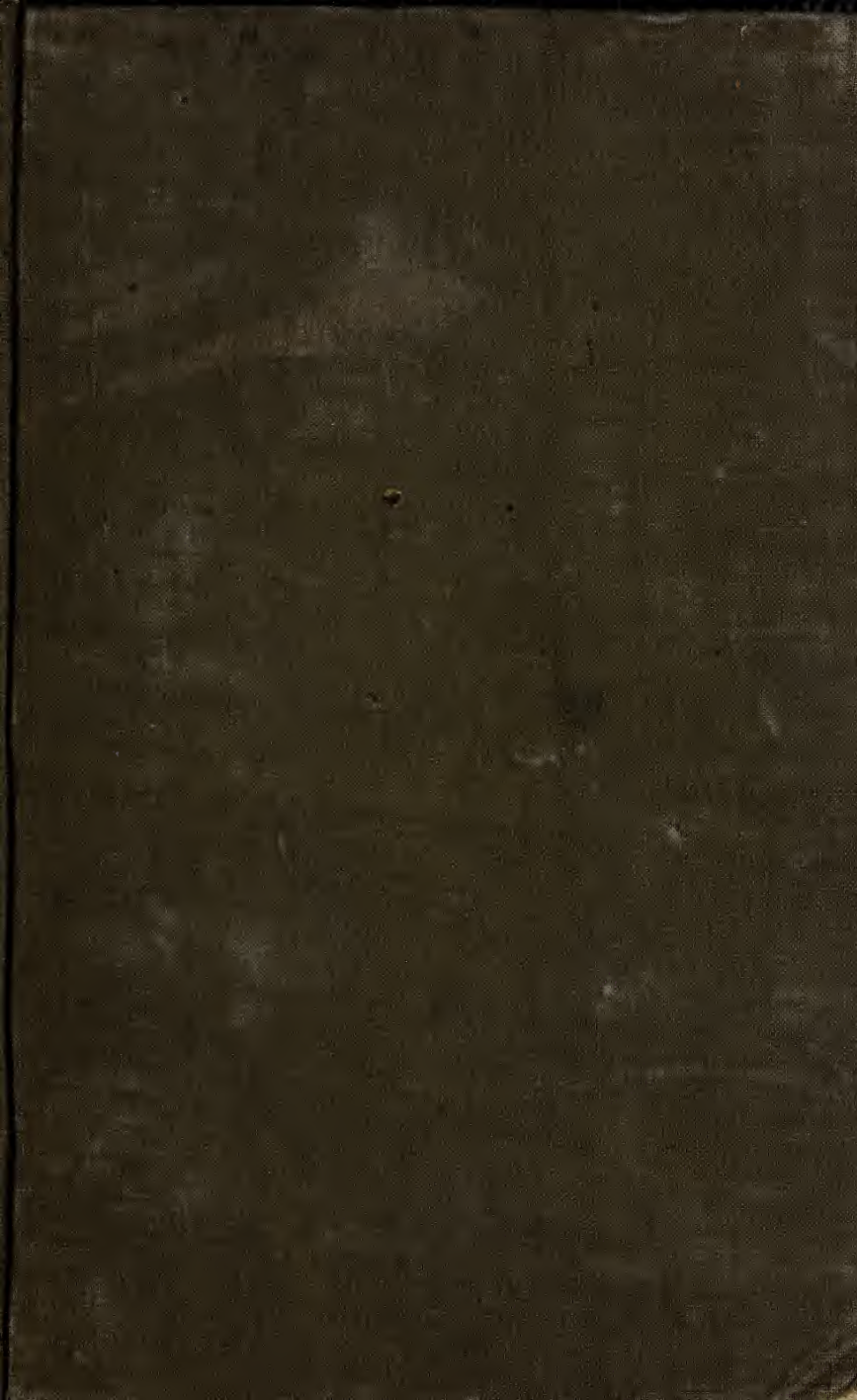




The Library
of the
Unibersity of North Carolina



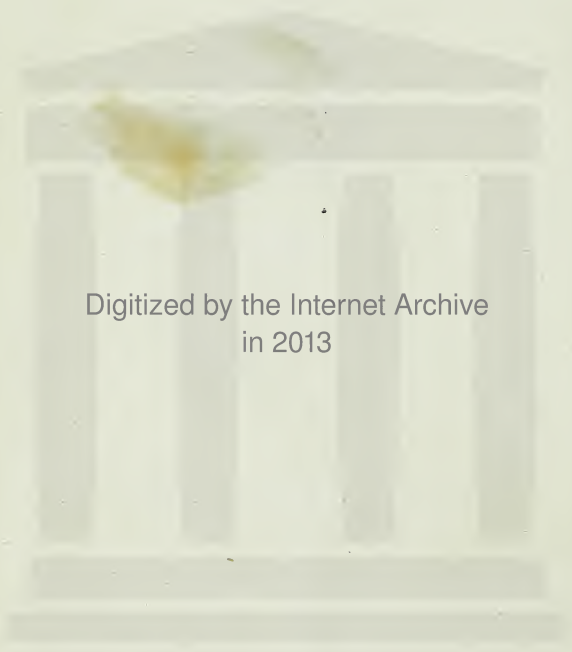
Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

V781.3
T913a

MUSIC LIBRARY



2



Digitized by the Internet Archive
in 2013

Anweisung
zum
Generalbassspielen
von
Daniel Gottlob Türk



Wien
Im Kunst und Music Verlag der k.k.
priv. Chemischen Druckerey des
J. A. Steiner & Comp.
Prag bei Marco Berra

V o r e r i n n e r u n g.

Die erste Auflage dieses für die musikalische Kunst so allgemeinnützigen Lehrbuches fand überall so großen Beyfall, daß sie bald ganz vergriffen wurde. — Dadurch wurde der in dieser Wissenschaft so berühmte Hr. Verfasser veranlaßt, dasselbe aufs neue zu bearbeiten und ihm, nach allen seinen Kräften, die möglichste Vollkommenheit zu geben.

Ohngeachtet seines ersten Vorsatzes: nur eine kurze Anweisung zu schreiben, konnte er doch nicht umhin, die gegenwärtige zweite Auflage mit vielen wichtigen Zusätzen und nützlichen Beyspielen zu vermehren. Da die Bogenzahl dadurch beträchtlich stärker wurde, so würde der vorige Titel nicht mehr passend gewesen seyn; er wählte daher statt dessen die Aufschrift: Anweisung zum Generalbaßspielen.

Es ist Kennern der Musikgelehrtheit allgemein bekannt, daß wir kein besseres und gründlicheres Lehr-

buch dieser Art in Deutschland besitzen, als gegenwärtige Anweisung, welche alle andere früher über diesen Gegenstand erschienene Werke entbehrlich macht, und sie weit hinter sich zurück läßt. Die weitere Bekanntmachung desselben in unsern Gegenden wird daher den Liebhabern, welche diese Kunst gründlich erlernen oder sich in derselben bis zur möglichsten Vollkommenheit unterrichten und ausbilden wollen, gewiß sehr angenehm seyn.

Die Verleger.

E i l e i t u n g.

Einige Winke für den Lehrer.

§. I.

Wenn schon bey dem Unterrichten im Klavierspielen die größern oder kleinern Fortschritte des Lernenden zum Theil von der bessern oder schlechtern Methode des Lehrers abhängen: so ist dies gewiß nicht weniger, oder wohl noch mehr, der Fall bey'm Generalbassspielen. Ich will daher vorläufig, in Absicht auf die anzuwendende Lehrart, einige Winke geben, die man hoffentlich nicht ohne Nutzen befolgen wird.

§. II.

Daß es des Lehrers erste und wichtigste Pflicht sey, dem Lernenden jede, auch noch so unbedeutend scheinende, Kleinigkeit einleuchtend zu erklären, braucht kaum angemerkt zu werden. Von allem muß der Schüler eine richtige Erkenntniß und deutliche Begriffe bekommen. Man lasse sich daher auch bey dem Unterrichten im Generalbassspielen auf die anderwärts empfohlne kritische Untersuchung ein: warum z. B. jetzt bey einem vorkommenden Dreyklange die doppelte Quinte, statt der Oktave, nöthig wird? weswegen bey einem andern Akkorde dieses oder jenes Intervall nicht verdoppelt werden darf? welche Fehler durch die Verdoppelung entstehen würden? u. s. w.

§. III.

Hiernächst hat man sich bey'm Unterrichten im Generalbassspielen vorzüglich einer guten Ordnung zu befleißigen.

Türks Generalb.

A

Man

Man gehe die Akkorde, nach den nöthigsten *) vorausgeschickten Regeln und Erklärungen, ungefähr in derjenigen Ordnung durch, die ich in dieser Anweisung befolgt habe. Es ergeben sich aus dem darin angenommenen Systeme verschiedene Regeln, die jeder, der auch nur mittelmäßige Fähigkeiten hat, selbst herleiten und leicht behalten kann. Läßt man aber den Lernenden aus der ersten der besten, gar nicht dazu geeigneten, Generalbassstimme die vorkommenden Akkorde der Reihe nach spielen, ohne daß er von ihrer Entstehung, Abstammung, erforderlichen Behandlung u. hinlängliche Kenntniß hat: so wird er dadurch zwar nach und nach die verlangten Griffe gleichsam mechanisch angeben lernen; aber gewiß wird er auch bey dieser Methode in geraumer Zeit das Ganze noch immer nicht übersehen, häufig fehlen, sich nur spät, vielleicht wohl niemals, von der Zweckmäßigkeit der Regeln überzeugen. Kurz, er wird vieles lernen, um es bald wieder zu vergessen.

Spieleu muß der Lernende allerdings, außer den zu jedem Akkorde entworfenen kurzen Uebungsrempeln, auch andere Generalbassstimmen; aber nur erst alsdann, wenn er bereits wenigstens die mehresten Akkorde und ihre erforderliche Behandlung kennt. Dies dürfte freylich, bey drey oder vier wöchentlichen Lektionsstunden, erst nach einigen Monaten mit Nutzen geschehen können. Indes ist dies kein Zeitverlust; denn gewiß werden die gemachten Fortschritte alsdann sehr merklich seyn. Damit aber der Lernende sich das Generalbassspielen nicht allzu schwer vorstelle, so lege man ihm allenfalls nebenbey zuweilen eine leichte und richtig bezifferte Bass-

*) Eben nicht alles, was ich, des Zusammenhanges u. wegen, vor dem Kapitel vom harmonischen Dreyklange vorausgehen lassen mußte, braucht man mit dem Lernenden sogleich durchzugehen. Denn manches dürfte dem Anfänger doch wohl zu schwer seyn. Man verspart dieses, bis etwa ein Fall vorkommt, der die Kenntniß und Anwendung derjenigen Regel voraussetzt, auf welche ich jedesmal verwiesen habe.

Baßstimme vor. Er wird desto mehr Lust zur Erlernung des Generalbasses bekommen, wenn er nicht bey jedem Griffe, wie in den meisten absichtlich darnach eingerichteten Uebungsexempeln, auf eine oder die andere Schwierigkeit stößt. Das, was ihm für jetzt noch unbekannt ist, erwähnt man nur mit wenigen Worten, und spart die ausführliche Erklärung, bis es die Ordnung beym eigentlichen Unterrichte mit sich bringt.

§. IV.

Ferner rathe ich, daß man, besonders im Anfange, auf einmal nicht zu viel durchnehme. Denn oft wird lange Zeit und mehrmaliges Erklären auf diese oder jene Art dazu erfordert, ehe der schwächere Schüler etwas völlig einseht, und auf jeden ähnlichen Fall richtig anwenden lernt. Man füge daher, wenn es nöthig seyn sollte, noch mehrere Beispiele hinzu, um eine oder die andere Regel näher zu bestimmen, und sie dem Gedächtnisse desto fester einzuprägen. Auch wiederhole man gelegentlich dasjenige, was der Lernende zwar schon wußte, aber vielleicht ganz, oder doch zum Theil, wieder vergessen hat. Ueberhaupt behandle man ja nicht Einen Lernenden, wie den Andern. — Eine Erinnerung, die nicht oft genug wiederholt werden kann, weil recht viele Lehrer auf die Fähigkeiten ihres jedesmaligen Schülers noch immer zu wenig Rücksicht nehmen.

§. V.

Es ist nicht genug, daß man bey der Unterweisung einzig und allein über die Befolgung der Regeln in Absicht auf die reine Harmonie halte, sondern man muß auch den Lernenden, seinen Kräften gemäß, zugleich an eine geschmackvolle Begleitung gewöhnen, damit er nicht bloß ein schulgerechter Generalbaßspieler werde. Denn wer höchstens nicht gegen eine oder die andere grammatische Regel verstößt,

der hat in der That noch sehr wenig geleistet. Ein Tonstück kann, wie bekannt, ganz fehlerfrey, und dabey doch übrigenß sehr schlecht gespielt werden. Dies gilt auch mehr oder weniger vom Spielen des Generalbasses.

§. VI.

Um den Schüler mit der geschmackvollern, bessern Begleitung bekannt zu machen; ihn zu lehren, wie er jedem Tonstücke, in Ansehung des herrschenden Charakters und anderer Nebenumstände, eine zweckmäßige Begleitung gleichsam anpassen müsse; in ihm die Lust zum Lernen zu erhalten, oder wieder anzufrischen &c. dazu ist es sehr rathsam, daß der Lehrer zuweilen die Hauptstimme z. B. die erste Violine &c. spiele, und sich von dem Lernenden begleiten lasse, wenn dieser nämlich hierzu bereits hinlängliche Fertigkeit besitzt. Denn vieles, was an sich gut ist, taugt nicht, so bald die übrigen dazu gesetzten Stimmen hinzu kommen. Man kann z. B. da vierstimmig begleiten, wo in Rücksicht der Haupt- und Nebensimmen die drey- oder fünfstimmige Begleitung zweckmäßiger wäre. Bald kann die Lage zu hoch, bald zu tief seyn. Bey dieser Stelle kann zu jedem Taktgliede, bey einer andern hingegen nur zu den guten Takttheilen das Anschlagen der Akkorde erfordert werden. Alles dies, und noch vieles andere, läßt sich aus der einzelnen Bassstimme nicht immer errathen. Spielt aber der Lehrer ein Instrument dazu, oder verweist wenigstens den Lernenden auf die in der Partitur enthaltenen Hauptstimmen, so wird dieser auf die erwähnten Umstände allmählich aufmerksam, übt sein Ohr, (oder doch das Auge,) und lernt so mit erforderlicher Diskretion begleiten. Nur ist dies von Anfängern noch nicht zu verlangen. Deswegen hielt ich es
auch

auch nicht für unumgänglich nöthig, in dieser kurzen, zunächst für angehende Generalbassspieler bestimmten, Anweisung zu den eingerückten Uebungserempeln eine Violinstimme 2c. hinzu zu fügen.

§. VII.

Die Uebungserempel, welche man mit dem Schüler kritisch durchgenommen hat, lasse man besonders abschreiben, und ihn die Akkorde auf einer leer gelassenen Notensreihe, oder auch wohl auf drey über einander stehenden Systemen jede Stimme einzeln aussetzen. Einmal dient dies überhaupt zur nöthigen Wiederholung; sodann sieht auch der Anfänger erst bey dem Niederschreiben manches völlig ein, was ihm vorher vielleicht doch noch nicht überzeugend genug einleuchtete. Ueberdies bleibt das, was man selbst niederschreibt, gewöhnlich länger im Gedächtnisse, als wenn man es nur flüchtig spielt; und was etwa der Vortheile mehr sind. Man lasse aber die zu jedem Akkorde entworfenen Uebungserempel nicht nur in Einer Lage, sondern auch tiefer und höher spielen, damit der Schüler sich in allen Lagen helfen lerne. In dieser Rücksicht kann man die sonst bestimmten Grenzen in Ansehung der Höhe und Tiefe immerhin überschreiten lassen. Aus das Versetzen der Uebungserempel in andere Töne (das Transponiren) ist dem Lernenden sehr anzurathen.

§. VIII.

Da es auf dem Musikkernenden überhaupt, insbesondere aber auf den künftigen Komponisten (und auf das nicht immer zu vermeidende Generalbassspielen unbezifferter Bässe) einen sehr vortheilhaften Einfluß hat, wenn er weiß, auf welcher Stufe jeder Akkord am häufigsten vorkommt, oder seinen eigentlichen Sitz hat: so vergesse der Lehrer ja

nicht, den fähigern Schüler bey Zeiten damit bekannt zu machen. Auch lasse man ihn vor jedem zu spielenden Tonstücke wenigstens einige Akkorde aus eigener Erfindung angeben. Es versteht sich, daß man anfangs nur etwa mit dem Dreyklange auf der Dominante und auf der Tonica selbst, zufrieden ist. Kann er diese Akkorde in jeder vorkommenden Tonart finden, so lasse man ihn auf mehreren Stufen einen oder den andern dahin gehörigen Akkord aufsuchen, und daraus ein kleines Ganzes zusammen setzen. Dadurch wird allmählich der Grund zur so genannten Tonsführung gelegt. Nun zeigt man ihm, wie Ausweichungen möglich sind. Dieses geschieht, wie bekannt, am leichtesten vermitteltst des Septimenakkordes mit der kleinen Septime und großen Terz auf der Dominante desjenigen Tones, in welchen man ausweichen will. Gesezt also, der Lernende soll aus dem C dur in G dur ausweichen, so läßt man ihn in einer guten natürlichen Folge, (z. B. nach dem weichen Dreyklang Arc.) auf der Dominante von G, nämlich auf D, den Septimenakkord ($\frac{7}{\times}$) greifen. Er wird fühlen, daß man schon dadurch in G kommt, und warum in diesem Falle fis der Leitton heißt. — Man erklärt ihm nunmehr, daß dieser Uebergang auch vermitteltst jeder Versetzung des Septimenakkordes, nämlich durch $\frac{9}{2}$ auf dem Semitonio modi (fis), durch $\frac{6}{3}$ auf der zweyten Stufe (a), und durch $\frac{4}{2}$ auf der vierten Stufe (c) geschehen könne. Aus dem G dur wieder in C dur zurück, führt demnach der Septimenakkord ($\frac{4}{7}$) auf der Dominante von C, nämlich auf G, oder eine der nur eben erwähnten Versetzungen. — Mehr hievon zu sagen erlaubt der Raum nicht. Ein geschickter Lehrer wird auch in dieser Rücksicht das Fehlende durch mündlichen Unterricht ersetzen.

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Erklärung der Worte:

Ton, Intervall, Konsonanz, Dissonanz, Akkord, Harmonie, Modulation und Generalbaß.

§. 1.

Unter Ton versteht man überhaupt einen jeden Klang, dessen Höhe oder Tiefe sich deutlich bemerken, und gegen einen andern bestimmen (vergleichen, abmessen, berechnen) läßt. Die Physiker sagen daher gewöhnlich kürzer: „der Ton ist ein Klang von bestimmter, vergleichbarer Höhe u. dgl.“ Nur muß man das Beywort bestimmt hier nicht in der Bedeutung nehmen, als habe jeder nahmhafte Ton eine gewisse genau festgesetzte Höhe oder Tiefe. Denn noch giebt es kein allgemein eingeführtes absolutes Tonmaß; daher wird auch z. B. der Ton, den wir C nennen, nicht an jedem Orte gleich hoch gestimmt. Im gewöhnlichen Chortone hat das C sogar die Höhe des Tones D auf denjenigen Instrumenten, die im so genannten Kammertone stehen.

A n m. Ein reiner Ton entsteht, wenn die Schwingungen (Vibrationen) eines elastischen Körpers, z. B. einer Saite, in gleicher Geschwindigkeit, oder in gleichen Zeiträumen (regelmäßig) auf einander folgen. Vibrirt eine Saite zwar dem größten Theile nach, aber doch nicht daraus gleich geschwind — wie dies bey nicht völlig gleichartigen, oder stellenweise etwas dickern oder dünnern Saiten der Fall ist —: so wird der Ton unrein, d. h. man hört den eigentlichen Ton, der mittlingenden unharmonischen Nebentöne wegen, nicht hervorstechend genug. Folgen die Schwingungen

gungen sehr unregelmäßig, ohne alle Ordnung auf einander; so entsteht dadurch gar kein wirklicher Ton, sondern nach Beschaffenheit des erzitternden Körpers bloß ein Laut oder Schall, ein verworrenes Geräusch u. dgl.

Die *Höhe* und *Tiefe* eines Tones hängt von der mehrern oder mindern Geschwindigkeit der Schwingungen ab. *Tief* wird nämlich ein Ton genannt, wenn der elastische Körper in einem gewissen Zeitraume z. B. in einer Sekunde, verhältnißmäßig wenige, folglich langsamere, Schwingungen macht. Dieß ist der Fall bey dicken, langen und nicht stark gespannten Saiten. Je geschwinder hingegen die Schwingungen aufeinander folgen, oder je öfter in dem nämlichen Zeitraume die Luft erschüttert wird, (wie bey dünnern, kürzern oder stärker gespannten Saiten,) desto höher wird der Ton.

§. 2. In einem besondern musikalischen Sinne bezeichnet das Wort **TON** ein Intervall, (§. 3.) welches auf zwey zunächst liegenden Stufen steht, wie c-d zc. In dieser Hinsicht unterscheidet man hauptsächlich ganze und halbe Töne, weil die Stufen c, d, e, f, g, a, h, c — folglich auch die darauf bezeichneten Töne — nicht alle gleich groß sind. Zwey zunächst liegende Tassen z. B. c und cis, cis und d, e und f zc. verhalten sich, ohne Rücksicht der Lage, wie ein halber Ton zu einander. *) Liegt aber zwischen zwey Tassen noch Eine, wie zwischen c und d, (nämlich cis,) zwischen e und fis, (f) zwischen fis und gis, (g,) zc. so beträgt ihre Entfernung von einander einen ganzen Ton.

Anm. 1. Selbst die halben Töne pflegt man, bey genauerer Bestimmung, in große und in kleine einzutheilen. Ein großer halber Ton besteht ungefähr aus fünf so genannten *commatibus*, **) und wird auf zwey Stufen dargestellt.

Bon

*) Dem angehenden Generalbassspieler auf irgend einem Klavierinstrumente dürften diese Merkmale wohl einleuchtender seyn, als eine theoretische Erklärung. Indesß sagt die beygefügte Anmerkung auch in dieser Hinsicht mehr hiervon.

**) Man nimmt nämlich an, daß neun solche Comma einen ganzen Ton betragen. Diese Eintheilung ist zwar nicht völlig genau =
denn

Von dieser Art sind e-f, fis-g, a-b *zc.* Die kleinen halben Töne, auf die man nur vier comma rechnet, stehen auf Einer Stufe, z. B. c-cis, des-d, u. s. w. Zwey halbe Töne von verschiedener Größe, d. h. ein großer und ein kleiner halber Ton, machen zusammen einen ganzen Ton aus, z. B. c-d, nämlich c-cis, und cis-d, oder c-des, und des-d.

An m. 2. Ein Ton kann freylich nicht in Hälften *zc.* getheilt oder zerlegt werden; daher sind in dieser Rücksicht die Ausdrücke ganze, halbe *zc.* Töne allerdings der Sache nicht vollkommen angemessen. Allein in so fern man dabey auf die Entfernung zweyer Töne sieht, kann die gedachte Eintheilung dessen ungeachtet beybehalten werden. Auch dürften diese, nun einmal allgemein in die Kunstsprache eingeführten Ausdrücke wohl so leicht nicht wieder daraus zu verdrängen, und durch andere, in jeder Hinsicht passende, zu ersetzen seyn.

§. 3. Zwey Töne von verschiedener Größe, d. h. wozu einer höher ist, als der andere, werden ein Intervall genannt, weil man sich, nach einer sinnlichen Vorstellung, zwischen beyden Tönen einen Zwischenraum, (eine gewisse Entfernung, Weite *zc.*) denkt. Eigentlich sind aber nicht die beyden Töne selbst das Intervall, sondern gleichsam nur die Grenzpunkte desselben; mithin würde man richtiger sagen: Zwey Töne von verschiedener Größe begrenzen ein Intervall *). Gemeiniglich wird — wiewohl ebenfalls nicht ganz

denn es giebt auch ganze Töne von verschiedener Größe = = ; indeß kann sie doch dazu dienen, dem angehenden Generalbassspieler von der verschiedenen, oder vielmehr verschieden seyn sollenden, Größe der halben Töne einigermaßen einen Begriff beizubringen. Die genauere Erörterung dieses weitläufigen Gegenstandes gehört in eine eigentliche Theorie der Musik, und würde hier zu vielen Raum einnehmen; gesetzt auch, es wäre möglich, dem Anfänger, der keine mathematischen Kenntnisse besitzt, die Sache völlig klar und deutlich zu machen.

*) Der Kunstausdruck Intervall ist ein Tropus, d. h. eine Redefigur, (unter der besondern Benennung Metonymie,) wonach ein Begriff mit dem andern verwechselt, oder einer statt des andern (z. B. die Ursache statt der Wirkung, das Zeichen statt der dadurch be-
zeichn-

ganz richtig — der jedesmalige höhere Ton das Intervall genannt; denn man sagt der Kürze wegen bloß: d ist die Sekunde, e die Terz von C u. s. w. Der obigen gewöhnlichen Erklärungen zu Folge gehörte der Einklang nicht zu den eigentlichen Intervallen; denn die Töne c und c sind beyde von gleicher Höhe, folglich läßt sich dazwischen kein Raum denken.

Anderere hingegen lehren, ein Intervall sey das Verhältniß, worin zwey Töne in Absicht auf ihre Höhe gegen einander stehen. Sonach wäre allerdings auch der Einklang ein Intervall, weil beyde verglichene Töne z. B. g und g, ein gewisses Verhältniß zu einander haben. Beyde sind nämlich von gleicher Höhe oder Größe, mithin haben sie das so genannte Verhältniß der Gleichheit *).

§. 4. Die Hauptbennungen Sekunden, Terzen &c. erhalten die Intervalle von der größern oder kleinern Anzahl Stufen, welche sie auf dem Notenplane einnehmen. Eine Sekunde steht nämlich auf der zweiten oder nächstliegenden, eine Terz auf der dritten, eine Quarte auf der vierten Stufe u. s. w. Wenn schlechthin von der Prime, Oktave, Quinte oder Quarte die Rede ist, so versteht man die reine oder vollkommne Prime, Oktave, Quinte oder Quarte darunter. Weil aber auf jeder Stufe mehrere Intervalle, z. B.

zeichneten Sache, das Verhältniß statt des darin Enthaltenen &c. gesetzt wird. In dem gegenwärtigen Falle nennt man den denkbaren Zwischenraum, und meint die beyden Töne selbst, oder vielmehr ihr Verhältniß in Ansehung der Höhe und Tiefe.

*) Um jedem Streite, wo möglich, zu entgehen, rücke ich hier beyde, der Hauptsache nach verschiedene Definitionen des Wortes Intervall ein, und überlasse es Jedem, der einen oder der andern Meinung beizutreten. Nur hätte man, dünkt mich, statt des Kunstwortes Intervall (Zwischenraum) ein anderes wählen, oder es nachher noch einführen sollen, wenn dabey bloß das Verhältniß zweyer Töne zu einander, ohne Hinsicht auf den dazwischen denkbaren oder mangelnden Raum, in Betrachtung kommen soll. Uebrigens kann ich auf keinen Fall zugeben, daß nach der Behauptung einiger neuerer Tonlehrer auch ein einzelner Ton z. B. der tiefere allein, ein Intervall sey, oder daß zwey Töne, wie c auch zwey Intervalle heißen können.

z. B. mehrere Sekunden, Terzen 2c. möglich, und in der Ausübung auch wirklich gebräuchlich sind: so bedient man sich der Beywörter groß, klein, übermäßig, vermindert, u. d. gl. um dadurch die Größe des einen oder des andern Intervalles genauer zu bestimmen. (§. 5.)

A n m. Die Intervalle werden gewöhnlich von dem tiefern Tone aufwärts, und zwar nach Stufen abgezählt. Wenn man also die Töne c und e nach ihrer Entfernung, oder als Intervall, bestimmen will, so zählt man die erste Stufe (nämlich c) mit. Sonach steht e auf der dritten Stufe, und heißt folglich eine *Terz*. Es ist zwar um einen halben Ton tiefer als e, weil aber es ebenfalls auf der dritten Stufe von c steht, so behält dieses Intervall die Benennung einer *Terz*; da hingegen der Ton dis auf der zweyten Stufe von c eine *Sekunde* heißt. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf andere Intervalle machen können.

§. 5. Ueber die Anzahl der Intervalle hat man sich bis jezt ebenfalls noch nicht vereinigen können; denn einige Tonlehrer nehmen deren in dem Bezirk einer Oktave nur achtzehn, Andere hingegen ein- zwey- bis vier und zwanzig, und noch Andere sogar einige vierzig an. — Die mehr oder weniger gewöhnlichen Intervalle möchten etwa folgende seyn:

Primen.			Sekunden.		
Einklang,*)	große, ver-		übermäßige	verminderte**)	
auch reine	größerte od.		ge od. ver-	te**)	oder
Prime.	übermäßige.	kleine.	große, größerte.	verkleinerte.	

Gleiches Tonhöhe.	ein kleiner halber Ton.	ein großer halber Ton.	ein ganzer Ton.	ein ganzer u. ein kl. halber Ton.	ein Comma
-------------------	-------------------------	------------------------	-----------------	-----------------------------------	-----------

Terzen:

*) Der Einklang mag nun ein wirkliches Intervall seyn, oder nicht, so mußte ich ihn doch, der Vollständigkeit wegen, hier mit aufnehmen, **E i n k l a n g** sagt man, weil c und c, auf zwey Instrumenten oder von zwey Sängern hervorgebracht, einerley Tonhöhe haben. Da jedoch zu dem sogenannten Einklange z w e y T ö n e gehören, die noch überdies, z. B. auf einer Violine und Flöte 2c. auch dem **A l a n g e** nach ver-

Terzen:

verminderte
oder verklei-
nerte.

kleine. große größte.

übermäßi-
ge od. ver-ver-
min-

Quarten:

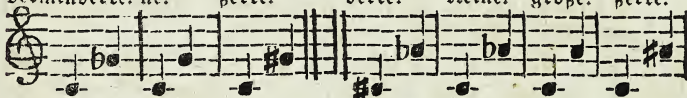
reine übermä-
od. voll- ßige od.
oder: komm. vergröß.

2 große halbe Töne. 1 ganzer T. u. 1 großer halber T. 2 ganze Töne. 2 ganze Töne u. 1 kleiner halber T. 1 ganzer T. u. 2. große halbe Töne. 2 ganze Töne u. 1 großer halber T. 3 ganze Töne.

Quinten:

falsche **), reine übermä-
unvollkomm. od. voll- ßige od.
(kleine) oder komm- vergröß.
verminderte. ne. ßerte.vermin-
derte.

kleine. große. ßerte.



2 ganze und 2 große halbe T. u. ein großer halber T. 3 ganze Töne. 4 ganze Töne. 2 ganze u. 3 große halbe T. u. 2 große T. u. 1 großer halber T. 3 ganze T. u. 2 große T. u. 1 großer halber T. 4 ganze T. u. 1 großer halber T. 5 ganze Töne.

verschieden sind; so wird die Benennung Einklang von einigen Schriftstellern für unschicklich erklärt; nur hat man dafür noch kein anderes Kunstwort eingeführt. Die reine Prime ist zwar nicht in Ansehung ihres Verhältnisses, aber doch in Absicht auf ihren Gebrauch, von dem Einklange verschieden. Denn die erstere bezieht sich bloß auf den jedesmaligen Grundton selbst, und steht also mit diesem unabänderlich auf einer und ebenderselben Stufe; da hingegen der Einklang auch außerdem zu Verdopplung eines oder des andern Intervalles, z. B. der Quinte u. gebraucht wird. Allein bisher hat man beyde Wörter gemeinlich für gleichbedeutend genommen, und nur erst seit kurzem zeigte vorzüglich Portmann die gedachte Verschiedenheit. — Uebrigens bezeichnet man den Einklang durch eine Note mit 2 Strichen, wovon einer auf = der andere abwärts steht a). Weil aber bey ganzen Taktnoten die Striche nicht statt finden, so schreibt man dafür 2 solche Noten nebeneinander b).

a)

b)

oder:



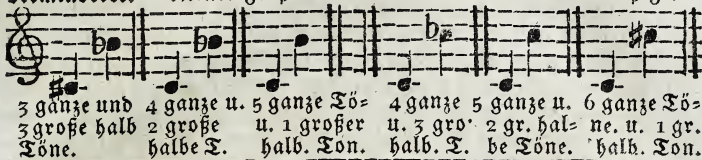
**) Ueber die, anfangs vielleicht etwas auffallende, und bisher in den meisten Lehrbüchern nicht mit aufgeführte, v e r m i n d e r t e Sekunde, cis-des, dis-es u. so wie über verschiedene andere Intervalle, folgen §. 6. die nöthigen Bemerkungen.

***) Der sehr gewöhnliche Ausdruck: falsche Quinte, zeigt nicht an, daß

Septimen:

Oktaven.

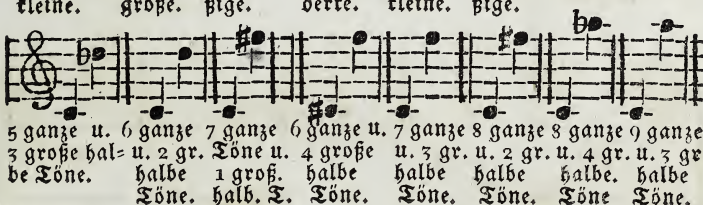
verminderte. kleine. große.

verminder= reine od. vergrößer=
te oder ver= vollkom= te od. über=
kleinerte. mene mäſſige.

Nonen: *)

Undecimen:

Terzdecimen:

kleine. große. übermä= vermin= übermä= kleine. große.
ſſige. derte. ſſige.

Diejenigen Intervalle, welche in dem Bezirke der reinen Oktave enthalten sind, werden einfache, die übrigen weiter entfernten aber zusammengesetzte Intervalle genannt. Es versteht sich übrigens von selbst, wenn z. B. d zum tiefern Tone angenommen wird, daß alsdann es die kleine, e die große und eis die übermäßige Sekunde ist u. f. w.

dieses Intervall fehlerhaft sey, sondern man bedient sich des Beywortes *falsch* deswegen, weil die dadurch bezeichnete Quinte unecht (nicht rein, dissonirend) 2c. ist. Schicklicher hätte man aber doch wohl ein anderes Beywort wählen können; wie denn auch diese Quinte von Einigen in gewissen Fällen die *kleine*, von Andern aber die *verminderte* Quinte genannt wird. (Marpurg, Handbuch 2c. Seite 13. und 95.)

*) Die Nonen, Undecimen und Terzdecimen sind zwar in Absicht auf ihren Standort, (aber nicht ihrem harmonischen Gebrauch nach,) nichts anders, als Oktaven von der Sekunde, Quarte und Sexte. Auch bedient man sich zur Bezeichnung der zwey Lettern gewöhnlich der Ziffern 4 und 6; nur einige Neuere wählen dazu nicht ohne Grund die Zahlen 11 und 13. Alle Decimen und Duodecimen oben mit

Anm. Die Intervalle behalten gewöhnlich ihre Hauptbenennungen, *Terz*, *Quintere*. auch alsdann noch, wenn man sie um eine oder mehrere Oktaven höher versetzt. Die reine Quinte von C ist bekanntlich g, dieses g mag nun das nächste von dem angenommenen C seyn, wie in den Beyspielen 1), oder mehrere Oktaven davon entfernt liegen 2) 3): so bleibt das g doch immer noch die Quinte von C. Daß aber hiervon vorzüglich die Intervalle auf der zweyten Stufe in verschiedenen Fällen eine Ausnahme machen, und unter welchen Umständen nach einigen Systemen z. B. von C an gerechnet das f eine Undecime, das a hingegen eine Terzdecime heißt, dies wird am gehörigen Orte näher bestimmt werden.



§. 6.

In so fern die zu einem Intervalle gehörigen beyden Töne entweder zugleich, oder nach einander vorkommen, werden die Intervalle von einigen Theoretikern in harmonische und in melodische eingetheilt. Harmonisch heißt nämlich ein Intervall, wenn die dazu gehörigen Töne zugleich (coexistirend) angegeben werden, und beyde zu einem oder dem andern wirklichen Akkorde gehören; da hingegen die Töne eines melodischen Intervalles nach einander (successiv) vorkommen. Sonach wären c und g über einander verbunden oder zugleich angegeben, ein harmonisches Intervall; kämen aber diese beyden Töne nach einander vor, so würden sie ein melodisches Intervall

mit aufzuführen, hielt ich für unnöthig, weil man sich unter diesen Intervallen nur um eine Oktave erhöhte Terzen und Quinten denken darf.

vall heißen. Nicht alle harmonische Intervalle sind auch als melodische brauchbar, und umgekehrt. So verbietet man z. B. die Folge verschiedener übermäßigen und verminderten Intervalle, die als harmonische sehr gebräuchlich sind, und unter den allgemeinen Regeln insgesammt nahmhaft gemacht werden sollen. Dagegen giebt es keinen Akkord, zu welchem die beyden Töne dis und es gehören, ob sie gleich bey so genannten enharmonischen Tonverwechselungen, z. B. in dem vortrefflichen ersten Recitative des Todes Jesu von Graun 2c. allerdings unmittelbar nach einander folgen können. Zu den bloß melodischen Intervallen gehört eigentlich auch die übermäßige Prime; denn sie kommt niemals als ein wirklich zur Harmonie gehöriges Intervall, sondern nur im Durchgange, statt der reinen Prime vor. Dies gilt auch von der übermäßigen Oktave, die im Grunde ohnehin wohl nichts anders, als eine in die höhere Oktave versetzte, übermäßige Prime ist. Die verminderte Terz, die verminderte Sexte und die verminderte Oktave werden von Einigen ebenfalls für bloß melodische Intervalle erklärt; ob sie gleich in verschiedenen Lehrbüchern als wirklich zur Harmonie gehörige Intervalle erscheinen. Fast gar nicht gebräuchlich ist die übermäßige Terz; indeß hat doch unter andern vorzüglich Marpurg ihren, allenfalls zulässigen, Gebrauch in der Harmonie zu zeigen gesucht. Handbuch, S. 128; desgl. Versuch über die mus. Temperatur, S. 46.)

A n m. Schriebe ich eine bloß speculative Intervallenlehre, so würde ich auch die noch übrigen, S. 5. absichtlich nicht erwähnten, Intervalle, die sich auf dem Papiere 2c. darstellen lassen, der Reihe nach anzeigen. Allein wozu hier alle die denkbaren Intervalle, von welchem der Generalbassspieler gegenwärtig keinen wirklichen Gebrauch machen kann? — Damit man aber doch von solchen, größtentheils nur papiernen, Intervallen einen Begriff bekomme, rücke ich hier bloß die noch möglichen Primen und Sekunden ein.

Primen:

Primen:	Sekunden:
die zweymahl verkleinerte. oder:	die einmahl vergrößerte. oder:
die zweymahl verkleinerte. oder:	die zweymahl vergrößerte. oder:
die zweymahl verkleinerte. oder:	die zweymahl vergrößerte. oder:

*)

Hiervon wird man schon einigermaßen auf die noch übrigen Terzen, Quarten, Quinten zc. schließen können. Wer sie alle zu kennen wünscht, der findet sie im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten, die Musik betreffend, oder in Scheibens Werk über die musikalische Composition, desgl. in Riedts Versuch über die mus. Intervallen u. a. m.

In einem gewissen Lehrbuche werden auch sogar die übermäßige Prime, die verminderte Sexte, die verminderte und die übermäßige Oktave für bloß p a p i e r n e oder s c h i m ä r i s c h e Intervalle erklärt; allein mich dünkt, der achtungswerthe Verfasser dieses Lehrbuches gehe hierin doch zu weit. Denn gesetzt und zugegeben, daß die genannten Intervalle, wenigstens nach einem oder dem andern Systeme, zum Theil oder insgesammt nicht eigentlich zur Harmonie gehören, sondern nur als Verzögerungen, durchgehende Töne u. dgl. zu betrachten sind: so kann man doch den Gebrauch derselben nicht läugnen. Wenn aber diese Intervalle wirklich vorkommen, sey es auch, daß sie nicht zur Harmonie gerechnet werden dürfen: so muß man doch einen Namen für sie haben, und dadurch z. B. eine übermäßige Prime von einer kleinen Sekunde unterscheiden können **).

*) Diese verminderte Prime, die als ein melodisches Intervall häufig vorkommt, habe ich S. 5. deshalb nicht mit aufgeführt, weil sie wohl bloß eine absteigende übermäßige Prime ist. Denn sich den sogenannten Grundton oder die Basis eines Intervalles als den h ö h e r n Ton zu denken = wie dies hier geschehen müßte = scheint mir gewissermaßen ein Widerspruch zu seyn. Auch bey der oben angezeigten zweymahl verkleinerten Prime und Sekunde = die ich übrigens ihren Vertheidigern gern zum beliebigen Gebrauche überlassen will = ist dies der Fall.

**) Daß aber Einige das Intervall C cis für eine kleine Sekunde erklären und die Benennung: übermäßige Prime, nicht gelten lassen wollen, ist freylich sonderbar genug. Denkt man sich die übermäßige Prime als ein Intervall, welches einen kleinen halben Ton höher ist als der Grundton, aber doch auf der nämlichen (ersten) Stufe steht:

§. 7.

Natürlich groß oder klein heißen die Intervalle, wenn sie in der Tonleiter (Vorzeichnung) des Tones, woraus man spielt, enthalten sind. Folglich wäre z. B. in C dur e die natürlich große, und in C moll es die natürlich kleine Terz. Die Intervalle, welche nicht unter der Vorzeichnung mit begriffen sind, sondern durch ein Versetzungszeichen erst unmittelbar vor der Note bezeichnet werden, pflegt man gemeiniglich, aber nicht immer richtig, zufällig große oder kleine Intervalle zu nennen *). So nach wäre z. B. fis in D moll die zufällig große, b in G dur aber die zufällig kleine Terz.

An m. Daß dennoch ein Versetzungszeichen unmittelbar vor der Note nicht jedesmal ein zufällig großes oder kleines Intervall bezeichne, hoffe ich sogleich überzeugend erweisen zu können. Man nehme an, ein Tonstück gehe aus C dur, so ist fis allerdings zufällig groß. Weicht aber der Komponist in diesem Tonstücke aus C dur wirklich in G dur oder E moll aus, so kann fis, des Kreuzes vorfungeachtet, sodann (d. h. nach geschehener Ausweichung) nicht mehr zufällig groß heißen; denn fis ist dem G dur und E moll so eigen und natürlich, als es foder h dem C dur ist. Eben so bezeichnete auch b vor der Note h, wenn nämlich der Komponist bereits in F dur oder D moll ausgewichen wäre, kein zufällig kleines

so finde ich in der gedachten Benennung gar nichts Ungereimtes. Denn wir benennen ja bekanntlich alle Intervalle von denjenigen Stufen, welche sie der Zahl nach auf dem Notenplane einnehmen. Warum soll dies bloß bey der Prime nicht statt finden? Setzt etwa das Kunstwort Prime nur einen und ebendenselben Ton voraus? Und ist nicht so wohl das Verhältniß, als die Behandlung einer übermäßigen Prime und kleinen Sekunde wirklich verschieden? Kurz, ich kann in der Benennung: übermäßige Prime, nichts Widersprechendes oder Fehlerhaftes finden, und glaube auch jetzt noch nicht, daß das Intervall c cis 2c. mit Recht eine kleine Sekunde heißen könne.

*) Ueberhaupt hätte man, in Hinsicht auf die natürlichen Intervalle, statt des Beywortes zufällig, wohl noch schicklicher ein anderes, z. B. fremd, erhöht u. dgl. wählen können; zumal da auch gewisse Dissonanzen zufällige genannt werden. Indes muß ich freylich in dieser Anweisung die nun einmal fast allgemein angenommenen Kunstwörter beybehalten.

nes Intervall u. s. w. Daß diese Bemerkung für den Generalbasspieler nicht unwichtig sey, wird bey vorkommenden Fällen gezeigt werden.

§. 8. Alle die §. 5. angezeigten Intervalle — den Einklang mit darunter begriffen — bringt man in zwey Hauptklassen. Einige werden nämlich, in Absicht auf ihre Wirkung zc. Konsonanzen, andere aber Dissonanzen genannt. Konsonirend (wohlklingend) heißen diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander leicht zu fassen ist, oder die zugleich angegeben einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf uns machen. Wenn sie auch nicht alle völlig in Ruhe setzen, so bewirken sie doch wenigstens keine widrige Empfindung.

Dissonirend (übelklingend) nennt man diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander schwer zu fassen ist, oder die einen mehr oder weniger unangenehmen Eindruck auf uns machen. Sie setzen nicht in Ruhe, d. h. sie lassen noch eine Folge (Auflösung in eine Konsonanz) erwarten.

Anm. Damit man diesen, auch für den Generalbasspieler wichtigen, Paragraphen ganz verstehe, muß ich eine etwas längere Anmerkung hinzufügen.

Zwey Saiten von gleicher Dicke und Länge, gleich stark gespannt, schwingen sich auch gleich geschwind, und geben einen und eben denselben Ton (den Einklang) an. Man sagt daher: der Einklang verhält sich wie eins zu eins. (1:1) Wenn also die eine Saite binnen einem gewissen Zeitraume z. B. 100 Schwingungen macht, so vibriert indessen auch die andere Saite 100 mal u. s. w. Dies ist das leichteste Verhältniß, das sich denken läßt. Daher werden auch zwey Töne, die ein so leicht zu fassendes Verhältniß zu einander haben, eine Konsonanz genannt. Niemand aber kann und wird es schwer finden, z. B. binnen vier gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen, ebenfalls viermal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter vier gleich weit entfernte Punkte. . . . vier andere Punkte in gleicher Entfernung zu setzen.

Wenn

Wenn man hingegen eine Saite, z. B. das G auf der Violine *), um die Hälfte verkürzt, (welches durch das Aufsetzen eines Fingers geschehen kann, weil alsdann nur Eine Hälfte der Saite klingend gemacht wird,) so schwingt sich diese Hälfte noch einmal geschwinder, als die ganze Saite, und giebt nunmehr den Ton G genau um eine Oktave höher an. Da nun in diesem Falle die ganze Saite nur einmal vibriert, während die Hälfte derselben zwey Schwingungen macht, so sagt man: die Oktave verhält sich wie eins zu zwey. (1:2) Durch die kleinere Zahl wird nämlich der tiefere Ton einer Oktave angedeutet; vorausgesetzt, daß von den Schwingungen, nicht aber von der Länge der Saiten die Rede ist. Denn im letztern Falle verhält sichs umgekehrt; weil nämlich in der ganzen Saite die Hälfte derselben zweymal enthalten ist, oder weil die Länge der ganzen Saite sich gegen die Hälfte derselben wie zwey zu eins (2:1) verhält. — Sonach macht diejenige Saite, die den tiefern Ton einer Oktave angiebt, nur 100 Schwingungen, während die andere Saite 200 mal vibriert u. s. w. Ein solches Verhältniß ist ebenfalls leicht zu fassen; daher gehören auch zwey Töne, die sich wie eins zu zwey verhalten, zu den Konsonanzen. Daß aber das gedachte Verhältniß leicht zu fassen ist, wird wohl niemand leugnen. Denn wer sollte es schwer finden, binnen der Zeit, in welcher jemand z. B. acht Schläge in gleichen Zeiträumen thut, sechzehnmal gleich geschwind nieder zu schlagen! — Oder man setze eine Anzahl z. B. acht Punkte in gleicher Entfernung neben einander, wie hier: so ist es sehr leicht, unter diese acht Punkte sechzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. Ungleich schwerer wäre es hingegen, binnen funfzehn gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen sechzehnmal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter funfzehn gleich weit entfernte Punkte sechzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. (Dies letztere Verhältniß 15:16 gäbe demnach eine Dissonanz.) Jetzt wird man hoffentlich einsehen, warum gewisse Intervalle leichter zu fassen sind, und in so fern angenehmer auf uns wirken, als andere. Wenigstens ist dies die wahrscheinlichste Ursache, welche die Philosophen vom Kon- und Dissoniren der Intervalle angeben **).

B 2

Ber=

*) Ein Monochord wäre hierzu freylich noch besser; allein ich besorge, dieses Instrument möchte nicht überall zu haben seyn.

**) Außer dem, was Leibnitz, Euler, Sulzer 2c. darüber gesagt haben

Verkürzt man eine Saite, durch das gedachte Aufsetzen des Fingers, um ein Drittel, und macht die übrigen zwey Drittel klingend: so giebt sie die reine Quinte an. In diesem Falle verhält sich also die, in drey Theile (Drittel) getheilte, Saite gegen die klingenden zwey Drittel wie drey zu zwey, (3:2) oder welches, der obigen Bemerkung zu Folge, einerley ist: der tiefere Ton macht nur zwey Schwingungen, während der höhere drey mal vibriert. Mithin verhält sich die reine Quinte den Schwingungen nach wie zwey zu drey. (2:3) Auch dieses Verhältniß gehört, mit den übrigen verglichen, noch zu den leichtern, und giebt daher ebenfalls ein konsonirendes Intervall an.

Nunmehr wird man begreifen, was es heißt, wenn theoretische Tonlehrer sagen: die reine Quarte hat das Verhältniß 3:4, die große Terz 4:5, (folglich ihre Replik, die kleine Sexte 5:8*), die kleine Terz 5:6, (ihre Replik, die große

Sexte,

ben, schreibt Eberhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften, dritte Auflage, Seite 27. „Mehrere Töne zusammen gefallen durch das leichtere Verhältniß der Luftschwingungen zu einander. Diese leichtern Verhältnisse sind solche, die mit kleinern Zahlen ausgedrückt werden.“ (Z.B. 1:1; 1:2; 2:3 etc.) „Indem die Seele die Luftschwingungen unvermerkt und mit unbegreiflicher Schnelligkeit überrechnet: so wird ihr dieses bey den Verhältnissen, die mit kleinern Zahlen ausgedrückt werden, ihrer Natur nach leichter“, als bey den Verhältnissen, die man vermittelst größerer Zahlen ausdrückt.

*) Unter R e p l i k versteht man dasjenige Intervall, welches durch die Umkehrung entsteht. Ein Intervall wird nämlich umgekehrt, wenn man den tiefern Ton desselben um eine Oktave höher versetzt, und den

andern unverändert beybehält, wie in diesem Beispiele: $\overset{c}{e}$ oder: $\overset{c}{g}$ $\underset{c}{e}$ $\underset{c}{g}$.

Mithin wird aus der großen Terz durch die Versetzung eine kleine Sexte, aus der reinen Quinte eine reine Quarte etc. nach diesem Schema: $\overset{8}{1} \overset{7}{2} \overset{6}{3} \overset{5}{4} \overset{4}{3} \overset{3}{2} \overset{2}{1}$, d. h. aus der Prime entsteht durch die Versetzung eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime u. s. w. Rechnet man nun auf den tiefern Ton einer Terz vier, und auf den höhern fünf Schwin-

gungen, wie hier: $\overset{4}{c}$ $\overset{5}{e}$, und setzt das tiefere c z. B. das ungestrichene, um eine Oktave höher in das eingestrichene c, so fallen auf dieses letztere $\overset{c}{c}$ noch einmal so viele, also acht Schwingungen, während das beybehaltene e wie vorher nur fünfmal vibriert, nämlich: $\overset{5}{e}$ $\overset{8}{c}$.

Hieraus wird es begreiflich und einleuchtend, warum man das Verhältniß der kleinen Sexte, als der Replik der großen Terz, durch 5:8 vorstellt.

Sexte, eigentlich 6 : 10, oder dasselbe Verhältniß zur bequemern Uebersicht in kleinern Zahlen ausgedrückt, 3 : 5.) Mit diesem letztern Verhältnisse hört das Konsoniren allmählich auf. Die Grundursache des Dissonirens verschiedener Intervalle läßt sich aus dem, was von den Konsonanzen gesagt worden ist, leicht folgern. Eine Dissonanz giebt schon das Verhältniß 8 : 9, nämlich die große Sekunde. Mercklich unangenehmer wirkt 15 : 16, (in großer halber Ton,) und noch widriger würde das Intervall 24 : 25 (ein kleiner halber Ton) seyn.

§. 9. So fern man die Intervalle für sich allein betrachtet, d. h. ohne ihre übrige Verbindung, giebt es, außer dem Einklange*), noch sieben Konsonanzen, nämlich 1) die reine Oktave, 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, 4) die große Terz, 5) die kleine Terz, 6) die große Sexte und 7) die kleine Sexte. Da nun einige Konsonanzen (wie man sich gewöhnlich ausdrückt mehr, andere aber weniger befriedigen, (beruhigen,) oder mit andern Worten: da das Verhältniß der Konsonanzen in Absicht auf ihre Reiz-

*) Wenn auch der Einklang, nach der §. 3. zuerst angegebenen Definition, kein Intervall ist, so kann er doch dessen ungeachtet in Ansehung seines Verhältnisses eine Konsonanz seyn. Denn es widerspricht sich nicht, daß zwey Töne von gleicher Höhe konsoniren können, ob sie gleich kein eigentliches Intervall sind; weil das Konsoniren bloß von dem guten Verhältnisse zweyer Töne zu einander, und nicht von ihrer verschiedenen Höhe abhängt. Das Verhältniß 1 : 1 ist aber unstreitig noch leichter und faßlicher, als 1 : 2, oder 2 : 3 u. s. w. Auch muß Jeder eingestehen, daß der Ton C, auf zehn und mehreren Instrumenten zugleich rein hervorgebracht, vollkommen konsonire. Und wie könnte man auch sonst ein Tonstück im Einklange endigen? Wenn aber der Einklang für die vollkommste Konsonanz erklärt wird, so ist dies von der völligen Uebereinstimmung seiner beyden Töne, nicht von dem harmonischen Reize derselben, zu verstehen. Dies gilt auch, nur in einem etwas kleinern Grade, von der dem Einklange sehr ähnlichen Oktave; denn auch diese klingt = wie man in der Kunstsprache sagt = ziemlich leer. Harmoniereicher (man nigfaltiger) sind unleugbar die reine Quinte, die konsonirenden Terzen u. dgl. Uebrigens gebe ich gern zu, daß die bestimmenden Beywörter vollk o m m e n und u n v o l l k o m m e n, so wie verschiedene andere, nicht in jeder Rücksicht gut gewählt sind. Hier soll aber nur erklärt werden, was man bisher unter den gedachten Kunstausdrücken verstand.

nigkeit mehr oder weniger vollkommen (sächlich) ist : so bringt man die Konsonanzen vorzüglich in zwey Abtheilungen. Die mehr beruhigenden heißen vollkommene , die weniger beruhigenden aber unvollkommene Konsonanzen *). Zu den vollkommenen gehören , außer dem Einklange , die reine Oktave und die reine Quinte. Unvollkommene Konsonanzen sind die beyden oben genannten Terzen und Sexten. Zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen hält die reine Quarte, ihrem Verhältnisse nach, gleichsam das Mittel, daher wird sie von Einigen für eine vollkommene , von Andern aber für eine unvollkommene Konsonanz erklärt. **)

*) Andere lehren : „Die Oktave, die Quinte und die Quarte werden vollkommene Konsonanzen genannt, weil sie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden ; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil sie größer oder kleiner seyn können.“ (Sulzer, unter Konsonanz.) Fast eben derselben Worte bedient sich Kirnberger in seinen Grundsätzen des Generalbasses, S. 15. E. Bach schreibt S. 24. „Sie heißen vollkommene Konsonanzen, weil sie keine Veränderung als Konsonanzen mit sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, so bald sie größer oder kleiner gemacht werden etc.“ Koch drückt sich so aus : „Tene (die reine Prime, die reine Oktave und die reine Quinte) nennet man, weil die Stufen derselben nur ein consonirend Intervall enthalten, vollkommene Konsonanzen, diese aber (die große und kleine Terz, und die große und kleine Sexte) werden unvollkommene Konsonanzen genannt, weil sie so wohl klein als groß seyn können und dennoch consoniren.“ (Versuch einer Anleitung zur Composition, erst. Theil, S. 49.)

**) Daß die reine Quarte auch von verschiedenen Tonlehrern unter die Zahl der Dissonanzen aufgenommen, und in gewissen Fällen allerdings wie eine Dissonanz behandelt wird, soll bey dem Quartsexten- und Quartquintenakkorde näher bestimmt werden. Ueberhaupt wird man hoffentlich nicht verlangen, daß schon hier, wo es bloß auf die allgemeine Eintheilung etc. abgesehen ist, jede einzelne Ausnahme angezeigt werden solle. Dadurch dürfte wohl dem Lernenden die Uebersicht des Ganzen mehr erschwert, als wirklich erleichtert werden. Denn um zu verstehen, warum z. B. in dem Quintsextenakkorde auch sogar die reine Quinte eine Dissonanz, in dem Sekundenakkorde hingegen die Sekunde selbst eine Konsonanz sey, müßte man bey der Erklärung der Intervalle schon Kenntniß von den Akkorden haben. Es wäre aber, dünkt mich, gegen die gute Lehrart, vorher von dem Zusammengesetzten, und sodann erst von dem Einfachen zu handeln. Dies für gewisse Rescensenten!

