

29603/2

Mr 284,2

[Stein: Selbstverl. 1851].
2. Aufl.



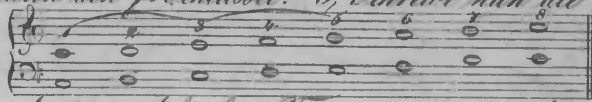
Mus 29603/2
 Nr 284,2
 Mus 29604

1931.319.

ZWEITER THEIL

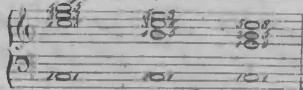
der Löweschen Klavier- und Generalbass-Schule.

1. Mache dir eine Schiefertafel der Art zu recht, daß die 5. Notenlinien darauf eingerissen sind, so daß sie für immer stehen bleiben, wenn man auch die darauf geschriebenen Noten auslöscht. 2. Nun schreibe erst die Accolade, dann den g. Schlüssel, dann den f. Schlüssel. 3. Schreibe nun die Scala von c auf deine Tafel, im Discant und Bass so:



Wenn man nun aus der Scala den ersten, dritten und fünften Ton zusammen spielt, so erhält man einen Accord, welcher Dreiklang heißt. Den ersten Ton nimmt man nun mit der linken Hand und nennt ihn c, dadurch wird die 1. der rechten Hand die 8, die 3 und 5 behalten ihre Namen. Man kann den Dreiklang in drei Lagen spielen, es kann die 5 oben liegen, es kann auch die 3 oder die 5 oben liegen.

Der Dreiklang von c heißt c, e und g. Spiele:



15. Mache dir nun ein Federbuch, und schreibe alle die Tonleitern rechtlich und deutlich so hinein.

Links steht die Fingersetzung, rechts die Scala. Laffer. Wenn dieses geschehen ist, lerne sie spielen, wenn du sie erst von Noten spielen kannst, spiele sie auch aus dem Gedächtniß, und zuletzt lerne sie fertig hersagen, ohne Anstoss, und so rasch, wie man Vocabeln hersagt.

Wenn du z. B. den Dreiklang von g schreibst, so sagst du: 1 ist g, 3 ist h, 5 ist d. - g stelle auf die 2^{te} Linie, h auf die 3^{te} Linie, d auf die 4^{te} Linie. g stelle auch in den Bass auf den vierten Raum. Nun beziffre, rechts bei den Noten, in dieser Formel: 1 ist g, 2 ist auch g, 3 ist h, und 5 ist d. Die Fingersetzung wie bei c. Nun d dar. Fingersetz: $\frac{5}{1}, \frac{3}{1}, \frac{2}{2}$. Ebenso u und e. Bei h nimm diese Finger. $\frac{5}{1}, \frac{3}{1}, \frac{2}{2}$. Ebenso f oder ges. - Des hat diese Finger: $\frac{5}{1}, \frac{3}{1}, \frac{2}{2}$. Ebenso as und es. Bduer spiele so. $\frac{5}{1}, \frac{3}{1}, \frac{2}{2}$ f wie c dur. Den obersten Ton eines Accordes nennt man Discant, den 2^{ten} Alt, den 3^{ten} Tenor, den 4^{ten} Bass. Auch die Tonleitern können dabei wiederholt werden, durch 2 Octaven mit beiden Händen zugleich.

Choral.

Dir der Je. hu ruh. will ich singen denn wo ist doch ein solcher Gott wie du? dass ich es thü im Namen Je. su Christ so wie es durch ihn ge. sät. lig. ist.

Dir will ich meine Lieder bringen ach gib mir deines Geistes Nut da zu

(Die andern Verse im Gesangbuche!)

Präludium.

2 **Figuralstück.**

In eines Bächleins Ufer stand ein Bäumchen schlank u kraus. Dort kehrt um weiche, moosten Rand ein Ihret Sein Plätzchen aus, im
 Blattgesausel wild u kühl um weht ihn süsse Rielt, und freundlich nicht im Wellen spiel, des Bäumchens Bild ihm zu

Thema Allegretto. **Variationen** (Die andern Teile stehen in meiner Gesangstheorie)

Var. 1.

Var. 2.

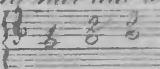
Var. 3. Andante. *Alto, Tenor, Bass, Orgel.*

Allegretto. **A quatre mains.** *Fine.*

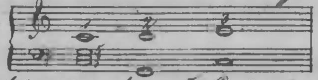
Segue il Trio. *Fine.*

Trio.

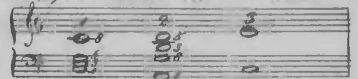
Si replica Allegretto.

Eigentlich besteht eine Scala nur aus drei Tönen, z. B. die von c, e, d, e. Stelle sie in den Discant und schreibe darüber 1, 2, 3, so  Ihre natürlichen Basistöne nennt man Tonica und Dominante, deren Namen der Druckklang an die Hand giebt. Der Druckklang von c heißt "a". Der erste Ton c ist die Tonica, der fünfte g, vor welchem das "u" steht, ist die Dominante. Der erste und dritte Ton der Scala werden im Basso mit der Tonica, der zweite mit der Dominante begleitet. Setze nun unter 1 die Tonica c auf den zweiten Raum, unter 2 die Dominante g.

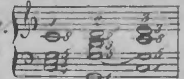
Dominante G auf die erste Linie, und unter 3 die Tonica C. Nun sage: der Dreiklang von C heißt: ¹c, c ist schon da, es fehlt noch e und g. Nun schreibe e auf den dritten Raum und g auf den vierten Raum, und beziffre so: 1 ist c, 3 ist auch c, 3 ist e und 5 ist g.



Weiter: der Dreiklang von g heißt ²g, d ist da, es fehlt noch g und h. Nun schreibe g auf den vierten Raum, und h unter den 5 Linien, einmal durch den Hals gestrichen, und beziffre so: 1 ist g, 3 ist auch g, 3 ist h, und 5 ist d.



Weiter: der Dreiklang von c heißt ³c, c ist da, es fehlt noch c und g. Setze g auf den vierten Raum, und c unter den Linien einmal durch den Kopf gestrichen und beziffre: 1 ist c, 3 ist auch c, 3 ist e und 5 ist g.



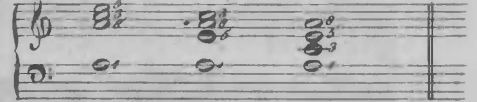
Beim Spielen kann man die 3 Accorde noch 20 unterscheiden, 1. C. Accord, 2. Accord von g 3g bildet liegen, die andern gehen nach c u. e. Bei C. Accord kommen die beiden 5 Finger zu ausser. Bei Accord von g kommen die beiden Daumen auf g, etc.

Zu bemerken ist noch, dass man über die Melodie der Scala hinaus nicht schreiben darf, und dass der Bass wenigstens eine Octave tiefer als der Discant geschrieben werden müsse. Nun verfähre mit den folgenden Tonarten ebenso.

Lerne nun die Accorde der Doppelkreuze nennen, sie gehen wie die einfachen. Wo nichts vor der Note steht, da nenne ein Kreuz, und wo ein Kreuz vor der Note steht, da nenne ein Doppelkreuz. Sage die einfachen Accorde her bis fis. Statt. oder gis b und der, fange wieder von vorn an ^{us, gis, dis, cis, hbs, fis, cis, hie, fis, cis, gis, dis, cis, hie}

A=moll.

Schreibe nun auch die Moll. Accorde, welche statt der Durterz die Mollterz haben. Zuerst A. moll. Da Dur. accord von a heißt a, cis und e; der Mollaccord heißt a, c und e.



Schreibe ihn in den drei Lagen. Ebenso verfähre mit den andern nach dem Tonleiternkreise, rechts herum.

Choral.

Meine Hoffnung steht feste auf den lebendigen Gott Er allein soll es sein, den ich nur von Herzen mein
Er ist mir der aller beste, der mir beisteht in der Noth

Presto.

Türkische Musik von Mozart.

