Nicht von dem eingenomm'nen Platz.  
Da naht die Terz, das holde E  
Und schafft ein Ende jedem Weh',  
Vermittelnd wirkt sie voller Feinheit  
Und zeugt des Dreiklangs höhre Einheit.

Octave. Quinte. Octave. Terz.

Grundton. 5 Töne (3mal C, 1mal G, 1mal E).

6. Bemerke wohl, du hörst fünf Töne,  
Durch sie erklingt in voller Schöne  
Die allerbeste Consonanz,  
Entzücket dich mit ihrem Glanz.  
Dreimal siehst du das C vertreten,  
Nur einmal ist die Quint von Nöthen,  
Sowie die Terz, dess hab' wohl Acht,  
Da später dessen wird gedacht.

Dreiklang mit dreifachem Grundton.

7. Willst du den Dreiklang-nun erblicken,  
Wie er aufs Nöthige beschränkt,  
Dich etwas minder wird entzücken,  
Sei höher noch dein Blick gelenkt.  
Zu den erwählten Tönen füge  
Die zweite Quinte G hinzu,  
In Ton: drei, vier, fünf, schauest Du,  
Was deinen Wünschen wohl genüge.  
Der Dreiklang C-E-G dich grüsst,  
Grundton und Quint die Terz umschliesst.  
Drei Töne nur hört itzt dein Ohr,  
So stellt sich dir der Dreiklang vor.

Obertöne.

1 2 3 4 5

Quinte.  
Terz.  
Grundton.

Grundton. Dreiklang.

### Zweites Capitel.

Von vollster Consonanz umgeben  
Magst du in Götterwonne schweben,  
Doch wird dieselbe Harmonie  
Hörst du sie täglich, spät und früh,  
Mit Langeweile dich umweben.

Es ward dir der Nachahmungstrieb.  
Werd' sein bewusst und ihm zu Lieb'  
Bedenke wie du neues findest. —

8. Wenn du des Dreiklangs Art ergründet,  
So siehst du dass die Quinte rein,  
Die Terz muss gross gestaltet sein.




9. War G der Gegensatz zu C,  
So steig' von dort aus in die Höh'.  
Die reine Quinte D schau' da,  
Als grosse Terz vorstellt sich H.  
Und G-H-D als neuer Dreiklang.  
Vergnügt dich eine kleine Zeit lang.  
Nur merke dass sich schaffet Platz  
Auf's Neue hier der Gegensatz. —  
Der neue Dreiklang stört die Ruhe  
Des ersten. Also auf die Schuhe  
Mach dich, den dritten aufzufinden,  
Dem beide freudig sich verbinden.  
Dann aber Leser spitz' dein Ohr!  
Jetzt kommt was Interessantes vor.



10. Du denkst, dass dich beim Abwärtsschreiten  
Zu Gleichart'gem dein Trieb werd' leiten  
Allein, mein Lieber, weit gefehlt!  
Die Quint zu finden, uns nicht quält.  
Von C abwärts ist F zu schauen.  
Die grosse Terz doch, dir wird grauen,  
Von C abwärts ist As, nicht A,  
Haha, mein Sohn, wie wird dir da?

Nachgeahmter Dreiklang,  
von C aus abwärts construiert.



c — as = grosse Terz.  
c — f = reine Quint.

Bémerke dass in der Musik  
Ganz so, wie in der Mathematik,  
Wo manche Rechnung nicht will passen,  
Wenn du mit Null dich eingelassen,  
Aufwärts und abwärts, gleich nicht ganz.  
Zwar F-As-C ist Consonanz.  
Doch Moll-Accord, und wirkt passiv.  
So sprach schon Hauptmann einst sehr tief.

11. Bedenke wohl nun, dass inmitten  
Der erst gefundne Dreiklang liegt  
Von beiden andern. Lass dich bitten  
Zu merken, wie auch hier sich's fügt,  
Dass alle Zweiheit ist geschwunden  
Zu höh'rer Einheit sind verbunden  
Der drei Dreiklänge Harmonien.  
Hieraus die Tonart will erblühn.

Die Tonart.



obre Seite  
Mitte  
untre Seite

### Drittes Capitel.

Oft fällt das Schaffen selbst nicht schwer,  
Doch quält der Geist sich manchmal sehr,  
Wie Neugeschaffnes zu benennen.  
Dann wird ein böser Streit entbrennen  
Ob solchen Tandes. — Dies sei fern  
Von uns, wir acceptiren gern  
Jed' Wörtlein, kling' es auch geziert  
Da drob zu zanken, zu nichts führt.

12. Benamset ist „Molldur-Tonart“,  
Was itzt von uns gefunden ward.  
Die Mitte nenne Tonica,  
Dann sind zwei Dominanten da,  
Dich grüsst in Dur die ob're voll,  
Wie Tonica. — Doch weint in Moll  
Das F-As-C. Nicht woll's vergessen,  
Sonst wird viel Leid dir zugemessen.



13. Das Bild der Tonart schau dir an,  
Durch Anschauung wird sichrer man,  
Doch wolle ferner auch bedenken,  
Es that Vergleichungstrieb dir schenken  
Natur! — Benutze solche Kraft,  
Die dir viel Liebes noch erschafft!



14. C-E ist eine grosse Terz,  
Doch klein ist As von F aufwärts.  
Zwar ist das F dir nun vertraut,  
Und da du weisst wie aufgebaut  
Der Dreiklang sich, so nimm als Bass  
F an, und es ergibt sich, dass  
Zum C ein A als Terz erklinge.  
Hah! deine Freud' ist nicht geringe.  
Mit F-A-C gelangst du schon  
Zur reinen Dur-Tonart, mein Sohn.  
In dieser wunderbaren Tonart  
Sind all die drei Dreiklänge schon hart.  
Indess ist das Vergleichstalent  
Mit seiner Wirkung nicht am End'.

Ausgleichung von Tonica und Unterdominante..



15. Denk dir, F-As-C bleib' stabil,  
Dann bleibt ja übrig wohl nicht viel,  
Als dass sein Nachbar sich bequemen  
Mög', Es statt E zur Terz zu nehmen,  
Da C-Es klein, wie F-As war.  
Mir dünkt, dies sei genügend klar.  
Nun juble! denn zu deinem Glücke  
Bot sich zur Molltonart die Brücke.  
Hier tönt die Tonica in Moll  
C-Es-G, und des Molles voll  
Die Unterdominante auch  
Sich gibt. Doch trotzet ihrem Brauch.  
Das G-H-D. Ob Moll, ob Dur  
Die Tonart, oben herrschet nur

Der harte Dreiklang. G-H-D  
Glich ja von Anfang C-E-G  
Drum hatte wirksam sich zu regen  
Hier niemals dein Vergleichsvermögen.

Andre Ausgleichung von Tonica und Unterdominante.

G-H-D bleibt unberührt (hart).

e wird es

reine Moll-Tonart.

#### Viertes Capitel.

Es häufte sich das Material  
Roh um dich, würde dir zur Qual,  
Wollt' nichts sich hier mit Anderm binden,  
Kein Dreiklang den Genossen finden.

16. Du brauchst dich weiter kaum zu quälen,  
Das Bindemittel wird nicht fehlen.  
Betrachte Tonica genau,  
Auch Oberdominante schau  
Dir g'nügend an, und sieh die beiden  
Sich um das werthe G beneiden.  
Dies G, von schönem Mädchenmunde  
Gesungen, dien' zum Dreiklangsbunde.  
Voll Weisheit wirst zum D du lenken  
Das E, und in das H versenken  
Das C, derweil fortöhnend G  
Verbündet beide Dreiklänge.

Dreistimmige Verbindung von Tonica und Oberdominante.  
Bindeton.

17. Die Unterdominant' indessen  
Woll', lieber Leser nicht vergessen.  
Verbind' auch sie der Tonica,  
Denn dazu sind die Dinger da,  
Da wirst du denn sogleich erspähen,  
Dass C in beiden ist zu sehen.  
Drum lass fortönen diesen Ton  
Als Bass, — das andre macht sich schon.

Dreistimmige Verbindung von Tonica und Unterdominante.

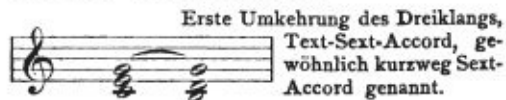


Mit unvergleichlich richt'gem Treff-  
Vermögen lenkst du E nach F,  
Indem nach A hin G sich wendet.  
So wär auch dies Geschäft beendet.  
Doch wieder spitzen woll' dein Ohrlein,  
Denn noch ist deine Kenntniss sehr klein!  
Wie in der ganzen Theorie  
Willkür-Gesetze ich dir nie  
Gegeben, — wie zum Neuen nur  
Vom Alten leitet dich Natur —  
So sieh, dass, was ich jetzt verkündet  
Auf's Neu' sich hier bewähret findet.  
Für G-H-D steht H-D-G.  
Und weiter, sieh! statt F-A-C  
Schaut C-F-A, dich Leser an.  
Hab' ich doch meine Freude dran!  
Du weisst, umfängt einmal der Bann  
Ihn der Gesellschaft, jeder Mann,  
Sich nicht so gehen lassen kann,  
Als wenn ihn Hausgewand umfängt.  
So wird der Dröcklang auch gedrängt,  
Will er mit seiner Art verkehren,  
Sich gegen Géne nicht zu wehren.



Drum wolle folgendes erwägen,  
Wenn Dreikläng' sich zusammenlegen,  
So wird der zweite sich bequemen,  
'Ne andre Lage anzunehmen.  
Die Terz wird dann im ersten Falle  
Bassnote, alle Intervalle  
Verwenden sich, Terz, Sext zum Grundton,  
Erklinget nun. Dies sei dir kund, Sohn!

18. Umkehrung dies Verfahren nennt man  
H-D-G, den Accord doch kennt man  
Als Sextaccord, da ohn' Belang  
Der Terz Nam' ist in diesem Klang.  
Betrachte nun die Intervalle  
In C-F-A, so wirst ohn' alle  
Anstrengung du sofort erseh'n.  
Dass Quart' und Sext' vor dir ersteh'n.