Alle die übrigen §. 5. nahmhaft gemachten Intervalle sind Dissonanzen. Es wird nämlich jedesmal der höhere Ton derselben, bey der Sekunde hingegen, aus einem weiter unten (bey dem Sekundenakkorde) zu bestimmenden Grunde, der tiefere Ton wie die Dissonanz behandelt. Je mehr aber eine Dissonanz beunruhiget, oder je widriger sie auf uns wirkt, desto vollkommner ist sie in ihrer Art. Daher pflegt man bey genauerer Eintheilung auch vollkommne und unvollkommne Dissonanzen anzunehmen. Vollkommen oder sehr dissonirend wären demnach die übermäßige Prime, (die kleine Sekunde,) die große Septime, (die verminderte Oktave) und andere diesen ähnliche Intervalle. Die übrigen, nicht so widrigen, Dissonanzen heißen unvollkommne, weil sie ihrem Endzwecke, eine Art von Mißvergnügen zu erregen, weniger entsprechen.

§. 10. Die in dem vorhergehenden Paragraphen angenommene Eintheilung der Konsonanzen in vollkommne und in unvollkommne gründet sich, wie man sieht, auf das Verhältniß derselben. Ein gewisser musikalischer Lehrsatz heißt nämlich: Je näher ein Intervall der Einheit kommt, desto vollkommner konsonirt es. Sonach wäre der Einklang (1 : 1) vollkommner, als die Oktave (1 : 2); diese vollkommner, als die Quinte (2 : 3); die Quinte vollkommner, als die Quarte (3 : 4) u. s. w. Jedoch sind auch hierin die Theoretiker bis jetzt noch nicht einerley Meynung. Denn Einige rechnen auch die große Terz und ihre Replik, die kleine Sexte, zu den vollkommenen Konsonanzen. Sie sagen nämlich: Bey jedem tiefen Tone klingen, einer bekannten Erfahrung zu Folge, außer der Oktave, die reine Quinte und die große Terz vernehmlich mit *); folglich sind diese Intervalle die, in der Natur selbst gegründeten, vollkommenen:

*) Aber nicht die nächstliegende, sondern die hier bemerkte Quinte u. Terz

mensten Konsonanzen. Dazu gehören, den Grundsätzen dieser Theoretiker gemäß, auch die Oktave, die reine Quarte und die kleine Sekste, als die Replik der Prime, der reinen Quinte und der großen Terz. *) Für unvollkommene Konsonanzen werden von den gedachten Schriftstellern erklärt: die kleine Terz und ihre Replik, die große Sekste; und außer diesen beyden auch die falsche Quinte und ihre Replik, die übermäßige Quarte. Ob aber die beyden letztern Intervalle uneingeschränkt für Konsonanz gelten können, will ich Andere entscheiden lassen.

§. 11. Zwischen den Kon- und Dissonanzen nehmen einige neuere Systematiker noch eine Mittलगattung von Intervallen an, nämlich solche, die weder völlig konsonirend, noch völlig dissonirend sind, oder seyn sollen — und die deshalb von diesen Systematikern Neutra genannt werden. Solche Neutra sind: die falsche Quinte, die verminderte Terz,
die

Terz  u. s. w. Dieses Mittlingen, welches auf

einem rein gestimmten Klavier zc. bey jedem etwas stark angegebenen und lange ausgehaltenen tiefen Tone auch ein nur mäßig feines Ohr hören kann, pflegt man die Sympathie der Töne zu nennen. Hierzu gehört auch die merkwürdige Erscheinung, daß eine Saite, durch den Klang einer andern gleich hohen, zum Mittlingen gebracht wird. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur, in einer nicht allzu großen Entfernung von dem Resonanzboden eines Klaviers auf der Violine zc. irgend einen Ton etwas stark angeben, und denselben Ton wird auch das Klavier hören lassen. = Die wahrscheinlichen Ursachen dieses Mittlingens muß man in den Lehrbüchern der Physik aufsuchen. Hier würde eine nähere Untersuchung zu weit führen. Daß aber nicht bey jedem elastischen Körper die oben genannten Intervalle mittlingen, hat Chladni sehr überzeugend bewiesen. (Entdeckungen über die Theorie des Klanges, S. 67. f. f.)

*) Außer Andern hielt auch schon M i z l e r die große Terz deswegen für eine vollkommene Konsonanz, weil sie zum harten Dreiklange, als zur vollkommensten und am meisten beruhigenden Harmonie, gehört. (Musikalische Bibliothek, erst. Band, dritt. Theil, S. 37. ff. und 61; fünfter Theil, S. 34. zc.)

die übermäßige Quinte, und ihre Repliken, nämlich die übermäßige Quarte, die übermäßige Sexte und die verminderte Quarte. Allein wahrscheinlich werden nicht alle Theoretiker dieser Meinung beystimmen, weil man die genannten Intervalle, so wohl ihrem Verhältnisse, als ihrer Wirkung nach, bis jetzt größtentheils für mehr oder weniger dissonirend gehalten hat. — Marpurg nennt diejenigen Dissonanzen, die in ihrem unveränderten (d. h. ihnen eigentlich zukommenden) Verhältnisse *), durch sich allein dissoniren würden, die aber in dem temperirten Tonzirkel nur durch ihre Verbindung (mit mehreren Tönen) dissoniren — bis ein besserer Name für sie ausfindig gemacht wird — **alterirte Dissonanzen**. Vergleichend sind: 1) die übermäßige Sekunde, z. B. c-dis, (die nämlich allein angegeben auf einem Klavierinstrumente eben so klingt, wie die kleine Terz c-cis, und folglich nicht eher wirklich dissonirt, bis wenigstens noch ein dritter Ton hinzu kommt,) und ihre Replik, die verminderte Septime; 2) die übermäßige Terz und ihre Replik, die verminderte Sexte; 3) die verminderte Quarte und ihre Replik, die übermäßige Quinte.“ So weit Marpurg! Er setzt zwar im Handbuche S. 16. hinzu, daß die erwähnten Intervalle nur theoretisch betrachtet, d. h. hier wohl nichts anders, als in ihrem wahren Verhältnisse, durch sich allein dissoniren würden. Aber auch selbst alsdann, wenn man, außer aller weitem Verbindung auf dem Monochorde das wirkliche gis zu dem e angiebt, oder wenn man auf dem Klaviere das gis ungefähr um ein halbes comma tiefer bestimmt, als es gewöhnlich steht, (oder doch nach der gleichschwebenden Temperatur stehen sollte,) klingt es gegen das c — wenigstens in meinem Ohre — noch immer nicht wie eine entschiedene

*) Man erinnere sich hierbey, daß auf einem Klavierinstrumente z. B. die Töne dis und es vermittelst einer und eben derselben Taste angegeben werden müssen, und daß folglich beyde Töne von gleicher Höhe sind, da doch dis ungefähr um ein comma tiefer seyn sollte, als es. Beyde Töne haben daher = die gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt = nicht das ihnen eigentlich zukommende Verhältniß.

dene Dissonanz. Und wahrscheinlich werden dies Mehrere so finden, da bekanntlich unser Gehör solche kleine Abweichungen zum Glück nicht in allen Fällen bemerkt *). Indes ist es allerdings unleugbar, daß die übermäßige Quinte durch die dazwischen gesetzte große Terz, z. B. c, e, gis 2c. sehr dissonirend wird **); da hingegen die drey Töne c, es, as, (welche sich auf den konsonirenden Dreyklang As dur gründen,) völlig zusammen konsoniren.

§. 12. Jede regelmäßige Verbindung (Zusammensetzung) einiger Töne heißt ein Akkord. ***) Da nun drey, vier und meh-

*) Ich sage: zum Glück! Denn welche unleidliche Dissonanzen würde man in der Ausübung zu hören bekommen, wenn unser Ohr noch vollkommner wäre, als es wirklich ist, und solche kleine Abweichungen von der höchsten Reinigkeit jedesmal bemerkte! Für den Verstand, oder theoretisch betrachtet, ist das Verhältniß der übermäßigen Quinte (16:25 oder auch 125:192 2c.) allerdings eine Dissonanz, und von der konsonirenden kleinen Sexte (5:8) merklich verschieden: aber für den Sinn des Gehörs scheint dieser Unterschied doch schon zu subtil zu seyn. Es ist daher auch nur in theoretischer Hinsicht richtig, wenn Sulzer (Allg. Theorie 2c. unter Consonanz) behauptet, das Verhältniß 99:100 oder gar 999:1000 würde die unertreglichste Dissonanz geben. Welches menschliche Ohr bemerkt wohl einen so kleinen Unterschied? Gesähe dies aber wirklich, so könnte eine auch nur mäßig stark besetzte Musik, sogar von den geübtesten Sängern und Spielern ausgeführt, gewiß nichts weniger, als ein Vergnügen gewähren. Denn wo giebt es eine Gesellschaft von Tonkünstlern, wovon nicht fast bey jedem Akkorde Einer oder der Andere den vorgeschriebenen Ton um eine solche Kleinigkeit zu hoch oder zu tief hervorbringt? Ja selbst auf einem, für rein gestimmt geltenden, Klaviere würden dieser Theorie zu Folge nur die wenigsten Töne, einzeln angegeben, erträglich seyn; weil diejenigen zwey Saiten, die eine und eben dieselbe Tonhöhe haben, oder in einem gewissen Zeitraume beyde 1000 Schwingungen machen sollen, wohl nicht selten in dem sehr kleinen Verhältnisse 999:1000 zu einander stehen mögen. Dies alles beweist jedoch nichts gegen die Richtigkeit der erwähnten theoretischen Grundsätze, sondern liegt nur an der, für uns in diesem Betracht sehr wohlthätigen, Unvollkommenheit unsers Gehörs.

**) Sollte vielleicht, vermittelt der hinzu gekommenen großen Terz e, das gis bestimmter als übermäßige Quinte gefühlt werden? In einigen Fällen können auch wohl andre Ursachen davon vorhanden seyn, die sich aber ohne Weitläufigkeit und mancherley Voraussetzungen nicht genau bestimmen lassen.

***) Weil schon zu einem Intervall zwey Töne gehören, wie dies §. 3. erklärt

mehrere Töne auf eine regelmäßige Art mit einander verbunden werden können: so giebt es auch drey = vier = und mehrstimmige Akkorde, die man überhaupt in Grund- oder Stammakkorde, und in versetzte oder umgekehrte 2c. einzutheilen pflegt.

Grund- oder Stammakkorde (Grundharmonien) sind diejenigen, aus welchen andere entspringen. Solcher Grundakkorde giebt es, nach dem Kirnbergerschen Systeme, eigentlich nur zwey, nämlich den Dreyklang bey 1) und den Septimenakkord 2). Das Merkmal eines Grundakkordes ist die terzenweise Verbindung seiner Töne *). Alle andere, davon abstammende, Akkorde sind nur so genannte versetzte oder umgekehrte. (Versetzungen, Umkehrungen, Ummwendungen, Verwechselungen, Nebenakkorde.) Sie entstehen vermittelst der Versetzung des Basses, welcher statt des eigentlichen Grundtones (Hauptklanges) die Terz oder die Quinte 2c. desselben bekommt. Bey dem Dreyklange unter 3) hat nämlich der Bass selbst den hier angenommenen Grundton C, bey 4) aber nur die Terz (e) und bey 5) die Quinte davon, wie dies aus den darunter gesetzten kleinen Noten erhellet. So auch bey dem vierstimmigen Septimenakkorde 6) und seinen drey Versetzungen unter 7) 8) und 9). Bey der letzten Verwechselung dieses Akkordes hat der Bass sogar die Septime von dem wirklichen Grundtone. — Die erste Verwechselung des Dreyklanges bey 4) wird der Sextenakkord, die zweyte bey 5) aber der Quartsextenakkord genannt. Von dem Septimenakkorde heißt die erste Umkehrung bey 7)

erklärt worden ist: so werden zu einem wirklichen (vollständigen) Akkorde wenigstens drey Töne erfordert.

*) „Warum aber gerade terzenweise?“ Weil die Natur selbst, vermittelst der §. 10. erwähnten Sympathie der Töne, den terzenweise gebauten harten harmonischen Dreyklang hervorbringt. (Denn setzt man die in der Note zu §. 10. bemerkten drey Töne eines Dreyklanges, nämlich den Grundton, die Quinte und Terz, so nahe als möglich an einander, wie in dem folgenden Beispiele 1): so entsteht dadurch eine terzenweise Verbindung. (Derjenige Akkord aber, den die Natur selbst hervorbringt, kann wohl mit Recht ein Grundakkord heißen.

7) der Quintsextenakkord, die zweyte bey 8) der Terzquarten- und die dritte bey 9) der Sekundenakkord.

	Grund- akkord. Versetzungen.			Grund- akkord. Versetzungen.		
1)	1)	3)*	4)	5)	6)	7) 8) 9)

versetzter Baß.

Grundton.

§. 13. Die Akkorde werden ferner in konsonirende und in dissonirende eingetheilt. Ein Akkord, der aus lauter Konsonanzen besteht, heißt natürlicher Weise konsonirend; befindet sich aber auch nur eine einzige Dissonanz in einem Akkorde, so wird er dissonant genannt. Von den dreystimmigen Akkorden sind einige, nämlich der harmonische Dreiklang und seine Versetzungen, mehr oder weniger konsonirend; verschiedene andere Dreiklänge hingegen gehören, nebst ihren Verwechselungen, zu den dissonirenden Akkorden. Dieß ist z. B. der Fall mit dem oben erwähnten übermäßigen Dreiklange c, e, gis *u.* Alle vier- und mehrstimmige Akkorde sind ohne Ausnahme, jedoch in verschiedenem Grade, dissonirend.

Einfache Akkorde werden diejenigen genannt, die in ihrer engsten Lage, wie bey a) und b), in dem Bezirk einer

*) Obgleich der Dreiklang ursprünglich, wie oben bey 1) nur dreystimmig ist — denn durch die Oktave wird bloß der schon vorhandene Grundton verdoppelt —: so füge ich doch, zu mehrerer Deutlichkeit für den Anfänger, eine vierte Stimme hinzu. Uebrigens kann und soll hier noch nicht die Rede davon seyn, ob die Verdoppelungen bey 4) und 5) die besten sind oder nicht, und wie alle die noch übrigen Akkorde nach einem oder dem andern Systeme entstehen, genannt und eingetheilt werden.

ner Oktave enthalten sind, ob sie gleich übrigens nach Umständen weiter aus einander versetzt werden können aa) bb). Diejenigen Akkorde, die den Umfang einer Oktave auch in ihrer engsten Lage überschreiten, wie der so genannte Nonenakkord bey c), heißen zusammengesetzte Akkorde. Obwohl einige Systematiker, die gar nur einen einzigen Grundakkord annehmen, auch schon den Septimenakkord für einen, aus zwey Dreyklängen zusammengesetzten, (in einander geschobenen,) Akkord erklären d).

Vollständig heißt ein Akkord, wenn er alle seine Bestandtheile enthält. Zum Septimenakkorde gehört, nach §. 12. außer dem Grundtone, die Septime, Terz und Quinte; greift man nun alle diese Intervalle zum Grundtone, so ist der Septimenakkord vollständig; wird aber z. B. die Quinte weggelassen, so heißt er auch alsdann noch unvollständig, wenn man statt der Quinte die Oktave dazu nimmt e).

zwey daraus zu-
Dreyklänge. sammen-
gesetzt.



*)

§. 14. Das Wort Harmonie kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Man versteht nämlich darunter überhaupt, die Folge der Akkorde in einem Tonstücke, oder die successive Verbindung mehrerer einzelnen Akkorde zu einem Ganzen. In dieser Bedeutung wird also die Harmonie gewissermaßen der Melodie, oder einer wohlgeordneten Folge einzelner Töne, entgegen gesetzt. Daher sagt man: Die Melodie in diesem Tonstücke ist fließend und gut, aber die Har-

*) Dies ist zwar kein harter oder weicher, aber doch ein so genannter verminderter Dreyklang. (§. 124. f.).

Harmonie könnte besser seyn; der Tonsezer hat gegen die Harmonie verstoßen; seine Komposition ist im Satze nicht rein u. dgl. Denn das Kunstwort Satz wird größtentheils nur von dem harmonischen Theile einer Komposition, und in so fern mit Harmonie oft gleichbedeutend gebraucht. — Insbesondere bezeichnet das Wort Harmonie auch bloß einen einzelnen Akkord, oder gleichsam nur ein Glied der Harmonie. Es ist daher nicht ungewöhnlich, diese oder jene Harmonie, anstatt: dieser oder jener Akkord zu sagen. Auch das Konsoniren wird zuweilen unter dem Worte Harmonie verstanden. In dieser Hinsicht setzt man der Harmonie das Dissoniren entgegen, z. B. Ein Akkord hat mehr oder weniger Harmonie, (Wohlklang,) als der andere; dieses Tonstück ist sehr harmonisch gesetzt u. dgl.

U n m. D r e y s t i m m i g heißt die Harmonie oder der Satz, wenn man zu jedem Akkorde — den Bass mit darunter begriffen — nur drey Töne nimmt, und folglich die etwa noch dazu gehörigen minder wichtigen Intervalle wegläßt. Im v i e r s t i m m i g e n Satze werden also bey jedem Akkorde vier Töne vorausgesetzt. Enthält einer oder der andere Akkord, wie der harmonische Dreyklang zc. nur drey Töne, so verdoppelt man einen davon. Bey f ü n f s t i m m i g e r Harmonie müssen zu dem Basse noch vier Töne genommen, und mithin bey verschiedenen, an sich nur dreystimmigen, Akkorden sogar zwey Töne verdoppelt werden u. s. w.

E n g e heißt die Harmonie, wenn alle dazu gehörige Töne, wie §. 13. a) b), nahe an einander liegen; im entgegen gesetzten Falle heißt die Harmonie w e i t oder z e r s t r e u t. (Ebd. 2a) bb).

R e i c h h a l t i g (mannigfaltig) nennt man die Harmonie, wenn in einem Tonstücke viele, wirklich verschiedene, Akkorde mit einander abwechseln; kommen aber darin überhaupt nur wenige, und immer wieder die nämlichen Akkorde vor: so ist die Harmonie a r m s e l i g, (einförmig, mager.)

§. 15. Die reine Harmonie, oder wie man in diesem Falle gewöhnlicher sagt: der reine Satz, hängt hauptsächlich ab,

1) von der richtigen Behandlung einzelner Intervalle und Akkorde, 2) von dem guten natürlichen Zusammenhange der Akkorde unter einander. Die erforderliche Behandlung eines jeden Akkordes und der dazu gehörigen Intervalle — worüber sich im Allgemeinen ohnedies wenig oder gar nichts Befriedigendes sagen läßt — wird in den dazu bestimmenden Kapiteln umständlich gezeigt werden. Hier also nur das Nöthigste von dem gedachten zweyten Erfordernisse der reinen Harmonie.

Zwey Akkorde stehen, wie man sagt, in einem gewissen Zusammenhange, wenn sie wenigstens einen Ton mit einander gemein haben, oder wenn dieser Ton so wohl zu dem einen, als zu dem andern Akkorde gehört, wie das g in dem Beispiele 1). Dies ist auch bey 2) in Absicht auf das c der Fall. Die Akkorde in dem Beispiele 3) haben sogar zwey solche gemeinschaftliche Töne, desto größer ist also wenigstens in dieser Rücksicht ihr Zusammenhang. Dagegen wird die Folge der Akkorde (die successive Harmonie) in den Beispielen 4) und 5) von verschiedenen Kritikern für schlecht erklärt, weil diese Akkorde gar keinen Zusammenhang unter einander haben. Und allerdings ist auch eine solche Folge nichts weniger, als schön. Indesß giebt es doch auch Fälle, worin zwey Akkorde, die keinen einzigen gemeinschaftlichen Ton haben, wenigstens von leidlicher, zum Theil auch wohl von sehr guter Wirkung sind, wie in den Beispielen 6) und 7).

Daß aber auch im Gegentheile nicht jede unmittelbare Folge zweyer Akkorde, die mehrere Töne mit einander gemein haben, eine angenehme Wirkung hervorbringt, und daß also diese gemeinschaftlichen Töne nicht die einzige Ursache des guten harmonischen Zusammenhanges sind, dies erhellet unter andern schon aus dem Beispiele 8). Nur gehört die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes mehr in ein Lehrbuch der Komposition 2c. als in eine Anweisung zum Generalbasspielen; weil der Tonsetzer, nicht aber der Generalbassspieler, die Folge der Akkorde zu bestimmen hat.

hat. So viel jedoch der Letztere davon wissen muß, will ich in dem nachstehenden Paragraphen bemerken.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1) through 5). Measures 1) through 3) show chords in the treble staff with corresponding notes in the bass staff. Measure 4) shows a single note in the treble staff and a chord in the bass staff. Measure 5) shows a single note in the treble staff and a chord in the bass staff. The second system contains measures 6) through 9). Measure 6) shows a chord in the treble staff and a single note in the bass staff. Measure 7) shows a chord in the treble staff and a single note in the bass staff. Measure 8) shows a chord in the treble staff and a single note in the bass staff. Measure 9) shows a chord in the treble staff and a single note in the bass staff. The word 'oder:' is placed between measures 4) and 5).

§. 16. Die schlechte Wirkung der obigen Dreyklänge, unter 4) 5) und 8), scheint mir hauptsächlich in der unmittelbaren Folge zweyer nicht im nächsten Grade verwandten Akkorde, oder in dem so genannten Harmoniensprunge ihren Grund zu haben. (Anm.) In dem Beispiele 4) wird nämlich, zwischen den beyden harten Dreyklängen G und F, (welche der Vorzeichnung von F und G dur zu Folge nicht im nächsten oder ersten Grade mit einander verwandt sind,) der bey 9) durch kleine Noten angedeutete Dreyklang C übergangen u. s. w.

Anderere hingegen behaupten, die widrige Wirkung bey zwey solchen neben einander liegenden Akkorden — wie in dem Beispiele 4) die Dreyklänge G und F — entstehe aus den dazu gehörigen Intervallen von gleicher Größe, nämlich

lich aus den zwey großen Terzen und reinen Quinten, welche dem Ohre, ihrer Einförmigkeit wegen, ekelhaft wären *). Nur paßt dieses, außer verschiedenen andern Fällen, nicht auf das Beyspiel 5), worin die Terz bey dem ersten Dreyklange (F) groß, bey dem zweyten (E) aber klein ist. Und doch finde ich diese Folge wenigstens um nichts besser, wo nicht noch schlechter, als die bey 4). — Marpurg setzt die Akkorde in dem Beyspiele 8) unter die harmonischen Folgen vom ersten Range, d. h. „unter diejenigen, die das Gehör am angenehmsten rühren.“ (Anmerkungen zu Sorgens Anleitung zum Generalbasse 2c. S. 75, 77, 79.) Portmann hingegen erklärt die Quinte h in dem Dreyklange E moll unter 8) — vorausgesetzt, daß dieser Akkord, wie hier, in der Tonart C nur vorkommt — für eine Dissonanz, und zwar aus einem Grunde, den man in der kleinen Schrift: Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen 2c. S. 22. und 56 selbst nachlesen muß. — So nach sind auch hierüber die Meinungen verschieden; ich darf daher nicht hoffen, daß man mir ohne Ausnahme bestimme, und jene widrige Wirkung zwar nicht einzig und allein, aber doch größtentheils in dem gedachten Harmoniensprunge finden werde.

Anm. Um das zu verstehen, was hier von dem Harmoniensprunge gesagt worden ist, muß man wissen, daß die Töne (Tonarten) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt sind. Diejenigen Dur- und Molltöne, welche in Absicht auf ihre Tonleiter oder Vorzeichnung am meisten überein kommen, oder nur auf Einer Stufe von einander abweichen, mithin auch nur um Ein Versetzungszeichen verschieden sind, wie C dur und

*) Hier werden aber nicht diejenigen verbotenen Quinten gemeint, die aus der Lage in den nämlichen Stimmen entstehen, und also nur in so fern fehlerhaft sind. (S. 55.) Denn erregten zwey unmittelbar nach einander vorkommende reine Quinten und große (oder kleine) Terzen überhaupt genommen, und ohne Rücksicht ihrer Lage in verschiedenen Stimmen, der zu großen Einförmigkeit wegen, schon an sich Ekel: so würden niemals 2 harte (oder weiche) Dreyklänge unmittelbar auf einander folgen dürfen. Mithin wären auch die Beispiele 1. und 2 fehlerhaft, weil in beyden die Quinte rein u. die Terzen groß sind.

und G dur, oder wie E moll und H moll zc. heißen im ersten Grade verwandt *). Im zweiten Grade der Verwandtschaft ständen demnach mit einander C dur und D dur, oder absteigend C dur und B dur; im dritten Grade aber C dur und A dur, oder im Absteigen C dur und Es dur u. s. w. **) Diese entferntere Verwandtschaft, nämlich von dem zweyten Grade an, nennt man einen Harmoniensprung, (harmonischen Sprung.) Von den melodischen Sprüngen, welche bekanntlich der stufenweisen Fortschreitung entgegen gesetzt werden, ist also hier nicht die Rede.

§. 17. Das Wort *Modulation* bezeichnete in der altern Musik bloß die mannigfaltige und verschiedene Folge (Verbindung)

*) Unter diesem ersten Grade der Verwandtschaft sind auch die so genannten *Paralleltönen*, d. h. diejenigen Dur- und Molltonarten, die einerley Vorzeichnung haben, mit begriffen. Denn obgleich zwey solche Tonarten, z. B. C dur und A moll, F dur und D moll, D dur und H moll zc. in Absicht auf die Vorzeichnung einander völlig ähnlich sind, oder eine und eben dieselbe Vorzeichnung haben: so kommt doch in A moll häufig gis, in C dur hingegen g, in D moll cis, in F dur aber c. zc. vor. — Ueberhaupt sind bis jetzt die Grade der Verwandtschaft noch immer nicht ganz genau und nach einerley Grundsätzen bestimmt worden. Um sich hiervon zu überzeugen, und zugleich die verschiedenen Meinungen hierüber näher kennen zu lernen, darf man nur die Schriften von *Heinichen*, *Marpurg*, *Sulzer*, *Sorge*, zc. mit einander vergleichen. Einige Theoretiker behaupten nämlich nicht ohne Grund, die beyden Tonarten D und E moll seyen mit C dur nicht im ersten, sondern im zweyten Grade verwandt; denn obgleich z. B. D moll der Vorzeichnung nach von C dur bloß auf Einer Stufe (nämlich auf der Stufe H) abweiche, so komme doch in D moll noch überdies der Leitton cis vor; die Vorzeichnung allein entscheide hierin nicht u. s. w. Andere hingegen bringen dabey die Verschiedenheit des Charakters zwischen einer harten und weichen Tonart von gleicher Vorzeichnung mit in Anschlag u. dgl. m. Aber darin stimmen fast alle Tonlehrer überein, daß von zwey Tonarten, welche mit dem angenommenen Haupttone in gleichem Grade verwandt sind, die Tonart in aufsteigender Linie, (wie man sich in der Kunstsprache ausdrückt,) vor der im Absteigen den Vorzug habe. Within hätte in einem Tonstücke aus C dur die Quinte aufwärts, oder die Tonart in aufsteigender Linie, nämlich G, vor der übrigen nahe verwandten Quinte abwärts, in absteigender Linie, folglich vor F, in Ansehung der Verwandtschaft den Vorzug; weil nämlich nach §. 10. die aufsteigende Quinte wirklich mitklingt, die Saite der absteigenden Quinte aber nur erzittert. (d'Allembert, Systematische Einleit. in die musik. Sekunst, S. 20; Marpurg, Anmerkungen zu Sorgens comp. harm. S. 58. u. a. m.)

**) Eben so sind folglich auch die *Drehlänge* (Afforde) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt.

dung) so wohl einzelner Töne des Gesanges, als ganzer Akkorde, in einer und eben derselben Tonart. So hatte jede Tonart der Alten, nämlich die Ionische, Dorische, Phrygische 2c. nicht nur in melodischer, sondern auch in harmonischer Hinsicht, ihre eigene Modulation, oder ihre besondere Art fortzuschreiten und Tonschlüsse zu machen *). — Denn der verschiedenen Lage der halben Töne wegen konnte nicht jede Melodie 2c. unverändert z. B. aus der Ionischen Tonart in die Phrygische, oder in irgend eine andere, versetzt werden; so wie sich gegenwärtig nicht jedes Tonstück aus einem Durtone in einen Mollton versetzen läßt. In der neuern Musik modulirt man ebenfalls bloß in C dur, so lange nur die zu dieser Tonart gehörigen Töne vorkommen. — Gemeiniglich versteht man jedoch unter Modulation die Kunst, auf eine geschickte Art aus dem Haupttone in die so genannten Nebentöne auszuweichen, und aus den Letztern wieder in den Hauptton zurück zu kehren. Wie weit sich aber die Modulation erstrecken darf, und wie eine gute Modulation beschaffen seyn muß, dies gehört ebenfalls nicht in eine kurze Anweisung zum Generalbassspielen, und kann auch ohne große Weitläufigkeit nicht erklärt werden. In den mehresten Lehrbüchern der Komposition, z. B. in Riepels Grundregeln zur Tonordnung; in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes; in Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition u. a. m. findet man den nöthigen Unterricht hierüber.

§. 18.

Einige Merkmale, aus welchen sich wenigstens in den gewöhnlichsten Fällen erkennen läßt, worin jedesmal modulirt wird, oder in welchen Ton ausgewichen worden ist, scheinen mir hier durchaus nothwendig zu seyn, weil unter

an=

*) Wer mit den Tonarten der Alten nicht bekannt ist, und davon unterrichtet zu seyn wünscht, den muß ich auf die Werke von Fux, Kirnberger, Marpurg, Sulzer, u. a. m. verweisen; im Fall ihm meine kleine Schrift: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten 2c. über diesen Gegenstand keine Genüge leistet.

andern gewisse Akkorde verschieden behandelt werden müssen, je nachdem sie auf dieser oder jener Stufe der Tonleiter vorkommen. Weiß aber der Generalbassspieler nicht, worein ausgewichen worden ist, so kann er auch nicht berechnen, auf welcher Stufe der Tonleiter die ihm vorgeschriebene Note des Basses steht. Denn so bald aus dem Haupttone in irgend einen andern Ton ausgewichen worden ist, so bald werden auch die Stufen von dem Letztern an gezählt. In einem Tonstücke aus C dur ist also C die erste, D die zweyte, E die dritte Stufe &c.; weicht aber der Komponist in G dur aus, so gilt nunmehr G für die erste, A für die zweyte, H für die dritte Stufe u. s. w.

§. 19.

Daß ein angehender Generalbassspieler wisse, woraus ein Tonstück geht, wie die Tonleiter eines jeden Dur- und Molltones heißt u. dgl. dies setze ich als bekannt voraus. Hier also nur einige Winke in Absicht auf die gewöhnlichsten Merkmale der Ausweichung.

Ein Ton, welcher nicht zur Tonleiter des jedesmaligen Haupttones gehört, sondern erst durch ein $\sharp$ oder $\natural$ erhöht wird, bewirkt gemeiniglich eine Ausweichung, und ist sodann die große Septime von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Kommt also z. B. in einem Tonstücke aus C dur, entweder im Basse selbst, oder nur in einer Mittelstimme, der wirklich zur Harmonie gehörige (nicht bloß durchgehende, oder gleichsam nur im Vorbeygehen berührte,) Ton fis vor — der bekanntlich nicht in der Tonleiter von C dur enthalten ist — : so wird durch dieses fis in den zunächst darüber liegenden halben Ton, nämlich in G ausgewichen, wie in dem Beispiele 1). Eben so leitet auch cis nach Umständen in die harte 2) oder in die weiche Tonart D 3); gis in A; das durch ein $\natural$ erhöhte h wenn b vorhergegangen ist, wie bey 4), in C; e (nach vorhergegangenem es) in F u. s. w. So lange nun diese zufällig erhö-

erhöheten Töne vorkommen, so lange bleibt auch die Modulation in demjenigen Tone, worein ausgewichen worden ist. Nur alsdann, wenn unter der obigen Voraussetzung noch mehrere zufällig erhöhte Töne angebracht werden, wendet sich die Modulation anderswohin. So könnte z. B. zu einem schon vorhandenen *fis* noch der Ton *dis* hinzu kommen, welcher Letztere ein Merkmal der fernern Ausweichung in *E moll* wäre 5).

Ein durch *b* oder *z* erniedrigter Ton ist gemeiniglich die reine Quarte von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Folglich käme man vermittlest des zufällig erniedrigten Tones *b* in *F*, wie bey 6), durch *es* in *B**) u. s. w. Ist vorher *fis* da gewesen, wie in dem Beispiele 7), so geschieht durch *f* (*af*) ein Uebergang in *C*; nach *gis* leitet *zg* in *D* u. s. w. Wird aber vermittlest eines erniedrigenden Versetzungszeichens bloß der so genannte Leitton, oder die charakteristische Note einer weichen Tonart, z. B. in *A moll* das *gis* 2c. wieder aufgehoben, und übrigens kein fremder Ton angebracht: so ist der dadurch erniedrigte Ton nicht die Quarte, sondern die Quinte von demjenigen Tone, in welchen sich die Modulation wendet. Sonach wird in dem Beispiele 3) durch *zg* aus *A moll* in das damit verwandte *C dur*, oder in die sogenannte Parallelltonart, und bey 9) aus *C moll*, vermittlest des Tones *b*, in *Es dur* übergegangen.

Kommt ein erhöhendes und zugleich auch ein erniedrigendes Versetzungszeichen vor, so ist der erhöhte Ton gemeiniglich die große Septime oder der eigentliche Leitton. Mithin würde bey 10), vermittlest des Tones *cis*, ein Uebergang in *D moll*, bey 11) aber durch das *h* eine Ausweichung in *C moll* bewirkt. — So auch wenn solche zufällige Töne nicht zugleich, sondern kurz nach einander vorkommen, wie in den Beispielen 12). — Für den

*) In diesem Falle muß man nämlich von dem erniedrigten Ton die Stufen abwärts zählen. Denn wenn es heißt, *e* ist die große Terz, so versteht es sich von dem um drey Stufen tiefer liegenden *e*. (S. 3).

den angehenden Generalbassspieler werden diese Merkmale einstweilen hinreichend seyn. Die Anzeige verschiedener Ausnahmen hiervon, und einige seltener vorkommende Fälle, verspare ich bis in das Kapitel von unbezifferten Bässen. (§. 246. f.)

1) *) 2) 3)

4) 5) 6) 7)

8) 9) 10)

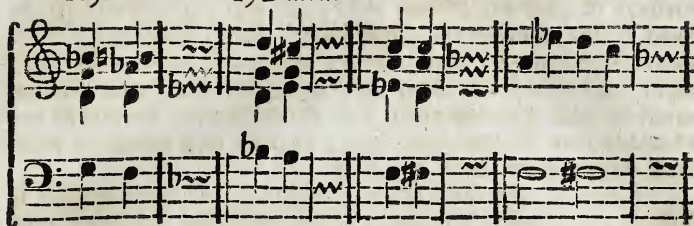
11)

*) Nur von den Merkmalen der Ausweichung, aber nicht von einem förmlichen Tonschlusse — wozu längere Beispiele erfordert würden — ist hier die Rede. Ob übrigens der Anfänger die zu diesem Zwecke gebrauchten Akkorde kennt, oder nicht, darauf kommt hierbei wenig oder gar nichts an.

11)

12) D moll. G moll.

oder:



§. 20. Unter dem Generalbasse in der gewöhnlichern Bedeutung — d. h. wenn vom Spielen desselben die Rede ist, oder praktisch betrachtet — versteht man einen Baß, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben wird. Zur Bezeichnung derselben bedient man sich verschiedener Ziffern und anderer Zeichen, die gewöhnlich über, zuweilen aus gewissen Ursachen auch unter die Noten gesetzt werden. — Außerdem bezeichnet das Wort Generalbaß, in theoretischer Hinsicht, auch bloß die Kenntniß der Harmonie und der dabey zu befolgenden Regeln. Daher kann jemand, in diesem Sinne genommen, den Generalbaß, oder gleichsam die musikalische Grammatik, gründlich verstehen, ohne deshalb selbst ein Generalbaßspieler zu seyn. Denn zum Letztern wird, außer der gedachten Kenntniß, auch noch die Geschicklichkeit erfordert, jeden vorkommenden Akkord auf einem dazu schicklichen Instrumente sogleich ohne Fehler spielen oder angeben zu können.

Anm. 1. Das Wort Generalbaß ist aus generalis und bassus (d. h. allgemeiner Baß) zusammengesetzt, weil er nämlich die Harmonie, welche unter die übrigen Stimmen vertheilt ist, gewissermaßen in Allgemeinen darstellt. Nur muß man unter dem Kunstausdrucke Generalbaß nicht ohne Ausnahme den eigentlich so genannten Baß selbst, sondern auch die, hin und wieder an dessen Stelle eintretende, tiefste Stimme verstehen. Denn zuweilen pausirt der Baß, während dessen der Generalbaßspieler auf eine andere Stimme, z. B.

auf

auf den Tenor, auf die Virole 2c. verwiesen wird. Aus diesem Grunde ist auch der ehemals mehr, als jetzt, gewöhnliche Ausdrück Bassus continuus, (italiänisch: Basso continuo, d. h. ununterbrochener 2c. Bass,) genau genommen nicht völlig passend. Uebrigens bezeichnet das lateinische Kunstwort Fundamentum (ital. Fundamento, d. h. Grundstimme, Grundbass 2c.) ebenfalls eine Generalbassstimme; obgleich auch hiergegen manches einzuwenden wäre. (§. 40.).

Anm. 2. Ein berühmter Komponist und Kapellmeister in Italien, Ludovico Viadana, erfand ungefähr im Jahre 1706 die oben erwähnte Bezeichnung der Harmonie vermittelst der Ziffern 2c. und trug dadurch zur Erleichterung des Generalbassspiels ungemein viel bey. Denn vorher wurden die anzugebenden Akkorde, entweder in einer dazu bestimmten besondern Zeile über dem Basse, durch Noten (Buchstaben) angedeutet, und folglich alle der Reihe nach mühsam aufgeschrieben; oder der Begleiter mußte die Harmonie in der vorliegenden Partitur aus den einzelnen Stimmen übersehen. Dies in der Geschwindigkeit zu thun, setzte aber, wie man sich vorstellen kann, eine lange Übung und nicht gemeine Kenntniß voraus.

§. 21.

Der Endzweck des Generalbasses ist hauptsächlich: die Modulation genauer zu bestimmen; die Sänger, besonders in Recitativen, zu unterstützen, oder im Tone zu erhalten, und gewisse Lücken in der Harmonie auszufüllen. Vorzüglich bey nicht viestimmigen Tonstücken und bey einzelnen leeren Stellen, so wie bey Chorälen, Recitativen 2c. ist daher der Generalbass, mit erforderlicher Beurtheilung gespielt, von entschiedenem Nutzen. Indes wird doch auch, selbst bey viestimmigen Tonstücken, die Harmonie durch den Generalbass oft vortheilhaft verstärkt. Denn sogar bey Sinfonien, Chören u. dgl. gewinnt dadurch das Ganze sehr merklich. Ueberdies kann auch — anderer Vortheile hier nicht zu gedenken — durch einen tactfesten Generalbassspieler das Zeitmaß oder die Bewegung sehr fühlbar gemacht, und das ganze Orchester in Ordnung gehalten werden.

§. 22.

§. 22.

Man kann zwar den Generalbaß auf verschiedenen Instrumenten, z. B. auf der Theorbe, Laute, Harfe, Gambe, dem Violoncel 2c. spielen; indeß sind hierzu die Klavierinstrumente doch ohne Zweifel am bequemsten. Ich setze daher bey diesem Unterrichte einen Generalbaßspieler auf irgend einem Klavierinstrumente voraus. Nur befaße man sich nicht eher mit dem Generalbaßspielen, bis man bereits einige Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen hat. Denn es kann zwar jemand die Harmonie in ihrem ganzen Umfange kennen, und alle nur mögliche Regeln bey dem Generalbaßspielen insbesondere wissen; allein dessen ungeachtet ist er, ohne einen gewissen Grad der Fertigkeit im Spielen, nicht im Stande, außer der zuweilen ziemlich schweren Baßstimme selbst, noch jedes dazu gehörige Intervall sogleich mit zu spielen.

Anm. Da ich voraussetze, daß der lernende Generalbaßspieler die nur eben erwähnte Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen bereits besitze, und von allem dem, was dazu gehört, folglich auch von den Tonarten, dem Takte u. dgl. die nöthige Kenntniß habe: so übergehe ich dies hier, und verweise denjenigen, welcher in dem einen oder dem andern Theile der Kunst noch schriftlichen Unterricht bedarf, auf irgend eine gute Anweisung zum Klavierspielen. Nur dies Einzige bemerke ich, daß ein Generalbaßspieler sich in der Folge auch das Tenor- und Altzeichen bekannt machen muß, weil unter andern besonders in Fugen, Chören 2c. statt des sonst gewöhnlichen F- oder Baßschlüssels zuweilen ein anderes Zeichen eintritt. Auch steht in den Recitativen öfter eine Tenor- oder Altstimme zum Nachlesen über dem Baße, wo also die Kenntniß dieser Zeichen sehr nöthig ist.

Zweyter Abschnitt.

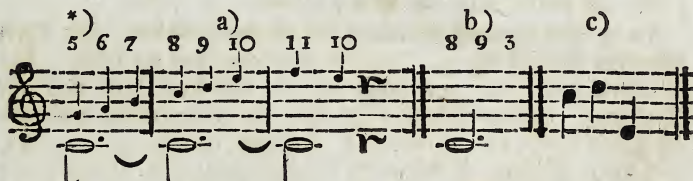
Bedeutung der Ziffern und anderer Zeichen.

§. 23.

Die Ziffern und Zeichen, welche sich auf das Generalbassspielen beziehen, pflegt man insgesamt Signaturen zu nennen. Solcher Signaturen giebt es zwar eine ziemliche Anzahl; allein dessen ungeachtet haben doch schon verschiedene Tonlehrer über die noch sehr unvollständige Art und Unbestimmtheit in Absicht auf die Bezifferung gefagt. In diese, unstreitig gegründete, Klage stimme auch ich mit völliger Ueberzeugung. Denn unleugbar haben wir der Signaturen in mancher Rücksicht noch immer zu wenige, (§. 36, 38, 81, 82 u. zur Bezeichnung des einen oder des andern Akkordes hingegen bey weitem zu viele *), wodurch dessen ungeachtet nicht einmal jeder Zweifel in Ansehung der jedesmal erforderlichen Lage, Verdoppelung u. dgl. gehoben wird. (§. 27, 111, 123, 139 u. a. m.) Zwar sind seit einiger Zeit verschiedene andere, leichter zu übersehende Bezeichnungsarten — die wenigstens zum Theil benutzt zu werden verdient hätten — in Vorschlag gebracht worden; allein noch hat man es hierin, überhaupt genommen, bey dem Alten bewenden lassen. Daß ich aber in diesem Lehrbuche die bis jetzt allgemein, oder doch am meisten, übliche Bezeichnung der Akkorde, bis auf einige Kleinigkeiten, unverändert beybehielt, dies bedarf wohl keiner weitern Entschuldigung. Denn wer den Generalbass zu den bereits vorhandenen Tonstücken spielen lernen will, der muß auch nothwendig die dabey gebrauchte Bezeichnung kennen und verstehen.

*) Es werden nämlich gegenwärtig mehrere Akkorde durch drey, auch wohl gar durch vier über einander stehende Ziffern, zum Theil mit Versetzungszeichen u. c. angedeutet, welches vielleicht vermittelst eines einzigen Zeichens möglich wäre.

§. 24. Durch Ziffern pflegt man die Intervalle anzudeuten. Die 1 bezeichnet demnach eine Prime, 2 eine Sekunde, 3 eine Terz, 4 eine Quarte u. s. w. Gewöhnlich bedient man sich nur der einfachen Zahlzeichen, 1 bis 9, zur Andeutung der Intervalle; indeß werden doch auch zuweilen die Ziffern 10 und 11 gebraucht, wenn man z. B. dadurch bestimmen will, daß die Note 2c. eine Stufe aufwärts gehen soll a). Bediente man sich dazu der Ziffern 9, 3 b), statt 9, 10. 2c. so würde vielleicht mancher Ungeübte einen Sprung machen, wie bey c), da doch hier eine stufenweise Fortschreitung vorausgesetzt wird. Daß aber die Ziffern 10 und 11 auch noch aus andern Gründen nöthig werden können, oder doch schicklicher wären, als die 3 und 4, dies soll bey vorkommenden Fällen gezeigt werden.



§. 25. Die durch Ziffern bezeichneten Intervalle werden der jedesmaligen Vorzeichnung gemäß gegriffen, d. h. so, wie sie in der Tonleiter des angenommenen Haupttones enthalten sind. Folglich zeigt z. B. die Ziffer 6 über der Note c in C dur a, in C moll aber as, über der Note d in D dur h, in D moll hingegen b an u. s. w. Soll man aber ein zufällig erhöhtes oder erniedrigtes Intervall greifen, so wird dies durch ein Versetzungszeichen angedeutet. Man pflegt

*) Um dieses Buch nicht ohne Noth zu vertheuern, werde ich zu denjenigen Beyspielen, worin nichts auf die Entfernung der Stimmen 2c. ankommt, so oft es sich thun läßt, nur Eine Notenreihe wählen.

pflegt nämlich das erforderliche Versetzungszeichen, es sey nun ein $\sharp$, b oder $\natural$ dicht vor die Ziffer zu setzen, z. B. b_2 , b_3 , b_4 , b_5 , oder: $\sharp_2$, $\sharp_4$, $\sharp_5$, $\sharp_7$, desgleichen; $\sharp_2$, $\sharp_4$, auch wohl nach der Ziffer, wie hier; $2b$, $4b$, 2c. *), $2\sharp$, $4\sharp$ u. s. w. oder das Versetzungszeichen wird, wo es ohne Nachtheil der Deutlichkeit geschehen kann, noch gewöhnlicher und besser durch die Ziffer gezogen z. B. $2b$, $4b$, $5b$, $6b$, 2c. oder, $2\sharp$, $4\sharp$, $5\sharp$, $6\sharp$, u. s. w. Anstatt des Kreuzes bedient man sich gemeinlich eines Striches durch die Ziffer, z. B. $2+$, $4+$, $5+$, $6+$, 7. Nur bey den Zahlzeichen 1, 8, 9 kommt der Strich seltner vor; denn man wählt hierbey gewöhnlich diese Bezeichnungsart: $\sharp_1$, $\sharp_8$, $\sharp_9$, oder: $1\sharp$, $8\sharp$, $9\sharp$, anstatt: 2 c. Bey zweyfachen Erhöhungen werden die Striche und übrigen Versetzungszeichen verdoppelt, z. B. $4++$ oder: $2++$, $4++$ und $6bb$ 2c.

U n m. Einige verwechseln bey der Bezifferung die, zum Theil ohnedies überflüssigen, Versetzungszeichen mit einander, und schreiben z. B. $5b$, wo eigentlich — und zwar auch nur zur Warnung, daß der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife — $5\sharp$ stehen sollte a). (Bach's Versuch 2c. S. 67, 68, 71, u. a. m.) Besonders bedienen sich die Franzosen noch hin und wieder eines Striches durch die Ziffer b) statt des Bees c) u. s. w. Man lasse sich also dadurch nicht zu Fehlern verleiten. Denn in allen diesen drey Beyspielen wird durch das Versetzungszeichen die falsche Quinte, folglich bey a) nicht gis, sondern g bezeichnet. Auch einige deutsche Schriftsteller haben die Bezeichnung bey b) vorgeschlagen; (§. 149.) aber noch ist, meines Wissens, in Deutschland wenig Gebrauch davon gemacht worden.

§. 26.

statt:

a) $5b$ $5\sharp$ b) $\frac{5}{+}$ c) $\frac{5}{b}$ 

*) Analogisch richtiger steht aber das Versetzungszeichen vor den Ziffern. Denn man setzt z. B. ein $\sharp$ nicht hinter, sondern vor diejenige Note, auf welche sich bezieht.

§. 26.

Steht ein Versetzungszeichen allein (ohne daß es zu einer Ziffer gehört) über einer Note, so bezieht es sich auf die Terz, das heißt, es wird dadurch eine zufällig erhöhte oder erniedrigte Terz bezeichnet. Folglich haben die Versetzungszeichen $\sharp$, b und $\natural$ mit $\sharp_3$, b_3 und $\natural_3$ einerley Bedeutung. Wenn also z. B. in einem Tonstücke aus D moll, über der Baßnote a ein $\sharp$ steht, so greift man nicht die kleine Terz c , sondern die große, nämlich cis . (§. 102. g) h) i). Auch wenn eine 4 oder 2 vorhergeht, auf welche die zufällig erhöhte oder erniedrigte Terz folgen soll, schreibt man der Kürze wegen nur 4 $\sharp$, anstatt 4 $\sharp_3$, und 4 b , anstatt 4 b_3 , desgl. 4 $\natural$ statt 4 $\natural_3$. Bey mehreren über einander stehenden Ziffern bezeichnet ein Versetzungszeichen, wenn es zu keiner der dabey befindlichen Ziffern gehört, ebenfalls die (zufällig erhöhte oder erniedrigte) Terz, z. B. $\sharp^5$ statt $\sharp^5_3$, oder b^6 statt b^6_3 .

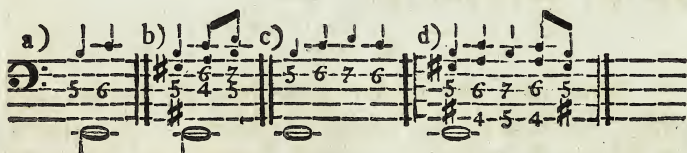
§. 27.

Wenn zwey oder mehrere Ziffern — die Versetzungszeichen und Striche mit darunter begriffen — über einander stehen, so werden die dadurch bezeichneten Intervalle zugleich angegeben. Durch $\sharp^7$ wird also angezeigt, daß man die Septime, Quinte und zufällig erhöhte Terz zugleich (auf einmal) greifen soll. Nur hat die Ordnung, in welcher die Ziffern über einander stehen, keine Beziehung auf die jedesmal zu wählende Lage oder Stellung der Intervalle. So soll z. B. durch die obige Bezeichnung nicht angedeutet werden, daß der Generalbaßspieler die Septime schlechterdings in der höchsten (obersten) Stimme, die Quinte aber in der zweyten u. s. w. zu greifen habe. Denn die gedachte Stellung der Intervalle hängt bey dem Generalbaßspielen vielmehr — wenige Fälle ausgenommen — von den Umständen

ständen ab, und wird daher durch die Bezifferung nicht bestimmt angedeutet.

§. 28.

Stehen zwey Ziffern über einer Note, welche in zwey gleiche Theile getheilt werden kann, neben einander: so bekommt jedes dadurch bezeichnete Intervall u. s. w. die Hälfte von der Dauer der Note a). Bey drey neben einander stehenden Ziffern über einer solchen, in Hälften theilbaren, Note erhält der erstere dadurch bezeichnete Akkord den halben Werth derselben; für die übrigen beyden Ziffern bleibt also nur die zweyte Hälfte von der Geltung der Note übrig, und zwar zu gleichen Theilen, wie man aus der bey b) bemerkten Eintheilung sieht. Durch vier neben einander stehende Ziffern wird angedeutet, daß eine jede derselben den vierten Theil von dem Werthe der vorgeschriebenen Note bekommen soll c). Fünf Ziffern werden so eingetheilt, wie bey d).



§. 29.

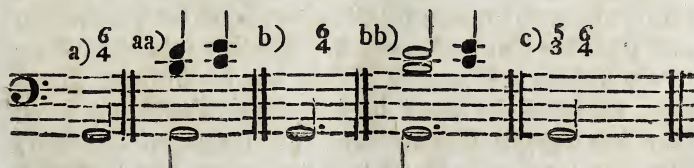
Von zwey neben einander stehenden Ziffern über einer punktirten (dreytheiligen) Note, bekommt die jedesmalige erstere Ziffer zwey Theile, für die zweyte bleibt also bloß der noch übrige dritte Theil von dem Werthe der Note übrig a). Nur in triplirten Taktarten, z. B. in $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ etc. wo drey Glieder zu einem Takttheile gehören, kommt auf jede Ziffer die Hälfte, wie bey aa). Stehen drey Ziffern über einer solchen Note neben einander, so erhält jeder dadurch bezeichnete Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben b). Bey vier Ziffern gehört für jede der beyden erstern ein Drittel, so daß für die folgenden beyden Ziffern zusammen

zusammen nur Ein Drittel übrig bleibt c). Fünf Ziffern setzen die Eintheilung bey d voraus.



Soll der Generalbassspieler von der , in diesem und dem vorhergehenden Paragraphen bestimmten, Eintheilung abweichen , so muß es ausdrücklich angedeutet werden. (§. 34. f) g).

§. 30. Wenn die Ziffern nicht gerade (senkrecht) über der Note, sondern etwas rechts stehen, so werden die dadurch bezeichneten Intervalle oder Akkorde erst bey der zweyten Hälfte der Note angeschlagen. Man giebt daher in dem Beispiele a) anfangs den Dreyklang, (welcher da, wo keine Signatur steht, vorausgesetzt wird,) und erst alsdann, wenn die halbe Dauer des Tones G vorüber ist, die Quarte und Sexte an. In dem Beispiele b) geschieht dies, nach §. 29. sogar erst bey dem dritten Viertel der vorgeschriebenen Note bb). Weil aber durch diese unzeitige Ersparung zweyer Ziffern der Spieler leicht zu einer fehlerhaften Begleitung verleitet werden kann — nicht zu gedenken, daß mancher Schreiber aus Unwissenheit die Ziffern vielleicht gerade über die Note, und nicht weit genug rechts setzt — : so ist unstreitig die genauer bestimmte Bezifferung bey c) der bey a) und b) vorzuziehen.



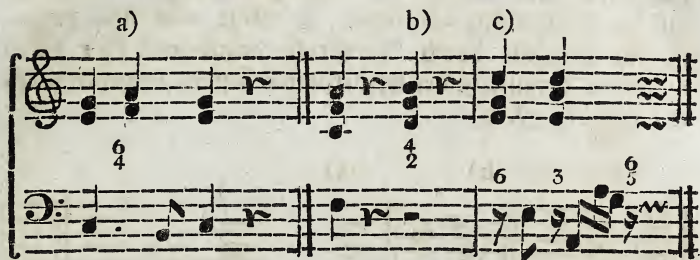
§. 31.

Jeder bezeichnete Akkord wird übrigens so lange bey behalten, als im Basse ein und eben derselbe Ton unmittelbar nach einander vorkommt, oder bis andere Signaturen folgen, durch welche die vorhergehende Bezeichnung ungültig wird. Folglich behält man bey a) auch noch im zweyten Takte den Sextenakkord, bis über dem *fi* der angedeutete Quintsextenakkord eintritt. Selbst alsdann, wenn der Bass um eine Oktave tiefer (oder höher) versetzt wird b), und wenn durchgehende Noten (§. 49.) eingeschaltet e), oder Pausen untermischt sind d), behält man den vorgeschriebenen Akkord bey; wie dies aus der, durch kleine Noten angedeuteten, Begleitung erhellet.

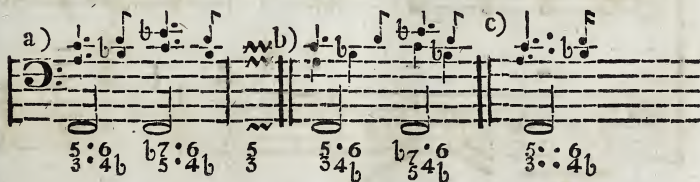


§. 32. Stehen die Ziffern über einem Punkte, so giebt man den dadurch bezeichneten Akkord während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der Vorhergehenden Note ab a). Beydes gilt auch in Absicht auf die längern Pausen, wie dies die unter b) beygefügte Begleitung zeigt. Nur bey kurzen Pausen (die keinen völligen Takttheil, oder bey langsamer Bewegung wenigstens kein Taktglied gelten,

gelten, hat man die bezeichneten Akkorde zwar auch während der Pause anzugeben; sie werden aber nicht von der vorhergehenden, sondern von der folgenden Note abgezählt c). Diese Regel leidet jedoch verschiedene, ohne große Weitläufigkeit nicht zu bestimmende, Ausnahmen; weil die Komponisten in Absicht auf die Bezifferung zc. nicht durchgängig einerley Grundsätze befolgen.



§. 33. Die Punkte nach Ziffern sind zwar bis jetzt noch wenig im Gebrauche; allein bey genauerer Bezeichnung könnte man sich derselben in gewissen Fällen doch mit Vortheil bedienen a) b) und c). Gemeiniglich vertritt aber der so eben folgende Querstrich die Stelle der unstreitig bequemer zu überschenden Punkte.



§. 34. Ein Querstrich (—) zeigt an, daß man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord a) oder ein einzelnes Intervall desselben b) unverändert beybehalten soll.

Türks Generalb.