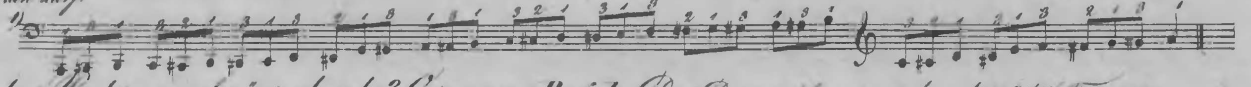
Andantino. Ari.

Ein Mädchen an des Felsens Rand ein nacktes Erdbergsträucherland, von Sturm und Regen gesenzt, ausst und losgeris, der Dar
Sprach das Mädchen los, du arme nackte Waise, komm mit mir in den Garten mein, Du sollst mir wie ein Kind sein

Die andern Terzen mancher Irrengelehrter

Chromatische Scala.

1, in der Linken aufwärts durch 3 Octaven. Regel: Der Daumen fängt an, setzt immer den dritten über den Daumen, und nimmt den 2. immer an den dritten heran, abdann folgt der Gebrauch des zweiten F. von selbst, welcher niemals nach dem 2. gesetzt werden darf.



2, in der Rechten aufwärts durch 3 Octaven. Regel: Der Daumen fängt an, lass den 2^{ten} Finger immer mit dem untergesetzten Daumen abwechseln, und nim nur den dritten wenn du musst.



Thema.



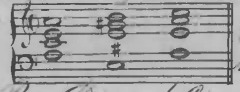
Var. 1.



Var. 2.



Die dreitönige Mollscala wird eben so wie die Durscala bearbeitet, nur mit dem Unterschiede, dass die Dominante jederzeit ein Duraccord ist, während die Tonica als Mollaccord eingeführt wird. Ueber der Bassnote der Dominante, wird dieses durch ein #, x, oder ♭ ausdrücklich angezeigt, welches man Signatur nennt.



Ebenso bilde Dmoll und Emoll. Bei Emoll, F, B, Es moll erscheint das ♭ als Signatur. Nun verwechsle mit

Dis moll (Es oder Dis). Bei Dis und Es moll erscheint das x, bei Cis, Fis, H und Emoll das # als Signatur.

G dur.

Choral.

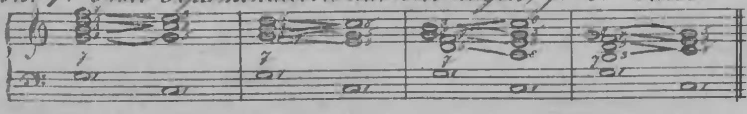
Gott des Himmels und der Erden, Fa-ter, Sohn und heil'ger Geist, dessen starke Hand die Welt, und was drinnen ist erhält
 der es Tag und Nacht lässt werden, Sonne, Mond uns scheinen heisst.

Allegretto.

Zu des Lebens Freuden, schüt uns die Na-tur, über Gram und Lei-den, schallen wir uns nar.
 kammern uns und haben, unsre grosse Nöth und doch giebt den Ka-ben, täglich Gott ihr Brod.

Vom dem Septimen-Accorde!

Man muss die Septime von der 7^{ten} Stufe der Scala unterscheiden, indem die Septime einen ganzen Ton unter der Octave liegt, während die 7^{te} Stufe nur einen halben Ton unter derselben liegt. So heisst z.B. die Septime in c dur, b- in g, f, in a, g, in e, d, in h, a, in fis, e, in ges?, in des?, as?, es? in b? und in f?. Die Töne der Scala aus denen der Dreiklang gebildet ist, 1, 3, 5 und 8, nennt man Consonanzen. Diese machen auf unser Gefühl eine beruhigende, keiner Auflösung bedürftige Wirkung. Die Septime ist eine Art Dissonanz. Sie beunruhigt unser Ohr und bedarf der Auflösung. Fügt man dem Dreiklange die Septime hinzu, so erhält man einen Septimenaccord. Die Septime beunruhigt den ganzen Accord, und theilt auch andern Tönen das Bedürfnis der Auflösung mit. Die Terz, muss steigen (und giebt den Grundton des folgenden Accordes), die Septime muss fallen, die Quinte muss auch fallen, und die Octave bleibt liegen. Alle Septimenaccorde haben auf der Dominante ihren Sitz, daher ist jeder Septimenaccord auch ein Dominantaccord obchon nicht jeder Dominantenaccord auch ein Septimenaccord ist. Die Signatur des Septimenaccordes ist ♭. Jeder Septimenaccord hat vier Lagen, z. B. Cdur



(Durch alle Tonarten zu schreiben und spielen!)

Präludium.

J. S. Bach.

Complex musical notation for a prelude, featuring multiple staves with intricate rhythmic patterns and various musical ornaments.

E moll.

Choral. Jesu meine Freude.



Figuralstück

Umkehrungen

- 1, Statt des Grundtons kann im Septimen-Accord auch die Terz im Basse stehen. In diesem Falle nennt man ihn Quintseptenaccord. Den Grundton der Dominante behält man dabei im Bass. Der 3. Accord hat drei Sagen. Die Auflöserung der Intervalle ist dieselbe.
- 2, Wenn die Quinte im Basse liegt, so heisst der 7. Accord Terzquartseptenaccord.
- 3, Wenn die Septime im Basse liegt, so heisst der 7. Acc. Secundaccord. Der Secundaccord löst sich auf in einen Sextenaccord. Dieser ist ein Dröckklang, der die Terz im Basse hat.



Durch alle Töne der Terz transponieren und zu jeder Ton.

Thema!



Var. 1.




Var. 2.




der Tonleiter ist folgende:

Die Melodietöne 1, 3, 5, und 8 werden mit der Tonica begleitet.
 " 2 und 7 " " Dominante "
 " 4 und 6 " " Sub-Dominante "

Nach dieser Vorstellung entsteht im Fortschritte von der sechsten zur siebenten Stufe eine fehlerhafte Fortschreitung, die mit dem Namen *falsche Quinten-Parallelen*, und *falsche Octaven-Parallelen* gescholten werden.

Wenn man sie einigemal hintereinander anschlägt, so ist der Eindruck, den sie auf das musikalische Gehör machen äusserst widerwärtig. Der Grund davon ist, daß beide Accords keinen verbindenden Ton haben, und daß das Gehör zu plötzlich aus *Falsch* nach *Gut* geworfen wird. Man kann diese fehlerhafte Fortschreitung leicht erkennen, an der stufenweisen Fortschreitung des Basses, während er sonst, von der ersten bis zur sechsten Stufe, in Quart- und Quintensprüngen einhergeht, (Siehe unten die Scala). Der Tenor geht in Quintenparallelen einher, während er vorher 3, 8, 5, 3, 8, 5, abwechselnd geht. Der Alt in Octavenparallelen, während er sonst 5, 3, 8, 5, 3, 8, abwechselt. Der Sopran geht in Terzenparallelen, während er sonst, 8, 5, 3, 8, 5, 3 abwechselt. Diese Terzenparallelen sind zwar im vierstimmigen Satze nicht gerade verboten, aber sie klingen so möglich noch schlechter als die Quinten- und Octavenparallelen, besonders wenn man sie öfter hintereinander auf und abwärts anschlägt. Sie sind im zweistimmigen strengen Satze unter dem Ekelnamen *» Triton »* gleichfalls verpönt. Man hilft sich bei dieser üblen Fortschreitung so. Da die siebente Stufe mit der Dominante begleitet wird, so kann ich im Tenore auf dieser die Septime einführen. Dadurch kommen die falschen Quinten-Parallelen heraus, auch entsteht ein verbindender Ton, *F*, und so klingt es schon besser.

Die Octavenparallelen vermeide ich dadurch, dass ich den Grundbassnoten *g* im Tenore behalte, und dafür dem Basse die ausgelassene Quinte *d* gebe, wodurch die Umkehrung $\frac{3}{2}$ Accord entsteht.

Abwärts hilft man sich von der siebenten zur sechsten Stufe durch die Gegenbewegung im Basse, so dass man diesem statt des Grundtons, die Terz gibt, also einen Sexten-Accord bildet. Wenn im Dreiklang die 5 im Basse hat, heisst er *Quartsexten-Accord*.