19. Die zweite Umkehrung des Dreiklangs  
Ist dies, sie macht viel Mühe Anfangs  
Dem Schüler im vierstimm'gen Satz.  
Davon sprech' ich an andrem Platz.



20. Mit „Sechs“ die erste wird bezeichnet.  
„Sechs, vier“ sich für die zweite eignet.  
Quartsextaccord ward sie benannt,  
Und vielfach sehr schlecht angewandt.  
Manch Beispiel ist mir wohl bekannt.

Bezeichnung mit Ziffern  
des Sextaccords. des Quart-Sextaccords.

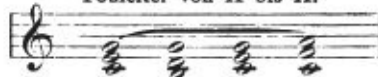


### Fünftes Capitel.

„Es erben sich Gesetz und Rechte  
Wie eine ew'ge Krankheit fort!“  
Du kennst des grossen Göthe Wort,  
Und wahrlich hier auch ist's am Ort,  
Da manches Theoriegeflechte  
Noch immer will die alte, schlechte  
Anschauung schützen vor dem Tod,  
Der ihr durch bessres Wissen droht.  
Lass, Publicum, dir neues künden.  
Du selbst sollst die Tonleiter finden,  
Und zwar, die ursprünglich Natur  
Uns gab, von Tritonus keine Spur.

21. Beschau das letzte Material  
So findest du die Siebenzahl  
Von H, C, D, E, F, G, A.  
Die Tonleiter ist dann schon da.  
Doch merke gleich zu dieser Stunde  
Du wirst bekannt mit der Secunde,  
Die sich, im allerersten Fall  
Zeigt als melod'sches Intervall.

Die Töne der Tonica und beider Dominanten ergeben die natürliche  
Tonleiter von H bis A.



22. Wo Dreiklänge sich sonst verbinden,  
Wirst du Secundenschritte finden  
Wenn Grundton, Terz und Quint erklingen  
Harmonisch gleichzeitig, so singen  
Hörst nacheinander du Secunden.

Secundenschritte (in halben Noten angegeben).



Hier wird der Unterschied gefunden  
Von Harmonie und Melodie.  
Vergiss o Leser dieses nie.

23. Bemerke auch, dass der Ton H  
Dem Grundton von der Tonica  
Ist nahegelegt, daraus wir schon  
Erkennen ihn als Leiteton.  
Als solchen, der zum Grundton leitet,  
Nicht aufwärts zur Octave schreitet,  
So dass der böse Tritonus  
Sein schnödes Leben lassen muss.

Natürliche Tonleiter.



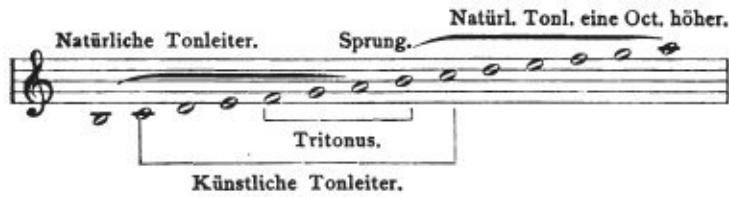
H (Leiteton) liegt unter dem Grundton.

24. F-G-A-H, der schlimme Schritt. —  
Ihm gab man diesen Namen mit  
Der Sänger ihn nicht leiden kann.

Tritonus.



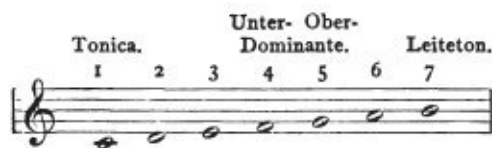
25. Allein du siehst, ihn findet man  
Nur auf der Leiter, die zur Höh'  
Sich schwingt vom C zum höher'n C.  
Da nun Natur von H bis A  
Die Töne häufte, fand sich ja  
Ein Tritonus wohl nirgends da.  
Das Ding hat Menschenwitz geboren  
Dartüber ging die Ruh' verloren  
Den alten braven Theoriemann.  
(Nicht etwa Dr. Hugo Riemann  
Der ihn beseitigen half.) Verzieh' man



Den Irrthum, so geschah's weil nie man  
 Von andrem wusste. Tritonus  
 Schwelgt' weiter drum im Hochgenuss.  
 Doch jetzo ging es ihm an's Leben.  
 Gott woll' ihm ew'ge Ruhe geben.

### Sechstes Capitel.

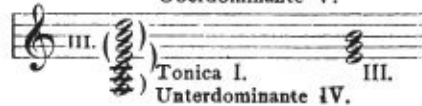
26. Der Töne sieben lernest kennen  
 O Schüler, du, und wir benennen,  
 Um dich vor Confusion zu wahren,  
 Sie, wie es schon geschah seit Jahren.  
 Von C bis H sieh' sieben Stufen  
 Der Durtonleiter. Hörst Du rufen  
 Die siebente, so denk' an H.  
 Die erste bleibt der Tonica  
 Auf vier und fünf ruh'n Dominanten. —



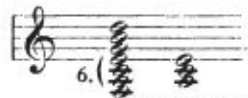
27. Wenn du der Tonart Bild betrachtest,  
 Und auf die Dreiklangsstellung achtest,  
 So siehst du beide an den Kanten  
 Sich lagern, Tonica inmitten.

28. Nun aber Leser, muss ich bitten,  
Nach andren Klängen noch zu spähen,  
Zuerst wirst E-G-H du sehen  
Ein flauer Klang von Moll-Charakter  
Im C-dur nur sehr wenig packt er.

27. Bild der Tonart. 28. Accord der dritten Stufe.  
Oberdominante V.



29. Dagegen A-C-E gar häufig  
Sich findet. Sei's drum auch beiläufig  
Bemerkt, dass Paralleltonart  
Im Amollklang gefunden ward.



Accord der VI. Stufe (Paralleltonart).

30. Was dies bedeute, willst du fragen.  
Drauf werd' ich schon Bekanntes sagen  
Im C-dur- und A-moll-Klang findet  
C-E sich vor und es verbindet  
Als Quinte aufwärts sich das G  
Abwärts das A, — sodass C-E,  
Strebst du von ihm aus in die Höh'  
Uns grüssen mag' als Prim' und Terz;  
Wenn es vereint mit A (abwärts),  
Als Terz und Quint' es uns erscheint,  
Sodass dein Geist sehr wohl vermeinet,  
In C-E den Grundklang zu schäten,  
Aus dem sich gleichzeitig erbauen  
Die Durtonart und Molltonart. —

Wenn nun von dir gefunden ward,  
Dass beid' ein Intervall verbindet,

Erscheint der Nam' dir wohlbegründet,  
Den ich bemüht war zu erklären.

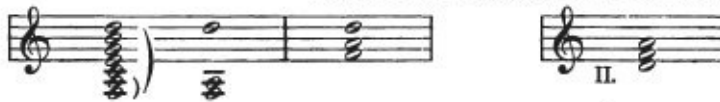


CE verbindet sich aufwärts mit G zum Cdur-, abwärts mit A zum Amoll-Accord.

Kein Zweifel wird dich mehr beschweren,  
Drum lass dich, Sohn, was Neues lehren!  
Wohl wird der Einfachheit gehuldigt,  
Der Complicirtheit wird beschuldigt  
Die ganze neuere Aera.  
Doch unumstösslich ist, dass wer A  
Gesagt einmal, muss B auch sagen.  
So wird dich unerbittlich jagen  
Das Fatum in die Complicirtheit.  
Drob sei, so rath' ich, nicht genirt heut'.

31. Die Unterdominante spendet  
F-A, die obre D dazu.  
Da merkt ein Jeder wohl im Nu,  
Dass von der zweiten Stufe du  
Den Dreiklang siehst, doch umgewendet  
Zum Sext-Accorde. — Hab' dess Acht,  
Dies Wissen dir einst Freude macht.  
Vergiss nicht die Zusammensetzung;  
Auch dies dient später zur Ergötzung.  
Und denke dass F-A-D immer  
Von Unterdominant' 'nen Schimmer  
Behält. So wirst du handeln klug. —

Sextaccord des Dreiklangs der zweiten Stufe.



32. Nun lenk' nach oben deinen Flug.  
H-D siehst du dem untern F  
Gepaaret, aber, weh dir, treff'  
Ich F-H-D in deiner Arbeit!  
Dann wärst du von der Wahrheit gar weit!

schlecht, Quartsextaccord des Dreiklangs der  
siebenten Stufe.



Was mag's als Dreiklang für ein Klang sein,  
So fragst du. Lass dir drum nicht bang' sein.  
Denn siehst die Quinte du vermindert,  
Dies doch nicht die Verwendung hindert.  
Es ist H-D-F ein Embryo  
Von Dominant'. Doch frag' nicht wie, o,  
Mich Schüler! — Diese Kunde kommt schon  
Dereinst, wenn jetzt sie dir nicht frommt schon.

33. Einst kam uns eine Sage nah  
Von jenem Dreiklang D-F-A,  
Als sei auch dessen Quint vermindert.  
Doch brauche du ihn unbehindert  
Als reinen Mollaccord. Mir schien,  
Als intonirten Sänger ihn  
Dem Klang' gleich, der als D-F-A  
Uns tritt auf sechster Stufe nah  
Im Fdur. So wird nicht zu häufig  
In Cdur er verwandt, (beiläufig  
Sei dies erwähnt), ist ungefährlich.  
Im Ganzen, Schüler, brauch' ihn spärlich.

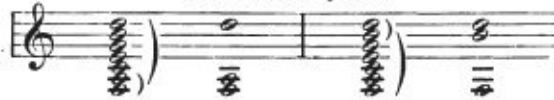
Fdur-Tonart. Accord der sechsten Stufe von Fdur.