D

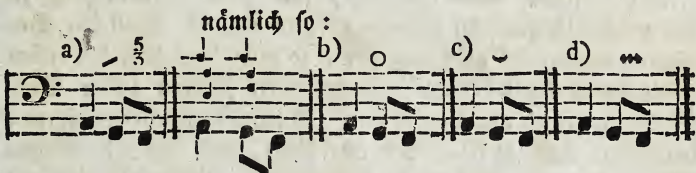
soll.

fol. Dessen ungeachtet kann der Akkord zc. nach Umständen aufs neue angeschlagen werden c). Sind zwey über einanderstehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwey Querstriche, wenn nämlich beyde vorhergehende Töne unverändert beybehalten werden sollen, wie bey d). Nach drey Ziffern bedient man sich in ähnlichen Fällen auch wohl drey solcher Querstriche e). Soll der Generalbassspieler von den §. 28. und §. 29. enthaltenen Regeln in Absicht auf die Eintheilung abweichen, so pflegt man dies gemeinlich ebenfalls durch Querstriche anzudeuten f), da es außerdem vermittlest der wiederholten Ziffern geschehen müßte, wie bey g).

The image displays seven musical examples, labeled a) through g), illustrating various notations and fingerings for a Generalbass (Cembalo) player. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- a)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- b)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- c)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- d)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- e)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- f)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.
- g)** Shows a treble staff with a whole note chord (F4, C5) and a bass staff with a whole note chord (F3, C4). The bass staff has a 5/4 3 fingering indicated above the notes.

§. 35. Durch einen schrägen Strich (/) wird bestimmt, daß man zu derjenigen Note, über welcher dieser Strich steht, den jedesmal bezeichneten Akkord der darauf folgenden Note im voraus angeben soll a). Dieselbe Bedeutung hatten bisher in einigen Gegenden auch die beyden, hierzu eben nicht ganz schicklichen, Zeichen bey b) und c). Das erstere davon werde ich jedoch zu einem andern Zwecke wählen. (§. 38.) Noch zweydeutiger ist die von Einigen dafür gebrauchte Bezeichnung bey d), wodurch sonst — wenigstens in Tonstücken für Klavierinstrumente — bekanntlich auch im Basse ein Triller angedeutet wird.



§. 36. Vermittelt eines Bogens oder Halbzirkels () über der Ziffer 5, wie bey a), pflegen verschiedene Komponisten den verminderten Dreyklang *) kenntlich zu machen. Einige bezeichnen durch diesen Bogen auch gewisse unvollständige b) oder nur durchgehende Akkorde c), Vorhalte d) und andere bloß dreystimmig zu begleitende Stellen e), wovon am gehörigen Orte mehr vorkommen wird. Indesß ist diese, in einzelnen Fällen allerdings zu empfehlende Bezeichnung bey weitem noch nicht allgemein eingeführt worden. Auch hätte man wohl ein und eben dasselbe Zeichen nicht zu so verschiedenen Bedeutungen wählen sollen.

*) Um ihn dadurch von dem, zuweilen ebenfalls bloß durch 5^b oder 5^b angedeuteten, Quintsextenakkorde zu unterscheiden. (§. 126. und 149.).

a) a) b) statt: c) d) e)

§. 37. Bey den unisono (un. all' unisono, all' ottava) überschriebenen Stellen spielt man, außer den Bassnoten selbst; dieselben Töne zugleich, und zwar gemeinlich in der nächstliegenden höhern Oktave mit a). Soll der Begleiter wieder Akkorde angeben, so wird dies über der ersten Note durch die jedesmal erforderlichen Ziffern (oder Versetzungszeichen) angedeutet b) c). Auch vermittelst der oft wiederholten Zahl 8 d), oder abgekürzt, wie bey e), pflegen Einige das all' unisono zu bestimmen. Unstreitig verdient aber die leichter zu überschende Bezeichnung bey a) vor der bey d) und e), im Ganzen genommen, den Vorzug.

Die Buchstaben t. f. (tasto solo) zeigen an, daß man nur die vorgeschriebene Taste (ohne alle weitere Begleitung) anschlagen soll f), bis nämlich wieder ein Akkord bezeichnet wird g).

a) a)

un. 3 all' un. 7

a) b) a) c)

nähmlich: e)

d) 8 8 8 8 8 8 8 8

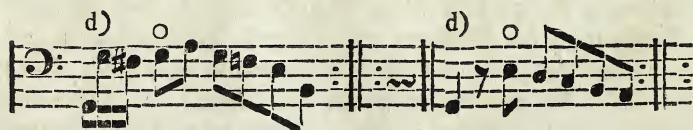
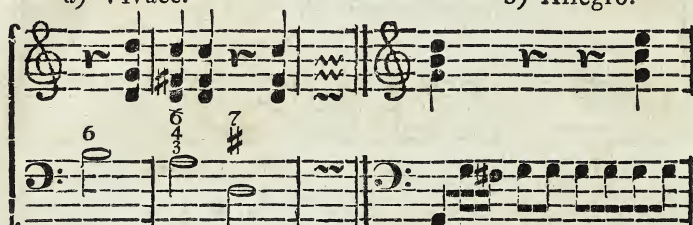
f) g)

§. 38. Außer mancherley andern Unvollkommenheiten in Absicht auf die Bezifferung, scheint mir auch dies Eine zu seyn, daß man noch kein Zeichen eingeführt oder allgemein angenommen hat, in den begleitenden Stimmen das Pausiren einzelner Takttheile zc. anzudeuten. Denn die im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Worte *tasto solo* sind bey gewissen Stellen, z. E. unten bey a), nicht wohl anwendbar. Und doch giebt es verschiedene nicht immer zu erathende Fälle, wo auch der Generalbassspieler in den begleitenden Stimmen einzelne Takttheile hindurch pausiren sollte. Wären z. B. zu dem Basse bey a) und b) etwa in einer Sinfonie zc. die Violinen und übrigen Instrumente so gesetzt, wie ich sie in der obern Notenreihe angegeben habe: so würde der Generalbassspieler dem Zwecke des Komponisten geradezu entgegen arbeiten, wenn er während der bemerkten Pausen — wie es außerdem geschehen sollte — einen Akkord anschläge. Auch bey Einleitungen oder Zurückkehrungen in den Hauptton zc. (Einleitungsclauseln) d), die man nur selten begleiten darf, würde ein Warnungszeichen

zeichen nicht allezeit überflüssig seyn. Ich wähle dieses o dazu c), und bezeichne dadurch, daß der Generalbassspieler in den begleitenden Stimmen (folglich den Bass ausgenommen) so lange pausire, bis wieder Ziffern eintreten. Auch Pausen über den Noten könnte man allenfalls hierzu gebrauchen; nur würde dadurch in gewissen Fällen eine Zweydeutigkeit entstehen, welche bey der Bezeichnung durch o weniger zu besorgen ist.

a) Vivace.

b) Allegro.



*) Eine ähnliche, nur etwas mühsamer zu übersehende, Bezeichnung hat bereits der verstorbene Adlung vorgeschlagen. (S. dessen Anleitung zur musikalisch. Gelahrtheit, 14tes Kapitel.)

D r i t t e r A b s c h n i t t.

Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter, deren Bedeutung der Generalbassspieler vorzüglich wissen muß.

Hoffentlich wird es jeden einleuchten, daß ohne vorhergegangene Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter in den weiter unten folgenden Abschnitten vieles, wo nicht ganz, doch zum Theil, unverständlich seyn würde. Ich glaube daher, die gedachte Erklärung werde hier nicht am unrechten Orte stehen.

§. 39. Das Kunstwort **Tonica** bezeichnet den jedesmaligen Hauptton eines Stückes, oder die erste Stufe derjenigen diatonischen Tonleiter, welche in einem Tonstücke zum Grunde liegt. Geht also z. B. eine Sonate aus C dur oder aus C moll, so ist C die **Tonica** u. s. w. Oft versteht man aber unter der **Tonica** nicht eben den Hauptton selbst, sondern nur die erste Stufe desjenigen Tones, in welchen der Komponist ausgewichen ist. Folglich kann in einem Tonstücke aus C dur eine Zeit lang G, F &c. die **Tonica** oder vielmehr nur die **Nebentonica** seyn.

In derselben doppelten Bedeutung wird der jedesmalige fünfte Ton von der **Tonica** die **Dominante** genannt. Sonach ist G die **Dominante** von C &c. Weicht aber der Komponist in einem Tonstücke aus C in G aus, so wird alsdann D die **Dominante**. (**Nebendominante**.) Einige pflegen sich noch überdies auch des Ausdruckes **Unterdominante** zu bedienen. Sie verstehen nämlich darunter die Quinte abwärts; mithin wäre F die **Unter**-, G hingegen die **Oberdominante** von C.

Die Terz der **Tonica** kommt zuweilen unter der Benennung **Mediante** vor, weil nämlich die Terz zwischen dem

dem Grundtone und dessen Quinte (in der Mitte) liegt z. B. C (e) g, oder G (es) g.

Das Semitonium (Subsemitonium) modi, oder der vorzugsweise so genannte Leitton, (die charakteristische Note, ton sensible etc.) bezeichnet den siebenten Ton, (die große Septime) von der Tonica, folglich ist h das Semitonium modi, von C, gis von A, e von F, dis von E u. s. w.

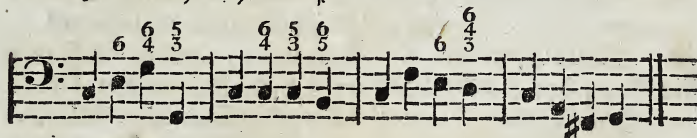
§. 40. Unter dem Grundtone, in der jetzt gewöhnlichen Bedeutung genommen, versteht man den jedesmaligen tiefsten Ton eines Grund- oder Stammakkordes; (§. 12.) da hingegen der tiefste Ton eines bloß versetzten Akkordes schlechthin der Baß genannt wird. Weil nun in einem Tonstücke gewöhnlich nicht lauter Grundakkorde, sondern auch versetzte oder umgekehrte vorkommen, wie unten bey a) so hat folglich der Baß darin nicht immer den wahren Grundton; daher kann er auch in so fern nicht eigentlich die Grundstimme heißen. Nur in einem solchen Tonstücke, welches aus lauter Grundakkorden bestände, wie bey b), wäre der Baß sonach ein wahrer Grund- oder Fundamentalbaß. *)

Einige neuere Systemiker wollen, wie ehemals, jeden tiefsten Ton eines Akkordes ohne Ausnahme den Grundton genannt wissen, bey einem Stammakkorde aber soll er noch ins besondere der Hauptklang heißen. Folglich wäre bey dem Dreiklange C e g das C der Grundton und Hauptklang zugleich, bey dem Sextenakkorde E g c hingegen hätte der Baß zwar den Grundton E, der Hauptklang C aber läge in
der

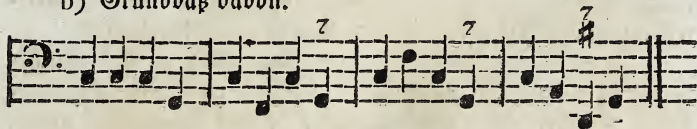
*) Nach dem dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend (S. 311.) soll der tiefste Ton eines Stammakkordes der Grundbaßton, jeder tiefste Ton eines umgekehrten oder versetzten Akkordes aber bloß der Grundbaß genannt werden. Allein dieser Unterschied ist bisher wohl nur von Wenigen beobachtet worden.

der Oberstimme. Sonach würde die bisher so genannte Grundstimme künftighin etwa Hauptklangstimme, und der Grundbaß ein Hauptklangbaß heißen müssen. — Ob diese Benennungen allgemeinen Beyfall finden werden, will ich abwarten, ohne mir darüber ein entscheidendes Urtheil anzumassen. In diesem Lehrbuche habe ich jedoch, wie vorher, die Ausdrücke Grundton und Grundbaß in der oben zuerst erwähnten Bedeutung beybehalten. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses schien es mir aber nothwendig zu seyn, die gedachte neuere Terminologie hier ebenfalls anzuzeigen. — Daß übrigens verschiedene Schriftsteller, nach der §. 3. erwähnten Metonymie, das Zeichen statt des dadurch Bezeichneten nennen, und Grundnote statt Grundton schreiben, z. B. die Grundnote kann bey dem Dreyklange verdoppelt werden u. dgl. dies erinnere ich bloß bepläufig.

a) Gewöhnlicher Faß.



b) Grundbaß davon.



Anm. Man verwechsle die ganz verschiedenen Ausdrücke Hauptton und Grundton nicht mit einander. Der Hauptton ist, nach §. 39. bekanntlich derjenige Ton, aus welchem ein Tonstück geht; mithin giebt es, der Regel nach, in jedem Tonstücke nur Einen Hauptton; Grundtöne hingegen können darin sehr viele vorkommen. Denn da auf jeder Stufe der zum Grunde liegenden Tonleiter — wie dies bey dem harmonischen Dreyklange 2c. ausführlich gezeigt werden soll — ein Grundakkord angebracht werden kann; so kann auch der Bass auf jeder Stufe der Tonleiter den Grundton haben. Geht z. B. ein Tonstück aus C dur, so ist C der Hauptton; würde nun

zu der Basnote C — wie bey jedem ersten Viertel aller vier Takte des obigen Beyspieles — der Dreyklang gegriffen; so wäre das C in diesem Falle der Haupt- und Grundton zugleich. Kame aber in demselben Tonstücke der Dreyklang oder der Septimenakkord auf der fünften Stufe, nämlich auf G, d. h. zu der Basnote G vor, wie bey dem vierten Viertel des ersten Taktes: so wäre dieses G alsdann zwar allerdings der Grundton, aber dabey nicht auch zugleich die Tonica, oder der Hauptton selbst. Eben so können in einem Tonstücke aus C nur die Töne des Basses auf den übrigen Stufen, z. B. auf F, A &c. wie oben im dritten und vierten Takte, zwar Grundtöne, aber nicht zugleich der Hauptton seyn. Dies Letztere wäre erst alsdann der Fall, wenn das Tonstück aus F oder A &c. gieng.

§. 41. Die jedesmalige höchste Stimme oder des Diskant wird bey der Begleitung gewöhnlich schlechthin die Oberstimme genannt. Diese und den Bass (oder die an dessen Stelle eintretende tiefste Stimme) pflegt man, in Rücksicht ihrer Lage, die äußersten Stimmen zu nennen.

Mittelstimmen sind diejenigen, welche bloß zum Ausfüllen der Harmonie dienen, und zwischen den beyden äußersten Stimmen liegen. Bey vierstimmigen Akkorden mag, der Kürze wegen, in diesem Lehrbuche die höhere Mittelstimme der Alt, die tiefere aber der Tenor heißen.

Das Wort Hauptstimme bezeichnet in der Kunstsprache gemeinlich diejenige Stimme, in welche der Komponist die Melodie (Hauptmelodie *) des Tonstückes gelegt hat, es sey nun eine Singstimme, Violine, Flöte u. s. w. Weil der Generalbassspieler nur selten oder gar nicht die eigentliche Hauptstimme vorzutragen hat, so ist er bloß Begleiter (Akkompagnist,) und das, was er spielt, pflegt man die Begleitung (das Akkompagnement) zu nennen.

Anm.

*) Jede Stimme hat zwar eine Art von Melodie, oder soll sie wenigstens haben; hier ist aber nur von der gleichsam herrschenden (wichtigern, sich auszeichnenden) Melodie die Rede.

Anm. Da man unter dem Kunstausdrucke Kontrapunktiren ursprünglich nichts anders verstand, als „zu einer Stimme noch mehrere setzen“: so ist in gewisser Rücksicht auch der Begleiter ein Kontrapunktist; aber freylich nur in der weitern Bedeutung des Wortes. Denn zum Kontrapunktiren im engern Sinne, oder zu der Kunst, zwey oder mehrere Stimmen so einzurichten, daß ohne Nachtheil des reinen Satzes die höhere durch die Versetzung zur tiefern, oder diese zur höhern gemacht werden kann zc. d. h. zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkte, werden bekanntlich ungleich mehrere Kenntnisse erfordert, als zum Begleiten. (Vollständiger Unterricht von den mancherley Arten des Kontrapunktes findet man in Fur Gradus ad Parnassum, in Sulzers allg. Theorie zc. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, in Albrechtsbergers Anweisung zur Composition u. a. m.

§. 42. Ungetheilt (gemein) heißt die Begleitung, wenn man, den Bass ausgenommen, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt a). Dies ist die gewöhnlichste und für den Anfänger die leichteste Art zu begleiten. Greift man aber mit der linken Hand nebst dem Basse noch eine b) oder mehrere Stimmen c), so heißt die Begleitung getheilt. (zerstreut.) Daß übrigens bey der vierstimmigen Begleitung zu dem Basse — welcher ebenfalls für eine Stimme gilt — noch drey a), bey der dreystimmigen Begleitung aber, außer dem Basse, nur noch zwey Stimmen zc. vorausgesetzt werden, dies folgt aus der Anmerkung zu §. 14. und bedarf wohl keiner weitern Erklärung.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Example a) shows a single melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Example b) shows a single melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Example c) shows a single melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Anm. In wie fern die getheilte Begleitung nöthig werden kann, oder auch außerdem in gewissen Fällen der gemeinen (ungetheilten) Begleitung vorzuziehen ist, dies soll gelegentlich bemerkt werden. Hier ist es bloß auf die Erklärung der Kunstwörter abgesehen.

§. 43. Das Wort *Bewegung* bezeichnet bey dem Generalbasse (wo also nicht das Zeitmaß darunter verstanden wird,) die Fortschreitung der Stimmen. Wenn nämlich zwey oder mehrere Stimmen zugleich steigen oder fallen, auf- oder abwärts gehen,) wie bey a), so heißt dies die *gerade Bewegung*. (motus rectus.) Steigt hingegen eine Stimme, indem die Andere fällt b), so wird diese verschiedene Art der Fortschreitung die *Gegenbewegung* (motus contrarius) genannt. Die *schräge, vermischte oder Seitenbewegung*, (motus obliquus) — wenn nämlich eine Stimme steigt oder fällt, indem die Andere auf ihrer Stelle bleibt c) — pflegen Einige zur Gegenbewegung zu rechnen. Ob übrigens die Fortschreitung stufenweise a) b), oder durch Sprünge geschieht aa) bb), dies ändert in Absicht auf die angezeigte Benennung nichts.

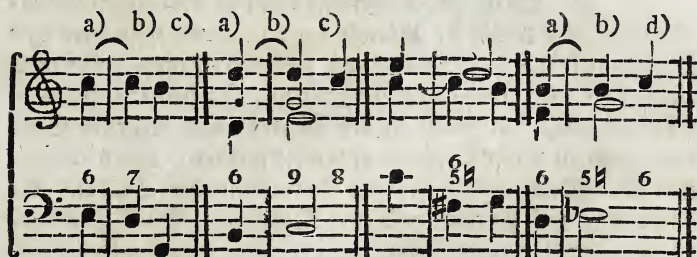


Anm. Die so genannte *parallele Bewegung* (motus parallelus) bey d), wo in jeder Stimme ein und eben derselbe Ton mehrmals wiederholt, und folglich gar nicht fortgeschritten wird, verdient in so fern wohl kaum eine Bewegung genannt zu werden.

§. 44. *Vorbereitet* (präparirt) wird eine Dissonanz, wenn sie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon
als

als ein konsonirendes Intervall befindlich ist, wie bey b) die Septime, die vorher, nämlich bey a), eine Sexte war u. s. w. (§. 68.) Weil die vorbereiteten Dissonanzen größtentheils durch einen Bogen ($\frown$) bezeichnet werden a) b), und wenigstens in der strengen Schreibart ohne wiederholtes Anschlagen liegen bleiben sollen: so sagt man auch zuweilen, sie kommen gebunden vor.

Auflösen (resolviren) heißt, eine Dissonanz wieder in eine Konsonanz übergehen lassen c). (§. 70. Anm. 2.) Dies geschieht in den mehresten Fällen eine (diatonische) Stufe abwärts c). Jedoch werden auch verschiedene Dissonanzen, vorzüglich aber die übermäßigen Intervalle, eine Stufe aufwärts (über sich, in die Höhe zc.) aufgelöst d).



§. 45. Erfolgt die Auflösung einer Dissonanz nicht sogleich bey dem Eintritte der unmittelbar darauf folgenden Bassnote, sondern erst nach einem dazwischen eingeschalteten Akkorde zc. wie in den Beyspielen a): so heißt diese Behandlungsart eine Aufhaltung oder Verzögerung der Auflösung, (retardatio). Die Erklärung dieser sehr gewöhnlichen Fälle befindet sich unter aa). Daß aber die Auflösung der Dissonanzen auch durch mehrere dazwischen eingeschaltete Akkorde verzögert werden kann, sieht man aus den Beyspielen b).

dem folgenden Dreyklange wird die ursprüngliche Septime b gehörig aufgelöst. Bey dieser Verwechslung der Harmonie kann vorher noch überdies die oben erwähnte Verwechslung der Auflösung stattfinden, wie in dem Beispiele e).

a) b) statt: b) statt:

c) d) e) ohne Verwechslung der Harm. statt:

§. 47. Bey einer so genannten Uebergehung der Auflösung wird die Dissonanz gar nicht, oder doch nicht auf die ihr sonst eigene Art aufgelöst. So sollte in dem nachstehenden Beispiele a) das dissonirende c , der Regel gemäß, eine Stufe abwärts in das b aufgelöst werden; allein das für folgt, vermittelt einer erlaubten Freyheit, in der Oberstimme cis . Da hierbey im Grunde ein Afford, nämlich in diesem Falle der bey b) bemerkte Dreyklang G , weggelassen wird: so pflegt man solche Uebergehungcn zc. auch ellipti-

elliptische (catachrestische) Auflösungen, oder nur schlechthin eine Ellipsis zu nennen. Daß aber vermittelst dieser Uebergehung das dissonirende Intervall sogar in eine andere Dissonanz fortschreiten kann, gehört noch nicht hierher. (§. 70. Anm. 2) 3.)

a) b) c) So auch:

7 6 6 7 6 6 5 6 #

Anm. Einige erklären die hier bey a) bemerkte Fortschreitung der kleinen Septime für eine regelmäßige Auflösung, wobey man den sonach keine Uebergehung anzunehmen brauchte. Allein natürlicher schreitet die erwähnte Dissonanz doch wohl eine Stufe abwärts fort. Dies gilt auch von der falschen Quinte in dem obigen Beispiele c). Zur bequemern Uebersicht wählte ich bey a) und c) bloß die dreystimmige Begleitung.

§. 48. Tritt in den begleitenden Stimmen ein Intervall, welches erst zum folgenden Akkorde gehört, schon im voraus ein, wie in dem Beispiele a) die Septime: so heißt dies in der Kunstsprache schlechthin eine Vorausnahme. (Anticipatio.) Solche vorausgenommene oder im Grunde wohl bloß durchgehende Töne kommen zuweilen im Basse selbst vor, wie dies aus dem Beispiele b) erhellet. Bey c) wird sogar ein ganzer Akkord vorausgenommen, oder vielmehr ist hierbey der noch liegen bleibende Ton des Basses als eine Verzögerung zu betrachten cc). Nur nach einem dissonirenden Akkorde, wie bey d), kann das zu frühe Eintreten in den begleitenden Stimmen eine Vorausnahme der Auflösung heißen. Denn hierbey wird wirk-

wirklich die vorhergehende Dissonanz (in diesem Beispiele die falsche Quinte) schon im vorans aufgelöst, welches bey a) b) und c) keinesweges der Fall ist.

a) a) ohne Vor-
ausnahme. b)

c) cc) d) ohne V.

oder: 5 6 *)
2

oder: 6
4
2

§. 49. Unter durchgehenden Noten versteht man diejenigen kurzen Töne, welche (als außerwesentliche) nicht zur Harmonie gehören, und bey dem Generalbassspielen keine eigene Begleitung (keinen Anschlag) bekommen, sondern ohne daß dazu ein Akkord angegeben wird, gleichsam überhin gehen. (§. 81. f.) In so fern werden die durchgehenden Noten denjenigen, welchen bey dem Generalbassspielen eine Begleitung zukommt, oder den so genannten Hauptnoten entgegen gesetzt. In dem Beispiele a) sind demnach die mit + bemerkt.

*) S. §. 50. Anm. c) d).

bemerkten Noten anschlagende oder Hauptnoten, die übrigen aber heißen durchgehende. Zu den bey b) mit + bezeichneten Noten wird zwar ebenfalls kein Akkord angegeben, folglich sind sie in so fern auch durchgehend; da sie aber zu der, bey den Hauptnoten zum Grunde liegenden, Harmonie gehören — welches in dem Beispiele a) nicht der Fall ist — so pflegt man sie bey genauerer Bestimmung harmonische Nebennoten zu nennen. In dem Beispiele c) sind wirklich durchgehende o) und auch harmonische Nebennoten +) enthalten.



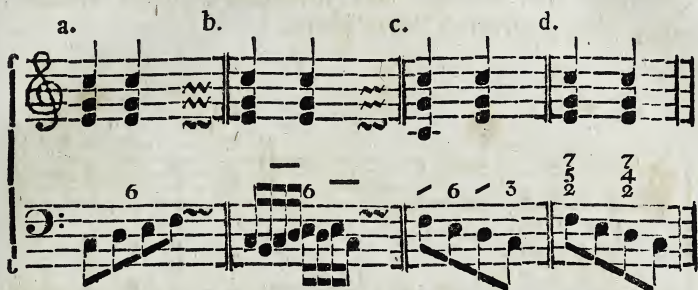
§. 50. Der Durchgang ist zweyerley, nämlich regelmäßig, (regulär, transitus regularis) und unregelmäßig, (irregulär, transitus irregularis.)

Bey dem regelmäßigen Durchgange dissoniren die schlechten (innerlich kurzen) a) b), bey dem unregelmäßigen aber die guten (innerlich langen) Noten c.

Oder ausführlicher beschrieben: Fallen die durchgehenden dissonirenden Töne auf die schlechten Taktglieder zc. daß also die zum Grunde liegende Harmonie sich auf die wirklichen Haupt- oder guten Noten bezieht, und mit denselben angegeben wird, wie bey a) und b): so heißt der Durchgang regelmäßig.

Wird hingegen die, bey den schlechten Noten zum Grunde liegende, Harmonie schon mit den guten Noten im voraus angegeben, daß also die schlechten gewissermaßen zu Hauptnoten werden: oder fallen die durchgehenden Töne auf den Anschlag, wie bey c): so heißt der Durchgang unregelmäßig.

regelmäßig. Die guten Noten pflegt man in diesem Falle Wechselnoten (ital. note cambiate) zu nennen, weil sie nämlich an der Stelle der Hauptnoten stehen, und also dem Standorte nach mit diesen verwechselt werden.



Anm. Die schlechten Noten bey a) läßt man, wenigstens in geschwinder Bewegung, gemeiniglich von selbst durchgehen, (§. 81.) daher wird der regelmäßige Durchgang nur selten bezeichnet. Indes geschieht es doch zuweilen — besonders bey mehreren untermischten durchgehenden Noten — nicht ohne Grund auf die oben bey b) bemerkte Art, nämlich vermittelst des §. 34. erwähnten Querstriches.

Der nicht immer zu errathende irreguläre Durchgang wird, wie bey c), durch den schrägen Strich (§. 35.) oder durch Ziffern d) bezeichnet. Die letztere Bezeichnung ist jedoch schwerer zu übersehen und überdies auch deswegen weniger zu empfehlen, weil oft zur Bezeichnung sehr gewöhnlicher Akkorde viele, und außerdem selten zugleich vorkommende, Ziffern erfordert werden, wie dies schon aus dem kurzen Beispiele d) erhellet. Uebrigens kommt der etwas harte unregelmäßige Durchgang größtentheils nur in der freyern Schreibart vor. (§. 52.).

§. 51. Außer den nur eben gedachten Fällen wird das Wort Durchgang noch in einer andern Bedeutung gebraucht. Man sagt nämlich auch von verschiedenen Dissonanzen, die ohne Auflösung liegen bleiben, wie bey a) b) und c), oder welche nicht auf die ihnen sonst eigene Art fortschreizen.

Anm. Einige Tonlehrer wollen die Ausdrücke: durchgehende Septime, Septimenakkord im Durchgange zc. in den bey a) und b) bemerkten Fällen nicht gelten lassen, sondern dafür stillstehende oder nicht resolvirende Septime gebraucht wissen. Und mich dünkt, sie haben Recht. Denn bey a) sind in der That die mit + bezeichneten Noten des Basses und der Mittelstimme durchgehend, und bloß zum Ausfüllen des Terzensprunges eingeschaltet worden, wodurch eine Art von Zwischenakkorden entsteht; da hingegen das c der Oberstimme zu dem hier zum Grunde liegenden Dreyflange C zc. gehört, und eigentlich nicht durchgehende Septime, sondern die Oktave des Grundtones von dem genannten Dreyflange ist. Eben so sind in dem Beispiele b) — worin die Harmonie auf dem Septimenakkorde der Dominante G beruht — der mit + bezeichnete Baß und der Alt durchgehend, folglich braucht das dadurch zur Septime gewordene g des Tenors nicht aufgelöst zu werden; denn dieses g ist ursprünglich, (wie im vorhergehenden Beispiele das c der Oberstimme) die Oktave des wahren Grundtones. — Aus dem Beispiele c) erhellet, daß die durchgehenden Töne oder ganzen Akkorde, wenigstens in der freyern Schreibart, sogar auf den guten Theil fallen, und von ziemlich langer Dauer seyn können. *)

Ganz eigentlich im Durchgange kommt die Septime bey d) vor. Denn in diesem Falle ist sie von kurzer Dauer, sie fällt auf ein schlechtes Taktglied, und schreitet, wider ihre Art, aufwärts fort. Die bey f) auf einem schlechten Takttheile eintretende Septime wird zwar von Einigen auch für durchgehend erklärt; da sie aber gehörig aufgelöst werden kann, und wirklich aufgelöst werden muß: so würde ich sie lieber eine nachschlagende (später eintretende) Septime nennen. Ueberdies tritt sie nicht selten auf einem guten Takttheile ein, und ist sodann von ziemlich langer Dauer g).

§. 52. Die Schreibart theilt man in die strenge (schwere, gebundene, gearbeitete) und in die freye, galan-

*) Dies ist unter andern eine von den in der Einleitung §. III.

*) erwähnten Anmerkungen, welche der Anfänger für jetzt vielleicht noch nicht ganz verstehen dürfte, ob sie gleich der angenommenen Ordnung nach hieher gehört.

(galante, leichte &c. *) Strenge wird sie genannt, wenn alle Regeln in Absicht auf die Fortschreitung, (§. 53. ff.) Vorbereitung, Auflösung u. dgl. genau befolgt werden; wenn jeder Akkord, jeder Ton Nachdruck hat; wenn es in einem gewissen Sinne mehr auf Kunst, als auf Wohlklang abgesehen ist. — Der Komponist erlaubt sich dabey wenig oder gar keine Verzierungen; er bringt nicht viele durchgehende Töne an, und setzt eine dem ernstern, feyerlich erhabenen Charakter angemessene Begleitung voraus.

In der freyen (galanten) Schreibart befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge. Er läßt z. B. gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten; er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, oder übergeht sie ganz; er giebt den Dissonanzen eine längere Dauer, als den Konsonanzen, (welches in der strengen Schreibart nicht statt findet;) er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus; er erlaubt sich mancherley Verzierungen; mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet mehr für das Ohr, und tritt — wenn ich so sagen darf — weniger als gelehrt heinender Tonsetzer auf.

*) Die Eintheilung in den Kirchen- und Kammer- und Theaterstyl ist unter der obigen gewissermaßen mit begriffen. Denn die Arbeiten für die Kirche sollen eigentlich insgesamt in der strengen Schreibart geschrieben seyn. Nur in den für die Kammer und für das Theater bestimmten Tonstücken findet so wohl die freye, als auch die strenge Schreibart statt. Von der Letztern macht man aber gegenwärtig, überhaupt genommen, doch wohl zu wenig Gebrauch. —

Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Regeln des reinen Satzes

§. 53.

Alle widrige (unnatürliche) und von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen sind überhaupt im so genannten reinen Satze, folglich auch bey dem Generalbass spielen, größtentheils so wohl auf- als abwärts nicht erlaubt. Zu diesen verbotenen unmelodischen Fortschreitungen gehört vorzüglich der Sprung in die übermäßige Sekunde a), in die verminderte Terz b), in die übermäßige Quarte c), in die übermäßige Quinte d), in die verminderte e) und übermäßige Sexte f), in die große Septime g., in die verminderte h. und übermäßige Oktave i. u. f. w. Sonach wäre die Begleitung zu der Melodie eines bekannten Kirchenliedes unten bey k. sehr schlecht; denn es befinden sich in diesem kurzen Beyspiele Sprünge in die übermäßige Sekunde l) o), in die übermäßige Quarte m), und in die übermäßige Quinte n).



* Den Sprung in die übermäßige Terz übergehe ich deshalb, weil sich in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke wohl nicht leicht eine Veranlassung zu diesem Sprunge finden wird.



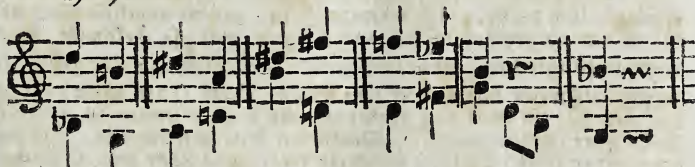
Anm. Nur in der obren Stimme, welche die Melodie vorzutragen hat, niemals aber in einer (von dem Sänger schwerer zu treffenden) Mittelstimme erlaubt man allensfalls in der freyen Schreibart, etwa eines gewissen zierlichen — ich möchte lieber sagen pikanten — Gesanges wegen, die Fortschreitung in die übermässige Sekunde, wie oben bey p), in die verminderte Terz, besonders abwärts q), in die übermässige Quarte r) zc. Jedoch wollen einige Tonlehrer solche Fortschreitungen nur dem einsichts vollern Komponisten, nicht aber dem, gemeiniglich weniger aus reifer Ueberzeugung handelnden, Generalbaßspieler *) hingehen lassen. Ich hingegen würde ähnliche Fehler — wo sie es in der That sind — in gewisser Rücksicht dem Generalbaßspieler doch immer noch eher verzeihen, als dem Tonsezer. Denn der Letztere hängt ganz von sich selbst ab, und kann daher mißliche Lagen vermeiden; überdies hat er länger Zeit und mehrere Hülfsmittel, (z. B. S. 72.) sich auf irgend eine Art aus dieser oder jener Verlegenheit zu helfen, als der großtentheils sogleich vom Blatte spielende Begleiter. Noch aus mehreren Grunden scheint mir der Generalbaßspieler, solcher kleiner Ueberrllungen wegen, wo nicht völlige Entschuldigung, doch einige Nachsicht zu verdienen.

§. 54. Hiernächst ist auch der so genannte Querstund, (unharmonische Querstund, bse Querstund, relatio
non

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele. Mir selbst sind Generalbaßspieler bekannt, die ungleich mehrere Kenntnisse von der Harmonie zc. besitzen, als mancher Komponist von ziemlich ausgebreiteten Rufe.

non harmonica 2c.) so viel als möglich zu vermeiden. Man versteht nämlich unter diesem Kunstausdrucke gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, gegen welche zwar an sich, oder einzeln genommen, nichts einzuwenden ist, die aber mit einander verbunden eine unangenehme Wirkung thun, weil dabey in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt a). Etwas leidlicher, aber doch immer noch ziemlich unharmonisch, sind die Fortschreitungen in den Beyspielen b). Insbesondere wird, nach §. 53. nicht nur der sogenannte Triton, oder die aus drey ganzen Tönen bestehende übermäßige Quarte c), sondern auch die auf diesem Intervalle beruhende Folge zweyer großen Terzen in gerader Bewegung cc) mit unter die unharmonischen Fortschreitungen gezählt, weil nämlich dabey ein Harmoniensprung geschieht. (§. 16.) In dem Beyspiele d) hingegen ist dies Letztere nicht der Fall; daher kann auch diese übermäßige Quarte, meines Erachtens, nicht zu den unharmonischen Querständen gerechnet werden. Da die kleinen Sexten im Grunde bloß umgekehrte große Terzen, oder Repliken derselben sind: so folgt hieraus, daß auch die bey e) bemerkten beyden kleinen Sexten gewissermaßen mit zu den unharmonischen Querständen gehören, ob sie gleich (vielleicht der unbestimmtern Modulation wegen) etwas weniger auffallen, als die großen Terzen, und mithin auch zulässiger seyn können, als diese Letztern.

a) *)



*) Die untere Stimme bezeichnet nämlich G moll-, die obere hingegen G dur.

*) *) *) b)

c) cc) cc) d)

e) e) f) ff) g)

f.

Anm. Wenn die Tonart in einer und eben derselben Stimme, und zwar auf der nämlichen Stufe, verändert wird, wie bey f): so ist die Fortschreitung weniger, oder gar nicht widrig **), und folglich erlaubt. Auch der Triton kann bey voll=

*) Durch diese kurzen, dazwischen eingeschalteten, Töne wird der Querstand nur um wenig leidlicher.

**) Der tiefere Ton der ersten Terz in dem obigen Beispiele das f,) und der höhere Ton der zweyten Terz (das h) verhalten sich nämlich wie eine übermäßige Quarte zu einander.

***) Hiervon werden verschiedene Ursachen angegeben. Einige Theoretiker halten dafür, es sey deswegen besser, daß die nämliche Stimme, die in dem obigen Beispiele f. das c hatte, auch cis bekomme, weil das Nachklingen des Tones c durch das nächstliegende cismehr gedämpft werde, als wenn dieser Ton eine Oktave tiefer (oder höher) folge, wie bey ff., wo man das vorhergehende c noch immer zu deutlich nach- oder mitklingen höre. Mattheson hingegen schreibt: „Wenn ich in einer Ober-Melodie durch ein Paar halbe Töne gehe, so bleibt die Grundstimme (die tiefere von beyden, wie oben bey f.) entweder unverrückt, oder sie ist so beschaffen, daß sie zu beyden Klängen dienen kann. Geschieht aber dieselbe Folge in zwey verschiedenen Stimmen, so wird der Grund verändert, (wie bey ff), und dem Gehöre dadurch ein Unwille erwecket. Das wäre, deucht mich, die Haupt=

vollstimmiger Begleitung nicht allezeit vermieden werden. Gegen die bey g) enthaltene Folge zweyer großer Terzen ist nichts einzuwenden; weil diese Terzen nicht auf dem Triton oder auf einer übermäßigen Quarte beruhen. Ueberhaupt wird es in Rücksicht der Querstände gegenwärtig nicht mehr so genau genommen, als ehemals; mich dünkt aber zuweilen mit Unrecht. Denn es giebt unter den obigen Querständen verschiedene, die unstreitig noch widriger sind, als manche von den bekanntlich so strenge verbotenen Oktaven und Quinten. Da jedoch Ein Querstand ungleich auffallender ist, als der Andere, wie hofentlich Jeder fühlen und zugeben wird: so sollte man auch, meines Erachtens, darin einen Unterschied machen, und nur die unleidlichen Querstände verbieten.

§. 55. In Absicht auf die Fortschreitung konsonirender Intervalle insbesondere hat man hauptsächlich darauf zu sehen, daß in den nämlichen beyden Stimmen *) niemals zwey oder mehrere vollkommene Konsonanzen, d. h. vorzüglich zwey Oktaven oder reine Quinten, in gerader Bewegung nach einander folgen **). Mithin wären die durch größere Noten bezeichneten Fortschreitungen in den nachstehenden Beyspielen fehlerhaft.

Oktaven:	Quinten:	Oktaven u. Quinten.
----------	----------	---------------------

Solche Ursache.“ (Vollkommener Kapellmeister, S. 289.) Mir scheint es jedoch, als trüge der widrige Sprung selbst viel, wo nicht das meiste, zu dieser schlechten Wirkung bey.

*) Z. B. im Diskant und Basse, und gleich darauf ebenfalls wieder im Diskant und Basse.

**) Sogar die Folge zweyer Einklänge in denselben Stimmen zc. wollen einige Tonlehrer unter diesem Verbote mit begriffen wissen; weil
nämlich

Solche Fehler begehen, heißt in der Kunstsprache schlechthin: Oktaven und Quinten machen. Davor hat man sich denn sorgfältig zu hüten, weil dies die ersten Schulsehler sind, die hauptsächlich mancher, übrigens eben nicht tief in die Wissenschaft der Harmonie eingedrungene, steifer Generalbassist auch in dem vortrefflichsten Tonstücke gierig ausspüht, und sie ohne Einschränkung für ganz unverzeihlich hält *) Besonders geben harmonische Dreysklänge häufig Veranlassung zu Oktaven und Quinten. Durch die Gegenbewegung kann man ihnen aber leicht ausweichen a) b).



Hier

nämlich der Einklang die Stelle der Oktave vertritt, und aus diesem Grunde eben denselben Regeln unterworfen seyn soll. Ich lasse die Richtigkeit dieser Behauptung dahin gestellt seyn, und widerrathe die Folge zweyer 2c. Einklänge in denselben Stimmen, wenn auch eben nicht aus dem gedachten Grunde allein, sondern weil der Satz (die Harmonie) durch mehrere unmittelbar auf einander folgende Einklänge leer wird u. s. w. (Note zu S. 9.)

*) Daß ich hierdurch Oktaven und Quinten vertheidigen wolle, wird man mir hoffentlich nicht zutrauen. Aber lächerlich — ich möchte lieber sagen pedantisch — ist es doch gewiß nur auf Oktaven und Quinten Jagd zu machen, und dabei jeden andern Fehler zu übersehen, oder ein übrigens sehr schönes Tonstück, zweyer Quinten wegen, nun durchaus schlecht zu finden.

**) In den Beispielen c scheinen zwar durch die Gegenbewegung Quinten zu entstehen; allein genau genommen ist dies nicht der Fall. Denn die beyden Stimmen, worin die Quinten liegen, schreiten wirklich in gerader Bewegung fort. Bach schreibt daher unrichtig: „Daß selbst die Gegenbewegung bey gewissen Sätzen nicht allezeit hinlänglich sey, Quinten zu vermeiden, sehen wir aus folgenden (den obigen ähnlichen) Exempeln“ (Versuch 2c. zweyter Theil, S. 56.) Auch widerspricht dies der in ebend. Lehrbuche S. 34. S. 17. enthaltenen Behauptung geradezu.

Hier bey a) und b) hat zwar jeder Dreyklang ebenfalls die dazu gehörige Oktave und Quinte, aber nicht in denselben Stimmen. Denn bey a) liegt die erste Oktave im Tenore, die zweyte hingegen im Alte; die erste Quinte hat der Diskant, die zweyte der Tenore u. s. w. Wer sein Ohr bereits geübt hat, der bemerkt auch im mehrstimmigen Satze die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme. Niemand wird aber leugnen, daß die Fortschreitung des Diskantes d) bey weitem nicht so widrig ist, als die bey e), obgleich in beyden Fällen die nämliche Harmonie zum Grunde liegt. Sollte indeß der Anfänger den Unterschied noch nicht fühlen, so wird er ihn hoffentlich bey mehrerer Uebung fühlen lernen. Denn der Erfahrung zu Folge erwirbt man sich auch das richtige Gefühl erst durch Uebung.

Anm. Es fragt sich, warum die Fortschreitung in Oktaven und Quinten verboten ist? Mehrentheils erhält man hierauf die Antwort: weil eine solche Fortschreitung schlecht klingt. Dies ist nun wohl etwas, aber noch nicht befriedigend; denn nunmehr folgt natürlicher Weise die zweyte Frage: Wie können zwey oder mehrere Oktaven und Quinten in gerader Bewegung zc. schlecht klingen, da sie doch vollkommne Konsonanzen sind? Hiervon hat man sehr verschiedene, und zum Theil höchst sonderbare, Ursachen angegeben, die ich gar nicht erwähnen will. *)

Sulzer hält dafür, „durch eine vollkommene, besonders in der Oberstimme liegende, Konsonanz werde eine Art von Ruhepunkt bewirkt, welcher nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen könne, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben.“ Etwas kann dies zu jener wi-

dri-

*) Es verdient hier bepläufig angemerkt zu werden, daß vor einigen Jahren eine damals errichtete Societät der musikalischen Wissenschaften zc. unter andern auf die, wo möglich, befriedigende Beantwortung der Frage: „Warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Oktaven nicht wohl ins Gehör fallen?“ einen ansehnlichen Preis setzte. Zwar erschienen in dieser Hinsicht nicht weniger als sieben Schriften; allein man fand keine des darauf gesetzten Preises würdig. Die gedachte Frage wurde wiederholt, aber — so viel ich weiß — auch alsdann nicht befriedigend genug beantwortet. (Mizlers musikalische Bibliothek, zweyter Band, viert. Theil).

drigen Wirkung allerdings beytragen; allein völlig befriedigend ist dieses Etwas dennoch nicht. Denn warum hebt z. B. ein so genanntes all'unifono in zwey und mehreren Oktaven den melodischen Zusammenhang nicht auf? — Jedoch Sulzer selbst hält die gedachte Ursache nur für mitwirkend; denn er sagt, daß wohl Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe.*) Huygens schreibt nämlich: „das Ohr werde durch eine solche Fortschreitung in Ansehung der Modulation ungewiß, indem die auf einander folgenden Quinten, wie oben bey f), wirklich zwey Tonarten anzeigen.“ (Man fühlt nämlich die Tonart C, und auch die von D.**) — Nächstdem scheint mir das Widrige vorzüglich in dem §. 16. gedachten Harmoniensprünge zu liegen. Je entfernter nämlich zwey Töne (Akkorde) mit einander verwandt sind, desto widriger müssen die Quinten derselben seyn, wenn anders der angenommene Grundsatz richtig ist. Und mir scheint es so. Denn die Quinten unten bey g). wobey kein Harmoniensprung geschieht, thun auf mich eine weniger widrige Wirkung, als die bey h), wo G dazwischen übergangen worden ist: oder weil die bey diesen letztern Quinten zum Grunde liegenden Akkorde C und D nicht im ersten, sondern im zweyten Grade mit einander verwandt sind.***) Fast noch widriger klingen die von C dur zwar ebenfalls nur im zweyten Grade, aber in absteigender Linie mit einander verwandten Quinten

*) Meiner Meinung nach hat Marxurg in den Anmerkungen zu Sorgen's Anleitung zum Generalbasse 2c. 1760. Seite 75-86. diesen Gegenstand am gründlichsten abgehandelt. Was ich in der obigen Anmerkung noch darüber sage, kann allenfalls ein Zusatz dazu, oder eine nähere Bestimmung gewisser Grundsätze seyn.

**) Das Wort Tonart ist hier, wie dies gemeiniglich geschieht, nicht in der genauern Bedeutung genommen worden; denn es sollen dadurch nicht die Dur- und Molltöne, sondern nur verschiedene Tonleitern, z. B. die von C, D, E, u. s. w. bezeichnet werden. In Absicht auf die jedesmalige harte oder weiche Tonart kann das Ohr bey Quinten nicht ungewiß seyn, so bald nämlich die Terz hinzukommt. Und diese setzt Huygens dabey voraus; denn er bedient sich der Worte: „Cum Diapente una cum interjecto ditoni sono (qui, si desit, mente suppletur,) toni speciem certo constituat etc.“

***)) Wollte man auch bey der zweyten Quinte des Beyspieles h nicht D dur, sondern D moll voraussetzen, so würde dies doch gegen den angenommenen Grundsatz wenig beweisen. Denn D moll ist unter den mit C-dur im ersten Grade verwandt seyn sollenden Tonarten die letzte, und folglich die entfernteste.

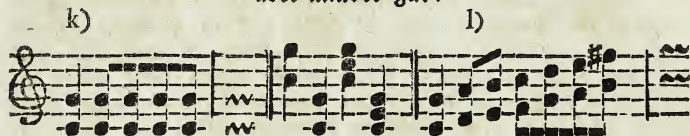
bey i). Der Ton b ist nämlich — anderer Ursachen nicht zu gedenken — selbst alsdann, wenn man vorher C moll annehmen wollte, gewissermaßen fremd, (zufällig,) und in so fern schon an sich ziemlich auffallend.

Hieraus würde denn also folgen, daß nicht alle Quinten gleich widrig und fehlerhaft sind und seyn können. Denn diejenigen Quinten, wohey gar nicht fortgeschritten wird, oder eine und eben dieselbe mehrmahls wiederholte Quinte, wie bey k), kann man ohne merkliches Mißfallen öfter unmittelbar nach einander hören; da hingegen die Quinten bey l), je nachdem dabey größere oder kleinere Harmoniensprünge geschehen, eine mehr oder weniger widrige Wirkung hervorbringen. Ein Lehrer, der nach Grundsätzen handelt, wird daher zwischen näher und weiter verwandten Quinten einen Unterschied machen, und sie nicht als in gleichem Grade fehlerhaft verbieten. Ausführlicher kann ich mich für jetzt hierüber nicht erklären. Was etwa dabey noch näher zu bestimmen, oder zu berichtigen seyn möchte — denn gern werde ich mich eines Bessern belehren lassen — das sey einem andern Orte vorbehalten. Nur noch dies bemerke ich hier, daß nicht einzig und allein „der allzu großen Annehmlichkeit wegen“ (wie viele Tonlehrer behaupten) die Folge zweyer vollkommenen Konsonanzen schon eine Art von Ueberdruß, Ekel, widriger Empfindung &c. verursachen, und also aus diesem Grunde verboten seyn kann. Denn wer giebt nicht zu, daß außer dem Einklange auch die Oktave eine noch vollkommenere Konsonanz sey, als die Quinte! Folglich müßten, dieser Meinung nach, auf jeden Fall die Oktaven auch noch weniger zulässig seyn, als die Quinten. Und doch wird ein länger fortgeführtes all' unisono in zwey oder mehreren über einander gesetzten Oktaven m), eine Verstärkung der Melodie &c. wie §. 57. b), nicht unangenehm, weil nämlich hierbey kein harmonischer Sprung geschieht, und das Ohr in Absicht auf die Modulation nicht zweifelhaft ist. Ganz anders verhält es sich hingegen mit den Oktaven bey n), die hoffentlich ein Jeder, auch sogar im vier- und mehrstimmigen Satze, äußerst widrig finden wird. — Uebrigens bemerkt man die Oktaven, wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Grundtone &c. nicht immer so deutlich, als die in jeder Rücksicht verschiedenen Quinten. Daß aber die gedachte widrige Wirkung vorzüglich in dem Harmoniensprünge, und nicht bloß in dem vollkommenen, bald Ekel oder Ueber-

Ueberdruß erregenden Konsoniren ihren Grund habe, dies be-
stätigt gewissermaßen die bey 11) bemerkte Folge mehrerer gro-
ßen Terzen. Denn auch diese Folge ist widrig, oder doch nicht
angenehm, obgleich die große Terz einstimmig für eine weniger
vollkommne Konsonanz, als die Quinte 2c. anerkannt wird.



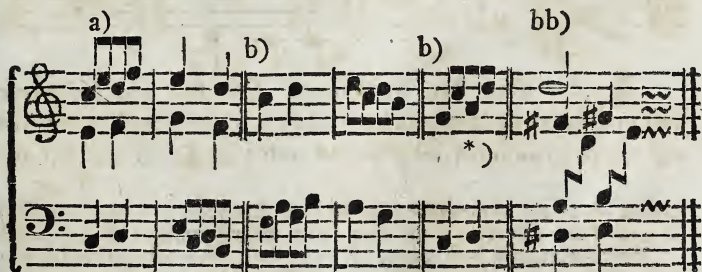
allenfalls auch so,
aber minder gut:



§. 56.

*) Außerdem wird das Widrige auch noch dadurch vermindert,
daß man hierbey einen der beyden Töne, nämlich das g, un-
mittelbar vorher hört, oder weil beyde Quinten einen gemein-
schaftlichen Ton haben (§. 15.); da hingegen die in eben demsel-
ben Grade verwandten Quinten bey gg), wo beyde Töne frey
eintreten, schon etwas auffallender sind.

§. 56. Nicht nur die unmittelbar auf einander folgenden Oktaven und Quinten sind mehr oder weniger fehlerhaft, sondern auch diejenigen, zwischen welchen nachschlagende harmonische Nebennoten vorkommen a) b), und zwischen so wohl regulär, als irregulär durchgehende Töne c) d), oder beyde Arten derselben zugleich e), kurze Pausen f) und Vorhalte g) eingeschaltet sind. Auch solche Oktaven und Quinten, wovon die eine nur nachschlagend ist, die andere hingegen auf den guten Theil der folgenden Note, oder auf den Anschlag fällt h) i), gehören zu den fehlerhaften. In geschwinde Bewegung sind jedoch die durch das Vergliedern (Brechen) der Akkorde entstandenen Oktaven und Quinten bey k) weniger bemerkbar, und werden sodann von einigen Tonlehrern allenfalls für zulässig erklärt; vorausgesetzt, daß der Satz an sich völlig rein ist, wenn man die nach einander folgenden Intervalle der dabey zum Grunde liegenden Akkorde zugleich angiebt, wie bey kk). Oktaven und Quinten, die insgesammt bloß nachschlagend sind, oder die auf lauter schlechte Taktglieder 2c. fallen l) m), werden auch von gründlichen Tonsetzern nicht vermieden, und für erlaubt gehalten.



*) Diese Quinten, auf dem jedesmaligen ersten oder guten Taktgliede, werden gleichwohl von Kirnbergern vertheidigt, und zwar „wenn man (wie er sich darüber ausdrückt) „vier Töne aufwärts steigt, fürnemlich wenn diese Quinten in dem Tenor gegen den Bass stehen, wie oben bey bb).“ (Die Kunst des reinen Satzes, erst. Theil. S. 150.) Der letztere Umstand, daß die Quinten hierbey nur in einer Mittel-

The image displays four staves of musical notation, each containing five measures. The notes are labeled with letters c) through m) below them. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, stems, beams, and accidentals (sharps and flats). The labels are: c), d), c), d), e) on the first staff; oder: e), f), f) on the second staff; g), g), h), i), k) on the third staff; and kk), k), kk), l), m) on the fourth staff. The 'oder:' label indicates an alternative version of the preceding measure.

§. 57. Von den verbotenen Oktaven ins besondere sind diejenigen ausgenommen, welche der Komponist absichtlich als ein so genanntes all' unisono anbringt a). Hiernächst gehören

stimme — wenn auch nicht eben in dem Tenore — gegen den Bass liegen, kann allerdings im vier- und mehrstimmigen Satz etwas zur Entschuldigung beitragen. (§. 71.) Daß aber durch eine harmonische Nebennote, die gerade „vier Töne aufwärts steigt,“ der Fehler verbessert, oder doch fast unmerklich werde, leuchtet mir nicht völlig ein. Kirnberger vertheidigte diese Quinten, wenn ich nicht sehr irre, wohl hauptsächlich nur deswegen, weil er sie, nach seinem eigenen Ausdrucke, bey einem großen, und von ihm übrigen mit Recht sehr geschätzten, Meister gefunden hatte. Nur werden sie, meines Erachtens, dadurch um nichts besser. Auch warnt Kirnberger selbst auf der folgenden Seite junge Komponisten vor solchen Quinten.

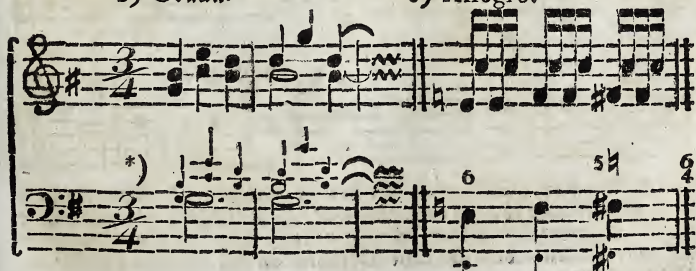
hören auch diejenigen Oktaven, wodurch der Tonsezer die Melodie oder irgend eine Stimme verstärkt b), nicht zu den fehlerhaften, weil nämlich die durch kleine Noten angedeuteten Oktaven in dem Beispiele b) nicht als besondere Stimmen, sondern nur als eine Verstärkung der obern anzusehen sind; oder wenn man lieber will: weil weder bey a) noch bey b) die Modulation zweifelhaft ist. Auch wird in beyden Fällen die Tonart nicht plötzlich durch Harmosnien sprünge verändert; denn bey a) liegt nur die Tonleiter von C dur, und bey b) die von G zum Grunde. Eben so ist auch das Verstärken des Basses durch die tiefere Oktave — wie ich dies in dem Beispiele c) mittelst kleiner Noten angedeutet habe — wenigstens in den mehresten Fällen, nicht fehlerhaft; ob man gleich dem Anfänger diese Verstärkung, aus verschiedenen hier nicht wohl zu bestimmenden Gründen, widerrathen muß. Eine Art von variirten (figurirtem, verziertem) all' unisono enthalten die Beispiele c) d) und e).

a)

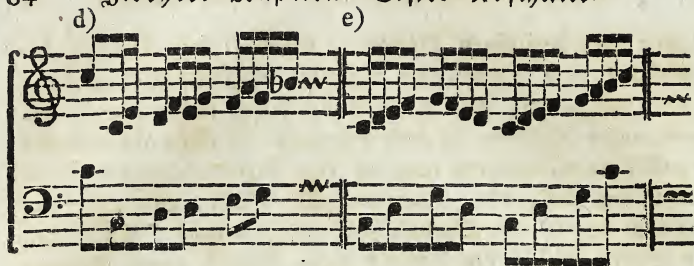


b) Graun.