Durch alle Tonleiter zu schreiben u/ zu spielen.

Präludium

J. S. Bach

Ddur.

Scala in Terzen.

Octavenübung.

Wer kan Tact halten?

hähle laut die 6. Note

Capriccio von Hirnberger.

Von den Modificationen.

Ausser den bisher gekannten drei Grundtönen (T. D. u. F. D.) gibt es noch mehr, welche man leicht finden kann, wenn man von einem jeden Melodietone der Scala 1) die Unter-Octave, 2) die Unter-Terz, 3) die Unter-Quinte und 4) die Unter-Septime in den Bass stellt, und von diesen vier Grundtönen die Accorde so bildet, dass jedes Versetzungszeichen vermieden wird. Es werden nur diejenigen Accorde aufgenommen, welche aus der Scala selbst herauswachsen, und jeder leiterfremde Ton wird vermieden. Man sieht aus dem folgenden Beispiele, dass ausser den drei Hauptgrundbass-Accorden noch andere entstehen, die man modificirte Accorde, oder Modificationen nennt. Diese sind theils dur. und moll. Dreiklänge, theils verminderte Dreiklänge. Man nennt den Dreiklang vermindert, wenn statt der reinen Quinte die verminderte dazwischen steht. Diese erkennt man daran, dass sie eine halbe Stufe tiefer ist, als die reine Quinte. *f* ist die verminderte Quinte, (denn die reine hiesse *fid*). Diesen Dreiklang pflegt man *F* zu signiren. Auch sind ausser dem Hauptseptimenaccorde auf der Dominante noch drei andere wahrzunehmen: 1) der moll. Septimenaccord, bestehend aus dem moll. Dreiklange mit der Septime, 2) der grosse Septimenaccord, bestehend aus dem dur. Dreiklange mit der Septiten (nicht Septime) und 3) der Septimenaccord mit der verminderten Quinte, bestehend aus dem *F* mit der Septime.

Tonart: D. No. 1. Sub. Moll. Sec. prima. Dom. III. 1. grosser I. S. D. III. 2. Sept. Acc. Dom. II. 4. T. moll. S. D. II. 3. verm. Sept. Acc. 1. 4. T. III. 5. grosser I. 4. verm. D. moll. S. Acc.

Dieses Beispiel ist durch alle drei Tonleitern zu schreiben und zu spielen, und in jeder Tonleiter ist die ihr zukommende wesentliche Veränderung wohl zu beobachten. In moll. würden dieselben Accorde zum Vorschein kommen, wenn man mit der sechsten Stufe der Tonleiter (mit a) anfangen wollte, da *gis* nicht gebraucht werden darf.

Octavenübung.

H moll.

Bleibe bei uns

(Ein Abendlied)

Die Anwendung des Pedales muss bei guten Klavierspielern nur sehr selten stattfinden, bloss um einmal einen Grundton fest zu halten, den die Hand nicht mehr abbrechen kann. Es ist eine Unart mancher Klavierspieler, wenn sie emars, wie am Pedestale, sitzen, und ist ein sicheres Zeichen eines verdoelerten Geschmacks, und schlechter Compositionen, da alle guten Componisten gar keinen Gebrauch davon machen.

Bis hieher haben wir nur mit den Intervallen 1, 3, 5 u. 8, und mit der Septime die Accorde zusammengestellt. Die ersten vier nennt man Consonanzen. Die Septime macht den Uebergang zu den Dissonanzen, und bewirkt sofort die Auflösung der Accorde, während der Dreiklang keiner Auflösung bedarf. Die Töne, oder Intervalle überhaupt haben ihren Ursprung in

der Schwingung der Saite, und entstehen aus festen Naturgesetzen, die unveränderlich sind. In jedem einzelnen Tone sind sie schon alle enthalten. Die Wissenschaft der Physik untersucht die Entstehung der Töne mit dem Monochord, (eine Saite auf ein Holz gespannt, an welchem die Schwingungsknoten bezeichnet sind) und die Musik sein Theil der Mathematik beizubringen, so entsteht in der Mitte der Saite ein Schwingungsknoten, der die Saite in zwei Theile theilt, und bald klängen beide Stücke wie klein c. Dieses ist die Octave, die erste Consonanz, (oder erste Mitklänge). Bald nach her entstehen zwei Schwingungsknoten, wodurch die Saite in drei gleiche Theile getheilt wird. Jedes Drittheil schwingt die Quinte klein g als zweite Consonanz. Es entstehen drei Knoten, 4 Stücke, geben wieder die Octave e. Vier Knoten, 5 Stücke schwingen die Terz e, dritte Consonanz. Fünf Knoten, 6 Stücke, geben wieder die Quinte g. Sechs Knoten (7 Stücke) bringen die Septime f, welche man ganz zuletzt noch deutlich hören kann. Diese macht den Uebergang zu den Dissonanzen, d. h. zu denjenigen Klängen, welche auch ein gutliches Ohr aus der Schwingung der Saite nicht mehr heraushören kann, obschon sie die immer mehr zunehmenden Schwingungsknoten der Saite vollständig entwickeln. 7 Knoten 8 Stücke geben e. 8 Knoten 9 A. klängen a, die Neune, jene ganze Tonstufe über der 8^{ten}, erste (fallende diatonische) Dissonanz, welche nicht allein in die 8 aufgelöst, sondern auch vorbereitet sein will, d. h. sie muss im vorhergehenden Accorde in derselben Stimme als Consonanz liegen. (Die Septime braucht nicht vorbereitet zu werden, im Gegentheil bereitet sie Dissonanzen vor.) 9 Knoten 10 H. (wie 5) e. 10 Knoten 11 A. geben die Quarte f (nur ein wenig zu hoch), 2^{te} (fallende diatonische) Dissonanz. Sie will in die 3 aufgelöst u. vorbereitet sein. 11 Knoten 12 Stücke geben (wie 6 u. 3) g. 12 Knoten 13 H. geben die Sexte a (nur ein wenig zu tief) Dritte (fall. diat.) Dissonanz, welche in die 5^{te} aufgelöst u. vorbereitet sein will. 13 Knoten 14 H. geben (wie 7) f. 14 Knoten 15 H. geben die siebente Stufe der Leiter f, d. i. die zweite steigende (diatonische) Dissonanz. A. Die Secunde d ist die erste. 15 Knoten 16 H. e. 16 Knoten 17 H. geben die Nonne des, welche nur eine halbe Tonstufe über der 8 liegt, und nicht mit der Neune d verwechselt werden darf. Die Nonne wird als Fortmachung des Septimenaccordes gebraucht. Als es geschrieben ist dieser Ton die erste steigende chromatische Dissonanz. 17 Knoten 18 A. a (wie 3 Stücke). 18 Knoten 19 A. geben die moll. Terz es (nur ein klein wenig zu hoch). Dieses höchst merkwürdige Intervall wird in der practischen Musik als Consonanz gebraucht, und dient als Fortmachung des Dreiklangs. Wir haben ihn schon reichlich angewendet. Als dies gedacht ist dieser Ton zweite steigende chromatische Dissonanz. 19 Knoten 20 H. (wie 10 u. 5 A.) die Terz e. 20 Knoten 21 A. schwingen einen Ton, der in der practischen Musik nicht existirt, er liegt zwischen e u. f, und wird von den Acustikern z genannt. 21 Knoten 22 A. (wie 11) f (etwas zu hoch). 22 Knoten 23 A. schwingen fis, dritte steigende chromatische Dissonanz (in der Klavierleiter erste) als es gedacht. Keine der Klavierleiter. In der Hauptleiter hat es keine Stelle mehr. 23 Knoten 24 A. wieder g. 24 Knoten 25 A. schwingen gis, 2^{te} steigende chrom. Dissonanz der Klavierleiter, als es gedacht moll. Terz der Klavierleiter, auch ist es, None der Dominante. Hiermit sind alle in der Musik gebräuchlichen Intervalle aufgeführt, wie sie durch das Naturgesetz der Schwingungsknoten von selbst entstehen. Die Schwingung der Saite geht aber immer weiter in das Unendliche fort, denn Töne zwar noch berechnet, aber nicht mehr gehört werden.