„Verminderter Dreiklang“ sei auch  
Benamst H-D-F, wie der Brauch  
Es taufen will. Nenn' gleichfalls so  
Dies Dominanten-Embryo.

34. Dann sei dir Kunde noch gependet  
Von dem System, benamst „verwendet“.  
Weil D-F-A und H-D-F  
Ich in dem Tonartbilde treff'  
Niemals zusammen an, — getrennt  
Seh' deren Tön', — an diesem End'  
Und jenem, nennt man das „verwend't“.  
Zwar klingt das Wort nicht angenehm.  
Doch dem Professor war's bequem,  
Und schliesslich, was liegt auch an dem?

Verwendetes System.



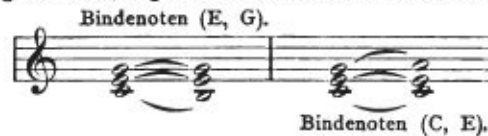
### Siebentes Capitel.

So du auf fröhlicher Wanderschaft  
An Wald und Flur dich satt gegafft,  
Denkst du der Civilisation!  
Es grüssen dich von ferne schon  
Die Spitzen einer stolzen Stadt,  
Die manches angenehme hat.  
Kommst näher du, der Spitzen satt,  
Dein Blick wird wohlgefällig ruh'n  
Auf kleinen hübschen Häusern nun.  
Wie Tonica und Dominanten  
Als Spitzen wir zuerst erkannten,  
So andre Kläng' auch zu beachten,  
Lass, lieber Leser jetzt uns trachten.



35. Schon sah'n die Tonica verbunden  
Den Dominanten wir, gefunden  
Sei nun, wie andre Harmonien  
Ihr folgen. — Leser, ohne Müh'n  
Verbindest du die dritte Stufe  
Mit C-E-G. Zu dem Behufe  
Braucht nur ein Ton sich zu bewegen.  
E, G sich nicht vom Platze regen.  
Der sechsten Stufe Dreiklang so auch  
Verändert G in A, denn wo auch  
Soll C und E sich hinbegeben?  
Sie bleiben eben ruhig kleben.

Verbindung der Dreiklänge dritter und sechster Stufe mit der Tonica.



36. Doch, itzt! Verhängliche Geschichte!  
Wird deine Weisheit wohl zu Nichte  
Auf D-F-A dein Auge richte.  
Kein Bindeton ist zu erspähen  
Willst von C-E-G aus du gehen.  
Und schreibst du, was sich drüben spiegelt  
Roh auf's Papier, ist schon besiegelt  
Dein Schicksal! Trauer unerlaubt  
Häufst du auf des Präceptor's Haupt.  
Damit Unwissenheit nicht quäle,  
Die unbewusst-schuldvolle Seele,  
Ich dir die Kunde nicht verhehle.  
Du schriebst 'ne Quintenparallele!



Keine Bindenote vorhanden.

Und diese spricht der Tonkunst Hohn.  
Geh' reuvoll in dich, o mein Sohn,  
Denn roh gehäuftes Material  
Berührt feinfühlig mit Qual.

37. Ha! Wie entrinn' ich dem Verderben?  
Die Quintenparallel' muss sterben!  
Doch da der Bindeton dir mangelt,  
So sei nach solchem flugs geangelt.  
In A-C-E Grundton und Terz  
Der Tonica schaust du, mein Herz,  
Indess das A der zweiten Stufe  
Dreiklang gehört. Zu dem Behufe  
Schieb' zwischen Tonica und ihn  
A-C-E ein, dir wird erblüh'n  
Der Vortheil, neuen Bund zu finden,  
Frei von Quintparallelsünden.  
Dem C-E-G folgt A-D-F.  
Zwar letzter Klang ist nicht vortreff-  
lich an und für sich zu bezeichnen.  
Doch wird sich später was ereignen.



38. Das H-D-F der Tonica  
Auch folgen will. Wenn dies geschah  
Ohn' weitre Umständ', Parallelen  
Von Quinten auch nicht werden fehlen.

Quintenparallelen (zulässig).



Doch sei dir keiner Schuld bewusst,  
Lass H-F folgen du mit Lust  
Auf C-G, da vermindertes  
Quintlein (nie jemand hindert es)  
Dem reinen immer folgt gefahrlos,

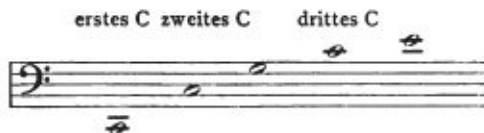
39. Nur wolle Leser du, firwahr blos  
Dich hüten vor dem Umgekehrten,  
Denn das verbieten die Gelehrten.



### Achtes Capitel.

Wenn Winterstürme dem Wonnemond  
Gewichen, dann wird nicht geschont  
Des Menschen Kehle, lustig klingen  
Viel Lieder, die Männlein und Weiblein singen.  
Die Wissenschaft bemerkt sofort,  
Es seien verschiedene Stimmen am Ort,  
Wohl im Charakter unterschieden.  
Dess sei die Kunde nicht gemieden.  
In Lüften schwingt sich froh Sopran,  
Der Alt ist etwas schlimmer dran,  
Sehr breit doch macht sich oft Tenor  
Und auch beim Bass kommt so was vor.  
Nun aber hör'! Der Töne drei  
Siehst du im Dreiklang. Sag' mir frei:  
Wie willst vier Stimmen du versorgen? —  
Die Kunde sei dir nicht verborgen.

40. Im Anfang klangen voller Schöne  
Zum tiefen C die Obertöne.  
Da sahst du dreimal C erscheinen,  
Eh' Quint und Terz sich ihm vereinen.



Sind vier der Stimmen nun gekoppelt,  
So wird es klar, dass man verdoppelt  
Des Dreiklangs Grundton wohl vor allen.  
Dann, Schüler wird's nicht schwer dir fallen,  
Vierstimm'ge Harmonie'n zu schreiben.  
Den Grundton lass' im Bass verbleiben  
Und weiter oben setz' ihn wieder,  
So werden vierstimmig die Lieder.

41. Verbinde nun die andern Stufen  
Mit C-E-G, so wirst du rufen:  
Umkehrungen sind all' geschwunden,  
Nur Dreiklangsfolgen sind gefunden  
Und auch der unvollständ'ge Klang  
A-D-F macht uns nicht mehr bang,  
Seit ihm im Bass das D gesellet. —

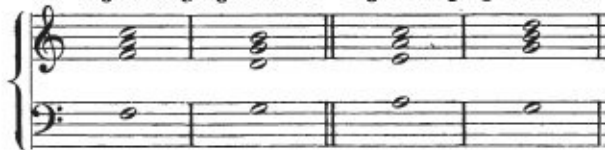
Vierstimmige Verbindung der Stufendreiklänge mit der Tonica:

I V I IV I III I VI I II

Gleich als Gesetz sei hingestellet,  
Bewegt der Bass sich stufenweis,  
Begib' dich, Leser, nicht auf's Eis,  
Gefahr von Quintenparallelen  
Wird dir in solchem Fall nicht fehlen.

42. Verfüge drum ohne weit're Erregung  
Die höchst nothwendige Gegenbewegung.  
Siehst aufwärts steigen du den Bass,  
Sopran, Tenor, Alt, Leser, lass  
Zusammen gleich sich niedersenken,  
Doch will der Bass sich abwärts schwenken,  
Dann lenke aufwärts jene drei  
So bist du von Verderben frei.

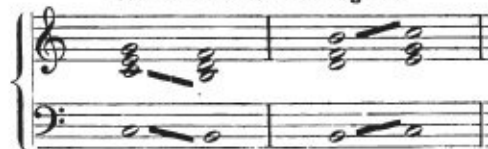
Gegenbewegung abwärts, Gegenbewegung aufwärts.



Doch, wehe! andere Gefahren  
Muss jetzt mein scharfer Blick gewahren.  
Das H-D-F, es macht mir Pein.  
Wird's vierstimmig zu setzen sein?  
Zwar Quinten haben nicht genirt,  
Wird aber H hier duplicirt  
Im Bass, sagt dir dein eignes Ohr,  
Es geh' was schauerhaftes vor.  
Denk': Oberdominanten Terz  
Ist H und Leiteton aufwärts  
Zum C, ein delicates Ding!  
Auf's Neu' Verderben dich umfing,  
Zwei C siehst du zum H hingleiten,  
Zwei H zum C dann aufwärts schreiten,  
Und beide mal beleidigst du  
Die Mus', den Lehrer noch dazu.

43. Octavenparallelen, ha!  
Mein Künstl'eraug' entdeckt da!  
Auch sie zu meiden ist dir Pflicht.  
Zwar klingen sie so scheusslich nicht,  
Wie falsche Quinten. — Am Clavier

sehr schlecht und unmöglich



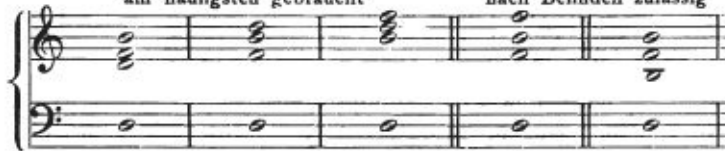
Octavenparallelen (h-c)

Spielst Gänge du als Uebung schier!  
Doch in dem rein vierstimm'gen Satze  
Sind sie durchaus nicht an dem Platze.

Ne' jede Stimm' soll eignes singen,  
Erst dann wird's recht vierstimmig klingen.  
Wenn zwei dasselbe doch vollbringen  
Hast dreistimmig geschrieben, o  
Mein Sohn du, nie dess wirst du froh!  
Drum lasse ab von solchen Dingen.

44. Und den verminderten Dreiklang  
Vermeid' als Grundaccord zu schreiben!  
Ein doppelt H wohl macht dir bang.  
Kaum wird uns sonst was übrig bleiben,  
Als umzukehren ihn, dass D  
Der Bass, dann wird uns nimmer weh.  
So dient als biedrer Sextaccord  
Er unsern Zwecken fort und fort.