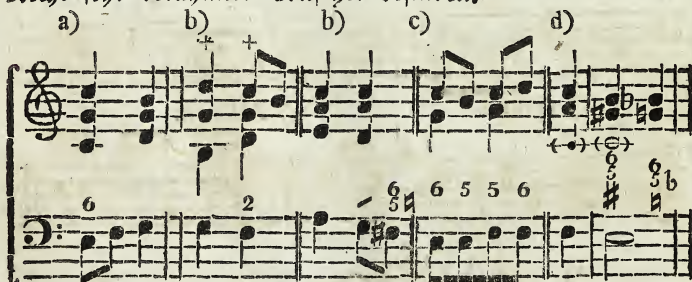
c) Allegro.



*) Den Tonsezern sey es überlassen, sich solcher Oktaven auf eine zweck-



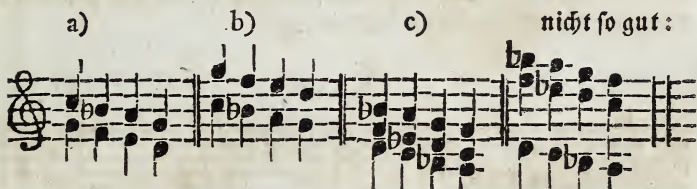
§. 58. Da bey jeder Quinte eine andere Grundharmonie, z. E. bey G der Akkord C, bey a der Dreyklang D *zc.* fühlbar wird, und folglich dadurch zu schnelle Fortschreitungen geschehen: so ist die Folge mehrerer Quinten, nach Art des *all' unisono* oder einer durch Oktaven zu verstärkenden Stimme *zc.* nicht erlaubt*). Jedoch können zwey Quinten, wovon eine nur durchgehend oder eine Wechselnote ist, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b), zur Noth, und besonders in etwas geschwinder Bewegung, allenfalls geduldet werden. Wiewohl Einige auch nicht einmal diese, hier mit + bemerkten, Quinten erlauben wollen. Auf keinen Fall würde ich aber — vorzüglich in den äußersten Stimmen — die Quinten bey c) und d) zur Nachahmung empfehlen, ob sie sich gleich in den Werken zweyer mit Recht sehr berühmter Tonsezer befinden.



zweckmäßige und nicht ermüdende Art zu bedienen. Dem angehenden Generalbassspieler können dergleichen Verdoppelungen ohnedies nicht erlaubt werden; indeß war es nicht nöthig, ihm bey dieser Gelegenheit zu erklären, daß ähnliche Oktaven an sich nicht zu den fehlerhaften gehören.

*) Wenn dessen ungeachtet ein sehr bekannter Tonsezer unter an-

§. 59. Auch mehrere unmittelbar nach einander folgende Quartan, wie bey a), bringen eine ziemlich schlechte, oder wenigstens doch keine angenehme Wirkung hervor; denn sie sind im Grunde versetzt, oder wie man gewöhnlich sagt, umgekehrte Quinten b). Durch eine nahe hinzu gefügte (nicht weit davon entfernte) Unterstimme c) werden diese Quartan gewissermaßen gedeckt, und können sodann, mit gehöriger Einschränkung, ohne Bedenken gebraucht werden. Hier ist aber nur vom Generalbassspielen die Rede. Ob übrigens eine solche stufenweise Quartan- und Sextenfolge in Hinsicht auf die Modulation zc. gut sey oder nicht; dies gehört in ein Lehrbuch der Komposition, und kann hier nicht untersucht werden. So viel jedoch der Generalbassspieler davon zu wissen nöthig hat, soll in der Anmerkung zu §. 113. folgen.



§. 60. Quinten von ungleicher Größe, z. B. eine reine und eine falsche, wie bey a) und b), sind wenigstens in den Mittelfstimmen nicht verboten; denn sie bezeichnen größtentheils nur Eine Tonart. Bey a) liegt nämlich bloß die Tonleiter von G, und bey b) die von E moll zum Grunde. Schlechter, und bey mehrstimmiger Begleitung höchstens nur in den Mittelfstimmen erlaubt, sind die Quinten bey c) und d), weil zwischen beyden noch eine verdeckte (§. 62.)

Quint

dern die Worte: „Da ist nicht Einer, der Gutes thue zc. absichtlich, und zwar der Reihe nach in allen Stimmen, durch fehlerhafte Quinten ausdrückte: so war dies wohl eine von den vielen Ungereimtheiten, die man in den Arbeiten des gedachten Tonsetzers antrifft.

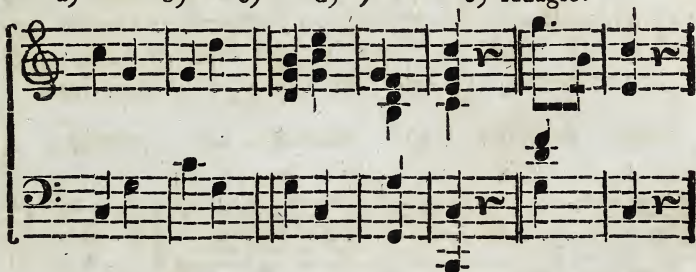
Quinte enthalten ist e) f). Ueberdies sollte die falsche Quinte in dem Beispiele e) eigentlich eine Stufe abwärts (unter sich) fortschreiten g). Die bey h) und i) bemerkten (springenden) Quinten von ungleicher Größe können allenfalls deswegen hingehen, weil in beyden Fällen ein und eben derselbe Stammakkord zum Grunde liegt, und weil folglich dabey kein Harmoniensprung geschieht. Jedoch halte ich die Quinten bey h) für zulässiger, als die bey i). Ganz schlecht ist hingegen die in dem Beispiele k) enthaltene Folge der einen Quinte nach einer übermäßigen. Auch im umgekehrten Falle, wie bey l) m) und n), taugt diese Quintenfolge, meines Erachtens, schon deshalb nichts, weil die übermäßige Quinte, die in dieser Verbindung stark dissonirt, nicht vorbereitet ist. Nur wenn diese hier bemerkten übermäßigen Quinten bloß als kurze Wechselnoten vorkommen, oder nicht wirklich zur Harmonie gehören, möchten sie allenfalls zu dulden seyn.



§. 61. Oktaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung werden ebenfalls nicht so strenge verboten, als die in gerader Bewegung. Denn im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, erlaubt man sich allenfalls die Fortschreitungen bey a) und b); jedoch gewöhnlich nur in den Mittelstimmen c). Indes finde ich bey einigen unsrer ersten und gründlichsten Komponisten doch auch mehrmals
den

den Tonschluß bey d). Und wenigstens auf mein Ohr thun die, hierbey in den äußersten Stimmen enthaltenen, Oktaven eben keine widrige Wirkung. Die Ursache davon habe ich in der Anmerkung zu §. 55. Seite 78. f. zu finden geglaubt. Denn auch in diesem Falle scheint mir die leidliche Wirkung der Oktaven ihren Grund mehr in der nahen Verwandtschaft der beyden Akkorde, als in der entgegen gesetzten Bewegung zu haben. Ja nicht selten hört man gegenwärtig Stellen, wie die hier bey e), wo die Oktaven nicht nur in den äußersten Stimmen, sondern auch in gerader Bewegung vorkommen, und dennoch kein Mißvergnügen erregen.

a) b) c) d) *) e) Adagio.



§. 62. Außer den, §. 55. erwähnten, offenbaren Oktaven und Quinten, giebt es noch andere, die man verdeckte (oder verborgene) nennt. Diese Letztern werden zwar nicht wirklich gehört; allein dessen ungeachtet empfindet sie ein mäßig geübtes Ohr, oder wenigstens denkt man sich diese verborgenen Oktaven und Quinten hinzu, und glaubt sie nun auch wirklich mit zu hören. — Man entdeckt sie, wenn bey der Fortschreitung zweyer Stimmen in gerader Bewegung der Sprung in der einen oder der andern Stimme; durch die dazwischen liegenden Töne, ausgefüllt wird, wie dies in den nachstehenden Beyspielen a) und b) vermittelst der kleinen Noten angedeutet worden ist. Springen beyde Stimmen zugleich, wie in den Beyspielen

*) J. A. P. Schulz, Ungens lyrische Gedichte u. a. m.

len aa) und bb), so füllt man den größern Sprung auf die angezeigte Art aus. Sogar solche verdeckte Oktaven und Quinten bringen, wenigstens zum Theil, eine unangenehme Wirkung hervor, und sind daher gar nicht, oder nur im Nothfalle erlaubt. (Anm.) Findet sie der Anfänger nicht widrig, so liegt dies an seinem noch ungeübten Ohre. — Auch bey den gebrochenen Akkorden in dem Beispiele c) entsteht eine Art von verdeckten Oktaven, die sich kein guter Harmoniker erlaubt, oder erlauben sollte. — Der Generalbassspieler hat bey solchen zergliederten Akkorden, die gegenwärtig nicht selten auch in der Bassstimme vorkommen, sich hauptsächlich vor Oktaven und Quinten auf den anschlagenden oder Hauptnoten zu hüten. Bey bloß nachschlagenden harmonischen Nebennoten können sie, nach §. 56. allenfalls hingehen, und möchten dabey auch schwerlich immer auf eine gute Art zu vermeiden seyn.

a) nämlich: a) nämlich: aa) nämlich:



b) nämlich: bb) nämlich: bb)



*) Hieraus sieht man, daß hierbey gegen das unten liegende c, zwischen dem e und h der Oberstimme, die verborgene Oktave (h) folgt. Beide zusammen genommen, nämlich eine verborgene und eine darauf folgende offenbare, pflegt man verdeckte Oktaven zu nennen. Dies ist auch der Fall mit den Quinten. In derjenigen Stimme also, worin bey dem jedesmaligen zweyten Akkorde keine wirkliche (offenbare) Oktave oder Quinte gegen irgend eine andere Stimme vorhanden ist, können sonach auch keine verdeckten Oktaven oder Quinten entstehen.

c)

nämlich:

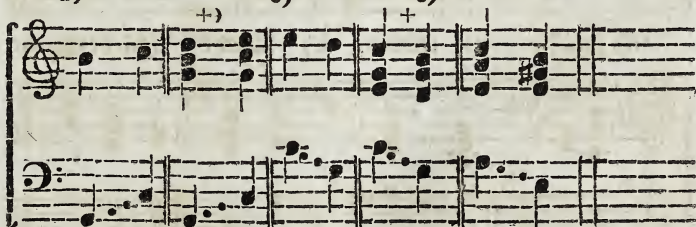


Anm. 1. Daß auch die verdeckten Oktaven und Quinten nicht alle eine gleich widrige Wirkung thun, und daher nach Umständen mehr oder weniger zu entschuldigen seyn können, davon wird man sich, nach dem, was in der Anmerkung zu §. 5 S. 78. gelehrt worden ist, noch mehr aber durch einige (mit einem gesunden Ohre prüfende) Vergleichen sogleich überzeugt finden. So wären z. B. die verdeckten Oktaven und Quinten oben bey a) und b) auf keinen Fall, die hier bey d) und e) hingegen — wo der Baß aus der Dominante in die Tonica springt, und umgekehrt, indem die andere Stimme nur stufenweise fortschreitet — gar wohl erlaubt; besonders wenn die Oktaven und Quinten nur in einer Mittelstimme gegen die andere (oder gegen den Baß) liegen, wie bey +), Aber auch selbst in den beyden äußersten Stimmen können sie oft ohne größere Fehler entweder gar nicht, oder wenigstens nicht bequem, vermieden werden.

d)

e)

e)

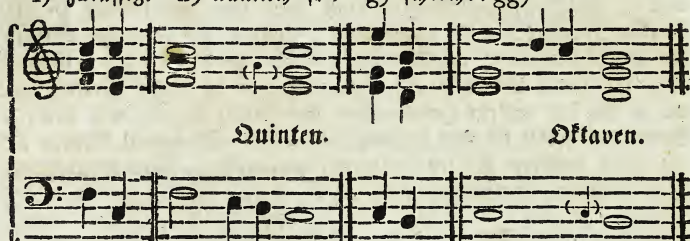


Anm. 2. Da mancher angehende Generalbasspieler die verdeckten Oktaven und Quinten, besonders bey drey- und mehrstimmigen Griffen, in geraumer Zeit nicht finden lernt: so halte ihn der Lehrer anfangs bey jeder Gelegenheit dazu an, diese verborgenen, obgleich zum Theil erlaubten, Oktaven zc. aufzusuchen. Am leichtesten sind sie wohl zu ent-

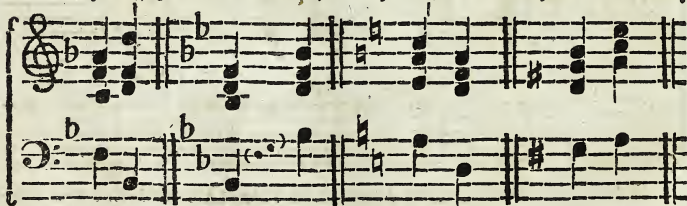
*) Obgleich der Baß, d. h. hier der tiefste Ton, bey dem jedesmal vorübergehenden gebrochenen oder zergliederten Akkorde nicht so ununterbrochen ausgehalten wird, wie oben bey *): so behält man diesen Ton doch dessen ungeachtet gleichsam im Sinne, und glaubt ihn wirklich noch bis zum Eintritte des folgenden Akkordes mit zu hören.

decken, wenn man in solchen Fällen, wo der Bass allein springt, wie in dem Beyspiele f), die Finger der rechten Hand so lange auf den Tasten liegen läßt, bis man im Basse die zwischen dem Sprunge enthaltenen Töne der Reihe nach angegeben hat, und bey jedem solchen Zwischentone nachsieht, ob er sich zu einem der beybehaltenen Töne (oder ob einer von diesen sich zu ihm) wie eine Oktave oder Quinte verhält; welches Letztere hier mit dem a der Fall ist. Eben so behält man bey g), wo bloß der Diskant springt, die übrigen drey Töne unverändert bey, und füllt indessen nur den Sprung aus. Unter ff) und gg) habe ich dies so deutlich als möglich durch Noten zu zeigen gesucht. Aber freylich läßt sich so etwas mündlich ungleich einleuchtender erklären. — Zur fernern Uebung im Auffuchen verdeckter Oktaven und Quinten rücke ich noch die Beyspiele h) i) k) und l) ein.

f) zulässig. ff) nämlich so: g) schlecht: gg)



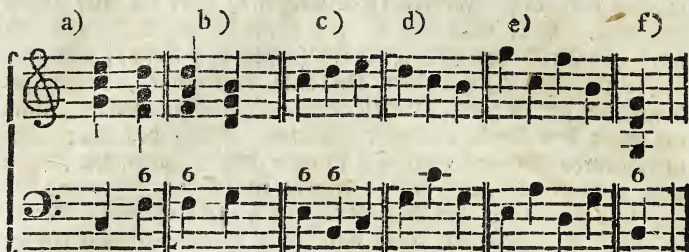
h) zulässig. i) leidlich. k) schlecht. l) sehr schlecht.



Bey h) macht zwar der Bass den größern Sprung, aber gegen alle die übrigen Stimmen in entgegen gesetzter Bewegung; mithin kommt hierbey der Bass in Absicht auf die verdeckten Oktaven nicht mit in Betrachtung. Man füllt sonach den noch einzig übrigen Sprung im Diskante aus, worin man (gegen den Tenor) verdeckte Oktaven finden wird. In dem Beyspiele i), wo der Bass den größern Sprung macht, liegen die verdeckten Oktaven (a und b) im Diskan-

te, die verdeckten Quinten (g d und b f) aber im Alte gegen den Baß. Füllt man bey k) den Sprung im Baße aus, so werden dadurch verdeckte Oktaven (gegen den Tenor) und verdeckte Quinten (gegen den Diskant) bemerkbar. Außerdem liegen bey diesen zwey Dreyklängen auch noch in der Oberstimme gegen den Tenor verdeckte Quinten. Denn bey Sprüngen in mehreren Stimmen zugleich können auch in mehreren Stimmen verdeckte Oktaven und Quinten entstehen. Ich rathe daher dem Anfänger, der das Ganze noch nicht übersehen kann, in dieser Rücksicht nur zwey und zwey Stimmen nach einander einzeln durchzugehen. Bey l) macht nicht nur der Diskant gegen den Baß, sondern auch der Tenor gegen den Diskant, verdeckte Quinten. Nächstdem befinden sich in diesem Beispiele auch noch im Tenore gegen den Baß verdeckte Oktaven. — Eine noch umständlichere Erklärung hierüber verstattet der Raum nicht. Nur noch dies bemerke ich, daß in derjenigen Stimme, worin der vorige Ton beybehalten wird, keine verdeckten Oktaven und Quinten entstehen können.

§. 63. Die konsonirenden Intervalle dürfen übrigens frey eintreten, d. h. sie müssen nicht schlechterdings schon in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde da gewesen seyn a) b); obgleich im Ganzen genommen die Folge der Akkorde größtentheils angenehmer (natürlicher) ist, wenn wenigstens einige Intervalle derselben gelegen haben. (§. 16) Auch kann man eine Konsonanz — vorausgesetzt, daß die §. 53. ff. enthaltenen Regeln befolgt, und die erwähnten Fehler vermieden werden — auf = c) oder abwärts d) fortschreiten lassen, es geschehe nun sprung = e) oder stufenweise c) d). (Für den Generalbaßspieler insbesondere mehr hiervon §. 73.) Endlich darf man auch die Konsonanzen verdoppeln, d. h. sie in zwey Stimmen zugleich greifen, wie in dem Beispiele h) die Sexte. Jedoch sind die konsonirenden Intervalle zur Verdoppelung nicht in gleichem Grade geeignet, wie dies sogleich in dem folgenden Paragraphen gezeigt werden soll. Es versteht sich aber, daß die Verdoppelung einer Konsonanz nur alsdann erlaubt ist, wenn dadurch übrigens keine Fehler, z. B. Oktaven oder Quinten 2c. entstehen.



§. 64. Die allgemeinen Regeln in Ansehung der, mehr oder weniger zulässigen, Verdoppelung der Konsonanzen gründen sich hauptsächlich auf das Verhältniß derselben, oder — wenn man lieber will — auf die §. 10. erwähnte Sympathie der Töne. Nimmt man nämlich für irgend einen Grundton, z. B. für das tiefe C, die Zahl 1 an, wie in dem unten stehenden Beispiele a): so fallen auf die sechs ersten Zahlen die darunter bemerkten Töne. Daraus erhellet, daß der Grundton nicht nur zuerst, (um eine Oktave höher etc.) sondern auch am meisten, nämlich dreymal, die Quinte aber zweymal, die große Terz hingegen nur einmal vorkommt. Die Natur selbst scheint uns dadurch einen Wink gegeben zu haben, daß bey dem harmonischen Dreyklange die Verdoppelung des Grundtones selbst am zweckmäßigsten sey. Wenn man also willkürlich wählen kann, und nicht durch andere Ursachen daran verhindert wird: so verdoppelt man bey dem harmonischen Dreyklange zuerst den Grundton selbst, nämlich durch die Oktave desselben b). Hiernächst ist die zweymal vorkommende Quinte zur Verdoppelung das schicklichste Intervall c). Die große Terz hingegen kann, als eine später zum Vorschein kommende, und ihrem Verhältnisse nach minder vollkommenen, Konsonanz zwar ebenfalls verdoppelt werden d); aber nur erst alsdann, wenn die Verdoppelung der vollkommenen Konsonanzen, nämlich der Oktave und der Quinte, nicht süglich statt findet. Nunmehr wird man hoffentlich einsehen, wie

wie dies zu verstehen ist, wenn es heißt: Der Grundton hat in Absicht auf die Verdoppelung den Vorzug vor der Quinte, und diese vor der Terz. Hier bemerke ich nur noch im Allgemeinen, daß die gedachten Regeln nicht bloß von dem Grundakkorde selbst, sondern auch von den daraus entspringenden Akkorden gelten. Folglich ist bey demjenigen Sextenakkorde, welcher aus dem harmonischen Dreyklange entsteht, die Sexte, als ursprünglicher Grundton, am meisten zur Verdoppelung geeignet c) u. s. w. Die nähere Anwendung dieser wichtigen Regeln, und die in besondern Fällen nöthigen Ausnahmen davon, werde ich bey der ausführlichern Erklärung der Akkorde zu zeigen suchen.

a) zugleich b) oder: c) d) e)
angegeben

§. 65. Auch in Absicht auf die zu wählende weitere oder engere Lage der Intervalle giebt uns die Natur durch die, in dem vorhergehenden Paragraphen gedachte, Erscheinung einen bedeutenden Wink. Da nämlich in der oben unter a) dargestellten Folge der Töne die beyden ersten eine Oktave weit von einander entfernt liegen, so soll man zwischen dem Grundtone und der jedesmaligen tiefsten Mittelstimme, wo möglich, ebenfalls wenigstens einen eben so großen Zwischenraum lassen, wie in dem nachstehenden Beyspiele f). Jedoch ist dies hauptsächlich nur von solchen Fällen zu verstehen, wo der Baß sehr tiefe Töne hat. Denn je höher die Akkorde zu liegen kommen, desto näher kann

kann man, dem nämlichen Winke zu Folge, die dazu gehörigen Intervalle an einander bringen g). Aber auch in der Tiefe läßt sich, ohne ein größeres Uebel, der gegebene Wink nicht immer auf das strengste befolgen, wie dies gelegentlich gezeigt werden soll. Auf jeden Fall aber suche man die Dissonanzen, und die merklich durchstechende große Terz, in der Tiefe nahe am Basse zu vermeiden. Sonach wäre die Lage in den Beyspielen h) und i) nicht gut gewählt. Noch schlechter ist diese tiefe Lage, wenn man die große Terz verdoppelt, wie bey k) l) und m).



§. 66. Die Leitttöne auf der siebenten Stufe der Tonica sind zwar gewöhnlich ebenfalls konsonirend, und können daher, wie andere Konsonanzen, frey eintreten. Da sie aber gleichsam in die zunächst über ihnen liegende Tonica leiten, (führen,) oder die Folge derselben erwarten lassen a): so kann man immer als Regel annehmen, daß diese Leitttöne — sie mögen natürlich, oder zufällig erhöht seyn — wo möglich eine Stufe aufwärts gehen müssen a). Weil nun verschiedene große Terzen und Sexten solche Leitttöne sind, so setzen sie auch eben dieselbe Fortschreitung voraus b) c). Aus diesem Grunde ist es auch nicht rathsam, die Leitttöne zu verdoppeln (§. 69. unter 2.) Daß sie aber ohne dabey eine andere und wichtigere Regel zu übertreten — nicht in allen Fällen ungehindert aufwärts fortschreiten können, sieht man schon aus dem Beyspiele cc),

wo das, bey dem zweyten Akkorde zur Septime gewordene, h nothwendig eine Stufe abwärts gehen muß, wenn nämlich nachher die Sexte ausdrücklich vorgeschrieben ist, wie in diesem Beyspiele.

Die durch b oder n erniedrigten Leittöne bezeichnen größtentheils die reine Quarte der Tonica, in welche ausgewichen wird, und lassen die Folge der unter ihnen liegenden Terz erwarten; mithin gehen diese, von verschiedenen Tonlehrern ebenfalls so genannten, Leittöne gern eine Stufe abwärts d). Auch sogar nach der natürlichen, nicht eben zufällig erniedrigten, Quarte verlangt man bey dem Absteigen der Tonleiter die Terz zu hören, wie bey + in dem Beyspiele e).

a) nicht so: b)

schlecht: c) nicht gut: cc)

d)* dd) d) 6 6 6 d) 7 6

e) nicht so:

*) Daß die erniedrigten Leittöne größtentheils dissonirend, nämlich die kleine Septime von dem dabey zum Grunde liegenden Septimenakkorde auf der Dominante 2c. sind, wie oben bey dd), und daß sie also auch in dieser Rücksicht unter sich gehen müssen, dies gehört noch nicht hierher.

§. 67. In Absicht auf die erforderliche Behandlung der Dissonanzen hat man vorzüglich folgende drey Regeln zu beobachten: 1) Die (mehresten) Dissonanzen müssen vorbereitet werden; 2) es ist nicht erlaubt, eine Dissonanz zu verdoppeln; 3) jede Dissonanz muß, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, in eine Konsonanz übergehen, oder (wie man gewöhnlich sagt) aufgelöst werden.

§. 68. Was eine Dissonanz vorbereiten heißt, ist bereits §. 44. erklärt worden. Hier kommt es also vorzüglich darauf an, den Endzweck der Vorbereitung und die dabey anzuwendende Behandlungsart näher zu bestimmen.

Die Vorbereitung (Präparation) der Dissonanzen ist deswegen nothwendig, damit das Gefühl bey dem freyen (unerwarteten Eintritte derselben nicht so heftig angegriffen werde. Denn auch der Ungeübte wird zugeben, daß die Septime unten bey a), wenn man sie frey (ohne Vorbereitung) eintreten läßt, eine sehr widrige Wirkung hervorbringe. Durch die Behandlung bey b) wird die Härte merklich gemildert. Hieraus folgt dann auch, daß die Septime in dem Beispiele c) nicht vorbereitet heißen kann, obgleich verschiedene Tonlehrer ein Intervall vorbereitet nennen, wenn es vorher auf derselben Stufe als Konsonanz da war. Mich dünkt aber, die Stufe entscheide hierbey nichts. Denn wie kann man durch cis auf ein folgendes c vorbereitet werden? Oder wer würde wohl die Dissonanz bey + in dem Beispiele d) für vorbereitet gelten lassen? Weil aber nicht alle Dissonanzen gleich widrig sind, so ist natürlicher Weise auch die Vorbereitung nicht bey allen Dissonanzen gleich nothwendig. Ueberhaupt genommen können, außer den durchgehenden Tönen, nur in der freyen Schreibart einige gelindere Dissonanzen, z. B. die falsche Quinte im verminderten Dreyflange, die übermäßige

Sexte

Septe u. dgl. hauptsächlich aber die kleine und verminderte Septime in verschiedenen §. 137. ff. zu bestimmenden Septimenakkorden, (folglich auch die vermittelst der Umkehrung dieser Akkorde zu Dissonanzen gewordenen Intervalle, nämlich im Quintseptenakkorde die Quinte u. s. w.) unter gewissen Einschränkungen ohne Vorbereitung eintreten. Hierzu gehören auch diejenigen Dissonanzen, welche über einem liegen bleibenden (ruhenden) Basse vorkommen, (§. 70. Anm. 3.) und solche, wobey die Auflösung übergangen, oder ein dissonirender Akkord voraus genommen wird. (§. 70. Anm. 2.) Der Generalbassspieler darf jedoch hierbey nicht willkürlich handeln, sondern er muß jede Dissonanz vorbereiten, so bald es möglich ist, d. h. wenn sie im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz da seyn (liegen) konnte e). In dem Beispiele f) fällt diese Möglichkeit weg, weil die Septime bey dem vorhergehenden Dreyklange C auf keinen Fall statt finden kann; folglich ist der Generalbassspieler deswegen entschuldigt.

Ein vorzubereitendes Intervall muß aber in derselben Stimme, worin es vorher als Konsonanz da war, liegen bleiben. Sonach wäre die Septime f) in dem Beispiele g) nicht gehörig vorbereitet, weil diese Septime vorher im Tenore lag, und sodann im Alte genommen worden ist. Daß aber die frey eintretende Septime auch in diesem Falle nicht die beste Wirkung hervorbringe, davon wird man sich hoffentlich bey dem Spielen des Altes und Basses h) überzeugen. Unleugbar ist dieselbe Dissonanz, wie in dem Beispiele i) behandelt, bey weitem nicht so auffallend. Hiernächst darf auch das vorzubereitende Intervall nicht um eine Oktave höher u. als es vorher lag, versetzt werden, wie dies in dem Beispiele k) ein sehr berühmter Komponist gethan hat. Wenigstens können solche Freyheiten dem Generalbassspieler — auch schon der zweckwidrigen Sprünge wegen — durchaus nicht verstattet werden.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled a, b, c, d. The second system is labeled e, f, g, h, i, k. The notes are written in a style typical of 18th-century musical manuscripts. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 8 below the notes. There are also some accidentals (sharps and naturals) and a plus sign (+) above the final note in the first system.

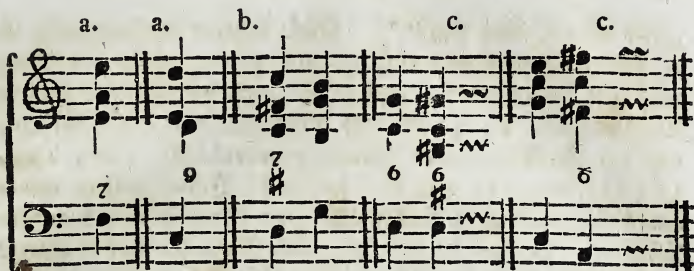
§. 69.

Verdoppeln darf man die Dissonanzen nicht:

1) weil jedes dissonirende Intervall schon an sich mehr oder weniger unangenehm klingt; durch die Verdoppelung würde demnach die Härte noch vermehrt und in gewissen Fällen allzu groß werden a);

2) weil die Dissonanzen ihre bestimmte Fortschreitung haben. Wäre nun eine Dissonanz in zwey Stimmen vorhanden, so müßte sie auch in beyden Stimmen auf gleiche Art fortschreiten, folglich wären in diesem Falle Oktaven unvermeidlich, wie bey b).

Da die zufällig erhöhten Intervalle, wenn sie nämlich das erstemal vorkommen, ebenfalls ziemlich widrig klingen, und zum Theil als Leitöne ihre bestimmte Fortschreitung haben (§. 66.): so werden auch diese, aus gleichen Gründen, von der Verdoppelung ausgeschlossen; daher wäre die Behandlung bey c verwerflich.



Anm. In sehr vollstimmigen Tonstücken ist es zwar dem Komponisten erlaubt, allenfalls die falsche Quinte, die übermäßige Quarte, die kleine Septime und einige andere weniger harte Dissonanzen zu verdoppeln. Allein auf den Generalbassspieler, wenigstens auf den angehenden, erstreckt sich diese Erlaubniß nicht; denn er kann gewöhnlich die verhältnißmäßig größere Anzahl der dazu erforderlichen Konsonanzen entweder gar nicht, oder doch nicht in der gehörigen Lage (Entfernung) erreichen. Ueberdies wollen auch einige Theoretiker sogar im viestimmigen Satze nicht einmal die Verdoppelung der gelindten Dissonanzen verstatten.

§. 70. Daß die Dissonanzen insgesammt aufgelöst werden müssen, darin kommen alle Tonlehrer überein. Nur über die dabey zu befolgende allgemeine Regel sind die Meinungen verschieden. Denn Einige wollen jede Dissonanz ohne Ausnahme eine Stufe abwärts (unter sich) aufgelöst wissen; Andere behaupten dagegen — und wohl mit größerem Rechte — gewisse Dissonanzen müßten bey der Auflösung eine Stufe aufwärts gehen. Noch Andere scheinen sich selbst zu widersprechen; denn sie schreiben: „Bey „Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige „Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der „Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich“ 2c. *) Und an einem andern Orte heißt es: „Die übermäßige „Sekunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, ei-
 S 2 „nen

*) Sulzer, allg. Theorie 2c. unter Auflösung.

„nen Grad über sich.“ *) Diese letztere Behauptung ist im Ganzen genommen richtig; nur gehen, außer den übermäßigen Intervallen, doch auch noch verschiedene andere Dissonanzen, die z. B. als Vorhalte gebraucht werden, bey der Auflösung eine Stufe aufwärts. (§. 167, 173, 191 c), 192 c), 202 c), 206 2c.) Indeß wollen allerdings die meisten Dissonanzen einen Grad abwärts aufgelöst seyn, wie dies in den folgenden Kapiteln näher gezeigt werden soll; denn im Allgemeinen läßt sich darüber nichts, oder doch nur wenig bestimmen. Bloß dies bemerke ich hier, daß zwar die Komponisten sich zuweilen solche Uebergehungen der Auflösung (§. 47.) erlauben, wie unten bey a); allein dies berechtigt den Generalbassspieler keinesweges zu einer gleichen Freyheit; vielmehr ist er verbunden, die Dissonanz in derselben Stimme, worin sie gelegen hat, auf die ihr eigene Art aufzulösen.

Nächstdem hat man in Absicht auf die ungehinderte Auflösung insbesondere noch darauf zu sehen, daß diejenige Stufe, wohin die Dissonanz fortschreiten muß, vorher leer oder unbesezt sey. Nicht gut wäre demnach die Behandlung in dem Beispiele b), weil die Stufe a, vor der Auflösung der Septime in der Oberstimme, schon durch den Alt besezt ist. Lieber erlauben einige Tonlehrer in ähnlichen Fällen, denjenigen Ton, welcher zunächst der aufzulösenden Dissonanz nicht statt findet, eine Oktave tiefer zu greifen, wie bey c). (Vergl. mit §. 177. bb.)

a. oder : b. c.

The musical notation consists of two staves, a treble staff and a bass staff. Example 'a' shows a resolution of a dissonance in the bass line. Example 'b' shows a resolution of a dissonance in the treble line. Example 'c' shows a resolution of a dissonance in the bass line, with a note marked '7' and '6' indicating the resolution path.

A n n.

*) Ebend. unter S e c u n d e.

Anm. 1. Obgleich die Dissonanzen ihre bestimmte Fortschreitung haben, und folglich nicht willkürlich auf-oder abwärts (über oder unter sich) aufgelöst werden dürfen: so pflegt man doch zuweilen, dem Anscheine nach wider die dabey zu befolgende Regel, vor der Auflösung den Akkord erst zu zergliedern, oder noch Nebennoten einzuschalten a), worunter sogar durchgehende (nicht zur Harmonie gehörige) Intervalle befindlich seyn können, wie die mit + bemerkten Töne in den Beyspielen b). Allein bey der folgenden veränderten Bassnote wird in solchen Fällen die jedesmalige Dissonanz dennoch auf die ihr zukommende Art, nämlich in dasjenige Intervall aufgelöst, welches ohne die gedachte Einschaltung oder Zergliederung des Akkordes hätte folgen müssen c).

Anm. 2. Wenn in der freyen Schreibart eine Dissonanz nicht; wie es eigentlich geschehen sollte, (§. 44.) in ein konsonirendes Intervall aufgelöst wird, sondern in irgend eine andere Dissonanz fortschreitet d): so liegt dabey gemeinlich eine Voraussnahme (Anticipation) des Basses e), oder — wenn man lieber will — eine Verzögerung der Auflösung zum Grunde f). Die Beyspiele g) und h) sind von eben derselben Art. Bey i) hingegen tritt, vermittelst einer Voraussnahme und Uebergehung, (§. 47.) die Septime in die Oberstimme um ein Achtel zu früh ein. Denn eigentlich hätte die dissonirende übermäßige Sexte dis eine Stufe aufwärts in das hier ganz übergangene e (§. 47.) aufgelöst, und erst alsdann die schon vorausgenommene Septime d nachgeschlagen werden sollen, wie bey ii). Uebrigens wird bey dergleichen uneigentlichen Auflösungen in Dissonanzen zuweilen auch im Basse selbst ein Ton übergangen, (weggelassen,)

sen,) wie dies unter andern in dem Beyspiele k) der Fall ist. Nur die Uebergang bey l), die in einem sonst guten Lehrbuche vorkommt, halte ich aus verschiedenen Gründen nicht für nachahmungswürdig. Anstatt der erwähnten Vorausnahme zc. in dem Beyspiele g), könnte man dabey ebenfalls eine Uebergang im Basse voraussetzen, wie unten bey m).

d)

d)

e)

f)

9 4 5# 9 4 5# 9 4 5# 9 4 5# 9 4 5# 9 4 5#

g)

nämlich : oder :

h)

nämlich :

6 7 7 7 6 7 7 6 7 9 7 5b 9 8 7 6 5b

oder :

i)

ii)

k)

nämlich :

9 8 7 6b 5b 6 5# 6 8 5# 7 7 4 7 7

l)

p. q. nämlich: r.

§. 71. Jeder Fehler, der zur Noth in den Mitteltstimmen und bey vielstimmiger Begleitung hingehen kann, muß in den beyden äußersten Stimmen und bey schwacher Begleitung sorgfältig vermieden werden, weil Fehler unter den zuletzt genannten Umständen ungleich merklicher sind, als in den zuerst angezeigten Fällen. Daher wären die Fehler bey a) noch verzeihlicher, als die bey b). Uebrigens kann auch in geschwinderer Bewegung mancher, sonst nicht zu dulddende, Fehler erträglicher werden c); da hingegen unter andern der Querstand cc) in langsamer Bewegung nicht so widrig ist, als bey einer geschwinde Folge u. dgl. m.

nicht noch un-
gleich
a) gut: b) schlechter: a) b) + a) **)

*) Schon im fünfstimmigen Sage, wie oben bey +, findet man solche absichtliche gesetzte Oktaven in den Mitteltstimmen bey einigen übrigen sehr korrekt schreibenden Komponisten. Verschiedene Tonlehrer hingegen verbieten sie, auch bey der vielschimmigsten Harmonie, sogar in den Mitteltstimmen. Ohne die Oktaven zc. verthei-
digen

b) a) *** b) c) + ungleich schlechter:

c) schlechter: cc) schlechter:

d) e) f) g) h) i)

Anm. Im Ganzen genommen sind, bey entstehenden Kollisionen, auch Sprünge in den Mittelsstimmen zulässiger, als im Diskante. Denn billig bequemen sich — wenn ich so sagen darf — die untergeordneten Stimmen nach der wichtigeren

digen, und dem Generalbasspieler in dieser Hinsicht zu viel erlauben zu wollen, glaube ich doch, man müsse billig auf die Umstände Rücksicht nehmen, und nicht bloß das Auge, sondern hauptsächlich das Ohr dabey entscheiden lassen.

** Siehe §. 157. f). ***). S. §. 66. und 62. b).

****) Nintzen, die allenfalls zu entschuldigen wären, weil das mit + bemerkte a, bey dem zum Grunde liegenden Sextenakkorde, nur durchgehend (eine Wechselnote) ist. (S. 58.

gern, gleichsam herrschenden Oberstimme. Aus diesem Grunde wäre demnach die Behandlung bey d) der bey e) — wodurch außer dem Sprunge in der Oberstimme noch überdies so genannte Ohrenquinten entstehen — allerdings vorzuziehen. Daß aber auch Fälle eintreten, wo es in Absicht auf das Ganze ungleich besser ist, in der Oberstimme selbst einen Sprung zu machen, dies erhellet unter andern schon aus dem Beyspiele f). Denn bey g) entstanden durch den Sprung im Tenore verdeckte Oktaven, die eine ziemlich unangenehme Wirkung thun. Von ähnlicher Art sind auch die Beyspiele h) und i).

§. 72. Zuweilen übersteigt eine Stimme die andere, das heißt, der Tenor z. B. geht höher, als der Alt 2c. um etwa Oktaven und Quinten, einen unharmonischen Querstand u. dgl. zu vermeiden. Man pflegt dieses Uebersteigen der Stimmen dem Auge auf nachstehende Art, nämlich entweder durch das Zeichen bey a), oder vermittelst auf- und abwärts gestrichener Noten aa) darzustellen.

a) b) das heißt: aa) bb) nämlich:

Anm. Wenn der Komponist zwey Instrumente von sehr verschiedenem Klange, z. B. eine Violine und den Fagott 2c. einander auf ähnliche Art übersteigen läßt, so kann vielleicht wenig oder gar nichts Erhebliches dagegen einzuwenden seyn. Da aber bey dem Generalbasspielen die erwähnte Bezeichnungsart auf die bessere Wirkung nicht den geringsten Einfluß hat, so würde ich dem Generalbasspieler dieses Uebersteigen der Stimmen nur im äußersten Nothfalle und bey mehr als vierstimmiger Begleitung erlauben, aber
nie

nie anrathen. Denn wollte man auch in den folgenden Beyspielen c) wirklich die Spielart bey d) wählen, so würden doch dessen ungeachtet die Fehler eben so merklich zu hören seyn. (Gedruckte Beyspiele von dieser Art entscheiden bey mir nichts, so bald nur das Auge befriedigt, das Ohr hingegen in dem nämlichen Grade beleidigt wird.)



Zweyter Abschnitt.

Allgemeine Regeln 20. für den Generalbasspieler insbesondere.

§. 73.

Des bessern Zusammenhanges wegen greift man die Akkorde so, wie sie am nächsten zu haben sind. Mithin muß man die zu dem jedesmal vorhergehenden Akkorde gehörigen, und schon vorhandenen Töne, wo möglich, in den nämlichen Stimmen beybehalten a). (§. 15. 63.) Indes werden dennoch hin und wieder in einer einzelnen Stimme, oder wohl in allen begleitenden Stimmen zugleich, Sprünge nothwendig, um dadurch größern Fehlern auszuweichen b), die Dissonanzen gehörig vorbereiten zu können c), in eine bessere Lage zu kommen d) u. dgl. m. Ueberdies giebt es Sprünge, die nicht die mindeste unangenehme Wirkung thun, und die daher, auch außer den erwähnten Fällen, zu dulden sind e); ob ich gleich übrigens diese Sprünge,

ge, der dadurch entstandenen verdeckten Quinten wegen zc. dem Generalbasspieler eben nicht empfehlen würde.

a) nicht so: b) Oktaven: c) d)

e) f)

An m. Ueberhaupt kommt es bey Sprüngen in einzelnen Stimmen nicht bloß auf die Größe der Sprünge, sondern vorzüglich auf die reine Fortschreitung an. (§. 53.) Ein größerer Sprung kann daher besser seyn, als ein kleinerer, woben die Fortschreitung nicht rein (unmelodisch, unsingbar) ist. Nur die bey f) in der Mittelsstimme enthaltenen, an sich nicht fehlerhaften, Sprünge suche man zu vermeiden. Denn ob sie gleich für Trompeten und Waldhörner recht gut und zweckmäßig seyn können, so sind sie dies doch gewiß nicht bey dem Generalbasspielen. —

§. 74. Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bey schwach vorzutragenden Tonstücken und einzelnen Stellen, folglich besonders da, wo piano steht, und bey schwacher Besetzung zc darf man größtentheils nur dreystimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starke Begleitung

gleitung die Haupt- oder wichtigern Stimmen verdunkelt werden, wie dies von geschmacklosen Generalbassspielern sehr häufig geschieht. — Auch die zweystimrige Begleitung wird hin und wieder, z. E. bey einem pianissimo, in Arien während des Gesanges 2c. nothwendig. Ist die Besetzung sehr stark, wie bey Sinfonien, Chören u. dgl., oder kommen außerdem einzelne stark und feurig vorzutragende, mit ff bezeichnete, Stellen vor: so begleitet man auch wohl fünf- und mehrstimmig. In solchen Fällen greift man also, nach §. 42. auch mit der linken Hand außer dem Basse noch einige Intervalle, z. B. die Oktave oder die Quinte 2c. Dem angehenden Generalbassspieler sind jedoch diese Verdoppelungen, wobey er leicht gegen die eine oder die andere Regel verstoßen kann, vor der Hand noch zu widerrathen.

Anm. 1. Ob man gleich oft ganze Stellen nur dreystimmig begleiten muß, so würde ich doch übrigens — die Fälle etwa abgerechnet, wo sogleich forte und piano abwechseln soll (§. 221.) — bey vierstimmiger Begleitung, besonders wenn ich künftige Komponisten unterrichtete, immer auf Vollständigkeit, nämlich auf alle vier Stimmen dringen, und da, wo eine vierte Stimme ohne Fehler nicht statt findet, lieber die ganze Stelle, bis zum nächsten Einschnitte 2c. auch nur dreystimmig begleiten lassen. Denn sehr unschicklich wäre es, wenn man, z. B. in einem Chore für den Diskant, Alt, Tenor und Bass, zuweilen eine oder die andere Stimme nur einzelne Noten (und Silben) pausiren ließe, z. B. ist wahr t i g, anstatt: w a h r h a f t i g.

Anm. 2. Zuerst übt man die vierstimmige Begleitung, weil sie, in Ansehung der harmonischen Vollständigkeit, überhaupt genommen die wichtigere *), und dabey zugleich die leichteste ist. Dies Letztere scheint zwar nicht der Fall zu seyn; denn man sollte meinen, es sey leichter, dreystimmig zu begleit-

*) Bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung wird die Harmonie — verhältnismäßig nur wenige Fälle ausgenommen — im Grunde nicht vollständiger, sondern bloß verstärkt; denn man greift dabey nur gewisse, ohnedies schon in irgend einer Stimme befindliche, Intervalle doppelt.

begleiten. Allein wenn man bedenkt, daß bey der drey- und zweystimrigen Begleitung nicht nur ebenfalls völlige Kenntniß der Regeln und die erforderliche Anwendung derselben vorausgesetzt wird; sondern daß man auch sogleich im Stande seyn muß, die weniger wichtigen Intervalle eines jeden Akkordes ohne Nachtheil der reinen Fortschreitung und eines gewissen fließenden Gesanges wegzulassen; daß ferner auch der kleinste Fehler bey wenigen Stimmen merklich wird, und folglich noch sorgfältiger vermieden werden muß, als im vier- und mehrstimrigen Sage — wenn man dies alles erwägt, so wird man ohne Zweifel die obige Behauptung begründet finden. Ungleich leichter ist die fünf- und mehrstimmige Begleitung; denn diese erfordert zwar etwas mehr mechanische Fertigkeit, übrigens aber wird es dabey in Ansehung der Mittelstimmen nicht so sehr genau genommen, (§. 71.) wenn nur die beyden äußersten Stimmen völlig rein fortschreiten. Jedoch versteht es sich, daß man auch bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung in den Mittelstimmen nicht grobe Fehler, z. B. offenbare Quinten 2c. machen, und nur die Konsonanzen verdoppeln darf. (§. 69. Anm.) Indes erlauben doch einige ältere, in dieser Hinsicht sonst strengere, Tonlehrer bey mehrstimmiger Begleitung in den Mittelstimmen sogar offenbare Oktaven und Quinten, weil man sie bey vielen Stimmen nicht deutlich bemerkt. (Heinichen, der Generalbaß 2c. S. 133. u. a. m.) Allein auch unter den erwähnten Umständen werden solche Oktaven wenigstens dem Anfänger, der noch nicht genug zu unterscheiden weiß, von Andern wohl mit größerem Rechte verboten.

§. 75. Bey jedem dreystimrigen Akkorde sind — je nachdem man nämlich das eine oder das andere dazu gehörige Intervall in der Oberstimme nimmt — zwey verschiedene Hauptlagen (Stellungen) möglich a) b) c). Bey den an sich vierstimrigen (oder vermittelt der Verdoppelung vierstimmig gemachten) Akkorden aber giebt es drey solche Lagen d) e) f), deren man sich nach Umständen bedienen kann und muß. Jedoch ist nicht in allen Fällen jede Lage gleich gut, wie dies gelegentlich gezeigt werden soll. Hier bemerke ich nur
im

Allgemeine Regeln 2c. für den Generalbassspieler. 111

im Allgemeinen, daß man bey den mehresten Akkorden die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, weil dieses Intervall-etwas leer (einfach) klingt, (S. 21.) und folglich die wenigste Verschiedenheit (Fülle, Mannigfaltigkeit) der Harmonie hat. Im Diskante wird die gedachte Leere oder zu große Uebereinstimmung am merklichsten, daher vermeidet man in dieser Stimme die Oktave, so oft es nämlich ohne Fehler geschehen kann. Ueberdies bewirkt bey konsonirenden Dreyklängen die Oktave in der Oberstimme eine Art von Stillstand (Schluß) g) h), wodurch also der Zusammenhang zwar nicht immer ganz aufgehoben wird, aber doch merklich leidet. Folglich muß man auch in dieser Hinsicht, außer bey Tonschlüssen 2c. wo möglich die Oktave in der Oberstimme zu vermeiden suchen. Bey dissonirenden Akkorden wird, im Ganzen genommen, die Härte der Dissonanzen mehr oder weniger gemildert, je nachdem sie näher oder weiter von einander entfernt liegen. So klingen z. B. die Töne e und f auf zwey zunächst liegenden Stufen i) ungleich widriger, als in der Entfernung einer Septime k) u. s. w.

a) b) c) d) *) e) f)

6 6 7 u. s. w. 6 u. s. w.

g)

*) Außer diesen drey Hauptlagen in der so genannten engen Versetzung, entstehen durch die getheilte Begleitung (weite Versetzung) noch drey Nebenlagen, wie bey l), von welchen aber der Generalbassspieler selten, und nur unter gewissen Einschränkungen (S. 65. 78.) Gebrauch machen kann. So auch in Ansehung der übrigen Akkorde.



Anm. Der Dreyklang ist zwar im Grunde nur dreystimmig; (§. 12. f.) fügt man aber die Oktave des Basses 2c. noch hinzu, wie oben bey d), so wird dieser Akkord dadurch gewissermaßen vierstimmig gemacht, und kann sodann ebenfalls in drey verschiedenen Lagen genommen werden. Diese Bemerkung gilt auch von den bey b) und c) enthaltenen Versetzungen des Dreyklanges.

§. 76. Das Voraussehen auf die Folge der Akkorde ist auch bey dem Generalbassspielen sehr nöthig, und verdient daher angelegentlich empfohlen zu werden. Denn gewisse Fehler sind ganz unvermeidlich, wenn man nicht schon mehrere Griffe vorher die erforderliche Lage und Verdoppelung gewählt hat. Insbesondere wird das erwähnte Voraussehen der vorzubereitenden Dissonanzen wegen äußerst nothwendig. Man gewöhne sich daher, nicht nur den jedesmal gegenwärtigen Akkord richtig zu greifen, sondern auch zugleich die Folge der Harmonien so viel als möglich im voraus zu übersehen, und da, wo es noch ohne Fehler geschehen kann, eine schickliche Lage zu wählen.

Anm. Schwer ist es zwar, dieser Forderung immer gehörig nachzukommen; aber doch in der That so schwer nicht, als vielleicht mancher Anfänger denken mag. Denn man lernt auch bey dem Generalbassspielen durch Übung eine Folge von Akkorden mit Einem Blicke übersehen, und gleichsam seine Maßregeln bey Zeiten darnach nehmen, so wie man sich etwa bey dem Spielen so genannter Handsachen allmählich eine Art von mechanischer Fertigkeit erwirbt, mehrere

mehrere Noten auf einmal zu übersehen, und sogleich (ich möchte fast sagen, sich unbewußt) die dazu erforderliche Fingersezung zu wählen; den Werth der Noten gegen einander zu berechnen; sie gehörig in den Takt einzutheilen u. s. w. Ueberdies findet man auch bey dem Generalbaßspielen zu gewöhnlichen Tonstücken nicht so häufig, noch weniger aber fast bey jedem Griffe, besondere Schwierigkeiten, wie in den mehresten Beyspielen dieses Lehrbuches, wo ich absichtlich öfters schwerere Fälle auswählen mußte. Auch lernt man die Stellen, wo leicht Fehler möglich sind, nach einiger Uebung schon bey einem flüchtigen Ueberblicke kennen, und sie mit gehöriger Vorsicht begleiten. — Wen dieß alles noch nicht beruhigt, der erinnere sich daran, wie leicht das Auge bey dem Lesen der Worte fast ganze Zeilen mit einem Blicke übersieht, und wie schwer dieß hingegen einem noch Ungeübten bey dem Erlernen der Buchstaben 2c. zu seyn scheint.

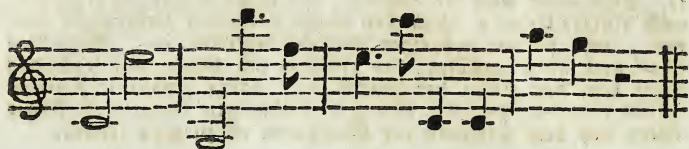
§. 77.

Gewöhnlich geht man mit der Oberstimme nicht höher, als in das zweygestrichene e oder f, es müßte denn etwa der Baß sehr hoch gesetzt seyn, so daß aus diesem Grunde eine Ausnahme nöthig würde. Tiefer als in das ungestrichene g oder f darf man mit der tiefsten Mittelstimme (dem Tenore) nicht gehen; jedoch kann auch hierein ein sehr tief gesetzter Baß Ausnahmen zulassen, oder wohl nöthig machen. Ueberhaupt aber merke man, daß der Generalbaßspieler im Ganzen genommen nicht höher kommen darf, als die jedesmalige Hauptstimme geht, (§. 41.) weil nämlich die darin enthaltene Melodie durch eine höhere Begleitung merklich verdunkelt wird. In dieser Rücksicht wäre zu tief wenigstens sicherer, wenn auch nicht immer zweckmäßiger, als zu hoch.

An m. Von einzelnen Tönen der Hauptstimme ist hier nicht die Rede. Denn kämen z. B. in der ersten Violine die unten folgenden Noten vor, so dürfte der Begleiter, nach §. 73. allerdings nicht auf ähnliche Art mit springen. Daß aber

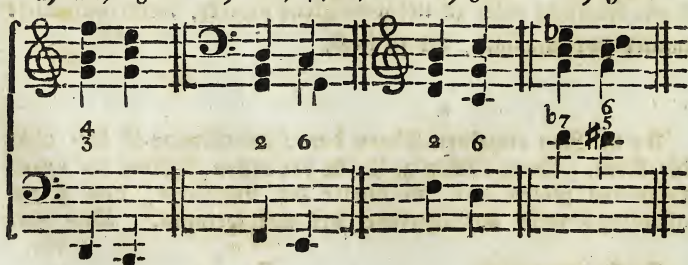
ein

ein guter Begleiter, (wenn er mit Andern zusammen spielt,) sich immer nach der Hauptstimme zu richten habe, und wie das, wenigstens in einem gewissen Grade, möglich ist, dies wird erst in dem dazu bestimmten Kapitel: Von der Begleitung überhaupt 2c. näher gezeigt werden. Hier möchten solche Winke obnehin wohl noch wenig nützen.



§. 78. Vorzüglich hat man, in Beziehung auf den vorhergehenden Paragraphen, noch zu merken, daß es übrigens nicht gut ist, wenn die begleitenden Stimmen in einer zu großen Entfernung von dem Basse liegen, wie bey a); weil dadurch zwischen dem Tenor und Basse, zum Nachtheile der erforderlichen Einheit, ein zu großer Zwischenraum bleibt. Noch viel weniger darf man, ohne die dringendste Noth, mit den begleitenden Stimmen sich dem Basse so sehr nähern, wie in dem Beyspiele b). Denn nahe an einander liegende tiefe Töne sind dem Ohre, der mittlingenden Töne wegen, nicht faßlich genug. (§. 10.) Auch in dieser Rücksicht ist im Ganzen genommen die Mittelstraße zu empfehlen c).

a) nicht gut: b) noch schlechter: c) gut: d) gut:



§. 79.

Ist man nach und nach zu tief *) gekommen, so verläßt man wohl am schicklichsten bey dem Anfange einer Periode oder eines kleinern Ruhepunktes die vorige Lage, und nimmt (ohne Rücksicht des dadurch entstehenden Sprunges) eine höhere Stellung, wie bey a). Denn in solchen Fällen ist es nicht fehlerhaft, die Lage so merklich zu verändern, weil hier der Zusammenhang nicht darunter leidet. Viel mehr scheint mir diese Veränderung der Lage zur Deutlichkeit, in Hinsicht auf die nöthige Absonderung verschiedener Perioden ungemein viel beizutragen, und folglich größtentheils zweckmäßig zu seyn. Es versteht sich jedoch, daß man diesen Vortheil, auch bey den nahinhaft gemachten Stellen, alsdann nicht anwenden darf, wenn der Komponist aus Gründen eine Periode genau mit der andern verbunden, oder die Hauptstimme tief gesetzt hat, wie bey b) u. dgl. m. Außerdem ist es auch wohl in der Mitte 2c. einer Periode oft mehr gewöhnlich, als gut, bey einem konsonirenden Akkorde über irgend einer etwas langen Note die Lage zu verändern c). Besser würde dies bey einer wiederholten Bassnote geschehen d). **)

Durch eine sonst überflüssige (fünfte) Stimme (e hilft man sich ebenfalls in die Höhe, und läßt sodann das hinzugekommenene (überflüssige) Intervall in der tiefern Mittelstimme wieder weg ee). Nur bleibt in diesem Falle der Satz nicht vierstimmig. —

*) Zu hoch kommt man deswegen nicht leicht, weil die meisten Dissonanzen abwärts aufgelöst werden müssen. Sollte aber dennoch der Fall eintreten, daß die Lage zu hoch würde, so wende man auch hierbey die oben angezeigten Hülfsmittel unter veränderten Umständen zur Erreichung einer tiefern Lage an.

**) Und zwar deswegen, weil zuweilen in allen dazu gesetzten Stimmen zugleich ein lange auszuhaltender Ton vorkommt, wie vorher bey cc). In solchen Fällen, die nicht immer zu errathen sind — würde der Generalbassspieler die Lage durch einen wiederholten Anschlag sehr zur Unzeit verändern.

b) schlechte
Begleitung.