Folge der Töne wie sie nach der Schwingung der Saite naturgemäss entstehen.

Diese Töne hat man nun innerhalb einer Octave zusammengestellt, und sie so unter and zu einander angestimmt, dass man einige etwas erhöhte, andere um ein wenig erniedrigte, welches Verfahren man mit dem Kunstausdruck „Temperatur“ bezeichnet. Die Töne der Scala sind temperirt. J. S. Bachs. Musterwerk „Präludium u. Fugen durch alle dur. und moll. Scalaen, 2^{te} Theil, ist darnach das temperirte Klavier genannt. Die Blase-Instrumente u. die monochordische Stimme sind denselben Naturgesetzen in den Schwingungen der Luftsäulen unterworfen, welche man Longitudinal- (Längen-) Schwingungen nennt, während die Schwingungen der Saite Latitudinär- (Breiten-) Schwingungen heissen.

Scala in Terzen

Scala in Sexten

Dreistimmiges Morgenlied

3. Me So - gen auch der - schütz - te
 2. Such zu - zu mei - nen Sta - teu
 1. Dank auf mein Herz und sei - ge

Bdur.

Von den drei fallenden diatonischen Dissonanzen.

Diese sind die 8, die 5, 4 und 3. Sie müssen vorbereitet werden, d. h. sie müssen im vorhergehenden Accorde als Consonanzen gelogen haben. Dieses Vorbereiten ist besonders in der Vocal-Musik notwendig. In der Instrumentalmusik lässt man sie auch frei vorkommen, in welchem Falle man sie Vorhalte, oder Wechselnoten nennt. Die Vorbereitung, (welche für alle drei Fälle, für Kirchenmusik,) notwendig ist, wird durch einen Bindebogen angedeutet. Die Regeln, nach welchen bei Einführung der Dissonanzen verfahren wird, sind folgende:

- 1. Wenn der Bass eine Stufe steigt, so kann ich haben: In 8 u. 4 in 3.
- 2. Terz 6. 5.
- 3. Quarte 9. 8 u. 4 in 3.
- 4. Quinte 6. 5. 4. 3.

In folgender fallenden dur. Scala sind alle Fülle der richtigen Dissonanz-Einführung angebracht, nur dass sie in der praktischen Musik nicht so massenhaft vorkommen, wie in diesem Falle. Sie werden mässig, wie Jatz an die Fingers angewendet, dann und wann eine, oder zwei. Die Dissonanzen werden immer vom Grundbasse aus gebildet und benannt.

Wenn der Bass in die Unterquarte fällt, so steigt er eine Quinte, wenn er in die Unterquarte fällt, so steigt er eine Quarte, wie aus den kleinen Noten zu ersehen ist. Dieses Beispiel ist durch alle dur. Tonleitern zu schreiben und spielen.
Der C-Schlüssel, oder Discantschlüssel.

Gmoll.

Es ist gut, wenn man sich mit diesem Schlüssel auch bekannt macht, weil eine Menge alter classischer Compositionen darin geschrieben sind, die man gleichfalls spielen kann, wenn man diese Notenschrift kennt. Einige Übung reicht hier, um ihn eben so geläufig spielen zu können als den C-Schlüssel. Es ist aber nöthig, dass man die Noten darnach gewissenhaft und ununterbrochen lerne, and ja nicht unglücklichweise mit dem C-Schlüssel zu Werke geht (etwa die Terz tiefer) wodurch man sich sehr erschwert.

Von den zwei steigenden diatonischen Dissonanzen.

Diese sind 2 in 3 und 4 in 8. Sie können einzeln, und auch zusammen, ebenso wohl im Dreiklange, als auch im Septimen. Accord vorkommen. Im letztern Falle bilden sie den Unterzweiten (Sexten) Accord. Dieser entsteht, wenn einem Hauptseptimenacorde die Tonica untergeschoben wird. Da die Alten alle Accorde von ihrem Bass-Tone aus zählten, so sagten sie, die 6te, 7te, 8te, 9te, 10te, 11te, 12te, 13te, 14te, 15te, 16te, 17te, 18te, 19te, 20te, 21te, 22te, 23te, 24te, 25te, 26te, 27te, 28te, 29te, 30te, 31te, 32te, 33te, 34te, 35te, 36te, 37te, 38te, 39te, 40te, 41te, 42te, 43te, 44te, 45te, 46te, 47te, 48te, 49te, 50te, 51te, 52te, 53te, 54te, 55te, 56te, 57te, 58te, 59te, 60te, 61te, 62te, 63te, 64te, 65te, 66te, 67te, 68te, 69te, 70te, 71te, 72te, 73te, 74te, 75te, 76te, 77te, 78te, 79te, 80te, 81te, 82te, 83te, 84te, 85te, 86te, 87te, 88te, 89te, 90te, 91te, 92te, 93te, 94te, 95te, 96te, 97te, 98te, 99te, 100te, 101te, 102te, 103te, 104te, 105te, 106te, 107te, 108te, 109te, 110te, 111te, 112te, 113te, 114te, 115te, 116te, 117te, 118te, 119te, 120te, 121te, 122te, 123te, 124te, 125te, 126te, 127te, 128te, 129te, 130te, 131te, 132te, 133te, 134te, 135te, 136te, 137te, 138te, 139te, 140te, 141te, 142te, 143te, 144te, 145te, 146te, 147te, 148te, 149te, 150te, 151te, 152te, 153te, 154te, 155te, 156te, 157te, 158te, 159te, 160te, 161te, 162te, 163te, 164te, 165te, 166te, 167te, 168te, 169te, 170te, 171te, 172te, 173te, 174te, 175te, 176te, 177te, 178te, 179te, 180te, 181te, 182te, 183te, 184te, 185te, 186te, 187te, 188te, 189te, 190te, 191te, 192te, 193te, 194te, 195te, 196te, 197te, 198te, 199te, 200te.

In diesem drei Fällen sind die zwei steigenden diatonischen Dissonanzen einzeln nur allein gebräuchlich.

Beide zusammen

Wenn dem vorbestehenden Dominantenacorde die Systeme beigefügt ist, so entsteht der Accord von der Sexten, oder der Underzweiten Accord.

Scala in Terzen.

Adura u. Fismoll.

Scala in Terzen mit der rechten Hand allein.

Scala in Terzen mit beiden Händen in der Gegenbewegung mit gleichen Fingern.

Von der None.

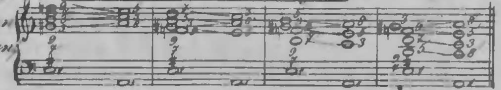
Die None ist nicht zu verwechseln mit der Dissonanz None (en acht), denn diese liegt eine ganze Tonstufe über der 8, während die None nur eine halbe Tonstufe über der 8 liegt, und die erniedrigte None ist. Man darf die None nicht von der Octave erhoht be, nennen, welches ein anderes Intervall ist, und später kommt.

Der Nonenaccord

Die None von C heisst des. d. es. dis. e. f. fis. gis. as. a. b. bis. h. des.

Diese Tabelle muss auswendig gelernt werden.

wird gebildet wie ein Septimenaccord, und hat auch wie dieser seinen Sitz auf der Dominante, man nennt nur statt der Octave (welche zugehört) die None. Nun bilde nach der vorigen Tabelle erst einmal alle Nonenaccorde. Der Nonenaccord von c heisst, des, e, und g, ist die Septime. Der Nonenaccord von eis heisst, dis, g, und h, ist die Septime des. Die None ist ein Intervall, welches den Septimenaccord trübe macht, sowie die Trübung durch die Moll-Terz gemacht wurde. Nun ist es natürlich, dass ein trüber Dominantenaccord sich auch gern in einen trüben Drückung auflöst, daher die Nonen bei weitem mehr und natürlicher in moll als in dur gebraucht werden. Der Nonenaccord wird so aufgelöst: Die Terz muss steigen und geben den Grundton, die None muss fallen, die Septime muss auch fallen, die Quinte unter der None muss steigen, um die Quintenparallelen zu vermeiden, über der None fällt sie. Man kann den Nonenaccord leicht an den doppelten Verzierungszeichen erkennen, der erhöhte Ton ist allemal die Terz, der erniedrigte die None.