Schreibarten des vierstimmig gesetzten verminderten Dreiklangs.  
am häufigsten gebraucht nach Befinden zulässig



Nun merke noch: von Parallelen  
Wird man dir Anfangs nur erzählen.  
Dann später spricht, um dich zu strafen  
Von Quinten einfach und Octaven  
Der Lehrer, meint damit, mein Kind  
Doch Dinge, die verboten sind.

#### Neuntes Capitel.

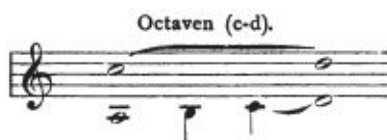
Wenn der Moral Gefühl geweckt ist  
Und des Verderbens Grund entdeckt ist  
Wird das Gewissen difficiler.

So kommt's wohl auch, mein lieber Schüler,  
Dass anstössig uns dünken Schritte,  
Die wie du glaubst, nicht gegen Sitte  
Verstossen und Gesetz. — Belehrt  
Sei, dass Octaven auch verwehrt,  
Die man als solche gar nicht hört.

45. Denn, geht Sopran von C nach D,  
Der Bass von A nach D zur Höh',  
So sieht dein Aug' von Parallelen  
Wohl nichts. Dein Ohr doch nicht verhehlen  
Wird sich, dass wohlthu'nden Effect  
In diesem Schritt es nicht entdeckt.



46. Die Lücke wolle aus nun füllen  
Von A nach D mit h und c.  
Da siehst du wie sich dir enthüllen,  
Octaven, welche ganz im Stillen  
Sich fanden, dieses schafft dir Weh!



Verzweifelnd denkst du, dass unsäglich  
Du eingeschränkt und dass kaum möglich,  
Je reinen Satz zu schreiben. — Drum  
Als Trost vernimm', o Publicum.  
Gar mancher Schritt ist ausgenommen,  
Der uns das Ohr nicht macht beklommen.

47. Doch wird es dir zu Gute kommen,  
Wenn du vermeidest allweg', dass  
Der kleine Schritt' verbleib' dem Bass,  
Indem dies gegen die Natur,  
Und auch der Bass am liebsten nur  
In grössern Gängen sich beweget. —



48. Dann sei dir noch an's Herz geleet,  
Dass wenn vom Leiteton aufwärts  
Die höh're Stimm' du führst, mein Herz,  
Verdeckt' Octaven unbedenklich  
Du schreiben magst, dass nur verfänglich  
Uns dünken will, wenn statt Cis-D  
C-D du führst in die Höh',  
(Falls ich A-D im Bass erseh'.)



49. Zwar sprach ich noch nicht von Cadenzen,  
Doch um nicht später zu ergänzen,  
Was hier zu sagen, lass mich künden  
Dir, dass, wenn sich in Schlüssen finden  
Octaven dieser Art, dem Ohr  
Dies meistens kommt ganz passend vor.







50. Ja Fälle gibt es, wo entscheiden  
Es für sie würde, wollt'st du meiden  
Sie anzuwenden, da dann leicht  
Erzwungnes sich dem Blicke zeigt.  
So von verdeckten Quinten auch  
Zu sprechen war ein alter Brauch,  
Indess die einfachste Musik  
Vor ihnen schaudert nie zurück.

51. Hörst du zwei Jagdhörner erschallen,  
Wird dir der Schritt ganz wohl gefallen,  
Von C-D oben, das ertönet  
Zum E-G unten. Dran gewöhnet  
Warst du, mein Sohn von Jugend an.  
Drum ich zum Trost dir sagen kann,  
Wenn sich naturgemäss verbinden  
Accorde, und du solltest finden  
Verdeckte Quinten, frag' dein Ohr.  
Kommt dir der Schritt natürlich vor,  
So lass dich keine Zweifel plagen.  
Doch wird man Fehlern gern nachjagen  
Wenn dem Bizarren zugeneigt,  
Sich Künstlers Blick die Muse zeigt.

Verdeckten Quinten (gut)



52. An zwei Exempeln woll' erseh'n,  
Dass, ob dasselbe fast geschehn,  
Mit Missmuth hier vernimmt dein Ohr,  
Was dort ihm kommt ganz richtig vor.  
Drum wär' ein arg' pedant'scher Thor,  
Wenn überall ihn die verdeckten  
Octaven oder Quinten schreckten,  
Als ob sie weiter nichts bezweckten.

Verdeckte Quinten.



Zehntes Capitel.

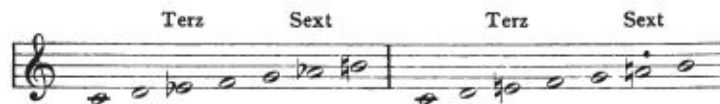
Auf diesen Blättern ward verkündet,  
Nur was Naturgesetz. Es findet  
Der pract'sche Lehrer, wie's der Brauch,  
Veranlassung zur Arbeit auch.  
Exempel viele sein geschrieben,  
• Das neu gelernte einzuüben!  
Doch geht uns dies vorerst nichts an.  
Zur Zeit kommt die Molltonart dran.  
Du fragst, wie's mit der Molltonleiter  
Steht? lieber Freund, gar manch gescheidter  
Mann schon an dies und jenes dachte  
Und Rechtes nicht zu Stande brachte.

53. Bedenke, dass uns einst Natur —  
Und sie nur — brachte auf die Spur  
Der Tonscala von H bis A.  
Der trügste Geist wohl schnell ersah,  
Von H bis As werd' sich erbauen  
Die Molltonleiter. Nun erschauen  
Wir erst den Sprung, den Weis'e schon  
Bemerkt bei A-H. Welcher Lohn

Winkt ihnen, da sie dies erkannt!  
 Wenn eine Lücke auf sich spannt  
 Von A nach H, so sehr viel mehr  
 Von As nach H. Nun nicht begehrt  
 Ich weit're Theoriegewähr  
 Dass in H-As sich, wie's gebühlich  
 Mollscala abschliess' ganz natürlich.



54. Es will statt E als Terz uns grüssen,  
 Das weist du: daraus mag erspriessen  
 Die Kenntniss, dass durch Terz und Sext  
 Sich scheiden Moll und Dur zunächst.



55. Uns vom gewohnten nicht zu trennen  
 Woll' weiter, Freund, mir nun vergönnen,  
 Statt Cmoll — Amoll zur Betrachtung  
 Auszuersehn. Es heischt Beachtung,  
 Dass diese Paralleltonart  
 Genüber gern gestellet ward  
 Von je dem Cdurton als Moll!  
 Bei uns dies auch statt haben soll.  
 Auch wird ein weiterer Grund dir klar,  
 Nimmst das H-D-F einst du wahr.  
 (Auf zweiter Stuf' stellt hier sich's dar.)

Amoll-Tonart  
 Oberdom. natürliche Amoll- Sprung  
 Tonica Tonleiter. (höhere Octave)  
 Unterdom. künstliche harmonische Amoll-Tonleiter

The diagram shows a musical staff with a treble clef. It illustrates the construction of the Amoll (A minor) scale. On the left, the 'natürliche Amoll-Tonleiter' (natural A minor scale) is shown with notes A, B, C, D, E, F, G, A. Above it, the 'Amoll-Tonart' is indicated, with 'Oberdom.' (Oberdominant) and 'Unterdom.' (Unterdominant) marked. A 'Sprung' (leap) is shown between the natural G and the artificial G-sharp. On the right, the 'künstliche harmonische Amoll-Tonleiter' (artificial harmonic A minor scale) is shown with notes A, B, C, D, E, F-sharp, G, A. Above this scale, 'natürl. Amoll-Tonl. (höhere Octave)' is written, indicating that the G-sharp is the natural A minor note an octave higher.

56. Herrscht Reichthum in dem üpp'gen Dur,  
 So siehst im Moll du keine Spur.  
 Wenn sechs Accord' mit reiner Quint  
 Ich in der Durtonart wohl find',  
 So zeigt das Moll nur deren vier.  
 Drum lieber Schüler merke dir:  
 Vom Dur gar sehr abhängig ist  
 Das Moll zu all und jeder Frist.

Durtonartaccorde Molltonartaccorde  
 mit reiner Quinte.  
 sechs vier

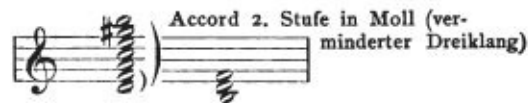
The diagram shows a musical staff with a treble clef. It compares six Durtonartaccorde (Major triads) with four Molltonartaccorde (Minor triads). The six major triads are: C-E-G, D-F-A, E-G-B, F-A-C, G-B-D, and A-C-E. The four minor triads are: D-F-A, E-G-B, F-A-C, and G-B-D. The text 'mit reiner Quinte' (with pure fifth) is written above the staff. Below the staff, the numbers 'sechs' and 'vier' are written under the respective groups of triads.

57. Auf sieb'ter Stufe den Accord  
 Erkennst im Moll du wohl sofort.  
 Gis-H-D — H-D-F entspricht.  
 Doch so geht's mit den andern nicht.

Accord 7. Stufe in Moll entspricht dem Accord 7. Stufe in Dur.

The diagram shows two musical staves with a treble clef. The left staff shows the 7th degree chord in minor (Gis-H-D), and the right staff shows the 7th degree chord in major (H-D-F). Both chords are shown as triads.

58. Schon auf der zweiten Stuf' im Moll  
Find'st du H-D-F, ist's nicht toll?  
Zwei Dreikläng', die vermindert sind!  
Allein es kommt noch mehr, mein Kind.