Ann. Da in der freyen Schreibart die Komponisten, bey lange beybehaltenen gelinde dissonirenden Akkorden, d. h. vorzüglich bey dem Septimenakkorde und seinen Versetzungen, die Lage mehrmals auf- und abwärts verändern, oder die Stimmen vor der Auflösung verwechseln, (§. 46.) wie in den nachstehenden Beyspielen f) und g): so fragt es sich, ob auch der Generalbasspieler von dieser Freyheit Gebrauch machen darf? Ohne mir hierüber eine entscheidende Stimme anmaßen zu wollen, glaube ich doch, daß man diese, dem Komponisten erlaubte, Veränderung der Lage in solchen Fällen dem Generalbasspieler ebenfalls nicht geradezu als einen Fehler anrechnen könne. Jedoch würde ich die gedachte Freyheit dem Begleiter vorzüglich nur alsdann verstatten, wenn er bey dem Eintritte des dissonirenden Akkordes eine etwas hohe Lage hätte, und durch das, hierbey auch in anderer Rücksicht zweckwidrige, Beybehalten derselben die Hauptstimme verdunkeln würde. (§. 77.) Außerdem ist der Generalbasspieler allerdings verbunden, die Dissonanzen in denselben Stimmen, worin sie anfangs lagen, bis zu ihrer Auflösung unverändert bezubehalten. In dem Beyspiele h) hingegen,

gen, wo der Baß selbst vermittelt einer Verwechslung der Harmonie (§. 46.) die Auflösung der Septime übernimmt, wird auch bey dem Generalbaßspielen die Veränderung der Lage (wenigstens in Einer Stimme) schlechterdings nothwendig.

f) g) h) i)

§. 80.

Oft muß man zwey Stimmen zusammen in den Einklang treten lassen, (wenn anders das zu verdoppelnde Intervall nicht ohne Fehler in der Entfernung einer Oktave, oder auf zwey verschiedenen Tasten, zu haben ist, um dadurch Sprünge a) und unmelodische Fortschreitungen zu vermeiden b), den Oktaven c) und Quinten auszuweichen d), die Dissonanzen gehörig vorbereiten e) und auflösen zu können f) n. dgl. m.

a) Sprünge u. b) verd. Octav. ꝛc.

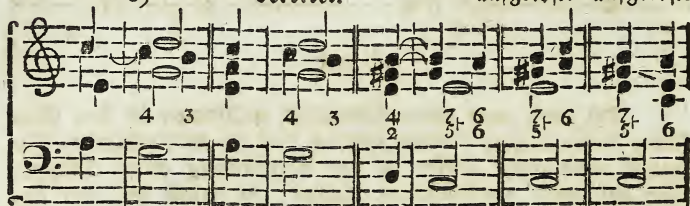
Sprung in fehlerhafte die übermäß. Verdoppelung. Sekunde.

*) (§. 134.) 6# 6# 6#

*) Auch den Tenor und den Baß kann man, nöthigen Falles, ohne Bedenken zusammen in den Einklang treten lassen, besonders wenn — wie in dem obigen Beispiele — wenn der Baß etwas hoch geht. (§. 65.)

c) d) Oktaven u. d)
Quinten.Sprung in
die übermäßig.
Quinten. Sekunde 2c.

e)

das c nicht
gehörig vor-
bereitet.f) die 7 nicht die überm.
gehörig 5 nicht geh.
aufgelöst. aufgelöst.

Anm. Weil man solche im Einklange verdoppelter Töne, der zwey Striche ungeachtet, (S. 12.) auf Klavierinstrumenten nicht doppelt hört, so könnte man diese Behandlungsart leicht für musikalische Pedanterey halten. Allein man bedenke, daß überhaupt vieles in der Musik nicht deutlich gehört wird, was bloß die Einbildungskraft ersetzt. Auf Klavierinstrumenten können z. B. dis und es, in Absicht auf die Höhe, nicht verschieden hervorgebracht werden; und dennoch thun beyde Töne, ihrer verschiedenen Verbindung wegen 2c. eine merklich verschiedene Wirkung, und setzen daher auch eine sehr verschiedene Behandlung voraus. Die verdeckten Oktaven und Quinten, die doch nicht wirklich gehört werden, können hiervon ebenfalls einen überzeugenden Beweis abgeben. (§. 62.) — Gewisse aufgehaltene Töne sind an sich nicht widrig, sondern nur in so fern man an ihrer Stelle ein anderes Intervall erwartet, welches gegen den liegen gebliebenen Ton dissonirt. (S. 130. u. a. m.) — Ueberdies lernt man den Generalbass doch nicht bloß deswegen, um allensals ein Tonstück begleiten zu können, sondern um sich über-
haupt

überhaupt Kenntnisse von der Harmonie, von den jedesmal erforderlichen Fortschreitungen u. dgl. zu erwerben. Wenn aber auf Klavierinstrumenten ein Ton im Einklange nicht doppelt gehört wird, so hört man ihn doch auf zwey verschiedenen Instrumenten, oder von zwey Sängern zu gleicher Zeit hervorgebracht, allerdings doppelt. Ja sogar auf der Violine 2c. kann man die Töne, d, a und e sehr bequem, und noch verschiedene andere, vermittelt einer künstlichen Applikatur, im Einklange angeben.

§. 81. Gewöhnlich wird in mäßig geschwindem Zeitmaße (auch ohne bestimmte Andeutung) mit jedem Takttheile die ihm zukommende Harmonie angegeben, oder wie man gemeinlich sagt: jeder Takttheil bekommt seine eigene Begleitung. Sonach giebt man im Zwey- Drey- und Viervierteltakte bey dem Eintritte eines jeden Viertels die dazu gehörige Harmonie an, und läßt die dazwischen eingeschalteten kürzern Notengattungen ohne Begleitung durchgehen. Jedoch gilt dies Letztere vorzüglich nur von den so genannten harmonischen Nebennoten, (§. 49.) und von den stufenweise auf einander folgenden kurzen (durchgehenden) Tönen, wie in den Beyspielen a) und aa). Gehören aber die im Sprünge vorkommenden Achtel auf schlechten Taktgliedern nicht zu dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde b), oder folgt auf ein stufenweise fortschreitendes, der Regel nach sonst durchgehendes, Achtel ein Sprung c): so muß man zu einer solchen Note — wenn nicht ein anderer Akkord vorgeschrieben ist — auch ohne beygefügte Bezeichnung den Dreyklang angeben, wie bey allen den unter b) und c) mit + bezeichneten Achtelnoten auf schlechten Taktgliedern. In dem Beyspiele c) scheint nämlich das vierte Achtel g ohne Begleitung durchzugehen, weil aber hernach ein Sprung folgt, so wird zu diesem g der Dreyklang gegriffen; da hingegen so wohl das vorhergehende g, (nach welchem der Bass nur stufenweise fortschreitet,) als auch das zur Harmonie gehörige c im zweyten Takte ohne Begleitung über-

überhin geht, wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. Da in dem Beispiele d) die zweyte Note (g) bloß durchgehend ist, und folglich hierbey nicht mit in Betrachtung kommt: so muß man zu dem darauf folgenden f — welches sich zu der erstern (anschlagenden) Note a wie ein Sprung verhält — den Dreyklang ebenfalls von selbst greifen. Wäre hingegen zur ersten Note der Sextenakkord vorgeschrieben, wie hernach bey dd), so könnte das f als zur Harmonie gehörig, oder vielmehr als Grundton von dem a, ohne einen wiederholten Anschlag bleiben. — Uebrigens bemerke ich hier noch, daß man auch zu manchen stufenweise auf einander folgenden, und dem Anscheine nach bloß durchgehenden, Noten den nicht bezeichneten Dreyklang anzugeben hat. Dies ist unter andern der Fall bey dem zweyten und vierten Achtel c in dem Beispiele e); weil nämlich von dem zweymal vorkommenden h mit dem Sexten- und Quintsextenakkorde der Grundton g ist, zu welchem sich das c wie ein Sprung verhält. Auch zu den, auf schlechte Taktglieder fallenden, Achteln vor und nach einer Pause, wie bey ee), wird gemeiniglich eine Begleitung vorausgesetzt. — Nur Schade, daß die Komponisten auch in Absicht auf die Bezifferung nicht einerley Grundsätze befolgen, und daß sich daher, bey der nicht immer genau bestimmten Bezeichnung, über alle nur mögliche Fälle von ähnlicher Art durchaus keine ganz allgemein anwendbaren Regeln geben lassen.

a) a)

aa)

a) aa) aa)

aa) Allegro.

aa) Moderato.

b)

b)

c)

d)

dd)

e)

ee)

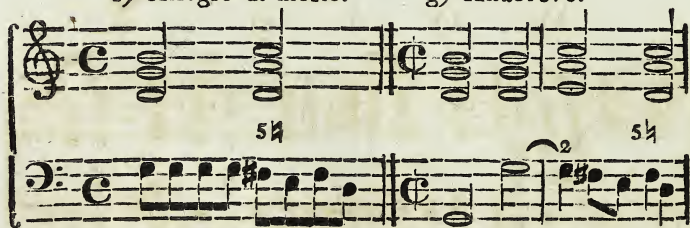
ee)

§. 82. Bey sehr geschwinder Bewegung begleitet man in geraden Taktarten auch wohl nur die guten Takttheile f), wenn nämlich die Harmonie nicht etwa verändert und aufs neue bezeichnet worden ist. Der Allabrevetakt bey g) hat ohnedies nur zwey Zeiten, folglich wird die Harmonie in jedem Takte nur zweymal angegeben, wie dies aus der beygefügtten Begleitung erhellet.

Ist das Zeitmaß sehr langsam, so kann, wenigstens bey etwas lebhafter vorzutragenden Stellen, *) jedes Taktglied — folglich bey h) jedes Achtel — begleitet werden, besonders wenn die übrigen Instrumentisten noch kürzere Notengattungen zu spielen haben, wie bey i). **) Jedoch ist vorzüglich dem angehenden Generalbassspieler hierbey viel Mäßigung anzurathen. Denn nur allzu leicht kann er durch öfteres Anschlagen lästig werden; da er hingegen nicht selten durch Schweigen Dank verdient.

f) Allegro di molto.

g) Allabreve.



h)

*) Auch in Tonstücken von sanftem, angenehmen u. Character können allerdings, und sogar in sehr langsamer Bewegung, einzelne etwas lebhafter vorzutragende Stellen vorkommen. Man erinnere sich unter andern nur an die vortreffliche Arie von Graun: „Ihr weichgeschaffnen Seelen u.“ oder an die Musik zu den Worten: „Erzittre Golgatha“ u. in dem Recitative: „Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder“ u. a. m.

**) Dieß läßt sich freylich aus der einzelnen Bassstimme nicht errathen; wer aber in der Musik alles vorgeschrieben haben und selbst nicht hören will oder kann, der dürfte es wohl nicht sehr weit darinn bringen.

Violinen oder:

h) Adagio affai i)

6_b 5/3 Begleitung

§. 83.

In triplirten (dreygliederigen) Taktnoten giebt man bey geschwinder Bewegung nur zu dem jedesmaligen ersten und vierten Gliede, oder zu den Hauptzeiten, eine Harmonie an k), weil in diesen Taktarten nicht zwey, sondern drey Glieder oder kleinere Zeiten zu einem Takttheile gehören. Dagegen ist in Tonstücken mit den Ueberschriften: Moderato, Adagio 2c. die bey l) und m) beygefügte Begleitung gewöhnlicher. Im eigentlichen Trippeltakte, z. B. in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ 2c. wird bey geschwinder Bewegung gemeinlich nur mit dem ersten und dritten Takttheile eine Harmonie angegeben n); mithin geht der zweyte in der Regel schlechtere, Takttheil ohne Begleitung überhin, wenn nicht etwa aus Gründen das Gegentheil nöthig wird. Zuweilen, d. h. vorzüglich in ziemlich langsamer Bewegung c) und in größern Trippeltaktarten p) 2c. begleitet man auch wohl ohne weitere Veranlassung den zweyten, sonst durchgehenden, Takttheil. Will der Komponist zu einer oder der andern kürzern Notengattung eine eigene Begleitung haben, so deutet er dies ausdrücklich durch beygefügte Ziffern (oder Versetzungszeichen) an, wie bey q). Indes muß auch in dieser Rücksicht der Generalbassspieler hören, wo etwa eine Abweichung von den obigen allgemeinen Regeln nöthig wird. Denn wer wollte, in Ermangelung der hierzu noch fehlenden Zeichen 2c. jeden möglichen Fall bestimmen!

k) Allegro.

k) Allegro.

l) Moderato.

m) Adagio.

u) Presto.

n) Allegro.

o) Poco Adagio.

p)

p)

q) Allegro.

q) Allegretto.

§. 84.

Obgleich die Dissonanzen größtentheils gebunden vorkommen, und auf dem Notenblatte gewöhnlich mit einem Bogen bezeichnet werden (§. 44.): so kann man doch dessen ungeachtet, bey dem Generalbaßspielen auf besaiteten Klavierinstrumenten, z. B. auf dem Flügel, Fortepiano 2c. wenigstens in der freyen Schreibart, nach Umständen auch die gebundenen Dissonanzen anschlagen, weil sonst hin und wieder, besonders wenn mehrere Dissonanzen zugleich vorkommen, die Begleitung allzu leer ausfallen würde. Es versteht sich jedoch, daß man auf der Orgel, auf dem Positive u. dgl. die vorbereiteten Töne, wo es zweckmäßig ist, ohne erneuerten Anschlag liegen läßt; denn auf diesen Instrumenten klingen sie, wie bekannt, auch bey der längsten Dauer ununterbrochen fort.

Einige Bemerkungen, welche hauptsächlich die so genannte zierlichere (feinere, geschmackvollere,) Begleitung zum Endzwecke haben, und folglich für den schon etwas geübtern Generalbaßspieler gehören, werden in dem dazu bestimmten Kapitel vorkommen.

D r i t t e r A b s c h n i t t .

Uebersicht und Bezeichnung der Akkorde.

§. 85.

Alle wirkliche bis jetzt allgemein gebräuchliche Akkorde beruhen, nach §. 12, nur auf zwey Grund- oder Stammakkorden, nämlich auf dem Dreyklange und auf dem Septimenakkorde. Von dem Dreyklange, welcher entweder kon- oder dissonirend ist, (§. 12, 99, 124, 130, 133. ff.) werden alle dreystimmige kon- und dissonirende, von dem Septimenakkorde aber die vierstimmigen dissoniren-

renden Akkorde hergeleitet. Außer diesen Letztern giebt es zwar noch viele Akkorde mit Dissonanzen, sie entstehen aber — wenn man anders nicht das unten in der Anmerkung zu §. 96. erwähnte System 2c. annehmen will — bloß durch die Aufhaltung (Verzögerung) gewisser Intervalle, wodurch entweder ein dahin gehöriger Grund- oder versetzter Akkord aufgehalten wird, wie dies weiter unten ausführlich erklärt werden soll.

§. 86.

Aus dem harmonischen Dreyklange entspringen zwey Nebenakkorde, (oder Versetzungen 2c.) nämlich 1) der schlechthin so genannte Sextenakkord, und 2) der Quartsexten- oder Sertquartenakkord. Da dies bereits §. 12. gezeigt worden ist, so beziehe ich mich hier darauf. Es versteht sich übrigens, daß nicht bloß der daselbst zum Beyspiele gewählte Dreyklang C dur, sondern auch jeder andere harte und weiche, kon- und dissonirende eben so versetzt werden kann. Zu mehrerer Deutlichkeit folgt hier bey a) noch ein anderer harter, bey b) aber ein weicher Dreyklang nebst den daraus entspringenden Nebenakkorden 1) 2).

a) 1) oder: 2) oder: b) 1) oder: 2) oder:

(§. 111.) (§. 119.)

Anm. Versetzt man die übrigen dissonirenden Dreyklänge, so entstehen dadurch noch verschiedene, ebenfalls dissonirende Sexten- und Quartsextenakkorde. (§. 128. 131. 134. f.)

§. 87. Aus dem Septimenakkorde a) entstehen, vermittelst der terzentweisen (höhern) Versetzung des Basses, drey dissonirende Nebenakkorde, nämlich: 1) der Quintsextenakkord b), der Terzquartenakkord c), und 3) der Sekundenakkord d). Auch darüber ist §. 12. das Nöthige erinnert worden; hier also nur noch eine Bemerkung. Anstatt daß in dem S. 28. befindlichen Beispiele, zur Erleichterung für den Anfänger, der jedesmalige tieffste Ton bey der nächstfolgenden Versetzung in die Oberstimme verlegt worden ist zc. kann man auch bloß den Bass und eine der obren Stimmen auf die nachstehende Art mit einander verwechseln, um dadurch die 3 Versetzungen des Septimenakkordes zu erhalten. Verschiedener anderer, mehr oder weniger gebräuchlichen Septimenakkorde soll in dem dazu bestimmten Kapitel (§. 139.) gedacht werden. Zur allgemeinen Uebersicht ist der hier eingerückte Septimenakkord vor der Hand schon hinreichend.

a) b) c) d) *) oder :

desgleichen :

The musical notation consists of two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. They show four variations of a septim chord (a, b, c, d) and their equivalents. The notes are connected by slurs, indicating voice leading. Below the notes, the fingerings 7, 6, 5, 4, 3, 2 are indicated for each variation.

Anm. Da in den Septimenakkorde bey a) nur Eine wirkliche Dissonanz (die Septime) befindlich ist, so folgt hieraus, daß in den davon abstammenden Akkorden ebenfalls nur Eine Dissonanz enthalten seyn kann. Die ursprüngliche Septime — hier das f — bleibt nämlich bey jeder Versetzung gegen den, in irgend eine Stimme verlegten, Grundton (G) dissonirend. Folglich

*) Man sieht hieraus, daß bey jeder Versetzung eine von den obren Stimmen den vorher im Basse gelegenen Ton übernimmt, wie ich dieß durch die schrägen Striche bemerkt habe. Bey dem Quintsextenakkorde unter b) bekommt nämlich der Bass die vorher im Tenore gelegene Terz h, dafür übernimmt der Tenor den Grundton G u. s. w.

Folglich ist bey dem Quintsextenakkorde die Quinte, bey dem Terzquartenakkorde die Terz, bey dem Sekundenakkorde aber der Ton des Basses selbst die, von Einigen so genannte, *uneigentliche Dissonanz*. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf die noch übrigen Septimenakkorde machen können.

§. 88. Die nur eben erwähnten Dissonanzen werden von Kirnbergern und Sulzern vorzugsweise *wesentliche Dissonanzen* genannt, weil sie nämlich jedesmal „ihre eigene Stelle behaupten, und also nicht eine Zeit „lang statt irgend eines andern Intervalles stehen, oder nur „Aufhaltungen (Verzögerungen, Vorhalte) sind.“ (§. 89.) Sie können auf guten und schlechten Taktheilen vorkommen, müssen nicht in allen Fällen schlechterdings vorbereitet seyn, (§. 68.) und werden eigentlich nicht über demselben, sondern erst über dem darauf folgenden veränderten Grundtone aufgelöst a) b) c) Die Behandlung in dem Beispiele d), wo die Septime über dem zweyten (beybehaltenen) g in die Sexte fortschreitet, beweist nichts gegen diese Behauptung; denn von dem Quartsextenakkorde über g ist bekanntlich C der eigentliche, hier erwartete Grundton. Daß aber eine solche Dissonanz dessen ungeachtet — auch außer der §. 46. erwähnten, und in dem nachstehenden Beispiele e) angebrachten Verwechselung der Harmonie — nicht nothwendig sogleich über dem unmittelbar darauf folgenden veränderten Basse aufgelöst werden muß, dies ist bereits §. 45. erinnert worden

a) b) c) d) e)



§. 89. Außer den jetzt gedachten dissonirenden Akkor-
den giebt es noch eine Menge anderer, in welchen gewisse
Töne an der Stelle kon- oder dissonirender Intervalle ste-
hen, und wodurch sonach der jedesmal darauf folgende Ak-
kord, oder wenigstens ein einzelnes Intervall desselben,
aufgehalten wird. Solche eigentlich aus dem vorhergehenden
Akkorde liegen gebliebene oder bloß stellvertretende In-
tervalle, (Vorhalte,) die also nicht schlechterdings noth-
wendig sind, und die daher auch größtentheils ohne Fehler zc.
wegbleiben könnten*), werden von Kirnbergern und von Sul-
zern zufällige Dissonanzen genannt, um sie durch dieses Bey-
wort von den wesentlichen Dissonanzen zu unterscheiden.**)
Sie

*) Aus diesem Grunde pflegt man sie wahrscheinlich noch hin
und wieder nur durch kleinere Noten zu bezeichnen, wie unten bey aa)

**) Einige Tonlehrer sind in Absicht auf die wesentlichen und zu-
fälligen Dissonanzen anderer Meinung. So schreibt z. B. Marpurg,
im Versuch über die musikalische Temperatur, Seite 240. „Jede Dis-
sonanz, welche bloß der Melodie wegen gebraucht wird, und in An-
sehung der Harmonie so gut da, als nicht da seyn kann, wird in der
Lehre von der Harmonie eine zufällige Dissonanz genennet.
„Dergleichen sind alle dissonirende Durc hg a n g s- u. W e c h s e l-
n o t e n, (durchgehende oder wechselnde) oder wie man sonst sagt,
regulär und irregulär durchgehende Töne zc.“ W e s e n t l i c h wä-
ren demnach alle andere Dissonanzen, folglich auch diejenigen, die
durch die Aufhaltung entstehen, und von Kirnbergern z u f ä l l i g e
Dissonanzen genannt worden sind. Diese Benennung der Vorhalte er-
klärt Marpurg in der nur eben angeführten Schrift, worin aber, lei-
der! in Beziehung auf Kirnbergern fast durchgängig ein sehr bitterer
Ton herrscht, für schlecht gewählt, weil z. E. bey dem Nonenakkorde
die None so wesentlich oder selbstständig sey, als bey dem Septimen-
akkorde die Septime u. s. w. (Und in diesem Sinne genommen hat
Marpurg allerdings Recht; nur meint Kirnberger augenscheinlich,
eine solche Dissonanz stehe da, wo sie vorkommt, bloß zufälliger Wei-
se statt eines andern dahin gehörigen Intervalles, und sey daher
in dieser Hinsicht nicht absolut nothwendig.) Ueberdies lehre Kirn-
berger, fährt sein Gegner fort, daß alle, auch die an sich oder
ursprünglich konsonirenden, Intervalle zufällige Dissonanzen wer-
den können; dies sey aber schlechterdings unrichtig. Denn nur
„die Art der Zusammensetzung gebe jedem Tone seine harmonische
„Eigenschaft, aber nicht sein Stand vor oder hinter einem andern
„Tone,“ folglich könne z. B. eine große Sexte, wie die unten
„bey t), auf keinen Fall eine zufällige Dissonanz heißen u. dgl. m.

Sie müssen, wenige Fälle in der freyen Schreibart ausgenommen, ihrer größern Härte wegen 2c. insgesammt vorbereitet werden, und finden nur auf guten Tacttheilern statt

Kirnberger berief sich dagegen auf das Gefühl, und behauptete, ein solches zufällig hinzu gekommenes Intervall dissonire nicht in allen Fällen gegen den Bass oder gegen irgend eine andere dabei befindliche Stimme, sondern gegen den dadurch aufgehaltenen Ton; folglich sey in dem Beispiele ++) die reine Quinte nur deswegen dissonirend, weil man an ihrer Stelle die dahin gehörige Sexte erwarte. Auch gebrauchte er nach wie vor die erwähnten Kunstwörter in dem einmal angenommenen Sinne. Daher findet man in seinen Schriften einen wesentlichen Septimenakkord und eine zufällige Septime, die nur ein Vorhalt der Oktave oder der Sexte ist u. s. w. Ich überlasse es Andern, die verschiedenen Meinungen dieser beyden Männer von anerkannten Verdiensten näher zu prüfen; denn hier ist keinesweges der Ort dazu. — Um jedoch nicht zu einem oder dem andern Mißverständnisse Veranlassung zu geben, werde ich mich, statt der Benennung zufällige Dissonanzen, des Ausdruckes stellvertretende Intervalle u. c. bedienen. Diesen Intervallen oder Vorhalten, sie mögen nun an sich kon- oder dissonirend seyn, kann man die S. 85 — 88. erwähnten selbstständigen oder von Kirnbergern und Sulzern sogenannten wesentlichen Dissonanzen entgegen setzen. Uebrigens wird freylich auch durch die vorgeschlagene veränderte Benennung wenig verbessert, so bald man nicht zugiebt, daß eigentlich der Dreyklang dahin gehöre, wo z. B. der Nonenakkord steht, und daß also die None nur in so fern stellvertretend oder eine zufällige Dissonanz sey.

+) anstatt: ++) statt:

6 5 4 5 6 4 6

Das Verhältniß der hier bey +) vorhandenen Intervalle zu einander ist zwar eben so, wie in dem konsonirenden Sextenakkorde, und „die Art der Zusammensetzung“ bey ++) gleicht völlig dem Dreysklänge E moll: sollte aber wohl irgend Jemand beyde Akkorde in dieser Verbindung wirklich angenehm und konsonirend finden?

Den schon in der ersten Auflage von mir gebrauchten Ausdruck: stellvertretendes Intervall, habe ich gegen den Tadel meines Recensenten Bsm. in der 1792. gedruckten, aber unbeantwortet gebliebenen, Beleuchtung iener Recension hoffentlich überzeugend gerechtfertiget. Ich finde daher auch jetzt noch keine Ursache, diesen Ausdruck zurück zu nehmen.

statt. Die Auflösung erfolgt am natürlichsten über derselben Bassnote auf einem schlechten Takttheile, und zwar in dasjenige Intervall, dessen Stelle der Vorhalt vertrat. Bey der Auflösung wird es einleuchtend, daß der Dreyklang oder der Septimenakkord — mit Inbegriff der daraus entsprungenen Nebenakkorde — eigentlich darin gehört, oder (nach Kirnbergers Ausdrucke) dabey zum Grunde liegt, und durch die stellvertretenden Intervalle nur aufgehalten worden ist. Einige Beispiele werden für jetzt hinreichend seyn, dem Lernenden einen Begriff von den Akkorden mit Vorhalten (stellvertretenden Intervallen) bezubringen.

a) aa) anstatt: b) statt:

6 9 8 9 8 6 7 4 3 7

Bey a) ist die None, bey b) aber die Quarte (Undecime) der Vorhalt. In dem Beispiele a) wird der Dreyklang, bey b) hingegen der Septimenakkord aufgehalten. Beyde Intervalle, die None bey a) und die Quarte bey b), sind also hier nur stellvertretende Dissonanzen.

Anm. In einigen Fällen wird zwar die Auflösung dieser Dissonanzen bis in die gute Zeit des Taktes verzögert c), so wie auch der Bass zuweilen vermittelst einer Voraussnahme (§. 70. Anm. 2.) noch vor der Auflösung fortschreitet d); allein dies sind nur harmonische Freyheiten, welche sich die Komponisten hin und wieder erlauben. Jeder fühlt aber hoffentlich, daß die Auflösung in den obigen Beyspielen a) und b), über derselben Bassnote und auf dem schlechten Takttheile, allerdings natürlicher ist, als die Behandlung hier bey c) und d).

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Above the staves are labels 'c)' and 'd)' indicating different sections. Below the staves are numbers indicating intervals: 4, 2, 6, 6, 9, 3, 6, 9, 6.

§. 90. Die Akkorde, welche durch Aufhaltungen (Vorhalte) entstehen, lassen sich wohl am bequemsten in vier Abtheilungen bringen. In die erste gehören, dieser Eintheilung zu Folge, alle die Akkorde, wobey nur Ein Vorhalt befindlich ist. Die Akkorde der zweyten Abtheilung enthalten zwey solche stellvertretende Intervalle. Bey den Akkorden der dritten Abtheilung sind, außer dem Basse, alle drey (oder vier) Intervalle bloß Vorhalte. In die vierte Abtheilung gehören diejenigen Akkorde, wobey der Vorhalt im Basse liegt. Wiewohl diese letztern Akkorde sonst auch Vorausnahmen (Anticipationes) genannt werden, weil die bey der folgenden Baßnote zum Grunde liegende Harmonie schon im voraus angegeben wird. (§. 48.)

§. 91. Damit man wenigstens die meisten Akkorde, welche durch die Aufhaltung und Vorausnahme verschiedener Intervalle entstehen, mit Einem Blicke übersehen könne, rücke ich in den folgenden vier Paragraphen die mehr oder weniger gebräuchlichen Akkorde von dieser Art ein, ohne mich jedoch für jetzt auf eine nähere Erklärung derselben einzulassen. Nur dies Einzige muß ich vorläufig erinnern, daß mir zwar Kirnbergers Grundsätze hierbey zum Leitfaden dienten; indeß wird man doch auch verschiedene eigene Zusätze und Abweichungen, von C. P. E. Bach entlehnte Bey-

Beispiele 1c. bemerken. *) Die dabey angenommene Ordnung schien mir sehr leicht zu übersehen, und in so fern meinem Endzwecke bey diesem Lehrbuche am gemähesten zu seyn. In der Anmerkung zu §. 96. werde ich jedoch auch zeigen, wie die hier angegebenen Akkorde mit Vorhalten von gtwissen Nebengrundaakkorden hergeleitet werden können.

§. 92. Der Dreyklang a), der Sextenakkord b) und der Quartsextenakkord c) durch Einen Vorhalt oder in Einer Stimme aufgehalten.

**) a)

9 8 7 8 4 3 9 10 6 5

($\frac{5}{23}$)

7 6 5 6 9 8 6 3 9 10

($\frac{6}{2} \frac{3}{3}$)

c)

*) Bach erklärt nämlich verschiedene Akkorde, oder vielmehr einzelne Intervalle derselben, ebenfalls nur für Vorhalte. Siehe dessen Versuch 1c. Seite 68. 89. 104. 139. 185 bis 219. u. a. m.

**) Durch den Bogen bezeichne ich die Intervalle, durch welche der darauf folgende Akkord aufgehalten wird, dies mag nun in der obern oder in einer andern Stimme geschehen.

c)

8/5 4 6/3 4 7/4 6 5/4 6 5/4 6 9/6 8 8/5 4

Der Septimenakkord d), der Quintsexten- e) Terzquarten- f) und Sekundenakkord g) in Einer Stimme aufgehalten.

d)

7/6 5 7/4 3 6/3 7 7/4 3 9/7 8 9/7 8 *

e)

7/5 6 6/3 5 6/4 3 9/6 8 7/4 6 6/3 4 **

f)

7/5 6 6/3 5 6/4 3 9/6 8 7/4 6 6/3 4

*) Dadurch also, daß bey dem vollständigen Septimenakkorde noch außerdem die Oktave des Basses durch die None aufgehalten wird, entsteht ein fünfstimmiger Akkord mit Einem Vorhalte. So auch bey dem Quintsexten- und Terzquartenakkorde.

**) Ein Vorhalt, der schon an sich ziemlich hart ist, und den ich mir noch überdies auch deswegen nicht gern erlauben würde, weil bey
der

f) g)

§. 93. Der Drehklang a), der Sexten = b) und Quartsextenakkord c) durch zwey stellvertretende Intervalle aufgehalten.

a) b) c)

der Auflösung der None die Verdoppelung des, hierbey im Basse liegenden, Leittones nothwendig wird. — Verschiedene weiter unten folgende Vorhalte sind ebenfalls sehr hart, und werden nur von wenigen Tonsetzern gebraucht. Einige noch widrigere Akkorde mit Vorhalten übergehe ich absichtlich, weil sie größtentheils bloß in den theoretischen Lehrbüchern vorkommen. —

Der Septimen = d) Quintseften = e) Terzquarten = f) und
Sekundenakkord g) durch zwey stellvertretende Intervalle
aufgehalten.

The image shows a page from a music manuscript for 'The Bird Song' by Robert Schumann. The score is written for piano and consists of two systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system is labeled 'd)' and 'e)' and the second system is labeled 'f)' and 'g)'. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line.

§. 94. Der Dreyklang, a) der Sexten= b) und Quart=sextenakkord c) durch drey oder vier Vorhalte aufgehalten.

*) Wird der Septimenakkord zc. nicht nur durch die None, sondern zu=

b) c)

Der Septimen = d) Quintsepten = e) Terzquarten = f) und Sekundenakkord g) in drey Stimmen aufgehalten.

d) e) f) g)

Ueber die Entstehung der fünfstimmigen Akkorde ist vorläufig bereits das Nöthigste angemerkt worden. Die etwa noch übrigen fünf = sechs = und siebenstimmigen Akkorde — von welchen man aber zur Zeit nur noch sehr selten Gebrauch macht — entstehen nach dem Kirnbergerschen Systeme dadurch, daß in den tiefern Stimmen der jedesmal dahin gehörige, oder dabey zum Grunde liegende, Akkord wirklich eintritt, während dessen in den obern Stimmen Vorhalte angebracht werden, wie bey g) h) und i).

zugleich auch noch durch ein anderes Intervall aufgehalten, so entstehen dadurch ebenfalls verschiedene fünfstimmige Akkorde.

**) Daß Kirnberger bey diesen Akkorden den Bass, wenn es ein so genannter ruhender ist, für untergeschoben erklärt, und daß alsdann die übrigen Töne nicht als Vorhalte zu betrachten sind, davon an seinem Orte mehr. (S. 206. Anm. u. S. 217.)

Zweytes Kapitel. Dritter Abschnitt.

g) anstatt : h) i)

(Dreyklang) (Septenakkord)

§. 95. Vorhalte (Verzögerungen) im Bass, oder der vorausgenommene Dreßklang a) Sexten = b) Quartsexten = c) Septimen = d) Quintsexten, e) und Terzquartenakkord f).

§. 96. Die in den vorhergehenden vier Paragraphen angezeigten Akkorde sind es also, welche in Kirnbergers Schriften und in Sulzers allg. Theorie unter der Benennung zufällig dissonirende Akkorde oder Akkorde mit zufälligen Dissonanzen vorkommen. Es versteht sich aber, daß mehrere Dreypflänge (z. B. der weiche, der verminderte 2c.) und auch die weniger vollkommenen Septimenakkorde, nebst ihren Versetzungen, auf eben dieselbe Art aufgehalten werden können. Indesß sind doch bey weitem nicht alle dadurch ent-

*) Durch diese zwey Noten auf Einer Stufe bezeichne ich hier den Einklang.

entstehende Akkorde brauchbar und in der Ausübung gewöhnlich.

Anm. Verschiedene Systematiker *) haben gezeigt, daß alle Akkorde mit stellvertretenden Intervallen aus drey Grundakorden vom zweyten Range hergeleitet werden können, ohne dabey Vorhalte anzunehmen. Es ist der Mühe werth, dieses System näher kennen zu lernen, da eine einzige, etwas längere, Anmerkung hierzu hinreicht.

Man nimmt dabey überhaupt drey Grundakorde vom ersten Range, und drey Nebengrundakorde (Grundakorde vom zweyten Range) an. Grundakorde vom ersten Range sind: 1) der konsonirende harmonische Dreyklang, 2) der dissonirende Dreyklang, und 3) der Septimenakkord. Grundakorde vom zweyten Range sind: 1) der Nonenakkord, 2) der Undecimenakkord und 3) der Terzdecimenakkord.**)

In Hinsicht auf die Grundakorde vom ersten Range ist hier keine weitere Erklärung nöthig, da ich vorläufig (§. 85. ff.) über den harmonischen Dreyklang und über den Septimenakkord bereits das Hauptsächlichste angemerkt habe, und von den dissonirenden Dreyklängen §. 124. ff. ohnedies umständlicher handeln werde. Für jetzt also nur einige Worte über die Grundakorde vom zweyten Range, die man auch untergeschobene Akkorde nennt. In allen diesen drey Nebengrundakorden ist (bey der ursprünglichen terzenweisen Lage) der jedesmalige höchste Ton die Hauptdissonanz, von welcher deshalb auch der Akkord seine Benennung erhält.

Der Nonenakkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimenakkordes a) b), ***) mit-

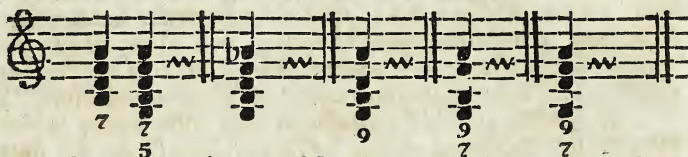
*) Zuerst der scharfsinnige Franzose Rameau, im Jahre 1722. Unter den Deutschen vorzüglich der verdienstvolle Marpurg, und nach ihm verschiedene Andere.

**) Man lasse sich durch die anfangs etwas auffallenden Benennungen zc. nicht abschrecken. Sollte aber ein Akkord bloß deswegen verworfen werden, weil man ihn nach einem Intervalle benannt hat, welches außerhalb der Grenze einer Oktave liegt, (wie die Undecime zc.): so würde der allgemein angenommene Nonenakkord ebenfalls anders genannt werden müssen; denn bekanntlich liegt auch die Nonen nicht in dem Bezirk einer Oktave.

***) Dieses Hinzufügen gründet sich auf das bekannte Mittlingen zc. gewisser Töne, u. auf das Erzittern verschiedener tiefern Saiten. Wer hier-

mithin ist er ursprünglich fünfstimmig b); jedoch wird dabey gemeinlich ein Intervall weggelassen. Bleibt die Septime weg, so hat man den gemeinen Nonenakkord bey c), welcher gewöhnlich schlechthin der Nonenakkord genannt wird. Fehlt aber die Quinte dabey, so bleibt ein Nonseptimenakkord übrig d). Die None und Terz sind hierbey Hauptintervalle, welche daher beyde nicht wegbleiben sollten; indeß findet man doch hin und wieder den unter dd) enthaltenen, etwas leeren oder unbestimmten, Nonseptimenakkord ohne Terz. Von den etwa möglichen Versetzungen der genannten Akkorde sind nur wenige üblich. (§. 177. bb.)

a) b) oder: c) d) dd)



Der Undecimenakkord entsteht durch das Hinzufügen einer Quinte und (der dazwischen liegenden) Terz unter den Septimenakkord e) f). Sonach wäre dieser Akkord ursprünglich sechsstimmig; jedoch ist er — nach Marpurgs Behauptung — der zu überhäuften Dissonanzen wegen vollständig nicht brauchbar; man läßt daher verschiedene Intervalle daraus weg. Bey g) entsteht durch das Weglassen der Terz, Septime und None der insbesondere so genannte Undecimenakkord, oder ein Quartquintenakkord, (§. 170.) von welchem die Versetzungen bey 1) und 2) gebräuchlich sind, nämlich die Erstere unter der eigenen Benennung Quartseptimenakkord; die Letztere aber wird gewöhnlich ein Sekundquintenakkord genannt. Durch das Weglassen der Terz und Septime erhält man den Akkord bey h), welcher aus der Undecime, (Quarte,) None und Quinte besteht, und unter der Benennung Quartnonenakkord bekannt ist; eigentlich aber sollte er Undecimennonenakkord heißen. Bey i) entsteht, durch das Weglassen der Terz und Quinte, ein sehr

hiervon näher unterrichtet seyn will, den verweise ich unter andern auf Marpurgs Anmerkungen zu Sorgens Comp. harm. Seite 5, 13. u. a. m. Aus welchen Gründen aber Marpurg bey dem Nonenakkorde ic. unten, und nicht, wie bey dem Septimenakkorde, oben eine Terz hinzufügt, darüber muß man vorzüglich den fünften Band der historisch-kritischen Beyträge nachlesen.

gewöhnlicher Akkord, welcher (statt der ihm zukommenden weitläufigen Benennung Undecimen nonen septimenakkord) von Einigen, z. B. von Bach 2c. etwas unbestimmt der Akkord der großen Septime genannt wird. Läßt man die Terz und None aus dem vollständigen Undecimenakkorde weg, so bleibt der bey k) bemerkte Akkord übrig, von welchem, vorzüglich auf der Dominante kk), die Versetzungen bey 1) 2) und 3) brauchbar sind. Den Letztern dieser drey Akkorde findet man in verschiedenen Lehrbüchern unter der eigenen Benennung Sekundquartquintenakkord. Der aus dem vollständigen Undecimenakkorde entsprungene Akkord bey l), ohne Septime und None, ist zwar an sich nicht wohl zu gebrauchen; aber durch die erste Versetzung desselben erhält man einen Akkord, welcher unter der Benennung Nonenakkord (Sextononenakkord) vorkommt ll). Noch entspringt aus dem vollständigen Undecimenakkorde, durch das Weglassen der Terz allein, der bey m) enthaltene fünfstimmige Akkord, den Marpurg einen Quartnonenakkord mit der Septime und Quinte nennt. Jedoch wird in dem Handbuche 2c. ganz richtig angemerkt, daß auch diese Quarte eigentlich eine Undecime sey.

e) f) g) 1) oder enger versetzt. 2) h) i)
 $\frac{11}{5}(4)$ $\frac{7}{4}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{4}(\frac{7}{2})$
 k) kk) 1) 2) 3) l) ll) m)
 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{6}$ $\frac{7}{3}$

Der Terzdecimenakkord entsteht durch das Hinzufügen einer Septime, (Quinte und Terz) unter den Septimenakkord n) o). Vollständig, nämlich siebenstimmig o), erklärt ihn Marpurg für ganz unbrauchbar; man läßt daher auch

hierbey verschiedene Intervalle weg. Die in der Ausübung gebräuchlichen Akkorde, welche auf dem Terzdecimenakkorde beruhen, habe ich bey p) q) r) und s) bemerkt. Der sogenannte Sextseptimenakkord (eigentlich aber Terzdecimenseptimenakkord) bey p) kommt gewöhnlich nur auf der Dominante, vor pp). So auch der bey q) enthaltene Sextquartseptimenakkord qq), der nach seinen Bestandtheilen ein Terzdecimennonenseptimenakkord heißen sollte. Nur den Nonquartsextenakkord bey r) — welcher aber eigentlich aus der Terzdecime, Undecime und None besteht — wird gemeinlich auf der sechsten Stufe rr), oder in der weichen Tonart auf der Tonica selbst gebraucht. Auch der fünfstimmige Terzdecimenakkord (Terzdecimenundecimennonenseptimenakkord *) bey s) kommt am gewöhnlichsten in der weichen Tonart, und zwar auf der Tonica und Dominante vor. —

Einige ohnehin weniger gebräuchliche Versetzungen des einen oder des andern Akkordes muß ich der Kürze wegen übergehen. Bloß dies erinnere ich noch, daß Marburg sich zur Bezeichnung der Undecime und Terzdecime, statt 11 und 13, nur der einfachen Ziffern 4 und 6 bedient, weil er die Letztern für leichter zu übersehen hält.



Dieses System, von welchem ich hiee gleichsam den Grundriß mitgetheilt habe, verdient von Jedem, der sich gründliche, und nicht bloß einseitige, Kenntnisse der Harmonie erwerben will, sorgfältig studirt zu werden. Ich würde es selbst in diesem Lehrbuche durchgängig zum Grunde gelegt haben, wenn ich nicht zunächst für angehende Generalbasspieler schriebe. — Ueberdies dürfte auch die verschiedene Fortschreitung zc. gewisser Vorhalte, die nun einmal gebräuchlich, und zum Theil bereits von Bach aufgenommen worden sind, aus diesem Systeme wohl nicht in jedem Falle zu bestimmen seyn. Noch

*) Diese zwar richtige, aber freylich nicht kurze, Benennung findet man wirklich in einigen Lehrbüchern.

Noch würde ich hier das eine oder das andere neuere System der Hauptsache nach anzeigen, wenn dies ohne gar zu große Unvollständigkeit auf wenigen Seiten möglich wäre. Nur das kann ich nicht unbemerkt lassen, daß einige Systematiker sowohl die fünf- sechs- und siebenstimmigen Akkorde, als auch die möglichen Versetzungen derselben, nach allen ihren Bestandtheilen, mithin den Terzdecimenakkord, wie oben bey o), siebenstimmig 2c. für brauchbar erklären.

§. 97. In folgender Tabelle findet der Lernende, wie die gewöhnlichsten Akkorde angedeutet werden, oder vielmehr was man zu diesen oder jenen vorgeschriebenen Ziffern, vorzüglich bey vier- und fünfstimmiger Begleitung, noch überdies zu greifen hat. Die Akkorde, welche vollständig bezeichnet werden, und wo also bey dem Generalbasspielen nur die bemerkten Intervalle zu greifen sind, übergehe ich. Dagegen werden die gegebenen Winke in Absicht auf die drey- und fünfstimmige Begleitung dem Anfänger hoffentlich willkommen seyn. Ob aber z. B. zu $\sharp$ oder $\natural$ (bey vierstimmiger Begleitung $\sharp$ oder die doppelte Quinte, desgl. zur 7 die Quinte und Terz, oder $\sharp$ gegriffen werden müsse; ob die Ziffer 7, bey $\sharp$ unter g), die aufwärts fortschreitende große, oder die abwärts aufzulösende kleine Septime bezeichne, und ob im letztern Falle die Quinte oder die Oktave dazu erfordert werde; ob im fünfstimmigen Satz bey'm Quintseptenakkorde die Oktave statt finde, oder ob man dafür die Terz, auch wohl die Serte zu verdoppeln habe 2c. das hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann also in einer Tabelle nicht bestimmt angegeben werden. So oft es jedoch der Raum verstattete, habe ich in zweifelhaften Fällen auf denjenigen Paragraphen verwiesen, welcher ausführlicher davon handelt.

§. 98. Der harmonische Dreyklang (konsonirende Hauptakkord) wird über Noten, die nicht durchgehen, oft gar nicht, oder wie bey a) c) e) und h) angedeutet.

T a b e l l e

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

Zuden Signaturen: wird gegriffen:*) drey stimmig: fünfstimmig.

a) # od. erhöhend $\sharp$	$\sharp$ oder $\frac{5}{5}$ **) S. 100. 101.	5 oder 8 S. 103.	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{8}{5}$ S. 104.
b oder ernied. $\flat$	$\sharp$ od. $\frac{5}{5}$, desgl. $\frac{5}{5}$	5 oder 8	$\frac{8}{5}$ od. $\frac{8}{5}$
$\frac{3}{1}$ siehe unten	bey c).		
2	$\frac{6}{4}$	4 selten 6 S. 163.	$\frac{6}{2}$ oder $\frac{6}{4}$ ebend.
b) $2\flat$ od. ernied. $2\sharp$)	S. 161.	der vorher	geh. Akkord.
$2\sharp$ od. erhöh. $2\flat$)			
$\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$ 1c.	6 ebend.	—	$\frac{6}{2}$ oder $\frac{6}{2}$
$\frac{4}{2}$	nichts, allenfalls 8 S. 164.	(d.h. weiter nichts)	S. 163.
$\frac{3}{2}$	5	—	$\frac{5}{5}$
$\frac{5}{2}$	5 oder 2 S. 214.	—	$\frac{5}{2}$
c) $3, \sharp 3, \flat 3, \sharp 3$	eben so, wie	oben bey	a)
$\frac{3}{1}$	nichts, allenfalls 8 S. 103.	—	nichts, allenfalls $\frac{8}{5}$
$\frac{4}{3}$, $\frac{4}{6}$, $\frac{4}{2}$ 1c.	6	S. 157.	$\frac{4}{2}$
$\frac{5}{3}$ od. $\frac{5}{\sharp}$, $\frac{5}{\flat}$, $\frac{5}{6}$ 1c.	eben so, wie	oben bey	a)
$\frac{6}{3}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{8}{3}$, $\frac{9}{3}$, siehe unten	ten bey f) g) h)	und i)	

*) Es versteht sich, daß jedesmal noch der Bass hinzukommt.

**) Das heißt: die Quinte doppelt; es sey nun nach Beschaffenheit der Lage in der Entfernung einer Oktave, oder im Einklange. So auch bey den übrigen doppelt angezeigten Intervallen. Stehen aber in einer Generalbassstimme zwey Ziffern über einer Note neben einander, so muß man sich in zwey verschiedenen Fächern Rathes erholen. Bey 4 3 sieht man also zuerst unter d) nach, was zur Quarte, und sodann auch unter c), was zur Terz gehört u. s. w.

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.
 Zu den Signaturen: wird gegriffen: dreystimmig: fünfstimmig:

d) 4 (3) desgl. 4b oder ernied. 4h 5 (#) (b) 2c. 4 od. erhöh. 4h desgl. #4 6 6 6b 6h 4, 4, 4, 4 7, 9 4, 4	8 oder 5 §. 170. der vorherge- hende 6 wie oben 8 od. 4, auch 6 §. 119. siehe bey	5 hende bey ——— g) und	8 oder 8 5 5 Akkord b) 8 oder 8 6 4 §. 122. i)
e) 5, 5, 5b od. 5h 5 5 5 5 (od. 3, #, h, b 2c.) 5^t od. erhöht. 5h (als übermäßige Quinte) 5b oder 5h	wenn d. reine Quin- te dadurch net wird, wie bey a) 8 oder 3 §. 130. 8 oder 3 §. 125.	3 3 6 §. 152. ———	bezeich- 8 oder 8 3 3 8 3 §. 152. 8 oder 3
5b *) oder 5h 6 6 6 5b, 5h, 5 (der vorige Akk.)	6 3 folglich 3	3 ———	8 oder 6 3 3 §. 152. 8 oder 3
6, 6, 6h, 6b (vgl. 6 6 6 # 6 6) b #, h,	6, 3 oder 8 3, 3 §. 111.	3	8 oder 6 3 3 §. 114.
f) 6 6 6 6 5, 5, 5h, 5b 5h 6b 6b 5, 5, 5h 2c.	3	———	8 oder 6 3 3 §. 152.

Tabelle

*) Vorausgesetzt, daß dadurch eine falsche Quinte, und nicht der vorhergehende mit einem Bogen bemerkte verminderte Dreys-
 klang, sondern der Quintsextenakkord bezeichnet werde.

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

Zu den Signaturen: wird gegriffen:*) dreystimmig: fünfstimmig.

	7, b7, $\sharp 7$ (od. $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{\sharp 6}$, $\frac{7}{\flat 5}$ bgl. 7)	$\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{3}$ §. 142. ff.	3 oder 5 §. 146.	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{5}{3}$ ebend.
g)	$\frac{7}{2}$, $\frac{7}{2}$, $\sharp \frac{7}{2}$	4	—	$\frac{5}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ §. 207.
	$\frac{7}{4}$, $\flat \frac{7}{4}$, od. ern. $\sharp \frac{7}{4}$	5 oder 8 §. 181. 187.	—	$\frac{8}{5}$
	$\frac{7}{4}$ *) ($\sharp \frac{7}{4}$, $\frac{7}{4}$)	2 §. 206.	—	$\frac{5}{2}$ oder $\frac{6}{2}$ §. 207.
	$\frac{7}{6}$	3	—	$\frac{8}{3}$
	$\frac{7}{7}$ siehe unten	bey i)		
	$\frac{8}{6}$	4 oder 3 §. 114. 115 und 122.	—	$\frac{8}{4}$ oder $\frac{8}{3}$ ebend.
h)	$\flat \frac{8}{6}$, $\sharp \frac{8}{6}$ erniedr.	allenfalls 3 §. 201.	—	allenfalls 3
	$\frac{8}{3}$	5	wie bey	a)
i)	9 (9 8)	$\frac{5}{3}$	3	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{5}{3}$ §. 169.
	$\frac{9}{3}$, $\frac{9}{\sharp 6}$, $\frac{9}{\flat 5}$	5	—	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{5}$
	$\frac{9}{4}$ ($\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$)	5	—	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{5}$ §. 196.
	$\frac{9}{6}$	3	—	$\frac{6}{3}$ oder $\frac{3}{3}$ §. 175.
	$\frac{9}{7}$ ($\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$)	3	—	$\frac{5}{3}$

Die Bedeutung folgender Zeichen, Ziffern und Ausdrücke ist in den hier angezeigten Paragraphen erklärt worden:

— und = oder ≡ §. 34. §. 50. / §. 35. (§. 36.

3 3 3 3 2c. 104 d). 3 3 3 3 3 ebend. f). 8 8 8 8 2c. §. 37.
10. 11. §. 24. all'unif. oder all'ott. desgl. t. f. §. 37. o. §. 38.

*) Wenn nämlich durch 7 2c. die aufwärts fortschreitende große Septime bezeichnet wird.

Praktischer Unterricht im Generalbassspielen.

D r i t t e s K a p i t e l .

E r s t e r A b s c h n i t t .

Vom harmonischen Dreyklange.

§. 99.

Der harmonische Dreyklang (auch nur schlechthin der Dreyklang, oder vorzugsweise der Akkord, z. B. der Akkord C *re.* desgl. der konsonirende Hauptakkord, trias harmonica u. s. w.) ist ein dreystimmiger Grund- oder Stammakkord, zu welchem außer dem Grundtone (Hauptklange) noch die große oder die kleine Terz und die reine Quinte gehört. Ist die Terz groß, wie in den Beyspielen a) c) f) und g), so heißt der Dreyklang **hart**, (**Dur** oder **groß**;) da hingegen ein Dreyklang mit der kleinen Terz **weich** (**moll** oder **klein**) genannt wird b) d) e) und h). Beyde Arten des harmonischen Dreyklanges sind zwar völlig konsonirend oder beruhigend, und werden daher nicht nur gemeiniglich zu Anfange, sondern auch hauptsächlich bey dem wirklichen Schlusse eines Tonstückes gebraucht. Weil aber die große Terz eine vollkommeneren Konsonanz ist, als die kleine, (S. 20. 24.) so hat in dieser Hinsicht der harte Dreyklang vor dem weichen doch einen merklichen Vorzug. Ob aber der Generalbassspieler bey dem Dreyklange die große oder die kleine Terz greifen soll, dies wird durch die jedesmalige Vorzeichnung bestimmt. So hätte man z. B. in C *Dur* die unten bey 1) bis 6) bemerkten harten und weichen Dreyklänge, in einem Tonstücke aus D *Dur* aber, der Vorzeichnung gemäß, zu den Grundtönen D, G und

A die große, zu E, Fis und H hingegen die kleine Terz zu greifen. Soll der Generalbassspieler hiervon abweichen, so wird dies durch ein beygefügtcs Versetzungszeichen angedeutet. (§. 102.)

a) oder: b) oder c) d) e) f) g) h)

hart. weich. w. h. h. w.

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

Anm. Da es bey dem Generalbasspielen sehr nöthig ist, den Sitz eines jeden Akkordes zu wissen, so will ich hier die Bedeutung dieses, in der Folge häufig vorkommenden Kunstausdruckes ein = für allemal erklären, und die Anwendung davon sogleich auf den harmonischen Dreyklang machen.

Man sagt von einem Akkorde, er habe seinen Sitz auf dieser oder jener Stufe der jedesmaligen Tonleiter, wenn er darauf am öftersten vorkommt, oder doch zu der Bassnote auf derselben Stufe statt finden kann. Mit dem harmonischen Dreyklange ist dies der Fall auf den sechs ersten Stufen der harten Tonleiter. Aus den obigen, unter dem Basse mit Nummern bemerkten, Beyspielen erhellet nämlich, daß in der hier angenommenen Tonleiter von Cdur der harte Dreyklang nicht nur hauptsächlich auf der ersten, sondern außerdem auch noch auf der vierten und fünften Stufe, der weiche Dreyklang hingegen auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe statt finden kann*). Dies gilt auch von jeder andern harten Tonart, welche in einem Tonstücke zum Grunde liegt, oder worein auch nur ausgewichen worden ist. Mithin könnte in Gdur über G, C und D ein harter, über A, H und E aber ein weicher Dreyklang vorkommen. Auf der einzigen sieben =

*) Nur freylich nicht gerade so stufenweise der Reihe nach, wie oben bey c) d) e) u. s. w. Uebrigens muß man nicht glauben, daß auf jeder Stufe ausschließend nur ein einziger Akkord seinen Sitz habe. Denn da schon durch den Dreyklang allein alle Stufen besetzt werden können, wo sollten die noch übrigen Akkorde bleiben!

siebenten Stufe der Durtonleiter findet weder ein harter, noch ein weicher Dreyklang statt, weil dazu die unumgänglich nöthige reine Quinte fehlt *). In Cdur z. B. ist die siebente Stufe ist H; allein zu diesem H giebt es der Vorzeichnung gemäß keine reine, sondern nur eine falsche Quinte, nämlich f. Nähme man aber zu dem Grundtone H die reine Quinte fis, so bliebe die Modulation nicht mehr in Cdur. (Von bloß durchgehenden Tönen zc. ist hier nicht die Rede.) Aus gleichem Grunde kann auch der harte Dreyklang nur auf den genannten drey Stufen, nämlich in Cdur auf C, F und G angebracht werden; denn auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe würde man keine, zu dem harten Dreyklange erforderliche, große Terz haben, die v. D nicht f, sondern fis heißen müßte u. s. w. Eben so findet auf der ersten Stufe (C) kein weicher Dreyklang statt, weil dazu die kleine Terz (es) nicht vorhanden ist. Uebrigens wird dadurch, daß in einem Tonstücke aus Cdur z. B. der harte Dreyklang G vorkommt, noch nicht in Gdur ausgewichen. Denn sollte dies wirklich geschehen, so müßte — wenige Fälle ausgenommen — ein Merkmal der Ausweichung, nämlich der Leitton fis, vorausgehen. (§. 19.)