Wenn endlich die None an Bass liegt (oder von verminderten Septimenaccorde die Septime) so heisst er verminderte Secundenaccord. Er löst sich auf in einen Quartsechsenaccord. Dieser ist selbst dissonant, weshalb man am Schluss noch den Hauptseptimenaccord nachschlagen kann.

Wenn die Terz im Bass liegt, so heisst der Nonenaccord vermindertes Septimenaccord, weil es einen verminderten Drückung und eine verminderte (erniedrigte) Septime hat.

Wenn vom Nonenaccorde die Quinte im Bass liegt (oder von verminderten Septimenaccorde die Terz) so heisst es vermindertes Quartsechsenaccord. Es löst sich auf in einen Sextenaccord. Warum?

Wenn die Septime des Nonenaccordes (oder die Quinte des verminderten Septimenaccordes) im Bass liegt, so heisst es vermindertes Verquartsechsenaccord, es löst sich auf in einen Sextenaccord.

Es-dur. in Sexten.

Scala in Terzen.

Thema. Wenn der 5^{te} Finger mit einer Terz zusammen kommt, so mit den 3^{ten} Finger.

Var. I. den 4^{ten}, kommt er mit einer Quarte zusammen, so mit den 3^{ten} Finger.

Var. II. Var. III.

Einfache Begleitung der Moll-Scala.

1, 3, 5, 8 werden mit der Tonica moll, 2, 4 mit der Dominante, dur, und 6 mit der Sub-Dominante moll begleitet. In der moll Scala tritt aber die Lehre des Trichordiums, oder der Ständigen Leiter, lebhafter hervor als in der dur Leiter. Dieses zeigt sich besonders auf der 5^{ten} Stufe, die man allerdings mit dem moll Accord begleiten kann, wie die abwärts fallende Scala beweist. Man kann, wenn man will, auch aufwärts Moll nehmen. Aber gewöhnlich denkt man sich a moll aus den 3 ersten Accorden bestehend, und die Klappleiter d moll aus den 3 folgenden, wodurch auf der 5^{ten} die dur Dominante zu d moll entsteht. Auch sieht man da eine Septime im Tonar eingekleidet, die nicht bei der Terz des folgenden Terztes liegt, sondern statt der Octave steht. Man nennt sie die freie Septime, welche von einem aufgelöst, von andern auch steigend, wie hier, gesetzt wird, den die Octave fortwährende liegen thut. In der abwärts gehenden Terz kommt folgende Regel in Anwendung. Die sechste Stufe der Moll-Scala kann als None auch mit der Dominant begleitet werden.

T. D. T. S. D. D. S. D. (alte Notiz) (neue Notiz)

Präludium von S. Bach. C-moll.

Von den Cadenzen.

Unter dem Kunstausdrucke Cadenz versteht man eine Accordenfolge von Tonica, Subdominante, Dominante, Tonica. Die Cadenz hat etwas besprechendes und abschließendes, weil alle Töne der Scala darin vorkommen. Man schreibt die Cadenz nach den Regeln der Verbindung, Verbindung entsteht, wenn dieselbe Stimme denselben Ton behält, wie hier durch die Bindebogen angedeutet ist. Wenn Accorde keine Verbindung haben, so müssen sie in der Gegenbewegung geschrieben werden, d. h. wenn der Bass steigt, so muss der Discant fallen, u. so umgekehrt.

Durch alle Tonleitern zu schreiben u. zu spielen. Durch alle Tonleitern auszuweisen u. zu spielen.

Einleitung Cadenz in dur. T. S. D. D. Einleitung Cadenz in moll. T. S. D. D.

Eine zweite sehr übliche Form ist die, dass auf der Sub. Dom. nante statt der Citar die sogenannte addierte 6 gegriffen wird. Diese liegt eine ganze Tonstufe über der 5. Dadurch entsteht ein 3. Accord. Dieser ist eine Umkehrung, nemlich ein Septimenaccord, der die Terz im Basse hat. Die Sub. Dominante ist hier also für eine Terz erklärt, also ist der wahre Grundton eine Unterterz tiefer zu finden, der allemal die addierte 6 trifft. In der dur Cadenz liegt dem Sub. Dominantenaccorde der Moll. Septimen. Accord zu Grunde, u. in der Moll. Cadenz der Septimen. Accord mit der verminderten Quinte.

Durch alle Tonleitern zu schreiben u. zu spielen. Durch alle Tonleitern zu schreiben u. zu spielen.

Cadenz mit der addierten 6 in dur. T. S. D. D. Cadenz mit der addierten 6 in moll. T. S. D. D.

Hier folgt nun endlich die dritte Gattung, die lange Cadenz, welche zwischen der Sub. Dominante u. der Dominante noch vier Accorde eingeschaltet hat, u. zwar 1, den Nonenaccord von d, mit der 3 im Basse, 2, eben diesen Quartsextenaccord, 3, den grossen Sextenaccord, wieder auf der Dominante zur Dominante g, auf d gebaut. Wenn ein Dominant. Septimenaccord die erniedrigte Quinte im Basse hat, so heisst er grosser Sextenaccord. Er kann die None, die Citarve oder auch die doppelte Septime (letztere am liebsten) bei sich haben.

se / verminderten Septimenaccord / gleichsam als eine Dominante zu dem Töne g, welche in dem folgenden Quartsextenaccorde vorkommt, 2, eben diesen Quartsextenaccord, 3, den grossen Sextenaccord, wieder auf der Dominante zur Dominante g, auf d gebaut. Wenn ein Dominant. Septimenaccord die erniedrigte Quinte im Basse hat, so heisst er grosser Sextenaccord. Er kann die None, die Citarve oder auch die doppelte Septime (letztere am liebsten) bei sich haben.

Durch alle dur. Tonleitern zu schreiben u. zu spielen.

Lange Cadenz in dur. T. Nonenaccord. Quartsextenaccord. grosser Sextenaccord. Dominant. Septimenaccord.

Hier sind alle drei Fälle angebracht, 4, endlich den Quart. Quintenaccord, der in den Quartsextenaccord geht, worauf den die Dominante zur Tonica wirklich abschliesst. Im ersten Tacte schlägt eine Modification nach, die auch oft allein die Tonica vertritt, so dass auch eine Cadenzform so geht. Modification, Sub. Dominante, Dominante, Tonica.

Durch alle Moll. Tonleitern zu schreiben u. zu spielen.

Lange Cadenz in moll. T. Nonenaccord. Sub. Dom. Nonenaccord. grosser Sextenaccord. Dominant. Septimenaccord.

Von den Sequenzen.

Diese wird längstens so lange fortgeführt, bis der Hauptseptimenaccord (denn) Tonica, Sub. D. D. die nun wieder nach Belieben lang oder kurz ausgeführt werden kann. Die Sequenzen richten sich, wie die Modificationen, genau nach der Scala und Verzeichnung. Jedes Beispiel wird transponirt.

Wenn in einer Cadenz der Fortschritt von der Sub. Dominante zur Dominante, regelmässig stufenweise abwärts wiederholt wird, so entsteht eine Sequenz. Dieser geht das Signal zum Abschluss zur Cadenz.

II. Mit der addierten 6 oder eins im Basse, 1. Accord.

T. S. D. D. Sequenz. Tonica Sub. Dom. D. Acc.

I. Die Sub. Dominante oder Terz im Basse, 3. Accord.

T. Moll. S. D. Sequenz. T. S. D. D.

VI. In moll, mit der Septime im Basse, 2. Accord.

Tonica S. D. D. Sequenz. T. S. D. D. Moll. der None.