59. C-E-Gis! Was muss ich erschauen,  
Bei diesem Anblick will mir grauen,  
Nie ein Geschöpf wohl diesem gleich  
Bisher ich sah im Töne-Reich.  
Es ist der übermäss'ge Dreiklang,  
Und wird erklärt dir als ein Zweiklang  
In dem sich streiten Dur und Moll  
Wer von den beiden siegen soll.  
Aufwärts von E find'st du Gis-H,  
Dann ist Moll-Dominante da.  
Abwärts von E woll' C-A schauen,  
Draus Tonica sich will erbauen.  
So ist das C-E-Gis am End'  
Als Kampf zu fassen. Ein Fragment  
Von Dominant, — von Tonica  
Auch eines, — widerstreiten da.  
Gleichzeitig auf- und abwärts streben  
Kann Wohlgefühl dir nimmer geben.  
Es wirkt der übermäss'ge drum  
Als Dissonanz, o Publicum!



60. Verdoppelst du im Bass das E,  
Siegt Dominante, C weicht H.  
Allein es siegt die Tonica,  
Setzest als Bassnote du C;  
Denn solche treibt das Gis nach A.



Im Ganzen, Schüler, doch versteh'  
Die Warnung wohl, und meid' vorläufig  
Den übermäss'gen Dreiklang, häufig  
Zwar wird zur Stund' er angewandt,  
Doch dazu braucht man mehr Verstand!  
Als mangelhafte Dominante  
Dein scharfer Blick in Dur erkannte  
Das H-D-F. Was andres wird,  
(Der Mensch, so lang er strebt, zwar irrt)  
Gis-H-D kaum im Moll wohl sein,  
Vertrau' hier nur dem Worte mein.

61. Ganz anders steht's mit H-D-F  
Das ich auf zweiter Stufe treff'  
Im Moll. Denn als Cadenzaccord\*)  
Bewährt sich dieser Klang sofort.

The musical notation for exercise 61 consists of two pairs of staves. The left pair shows a diminished triad (B, D, F) in both treble and bass staves. The right pair shows a diminished triad (B, D, F) in both staves, with the label "Verminderter Dreiklang zweiter Stufe als Cadenzaccord." above it. The word "entspricht dem" is written between the two pairs of staves.

\*) Cadenzaccorde siehe: Capitel XI.

Der Sextaccord der zweiten Stufe,  
Den ich dir in's Gedächtniss rufe  
F-A-D in Cdur, allhier  
Als D-F-H vorstellt sich dir.

Als Remplaçant der Unterdominant, mein Sohn, begrüß ihn froh.  
Und merke gleich, da viel verwandt wird,  
Was als Cadenzaccord erkannt wird,  
Dass D-F-H in Amoll häufig,  
In Cdur find' sich nur beiläufig.

62. Wenn alles du recapitulirst,  
Des Wissens du theilhaftig wirst  
Dass Tonica, Subdominant,\*)  
Sind Mollaccord', doch wie bekannt  
Die obre Dominant ein Dur-  
Klang, wie dies einzig möglich nur.  
Auf sechster Stufe dito finde  
'Nen solchen, F-A-C. — Nie schwinde  
Der zwei verminderten Erscheinung  
Aus dem Gedächtniss. — Meine Meinung  
Vom Übermäss'gen ward dir kund.  
Für dich ist er noch nichts zur Stund'.

Dreiklänge der Molltonleiter.

Tonica			Unterdom.	Oberdom.		
Moll.	vermind.	übermässig.	Moll.	Dur.	Dur.	vermind.

I. Stufe. II. III. IV. V. VI. VII.

Elftes Capitel.

Gesellschaft meide nicht, mein Kind.  
Du weisst dass Menschen nützlich sind.

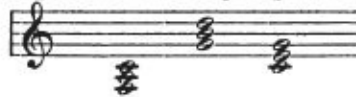
\*) Sub — Unter.

Doch halten wir uns ihnen fern,  
So schaden sie uns gleichfalls gern.  
Wärest rein du wie die Engelein,  
Sie mäkeln am Charakter dein  
Und werfen auf dich falschen Schein.  
So sucht der Dreiklang auch mit Lust  
Zu ruhn' an fremder Dreiklangsbrust.  
Nicht meidet er je, im Verein  
(Obwohl sich seines Werths bewusst)  
Des Sein's mit andern sich zu freun!  
Was sich am häufigsten verbinden  
Im Tonreich wird, half dir wohl finden  
Dein eignes Ohr. So wie zum Schluss  
Der Autor drängt, soll der Genuss  
Mir werden der hauptsächlichsten  
Accorde, nicht der schwächlichsten.  
Doch ha! Im Busen möcht' bewahren  
Ich, statt zu künden was seit Jahren  
Mich schwer bedrängt. Denn ob ich suchte  
Geduld zu lernen, der verruchte  
Zorn riss mich immer hin, zu klagen  
Dass schlimmer, als Egyptens Plagen  
Mir die Hartnäckigkeit erschien  
Mit der Cadenz die Schüler fliehn.  
Niemals erhoff' Absolution,  
Merkst du nicht gut, mein lieber Sohn,  
Was von Cadenz ich lehre itzt.  
Dass an den beiden Kanten sitzt  
Der Tonart eine Dominant,  
Dies Wissen ward dir längst bekannt.  
(Nur sei bemerkt hier noch beiläufig,  
Dass Oberdominante häufig  
Schlechtweg mit Dominant benennen  
Der Brauch will. Und ihn musst du kennen.)  
Um zu bestimmen nun die Tonart.  
Schau wo der Tonica ein Thron ward,  
Dies wird dir klar, weisst du den Stand  
Von Ober- und Sub-Dominant.



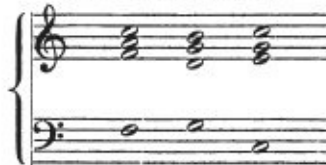
63. Folgt auf F-A-C G-H-D  
So schwindet jedes Zweifels Weh.  
C-E-G braucht nicht zu erklingen,  
Zur Ueberzeugung uns zu bringen,  
Dass dies allein die Tonica.  
So mächtig wirkt Cadenz. Ja, ja!  
Da ohne Band die Dominanten  
Einander gegenüber standen  
So ist Gefahr natürlich mächtig!  
Conträrbewegung wird doch prächtig  
Zur Hilf' sich bieten, sie zu meiden.

Die Folge beider Dreiklänge ergibt die Mitte.



64. Drum muss die Stellung von den beiden  
Sich wie du hier erschaut gestalten.  
Folgt Tonica, dann siehst du walten  
Die vollkommene Cadenz, mein Freund.

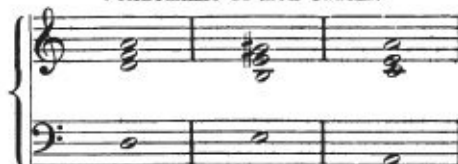
Vollkommene Cadenz.



— Dem Lehrer rätlich es erscheint,  
Wenn übend du in allen zwölfen  
Der Durtonarten die Cadenzen  
(Hier, Schüler, wolle nicht faullenzen),  
Am Piano lernest fort dir helfen.  
Zwar scheint es leicht, doch ist's wohl schwer,  
Denn nie liebt dies der Schüler sehr.

65. Bist du mit solcher Uebung fertig,  
Dann Lieber, sei sogleich gewärtig,  
Im Moll dasselbe zu probiren.  
Woll' nicht gleich die Geduld verlieren.  
Du wirst den Vortheil später spüren.  
Auf D-F-A folg' E-Gis-H,  
Dann ist das A-C-E ganz nah,  
Die biedre Amoll-Tonica.

Vollkommne A-moll-Cadenz.



66. Da wir nun einmal schon dabei,  
An's Herz dir noch geleet sei  
Die rechte Hand in allen Lagen,  
Die möglich sind herum zu jagen,  
Damit die Hand sich nicht gewöhne  
An stehn'de Melodientöne.

Die drei Hauptlagen der Oberstimmen.

I.



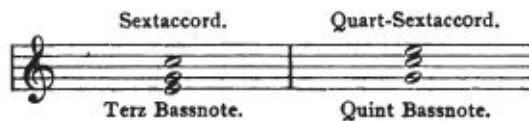
— Ob Pedantrie mich nicht verhöhne.  
Dies alles dienet höhern Zwecken,  
Einst wirst den Nutzen du entdecken.  
Von der Cadenz nur eine Art

Ward dir bis jetzt erst offenbart.  
Doch um die andern zu begreifen  
Muss ich ein wenig abseits schweifen.

### Zwölftes Capitel.

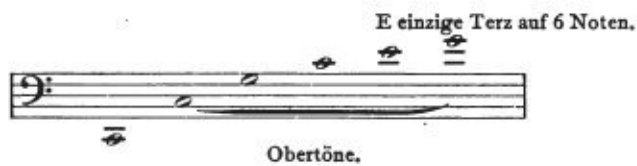
Du kennst die Umkehrungen, Sohn,  
Doch waren damals wir nicht schon  
Gekommen zum vierstimm'gen Satze.  
— Drum ist die Frage wohl am Platze,  
Wie sich Verdopplungen gestalten,  
Wenn Sext- und Quartsextaccord walten.  
Woll' unterscheid'n in jedem Falle  
Die invariablen Intervalle  
Von Noten, die zufällig Bass.  
Wirrmiss entsteht sonst ohne das.

67. Grundton, Terz, Quint, sind invariabel.  
Im Sextaccord ist Terz der Bass.  
Quint im Quartsextaccord. — O lass  
Gesagt dir's sein. Denn wie zu Babel  
Der Völker Zungen sich vermischten,  
Und Unsinn redend sich bezischten,  
So wird, nennst Bassnote du Grundton,  
Confus die Anschauung zur Stund' schon.



68. Als wir der Obertön' gedachten  
Bat ich, o Leser zu beachten,  
Dass eine Terz auf fünf, ja mehr  
Der Noten g'nügte. Drum scheint sehr

Gerathen mir, sie ohne Noth  
Nicht zu verdoppeln. Doch gebot  
Dies, Lieber, dir ein anderer Umstand,  
Weisst du, wie's eigentlich doch drum stand.



69. Ist ein Durklang der Sextaccord,  
So lass die Terzverdopplung fort.  
Sie klingt nur hart und unbequem.  
Doch Grundton, Quint sind uns genehm.  
Nach unten schauend siehst du gleich,  
Was Brauch ist in der Töne Reich.