In der weichen Tonleiter kann auf den meisten Stufen sogar mehr als Eine Art von Dreyklängen vorkommen. Hier von liegt der Grund in den bekannten Abweichungen auf der sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonleiter. Je nachdem man nämlich bey dem Aufsteigen derselben die große oder die kleine Sexte und Septime, folglich in A moll fis und gis, oder bloß f und g annimmt: je nachdem finden nicht nur auf diesen beyden, sondern auch auf den mehresten übrigen Stufen zwey verschiedene, zum Theil noch nicht hieher gehörige, Dreyklänge statt; wie ich dies unten bey i) k) zc. gezeigt habe. Nur auf der Tonica selbst kann kein anderer als der weiche Dreyklang vorkommen, weil so wohl die dazu erforderliche kleine Terz, als auch die reine Quinte auf jeden Falle unverändert bleibt, so lange nämlich nicht in einen andern Ton ausgewichen wird. Ob übrigens die große Sexte, z. B. in A moll das fis zc. wirklich in die weiche Tonleiter gehöre, das dürfte wohl Mancher bezweifeln. Nur ist hier nicht der Ort dazu, dies genauer zu untersuchen.

i)

*) Daß aber auf dieser Stufe ein verminderter Dreyklang stehen kann, wird weiter unten gezeigt werden. (§. 124. 127.)

i). k) oder: l) oder: m) oder: n) oder: o) oder: p) oder:



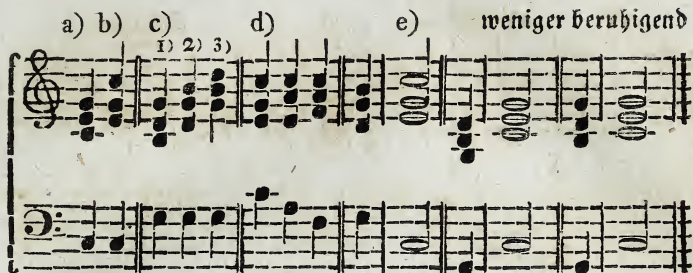
1ste Stufe. 2te, 3te, 4te, 5te, 6te, 7te.

§. 100.

Soll der Dreyklang vierstimmig gemacht werden, so verdoppelt man am besten den Grundton selbst. (§. 64.) Dies kann entweder durch die zunächst liegende Oktave desselben, wie bey a), oder durch eine noch weiter davon entfernte geschehen b). Uebrigens hängt es von den Umständen ab, und läßt sich daher im Allgemeinen nicht bestimmen, ob man bey dem Dreyklange, so wie bey den mehrsten übrigen Akkorden, das eine oder das andere Intervall in der Oberstimme zu greifen habe; denn jede der bey c) angezeigten drey Hauptlagen ist zwar brauchbar, aber größtentheils nicht willkürlich. So kommt unter andern in dem Beispiele d) — weil nach §. 73. Sprünge so viel als möglich vermieden, und die schon vorhandenen Töne in denselben Stimmen beygehalten werden müssen — bey jedem Dreyklange nothwendig ein anderes Intervall oben zu liegen. Daß man aber, besonders auf einem guten Takttheile, die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, dies ist bereits §. 75. erinnert worden. Nur bey dem Schlusse eines Tonstückes (oder einer Periode) suche man die Oktave in der Oberstimme zu bekommen e), weil durch diese Lage der Tonsehluß am merklichsten, und folglich der Endzweck des Komponisten hierbey um so viel mehr erreicht wird. Sollte aber bey einem Tonsehlusse zc. die Oktave nicht auf eine gute Art in der Oberstimme zu bekommen seyn, so hüte man sich in diesem Falle vorzüglich vor einer zu hohen Lage. (§. 77.)

a)

*) Diese Dreyklänge werden wirklich von einem oder dem andern sehr bekannten Tonsezer öfter unmittelbar vor dem Schlusse in A moll gebraucht.



An m. Außer den hier bey c) angegebenen drey Lagen kann man zwar den Dreyklang G noch tiefer nehmen, als unter 1); indeß entsteht dadurch dennoch keine andere Hauptlage. Denn nähme man das eingestrichene d in der Oberstimme, so läge wieder die Quinte im Diskante, wie bey 3), nur aber eine Oktave tiefer u. s. w.

§. 101. Um keine verbotenen Oktaven und Quinten, unerlaubte Sprünge u. dgl. zu machen, muß man bey dem Dreyklange, anstatt des Grundtones, zuweilen die Quinte verdoppeln a), die als eine vollkommeneren Konsonanz in Absicht auf die Verdoppelung vor der Terz den Vorzug hat. (§. 64.) Wo aber bey dem Dreyklange weder die Oktave noch die doppelte Quinte statt findet, da verdoppelt man die Terz b), als das hierzu sonst am wenigsten taugliche, oder doch nicht in allen Fällen verdoppelbare Intervall. (S. die folgende Anmerkung.) Auch in dem Beyspiele c) muß bey dem Dreyklange F die Terz verdoppelt werden, weil sonst bey dem darauf folgenden Dreyklange E irgend ein größerer oder kleinerer Fehler unvermeidlich wäre. Hiervon wird man sich hoffentlich durch eigene Versuche überzeugen können. Daß aber nach Beschaffenheit der jedesmaligen Lage die Verdoppelung nicht nur in der Entfernung einer Oktave, sondern auch im Einklange geschehen kann, wie bey +) 2c. dies ist bereits §. 80. umständlich gezeigt worden, und gilt auch ohne weitere Erinnerung von allen den noch folgenden Akkorden, wenn von der Verdoppelung eines Intervalles die Rede ist.

a) a) Oktaven. a) Oktaven.

6 6 7 6 7 6

a) *) Quinten. b) gut: Quinten.

8 7 # 8 7 # # #

Oktaven
u. Quinten. gut. schlecht: ++) schlecht. c)

) # # *)

*) Ich habe mich zwar, so viel nur immer möglich, in den erläuternden Beispielen und in den Uebungsexempeln u. solcher Akkorde und Bezeichnungen enthalten, von welchen noch wenig oder gar nichts gesagt worden ist; allein ganz konnte ich dies, ohne Zerstückelung der zusammen gehörigen Materien, doch nicht vermeiden. Denn es wird hoffentlich Jedem einleuchten, daß sehr vieles nicht überzeugend erwiesen werden könnte, wenn man sich jedesmal nur einzig und allein auf den zu erklärenden Akkord u. einschränkte. Wer auf eine ihm noch unbekannte Bezeichnung stößt, der beliebe deshalb in der S. 144 ff. befindlichen Tabelle nachzusehen.

**) Ein übermäßiger Sekundensprung im Alto; auch schreitet der Leitton (die große Terz) nicht gehörig aufwärts fort.

***) Wie vorher, und noch überdies eine Art von verdeckten Quinten im Diskant und Tenore.

Anm. Die natürlich kleine Terz kann bei dem Dreyklange ohne Bedenken verdoppelt werden, wenn nämlich dadurch sonst keine Fehler, z. B. offenbare Oktaven und Quinten, unerlaubte Sprünge u. entstehen. Nur die Verdoppelung der großen besonders der zufällig erhöhten, Terz findet nicht immer statt, theils weil diese Terz an sich ziemlich scharf (durchstehend) ist, theils aber auch deswegen, weil sie bey dem Dreyklange z. B. auf der Dominante als Leitton in beyden Stimmen aufwärts fortschreiten müßte (§. 66.); folglich würden Oktaven gewissermaßen nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen d) und e). Nächstdem verdoppelt man auch bey dem Dreyklange auf der ersten Stufe der harten Tonleiter die große Terz alsdann nicht gern, wenn nachher der Dreyklang auf der vierten Stufe folgt, wie bey f); weil nämlich in diesem Falle die gedachte große Terz ebenfalls als eine Art von Leitton zu betrachten ist. In dem Beispiele g) hingegen folgt im Basse nicht die vierte Stufe mit dem Dreyklange, daher wäre hierbey wenigstens in so fern (vergl. mit §. 64.) nichts gegen die Verdoppelung der großen Terz einzuwenden. Auch bey dem Dreyklange auf der jedesmaligen vierten Stufe der harten Tonleiter, wie bey h), ist die doppelte große Terz zulässig; denn auf dieser Stufe kann sie niemals ein Leitton seyn. Uebrigens darf zwar ein zufällig erhöhtes Intervall — wie die Terz in dem Beispiele e), auch auf Klavierinstrumenten entweder gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle, auf zwey verschiedenen (um eine Oktave von einander entfernten) Tasten verdoppelt werden; indeß erlauben Einige in solchen Fällen doch dem Generalbassspieler allenfalls die Verdoppelung im Einklange, wie bey i).

d) e) f) g) h) i)

oder: *)

*) Denn auch das tiefere F gilt in der Tonleiter von C für die vierte Stufe u. dgl. m.

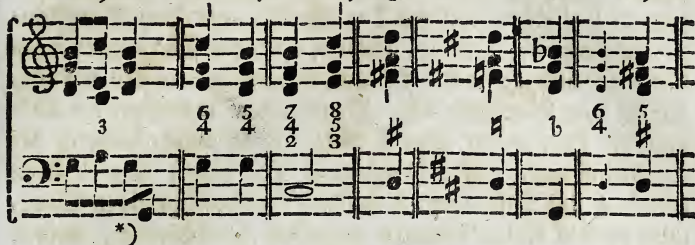
§. 102. Zu jeder nicht durchgehenden Note (§. 49. 81. f.) wird zwar von selbst (auch ohne Andeutung) der Dreyklang gegriffen a); jedoch pflegt man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen durch die einzelnen Ziffern 8, 5 oder 3, wie bey b) c) und d), auch wohl durch zwey e) oder alle drey Ziffern f) zu bezeichnen. Ein Versetzungszeichen allein, wodurch eine nicht in der Vorzeichnung enthaltene (zufällig große oder kleine) Terz bestimmt wird, hat die nämliche Bedeutung. Folglich greift man bey g) den harten, bey h) aber den weichen Dreyklang D u. s. w. wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. In verschiedenen Fällen wird, außer dem Versetzungszeichen, noch eine oder die andere Ziffer zur Andeutung des Dreyklanges erfordert k). Einige pflegen sich dafür der etwas umständlichen und mühsamer zu übersehenden Bezeichnungen bey l) zu bedienen. (§. 26.) Da die reine Quinte, nach §. 99. unänderlich zum harmonischen Dreyklange gehört, so muß sie auch alsdann dazu genommen werden, wenn sie zufällig (nicht mit unter der jedesmaligen Vorzeichnung begriffen) ist, wie bey m) n) und o).



*) Man würde nämlich nach §. 31. auch bey diesem zweyten C die Note beybehalten müssen, wenn dies nicht durch die 8 gleichsam widerrufen worden wäre.

**) Durch diese 8 wird angedeutet, daß mit dem Eintritte des Basses der Dreyklang, folglich die Septime erst in der zweyten Hälfte der vorgeschriebenen halben Taktnote, angegeben werden soll. Hier- von läßt sich die Anwendung leicht auf die übrigen Beispiele von dieser Art machen.

dd) e) f) g) h) i) k)



k) k) l) l) l) m)** n) o)



§. 103. Soll die Begleitung nur dreystimmig seyn, so läßt man bey dem Dreyklange am zweckmäßigsten die Oktave weg a), weil z. E. bey dem Dreyklange C der Baß ohne dies schon den Ton c hat. Doch kann und muß zuweilen, statt der Oktave, die Quinte aus dem Dreyklange wegbleiben b). Nur die Terz sollte eigentlich niemals dabey fehlen, weil durch dieses Intervall — vor welchem sonst in Ansehung des Konsonirens 2c. allerdings die Quinte den Vorzug hat (§. 9.) — die Tonart (hart oder weich) bestimmt

*) In Ermangelung einer Ziffer würde man diese, auf ein schlechtes Taktglied fallende, Note nur für durchgehend halten; da aber der Dreyklang dazu angegeben werden soll, so mußte dies durch die 3 (oder an deren Stelle durch eine 5, 8 2c.) ausdrücklich angedeutet werden.

**) Einige bedienen sich in gewissen Fällen der unter den Baßnoten bemerkten Bezifferung. Man verwechsle die bey n) durch 5 bezeichnete reine Quinte nicht mit der übermäßigen (§. 130.) u. s. w.

stimmt wird c). Indesß muß doch in gewissen Lagen, vorzüglich bey einem völligen Tonschlusse, aus dem Dreyklange nicht nur die Quinte, sondern auch die Terz, ganz wegbleiben, und dafür die Oktave doppelt genommen werden, wie in dem Beispiele d). Denn nähme man statt der Oktave die Terz in der Oberstimme e), so würde dadurch der Tonschluß nicht völlig beruhigend. (§. 100.) Der Leitton hier das fis) muß aber, besonders im dreystimmigen Satze, auch in den Mittelstimmen aufwärts fortschreiten; mithin wäre die Behandlung bey ee) ebenfalls nicht gut. Dagegen wird in andern Fällen, hauptsächlich bey so genannten Trugschlüssen, sogar die doppelte Terz nothwendig, wie in dem Beispiele f) zu dem Dreyklange F, wo weder die Quinte, noch die Oktave ohne Fehler gegriffen werden kann. Bey g) entstehen nämlich offenbare Quinten; bey h) aber macht die Mittelstimme einen übermäßigen Quintensprung, und bey i) einen eben so wenig erlaubten Sprung in die übermäßige Sekunde. Ueberdies schreitet der Leitton in beyden Fällen nicht gehörig aufwärts fort. — Das Merkmal der dreystimmigen Begleitung ist mehrentheils ein beigefügtes piano. Außerdem begleitet man auch den durch $\frac{3}{1}$ bezeichneten Dreyklang, vor und nach $\frac{4}{2}$, größtentheils nur dreystimmig k).

nicht
gut: d) e)

a) b) b) c)

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation shows various chords and notes, with accidentals (sharps, flats) and dynamic markings like 'piano' and 'forte'. The examples are labeled a) through e) and include annotations like 'nicht gut:' and 'd)' and 'e)'.

*) S. §. 66. und §. 71. Das e ist nämlich in der hier angenommenen Tonleiter von F der Leitton.

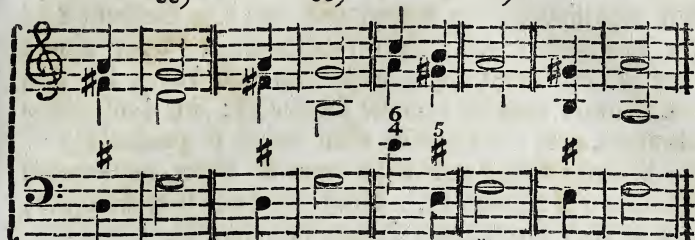
**) Die verdeckten Oktaven, in der Mittelstimme gegen den Bass, sind hierbey unvermeidlich, und auch nicht auffallend. §. 62. Anm. 1.).

ee)

ee)

f)

oder:



g)

h)

i)

*)

k)

k)



§. 104.

Von der seltenern zweystimmigen Begleitung wird zu dem Dreyklange außer dem Grundtone bloß noch die Terz erfordert a); nur ist dieses Intervall, ohne größere Freyheiten, Sprünge oder andere fehlerhafte Fortschreitungen, nicht immer zu haben. Man wählt in solchen Fällen dafür die Quinte b), oder nach Umständen auch die Oktave c). Jedoch wird durch die mehrmals wiederholte Ziffer 3 angedeutet, daß der Generalbasspieler zu jeder damit bemerkten (gemeiniglich stufenweise fortschreitenden, kurzen) Bassnote bloß die Terz greifen solle d). In diesem Beispiele hat man also erst bey e) wieder den vollständigen Dreyklang C dur anzugeben. — Eine jetzt in mehreren Gegenden ebenfalls ziemlich gewöhnliche Bezeichnungsart ist die bey f). Er wird nämlich dadurch angedeutet, daß Ei-

ne

*) Der Bass sollte nach dem E eigentlich in das A fortschreiten; weil man aber durch das dafür eintretende F in seiner Erwartung getäuscht wird, so heißt eine solche Wendung in der Kunstsprache ein *Trugschluß*. (*Cadenca d'inganno*.)

ne Stimme den Ton, welchen sie vorher hatte, unverändert beybehalten, die Andere aber mit dem Basse in Terzen fortschreiten soll. Im fünfstimmigen Satze nimmt man zu dem Dreyklange, außer dem Grundtone, der Terz und Quinte, noch die doppelte Oktave g); bey Tonschlüssen allenfalls auch — wiewohl nicht immer so zweckmäßig — die doppelte Terz, und dafür nur in Einer begleitenden Stimme die Oktave h). Statt der Terz wäre übrigens, nach §. 64, die doppelte Quinte rathsamer i).

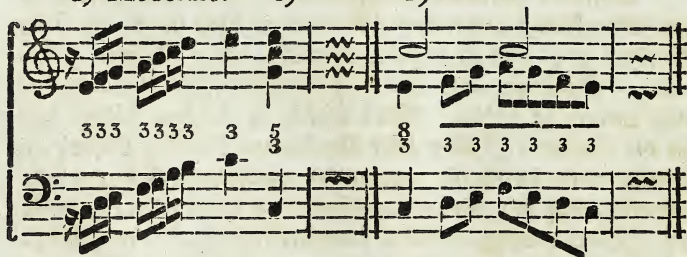
a) b) ^{weniger} rathsam. a) c) ^{auch nicht} nicht so: so:



d) Moderato.

e)

f)

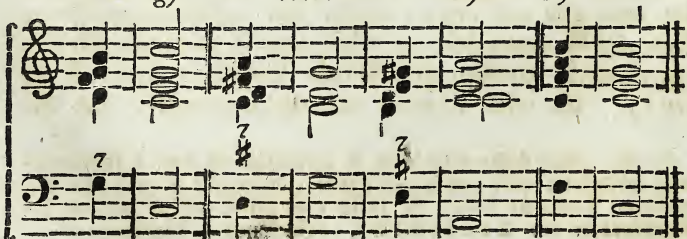


g)

oder:

h)

i)



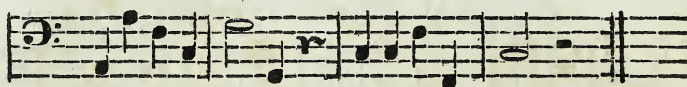
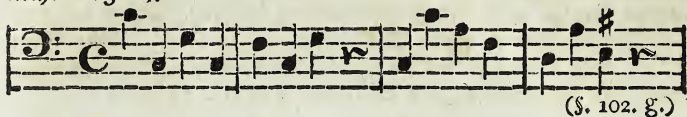
U n m. Daß man, selbst bey vierstimmiger Begleitung, in gewissen Fällen aus dem Dreyklänge die Quinte weglassen, und dafür die Oktave oder allenfalls die Terz verdoppeln müsse, dies erhellet schon aus den nachstehenden Beyspielen k) und l). In diese Nothwendigkeit wird man sehr oft gesetzt, vorzüglich aber bey Tonschlüssen, und zwar des Leittones und der abwärts aufzulösenden Septime wegen. (§. 137.) Jedoch erlauben Einige auch die Fortschreitung bey m), wenn nämlich der Leitton nur in einer Mittelstimme liegt. Aber nicht wohl, oder doch nur im äußersten Nothsalle, zu entschuldigen wäre die Behandlung des Leittones bey n). (§. 71.)

k) l) m) anstatt: n)

§. 105. Da man bey einer Folge von Dreyklängen sehr leicht Oktaven und Quinten machen kann, so will ich in dieser Rücksicht hier noch einen Wink zur Warnung geben. Offenbare Oktaven und Quinten schleichen sich insbesondere leicht bey stufenweise folgenden Grundnoten ein, dahingegen bey springendem Basse häufig verdeckte Oktaven und Quinten entstehen. Man sey daher, hauptsächlich bey Dreyklängen, gegen die gedachten Fehler auf seiner Hut, und suche ihnen durch die Gegenbewegung auszuweichen (§. 43. und 55.)

§. 106. Die nachstehenden, bloß zum Auffuchen harmonischer Dreyklänge bestimmten, Takte ohne beygefügte Begleitung

tung kann auch sogar der noch ganz Ungeübte nicht schwer finden. Eine Erklärung darüber ist, dünkt mich, fast überflüssig. Denn werden nur Sprünge vermieden, und die jedesmal schon vorhandenen Töne in denselben Stimmen beibehalten, so sind übrigens Fehler jeder Art beynahe nicht möglich.

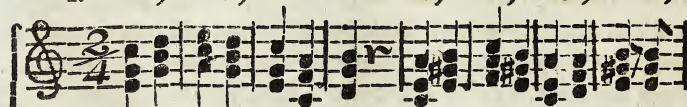


(Damit der angehende Generalbassspieler die Dreyklänge nicht bloß in Cdur finden lerne, so setze man diese Takte auch in andere Töne.)

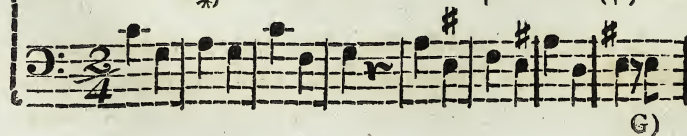
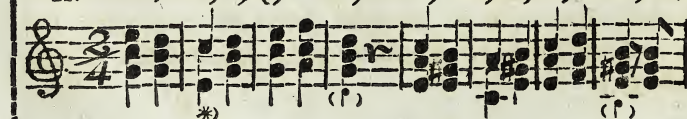
§. 107.

Uebungs exempel zum harmonischen Dreyklang. Ich füge bey I. zur Warnung, oder vielmehr um verschiedene Fehler einleuchtender zeigen zu können, eine äußerst schlechte bey II. aber eine bessere Begleitung hinzu.)

I. A) B) C) D) E) F)



II. N) O) P) Q) R) S) T) U) V) W) X)



G) H) I) K) L) M)

X) Y) Z) Aa) Bb) Cc) Dd) Ee) Ff)

(S. 81. a)

Wenn dieses kurze Übungserempel kritisch durchgegangen worden ist, so lasse man es auch in einer andern (tiefern) Lage spielen; denn nur bey wenigen von den übrigen Akkorden findet sich so häufig Gelegenheit zu Oktaven und Quinten zc. als bey dem harmonischen Dreyklange und bey dem Sextenakkorde. Ich rathe daher, vorzüglich auf die erforderliche Behandlung des harmonischen Dreyklanges — wodurch gewissermaßen der Grund zu einer richtigen Begleitung gelegt wird — den möglichsten Fleiß zu verwenden, und ja nicht etwa diesen ersten Akkord nur so obenhin durchzunehmen.

Hier noch einige Anmerkungen über die hinzugefügte Begleitung. Bey A) liegt in der Fortschreitung des Altcs und Tenores eine Art von Querstand. (S. 54.) Eben so bey C). *) Die offenbaren Oktaven und Quinten in den beyden ersten Tacten, desgl. Tact 3 und 4, 5 und 6 zc. wird jeder Anfänger, auch ohne Fingerzeig, bemerken und unzulässig finden. Bey B) D) und F) schreitet der Leitton nicht, wie es eigentlich seyn sollte, eine Stufe aufwärts fort. Indes könnte diese Fortschreitung in einer Mittelstimme bey dem Generalbass

*) Damit der Lernende die Fehler oder schlechten Fortschreitungen deutlicher hören könne, muß man ihn diejenigen zwey Stimmen, in welchen die Fehler vorkommen, bey der Prüfung allein (ohne die übrigen Stimmen) spielen lassen.

baßspielen*) allenfalls hingehen. (§. 104. Anm. m.); wenn nur nicht noch überdies bey dem folgenden Akkorde die Oktave dadurch in die Oberstimme zu liegen käme. (§. 75.) Der verbotenen Oktaven und Quinten in den übrigen Stimmen nicht zu gedenken, macht der Alt bey E) einen unerlaubten Sprung in die übermäßige Sekunde. (§. 53.) Durch die unnöthigen Sprünge bey G) und H) sind auch noch andere leicht zu bemerkende Fehler entstanden. Die verdeckten Oktaven bey I) — im Basse gegen den Alt — thun eine widrige Wirkung; denn sie bezeichnen zwey entferntere Tonarten. (§. 55. u. §. 62. Anm. 1. (Auch ist im Diskant und Alte ein Triton enthalten, nämlich: $\begin{smallmatrix} a & h \\ f & g \end{smallmatrix}$ (§. 54.) Die übrigen Fehler und zweckwidrigen Sprünge in den folgenden Takten kann der Lernende selbst entdecken. Bey K kommen noch außerdem zwey Oktaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung vor, die jedoch im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, hingehen könnten. (§. 61.) Den verdeckten Quinten bey L) — im Diskante gegen den Tenor — kann man ohne größere Fehler nicht ausweichen, folglich wäre der Generalbaßspieler zwar in dieser Rücksicht, nur aber nicht in Ansehung der fehlenden Terz (§. 103.) und der gleich darauf folgenden offenbaren Oktaven und Quinten zu entschuldigen. Bey dem Schlusse ist die Lage, nach §. 77. zu hoch; denn der Diskant dürfte wohl die Hauptstimme — welche man bey dem Begleiten immer voraussetzen muß — um einige Töne übersteigen. Die unrichtige Fortschreitung des Leittones bey M), die Sprünge und die dadurch entstandenen verdeckten Oktaven und Quinten, hätten durch die Gegenbewegung vermieden werden können. Auch bewirkt die Terz in der Oberstimme keinen völlig beruhigenden Tonschluß. (§. 190.)

Die

*) Weil man hierbey die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme doch nicht so ganz deutlich bemerkt, als wenn diese beyden Stimmen auf zwey dem Klange nach sehr verschiedenen, Instrumenten, z. B. auf einer Violine und Hoboe zc. gespielt würden. Oben bey D) erwartet man im Alte nach gis natürlicher Weise a; dieses a folgt, und ohne die sorgfältigste Aufmerksamkeit bemerkt man nicht, daß es durch eine Art von Verwechselung der Auflösung (§. 46.) in die Oberstimme verlegt worden ist. — Indes wiederrathe ich es allerdings auch dem Generalbaßspieler, sich ähnlicher Freyheiten zu bedienen, weil daraus leicht eine dem künftigen Komponisten nachtheiliche Gewohnheit entstehen kann. Hier war nur davon die Rede, daß es auch Fortschreitungen giebt, die dem Generalbaßspieler doch noch eher zu verzeihen sind, als dem Tonsetzer. (§. 53. Anm.)

Die Begleitung bey II. ist, einige Kleinigkeiten abgerechnet, durchgängig gut. Den verdeckten Quinten bey N) und S) kann man sogar in den äußersten Stimmen nicht immer bequem ausweichen. (§. 62. Anm. 1.) Bey O) habe ich die kleine Terz (c) deswegen im Einklange verdoppelt, weil das sogenannte Semitonium modi oder der vorhergehende Leitton (h) am natürlichsten eine Stufe aufwärts fortschreitet. Indeß könnte man doch im Alte allenfalls auch die Oktave a greifen. (§. 104. Anm. m). Nur die Quinte (e) wäre hierbey in der Oberstimme auf keinen Fall erlaubt, weil dadurch offenbare Quinten entstehen würden. Ist dieser Dreyklang (von A), der beygefügt den richtigen Begleitung ungeachtet, hier nicht angenehm; so liegt dies in der unmittelbaren Folge der beyden Akkorde G und A, (§. 15. 16.) und ist demnach nicht die Schuld des Generalbaßspielers. Die verdeckten Quinten bey P) — im Tenore gegen den Diskant — können ohne gleich große Freyheiten, oder vielmehr ohne wirkliche Fehler, nicht vermieden werden. Da man nun von zwey Uebeln billig das kleinere wählt, so ist bey eintretenden Kollisionen auch der Generalbaßspieler verbunden, dies zu thun. Bey Q) und X) werden zwey verdeckte Oktaven nothwendig, wenn anders der Leitton gehörig aufwärts fortschreiten soll. Auch sind diese verborgenen Oktaven (im Basse gegen den Alt) nicht so widrig, wie die oben bey I). (§. 62. Anm. 1. u. §. 71.) Wer Bedenken trägt, sich die verdeckten Quinten zu erlauben, welche bey R) durch die Oktave g (im Tenore gegen den Diskant) entstanden sind, der könnte dafür allenfalls den Leitton h im Einklange verdoppeln. (§. 101. Anm. i). Allein auch selbst in diesem Falle wäre die Fortschreitung der Stimmen nicht völlig rein, weil dabey im Tenore und Basse ein Triton läge. — Durch das eingestrichene d im Tenore, d. h. durch die Verdoppelung der Quinte, entstanden bey dem folgenden Akkorde offenbare Quinten. Denn durch die dazwischen eintretende Pause in allen Stimmen zugleich wird hier der Fehler nicht völlig verbessert (§. 56. f), verglichen mit der Note *) Seite 89) und statt der verdeckten Quinten machte man, außer dem Sprunge, im Tenore gegen den Diskant doch auch noch verdeckte Oktaven. Vermittelt der eingeschlossenen kleinen Note habe ich diese, hierbey nicht zu empfehlende, Verdoppelung der Quinte bemerkt. Bey T) und Bb) kann die große Terz ohne Bedenken verdoppelt werden; denn hier ist sie nicht Leitton. (§. 101. Anm. g) h). Uebrigens gelten bey

T) U) V) und W) unter veränderten Umständen auch die Anmerkungen zu O) P) Q) und R). Bey W) könnte gis im Einklange auf keinem Fall statt finden, weil dadurch, außer der an sich nicht wohl erlaubten Verdoppelung, (§. 101. Anmerkung.) ein Sprung in die übermäßige Sekunde entstände. Ueber die verdeckten Oktaven, welche der Sprung herunter in das eingeschlossene h verursachen würde, habe ich mich bereits oben bey R) erklärt. Gründliche Konseker erlauben sich solche verdeckte Oktaven nur im Nothfalle, wenn sie nämlich dadurch einem größern Fehler ausweichen können. Der Sprung im Diskante bey Y) wird schlechterdings nothwendig, weil man überhaupt (vorzüglich auf einem guten Takttheile) die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, (§. 75.) hier aber auch noch insbesondere deswegen, weil durch die stufenweise Fortschreitung des Diskantes, (gegen den Baß,) ziemlich auffallende Oktaven entständen. (§. 56. h) Ich würde zu dem erwähnten Sprunge keine Veranlassung gegeben, und mir ausserdem auch manche andere Fortschreitungen zc. nicht erlaubt haben, wenn es hier nicht absichtlich geschehen wäre, um diese oder jene Bemerkung darüber machen zu können. Weil bey Y) das f im Diskante nur anstatt der näher gelegenen Oktave d steht, so tritt man bey Z), ohne Rücksicht des Sprunges, in die Oberstimme wieder in das bloß umgangene d; obgleich übrigens ein Sprung in der untergeordneten Mittelstimme zweckmäßiger wäre. (§. 105. Anmerk.) Bey Aa) und Dd) würden durch die gerade Bewegung außer dem Triton auch verdeckte Oktaven entstehen, wie in der Begleitung oben bey I); daher ist hier der Sprung wohl ebenfalls besser, als das Liegenbleiben und nur stufenweise Fortschreiten der Stimmen. Bey Bb) und Cc) gilt in Ansehung des Sprunges eben das, was deshalb über die Behandlung bey Y) und Z) erinnert worden ist. Nur wird hierbey der Sprung in der Oberstimme auch noch deswegen gewissermaßen nothwendig, weil man ähnliche Stellen, in Hinsicht auf die erforderliche Einheit, größtentheils auch gern auf ähnliche Art begleitet. Des vorübergehenden Leittones wegen wählt man bey Ee) in der Oberstimme (gegen den Baß) die gerade Bewegung; da hingegen die Mittelstimmen, um Oktaven und Quinten zu vermeiden, dem Basse entgegen gehen müssen. Man sieht hieraus, daß nicht immer in allen begleitenden Stimmen einerley Bewegung statt finden kann. Daß bey Ff) bereits liegende c behält man (nach §. 71. Anm. d) e) in der Oberstimme, und verlegt dafür den Sprung lieber in den Alt und Tenor. Was übrigens in diesem Uebungsexempel hin und wieder noch zu bemerken ist, daß

muß ich dem Lehrer überlassen. Denn der scheinbaren Weitläufigkeit ungeachtet, habe ich doch vieles ganz übergehen müssen.

§. 108. Zur fernern Uebung des harmonischen Dreßklanges folgt hier noch ein Beyspiel aus der weichen Tonart A. mit durchgehenden Noten, Pausen, zwey = dreß = vier = und fünfstimmig zu begleitenden Stellen u. s. w. (Hierzu und zu allen den noch folgenden Uebungserempeln kann ich nur die unumgänglich nöthigen Anmerkungen beyfügen.)

Allegro con spirito.

A) B)

C)

D) E)

H) K) L) M) N)

F) I) O) P)

A) Siehe §. 81. a). B) §. 74. und 104. g). C) §. 102. g), und 103. a). D) §. 62. Anm. 1. E. Ebend. und 107. x). F) §. 81. aa); desgl. 49 und 50 G) §. 34. H) §. 73. b). I) §. 34. d), und 102. e). K). Hier darf der Dreßklang nicht während der Pause im voraus angegeben werden. Denn sollte dies geschehen, so müßte, wie unten bey Q), über der Pause eine 8, 5, 3, oder statt der Letztern ein Versetzungszeichen stehen. L) §. 103. und 79. a). M) §. 103. b) und 66. N. §. 62. Anm. 1. e). O) §. 38. c). P) §. 102. i.

Q) R) S)

fr. fr.

U) V) W)

t. f. 5 ff. pf. f.

X) Y) Z) Aa) Bb)

5 # all' unif. 5

Zweys

Q) §. 32. c), und 102. R) §. 104. d). S) §. 102. k), T) §. 37. f) g). U) §. 74. und 104. g). V) §. 104. i). W) §. 104. f), und 27. Die Oktave, hier das liegen bleibende a, braucht also nicht gerade in der Oberstimme zu seyn. X) §. 83. q), und 102. dd); desgl. 53. a), und 101 b). Y) §. 62. Num. 1. Z) §. 37. Aa) §. 102. dd). Bb) §. 100. e).

Zweyter Abschnitt.

Vom Sextenakkorde.

§. 109.

Der Sextenakkord entsteht, nach §. 12 u. 86, durch die erste Versetzung des Dreyklanges a), und ist daher zwar ein konsonirender Akkord, aber wie jede Versetzung — weniger vollkommen, als der Grundakkord selbst. Außer dem Basse*) gehört zu diesem, ursprünglich bloß dreystimmigen, Akkorde noch die Sexte und die Terz, (von dem jedesmaligen Tone des Basses,) wie in den Beyspielen a). Den Hauptsitz hat zwar der konsonirende Sextenakkord auf der dritten Stufe der Tonleiter; (verglichen mit der Anm. zu §. 99.) weil aber auf allen Stufen irgend ein Dreyklang statt findet, so kann auch auf jeder Stufe ein davon abstammender Sextenakkord vorkommen b) c) d) u. s. w.

a) oder: a) b) c) d) e) f) g) h)



§. 110.

*) Grundton darf man eigentlich nicht sagen, wenn von einem versetzten Akkorde die Rede ist, weil dabey der Bass oder die tiefste Stimme nicht den wahren Grundton, sondern bey dem Sextenakkorde nur die Terz desselben hat. Mithin muß man auch bey diesem Akkorde den Grundton von dem jedesmaligen Basse eine Terz abwärts suchen. Daß aber einige Systematiker in Absicht auf die Benennung Grundton anderer Meinung sind, ist §. 40 erinnert worden.

**) Dieser Sextenakkord gehört zwar noch nicht hieher; denn er entspringt weder aus einem harten, noch aus einem weichen, sondern aus dem verminderten Dreyklange; (§. 124.) ich glaubte ihn aber hier deswegen vorläufig erwähnen zu müssen, weil er bey einer Folge von mehreren Sextenakkorden oft mit vorkommt.

§. 110. Zur Bezeichnung des Sextenakkordes mit der natürlich großen oder kleinen Sexte bedient man sich gemeiniglich bloß der Ziffer 6, wie in den Beyspielen des vorhergehenden Paragraphen. Soll aber der Generalbassspieler eine zufällig erhöhte oder erniedrigte Sexte greifen, so fügt man zu der Ziffer 6 das erforderliche Versetzungszeichen hinzu a) b) c) d). Aus gewissen Ursachen werden zur Bezeichnung des Sextenakkordes zuweilen auch zwey e), oder wohl alle drey Ziffern ic. nöthig f). Daß aber ein Versetzungszeichen, welches zu keiner Ziffer gehört, sich auf die Terz bezieht, wie in den Beyspielen g) und h), dies kann ich als bereits bekannt voraussetzen. (§. 26. 102.)

The musical notation displays eight examples of sext chords, labeled a) through h), arranged in two rows. Each example consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notes are as follows:

- a) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- b) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- c) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- d) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- e) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- f) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- g) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.
- h) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, F3, A3. Chord: C6.

§. 111. Im vierstimmigen Satze verdoppelt man bey dem Sextenakkorde, überhaupt genommen, am besten die Sexte a) b), weil dieses Intervall hierbey das wichtigste ist. Der unter a) bemerkte Sextenakkord entspringt nämlich aus dem harten Dreßklange C, mithin ist und bleibt auch das c der, durch die Versetzung des Basses zur Sexte gewordene, eigentliche Grundton, und hat daher in Absicht auf die Verdoppelung den Vorzug vor der Terz und Oktave. (Verglichen mit §. 64. und §. 100.) Nur vorzüglich bey dem Sextenakkorde auf der zweyten Stufe der jedesmaligen Tonleiter — folglich in C dur über der Bassnote d, in A moll über h u. s. w. — findet die Verdoppelung der großen Sexte nicht statt, weil sie bey diesem Sextenakkorde jedesmal Leitton ist c). (§. 66. 69.)

Nach

Nach der Sexte wird bey dem Sextenakkorde die Terz — die sich im Stammakkorde selbst wie die Quinte zum Grundtone verhält — am zweckmäßigsten verdoppelt d); jedoch macht auch hiervon der Sextenakkord auf der jedesmaligen zweyten Stufe eine Ausnahme. Denn ein solcher Sextenakkord e) entspringt aus dem verminderten Dreyklange ee); mithin verhält sich dabey die Terz — hier das f — zu dem Grundtone (H) nicht wie eine reine, sondern wie eine falsche Quinte, deren Verdoppelung ich wenigstens dem Anfänger widerrathen würde. *)

Die Oktave des Basses kann und muß zwar zuweilen ebenfalls als vierte Stimme zum Sextenakkorde genommen werden f); allein in denjenigen Fällen, wo man bey dem harten Dreyklange nicht gern die Terz verdoppelt, (Anm. zu §. 101.) hat man auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde die Oktave möglichst zu vermeiden. Sonach findet sie hauptsächlich bey dem Sextenakkorde auf dem Semitonio modi nicht statt g), besonders wenn der Bass einen zufällig erhöhten Leitton hat gg). Auch bey dem Sextenakkorde auf der dritten Stufe, nach welcher im Bass die vierte mit dem Dreyklange folgt, wie bey h), würde ich die Oktave nur im Nothfalle erlauben; da sie hingegen bey i), auf der sechsten Stufe der hier angenommenen Tonleiter von G, weit eher zulässig ist, und hierbey noch überdies der Folge wegen gewissermaßen nothwendig wird. In dem Beispiele k) ist nicht das fis des Basses, sondern die Sexte dis der wirkliche Leitton; (§. 19.) daher kann auch bey diesem Sextenakkorde der zufällig erhöhte Ton des Basses durch die Oktave verdoppelt werden. Ueberdies findet hierbey weder die doppelte Sexte, noch die doppelte Terz statt; denn fis ist die zweyte Stufe der Tonleiter von E, worein hier ausgewichen wird.

a)

*) Daß aber dieser Sextenakkord größtentheils auf den Septimenakkorde beruht, und in diesem Falle unvollständiger Terzquartenakkord mit weggelassener Quarte und dissonirender Terz ist, dies wird §. 128. vorzüglich aber §. 155. einleuchtender, als es hier möglich wäre, gezeigt werden.

beydes schlecht:

a) b) c) c) d) e) ee) f)

Grundton.

g) gg) gg) h) i) k)

§. 112. Daß man aber auch übrigens bey dem Sextenakkorde die vierte Stimme nicht immer nach Willkühr wählen könne, erhellet unter andern schon aus den folgenden Beyspielen. Bey a) findet nur die doppelte Sexte statt, weil die dissonirende übermäßige Quinte eine Stufe aufwärts, (§. 130.) die Septime aber abwärts aufgelöst werden muß. Auch bey +) und ++) weicht man durch die doppelte Sexte verschieden leicht zu entdeckenden Fehlern aus. In dem Beyspiele b) kann bey dem Sextenakkorde nur die Terz verdoppelt werden, wenn man anders offenbare, oder doch wenigstens verdeckte Oktaven zc. vermeiden, und bey bb) noch überdies die Dissonanzen gehörig vorbereiten will. Dagegen ist bey c) die Oktave — ebenfalls der Vorbereitung, bey cc) aber der Auflösung wegen — schlechterdings nothwendig. Auch zu dem Sextenakkorde unter d) nimmt man die Oktave, um bey dem darauf folgenden Quintsextenakkorde nicht Sprünge zc. machen zu müssen.

a)

a) +) ++) b) bb) c)

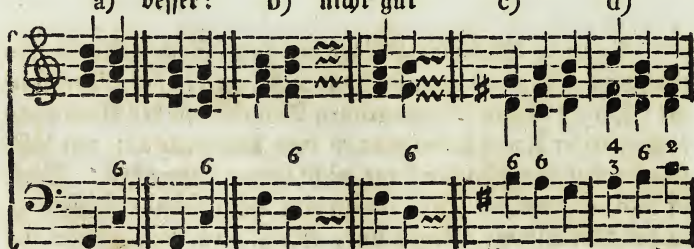
cc)

d) dd) Sprünge desgl. Quinten.
ge 2c.

§. 113. Wenn die Oktave bey dem Sextenakkorde nöthig wird, so greift man sie doch nicht gern in der Oberstimme (§. 75.) Einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit dieser Regel findet man in dem Beyspiele a); nur läßt sich freylich die gedachte Lage nicht immer vermeiden. Dieß ist unter andern der Fall, wenn eine aufzulösende Dissonanz in der Oberstimme gelegen hat, wie §. 112. cc), oder wenn durch die Veränderung der Lage Oktaven, fehlerhafte Verdoppelungen u. dgl. entstanden, wie unten bey b). In den Beyspielen c) und d) würden, statt des fließenden Gesanges, Sprünge nöthig werden, wenn man die Oktave in der Oberstimme vermeiden wollte. Auch thut hier diese Lage, wenigstens bey c), eben keine unangenehme Wirkung. Schon härter klingt in dem Beyspiele d) die Oktave, weil sie nämlich von dem Grundtone G die große Terz ist. (§. 101. Anm.) Uebrigens findet bey dem Sextenakkorde

so wohl die Sexte, als die Terz, in der Oberstimme statt. Nur bey vielen unmittelbar, besonders stufenweise, auf einander folgenden Sextenakkorden muß man die Sexte in der Oberstimme greifen e); denn läge hierbey jedesmal die Terz oben, so entstünden offenbare Quinten f) — Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man in solchen Fällen wechselseitig die Sexte, die Terz und den Bass g), um durch diese wechselseitige Verdoppelung den bey h) und i) bemerkten Fehlern auszuweichen. Es versteht sich aber, daß auch hierbey die §. 111. enthaltenen Regeln befolgt, und die an sich fehlerhaften Verdoppelungen des einen oder des andern Intervalles vermieden werden müssen. Läge bey dem erstern Sextenakkorde die Terz in der Oberstimme, wie in dem Beispiele k), so müßte man etwa mittelst eines Sprunges l) in die oben erwähnte bessere Lage zu kommen suchen, wenn es nämlich nicht stufenweise auf eine gute Art möglich ist. Bey l) würde aber die Oktave in der Oberstimme eine schlechte Wirkung thun.

a) besser: b) nicht gut c) d)



(§. 111.) *) e)

*) Daß man bey dem Sextenakkorde auf der jedesmaligen zweyten Stufe der Tonica die Terz nicht verdoppeln sollte, ist bereits §. 111. 4) erinnert worden. Hier bemerke ich nur noch, daß diese hierbey dissonirende Terz eigentlich auch eine Stufe abwärts fortschreiten müßte. „Demohngeachtet“ (schreibt Sulzer im Artik. *Sextenakkord*) „wird diese Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicherweise unter sich zu gehen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich zc. Allein nicht nur mittelmäßige Harmonisten, sondern selbst die gründlichsten und klassisch gewordenen Tonsetzer, z. B. Sebastian Bach, Händel, Haff, Graun, Kirnberger und andre mehr, bedienen sich so gar in der strengen Schreibart sehr häufig dieser Freyheit. Und ob-

ne

e) f) g) g)

Oktaven u.

h) Oktaven. i) Quinten k) l)

An m. Folgen viele Sextenakkorde in geschwinder Bewegung unmittelbar nach einander, so wählt der Generalbasspieler nur die bequemere dreystimmige Begleitung. Jedoch müssen in solchem Falle, ohne Rücksicht der sonst zu tiefen Lage, die Stimmen dem Basse so nahe als möglich gegriffen werden, wie oben bey e) (§. 59.)

Ob übrigens eine Reihe von Sextenakkorden, wobey die Mittelstimmen in Quarten gegen einander fortschreiten, zulässig sey oder nicht, darüber sind die Meynungen verschieden. Bekanntlich findet man in den Arbeiten sehr vieler Schriftsteller

ne Nachtheil der fließenden Fortschreitung und der Vollständigkeit des darauf folgenden Akkordes möchte es auch wohl nicht immer möglich seyn, die Terz bey dem erwähnten Sextenakkorde auf die ihr eigentlich zukommende Art zu behandeln. Auch merkt Sulzer selbst, in dem Artikel *Verwechslung*, ganz richtig an: „Eine sehr gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechslung geschieht bey dem Sextenakkord, in (nach) welchem die Terz, anstatt daß sie unter sich treten sollte, über sich tritt, und der Baß (oder eine andere Stimme) die Resolution hat.“ —

*) Die eingeschalteten harmonischen Nebennoten verändern in Absicht auf die Verdoppelung nichts; nur hat man sich dabey vorzüglich vor offenbaren Oktaven sorgfältig zu hüten; (§. 56. k.) denn die verdeckten sind ohnedies bey einer längern Folge unvermeidlich.

steller und Komponisten — denen man übrigens weder Gründlichkeit, noch guten Geschmack zc. absprechen kann — öfter auf allen Stufen der Tonleiter eine Folge von Sextenakkorden, wie unten bey l). In der kleinen Schrift: Ueber die Musik und deren Wirkungen zc. von J. A. Hiller aus dem Französischen übersetzt, heißt es S. 227. sogar: „Es giebt keine „angenehmere und süßere Harmonie, als eine Reihe absteigender Sextenakkorde.“ Eine Behauptung, die unstreitig übertrieben ist, wie auch der Uebersetzer ganz richtig anmerkt. — Dagegen verwerfen einige neue Theoretiker von anerkanntem Scharfsinne die unmittelbare Folge zweyer Sextenakkorde auf der sechsten und siebenten Stufe der Durtonleiter, besonders im Absteigen m); weil sich diese Sextenakkorde beyde auf einen harten Dreyklang gründen n). (Verglichen mit §. 16.) Eben so wird von den erwähnten Theoretikern die Folge der beyden Sextenakkorde auf der vierten und fünften Stufe o) für unzulässig erklärt, weil diese Sextenakkorde beyde auf einem weichen Dreyklange beruhen p). — Daß nicht jede Folge von Sextenakkorden eine gleiche Wirkung hervorbringe, dies wird hoffentlich Jeder ohne Widerrede zugeben; auch kann man sich hiervon durch die unter q) r) und s) eingerückten Sextenakkorde noch mehr überzeugen. Ob aber deshalb die oben nahhaft gemachte Folge von Sextenakkorden geradezu, und unter allen Umständen, für fehlerhaft erklärt werden könne, das überlasse ich Männern von gründlichern Kenntnissen zur Entscheidung. Bloß dies glaube ich ohne Anmaßung darüber sagen zu dürfen, daß sich der Gebrauch jener Folge von Sextenakkorden, wenn auch nicht ganz rechtfertigen, doch einigermaßen entschuldigen lasse. Denn obgleich einige von den dabey zum Grunde liegenden Dreyklängen sogar alsdann, wenn Oktaven und Quinten vermieden werden, unleugbar eine schlechte Wirkung machen: so folgt doch daraus noch nicht, daß dies deswegen auch mit den davon abstammenden Sextenakkorden in eben demselben Grade der Fall seyn müsse, da bekanntlich jede Versetzung des harmonischen Dreyklanges unvollkommener ist, als der Grundakkord selbst. Ich setze nämlich hierbey voraus, man nehme an, je vollkommener die zu einem Akkorde gehörigen Intervalle konsoniren, desto eher erregen sie Ueberdruß oder Ekel. (S. 79.) Nächstdem fühlt man auch wohl bey den Sextenakkorden — wobey der wirkliche Grundton nicht im Basse, sondern nur in einer Mittellstimme liegt — die Modulation (d. h. hier, die Harmoniensprünge) nicht so bestimmt, als bey den

den Dreyflängen selbst. Beydes gilt auch von den Quartan in Vergleichung mit den Quinten. Noch andere und tiefer liegende Gründe zur Entschuldigung einer Folge von Sextenakkorden muß ich übergehen, weil zu solchen weitläufigen, und ohnehin nicht für angehende Generalbasspieler gehörigen, Untersuchungen zu viel Raum erfordert würde. Nur dies bemerke ich noch, daß Kirnberger schreibt: „Der auf- und niedersteigende Sextengang t) v) 2c. hat seinen Grund bloß in der Anticipation u) und Retardation w), außerdem würde man ihn nicht entschuldigen können.“ (Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, S. 45.) Allein hiergegen dürfte wohl Mancher noch diesen oder jenen Zweifel haben.

l) l) m) n) nämlich: o)

p) nämlich: q) r) s) t)

u) nämlich: v) w) nämlich:

§. 114. Bey dreystimmiger Begleitung hat man, der Regel nach, nur die Sexte und Terz zum Basse anzugeben a), folglich

*) Hier ist nur davon die Rede, daß bey den vorhergehenden zwey Sextenakkorden diese beyden Dreyflänge zum Grunde liegen. Es versteht sich aber, daß die Quinten fehlerhaft wären.

lich fällt dabey die Verdoppelung des einen oder des andern Intervalles ganz weg. Allein oft wird es doch auch nothwendig, daß man die Terz b) d), oder sogar die Sexte selbst weglasse c), und dafür die Oktave greife, um die Dissonanzen gehörig vorbereiten b) c) und auflösen zu können d); so wie man zuweilen, des fließendern Gesanges wegen, ebenfalls statt der Terz die Oktave nehmen e), oder die Sexte verdoppeln kann ee). Soll die Begleitung nur zweystimmig seyn, so wählt man bey einzelnen Sextenakkorden nach Umständen entweder die Sexte f) oder die Terz g). Folgen aber, bey sehr schwach vorzutragenden Stellen, mehrere Sextenakkorde unmittelbar nach einander, so greift der Begleiter gewöhnlich die Terz allein zum Basse h); weil man nämlich voraussetzt, daß der Komponist die Sexte, als das Hauptintervall, der (unten bey i) durch kleine Noten bemerkten) Hauptstimme (§. 29.) gegeben habe. Im entgegengesetzten Falle hätte der Generalbassspieler natürlicher Weise die Sexte zu wählen. Bey fünfstimmiger Begleitung sollte man zwar die Sexte, wie bey dem Dreyklänge den Grundton, dreyfach nehmen k), oder statt der dritten Sexte die Terz verdoppeln l); allein beydes ist ohne die getheilte Begleitung k) l) oder den Einklang kk) ll), der zu weit von einander entfernt liegenden Intervalle wegen, bey dem Generalbassspielen nicht möglich. Ueberdies wird auch zuweilen, in Hinsicht auf die erforderliche Vorbereitung m) und Auflösung n), die Oktave als fünfte Stimme nothwendig.

a) a) b) c) d)

6 6 6 7 b 6 7 8 7 #

e)

c. ee. f. f. g. i.

6 6 5 6 6 7 6 b 6 6 6 8

k. kk. l. ll. m. n.

6 6 6 6 6 2 8 7 9 9 8 6

§. 115.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen bey b) c) und d) — wo von schwacher Begleitung die Rede war — wird auch in der galanten Schreibart bey dem Sextenakkorde zuweilen die Terz weggelassen, und an deren Stelle die Oktave dazu genommen, um dadurch einen übereinstimmendern, gefälligern Gesang zc. zu erhalten. Man pflegt diesen unvollständigen Sextenakkord durch 8 zu bezeichnen a). Für Ungerübte wäre hierbey vorzüglich der §. 36. erwähnte, und in dem nachstehenden Beispiele a) gebrauchte, Bogen zu empfehlen, weil unter andern nach 2, 3 zc. ebenfalls gemeinlich 8 folgt, wozu noch die Terz gehört, die man bey der gewöhnlichern vierstimmigen Beglei-

*) Damit in solchen Fällen nicht etwa zwischen der Hauptstimme und der Begleitung Quinten entstehen, (§. 113. f.) greift man am sichersten die dem Basse zunächst liegende Terz, wenn nämlich der Bass nicht sehr tief gesetzt ist.

gleitung auch wirklich mit dazu greifen muß. Ein Beyspiel, worin dieser durch 8 bezeichnete vollständige Sextenakkord vorkommt, befindet sich §. 112. unter cc). Beyde Akkorde sind übrigens daran zu erkennen, daß vor dem unvollständig zu greifenden mehrentheils konsonirende, vor dem vollständigen aber dissonirende Intervalle vorhergehen, nach welchen Letztern also, der erforderlichen Auflösung wegen, außer der Sexte auch die Oktave nothwendig wird. Da jedoch diese Merkmale nicht immer zuverlässig sind, so ist in zweifelhaften Fällen die dreystimmige Begleitung am sichersten.

(Die Erklärung eines andern Akkordes, der aus dem Basse, der kleinen Sexte und verminderten Oktave besteht, wird schicklicher §. 201. folgen.)

a) b)

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

*)

§. 116.

Ueber einem stufenweise aufsteigenden Basse kommen zuweilen unmittelbar nach einander mehrmals die Ziffern 5 6 vor, wie in den nachstehenden Beyspielen. Die 5 bezeichnet auch in diesem Falle den Dreyklang, die 6 aber

*) Aus dem Grundbasse bey + erhellet, daß dieser Akkord auf dem weichen Dreyklange A beruht, und folglich die erste Versetzung desselben, nämlich ein unvollständiger Sextenakkord ist. So auch unter veränderten Umständen bey b). Nur könnte in diesen Beyspielen zu 8 doch auch die Terz, (als Quinte der durch kleine Noten bezeichneten Grundtöne,) mit gegriffen werden, wenn nämlich die Begleitung vierstimmig seyn sollte; da hingegen bey a) verschiedene Tonsezer lieber die Oktave verdoppeln, wie ich dies in dem obigen erstern Beyspiele durch die eingeschlossene Note c bemerkt habe. Eine andere 8, woben die Quarte wegleibt, kommt unter dem Quartsextenakkorde vor. (§. 122. h) e).

den Sextenakkord. Eine solche vor einiger Zeit noch sehr gewöhnliche, jetzt hingegen etwas seltene, Folge von abwechselnden Dreiklängen und Sextenakkorden begleitet man — besonders in etwas geschwinder Bewegung — am sichersten nur dreystimmig a). Da bey dem Sextenakkorde die Quinte nicht statt findet, so würde ich dem angehenden Generalbasspieler rathen, bey vierstimmiger Begleitung wechselsweise die Oktave und die doppelte Terz im Einklange zu nehmen b). In einigen übrigens guten Lehrbüchern findet man zwar die vollständigere Begleitung bey c) und d); die Erstere davon ist aber im Tenore nichts weniger als fließend, sondern vielmehr ängstlich gesucht; und gegen die Behandlung bey d) dürfte wohl in Absicht auf den reinen Satz eins und das andere einzuwenden seyn.

a) *) *) b)

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

allenfalls auch so: c)

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

*) Weil hier keine Dissonanzen vorzubereiten sind, so ist zwar die Bindung nicht schlechterdings nöthig; indeß werden doch dadurch die jedesmal auf einen guten Tacttheil fallenden Quinten etwas unmerklicher. Ich würde daher in diesem Falle, wenigstens bey geschwinder Bewegung, die durch einen Bogen bezeichnete Quinte nicht aufs neue anschlagen, sondern sie bloß beybehalten.

d) (§. 56.)

d)

(§. 111.)



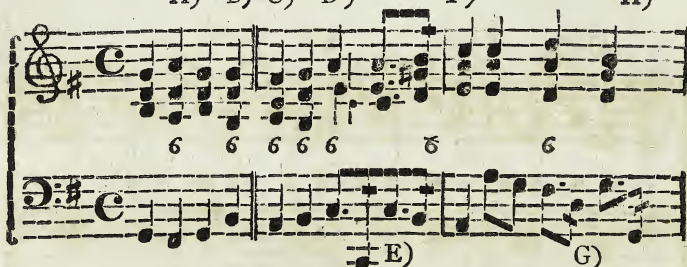
(Da die Ziffern 6 5 genau genommen einen zergliederten Quintsextenakkord bezeichnen, so werde ich erst §. 151, das Nöthige darüber anmerken.)

§. 117. Uebungs exempel zum Sextenakkorde.