III. In moll, mit der 5 im Basse, 3. Accord.

T. S. D. D. Sequenz. T. S. D. D. Tonica Sub. Dom. D. Tonica.

V. Sequenz mit Modulationen.

T. S. D. D. Sequenz. T. S. D. D. Tonica Sub. Dom. D. Tonica.

Edur.

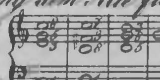
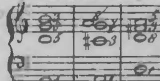
Die Scala kann man wie in a dur gleichfalls üben.

Von der Modulation.

Eine Modulation ist eine Ausweichung von einer Tonart in eine andere, während die Modificationen sich streng an die Tonart halten. Man kann in alle Tonleitern moduliren (ausweichen) (obschon es Tonstücken damit sehr ungeschicklich verfahren wird). Wenn hier alle Fälle angeführt werden, so ist dieses nur wegen der Zusammenhänge. Das Prinzip der Einheit eines Stücks erfordert, dass es am längsten in der Haupttonart bleibe. Sodann werden nur Modulationen innerhalb der 6 verwandten Tonarten (5 dur, a moll, g dur, a moll, e moll) zu empfehlen sein. Es versteht sich, dass mit der Veränderung des Haupttons sich auch die Verwandten verändern. Verwandt sind Tonleitern, wenn sie recht viel Töne mit einander in der Scala gemein haben. In den Leitern (das sind die Töne, welche sie nicht mit einander gemein haben) erkennt man die Modulation. Der Leitern wird allemal durch den Hauptseptimenaccord gewonnen, mit welchem man die Modulation in die neue Tonart macht. Man hat aber erst eine Modulation gemacht, wenn der Dominantseptimenaccord derjenigen Tonart in welche ich will, hinführt.

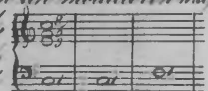
Man macht die Modulationen nach den Gesetzen der Verbindung, da sie keiner Melodie bedürfen und der Discant wie jede andere Stimme nur harmonisch verbunden wird. Mit einer Modulation kann man schon in alle Tonleitern kommen, wenn man

man ruhig ihre Bahnen verfolgt. Da dieses aber langweilig wäre, so geht es auf dem kürzesten Wege von einer Tonart in die andere zu kommen, den verlängern lässt es sich sehr leicht. Eine jede Modulation kann ebenfalls für moll, als für dur gebraucht werden, da nach der Auflösung des Hauptseptimenaccords entweder der dur oder der Moll. Dreiklang gegriffen werden kann. Da es nur 12 Töne gibt, und derjenige, von welchem ich ausgehe, abgezogen wird, so kann es nur 11. Modulationen geben.

Ich mache die erste Modulation so. Aufgabe: Der Bass steigt eine Quinte. Ich will z. B. von c nach g. Ich mache drei Felder mit 3 Tactstrichen; schreibe in das erste den Dreiklang c dur, lasse das zweite für den Dominantseptimenaccord derjenigen Tonart, in welche ich modulieren will; hier, u. schreibe g in das dritte Feld in den Bass. Nun sage ich die Dominante von g heisst d. Dieses d schreibe ich in das zweite leere Feld. So . Nun bilde ich den Accord von d. Er heisst d, fis u. a. Dieser giebt mir noch keinen verbindenden Ton. Du ich so giebt mir diese die Verbindung im Discant. Den verbindenden Ton c setze ich nun in den Discant. Es fehlt nun noch der Alt u. der Tenor. Ich habe noch drei Töne zu vergeben, die Sol, die Fis, und die Sa. Diese letztere darf ich nicht in den Alt setzen, weil Quintenparallelen entstehen würden, c, g u. d, a. Ich lasse die Sa daher ganz aus, und gebe nach dem Gesetze der Gegenbewegung dem Alt fis, und dem Tenore d, und lasse diesen Septimenaccord auf. Die Modulation ist fertig. Alle Accorde werden beziffert. . Nun fahre ich so fort. Ich bin in g, und will nach d. Ich lasse wieder hier, u. schreibe d in das folgende Feld. Die Dominante von d heisst a. Diese a schreibe in das leere Feld. Bilde den Accord. Der Accord von a heisst a, cis u. e. Die Septime g, giebt die Verbindung im Alt her. Schreibe g in den Alt als verbindenden Ton. Die Sa bleibt weg, folglich muss der Discant a, und der Tenor cis bekommen. Ausgelöst 

Tact. Die Dominante von a heisst e. Die Septime von e, d, giebt die Verbindung im Tenor. Die Sa bleibt weg, folglich erhält der Alt e und der Discant gis. Ausgelöst. Nun geht es so weiter bis fis. Auf fis tritt die enharmonische Verwechslung ein; um aus den Kreuzen in die b's überzugehen. Diese ist bloß für das Auge, indem dieselben Tasten bei den verschiedenen Vätern unter den Fingern bleiben. Im Tonleiterkreise geht es rechts herum.

Modulation I. Der Bass steigt in die 5.

Der Bass steigt in die 5. Ich schreibe den Cdur. Accord in das erste Feld, lasse ein Feld leer für die Dominante des Tones, in welchen ich modulieren will, und setze f in das folgende Feld,  und sage: Der Accord von C heisst c, e u. g. Ich habe hier drei verbindende Töne. Wenn ich die Septime b einführe, so muss einer wegbleiben. Dieses würde wieder die Quinte g sein, welche immer das verlassene Intervall bleibt. Will man aber gern alle Intervalle behalten, so kann man eine Umkehrung machen, die F in den Bass stellen, und mit dem 3. Accorde modulieren: Die Octave giebt immer den verbindenden Ton.

Modul. II. Der B. steigt 4

Der Bass steigt in die kleine 6, oder fällt eine der Terz. Das Verfahren ist dasselbe. Nur kann man zwei verbinden, die Töne gewinnen, wenn man die Quartz des Accordes, von dem man ausgeht, in eine Moll. Terz verwandelt. Modul. III. Der B. steigt 6.

Der Bass steigt in die 6. Cdur. Leeres Feld. a in das folgende Feld. Die Dominante von a heisst e. Der Accord heisst e, gis und h. d ist die Septime. Da verbindende Ton ist die Terz e. Ich kann die 5. h in den Bass setzen u. mit dem 3. Accorde modulieren.

Modul. III. Der B. steigt 6.

Im Kreise sind von c nach a überschritten die Quartzen f und d. Diese geben wieder zwei neue Abtheilungen. Mache nun die Abtheilung g, und dann d allein.

4te. Modulation.

Der Bass steigt eine halbe Tonstufe. Man nimmt bei dieser chromatischen Fortschreitung des Basses nach oben immer den nächstfolgenden Ton. z. B. c, dis, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, k, c. Durch die Verwandelung der ersten dur 3 in die moll. 3 gewinnt man einen zweiten verbindenden Ton. Auf der Dominante macht sich die Septime im Bass mit dem 2. Accorde gut. Beim zweiten male giebt der Bass einen verbindenden Ton her, wenn ich schon die 5. mit dem 3. Accorde gebe. Die enharmonische Verschiedenheit der Töne der a cis, fis u. e thut der Verbindung keinen Enttrag. Für das Gehör ist die Verbindung doch da.

Modul. IV. Der B. steigt eine kl. 6.

Der Bass steigt eine ganze Tonstufe. Das Verfahren ist wie in den vorigen. Ausserdem ist noch zerstreute Harmonie angebracht. Diese entsteht, wenn der Alt eine Octave tiefer gestelt wird. Dadurch wird er Tenor, und der eigentliche Tenor wird Alt. Auch ist im Bass 4 in 3, und darnach im Alt wieder 4 in 3 eingeführt, weil der Grundbass eine Quarte steigt. Die Abtheilung von g arbeitet selbst aus.

Modul. V. Der B. steigt 2 Tenst.

Der Bass steigt eine ganze Tonstufe. Das Verfahren ist wie in den vorigen. Ausserdem ist noch zerstreute Harmonie angebracht. Diese entsteht, wenn der Alt eine Octave tiefer gestelt wird. Dadurch wird er Tenor, und der eigentliche Tenor wird Alt. Auch ist im Bass 4 in 3, und darnach im Alt wieder 4 in 3 eingeführt, weil der Grundbass eine Quarte steigt. Die Abtheilung von g arbeitet selbst aus.