70. War Sextaccord indess ein Mollklang,  
Die Terzverdopplung nicht zu voll klang  
Auch sind die Bässe C, G, F,  
Die ich in diesen Fällen treff'  
Zugleich auch Cadenzaccordträger.  
Drum findest du hier nicht Ankläger,  
Falls du verdoppelst ungenirt  
Den Bass. —

zulässig                      ebenfalls gut

Grundton:  
der Tonica, der Ober- der Unter-  
Dominante, Dominante,

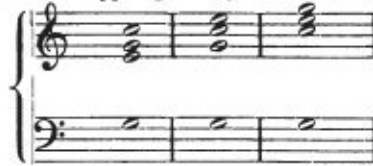
71. — Und noch viel wen'ger wird  
Dies drohen, musst du D-F-H  
Vierstimmig setzen. Vielmehr da  
Wird die Verdopplung sich empfehlen.  
Mit Gründen will ich dich nicht quälen  
Da solche hier nicht sehr am Platz.  
Doch gibt es deren wohl, mein Schatz.

am besten                      zulässig

Nun aber spitze deine Ohren,  
Auf dass dein Geist sei neu geboren.  
Was vom Quartsextklang wesentlich  
Zu wissen nöthig ist für dich —  
(Weh dir, wenn die Erinnerung wich)  
Will Schüler dir nun künden ich.

72. Verdoppelst du den Bass allhier  
Das G, dann merke ernstlich dir  
Dass neugeartet uns alsbald  
Erscheinet des Accords Gestalt.

Bassverdopplung des Quartsextaccordes



Zwar giebt er sich als Consonanz,  
Doch ist es bei dem nicht so ganz.  
Denn eine Spannung wird sich zeigen  
Die seinem Wesen einst nicht eigen.  
Dass G zu C der Gegensatz  
Lehrt ich dich schon an früher'm Platz,  
Bedenk' nun dass, wenn es verstärket,  
Der aufmerksame Hörer merket  
Sofort, wie hier Grundton und Terz  
Die Doppel-Quint bedrängt. — O Schmerz!  
Der gegenüber unterliegen  
Die beiden und die Quint will siegen.  
Sieh selbstbewusst sofort verlangen  
Die Freche, dass als Grundton prangen  
Sie mög' von einem neuen Dreiklang.

73. Willfahre ihr. Da sie uns neu klang,  
Sei C-E durch H-D ersetzt,  
Das Doppel G ist bass ergötzet,  
(Wird durch B-D selbst nicht verletzt,)  
Und aller Streit floh aus der Welt.  
Die Lösung Jedem wohl gefällt.

Auflösungen des Quartsextaccordes

auch denkbar



74. Verdopple drum nun stets den Bass  
Bei dem Quartsextaccord, ohn' das  
Fehlt ihm der richt'ge Vollcharacter  
Und leichtlich klingt uns abgeschmackt er.

matt und uncharacteristisch



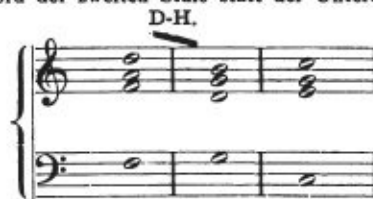
### Dreizehntes Capitel.

Da dich bereichert dieses Wissen,  
Zurückzukehren sei beflissen  
Ich zur Cadenz. 'Ne neue Art  
Derselben werd' dir offenbart.  
Weisst du was Stellvertreter sind?  
Dass sie höchst nöthig, merk', mein Kind.  
Denn, wenn den Reichstagspräsidenten  
Krankheit befiehl', nicht tagen könnten  
Die Deputirten. — Welcher Graus,  
Blieb' unthätig das fleiss'ge Haus!  
Der Stellvertreter Hülfe schafft,  
Fehlt ihm die Ruhe nicht und Kraft.  
So waltet Ordnung, wie vorher,  
Zwar manchmal glückt es nicht so sehr.  
Doch kommt es eben drauf an, wer  
Regiert, dem Starken wird nichts schwer.

75. Den Sextaccord der zweiten Stufe  
Ich jetzt dir in's Gedächtniss rufe.  
Merk', was ich sag' nun: Stellst du ihn  
Statt der Subdominante hin,

Ergibt sich's wohl mit Evidenz,  
Dass etwas mangelt der Cadenz.

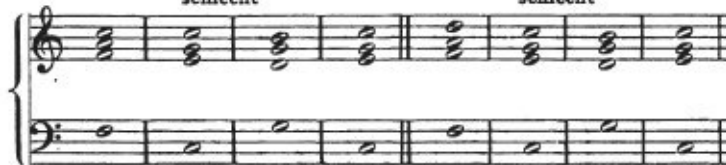
Sextaccord der zweiten Stufe statt der Unterdominante.



Die Melodie will nicht schön fiessen,  
Der Sprung D-H will uns verdrriessen,  
Und Zwischenglieder möcht'st du hören.  
Lass dir nicht dies Verlangen stören!  
Dass in der Mitt' lieg' Tonica  
Der Dominanten, weisst du ja.  
Woll' Tonica getrost einschieben,  
So wird dein Kummer wohl zerstieben.

76. Doch ein erbärmlicher Effect  
Wird schonungslos von uns entdeckt,  
Wenn Tonica als Grundaccord  
Sich stellte ein an diesem Ort.

Tonica als Grundaccord zwischen die Dominanten eingeschoben.  
schlecht schlecht



Kein Zwang drängt vorwärts uns zu gehen,  
Die Tonica bleibt ruhig stehen,  
Nichts treibt zu der gewünschten Eile



Und obsiegt schlimmste Langeweile.  
Der Grundaccord ist also hier  
Am Platze nie, dies merke dir.

77. Lass uns versuchen Umkehrungen!  
Schon wär's dem Sextaccord gelungen  
Vorwärts zu treiben. Doch bemerke,  
Dass im Quartsextaccord die Stärke  
Der Quint ihn ruf' zu diesem Werke.

Sextaccord (wirkt besser)      Quartsextaccord (am besten)

Da Doppel G nach Gdur trachtet  
Wie dies unlängst du schon beachtet  
Und Gdur hier erwartet wird,  
So setze du nur unbeirrt  
Der Tonica Quartsextaccord  
Hierher. Er macht famos sich dort.

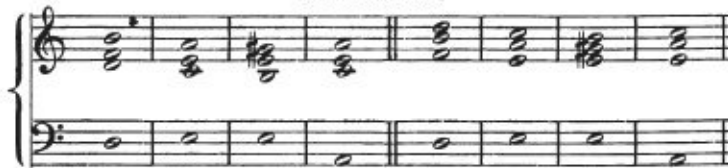
78. Ganz ebenso magst du ihn schreiben  
Nach D-F-A. Dann wird er treiben  
Das Melodie-D sanft ins H.  
Verschwunden ist die Lücke da.

Melodie D-C-H statt D-H vorher.

Vollkommen ward nun ganz Cadenz  
Und mehrgestaltig. Ueb' sie, wenn's  
Dich langweilt auch. Du wirst begreifen,  
Weshalb, wenn alle Saaten reifen.  
Desgleichen thu' auch in Amoll!

79. Nach unten schau'! Dann wirst du voll  
Erkenntniss, wie sich dort gestalten  
Cadenzen. Eigentlich beim Alten  
Bleibt alles. Der verminderte  
Dreiklang uns nirgends hinderte.

Sextaccord zweiter Stufe mit dem Quartsextaccord der Tonica in der  
Amoll-Cadenz.



#### Vierzehntes Capitel.

Man klagt viel über Lug und Trug,  
Dess hat die Welt wohl voll genug!  
Gar leicht schrieb man davon ein Buch,  
Wie oft ein Jud', auch böser Christ  
Zu schädigen mit Tück' und List  
Die Mitmenschen, beflissen ist.  
Doch glaubst du dass die Tonkunst rein,  
Hievon, gleich lieben Engelein,  
So magst du unterwiesen sein:  
Auch hier herrscht Trug in Pracht und Glanz  
Erfüllet dies Capitel ganz,  
Heischt von dir strenge Observanz.

80. Wenn nach der fünften Stuf' erklinget  
Die sechste, dich kein Machtspruch zwinget  
Nach C aufwärts das H zu führen,  
Abwärts geh's wie sich's will gebühren!



81. Doch anders steht die Sach' in Moll.  
Wie sich das Gis benehmen soll  
Beim Abwärtsschreiten, scheint gefahrvoll!  
Nach F zu springen, wär doch gar toll.



82. Den Trugschluss heischet hier Natur  
Da Gis nach A kann schreiten nur.  
Indess abwärts die Mitteltöne  
Bewegen sich, erklingt der schöne  
Fdur-Klang mit der Doppelterz!  
Der Leitton schritt hinauf, mein Herz.

Trugschluss (gut)

A Doppel-Terz



Amoll hörst in den Oberstimmen  
Du deutlich. Doch den Bass erklimmen,  
Sieh F statt A. — Du bist betrogen!  
Das Schein-Amoll hat dich belogen  
Es will mit F der Bass uns äffen.  
Hauptcadenz kam in's Hintertreffen,  
Und Trugschluss prunkend triumphirt.  
Doch sei durch dieses nicht beirrt.  
Was die Natur selbst uns gegeben,  
Hat sicherlich ein Recht zu leben!

83. So wirst du gern auch im Cdur  
H aufwärts lenken. Merke nur,  
Kein Zwang liegt vor, wie in Amoll.  
Doch scheint dir's rathsam, Niemand soll  
Verkümmern, Lieber, dir die Freude!

Trugschluss in Cdur

C Doppel-Terz



Im Amollklang lass tönen beide  
C, wie vorher als Doppelterzen!