A) B) C) D)

F)

H)



A) §. 111. e) und g). B) Ebend. a) b). C) Ebend. c) e), und §. 113. g). D) Um in dem Tenore gegen den Bass verdeckte Oktaven zu vermeiden, kann man hier den Tenor aus g in e springen lassen. Wer dies aber für zu gewagt hält, der muß sich das durch eine kleine Note bezeichnete c, und folglich verdeckte Oktaven erlauben. — E) §. 31. F) Hier wird, vermittelt des zufällig erhöhten Tones gis, in A moll ausgewichen, (§. 19.) mithin ist auch hier das H schon als zweyte Stufe zu betrachten, wo bey dem Sextenakkorde, nach §. 111, bloß die Verdoppelung des Basses durch die Oktave statt findet. Vergl. mit §. 113. Ueberdies ist der Sextenakkord, wovon die Oktave in der Oberstimme liegt, hier von so kurzer Dauer, daß man schon in dieser Rücksicht deswegen entschuldigt wäre. (§. 71. c) und §. 83. q). G) Vermittelt dieser durchgehenden Note und des darauf folgenden Tones fis wendet sich die Modulation wieder in die Tonica G. H) § 71. f), und g). Behielt man das vorhergehende d in der Oberstimme bei, so würden im Tenore, durch den Sprung aus d in g, Ok-

Vom Sextenakkorde.

181

D)

K)

L)

M)

N)

O)

P)

Q)

R)

S)

T)

taven entstehen. (§. 71. f). I) §. 109. b) c) 2c. und §. 113. e). K) Hier ebenfalls noch die Sexte in der Oberstimme zu nehmen, und vier Stufen abwärts zu springen, wäre unnöthig, da hernach weiter kein Sextenakkord folgt. L) §. 111. c) d). Denn mittelst des Toncs cis wird hier eine Ausweichung in D dur bewirkt, wovon also das E die zweyte Stufe ist. M) §. 101. b). N) §. 71. Anm. Durch die Verdoppelung der Sexte würden im Diskante gegen den Tenor Oktaven, und durch das Herunterspringen der Oberstimme in das h Ohrenquinten entstehen. (§. 106. O) §. 38. P) Ebend. desgl. §. 27 u. 28. Q) §. 115. In diesem Falle sind die Sprünge unvermeidlich und gut R) Hierbey findet die Oktave in der Oberstimme gar nicht statt, weil dieses h, als eine Art von Leitton, (§. 101. Anm. f) aufwärts fortschreiten mußte. — S) §. 116. T) Obgleich an sich hierbey die

U) V) W)

6 6 6 6 6 6

X) Y) *pp*

mf *f*

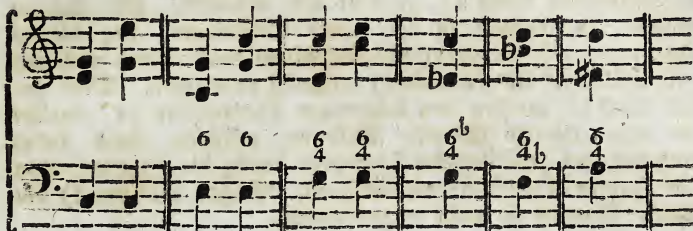
Dritter Abschnitt. Vom Quartsextenakkorde.

§. 118.

Der Quartsextenakkord (Sextquartenakkord) entsteht, vermittelt der zweyten Versetzung des Basses, aus dem harmonischen Dreyklange a), und ist sonach ursprünglich ein bloß drestimmiger Akkord, zu welchem, außer dem Basse doppelte Sexte besser wäre, als die Oktave: so würden doch durch das c im Tenore hernach Quinten von ungleicher Art entstehen. (§. 60. c). U) §. 113. b) c). Hier muß man die schon liegende Oktave in der Oberstimme behalten; denn verdoppelte man die Sexte g im Einflange, so würden beym folgenden Akkorde in den äußersten Stimmen offenbare Quinten entstehen. Außerdem wäre freylich die Begleitung im vorletzten Takte besser, als die bey U). V) Da hier noch nicht völlig geschlossen werden soll, so kann die Terz immerhin, und sogar zweckmäßig, in der Oberstimme liegen. (§. 100.) W) §. 114. h). X) Ebend. a), Y) §. 111. a.) Auch könnte man allenfalls das h in der Oberstimme beybehalten. (§. 113. d).

Basse *), jedesmal die reine Quarte, und die große oder die kleine Sexte gehört. Seinen Sitz hat er hauptsächlich auf der Dominante. Unter den konsonirenden Akkorden ist der Quartsextenakkord, als die zweyte und letzte Versekung, der unvollkommenste. (§. 109.) Zur Bezeichnung desselben bedient man sich gewöhnlich nur der beyden Ziffern 4 mit den erforderlichen Versekungszeichen b). Zuweilen wird jedoch aus gewissen Ursachen auch die 8 nöthig.

a) Grund- oder 1ste Ver- oder 2te Ver- oder : b) b) b)
akkord sekung. sekung.



Anm. Ob man gleich mit diesem nicht völlig beruhigenden Akkorde kein Tonstück (und keine Periode) endigen, ja nicht einmal anfangen kann: so folgt doch daraus noch nicht, daß der Quartsextenakkord dissonirend sey. Denn auch mit dem etwas vollkommenern Sextenakkorde kann man im drey- und mehrstimmigen Sage kein Tonstück endigen. — (S. Marpurgs Anmerkungen zu Sorgens Anleitung 2c. Seite 138. §. 28. u. a. m.)

§. 119.

Was bey dem harmonischen Dreyflange in Absicht auf die Verdoppelung des Grundtones gesagt worden ist, das gilt bey dem Quartsextenakkorde — wenige weiter unten zu bestimmende Fälle ausgenommen — von der Quarte, die hierbey der in einer obern Stimme enthaltene eigentliche Grundton (Hauptklang) ist. Mithin würde man bey vierstimmiger Begleitung zwar am zweckmäßigsten die Quarte verdoppeln, wie bey a) und b); weil dies aber die Lage

nur *) Verglichen mit der Note *) zu §. 109. Nur hat bey dem Quartsextenakkorde der Baß die Quinte von dem fünf Stufen tiefer liegenden wirklichen Grundtone.

nur selten zuläßt zc. so nimmt man dafür größtentheils die bequemer zu erreichende Oktave des Basses c), die sich im Dreyklange wie die reine Quinte zum Grundtone verhält. Auch darf nöthigen Falles die Sexte verdoppelt werden. Denn da der von einem harten Dreyklange abstammende Quartsextenakkord größtentheils nur auf der Dominante und Tonica vorkommt, wobei also die große Sexte kein eigentlicher Leitton seyn kann: so findet die Verdoppelung der natürlich großen Sexte bey diesem Akkorde in so fern uneingeschränkter statt, als bey dem Dreyklange die doppelte große Terz. Daß man aber auch die kleine Sexte nach Erforderniß der Umstände verdoppeln dürfe d), versteht sich ohnedies. Die Quarte braucht, wenigstens in der freyen Schreibart, bey diesem Quartsextenakkorde weder schlechterdings vorbereitet, noch auf eine bestimmte Art (abwärts) aufgelöst zu werden. Dies geben selbst die meisten von denjenigen Theoretikern zu, welche die reine Quarte für eine Dissonanz erklären. Auch findet man bey den gründlichsten Tonsetzern häufig die Fortschreitung der Quarte eine Stufe aufwärts e). Sogar der bey f) bemerkte Sprung ist nicht ungewöhnlich.

The musical notation displays six examples (a-f) of chord progressions. Each example is written on a two-staff system (treble and bass clef). Below the bass staff, numbers indicate the scale degrees of the notes. Example a) shows a progression of triads. Example b) shows a progression of triads. Example c) shows a progression of triads. Example d) shows a progression of triads. Example e) shows a progression of triads. Example f) shows a progression of triads.

An m. In dem nachstehenden Beispiele g) hat Graun die reine Quarte einmal fünf, sodann vier Stufen abwärts springen lassen, nachdem dieses Intervall bey dem dritten Viertel (in der zweyten Violine und Violen) verdoppelt worden ist. Aus dem ebenfalls von Graun entlehnten Beispiele h) wird es

es noch wahrscheinlicher *), daß dieser vortreffliche und gründliche Tonsetzer die reine Quarte wohl nicht für dissonirend gehalten haben könne, da er sie in einem fleißig gearbeiteten Duette — sogar im dreystimmigen Satze — verdoppelt hat, und in beyden Stimmen auf verschiedene Art fortschreiten läßt. Indes scheint mir allerdings der Quartsextenakkord mit der doppelten Quarte ohne Sexte, wie ein Dreyklang ohne Terz, etwas leer und unbestimmt zu klingen; ich würde daher die Behandlung bey i) doch der bey h) vorziehen. Aber auch Händel und Haffe, ebenfalls zwey anerkannte Klassiker, haben sich im dreystimmigen Satze mehrmals die Verdoppelung bey k) und l) erlaubt.

The image contains five musical examples, labeled g) through l), arranged in two rows. Each example consists of a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#).
 - Example g) shows a sequence of chords with figured bass: 6 7 6 = 5. The treble staff has a melodic line with a trill (tr) on the final note.
 - Example h) shows a sequence of chords with figured bass: 6 5. The treble staff has a trill (tr) on the final note.
 - Example i) shows a sequence of chords with figured bass: 6 5. The treble staff has a trill (tr) on the final note.
 - Example k) is labeled 'Händel.' and shows a sequence of chords with figured bass: 6 5 #. The treble staff has a trill (tr) on the final note.
 - Example l) is labeled 'Haffe.' and shows a sequence of chords with figured bass: 6 # 4 5 b 6 4 5. The treble staff has a trill (tr) on the final note.

Da

*) Denn bey g könnte man allenfalls annehmen, die Auflösung der Quarte sey über dem liegenden Basse, mittelst einer Verwechslung, in den Tenor verlegt worden u. s. w. obgleich in der strengen Schreibart sonst eine solche Verwechslung nicht statt finden soll.

Da die reine Quarte jedoch in gewissen Fällen (§. 120. 2c.) wie eine Dissonanz zu behandeln ist, so kann freylich die Verdoppelung derselben nicht unter allen Umständen statt finden, wie ich dies an seinem Orte näher zeigen werde. Uebrigens suche man sie immer — wo möglich — vorzubereiten, und eine Stufe abwärts fortschreiten zu lassen; denn dadurch wird wenigstens nichts verdorben. Ist die Quarte eine Dissonanz, so hat man sie alsdann gehörig behandelt; als Konsonanz aber darf sie ohnehin auf- oder abwärts gehen u. s. w. Nur treten bey dem Generalbassspielen öfter große Schwierigkeiten ein, wenn die reine Quarte — des Terzquarten- und Sekundenakkordes hier nicht zu gedenken — im Quartseptenakkorde vorbereitet, oder doch nicht verdoppelt und auf eine bestimmte Art aufgelöst werden soll. In so fern kann es auch dem Generalbassspieler keinesweges gleichgültig seyn, ob die Quarte eine Kon- oder Dissonanz ist.

§. 120.

*) Ich habe, wie man sieht, nichts dawider, wenn jemand die reine Quarte für eine Dissonanz halten, und ihr nur in gewissen Fällen die Freyheiten einer Konsonanz verstaten will. Dagegen wird man hoffentlich auch mir erlauben, daß ich sie, an sich betrachtet, für eine Konsonanz halte. Denn noch vermag ich es nicht über mich, die Theorie vom Kon- und Dissoniren der Intervalle, (§. 8. Anm.) der einzigen Quarte wegen, unrichtig zu finden; besonders da diese Theorie, wie mich dünkt, mit der Ausübung recht gut bestehen kann.

Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber ist zwar sehr viel und heftig gestritten worden; allein noch immer giebt es verschiedene Meinungen darüber. Seit einiger Zeit wird jedoch die reine Quarte von den meisten Theoretikern, z. B. von Vogler, Knecht, Portmann, 2c. für eine Konsonanz erklärt. Dagegen hat unter andern von den bedeutendern Schriftstellern in diesem Fache vorzüglich Marpurg, gegen Sorgen und Kirnberger, das Dissoniren der Quarte im Quartseptenakkorde zu erweisen gesucht. Wer aber etwa glauben sollte, Marpurg — dessen übrige Verdienste um die Theorie der Musik ich von Herzen anerkenne und äußerst schätze — habe hierin feste Grundsätze gehabt, für den rücke ich hier bloß die folgenden Stellen ein. Handbuch, S. 16. „Unvollkommene Dissonanzen sind 1) die reine Quarte“ 2c. Ebend. 2ter Theil, S. 78. „Die vollkommene Quarte, ein zwar an sich, aber nur schwach consonirendes Intervall 2c. Critischer Musikus, S. 152. „Dieses (weil weder der Sexten- noch Sertquartenakkord am Ende eines Tonstückes statt finden kann) ist auch die Ursach, warum die Quarte und Serte für unvollkommene Consonanzen gehalten werden.“ Beyträge, 5ter Band, S. 158. „Wenn die vorhin gedachten Tonkünstler zugeben, daß mit keinem Sertquartenakkord geschlossen werden kann: so deucht mich, daß dieses Ursache genug ist, die Quarte im Sertquartenakkorde für dasjenige

§. 110.

Wenn die reine Quarte unter andern in den Beyspielen a) und c) eine Stufe abwärts fortschreiten muß: so folgt hieraus keinesweges, daß dieses Intervall an sich eine Dissonanz sey. Bey a) redartirt (§. 45.) nämlich die vorhergehende falsche Quinte, welche eigentlich gleich bey dem Fortschreiten des Basses hätte aufgelöst werden sollen, wie bey b). Da nun diese falsche Quinte durch die veränderte Bassnote zur reinen Quarte wird, so muß das letztere Intervall zwar abwärts gehen, aber nur in so fern die Quarte gleichsam in die Rechte der

nige zu halten, wofür ich sie in meinen Anmerkungen 2c. erkannt habe, nämlich für eine Dissonanz.“ *Critischer Musikus*, S. 159. Da nun ein umgekehrtes Intervall von demjenigen, wo es herrührt, in nichts anderem als in der Vollkommenheit seiner Natur unterschieden seyn kann, die Natur der Quinte aber darinnen besteht, daß sie eine Consonanz ist: so wird die Quarte auch ohne Widerrede in ihrer Umkehrung ein consonirendes Intervall verbleiben, ob es gleich nicht so vollkommen konsonirt, als die Quinte.“ *Beyträge*, zweyt. Band, S. 305. „Die Quarte, die nach dem heutigen guten Gebrauch nur in gewissen Fällen als consonirend betrachtet werden kann. 2c.“ *Anmerkungen zu Sorgens Comp. harm.* S. 126. „Die Quarte im Sextenakkorde ist eine unvollkommene Dissonanz, und hat eine Auflösung vonnöthen.“ *Critischer Musikus*, S. 211. „Die Quarte, eine beständige Consonanz 2c.“ *Versuch über die mus. Temperatur*, S. 47. „Das Intervall der Quarte, welches auf zweyerley Art, nämlich so wohl conson als dissonirend behandelt wird und nicht anders behandelt werden kann.“ *Ebend.* S. 302. „Wenn die Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Quarte in gewissen Fällen eine Ausnahme gestattet, so ist es damit wie mit der Septime beschaffen u. s. w.“ Mich dünkt, dies sind hinlängliche Beweise, daß Marpurg in Ansehung der Quarte mit sich selbst nicht einig war. Dessen ungeachtet schrieb er in dem Versuch über die mus. Temperatur unter andern S. 299. ganz unbefangen: „Da die Kunst 2c. des Hrn. Kirnbergers also seinen Grundsätzen 2c. (in Absicht auf den Quartsextenakkord) völlig (?) entgegen ist: so ist zu glauben, daß in den letztern viele Druckfehler stecken müssen, und ich rechne den ganzen Freyheitsbrief der Quarte dahin.“ *Erinnerte sich Marpurg* hierbey nicht wenigstens an einige der obigen einander geradezu widersprechende Stellen? oder sollten etwa darin auch viele Druckfehler stecken? — Dies kann zugleich eine kleine Probe von Marpurgs Benehmen bey seinen Streitigkeiten abgeben. (Ueber das Kon- und Dissoniren der reinen Quarte verdient der Artikel Quarte in Sulzers Theorie 2c. nachgelesen zu werden. Der Verfasser dieses Artikels macht unter andern die Bemerkung: „Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt.“)

der falschen Quinte tritt. Auch die dabey befindliche kleine Sexte — die doch jetzt einstimmig für konsonirend gehalten wird — muß aus gleichem Grunde eine Stufe abwärts fortschreiten. Beyde Intervalle sind hier verzögerte oder noch nicht aufgelöste Dissonanzen, und bloß in dieser Hinsicht wird die gedachte Fortschreitung schlechterdings nothwendig. Bey c) ist dies in Ansehung der reinen Quarte der nämliche Fall. Denn hier muß sie, als noch nicht aufgelöste Quinte, oder als Septime gegen den beygefügtten Grundton H, ebenfalls eine Stufe abwärts fortschreiten, wie dies aus dem Beyspiele d) erhellet. Daß aber die reine Quarte auch noch in Verbindung mit verschiedenen andern Intervallen als eine so genannte Verzögerung (Aufhaltung) vorkommt, soll in dem dazu bestimmten Kapitel ausführlicher gezeigt werden. Hier war nur die vorläufige Bemerkung nöthig, daß auch bey dem Quartsextenakkorde die Quarte in gewissen Fällen wie eine Dissonanz behandelt werden muß.

§. 121.

In den folgenden Beyspielen kommt der Quartsextenakkord — wie Einige lehren — im Durchgange vor. (§. 51) Eigentlich ist dies aber höchstens nur bey b) und c) der Fall; denn hier schreitet die Quarte eine Stufe aufwärts fort, da hingegen bey den unter a) bemerkten Quartsextenakkorden die Quarte bloß stillstehend ist, und folglich nicht

nicht im Durchgange vorkommt. (§. 51. Anm.) Bey allen den nachstehenden Quartsextenakkorden erlaubt auch Bach *) allenfalls die Verdoppelung der reinen Quarte. Und allerdings wird wohl nicht leicht irgend ein Ohr gegen die verdoppelte Quarte in dem erstern Beyspiele a) etwas einzuwenden haben. Was aber in der Musik von jedem Ohre gebilligt wird, sollte das wohl mit Recht für fehlerhaft erklärt werden können?

a) a) a)

b) c) d)

(Basse)

§. 122.

Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Quarte und Sexte zum Basse a). Jedoch wird in der galanten Schreibart, des schönern Gesanges wegen 2c. nicht selten die Quarte weggelassen, und dafür die Oktave dazu genommen b). Die Letztere müßte man über einem liegenden Basse c) bey vierstimmiger Begleitung sogar verdoppeln,

*) Der übrigens, im zweyten Theile seines Versuches 2c. Seite 24. f. §. 52. bis §. 57. bey den Konsonanzen die reine Quarte nicht erwähnt, und sie dagegen Seite 66. §. 3. bey dem Quartsextenakkorde ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklärt.

peln, um dadurch den Quinten auszuweichen. In jedem Falle ist zur Bezeichnung dieses unvollständigen Quartsextenakkordes $\sharp$ gewöhnlich. Der §. 115. erwähnte Bogen würde auch hierbei nicht immer überflüssig seyn, um dadurch einer möglichen Verwechslung mit dem eben so bezeichneten Sextenakkorde §. 112. bey cc) vorzubeugen. Folgt nach dem dreystimmigen Satz $\sharp$, über einem stufenweise steigenden Basse, der ebenfalls nur dreystimmig zu begleitende Quartsextenakkord, wie unten bey cc): so pflegt man zu sagen, er komme im Wechselgange vor. (§. 50.) Der folgende Akkord wird nämlich vorausgenommen, oder die Note, über welcher $\sharp$ steht, ist in diesem Falle nur durchgehend; daher könnte man auch die unter den Noten bemerkte Bezeichnung dazu wählen. (§. 35.)

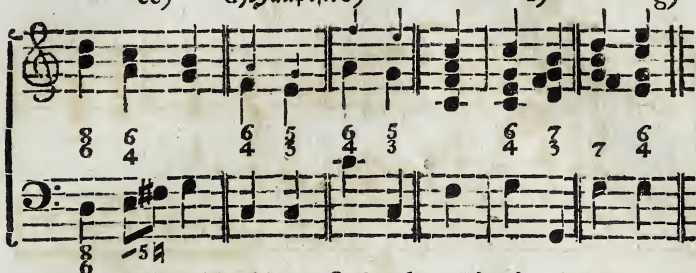
Bey der seltenen zweystimmigen Begleitung muß entweder die Sexte oder die Quarte wegbleiben. In dem Beispiele d) würde der Begleiter die Quarte, bey e) hingegen die durch kleinere Noten bezeichnete Sexte zu wählen haben, wenn nämlich die kleinern Noten in einem Solo u. dgl. von der dazu gesetzten Hauptstimme gespielt würden.

Soll die Begleitung fünfstimmig seyn, so greift man zu $\sharp$ die Oktave, und verdoppelt überdies noch die Quarte f) oder die Sexte g), je nachdem das eine oder das andere Intervall den Umständen angemessener ist.

a) b) b) c) Quinten.

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

cc) d) Hauptst. e) f) g)



Anm. Daß die Ziffern 8 bey b) und c) einen unvollständigen Quartsextenakkord bezeichnen, wozu folglich nicht die Terz, (wie S. 115.) sondern die Quarte gehörte; dies erhellet aus dem bey b) durch kleinere Noten bemerkten Grundbasse. In dem erstern Beispiele b) kann die Quarte auch wirklich ohne Fehler mit dazu genommen werden. Rathsammer ist es jedoch, solche Stellen nur dreystimmig zu begleiten.

S. 123.

Uebungsbeispiel zum Quartsextenakkorde.

Con spirito. B) C) E) F)



*) A) S. 29. b). Bey ruhendem Basse ist es nicht allezeit nöthig, diejenigen Intervalle, welche beybehalten werden können, (wie oben das e im Tenore,) mit jedem Takttheile aufs neue anzuschlagen. B) S. 119. c). C) Hier verändert man die Lage deswegen, weil hernach der Bass sehr hoch geht. Auch ist es, des liegenbleibenden (gebundenen) Basses ungeachtet, hier beynähe nöthwendig, die Harmonie wieder anzugeben, damit der gute Takttheil mehr Nachdruck erhält. Nun versteht es sich, daß dies alsdann zweckwidrig wäre, wenn der Komponist in allen dazu gesetzten Stimmen auszuhaltende Töne angebracht hätte, wie unten bey Bb) 4). Da zur genauern Bestimmung solcher Fälle noch kein Zeichen eingeführt worden ist, so muß man hören, und die Begleitung dem Ganzen anpassen lernen. — D) S. 81. a). E) S. 119. c). F). S. 112. d). Nähme man zu diesem Sextenakkorde statt der Oktave die doppelte Sexte, so würden hernach Sprünge nöthig werden. G) S. 148. aa).

H) I)

K) L) M) N)

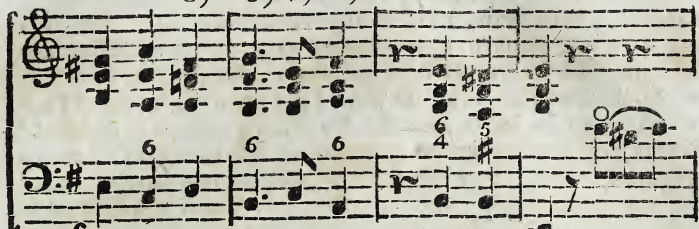
O) Q) R) S) T)

P.

U)

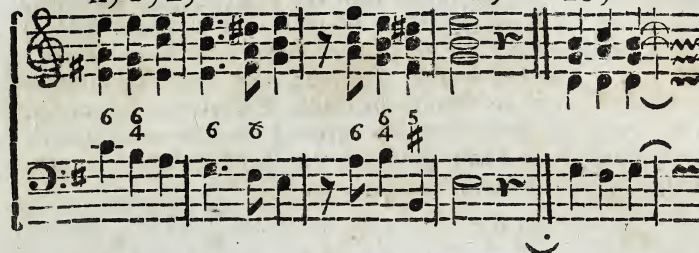
H) §. 121. und 122. Das g der Mittelstimme kann hierbey ebenfalls ununterbrochen ausgehalten werden; jedoch ist es auch nicht fehlerhaft, bey dem zweyten Viertel die Taste wieder außs neue anzuschlagen. So auch im folgenden Takte. I) §. 80. a). K) §. 29. d). Das nicht wiederrufene fis bezeichnet nach §. 19. die Tonart G, (in diesem Falle moll;) mithin hat der Bass die Dominante. L) §. 122. b). M) §. 119. c) und 121. b). N) §. 142. d). O) §. 120. a). P) §. 29. c). Q) §. 34. d). R) §. 122. cc). S) §. 120. a). T) §. 38. d).

U) U) V) W)



f X) Y) Z)

Aa) Bb) +



Viertes Kapitel.

Von den Nebendreyklängen (uneigentlichen Dreyklängen) und ihren Versekungen.

Erster Abschnitt.

Von dem verminderten Dreyklange und dem davon abstammenden Sexten- und Quartsextenakkorde.

§. 124.

Der verminderte Dreiklang (uneigentlich verminderte, auch wohl dissonirende Dreiklang, trias de-

U) §. 71. f) g). V) §. 81. e). w) §. 128. b. X) §. 79. Y) §. 119. a), und 121. a). Z) §. 101. a). Man würde außerdem in zwey Stimmen zugleich einen Sprung machen müssen. Aa (§. 62. Anm. 1. d).

Türks Generalb.

N

deficiens) ist, wie der harmonische Dreyklang, ein dreystim-
miger Stammakkord, welcher aus dem Grundtone, der klei-
nen Terz und falschen oder verminderten Quinte desselben be-
steht a). Diese Quinte wird zwar von Einigen bey dem ver-
minderten Dreyklange für unvollkommen konfonirend
erklärt, und in dieser Hinsicht die kleine Quinte genannt;
Anderer hingegen wollen sie auch hierbey wie eine Dissonanz
behandelt wissen, d. h. sie soll wo möglich vorbereitet, oder
doch nicht verdoppelt, und eigentlich eine Stufe abwärts auf-
gelöst werden b). Dem angehenden Generalbasspieler würde
ich rathen, die falsche Quinte auch bey dem verminderten Drey-
klange auf die letztere Art zu behandeln; wenigstens geht er
dabey am sichersten. Jedoch giebt es verschiedene Fälle, wo man
dieses nicht sehr dissonirende Intervall nach dem verminderten
Dreyklange aufwärts fortschreiten läßt. So wird unter andern,
außer der §. 47. bemerkten Uebergang, in dem nachstehenden
Beyspiele c) die gedachte Fortschreitung, der Aehnlichkeit wegen,
gewissermaßen nothwendig u. dgl. m.

a) b) *) c) d) e)

5 6 5 6 5

§. 125.

Anm. Wenn Kirnberger in der Kunst des reinen Sanges,
erst. Theil, Seite 38. für Manchen vielleicht nicht sogleich ver-
ständlich schreibt: „Der verminderte Dreyklang“ der Baß nach
dem verminderten Dreyklange, „hat keine andere Fortschrei-
tung, als vier Grade über sich, zu treten: in der
har=

*) Hier soll nur die Vorbereitung, und durch w die Auflö-
sung der falschen Quinte gezeigt werden. Ob man aber bey dem
verminderten Dreyklange die Oktave gern verdoppelt u. davon
in den folgenden Paragraphen.

„harten Tonart steigt er vier Töne über sich in den weichen Dreyflang, in der weichen aber, in den harten, oder in deren Verwechslungen“ 2c. so widerlegt er dies unvermerkt noch auf eben derselben Seite. Denn in dem obigen Beispiele d), worauf Kirnberger hernach verweist, läßt er — außer den sonst eben nicht zu empfehlenden verdeckten Oktaven — nicht nur die falsche, oder, nach seinem Ausdrucke, die hierbey konsonirende kleine, Quinte absichtlich eine Stufe aufwärts fortschreiten; sondern der Bass springt auch von h in g, folglich „sechs Grade über sich.“ Besser scheint mir das Beispiel e) zu seyn, im Fall die erwähnte Quinte denn doch, auch ohne besondere Veranlassung, aufwärts gehen soll. (Von dem Sitze des verminderten Dreyflanges noch ins besondere §. 127.)

§. 125.

Da es nicht rathsam ist, die falsche Quinte bey dem verminderten Dreyflange zu verdoppeln *): so bleibt im vierstimmigen Satze nichts übrig, als die doppelte Terz a), oder allenfalls die Oktave b). Diese Letztere macht den verminderten Dreyflang merklich härter; denn sie verhält sich zur tiefer liegenden Quinte wie eine übermäßige Quarte c); daher ist die doppelte Terz bey diesem Akkorde der Oktave unstreitig vorzuziehen. Auch dürfte man auf der zufällig erhöhten sechsten und siebenten Stufe in der weichen Tonart — wo Einige den verminderten Dreyflang gebrauchen — aus bekannten Ursachen (§. 69. c) den Grundton ohnehin nicht verdoppeln; folglich wäre die Behandlung bey d) und e) auch in dieser Rücksicht nicht gut. Auf jedem Fall suche man die Oktave, wenn sie nöthig werden sollte, in der Oberstimme zu vermeiden f). Daß aber diese Lage dennoch nicht unter allen Umständen vermieden werden kann, erhellet schon aus dem Beispiele g) bey t), wo die vorher im Diskante liegende Nonne auch in derselben Stimme eine Stufe abwärts aufgelöst werden muß.

a)

*) Ich schreibe dies zunächst für Anfänger, und will dadurch geübtere Generalbasspieler, welche die erwähnte Verdoppelung für zulässig halten, keinesweges einschränken.

b) leid- nicht
a) lich. so gut. c) schlecht. schlecht. +)

d) e) f) g)

§. 126.

Man pflegt den verminderten Dreyklang entweder gar nicht a), oder etwas unbestimmt, wie bey b), durch 5^b und erniedrigend 5^H anzudeuten c). Weil aber auch der Quintseptenakkord mit der falschen Quinte oft nur durch 5^b oder 5^H bezeichnet wird: (§. 149.) so fügen verschiedene Komponisten oder Bezifferer, wenn sie den verminderten Dreyklang meinen, nicht ohne Grund über die 5 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen noch einen Bogen hinzu, wie bey d). (§. 36.) Andere hingegen bedienen sich bloß der Ziffer 5 zur Bezeichnung des verminderten Dreyklanges e). Die Terz und Oktave findet man nur alsdann mit angedeutet, wenn dies aus gewissen Ursachen nöthig wird.

Bey dreystimmig zu begleitenden Stellen greift man bloß die Terz und Quinte zum Grundtone. Jedoch müßte in dem Beyspiele f), der erforderlichen Auflösung wegen, sogar die falsche Quinte (über H) wegbleiben. Im fünfstimmigen Saze nimmt man, nebst dem Grundtone und der falschen Quinte, noch die doppelte Terz und die Oktave g). Vergl. mit §. 125. b).

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

6 5^b 5^H (5^H) 5 $f) \begin{smallmatrix} 9 & 8 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$

§. 127.

Der verminderte Dreyklang hat seinen eigentlichen Sitz in der weichen Tonart auf der zweyten Stufe, folglich in A moll auf der Stufe (oder über dem Grundtone) H, in E moll über Fis u. s. w. Am natürlichsten folgt wohl nach dem verminderten Dreyklange auf dieser zweyten Stufe einer weichen Tonart der harte Dreyklang von der Dominante, wie bey a), oder die erste Verwechslung desselben b). Jedoch wird zuweilen so wohl dieser Dreyklang, als seine Versezung übergegangen c), so wie man auch den Quartseptenakkord dazwischen eingeschaltet findet d). In der harten Tonart hat der, nur selten vorkommende, verminderte Dreyklang seinen Sitz auf der siebenten Stufe, folglich in C dur über der Baßnote H rc. wie in den Beyspielen e) und f).

a) b) c) d) e) ee)

oder :

f) ff) g) h)

Anm. 1. Weil auf der siebenten Stufe der harten Tonart, außer dem verminderten Dreyklange auch der, von Vielen eben so bezeichnete, Quintseptenakkord stehen kann: so sind Ungeübte oft zweifelhaft, welcher von beyden Akkorden durch die §. 126. bey b) und c) erwähnte Bezeichnung angedeutet werden soll. Dies entscheiden 1) der jedesmal darauf folgende Akkord, und 2) die Stufe, auf welcher dieser Letztere vorkommt. Wenn nämlich nach der siebenten Stufe der harten Tonart, wie hier bey e) und ee), der weiche Dreyklang auf der dritten, oder der davon abstammende Septenakkord auf der fünften Stufe folgt f) und ff): so wird durch 5 $\sharp$ (oder 5 $\flat$) nicht der Quintseptenakkord, sondern einzig und allein der verminderte Dreyklang angedeutet. Folgt
aber

aber nach der siebenten Stufe der Dreyklang auf der Tonica selbst g, oder die erste Versetzung dieses Dreyklanges h); so bezeichnet $\sharp a$ oder $\sharp b$ auch in der weichen Tonart nicht; so wohl einen verminderten Dreyklang, als vielmehr einen (allenfalls bloß unvollständigen) Quintsextenakkord. Denn sogar bei dreistimmiger Begleitung fühlt oder vermißt man in diesen beyden letztern Fällen die fehlende (weggelassene) Sexte, die im vierstimmigen Sage auch wirklich dazu genommen werden kann.

Anm. 2. Einen unechten verminderten Dreyklang pflegt man gegenwärtig — es versteht sich, nur in der galanten Schreibart — nicht selten da anzubringen, wo eigentlich der harte Dreyklang stehen sollte, nämlich auf der angenommenen Tonica selbst. Dies ist der Fall in dem nachstehenden Beispiele, worin das mit + bemerkte cis im Basse, (wie hoffentlich Jeder fühlen wird,) nur statt des dahin gehörigen c gebraucht worden ist. Verschiedene moderne Tonsetzer bedienen sich dieses erhöhten Grundtones, um dadurch gewisse, ihnen außerdem vielleicht zu matt zc. scheinende, Gedanken desto hervorstechender (pikanter) zu machen. — Im vierstimmigen Sage kann man bey diesem verminderten Dreyklange die Quinte oder allenfalls die Terz verdoppeln; denn die Oktave findet hierbei nicht statt.



§. 128.

(Sextenakkord.)

Aus dem verminderten Dreyklange entsteht, durch die erste Versetzung des Basses, ein Septimenakkord mit der großen Sexte und kleinen Terz a). Seinen eigentlichen Sitz hat dieser Sextenakkord auf der vierten Stufe der weichen Tonart a); seltner kommt er in der harten auf der zweiten Stufe vor, wie bey bb) und f). Was über den Sextenakkord im Allgemeinen erinnert worden ist, das gilt größtentheils

theils auch hierbey. Ich begnüge mich daher, nur über die erforderliche Verdoppelung eines oder des andern zu diesem Sextenakkorde gehörigen Intervalles, und über die Fortschreitung der Terz, noch einige Bemerkungen zu machen.

Da man bey dem verminderten Dreyflange die falsche (kleine) Quinte nicht gern verdoppelt, so sollte auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde die Terz, als ursprüngliche Quinte, nicht verdoppelt werden. Allein dessen ungeachtet ist die bey b) angegebene Verdoppelung der Terz gar nicht ungewöhnlich. Und allerdings wird auch das Dissoniren der im Grundakkorde befindlichen falschen Quinte, (worüber die Meinungen der Tonlehrer ohnedies verschieden sind, S. 124.) durch die Versetzung noch unmerklicher. Denn nun dissonirt das f nicht mehr gegen den Bass selbst, wie im verminderten Dreyflange, sondern nur gegen eine Mittelstimme. Was S. 124. von der Fortschreitung der falschen oder verminderten Quinte gesagt worden ist, das gilt bey diesem Sextenakkorde von der kleinen Terz. Sonach soll sie eigentlich eine Stufe abwärts fortschreiten, wie bey c) e) und f). Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem und ohne Fehler geschehen könne, sieht man unter andern schon aus dem Beyspiele bb). Wäre die Terz verdoppelt worden, wie oben bey b), so dürfte sie ohnehin, der dadurch entstehenden Oktaven wegen, nicht in beyden Stimmen zugleich abwärts fortschreiten. Uebrigens erlauben Einige auch die Verdoppelung der großen Sexte e) f), weil sie hierbey, wenigstens in der sogenannten weichen Tonart, nicht Leitton ist. Denn bekanntlich leitet nicht h, sondern gis in A moll u. s. w. Sogar in der harten Tonart folgt nach diesem Sextenakkorde nicht die Harmonie bey d), sondern der bey f) mit + bemerkte Dreyflang, wo also die vorhergehende Sexte h ebenfalls nicht als Leitton zu betrachten ist, und folglich auch nicht aufwärts fortschreiten muß. Ich würde aber auch hierbey die doppelte Sexte nur im Nothfalle hingehen lassen; denn mir scheint sie doch an sich etwas hart zu seyn. Besser ist auf jedem Fall die Begleitung mit der Oktave des Basses, wie bey dem Beyspiele c). Und nur äußerst selten wird bey diesem Sextenakkorde die Oktave nicht statt finden. Daß aber bey dem, auf einem unechten verminderten Dreyflange

Klange beruhenden, Sextenakkorde g) im vierstimmigen Satze die Terz (oder allenfalls der Bass durch die Oktave) verdoppelt werden könne, folgt aus der zweiten Anmerkung zu §. 127.

a) oder: b) bb) c) oder:

6 6 6 5 6 5 6 6 # 6 6

*) d) oder: e) f) g)

6 6 6 6 # 6 2 6 2 4 6 2 3 6 2

§. 129.

(Quartsextenakkord.)

Der von dem verminderten Dreyklange abstammende Quartsextenakkord mit der großen Sexte und übermäßigen Quart-

*) Der obige Sextenakkord ist, in ähnlicher Verbindung mit dem folgenden Akkorde, wohl nicht eine Verfezung des verminderten Dreyklanges, sondern ein unvollständiger Terzquartenakkord. Seite 169. und §. 155. c. CC. Verglichen mit der ersten Anm. zu §. 127.

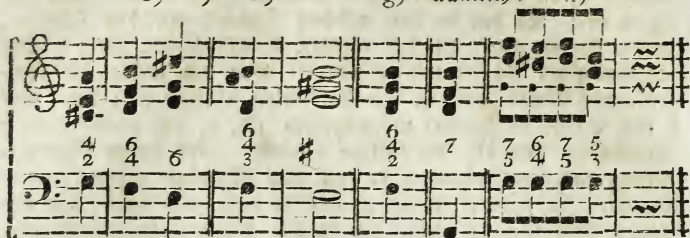
Quarte a) ist nicht sonderlich brauchbar, und kommt auch nur selten vor. Er hat in der weichen Tonart auf der sechsten, in der harten aber auf der vierten Stufe seinen Sitz. Bei vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die konsonirende Sexte, wie in den Beispielen b) und c); denn das f des Basses ist hierbei ursprünglich (d. h. im verminderten Dreiklange von H) die falsche Quinte, über deren Verdoppelung und Fortschreitung §. 124. das Nöthige erinnert worden ist. In dem Beispiele d) könnte man aber doch, der nöthigen Auflösung wegen, zu diesem Quartsextenakkorde nur allein die Oktave greifen, und bei e), in der angenommenen Lage, statt der Oktave allenfalls die Sexte im Einklange verdoppeln. Der übermäßigen Quarte, welche sonst eigentlich eine Stufe aufwärts fortschreiten sollte, verstatet man hierbei eben die Freiheit, die der Baß bei dem verminderten Dreiklange hat. Sie kann daher liegen bleiben b) c), und sodann abwärts gehen oder springen. Uebrigens kommt bei der erwähnten Quarte und Sexte weit gewöhnlicher die Terz vor, wie bei f). (§. 158. b). Die in dem Beispiele g) hinzu gekommene Sekunde bezeichnet einen ganz andern Grundakkord, und gehört also gar nicht hierher. (§. 87. d) und §. 160. a). Zu dem unechten Quartsextenakkorde auf der Dominante h), wo die zufällig erhöhte übermäßige Quarte statt der eigentlich dahin gehörigen reinen Quarte vorkommt, kann man im vierstimmigen Satze die Oktave greifen, oder allenfalls die Sexte verdoppeln. (§. 127. Anm. 2.).

a) b) c) d)*)

6 6 6 4 6 4 6 # 6 6 6 4 6 # 6 6 6 4 # 9 8 6 7 4 6

*) Von E. Bach entlehnt. Siehe dessen Versuch 2c. S. 107.

c) *) f) g) nämlich: h)



Zweyter Abschnitt.

Von einigen andern dissonirenden Dreyklängen und
ihren Versezungen.

§. 130.

Der übermäßige Dreyklang (der uneigentlich vergrößerte Dreyklang, trias superflua, u. s. w.) besteht aus dem Grundtone, der großen Terz und übermäßigen Quinte a). Er hat seinen eigentlichen Sitz auf der dritten Stufe in der weichen Tonart, folglich in A moll auf der Stufe C, in D moll auf F 2c. wo mehrentheils der dahin gehörige Sextenakkord durch ihn aufgehalten wird b). In diesem Falle muß die dissonirende übermäßige Quinte vorher liegen, und aufwärts (eine Stufe über sich) aufgelöst werden c). Bey d) entsteht durch die Verzögerung des Basses und der Mittelstimme ein übermäßiger Dreyklang, woben aber nicht die Quinte, sondern der Baß eine Stufe abwärts aufgelöst werden, oder vielmehr in die ihm eigentlich zukommende Stelle treten muß. (Gewöhnlicher sind die darauf beruhenden Versezungen §. 131. g). und §. 132. c). Außerdem kommt auch der übermäßige Dreyklang zuweilen in der harten Tonart auf
der

*) Marburg, Handbuch bey dem Generalbasse, S. 39. Beyde Beyspiele mag ich weder vertheidigen, noch geradezu verwerfen.

der ersten, vierten und fünften Stufe bloß anstatt des dahin gehörigen harten Dreyklanges, oder wie man sagt, nur im Durchgange vor e). Die Quinte kann zwar in diesem Falle nicht vorher liegen, aber dessen ungeachtet muß sie auf die ihr eigene Art, nämlich eine Stufe aufwärts fortschreiten.

Man pflegt den übermäßigen Dreyklang am gewöhnlichsten bloß durch 5 oder erhöhend 5⁺ zu bezeichnen, wie in den Beispielen a) und i). Nur selten wird noch eine oder die andere erforderliche Ziffer hinzu gefügt. Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die Terz f). Ist aber diese Verdoppelung ohne Fehler nicht möglich, so wählt man dafür die Oktave g): jedoch darf sie, bei diesem Akkorde besonders, ohne die dringendste Noth nicht in der Oberstimme genommen werden. Denn die bey gg) im Diskante liegende Oktave c verhält sich zu dem tiefern gis wie eine verminderte Quarte, und macht daher diesen schon an sich etwas harten Akkord noch widriger. Daß es aber fehlerhaft wäre, die übermäßige Quinte zu verdoppeln, wie in den Beispielen h) und i), dieß folgt aus §. 6.

a)*) b) c) anstatt: d) statt:

e)

* Dieser Dreyklang wird zwar von Kirnbergern als völlig unbrauchbar verworfen; (Die Kunst des reinen Sanges, erster Theil, S. 19.) allein in dem Zusätze oder Anhang zu ebendemselben Theile findet man S. 39. gleichwohl manche Bemerkungen über diesen Akkord und dessen Verlegungen — Sulzer schreibt sogar in dem Artikel Dreyklang: „Einige Tonlehrer halten alle Akkorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Akkord



§. 131.

(Sextenakkord.)

Bei demjenigen Sextenakkorde, welcher aus dem übermäßigen Dreiklänge entspringt a) und in der weichen Tonart auf der fünften Stufe seinen Sitz hat, darf die dissonirende große Terz nicht verdoppelt werden, weil sie ursprünglich eine übermäßige Quinte ist. Man greift also, bei vierstimmiger Begleitung, die Oktave b) oder allenfalls die doppelte Sexte dazu c). Die Terz muß in diesem Falle vorher liegen, und bei der Auflösung in die dadurch aufgehaltene Quarte fortschreiten, wie bei b) und c). In der harten Tonart kommt dieser Sextenakkord mit der zufällig erhöhten Terz auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe d) e) f) nur im Durchgange vor. Bei d) und f) verdoppelt man am besten die Sexte, weil der Baß hier-

Akkord c, e, gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte „c — gis offenbar dissonirt, so kann man dergleichen Akkorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen etc. Harmonisch oder konsonirend (§. 14.) ist dieser Dreyklang freylich nicht, (ob er gleich in Bachs Versuche etc. der uneigentlich vergrößerte harmonische Dreyklang genannt wird;) aber ein dissonirender Dreyklang kann er doch dessen ungeachtet seyn. Denn der Kunstausdruck Dreyklang bezeichnet nur einen aus dem Grundtone, dessen Terz und Quinte bestehenden an sich dreystimmigen, aber eben nicht schlechterdings konsonirenden Akkord. Auch der verminderte Dreyklang wird bey weitem nicht einstimmig für konsonirend gehalten. — Uebrigens sind freylich nicht alle nur denkbare Dreyklänge, z. B. His, des, f; His, dis, tes u. dgl. in der Ausübung gewöhnlich und brauchbar.

hierbey in beyden Fällen eine Art von Leitton hat; (§. 101. Anm.) bey e) hingegen ist die Oktave brauchbarer; ob ich mir gleich übrigens den Sextenakkord in dieser Verbindung nicht gern erlauben würde. Das Beyspiel g) läßt sich aus §. 130. d) leicht erklären. Da hierbey die Sexte im Grunde nur ein Vorhalt ist, so muß auch diese, nicht aber die Terz, eine Stufe abwärts aufgelöst werden.

a. b. anstatt: c.

d. e. f. g. statt:

§. 132.

(Quartsextenakkord.)

Durch die zweyte Versetzung des Basses, entsteht aus dem übermäßigen Dreyklänge ein dissonirender Quartsextenakkord mit der verminderten Quarte und kleinen Sexte a). Weil hierbey die ursprüngliche Dissonanz in den Bass verlegt wird, so sollte sie eigentlich auch im Bass vorbereitet und aufgelöst werden, wie bey b). Allein gewöhnlicher kommt dieser Akkord auf die bei c) bemerkte Art vor, daß
nam,

nämlich die vorzubereitende verminderte Quarte als ein Vorhalt der Terz gebraucht, und folglich auch in dieses Intervall aufgelöst wird. (§. 130. d). In beiden Fällen greift man, bei vierstimmiger Begleitung, die doppelte Serte. Wiewohl *Sirnerberger* in dem Beyspiele d) — wo das *gis* statt des eigentlich dahin gehörigen *Tones g* steht — die stillstehende verminderte Quarte als Oktave im übermäßigen Dreyklange verdoppelt hat. Bei e) kommt dieser Akkord bloß im Durchgange vor.

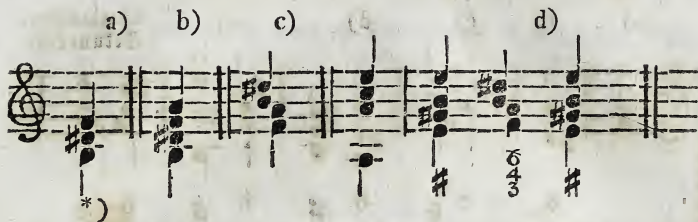
a) b)*) c) d) e)

§. 133.

Der so genannte harte verminderte Dreyklang — auf der zweiten Stufe der weichen Tonart — besteht aus dem Grundtone, der zufällig erhöhten großen Terz und falschen Quinte a); er ist aber, seiner Härte wegen *zc.* zur Zeit noch wenig oder gar nicht gebräuchlich. Auch die beiden möglichen Verschungen desselben findet man nur äußerst selten. Jedoch gründet sich auf diesen Dreyklang der zwar ebenfalls ziemlich ungewöhnliche Septimenakkord bei b), von welchem aber der sehr bekannte Terzquartenakkord mit der übermäßigen Serte abstammt c). Daß Einige diesen Terzquartenakkord aus dem verminderten Dreyklange *zc.* herleiten, soll an seinem Orte (§. 140.) bemerkt werden.

a)

*) Hier wird durch $\frac{6}{4}$ der folgende Dreyklang A moll vorausgenommen. (§. 213. f.)



§. 134.

Eben so kommt auch der doppelt verminderte Dreyklang bey a), der seinen Sitz auf der zufällig erhöheten vierten Stufe in der weichen Tonart haben müßte, in der Ausübung nicht vor. Er könnte daher allenfalls ganz übergangen werden, wenn nicht der sehr gewöhnliche Sextenakkord mit der übermäßigen Sexte und großen Terz b) auf diesem Dreyklange beruhete. (§. 140). Die dissonirende übermäßige Sexte muß eine Stufe aufwärts gehen c) d). Man verdoppelt, bey vierstimmiger Begleitung, am gewöhnlichsten die Terz c) d). Denn ob sie sich gleich gegen den bei a) angegebenen Grundton wie eine falsche Quinte verhält: so dissonirt sie doch weniger als das f, oder die ursprünglich verminderte Terz,

*) Marpurg nennt dergleichen Dreyklänge gemischte, „weil sie nicht in einer Tonart allein, sondern in mehreren zugleich ihren Grund haben.“ (Handbuch, erster Theil, S. 43.) Bey dem obigen harten verminderten Dreyklange a) gehören nämlich die beyden Töne h und f in A moll, das dis hinzugegen ist dazu aus der weichen Tonart E gleichsam nur erborgt. Daher bezeichnet auch dieses hierbey blos zufälligerweise erhöhete, dis keinen wirklichen Leitton von E; sondern die Modulation bleibt in dem Beispiele d), auch bey und nach dem erwähnten dis noch immer in A moll. Denn sollte bey d) wirklich in E dur ausgewichen werden, so könnte dabey, außer dem vorübergehenden c, das f nicht statt finden. Diese Bemerkung ist deswegen wichtig, weil sich daraus verschiedene zweydeutige Fälle in Hinsicht auf die jedesmalige Modulation bestimmen und erklären lassen — Nach Portmanns Behauptung (in der kleinen Schrift Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen etc. S. 31.) gehört der harte verminderte Dreyklang nicht nur ganz und allein in A moll, sondern er liegt auch auf der konsonirenden Seite der daselbst aufgestellten Grundharmonie, und muß daher nach S. 22. und 44. nothwendig konsoniren. Gleichwol erklärt ihn der Verfasser in der nämlichen Schrift S. 58. und 63. für dissonirend, und billigt nur die zweyte Umkehrung (Versetzung) davon.

a) b) c) d) e) übermäßiger
Sekundensp.

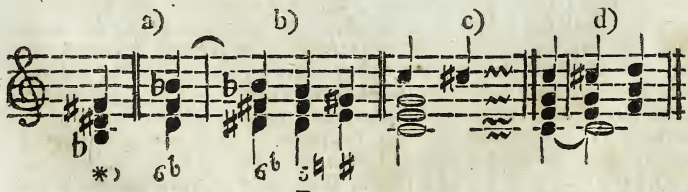


Terz, welche durch die Versetzung des Basses bey diesem Akkorde zur Oktave wird. Indes findet man dennoch in einigen Lehrbüchern die Oktave als vierte Stimme, wie in dem Beispiele e), ungeachtet sodann bey der Fortschreitung wenigstens verdeckte Quinten unvermeidlich sind. Daß aber die übermäßige Sekste nicht verdoppelt werden darf, versteht sich von selbst. (§. 69.)

§. 135.

Auf dem ganz ungewöhnlichen doppelt vergrößerten Dreyklange bey a) beruht der etwas seltene, und auch eben nicht zu empfehlende, Sextenakkord mit der dissonirenden verminderten, und abwärts aufzulösenden Sekste b). Eine vierte Stimme ist bey diesem Akkorde, ohne fehlerhafte Verdoppelungen, Querstände u. dgl. beynahе nicht möglich, man begleitet ihn daher nur dreystimmig.

In dem bey c) angegebenen Drey- oder vielmehr Vierklange kommt die übermäßige Prime (oder Oktave) eigentlich nur im Durchgange vor. Jedoch wird dieser Akkord in der freyen Schreibart zuweilen auch wohl auf einem guten Takte theile angebracht, wie bei d).



*) In einem nur erst seit kurzem heraus gekommenen Lehrbuche wird dieser

Die etwa noch übrigen Drey- und Vierklänge, welche in einigen Lehrbüchern erwähnt werden, kann ich füglich ganz übergehen; denn sie kommen entweder gar nicht vor, oder die Kenntniß derselben nützt höchstens nur dem spekulativen Musiker.

§. 136.

Uebungs exempel zu den gewöhnlichsten dissonirenden (uneigentlichen) Dreyklängen und deren Versezungen.

Moderato.

A) B) C) D) E) G)

6 # - 6 6 6

F)

H)

Der Dreyklang nicht ganz ohne Grund für ein Hirngespinnst erklärt. Wenigstens sind in der weichen Tonart, worin er auf der zweyten Stufe seinen Sitz haben müßte, alle drey dazu gehörige Töne fremd; obgleich übrigens weder der Dreyklang selbst, noch der davon abstammende Sextenakkord an sich, oder außer der Verbindung, widrig klingt, weil man nämlich ganz andere Akkorde zu hören glaubt. Dagegen werden von einigen neuern Tonlehrern nicht nur die §. 133. und 134. nahmhafft gemachten Dreyklänge, sondern auch die davon abstammenden Sexten- und Quartsextenakkorde für zulässig und brauchbar erklärt. Allein bis jetzt bedienen sich nur noch wenige Komponisten dieser ziemlich hart dissonirenden Akkorde.

A) §. 83 l). B) §. 111. d), gg). C) Hätte das Tonstück einen muntern u. Charakter, so könnte zu diesem dritten Achtel der Akkord ebenfalls wieder angegeben werden. (§. 34. c). Eben so auch im vierten Takte u. a. m. D) §. 81. b) und c). E) §. 118. c). F) §. 31. b). G) §. 125. a) f), und §. 126. a). Da die Oktave besonders in der Oberstimme eine schlechte Wirkung thut, so umgeht man sie lieber; (vergl. mit §. 164.) nur müssen dabey die übrigen Intervalle in ihrer vorigen Lage beybehalten werden, weil das f einigermaßen dissonirend ist. (§. 128.)

H) I) K) L) M) N) O) P)

Q) R)

S) T) U) V) W)

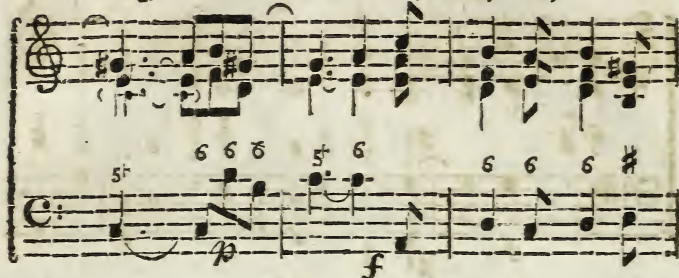
H) §. 127. d). I) Den im Diskante liegenden Leitton übernimmt bey dem folgenden Sextenakkorde der Bass. (§. 46) Ueberdies ist es auch bey einem musikalischen Ruhepunkte (Einschnitte etc.) nicht nothwendig, daß der Leitton aufwärts fortschreite. K) §. 126. L) §. 45. Hielte man aber die falsche Quinte für eine Konsonanz, so wäre die Auflösung ohnehin unnöthig. — M) §. 103. b). Allenfalls könnte jedoch auch die Quinte *h* in der Mittellstimme anstatt der Oktave genommen werden; wiewohl die stufenweise Fortschreitung besser ist. Im Diskante kann das *h* auf keinen Fall statt finden; denn theils schreitet die vorhergehende falsche Quinte (*a*) am natürlichsten eine Stufe abwärts fort; theils würden auch durch das *h* in der Ober-

V) X) Z) Aa) Bb) Cc) Dd)

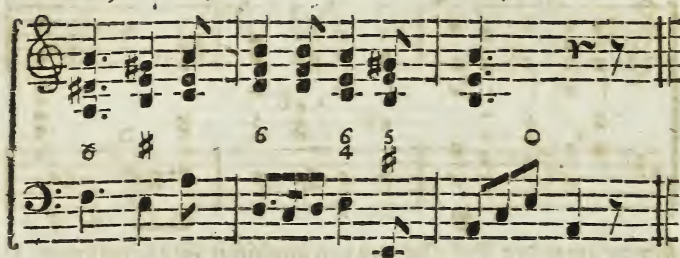
Ee) Y) Ff)

stimme gegen den Baß Quinten von ungleicher Größe entstehen. S. 60. c) e). N) S. 128. c). Da hier in E moll ausgewichen worden ist, so gilt das A nunmehr für die vierte Stufe. (Eben d. a). O) S. 31. c). P) S. 102. n). Q) S. 103. b). Weil nämlich das vorhergehende e bey dem Dreyklange auf der nunmehrigen Nebentonica C als ein Leitton zu betrachten ist. (S. 153.) R) S. 134. c). S) S. 32. c). T) S. 129. h). U) S. 130. e). V) S. 32. a) und S. 131. d). Am sichersten begleitet man solche Stellen nur dreystimmig; denn die vierte Stimme ist wenigstens ohne Sprünge nicht möglich. In geschwinderer Bewegung läßt man die eingeschalteten dissonirenden halben Töne ganz ohne Begleitung überhin gehen, und giebt also nur die, auf dem guten Takttheile eintretenden, Dreyklänge und Sextenakkorde an. W) S. 130. X) Der Folge wegen ist es hier rathsam, die Lage zu verändern. Y) Ob die eine oder die andere Bezifferung besser sey, hat man noch nicht entschieden. Z) S. 135. d). Aa) S. 129. e). Bb) Die None g, welche vorher im Alte lag, muß auch in derselben Stimme vorbereitet, und hernach eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Aus dem erstern Grunde wurde hierbey ein Sprung in der Oberstimme nothwendig. Cc) S. 129. d). Dd) S. 111. c) e). Ee) S. 132. c). Ff) S. 135. b).