Modul. VI. D. B. st. eine g. Tenst.

Der Bass steigt in die Septime, oder fällt einen ganzen Ton. Ausser dem verbunden, den Töne im Discant, kann ich noch einen gewinnen, wenn ich die dur. 3 in die moll. 3 verwandle. Da der Bass von der

7te. Modulation.

Der Bass steigt in die Septime, oder fällt einen ganzen Ton. Ausser dem verbunden, den Töne im Discant, kann ich noch einen gewinnen, wenn ich die dur. 3 in die moll. 3 verwandle. Da der Bass von der

Dominante in die folgende Tonica eine Quarte steigt, so kann ich auch Ten 8 u. 4 in 3 als Dissonanzen, oder Verhalte, anführen. Der 3. Accord ist auf der Dominante gewählt. Die Abtheilung von 7 arthe selbst aus.

8^{te} Modulation.

Modul. VII.

Der Bass steigt in die Subante, oder fällt eine halbe Tonstufe Die, so Modulation lässt sich am besten mit dem grossen Sextenaccorde auf der Dominante arbeiten.

Der grosse Sextenaccord ist bekanntlich ein Hauptseptimenaccord, der die verminderte (oder erniedrigte) Quinte im Basse hat, welche eine gute Verbindung hergibt. Ausserdem hat er die doppelte Septime, die von oberste fällt, während die unterste steigt, weil sie statt der Octave steht. Bei der chromatischen Fortschreibung des Basses abwärts, nehme ich wieder die wohlbede: c, h, b, h, as, g, ges, f, e, es, d, des, c.

Mod. VIII. 1. mit doppelter Septime des grossen 6. Accordes.

2. mit der Nonen Octave u. doppelten Septime.

3. mit der moll. Terz.

Es bleiben uns nun noch drei Modulationen übrig, welche mit der Dominante allein keine Verbindung in ihren Accor, den haben würden. In diesem Falle wird zwischen dem ersten Accorde u. der Dominante ein Vermittler eingeschaltet. Den Vermittler findet man, wenn man entweder eine Terz aufwärts oder abwärts im Basse geht.

Mod. IX. Der Bass steigt in die moll. Terz. Auf der Dom. 4 in 3.

10^{te} Modulation. Der Bass steigt eine dur. 3. Obgleich der Ver, mittler schon in der Tonart selbst steht, so wird doch die Modulation erst durch deren Septimenaccord begründet.

11^{te} Modulation.

Modul. X.

Der Bass steigt in die übermässige Quarte oder verminderte Quinte. Diese Modul. ist die fernste und seltenste, sie hat den Beinamen von ja nach mi, (vergl. Forkels (Buch der Musik über diesen Ausdruck) heut zu Tage könnte man besser sagen von ja nach si.

Modul. XI.

Man kann hier auch die enharmonische Verwechslung weglassen u. über von fis nach C gehen, in die 5. obdenn nimmt man cis u. f als ruhenderen Ton.

Die Abtheilungen von f, es, as, des arbeite selbst aus. Die enharmonische Verwechslung wegl. und am rechten Orte anbringen. Bitte dem Nachdenken des fleissigen Schülers über lassen.

Eine angenehme Unterhaltung giebt noch für die Modulation der verminderte Septimenaccord hat. Wenn ich einen seiner 4 Töne erniedrige, (von oben nach unten z. B.) wo fährt mich an jeder hin? Wenn ich zwei erniedrige, wo komme ich hin? Wenn drei, wo dan hin? Auch kann ich alle vier mit einander erniedrigen und immer

in verminderten Septimenaccorden fortschreiten, weil er die verminderte Quinte hat. Ebenso kann ich einen jeden Ton erhöhen zwei, drei, und mit vieren nach oben fortschreiten. Zuweilen kommen scheinbar schwierig zu erklärende Accorde vor, die sich aber auf irgend eine Weise, wenn auch nicht als Haupt, Septimenaccorde, doch als Sub. Dominantenaccorde in der Ca, denz erklären lassen, die dann natürlich erst in die Dominante und in die Tonica gehen.

Adagio

Cis-moll.

aus der cis-moll Sonate von L. v. Beethoven

Die linke H. nimmt erst den 4^{ten} Fingel an)

Begleitung der chromatischen Scala.

Es folgt nun noch die steigende und fallende chromatische Scala, in welcher endlich noch die letzten Intervalle an gebracht sind, welche, aus der Schwingung der Saite entwickelt, in der Musik angewendet werden. Nämlich die steigenden chrom. Dissonanzen 3 in 3, 4 in 5, 5 in 6, 7 in 9 oder 2 in 2. In Kirchencompositionen wird nicht gern Gebrauch davon gemacht, weil sie etwas überwitzig und heftiges haben. Sie gehören mehr der modernen Schreibart an, obschon man sie in den sogenannten Orgelpunkten auch zuweilen findet. In diesen Orgelpunkten liegt ein Grundton im Bass fest, welche mit dem Pedal gehalten, über welchen sich nun die Accorde darsinierend aufstärmen, wenn sie nur einigermaßen einen Scala Zusammenhang haben. Mit der Auflösung wird es so genau nicht genommen, genug, sie müssen alle steigen oder alle fallen, allenfalls liegen dürfen sie bleiben. Man könnte es musikalischen Unfug nennen, den die Kunst ebensowohl, wie das Leben, zuweilen treibt, und treiben darf. Man kan auch die Dominante g, statt der Terz in den Bass stellen, was bei Orgelpunkten gewöhnlich der Fall ist.

Der erste Dreiklang unter 1 fängt an. Unter 2 wird der übermäßige Octavaccord genannt. Unter 3 steigende 2 und 4. Unter 4 steigende 2 in 3 und 4 in 5. Unter 5 auch. Unter 6 übermäßiger Quintaccord, auch übermäßiger Dreiklang, mit der Septime, genannt. Obwärts sehen wir meist bekannte Accorde, Formen, Septimen etc.

Andante.

aus der As dur Sonate von L. v. Beethoven

As-dur.

Durchgangs- und Wechsnoten.

Endlich könnte man noch die Durchgangsnoten betrachten. Diese gehören nicht mehr zur Harmonie, sondern mehr zur Melodie, obschon sie sich zunächst ein harmonisches Ansehen geben, wenn sie sich treu in einen Accord hineinpassen. Wenn eine solche Note nachschlägt, heißt sie Durchgang, und wird mit einer o bezeichnet. Wenn sie auf den Accord drauf schlägt, heißt sie Wechsnote und wird x bezeichnet. 3, 4, und mehr, 10, 15, 20, Noten der Art nennt man Meliomen, oder besondere kleine Melodien, die in Figuralt. u. Instrumentalstücken häufigweise angewandt werden können, (auch in allen Stimmen, auch im Bass) verändern das Wesen der Harmonie in nichts, man muss ihnen nur ruhig zusehen, und man wird das Skelett der Harmonie sehr bald entdecken, was oft um so einfacher ist, je bunter die Sache aussieht.