Auch soll Verdopplung dich nicht schmerzen,  
Da Doppel-C hier zu uns spricht  
Als Grundton, — als Terz niemals nicht.  
Auch halt' den Trugschluss nicht für schädlich,  
Oft scheint er Componisten rätlich,  
Weil selten Hauptcadenz inmitten  
Des Musikstücks ist wohlgelitten,  
Uns glauben machend, dass zum Schluss  
Wir schon gelangt. — Dem Trugschluss muss,  
Da er uns plötzlich stutzen macht,  
Stets weichen derart'ger Verdacht.

84. Belehrt sei ferner, lenkst du G  
Nach F statt E, -- ich vor mir seh'  
Den Fdur-Sextaccord alsdann.  
Als Trugcadenz schau auch dies an.

Neuer Trugschluss

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The first measure shows a G major triad (G, B, D) in the treble and a G bass note in the bass. The second measure shows an F major triad (F, A, C) in the treble and an F bass note in the bass. The Roman numerals 'V' and 'IV' are written below the first and second measures respectively. A small '6' is written below the second measure, indicating a sixth chord.

85. Und wisse, wie die Dominant  
Gdur (dies ist dir längst bekannt)  
Auch dem Cmoll wohl dienen mag,  
So kommt es klar und licht zu Tag,  
Dass ihr die sechste Stufe dann  
Von Moll (Asdur) gleich folgen kann.

Dritter Trugschluss

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The first measure shows a G major triad (G, B, D) in the treble and a G bass note in the bass. The second measure shows an F major triad (F, A, C) in the treble and an F bass note in the bass.

Präg' diesen Schritt, mein Sohn, dir wohl ein  
Für dich wird's oftmals ein Idol sein.

86. Führ' G nach F nun wie vordem  
Und du erlangst Fmoll bequem,  
Sodass der Trugcadenzen vier  
Du siehst erstehn auf dem Papier!

Vierter Trugschluss

Trugcadenzen von Amoll aus  
Ite Ite

Nun übe diese Folgen fleissig  
Auf dem Clavier. Denn bald beweis' ich,  
Dass von unendlichem Profit ist,  
Wenn du vertraut mit dem Trugschritt bist!

87. Lass deinen Geist aus der Erfahrung  
Des Lehrers spriessen diese Nahrung:  
Es schliesst der Trugcadenz die echte  
Sich gerne an. Von Amoll möchte  
Dich leicht dein Schritt zurücke lenken  
Zum Cdur. — In's Amoll einschwenken  
Steht auch dir frei. Willst nach Fdur  
Du gehn, nicht widerstrebt Natur.  
Ward Asdur nach Gdur vernommen  
Magst leichtlich du nach Fmoll kommen,  
Nach Asdur, selbst nach Esdur leiten,  
Den Schritt. Den Blick lass abwärts gleiten  
Dann findest du, wie ganz natürlich  
Sich alles anschliesst. Ungebürlich

Erscheint uns nichts; nur wird es zierlich  
Sich machen, wenn dem Trugschluss du  
Die sechste Stufe fügest zu,  
(Fdur nach Amoll) da alsdann  
Cadenz sich ungenirt schliesst an.

Anschlüsse an Trugcadenzen.

a) b)

Cdur Cadenz VI. Stufe von Amoll Amoll Cadenz

Detailed description: This block shows two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', in a grand staff. Example 'a)' illustrates a C major cadence (Cdur Cadenz) with a sequence of chords: C major, F major, C major, and G major. Example 'b)' illustrates a cadence in A minor (Amoll Cadenz) starting from the sixth degree of A minor (F major), labeled 'VI. Stufe von Amoll', with a sequence of chords: F major, C major, F major, and A minor.

c) d)

Fdur Cadenz

Detailed description: This block shows two musical examples, labeled 'c)' and 'd)', in a grand staff. Example 'c)' illustrates an F major cadence (Fdur Cadenz) with a sequence of chords: F major, C major, F major, and C major. Example 'd)' illustrates a continuation of the F major cadence with a sequence of chords: F major, C major, F major, and F major.

e)

Fmoll Cadenz Asdur Cadenz

Detailed description: This block shows two musical examples, labeled 'e)', in a grand staff. The first part illustrates an F minor cadence (Fmoll Cadenz) with a sequence of chords: F minor, C major, F minor, and C major. The second part illustrates an A major cadence (Asdur Cadenz) with a sequence of chords: A major, E major, A major, and E major.



VI. Stufe  
von As      Cadenz von Esdur  
II. Stufe  
von Es

Auch grolle nicht, wenn wir zuletzt  
Den Dreiklang an die Statt gesetzt  
Des Sextaccords der zweiten Stufe.  
Denn dies geschah zu dem Behufe,  
Dem Bass Abwechslung zu verleihen,  
Merk! das Gehör wird mehr erfreuen  
Hier Dreiklang, denn der Sextaccord,  
Setz' ihn getrost, traue meinem Wort!  
Er ist sehr wohl an seinem Ort.  
Hast du dir alles eingepreget,  
Sei gleich die Lust auch angereget,  
Am Instrument es zu erproben.  
Du selbst wirst einst dich drum beloben.  
Doch deinen Eifer derb zu stählen,  
Will ich dir Schüler nicht verhehlen:  
Von mir ward hier schon vorgegriffen  
Mit Absicht. Dies ist von den Kniffen  
Der Lehrkunst einer, der bezweckt,  
Dass, ward einst Neues dir entdeckt,  
Erinnerung dich sanft umfliesse  
An schon Bekanntes. So genieße  
Der Kunde Freude, dass geglückt  
Mein Sohn, dir (wie mich das entzückt!)  
Zu fert'gen fünf Modulationen.  
Kommst du an solche, wird sich lohnen  
Der Eifer, den du itzt gezeigt.  
Durch Zähigkeit noch stets erreicht



Ward alles ob's auch schwer dir vorkam,  
Drum Lehrer's Winken folg' gehorsam.  
Zum Schluss lass endlich dir noch künden,  
Dass mehr der Trugschlüss' sind zu finden  
Als die genannten. Der Gebrauch  
Lehrt einst die andern kennen auch.  
Für heute lass genügen dir  
An der bekannten Zahl von vier,  
Da allzugross Accordgewirre  
Den Geist führt leichtlich in die Irre  
Und macht zu schlimmen Thaten kirre.

### Fünfzehntes Capitel.

Nachdem wir mit Cadenzen lange  
Uns abgegeben, sei dem Gange  
Der andern Stufendreikläng' auch  
'Mal nachgespürt.

88. — Da will der Brauch  
Dir gern verstaten, nach Cdur,  
Der Tonica, Amoll zu setzen  
Als sechste Stufe. Minder schätzen  
Wir's, folgt allhier die dritte nur.

gute Folge                      matte Folge

I.                      VI.                      I.                      III.

Zwar eng mit Tonica verbunden  
Wird doch der Fortschritt matt gefunden  
Von Cdur zu Emoll, — vielleicht  
Weil gar zu sehr sich Beides gleicht.

89. Ein gröss'rer Rundblick wird erreicht,  
So du das Dreiklangsmaterial  
Willst inspiciere auf einmal.  
Lass dann in Gliedern, gleich gestaltet,  
Wobei Quartschritt im Basse waltet,  
Vorüberziehen vor deinen Blicken  
Die Klänge all'.

I. gute Folgen schlecht

Example I shows a sequence of chords in the treble staff and a quarter-note bass line in the bass staff. The first six chords are grouped under the label 'I. gute Folgen', and the last two are under 'schlecht'. An 'x' is marked above the final chord.

II. auch gute Folgen, der verminderte Dreiklang ist zur Noth passabel.

Example II shows a sequence of chords in the treble staff and a quarter-note bass line in the bass staff. The entire sequence is bracketed and labeled 'II. auch gute Folgen, der verminderte Dreiklang ist zur Noth passabel.'. An 'x' is marked above the fifth chord.

III. gut

Example III shows a sequence of chords in the treble staff and a quarter-note bass line in the bass staff. The entire sequence is bracketed and labeled 'III. gut'.

IV. besser wie das zweite passabel

Example IV shows a sequence of chords in the treble staff and a quarter-note bass line in the bass staff. The entire sequence is bracketed and labeled 'IV. besser wie das zweite passabel'. The bass staff has the number '6' written below the first four notes.

Lang will's uns glücken,  
Im Gleichmaass ruhig fortzuschreiten,  
Kein Klang wird Hinderniss bereiten,  
Bis auf der siebten Stuf' — o weh!  
Ich H-D-F erstehen seh',  
Als Grundaccord mit Doppel-H.  
Hiermit trat uns der Abgrund nah,  
In dem wir nicht versinken wollen.  
Im Uebrigen doch dankbar sollen  
Wir freun uns, dass uns mocht' gelingen  
Die andern all herbeizuzwingen  
Der Cdurdreiklänge. — Denn stets  
Nicht auf so glatte Weise geht's.  
Manchmal dünkt selbst der Grundaccord  
H-D-F uns nicht falsch am Ort,  
So durch den log'schen Gang der Schritte  
Er motivirt auftritt. — Wer litte  
Bisweilen spröden Gast nicht gern,  
Wenn frohe nur nicht blieben fern?  
Doch kannst du es auch so einrichten,  
Willst auf H-D-F nicht verzichten  
Du, dass Sextklänge an die Stelle  
Gesetzt sein von den andern. Helle  
Wird's nun im Geist dir. Kinderleicht  
Erscheint der Gang dir. Es entweicht  
Jed' Hinderniss. Tonmaterial  
Des Dur grüsst dich in voller Zahl.  
Dem thät'gen Geiste unerreichbar  
Scheint nichts, und diesem ist vergleichbar  
Actives Dur, ob dem ein Schimmer  
Von Trotz und Kraft geglänzet immer.

90. Nicht so zeigt sich passives Moll.  
Wenn Unterbrechung hier nicht soll  
Uns stet'ge Fortschreitung vernichten,  
So lerne auf das Gis verzichten,  
Das mitleidlos zurück in's A

Dich führt. Du weisst wie das geschah.  
Doch auch die Rettung ist dir nah.