Das Bestreben, melodisch zu sein, hat diese Art von Noten in alle Stimmen gebracht. Es entwickelt sich hieraus die vollkommene, ste Gattung der Musik, nämlich melodische Harmonik. Von 2, 3, 4 Stimmen in fließenden u. schönen Melodien übergehen, die sich alle auf das einfache Gebürde der Harmonie stützen, und daher unter sich doch noch eine gewisse Gleichheit und Einfachheit zu bewahren müssen, so nennt man dieses den hohen Contrapunkt, der sich in Fugen von Meistern oft lernen, deroberwürdig geltend macht. Von zu dieser Gattung, in welcher sich also Melodie u. Harmonie durchdringen, überzugehen, wäre zuvörderst eine kleine Anleitung zur Satzlehre nöthig. Die Lehre vom 3 und 2 stimmigen Satze. Diese ist schwieriger als die zum vierstimmigen, aber besonders durch die Lehre des 2 stimmigen Satzes gelangt man zu der Fertigkeit, systematisch etwas schreiben zu lernen. Diesen guten Weg kan man sich auch practisch der Art weignen, dass man sich mit den ältern Meistern des Clavier u. Orgelspiels zunächst practisch bekannt mache, sie fleißig spiele.

ten lerne, und sich nicht zu früh mit der neuern Virtuosenmusik einlasse, welche, bei allem Ueberfluss an Fingerei, nur eine styllose, ledte Masse ausmacht. Man übe seine Kräfte und bilde seinen Geschmack. Das erstere kann man am besten bei S. Bach, das andere bei Mozart. Was hauptsächlich diese beiden Componisten können lernt, wird einen sicheren Weg weisen für das Gute sowohl, wie für das Schöne in der Musik finden. Beide sind unerschöpflich reich, der erstere im Glauben, der andere in der Liebe. Die Hoffnung blüht in Beethoven. Letzterer erfordert aber schon die Bekanntschaft der beiden ersten, die man eben günstig (nicht bloß technisch) auffasse. Wer auf der Orgel Fortschritte machen will, muss besonders S. Bach's guten rein temperirten Clavier zunächst, und ganz besonders seine Präludien zu den Chorälen.

Zweistimmige Fuge von Händel.
(nicht ungedruckt)

F moll.

Eine Fuge muss man erst so langsam üben, dass man von Anfang bis zu Ende streng tact halten kann, wenn man auch die 2^{ten} Zeitstrichen nicht. Aber nach und nach.

Eine ebenso schöne, aber nicht so leichte 2stimmige Fuge steht in S. Bach's temperirtem Clavier; Theil I, e moll.

Du kennst nun den ganzen Generalbass. Übe dich nun zunächst in der Erklärung der Choräle, welche du in diesem Buche gespielt hast. Du suchst über jedem Melodietone den Grund aus, warum er mit diesem oder jenem Grundtöne begleitet ist, sodann welcher Grundton einem jeden Accorde zum Grunde liegt, 3) bezeichne mit Signaturen den Choral, 4) habe genau acht auf die Modulationen und Leitöne, oder wo die Melodie oder Harmonie die Haupttonart verlässt, und dann natürlich die Erklärung aus derjenigen Tonart gemacht werden muss, in welche ausgewichen ist. Abdann kannst du noch mehr Choräle aus einem guten Choräleuche (Kühnau) erklären, und auch Siguralstriche etc. Zuweilen ist die 4^{te} Stufe als Septime mit der Dominante begleitet, was auch als 4^{te} Modification (Hauptseptimenaccord) erklärt werden kann.

Allegro!

F dur und Gis-moll.

Tabellarische Uebersicht der Signaturen und Accorde!

- 1) Der Dreiklang dur und moll. u. vermindert wird in der Regel gar nicht beziffert, unter Umständen sehen wir ihn als 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. a) Sextenaccord 6, 7, 8. b) Quartenaccord 4, 5, 6.
- 2) Der Septimenaccord: $\frac{7}{3}$, 7. a) Quartenaccord $\frac{7}{3}$, 5. b) Terzquartenaccord $\frac{7}{3}$, c) Sextenaccord, $\frac{7}{3}$, $\frac{6}{2}$, d) grosser Sextenacc., (in 4 Stimmungen) cord 6, (welcher sich vom 6. Acc. des 5. dadurch unterscheidet, dass er die erniedrigte Quarte im Bass hat)
- 3) Der Nonenaccord: $\frac{9}{3}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{9}{3}$, 9. a) Verminderter Septimenaccord $\frac{9}{3}$, 7, 9. b) verm. $\frac{9}{3}$, c) verm. $\frac{9}{3}$, d) verm. 2. Acc. e) grosser 6. Acc. mit der Nonen: $\frac{9}{3}$.
- 4) Dissonanzen: 4, 6, 9, $\frac{9}{3}$, $\frac{6}{2}$, 23, 78, $\frac{7}{3}$, 2, 3, 4, 5, $\frac{5}{3}$, *56, *89. Undecimenaccord, und Treizehmenaccord: 11, 13.

Vom Sitz der Accorde!

Ein Accord hat seinen Sitz auf dieser oder jener Stufe der Scala, hiess: er ist lediglich, oder doch wenigstens am meisten auf derselben zu sein, den. In der dur. Scala hat 1) der dur. Dreiklang seinen Sitz, auf der ersten, vierten und fünften Stufe, (wie die Cadenz I, S.D., D.T.) 2) der moll. Dreiklang auf der 2^{ten}, 3^{ten} u. 6^{ten} Stufe (Modifikationen). 3) der verminderte Dreiklang auf der 7^{ten} Stufe. In der moll. Scala hat der Moll. Dreiklang seinen Sitz auf der ersten u. vierten Stufe (T. u. S.D.), der dur. Dreiklang auf der 5^{ten} (Dom.) u. sechsten (Moll.) der verminderte auf der 2^{ten} und 7^{ten}. Der Hauptseptimenaccord, mit seinen Umkehrungen und dem grossen Sextenaccord, der Nonenaccord mit allen seinen Umkehrungen hat in moll. u. dur. seinen Sitz auf der Dominante. Der grosse Septimenaccord hat seinen Sitz cadenzmässig auf der Tonica, u. geht demnach immer erst in die Sub. Dom. Der moll. Septimenaccord hat seinen Sitz auf der Sub. Dominante in dur., der Septimenaccord mit der verminderten Quarte hat seinen Sitz gleichfalls auf der Sub. Dom. aber nur in moll.

Des-dur u. Bmoll.

Allegro. (venuesisch)

Fis-dur.

Aus Hummels fis moll. Sonate.

Der Trugschluss.

ist dreierlei Art, 1) wenn der Bass in Cadenzon, anstatt von der Dominante in die Tonica zu gehen, von der Dominante eine ganze Tonstufe steigt, alsdann entsteht ein moll. Accord, eine Modifikation. 2) Wenn der Bass aus der Dominante eine halbe Tonstufe steigt, alsdann entsteht ein dur. Accord der grossen Unter-Terz. 3) Wenn die Dominante in einem beliebigen, keinenaccord geht

Bei der Wahl der Tonstücke ist es die Pflicht des Lernenden, wie des Lehrers, versichtig und verständig zu Werke zu gehen. Aus den Bruchstücken, welche hier chrestomatisch vorgezeichnet sind, ist frühlich ein Klavierspieler noch nicht völlig auszubilden, sie sollen ihn nur in die Tonarten einführen. Dagegen lassen sich Einlagen genug machen, wie sie der Fertigkeiten der Spielenden angemessen sind. Es ist sehr notwendig, dass sich jemand an leichten und guten Compositionen der grossen Meister heranbildet, die auch im Kleinen gross sind. Die Quelle alles guten Geschmacks bleibt Mozart. Alle seine Sonaten, Variationen und Concerte ohne Ausnahme sind bewundernswürdig schön und bildend, man muss sie alle lernen spielen. Auch Haydn ist zu empfehlen, bei vorgeschrittener Übung Beethoven und Fel. Bach, Hummel, ein Schül. ler Mozarts, besonders überaus sind. Müllers Capricen, Gramms Studien. Man hüte sich, zu schwere Sachen statargisch als Paradiesgärtle mühsam anzuhaken, es führt zum elenden Virtuosenwesen hin, und fördert nicht allein die musikalische Ausbildung gar nicht, sondern verhetzt sie, indem die kostbare Zeit verloren geht, in der man noch etwas ordentliches hätte lernen können. Man muss sich betreiben im Ganzen musikalisch zu werden, wozu das Klavier wesentlich beitragen kann, wenn es richtig gelernt wird. Bei dem Aufzuge auf andere gute Compositionen, behalte man aber meine Klavierschule stets im Auge, verliere Dich nicht so weit von ihr, dass Du nicht immer wieder einmal zu ihr zurückkehrst, um ein neues Abschneiden lüchlich zu verarbeiten.



29603/2