Gis-F unthunlich nicht schön

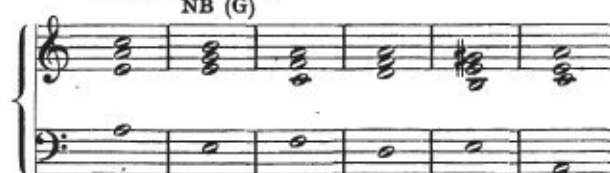


Weiterer Fortschritt  
nach abwärts unmöglich

Merk', dass im Moll ein Klang erlaubt,  
Auf fünfter Stufe, weich gestaltet.  
Nur irrt man, so fälschlich geglaubt  
Wird, dass hier Dominante waltet.  
Denn diese braucht als Leiteton  
Das Gis, ist hart und bleibt's, mein Sohn!

91. Führst abwärts du der Klänge Reigen,  
So wird sich augenfällig zeigen,  
Dass dieser neue Dreiklang nicht  
Der Tonart Wesen widerspricht.

ungetrübtes Amoll  
NB (G)



92. Doch willst du auf der dritten Stufe  
Für Gis G setzen zum Behufe,  
Dass möglich weit'res Abwärtsschreiten,  
Wird dich dein Ohr zum Schlusse leiten,  
Dass von Amoll als Tonart hier

Nicht viel zu spüren. — Doch sei dir  
Zum Trost gekündet, lenkst in's Moll  
Du gleich zurück, dass E-G soll  
Uns kränken nicht, da nur gestreift  
Cdur ward, einzig abgeschweift  
Von Amoll, doch nicht aufgegeben  
Die Haupttonart.

getrübtes Amoll  
gemahnt an Cdur

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: Am7, Am7, Am7, Am7, Am7, and Am7. The lower staff is in bass clef and contains six notes: A, G, F, E, D, and C. Above the first five chords, the text 'getrübtes Amoll' is written. Above the sixth chord, the text 'gemahnt an Cdur' is written. The sixth chord is marked with a sharp sign (#) on the F line of the treble clef.

93. — Dies wirst erleben  
Du, wenn statt Gis-H-D du G-  
H-D willst schreiben. Dann, o weh! —  
Entschwand zum Orcus das Amoll.  
Cdur ist seines Sieges voll.  
G-H-D, Oberdominant,  
Für immer alle Zweifel bannt.

Amoll aufgegeben gegen Cdur

NB NB NB

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains six chords: Am7, Am7, Am7, Am7, Am7, and Am7. The lower staff is in bass clef and contains six notes: A, G, F, E, D, and C. Above the first three chords, the text 'Amoll aufgegeben gegen Cdur' is written. Above the fourth, fifth, and sixth chords, the text 'NB' is written. The sixth chord is marked with an 'x' on the F line of the treble clef. Below the first three chords, the text 'Anklang an Cdur' is written. Below the last two chords, the text 'definitives Cdur' is written.

Als Fehler woll' betrachten drum  
G-H-D nicht doch, Publicum,

Da dir erscheinen in der Menge  
Es oft will der Amoll-Dreiklänge.  
Nur wisse, dass Modulation  
Nach Cdur stattfand, so du schon  
Dies G-H-D vernimmst, das nie  
Uns grüsst als Amoll-Harmonie.  
Im Amoll diesen Klang drum flieh!  
Als Hauptvorschrift im Geist behalten  
Woll', dass mit gleicher Freiheit schalten,  
Wie Dur, dem Moll nicht ward gegeben.  
Will es für sich alleine leben,  
So wird der Hemmnisse kein End' sein.  
Drum soll's andauernd nicht getrennt sein  
Vom Dur. An dieses angelehnt  
Werd' ihm zu Theil, was wir ersehnt,  
Sei ihm das Dasein hold verschönt.

#### Sechszehntes Capitel.

Wie in der Armuth kleinem Stübchen  
Du Mädchen dicht gedrängt und Bübchen  
Erschaust, indess Wohlhabenheit  
Sich viel getrennter Räume freut,  
So die drei Oberstimmen enge  
Bisher beisammen lagen. Klänge  
Dies auch vortrefflich stets, natürlich  
Zu nennen es, wär' ungebührlich!  
Denn vier der Stimmen sich verbanden  
Zum Sange. Wenn nun drei sich fanden,  
Aufwärts gedrängt, indess der Bass  
Einsam sich abwürgt, merkst du, dass  
Was faul muss sein in dem Verfahren.  
Der Stimmen denkend, wirst gewahren  
Du, dass Tenor und Alt nicht selten  
In unerhöhter Höh' sich quälten.

Drum ihren Umfang lerne kennen,  
Woll' Mittellagen ihnen gönnen,  
Damit ob ungewohnter Höhe  
Sich nicht erhebe' gewohntes Wehe-  
Geschrei aus den gereizten Kehlen,  
An Warnung Sohn, soll dir's nicht fehlen.  
Nun lass dir weiter noch erzählen.

94. Von C bis A reicht der Sopran  
Von G bis D Alt singen kann  
Nicht über G schreib den Tenor  
Und sieh dich in der Tiefe vor:  
Zwar bringt er 'D, doch hört man kaum  
Etwas. Dem Basse ward mehr Raum  
Von E bis D darfst du ihn schreiben,  
Ja manchmal etwas höher treiben.  
Auf tiefes E zähl' nicht so fest,  
Hier er uns oft im Stiche lässt.



95. Auch die vier Schlüssel sollen dir  
Vertraut sein. — Siehst auf dem Papier  
Du einzeln jede Stimm' gesetzt  
Mit eigenem Schlüssel, dann ergötzet  
Sich nicht mehr am Accordegreifen  
Die Hand, nicht enge Lagen häufen  
Wirst du, wie sonst. — Auch ohne mich  
Triffst du das Rechte sicherlich.

Dasselbe mit den vier Schlüsseln geschrieben:

oder  
Sopranschlüssel  
(C)

Altschlüssel  
(C)

Tenorschlüssel  
(C)

Bassschlüssel  
(F)

ist gleich oder ist gleich ist gleich

96. Du schreibst Accord' in weiten Lagen,  
Darin die Stimmen sich behagen.

Beispiel in weiten Lagen.

97. Practisch will viel das Ding geübt sein,  
Der Schlüssel Vierzahl wird beliebt sein.  
Im Anfang kaum. Doch mit der Zeit  
Entflieht auch hier die Schwierigkeit.

Dasselbe Beispiel in den vier Schlüsseln notirt.



Des ferneren sei'st du ermahnet,  
(Vielleicht hast du's vorausgeahnet)  
Die ganzen Noten zu vertauschen  
Mit halben.

98. — Dann der Lehre lauschen  
Vom guten Tacttheil und vom schlechten,  
Woll', lieber Schüler. -- Sonst wohl möchten  
Auf unbetonten Tacttheil keck  
Sich Klänge pflanzen, die am Fleck  
Hier gar nicht sind. Die Grunddreiklänge  
Und auch der Sextaccorde Menge  
Sind überall am Platz. Allein  
Mit dem Quartsextaccord wird's sein  
Ein ander Ding. Das Doppel-G  
Verlangt 'ne Lösung, darum steh'  
Als erstes, (denn die Lösung kann  
Ich nur als zweites schauen an,)  
Es auf dem ersten Tacttheil auch.

Stellung des Quartsextaccordes (auf dem guten Tacttheil).



Nun merke gleich, dass alter Brauch  
Auf guten Tacttheil will verweisen  
Gern das, was Lösung heischt. Drum preisen  
Wir selig dich, wenn dem Gesetze  
Dich fügend du an richt'ge Plätze  
Stellst Vorhalte, Quartsextaccord,  
Auch was scharf dissonirt. Denn dort  
Allein ist dies gut aufgehoben.  
Solch' Thun wird der Präceptor loben.

Von weitren Dingen lass mich schweigen!  
Die eigne Uebung wird dir zeigen,  
Was noch zu thun. Nicht ruh' die Feder.  
Denn, wenn du alles auch begriffen,  
So wird doch nicht so leicht ein Jeder  
Vertraut schon mit der Praxis Kniffen.

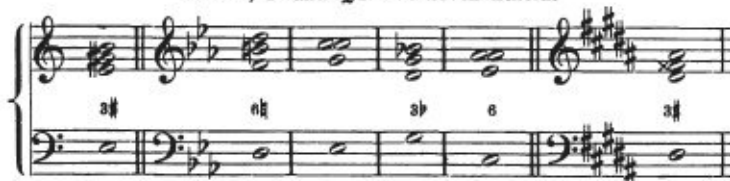
99. Lern' Quinten und Octaven meiden,  
Die Ziffern weise unterscheiden.  
Der Sextaccorde Häufung möge  
Dich nie verblüffen. Allerwege  
Sei der Gesetze eingedenk,  
Ob sie dich auch umschnüren eng.  
Der Fesseln wirst von Jahr zu Jahr  
Du immer weniger gewahr.

Gehäufte Sextaccorde.



100. Das Kreuz das neben Ziffern blinket  
B und Quadrat woll dich nicht schrecken.  
Es liess' sich manches noch entdecken.  
Wohl siehst du dass viel Mühsal winket!

Kreuz, B und Quadrat neben Ziffern.



101. Cdur und Amoll nicht allein  
Soll'n deine Arbeitsfelder sein.  
In Des und H sei auch zu Haus,  
Ein Asmoll scheine dir kein Graus,  
Nein, aller Orten kenn' dich aus!

Trugschluss und vollkommene Cadenz in Asmoll.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, enclosed in a brace on the left. The key signature is one flat (B-flat). The treble staff contains a sequence of chords: B-flat major (B-flat, D, F), D minor (D, F, A-flat), F major (F, A, C), A minor (A, C, E-flat), and B-flat major (B-flat, D, F). The bass staff contains a sequence of chords: B-flat major (B-flat, D, F), D minor (D, F, A-flat), F major (F, A, C), A minor (A, C, E-flat), and B-flat major (B-flat, D, F). The notation is a simplified harmonic exercise.