Gg) Hh) Ii) Kk) Ll)



Mm) Nn) Nn)



Fünftes Kapitel.

Von dem zweyten Grundakkorde und dessen Ver-
setzungen.

Erster Abschnitt.

Vom Septimenakkorde.

§. 137.

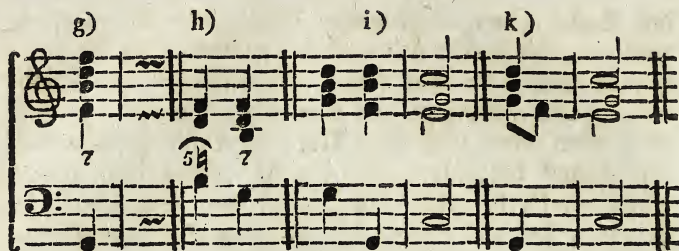
Der Septimenakkord ist ein vierstimmiger dissoni-
render Grundakkord, aus welchem, durch die Versetzung
des

Gg) §. 130. b) f) g). Hh) Ebend. b). Ii) Wie oben bey X).
Kk) §. 128. c). Ll) Um Oktaven oder im Tenore Sprünge zu
vermeiden, wird hier die Terz im Einklange nöthig. Mm) §.
(134. c) d). Nn) §. 62. Anm. d).

des Basses, drey vierstimmige dissonirende Nebenakkorde entstehen, die bereits §. 12. u. §. 87. namentlich angezeigt worden sind. Er hat seinen Hauptsitz auf der Dominante, und entspringt aus dem Dreyklange a), zu welchem man oben noch eine Terz, oder die Septime des Grundtones hinzufügt, wie bey b). Zum vollständigen Septimenakkorde gehört also, außer dem Grundtone, die Septime, Terz und Quinte b). In jedem Septimenakkorde, welcher sich auf einen konsonirenden Dreyklang gründet *), ist die Septime die einzige Dissonanz. Sie wird daher, vorzüglich in der strengern Schreibart, gehörig vorbereitet c); (§. 44. und §. 68. g) zuweilen tritt jedoch — besonders bey dem Septimenakkorde auf der Dominante — die kleine Septime, als ein nur gelinde dissonirendes Intervall, auch frey ein d). Wiewohl es größtentheils besser ist, wenn sodann statt der Septime der Grundton selbst e), oder die Oktave desselben, in irgend einer Stimme gelegen hat, wie bey ee). In jedem Falle muß die Septime der Regel nach — d. h. die §. 46. und 47. 2c. erwähnten Freyheiten abgerechnet — eine Stufe abwärts aufgelöst werden f). Daß sie aber, sogar im fünf- und mehrstimmigen Satze, nicht verdoppelt werden darf, versteht sich ohnedies. Mithin wäre bey dem Generalbasspielen die unter g) bemerkte Verdoppelung fehlerhaft. (§. 69.)

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

*) Auch verschiedenen dissonirenden Dreyklängen kann man die Septime des Grundtones beifügen; folglich giebt es mehrere Arten von Septimenakkorden. (§. 139. f.)



Anm. 1. Einige Systematiker lassen den Septimenakkord nicht wie oben bey a) und b) entstehen, sondern sie nehmen an, „man füge zu dem verminderten 2c. Dreyklänge „unten eine Terz hinzu, wie in dem Beyspiele h)“ Andere setzen den Septimenakkord aus zwey Dreyklängen zusammen, und nennen ihn daher auch den Doppeldreyklang. (§. 13. d). Noch Andere wollen den Septimenakkord gar nicht für einen wirklichen Grund- oder Stammakkord gelten lassen, weil dabey ein Dreyklang zum Grunde liegt. — Welche Meinung den Vorzug verdiene, mögen die Theoretiker entscheiden. Für den angehenden Generalbassspieler gehören dergleichen Untersuchungen ohnehin nicht. — Uebrigens ist der Septimenakkord wahrscheinlich dadurch erfunden und eingeführt worden, daß man (besonders vor Tonschlüssen) etwa bey dem Dreyklänge auf der Dominante, statt der Oktave die Septime nahm i), oder sie nur nachschlagen ließ k), um dadurch desto mehr in den folgenden Akkord der Tonica zu leiten, und einen vollkommenern Tonschluß zu bewirken *).

Anm. 2. Obgleich in dem, bey b) c) d) 2c. angegebenen Septimenakkorde auf der Dominante nur Eine wirkliche Dissonanz gegen den Grundton selbst vorhanden ist, so hat doch auch hierbey die große Terz, als Leitton, ihre bestimmte Fortschreitung.

§. 138.

Zur Bezeichnung des Septimenakkordes bedient man sich gewöhnlich nur der Ziffer 7, mit den erforderlichen Ver-

*) Hierüber verdienen unter andern die Artikel Septimenakkord und Dissonanz in Sulzers Theorie nachgelesen zu werden. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich näher auf ähnliche historische Untersuchungen einlassen wollte.

Versetzungszeichen. Zuweilen werden jedoch aus einem oder dem andern Grunde auch die übrigen dazu gehörigen Intervalle, entweder nur zum Theil, oder wohl insgesammt, mit angedeutet, z. B. $\overset{7}{3}, \overset{7}{\#}, \overset{7}{\flat}, \overset{7}{6}, \overset{7}{5}, \overset{7}{\flat 5}, \overset{7}{3}, \overset{8}{3}$, u. s. w. Daß aber durch die Ordnung, in welcher die Ziffern über einander stehen, nicht die jedesmal zu wählende Lage bestimmt werde, und daß also die Septime nach Erforderniß der Umstände bald in diese, bald in jene Stimme zu liegen kommen könne, dies ist bereits §. 27. erinnert worden.

§. 139. Der Septimenakkord hat zwar seinen Hauptsitz auf der Dominante, worauf man ihn vor Zonschlüssen 2c. gemeiniglich von selbst, (auch ohne ausdrückliche Andeutung) statt des harten Dreyklanges zu greifen pflegt, wie bey a) und aa). Weil aber auf jeder Tonstufe irgend ein Dreyklang angebracht, und ihm die große oder die kleine Septime beygefügt werden kann: so entstehen hieraus in der harten Tonart, außer dem Septimenakkorde mit der kleinen Septime, großen Terz und reinen Quinte a), noch Septimenakkorde wie bey b) c) und d). Sie sind aber insgesammt weniger vollkommen oder widriger, (übel klingender,) als der Septimenakkord auf der Dominante a); daher muß auch bey diesen Septimenakkorden, sogar in der freyern Schreibart, die Septime jedesmal vorbereitet werden. Bloß der Septimenakkord auf der siebenten Stufe d), wobey ein verminderter Dreyklang zum Grunde liegt, macht hiervon eine Ausnahme. Denn bey diesem Septimenakkorde darf die kleine Septime allenfalls frey eintreten, wie unten bey g). In der weichen Tonart kommt, außer den erwähnten Septimenakkorden, noch auf dem Semitonio modi e) oder auf der zufällig erhöhten vierten Stufe ee) der verminderte Septimenakkord, und auf der Medianten ein Septimenakkord mit der übermäßigen Quinte vor, f). Von dem Letztern sind bloß die beygefüg-

ten

gen nicht übergehen, weil auf dem bey h) der beygefügte, ziemlich oft vorkommende Quintsextenakkord mit der übermäßigen Sexte *ic.* und auf dem Septimenakkorde bey i) der Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte und Quarte beruhet. (§. 133.) Andere leiten jedoch diesen Terzquartenakkord von dem §. 139. bey d) bemerkten Septimenakkorde her, indem sie bey der zweyten Versetzung desselben (bey dem Terzquartenakkorde) statt der großen Sexte k) die bloß zufällig erhöhte übermäßige Sexte kk) annehmen *). Dies Letztere (zufällige Erhöhen) ließe sich, wie mich dünkt, mit gleichem Rechte auch auf die Sexte des Quintsextenakkordes bey h) anwenden, wenn man nämlich den daselbst angegebenen Septimenakkord nicht für einen Grundakkord gelten lassen wollte. Sonach würde man sich den erwähnten Quintsextenakkord so erklären müssen, wie bey l) und ll). Diesem Grundsatz zu Folge wären auch die §. 133 und 134. angezeigten dissonirenden Dreyklänge entbehrlich, weil man z. B. den Sextenakkord §. 134. nur auf den Dreyklang D moll gründen, und bey dem daraus entsprungenen Sextenakkorde hier bey m) eine erhöhte Sexte annehmen dürfte, mm) u. s. w. Von dem ebenfalls nicht gebräuchlichen Septimenakkorde bey n), der auf der fünften Stufe der harten Tonart seinen Sitz haben müßte, kommt bis jetzt in den Compositionen einiger neuerer Tonsetzer bloß die erste Versetzung vor, o). Und auch diese wird nicht von Allen für brauchbar anerkannt.

h) i) k) kk) l) ll)

7 6 5 7 6 5 6 6 3 6 6 3 # 6 6 5 6 5 4 #

*) Kirnberger, die wahren Grundsätze *ic.* S. 28 f. Nur wird gleichwohl



Anm. Ueber den Quintsextenakkord bey h) und ll) bemerke ich noch, daß er einzeln (außer aller weitem Verbindung) angegeben, zwar eben so klingt, wie der Septimenakkord bey p); allein in Absicht auf die Modulation findet sich dabey eine sehr merckliche Verschiedenheit. Denn nach dem gedachten Septimenakkorde würde am natürlichsten der Dreyklang B, (dur oder moll,) allenfalls auch G moll zc. folgen; da hingegen der, auf einem Klavierinstrumente eben so klingende, Quintsextenakkord h) die bey ll) bemerkte Modulation in A moll voraussetzt. (§. 207. Note.)

§. 141.

Von allen den nur eben erwähnten Septimenakkorden ist, (außer dem auf der Dominante,) der sogenannte verminderte Septimenakkord bey a), seiner schönen Harmonie wegen ***), unstreitig der brauchbarste. Ueber die Entstehung desselben sind die Systematiker sehr verschiedener Meinung. Einige leiten ihn ohne allen Grund vom Septimenakkorde auf der Dominante her. Sie meinen nämlich, man dürfe nur den Bass einen halben Ton erhöhen, und die

wohl in der zweyten Tabelle der Kunst des reinen Sanges, erst. Th. auch der Septimenakkord H, dis, f, a, als ein Grundakkord aufgestellt —

*) Statt der eigentlich dazu gehörigen reinen Quinte (d) steht hier die übermäßige (dis).

**) Mozart: Così fan Tutte, im ersten Bande, Es dur, Takt 5. u. a. m.

***) Jedes dazu gehörige Intervall verhält sich zu dem nächstliegenden wie eine kleine Terz, welches bey keinem einzigen andern Akkorde der Fall ist.

die übrigen Stimmen unverändert liegen lassen b). Andere behaupten, er beruhe auf dem Nonseptimenakkorde der Unterterz des Basses, mithin sey die Septime, als None des weggelassenen wahren Grundtones — den ich in dem Beispiele c) durch die eingeschlossene kleinere Note bezeichnet habe — nur ein Vorhalt der Sexte d). Sonach wäre er auch kein selbstständiger Grundakkord. Noch Andere lassen ihn aus dem verminderten Dreyklange entstehen, und zwar so, daß sie diesem Dreyklange entweder oben e), oder unten f), die kleine Terz befügen. — Wessen Gründe überwiegend sind, kann hier nicht untersucht und entschieden werden. Ich bemerke nur noch, daß beyde gelinde Dissonanzen in diesem Akkorde, nämlich die Septime und die falsche Quinte, zwar frey eintreten können g) i), aber dennoch in der Regel eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen h).

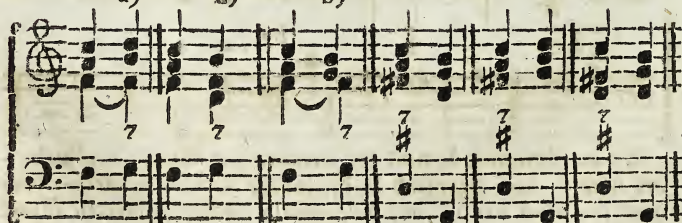
a) b) c) d) oder: e)

f) g) h) i)

An m. Zuweilen kommt der verminderte Septimenakkord — der nach §. 139. eigentlich in die weiche Tonart gehört — doch auch wie oben bey i), auf der zufällig erhöhten vierten Stufe der harten Tonart, aber gleichsam nur beyläufig vor. (Verglichen mit der Note S. 207.)

§. 142. Aus verschiedenen Ursachen kann der Septimenakkord, selbst bey vierstimmiger Begleitung, nicht jedesmal vollständig genommen werden. So muß man z. B. in allen den bey a) bemerkten Fällen aus dem Septimenakkorde die Quinte weglassen, und dafür die Oktave wählen b); da hingegen in den Beyspielen c) weder die Quinte, noch die Oktave, sondern nur die doppelte Terz statt findet. Nächste der Septime ist bey diesem Akkorde, so wie bey dem Dreyklang, das wichtigere Intervall die Terz; daher sollte diese im vierstimmigen Satze eigentlich niemals wegbleiben. Jedoch wird auch hiervon zuweilen eine Ausnahme nothwendig. Man läßt z. B. über einem liegenden oder denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse d) — wobey gemeinlich $\frac{4}{2}$ vorhergeht oder nachfolgt — wohl am besten die Terz weg, und greift dafür die Oktave, um dadurch den Sprung in die große Terz zu vermeiden ++), vorzüglich aber deswegen, weil diese Terz, als Leitton, nicht gehörig eine Stufe aufwärts fortschreiten kann, wenn anders der darauf folgende Dreyklang vollständig angegeben werden soll. So auch bey e) Nur ist in diesem Beyspiele, der erforderlichen Vorbereitung wegen, (§. 196.) noch überdies die sonst weniger wichtige Quinte bey dem Septimenakkorde schlechterdings nothwendig. Auch alsdann nimmt man am besten die Oktave, und läßt dafür die Terz weg, wenn die Letztere im Basse nachschlägt †). Außerdem könnte man in einem solchen Falle auch die Begleitung bey g) wählen.

Quinten etc. *) richtig: a) **) a) ***) b) gut:
a) a) b)



c)

die 7 nicht
aufgelöst.

cc)

c)

(3)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The bass line features several chords marked with 'b7' and '7'. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

d)

statt: ++)

nahte,

*) Die Septime ist nicht gehörig vorbereitet. §. 68. g) h).

**) Verdeckte Oktaven und Quinten, auch eine unrichtige Fortschreitung des Leittones, die jedoch in einer Mittelsstimme zu dulden wäre.

***) Die Septime nicht gehörig aufgelöst, und Quinten von ungleicher Größe. (§. 60. c).

***) Der Alt hat einen schlechtern (monotonischen) Gesang, als bey d).

nante, nicht verdoppelt werden h). Denn diese Terz ist nach der Anm. zu §. 101. an sich schon ziemlich scharf, und dissonirt hierbey noch ins besondere in beyden Stimmen gegen die dazwischen liegende Septime 2c. Daß aber auch die Oktave des Basses nicht statt findet, wenn durch sie Fehler entstehen, wie bey i), dies braucht kaum angemerkt zu werden.

nicht gut: anstatt: *) fehlerhaft: besser:

h(

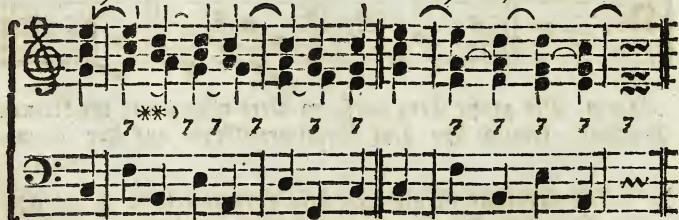
i)



§. 143. Bey einer Folge von mehreren Septimenakkorden muß man die Quinte und Oktave wechselsweise dazu nehmen, wie in den Beyspielen a), damit jede Septime gehörig vorbereitet und aufgelöst werden könne. Auch die doppelte Terz ist hierbey unter der obigen Einschränkung (Anm. zu §. 142.) anwendbar b), obgleich die dadurch entstehenden Sprünge und verdeckten Oktaven übrigens ohne Noth nicht noch zu ahmen sind.

a)

a) noch reiner:



*) Besser ist diese Behandlung doch immer noch, als die vorhergehende; ob man gleich auch bey den Septimenakkorde die Oktave nicht gern in der Oberstimme greift. (§. 75. u. a. m.)

**) Verdeckte Oktaven können hierbey, wenigstens in den Mittelfstimmen, nicht immer vermieden werden.

Anm. Eine ähnliche Folge von Septimenakkorden pflegt man die Quintentransposition oder schlechthin die Septimenfolge zu nennen. Sie ist durch den zu häufigen Gebrauch gewissermaßen ekelhaft und verächtlich geworden, daher bringt man sie gegenwärtig überhaupt nicht mehr so häufig, als ehemals, oder doch nicht leicht so ausgedehnt an, wie hier:

oder figurirt:

desgleichen:

§.

*) Bey diesem Septimenakkorde ist die doppelte Terz, nach §. 142. Anm. h, nicht erlaubt.

§. 144.

Da bey der durchgehenden oder vielmehr stillstehenden Septime a), genau genommen, die Dissonanz im Basse 2c. liegt, oder da in diesem Falle eigentlich der Bass selbst durchgeht aa) (§. 51. Anm.): so kann hierbey die Septime allenfalls verdoppelt werden b). Auch ist es erlaubt, die zum vorhergehenden Dreyklange gehörige Quinte — hier das g — bezubehalten c). Dadurch entsteht eine Art von Zwischenakkord, den ich aber lieber bey einem abwärts fortschreitenden Basse gebrauchen würde, wie bey cc); theils weil im entgegen gesetzten Falle die Stufe, wohin die Terz gehen soll, nicht unbesezt ist; (§. 70.) theils aber auch deswegen, weil die Verdoppelung der Oktave bey dem Septimenakkorde über E keine gute Wirkung thut. Uebrigens hüte man sich bey dem stillstehenden Septimenakkorde vor der Quinte, die gemeiniglich Fehler verursacht d). Eine Ausnahme hiervon macht das eben nicht zu empfehlende Beyspiel e). Außerdem begleitet man — besonders wenn die Bewegung geschwind ist — diesen Septimenakkord auch wohl nur dreystimmig, weil dabey in gewissen Fällen eine vierte Stimme ohne Fehler 2c. entweder gar nicht, oder nur in der getheilten Begleitung (und dennoch nicht völlig rein und fließend) möglich ist, wie bey ee). Die in der angenommenen Lage allenfalls zu wählende vierte Stimme — vorausgesetzt, daß man die stillstehende Septime nicht verdoppeln will — habe ich durch kleinere Noten bezeichnet.

a) a) aa) aa) b) b) c) cc)

7 6 7 - 6 - 7 6 7 7/4 6 7/4

fehlerhaft:

e)

ee)

ee)

d)

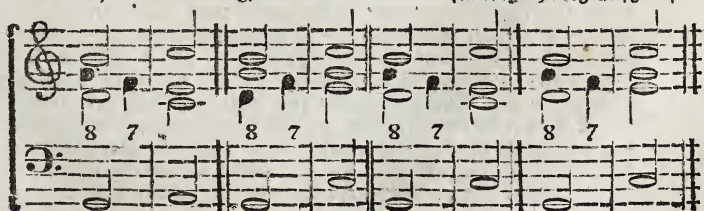


§. 145. Bey der sogenannten nachschlagenden Septime (§. 51. Anm. f) soll man eigentlich mit der Oktave in die Septime schreiten, wie unten bey f). Indesß ist es doch auch erlaubt, und zuweilen sogar nothwendig, mit der Quinte in die Septime zu springen g), wenn man anders den folgenden Drehtklang ohne Fehler vollständig greifen und in einer bequemen Lage bleiben will, wie bey + in dem Beispiele h). Durch das Vorausnehmen oder Anticipiren (§. 101. Anm. 2) der nachschlagenden Septime entsteht der bekannte chromatische Satz bey i). In solchen Fällen wird die Septime — wie Einige lehren — durch die vorhergehende große Terz vorbereitet. Daß dieses aber keine wirkliche Vorbereitung heißen könne, habe ich §. 68. erinnert. Auch darf die kleine Septime, nach §. 137., bey allen diesen Septimenakkorden ohnehin frey eintreten. Denn im Grunde sind es lauter unmittelbar auf einander folgende Dominanten, worüber diese Septimenakkorde vorkommen.

f)

g)

unvoll. die 7 nicht ge-
ständig. hörig aufgelöst.



Septenakkord mit der zufällig erhöhten großen Sexte gebrauchten o). Welche Lesart aber in einer oder der andern Rücksicht die richtigere sey, dies kann hier — wo bloß von den üblichen Freyheiten bey der Auflösung der Septime die Rede ist — nicht näher untersucht werden. Ueberdies gehören dergleichen Untersuchungen auch nicht in ein Lehrbuch, welches für angehende Generalbassspieler bestimmt ist, und worinn hauptsächlich nur die erforderliche Behandlung der vorgeschriebenen Akkorde gezeigt werden soll. Sehr einleuchtend und ausführlich handelt Lirnbeger im ersten Theile der Kunst des reinen Satzes S. 80. ff. und in dem Zusatz dazu S. 38. ff. von den gedachten harmonischen Freyheiten, und besonders von den Uebergehungen der Auflösung.

k)

l)

m)

m) Seb. Bach. anstatt:

n)

o)

§. 146. Bey dreystimmiger Begleitung greift man zu einem Grundtone mit dem Septimenakkorde, wo möglich, die Septime und die Terz a), als die beyden Hauptintervalle (§. 103. c). Des übereinstimmendern Gesanges wegen ac. kan jedoch zuweilen statt der sonst weniger nothwendigen Quin-

te, die Terz wegbleiben b). In dem Beispiele c) wird die Quinte, der erforderlichen Vorbereitung, und bey d) der Auflösung wegen, schlechterdings nöthig; mithin bleibt auch in diesen und ähnlichen Fällen die Terz weg. Bey dem verminderten Septimenakkorde ist ohnehin die konsonirende kleine Terz das entbehrlichste Intervall e). Würde die zweystimmige Begleitung verlangt, so hätte man, nach Umständen nur die Septime oder die Terz zu greifen. f). Die fünfstimmige Begleitung setzt, außer der Septime, Terz und Quinte, noch die Oktave g), oder nöthigen Falles die Verdoppelung des Grundtones im Einklange voraus gg). In dem Beispiele h), wo auf dem Semitonio modi von C weder die Oktave, noch die doppelte falsche Quinte statt findet, muß man die Terz verdoppeln. Folgt aber nach diesem Septimenakkorde der weiche Dreßklang von E oder der darauf gegründete Septimenakkord, wie bey g) +) oder ist die Modulation in A moll, und folglich das H nicht Leitton: so darf allenfalls auch der Grundton verdoppelt werden. (§. 125.) Bey i) wird die Oktave als fünfte Stimme nothwendig, weil dadurch die folgende dissonirende Quinte (§. 148.) vorbereitet werden muß. Uebrigens kann man bey fünfstimmiger Begleitung auch die reine Quinte in zwey Stimmen greifen k). Nur bey dem verminderten Septimenakkorde l) ist die Terz allein verdoppelbar, weil dabey, außer der dissonirenden Septime und falschen Quinte, auch die Oktave, als Leitton, nicht statt findet. m).

a) a) a)

b)

c) G. 102. d)

7 7 7 5/3 6/4 b7/5 b7/3 9/4b 7/5

e) f) f) g) g) †) g) g)

gg) hh) i) k) l) m) schlecht.

§. 147. Kurzes und leichtes Übungsexempel zum Septimenakkorde.

Adagio cantabile.

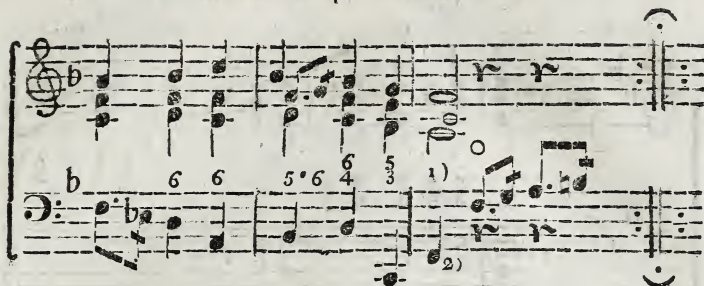
A) B) D)

A) §. 127. b) e) f), und 138. B) §. 66. Durch die Oktave (d) würde hier noch überdies leicht zu vermeidende Quarten von ungleicher Größe entstehen. (§. 60. d) C) §. 123. A u. m. unter A) D) §. 142. a) b).

E) F) G) H) I) K) L)

N) O) P) Q) R) 2) S) T)

E) §. 139. und 141. F) In Ansehung der Quinten wie bey B). Die Verdoppelung der großen Terz wird hier auch deswegen nothwendig, weil bey dem darauf folgenden Septenakkord unter G), nach §. 141. nur die Oktave zur vierten Stimme genommen werden darf. H) §. 144. I) Durch die Oktave a entstehen, im Alte gegen den Bass, verdeckte Oktaven, die jedoch in einer Mittelstimme wohl hingehen könnten. (§. 71.) K) §. 139. L) §. 64. und 104. unter k). Wer diesen Dreyslang ohne die Quinte für allzuleer und unvollständig hält, der muß bey dem vorhergehenden Septimenakkorde die Quinte weglassen. (§. 142.) und dafür die Oktave im Alte beybehalten, wie §. 150. unter H) u. a. m. M) Das erstemal werden in ähnlichen Fällen bloß die aufwärts gestrichenen, mit 1) bemerkten Noten, bey der Wiederholung aber die aufwärts gestrichenen (ohne weitere) Begleitung gespielt. (§. 38. d). N) §. 146. b). O) §. 144. ee). P) §. 146. a). Q) Ebendaf. und §. 138. R) §. 138. und 145. i). Durch die hier angebrachte Fermate wird übrigens die Auflösung der Septime nicht aufgehoben; denn das c muß bey dem folgenden veränderten Basse dessen ungeachtet eine Stufe abwärts fortschreiten. Die Ausnahmen, welche sich einige Komponisten dagegen erlauben, gehören nicht für den Generalbasspieler. S) Hier könnte man im Alte auch die durch eine kleine Note bezeichnete Oktave beybehalten, und dafür die Septime im Tenore nehmen, um den folgenden Dreyslang C vollständig zu bekommen; allein alsdann müßte der Leitton c nach diesem Dreyslange abwärts springen, welches jedoch in der Mittelstimme zur Noth auch zulässig wäre. T) Wie bey L), und §. 145. desgl. 33.



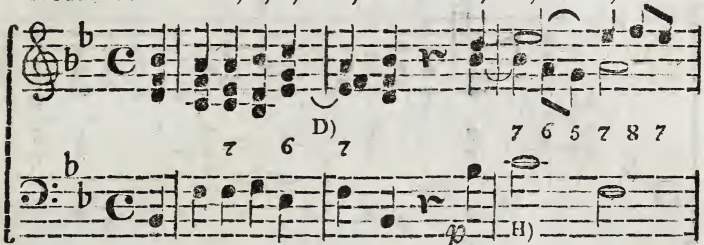
Zur fernern Uebung dieses wichtigen Akkordes folgt noch ein Beyspiel :

Moderato.

A) B) C) E)

F) G)

I)



U) §. 111. i). V) §. 33. W) §. 139. X) Eigentlich sollte hierbey der Leitton in das f fortschreiten; weil aber dadurch bey Tonchlüssen der Dreypfang unvollständig würde, so erlaubt man bey dem Generalbassspielen, nach §. 104. Anm. m), allentalls das Herabspringen des Leittones in die durch eine kleine Note angedeutete Quinte. Allein von der Vollständigkeit abgesehen ist übrigens die Fortschreitung in die Oktave besser.

A) §. 137. b) e). B) §. 137. f), und 101. b). Verdoppelte man hierbey die Quinte d) im Einklange, so würden im Tenore gegen den Bass offenbare Quinten entstehen. Das vorhergehende a des Diskantes ist hier Leitton. (§. 137. Anm. 2). C) §. 71. Anm. u. §. 112 c). D) Ich werde in allen den folgenden Uebungsbeyspielen die vorzubereitenden Dissonanzen durch einen Bogen bezeichnen — wie es hier und schon vorher in einigen Beyspielen geschehen ist — damit der Lernende dadurch an die erforderliche Vorbereitung erinnert werde. Daß man aber dessen ungeachtet, auf besaiteten Klavierinstrumenten, die Dissonanzen anschlagen könne, ist bereits §. 84. bemerkt worden. E) §. 142. b). Behielte man hier, statt der Oktave, die schon liegende Quinte c, so entstünde im Alto gegen den Bass ein Triton, (§. 54.) und überdies wäre es sodann nicht möglich, den folgenden Dreypfang ohne schlechte Fortschreitungen vollständig zu greifen. F) §. 79. a). und 103. b). Die Quinte findet bey diesem Dreypfange deswegen nicht statt, weil die folgende Septime b durch die Oktave vorbereitet werden muß. G) §. 146. a). H) §. 23. b). §. 70. Anm. 1.

The musical score is divided into three systems, each containing two staves (treble and bass clef) in B-flat major. The exercises are labeled as follows:

- System 1:** K), L), M), N). Exercise N) includes fingerings 5, 6, 7, 6, 5 and 5, 6, 7, 6, 5.
- System 2:** O), P), Q), R), S), T), U). Exercise P) includes fingerings 7, 6, 5, 6, 7, 6, 5.
- System 3:** Y), W), X), X), Z). Exercise W) includes fingerings 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 7, 7, 7.

Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and accents. Exercise Z) concludes with a fermata.

K) §. 103. b), und §. 71. L) §. 142. d), und 137. e). M) Näh-
me man hierbei ongeart der Oktave die Quinte, so entsünde hernach
in der Mittelsstimme ein Sprung etc. N) §. 146. b) O) §. 139. ee).
§. 141. g) b) u. 146. e) P) §. 142 b). Allenfalls könnte man diesen
Septimenakkord auch vollständig greifen, und sodann den nur in ei-
ner Mittelsstimme liegenden Terzton e herunter in das c springen las-
sen; (§. 104. A n m. m) wiewohl ich die oben beigefügte Begleitung,
im Ganzen genommen, für besser halte. Q) Da hier noch kein wirk-
licher Zouschluß folgt, so greift man auch nicht den Septimenakkord,

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (Bb).
 System 1: Treble staff has notes F4, A4, Bb4, C5. Bass staff has notes F4, Bb4, C5. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Dynamics: *t. s.*, *f*.
 System 2: Treble staff has notes F4, D5, E5, F5. Bass staff has notes F4, D5, E5, F5. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Dynamics: *f*.
 System 3: Treble staff has notes F4, H4, I5, K5. Bass staff has notes F4, H4, I5, K5. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Dynamics: *ff*.

(§. 139.) sondern nur den vorgeschriebenen Dreyklang. R) Bey ähnlichen Triadschlüssen ist der Sprung zweckmäßig, um dadurch desto mehr zu überraschen. S) §. 137. c). T) §. 145. i). U) §. 139. a), und §. 137. d) e). V) §. 131. unter X). W) §. 146. a). X) §. 144. besonders ee). Y) §. 143. a). Z) Ebendas. b) und §. 142. c). Das zufällig erhöhte e ist hier nicht verdoppelbar, und die vorhergehende Septime a muß abwärts aufgelöst werden. Aa) §. 101. a). Statt der offenbaren Quinten, welche durch die Oktave f entstehen würden, wählt man lieber das kleinere Uebel, nämlich verdeckte Oktaven im Tenore gegen die Oberstimme. Denn auch die Terz a darf hier, nach §. 75. **) nicht im Einklange verdoppelt werden. Bb) §. 145. i). Cc) §. 136. e). Dd) §. 145. f). Ee) Die Oktave im Diskante wäre hier bey weitem nicht so gut, als die Terz, weil das vorhergehende d am natürlichsten aufwärts fortschreitet. Ueberdies nimmt man auch außerdem die Oktave ohne Noth nicht in der Oberstimme. Ff) §. 141. g) h), und Anm. i). Gg) §. 145. g). Hh) §. 74. und 104. i). Ii) §. 114. m). Kk) §. 146. g).

Zweyter Abschnitt.

Vom Quintsextenakkorde. (Sextquintenakkorde.)

§. 148.

Durch die erste Versetzung des Septimenakkordes a) entsteht der Quintsextenakkord, (§. 87. desgl. §. 137.) zu welchem also, außer dem Basse, noch die Quinte, Sexte und Terz gehört aa). Seinen Hauptsitz hat der Quintsextenakkord auf dem Semitonio modi, oder auf der tonbezeichnenden Note aa); allein dessen ungeachtet kann doch auch auf jeder andern Stufe der Tonleiter irgend ein Quintsextenakkord statt finden. (Verglichen mit dem, was in dieser Hinsicht §. 139. von dem Septimenakkorde gesagt worden ist.) Aus den Beyspielen a) und aa) sieht man zugleich, daß bey dem Quintsextenakkorde die Sexte der, in eine Mittelfstimme verlegte eigentliche Grundton ist, von welchem der Bass (wie bey dem Sextenakkorde) die Terz hat. Nur die Quinte, als ursprüngliche Septime b), dissonirt hier bey hauptsächlich gegen die durch eine kleine Note bemerkte Sexte, zu welcher sie sich wie eine Septime verhält. Daher muß auch die Quinte, wie im Grundakkorde die Septime, wo möglich vorbereitet c) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden d). Daß man sie nicht verdoppeln darf, brauche ich kaum zu erinnern. Alles dies gilt auch von der reinen Quinte. Weil aber nach §. 139. diejenigen Septimenakkorde, aus welchen der Quintsextenakkord mit der reinen Quinte entspringt e), noch überdieß weniger vollkommen (widriger u. s. w. sind, als der Septimenakkord auf der Dominante bey a): so muß auch die reine Quinte mit noch größerer Vorsicht behandelt werden, als die falsche, d. h. die reine Quinte darf eigentlich nie unvorbereitet vorkommen u. s. w. Mehr hiervon §. 150.

a)

a) aa) b) c) nicht gut: d) fehlerhaft:

e) e) f) g) anstatt: h)

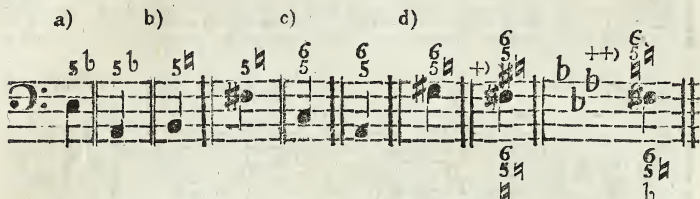
Anm. Von der sonst erforderlichen Auflösung ist jedoch die hier bey f) bemerkte stillstehende Quinte ausgenommen. §. 51. Anm. desgl. §. 144.) Nur muß sie auch wirklich in derjenigen Stimme, worinn sie anfangs lag, beygehalten werden. Unrichtig oder doch nicht nachahmungswürdig wäre demnach die Behandlung bey g), obgleich bey dem Liegenbleiben der Quinte zuweilen ein Sprung nöthig wird h).

§. 149. Der Quintsextenakkord mit der falschen Quinte wird gemeiniglich etwas unbestimmt (§. 126.) wie bey a) nur durch $5b$ oder erniedrigend $5\sharp$ bezeichnet b). **) Wenn aber die Quinte

*) Das $\sharp$ oder die 5 ist zwar hierbey nicht schlechterdings notwendig, weil man (der Vorzeichnung gemäß) auch obnehin die falsche Quinte (f) greifen würde. Allein gewöhnlich fügt man in ähnlichen Fällen das $\sharp$, oder nach der Anm. zu §. 25. ein b , als eine Art von Warnungszeichen hinzu, damit der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife.

**) Einige wollen dazu ohne Ausnahme bloß eine durchstrichene 5 gebraucht wissen; allein diese Bezeichnung wäre in gewissen Fällen, wenigstens für Ueübte, noch zweydeutiger. (Verglichen mit §. 102. n) und §. 130. f.)

Quinte dabey rein ist, so fügt man noch die Sexte hinzu c). Dies Letztere geschieht jedoch zuweilen, nicht ohne Grund, auch bey dem Quintseptenakkorde mit der falschen Quinte d). Aus gewissen Ursachen wird dann und wann die Terz, oder an deren Stelle das erforderliche Versetzungszeichen, ebenfalls mit angedeutet, wie bey +) und ++).



Anm. In den beyden letztern Beyspielen sollte allerdings die zufällig kleine Terz durch ein Versetzungszeichen, wie es hier geschehen ist, ausdrücklich bestimmt werden; allein gemeinlich unterbleibt es, weil man voraussetzt, daß die verminderte Terz kein Generalbasspieler von selbst greifen werde. Will aber der Komponist die verminderte Terz haben, so pflegt er sie auf die unter den Noten bemerkte Art, nämlich durch ein $\sharp$ oder $\flat$ zu bezeichnen. Allein beyde, der Septimenakkord (§. 140. i.) und der davon abstammende Quintseptenakkord mit der verminderten Terz, kommen wenig oder gar nicht vor.

§. 150. Die Quinte soll zwar (nach §. 148.) bey dem Quintseptenakkorde vorbereitet werden; indeß tritt doch die falsche Quinte sehr häufig frey ein a). Dafür liegt aber gemeinlich die Sexte a), welche man in der selben Stimme behalten muß. Folglich wäre die Begleitung bey b) unrichtig.*) In dem Beyspiele c) kann auch die Sexte nicht vorbereitet (liegen) bleiben, weil die vorhergehende Septime aufgelöst werden muß; mithin ist der Generalbasspieler deswegen entschuldigt. Bey d) findet, in der hier angenommenen Lage, das Liegenbleiben der Sexte ebenfalls nicht wohl statt; wenn man anders die dadurch entstehenden

*) Alles, was §. 137. in dieser Rücksicht von der Septime und Oktave gesagt worden, das gilt hierbey von der Quinte und Sexte.

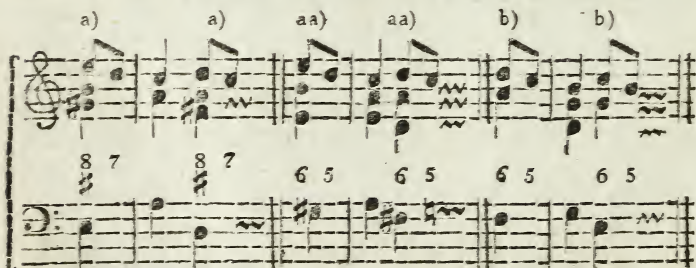
den Quinten von ungleicher Art in den beyden äußersten Stimmen für fehlerhaft hält, (§. 60. h). Besser wäre in so fern, wenigstens für das Auge, die Behandlung bey dd). Auch um einen fließendern Gesang, eine gleichförmigere Lage &c. zu erhalten, darf man allenfalls die falsche Quinte bey e) frey eintreten lassen. Denn streng behandelt würde die Begleitung dieses Beyspieles ziemlich steif ausfallen. Bey dem Quintseptenakkorde unter f) ist keine Vorbereitung möglich, und auch, wie bey dem verminderten Septimenakkorde, nicht schlechterdings nothwendig. (Die Quinten in den Mittelstimmen sind nach §. 60. zulässig.) Bringt aber der Komponist den Quintseptenakkord mit der reinen Quinte so unregelmäßig an, daß diese Quinte vorher gar nicht da seyn, und bey vierstimmiger Begleitung auch die Sexte nicht ohne Fehler in derjenigen Stimme liegen bleiben kann, in welcher sie bey dem vorhergehenden Akkorde lag, wie in dem Beyspiele g): so fällt die Schuld nicht auf den Generalbassspieler, sondern auf den Tonsetzer selbst.

a) b) c) d) dd)

§. 101.
*) e) Anm. i. e) f) g) Quinten:

*) Beyläufig bemerke ich hier, daß in diesem Falle durch die Okt.

§. 151. Auf den Dreyklang und auf die nachschlagende Septime bey a) gründen sich die unter aa bemerkten Versehungen 6 5. In diesem Falle bezeichnet also die Ziffer 5 keinen Dreyklang, sondern die ebenfalls nur nachschlagende, aber aufzulösende, Quinte des Quiniseptenakkordes *) Am besten verdoppelt man, überhaupt genommen, anfangs den wirklichen Grundton, folglich hierbey die Sexte. Diese bleibt sodann in der einen (gemeiniglich tiefern) Stimme liegen, während die andere Sexte in die Quinte fortschreitet wie bey aa). Wäre aber die doppelte Sexte nicht ohne Fehler cc. zu haben, so müßte man dafür die Terz in zwey Stimmen greifen b). Nur sind bey dieser Verdoppelung — wenn nämlich die Sexte in die nachschlagende Quinte gehen soll — außer der Unvollständigkeit auch Sprünge unvermeidlich, wie dies die beygefügte Begleitung zeigt. Allenfalls kann auch die Oktave zur vierten Stimme genommen werden c), jedoch nur unter den bekannten Einschränkungen. (§. 111.) Ich würde aber, wo möglich, zur doppelten Sexte rathen. Von dem Beispiele d) gilt, unter veränderten Umständen, alles das, was (§. 145. bey i) bemerkt worden ist.



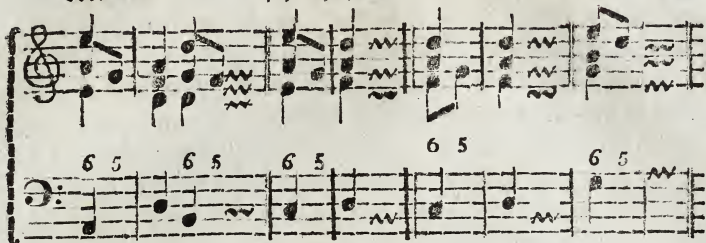
tave des Dreyklanges F, gegen das folgende fis des Basses, im Alto ein Querstand entstehen würde, den jedoch (wenigstens in langsamer Bewegung, (§. 71. cc) auch die gründlichsten Konseker nicht immer vermeiden.

*) Von einem Vorhalte, wobey die Sexte nur an der Stelle der dahin gehörigen Quinte steht, und wo also der Dreyklang dadurch aufgehalten wird cc. ist hier noch nicht die Rede. (§. 172.)

oder :

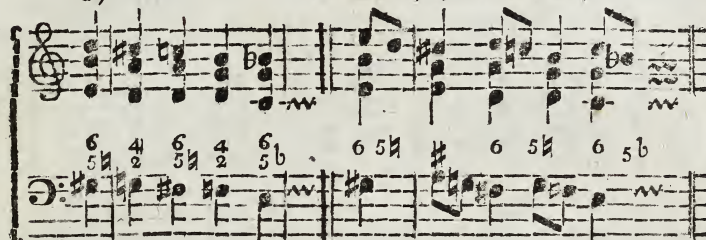
fehlerhaft. *) +)

c)



d)

nämlich ohne Vorausnahme :



§. 152. Bey dreystimmiger Begleitung bleibt am besten die Terz weg a), besonders wenn der Quintseptenakkord im Durchgange vorkommt, oder vielmehr bey dem Quintseptenakkord mit der stillstehenden Quinte b) (§. 51. Anm.) Jedoch muß man in dem Beispiele c), der erforderlichen Auflösung und Vorbereitung wegen, die Terz greifen, und dafür die Septe weglassen. Auch alsdann, wenn die letztere im Bass selbst nachschläge, wie bey cc), könnte sie in den begleitenden Stimmen wegleiben. Aus gleichem Grunde würde man im Beispiele d), statt der Quinte, die Terz zu wählen haben. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf mehrere Fälle von ähnlicher Art machen. In den Beyspielen e) muß sogar bey vierstimmiger Begleitung die Septe weggelassen, und dafür die Terz verdoppelt werden; da

*) Außer der nicht erfolgten Auflösung entstehen hierbey, anstatt der verdeckten Quinten und Sprünge, im Alto gegen den Bass sogar offenbare Quinten, welchen man nur durch die bey + bemerkte Fortschreitung der Terz ausweichen kann.

da hingegen bey f) statt der Terz die Oktave nöthig wird, wenn man anders bey e), in der angenommenen Lage, die Quinten vermeiden, und bey f) die Dissonanzen gehörig vorbereiten will. Soll aber im letzterem Falle der Quintseftenakkord nicht unvollständig bleiben, so muß man eine fünfte Stimme, nämlich außer der Terz auch noch die Oktave, dazu greifen g). Bey h) wird dieses Intervall der aufzulösenden None wegen ebenfalls nöthwendig. Nur auf dem jedesmaligen Semitono modi hätte man, bey fünfstimmiger Begleitung, statt der Oktave die Septe i), oder allenfalls die Terz zu verdoppeln, wie bey k).

a) a) b) c)

cc) oder: d) e) e) Quinten: (*)

*) Von diesen Quinten schreibt Marpurg: „Zwischen den Mittelstimmen könne man sie ziemlich vertragen.“ Er setzt hinzu: „Die Dissonanz erschütert alhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruss. Unterdeßsen ist es besser, die drey obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten (vermittelst einer andern Lage) in Quarten zu verwandeln.“ (Handb. d. erst. Th. zweyte Auflage, S. 97.) Da g) hingegen findet sie Seite 258. auf jeden Fall ekelhaft. —

The image shows a musical score for a piece titled "Die Nacht" by Johann Sebastian Bach. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece is labeled with "f)" and "g)" above the first and second measures, and "h)" and "i)" above the third and fourth measures. The title "Die Nacht" is written in a stylized font above the third measure. The composer's name "Johann Sebastian Bach" is written in a stylized font above the fourth measure. The score is a page from a book, with the page number "1" visible in the bottom right corner.

Anmerk. Noch hat man zu merken, daß bey folgenden Quintsextenakkorden die Sexte eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, weil sie bey 1) Triton, und bey 2) übermäßig ist. Dagegen sollte bey 1) die kleine Terz, als falsche Quinte im verminderten Septimenakkorde u. eigentlich eine Stufe abwärts gehen. Allein nicht selten übernimmt der Baß, nach §. 46. die Auflösung derselben, wie bey 11). Ueberhaupt verflattet man dieser Terz, weil sie nur gegen eine Mittelstimme dissonirt, noch mehrere Freiheit, als der falschen Quinte.

[illegible]

§. 153.

*) Einige erlauben diese Behandlungsart, statt der, freylich etwas leeren, Begleitung bey f). Allein das Nachschlagen eines Intervalles, um dadurch die folgende Dissonanz vorzubereiten, ist doch immer auch nur ein Hülfsmittel, dessen ich mich bloß im äußersten Nothfalle bedienen würde. Denn kämen z. B. in allen dazu gesetzten Stimmen gleich lange Notengattungen vor, wie oben bey f) : so würde man den Generalbassspieler, mit seinem dazwischen eintretenden (nachschießenden) Intervalle sehr zur Unzeit allein hören. S. 115.

**) Sicherer ist die bey g) enthaltene fünfstimmige Begleitung, wenn der Komponist nach dem Quintsextenakkorde die Septime sogleich mit dem Eintritte des folgenden Basses angegeben haben will.

§. 153. Uebungsbeispiel zum Quintsextenaufforde.

Allegro. A) B) C) D)

E)

K) L) M) N) O) P)

A) §. 148. d) und 150. a), desgl. 140. b). B) §. 148. e). C) §. 151. aa). D) §. 149. d), desgl. 150. a) und §. 71. Anm. d). E) §. 31. c). F) §. 111. G) §. 152. cc). H) §. 149. Anm. zu +). I) §. 148. e). Da die reine Quinte im Alte vorbereitet werden muß, so wird der Sprung in der Oberstimme nothwendig. K) §. 150. a). L) §. 139. a) und aa). M) §. 104. Anm. m). N) §. 150. e). O) §. 80. a). P) §. 148. Anm. f). und §. 152. b).

Q) R) S) T)

U) V)

W) X)

Q) §. 148. Anm. g) h). Uebrigens ist der hier nothwendige Sprung aus dem guten Taktheile ungleich zweckmäßiger, als auf einem schlechten, weil nämlich durch diesen Sprung in der Oberstimme der gute Taktheil noch fühlbarer wird. R) Die Oktave (d) würde gegen das im Basse folgende dis einen Querstand verursachen, daher verdoppelt man besser die Terz im Einklange. (S. 237. *). S) §. 150. e). T) §. 152. Anm. m). U) §. 152. c). V) §. 251. W) §. 152. e). X) Der Aehnlichkeit wegen. Doch kann man auch die Oktave h dazu greifen.

Y) Z) Aa) Bb) Cc)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The score is divided into five sections labeled Y), Z), Aa), Bb), and Cc). Section Y) starts with a piano (p) dynamic. Section Z) has fingerings 9, 5, 7, 9, 3, 6, 7. Section Aa) has a forte (ff) dynamic. Section Bb) has a forte (ff) dynamic. Section Cc) has a forte (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Dritter Abschnitt.

Vom Terzquartenakkorde.

§. 154.

Zu diesem Akkorde gehört, außer dem Basse, dessen Terz und Quarte, noch die Septe. Da er durch die zweyte Versetzung des Septimenakkordes entsteht a), so folgt, daß der Bass hierbei die Quinte von dem eigentlichen Grundtone hat b). Die ursprüngliche Septime — in den nachstehenden Beyspielen das f) — wird bey dem Terzquartenakkorde durch die gedachte Versetzung zur Terz b), welche Letztere daher wie eine Dissonanz behandelt werden muß. Auch dissonirt sie in diesem Akkorde allerdings gegen die Quarte, zu welcher sie sich, in der bey b) angegebenen Lage, wie eine Septime verhält. Sonach darf die Terz nicht verdoppelt werden; aber wo möglich, muß man sie vorbereiten c), und jedesmal eine Stufe abwärts auflösen d).

Y) Seite 182. unter V). Z) Hier pausirt die tiefere Mittelstimme, (der Tenor,) mithin liegen die zwey Quinten (a gegen das d des Basses) nicht in denselben Stimmen. Ueberdieß könnten auch diese Quinten, nach der Anm. zu §. 55. k), noch wohl hingehen; besonders da mit dem vorübergehenden Dreyklange eine Periode geendigt wird. Aa) §. 152. c). Bb) §. 146. c). Cc) §. 152. g). Der Verschluss ist als eine kurze Wechselnote zu betrachten. (S. 50.)

d). Nur die stillstehende Terz bey dd), die aber äußerst selten vorkommt, ist von der sonst erforderlichen Auflösung ausgenommen. Anstatt der Terz liegt zwar öfter die reine Quarte vorher e), wie dies bey dem Septimenakkorde mit der Oktave der Fall ist; allein dessen ungeachtet übernimmt die Quarte nie die Auflösung, sondern sie bleibt gemeiniglich liegen f), und schreitet in der Folge, gleich andern Konsonanzen, völlig uneingeschränkt, d. h. bald auf- bald abwärts fort g). Auch wird die gedachte Quarte — welche bey diesem Akkorde der, in eine Mittelstimme verlegte, eigentliche Grundton ist — von verschiedenen klassischen Tonsetzern, so gar im vierstimmigen Satze, bey dem Eintritte des Terzquartenakkordes zuweilen verdoppelt h). Noch gewöhnlicher und untadelhafter ist diese Verdoppelung im fünfstimmigen Satze. i).

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system (a-i) shows the following chords and fingerings:

- a) G major triad (G4, B4, D5) with fingerings 7, 6, 4 in the treble and 5, 3 in the bass.
- b) D minor triad (D4, F4, A4) with fingering 7 in the treble and 3 in the bass.
- bb) G major triad (G4, B4, D5) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- c) D minor triad (D4, F4, A4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- d) G major triad (G4, B4, D5) with fingerings 6, 4 in the treble and 3 in the bass.
- dd) D minor triad (D4, F4, A4) with fingerings 6, 4 in the treble and 3 in the bass.
- e) G major dyad (G4, B4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- f) D minor dyad (D4, F4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- g) G major dyad (G4, B4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- f) D minor dyad (D4, F4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- g) G major dyad (G4, B4) with fingerings 4, 3 in the treble and 4, 3 in the bass.
- h) D minor dyad (D4, F4) with fingerings 6, 6 in the treble and 4, 3 in the bass.
- i) G major dyad (G4, B4) with fingerings 6, 6 in the treble and 4, 3 in the bass.

*) Dies kann zugleich zu einem Beispiele von der nachschlagenden Terz, oder von einem zergliederten Terzquartenakkord dienen. (Vergl. mit §. 145. und §. 151.)

Es verdient angemerkt zu werden, daß diejenigen, welche die reine Quarte geradezu und ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklären, bey dem Terzquarten- und Sekundenakkorde das vermehrte Dissoniren der reinen Quarte gegen den Bass selbst entweder ganz mit Stillschweigen übergehen, oder ihr doch bey diesen beyden Akkorden — aus Gründen, die wohl nicht jeder völlig befriedigend finden dürfte — alle nur mögliche Freyheiten einer Konsonanz zugestehen.

§. 155. Man pflegt den Terzquartenakkord gewöhnlich bloß durch $\frac{4}{3} \left(\begin{smallmatrix} 4 & 4 & 4 \\ b & a & b \end{smallmatrix} \right)$ und dgl.) zu bezeichnen. Nur alsdann, wenn die Sexte zufällig groß ist a), oder wenn etwa die Septime über derselben Note vorhergeht b) u. wird auch die Sexte beygefügt. Oft bezeichnet man sogar vermittelt der 6 allein den Terzquartenakkord, wie bey c). Dieser, wenigstens in Hinsicht auf den Anfänger, unzeitigen Abkürzung bedienen sich verschiedene Tonsetzer u. auf der zweyten Stufe der jedesmaligen Tonica; weil auf dieser Stufe der Terzquartenakkord seinen Hauptsitz hat, und auch hierauf bey dem Sextenakkorde gemeiniglich zum Grunde liegt. Denn der Sextenakkord auf der zweyten Stufe ist größtentheils nicht die erste Versetzung des verminderten Dreyklanges, (§. 128. d) sondern vielmehr ein, auf dem Septimenakkorde bey cc) beruhender, mithin unvollständiger Terzquartenakkord, wobey die Quarte fehlt. (§. 169. u.) Auch würden bey vierstimmiger Begleitung zuweilen Sprünge, oder wohl auffallende Fehler, ganz unvermeidlich seyn, wenn man auf der erwähnten Stufe, anstatt des dahin gehörigen Terzquartenakkordes, nur den vorgeschriebenen Sextenakkord greifen wollte. Dies ist der Fall in dem Uebungsbeypiel §. 159. bey E) I) und K). Uebrigens wird, ohne ausdrückliche Bezeichnung der Terzquartenakkord auf keiner andern Stufe genommen. Daher wäre es unrecht, bey d), anstatt des Sextenakkordes, den Terzquartenakkord zu greifen. Aber auch selbst auf der zwey-

a) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ b) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ c) cc) $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$ e) cc) $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \end{smallmatrix}$ d) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

d) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ e) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ f) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ g) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ h) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

i) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ i) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ k) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ k) $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$

**) Da hier (durch das bald folgende gis) eine Wendung ins A-moll genommen wird, so wäre die Quarte g) bey dem Sextenakkorde noch überdieß, wie man gewöhnlich sagt, wider die Modulation.

§. 156. Wenn bey dem Terzquartenakkorde, außer der Terz, noch Nebendiffonanzen befindlich sind, so müssen auch diese auf die ihnen eigene Art behandelt und aufgelöst werden. Bey dem, vom verminderten Septimenakkorde abstammenden Terzquartenakkordea) — wobey übrigens alle drey Intervalle frey eintreten können (§. 141. g) — muß also die übermäßige Quarte (als Leitton und bey b) die an sich dissonirende übermäßige Sexte eine Stufe aufwärts gehen, schreitet aber die übermäßige Sexte bey c) dessen ungeachtet einen halben Ton abwärts fort, so liegt dabey das §. 145. erwähnte Anticipiren und Uebergehen eines Intervalles zum Grunde d). Da bey dem Terzquartenakkorde unter a) und b) der Baß nicht die reine, sondern die falsche Quinte von dem Grundtone hat, so ist folglich der Baß hierbey ebenfalls dissonirend, und kann daher nicht willkührlich fortschreiten u. Des Terzquartenakkordes unter b) ist übrigens bereits §. 133. und 140. gedacht worden.

a) b) c) d)

§. 157. Bey dreystimmiger Begleitung läßt man, vorzüglich aus dem Terzquartenakkorde mit der kleinen Terz und übermäßigen Quarte, gemeinlich die weniger wichtige Sexte weg a). Dagegen würde ich bey $\frac{4}{3}$ auf der jedesmaligen zweyten Stufe doch lieber die Terz und Sexte greifen aa)

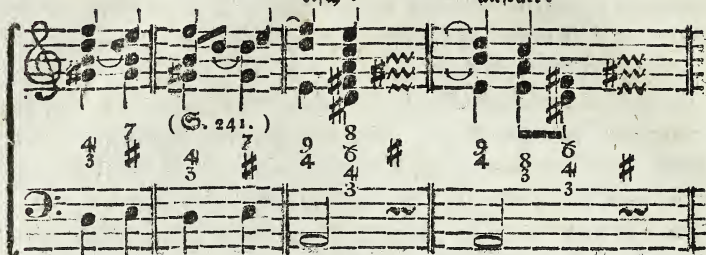
aa), besonders wenn die (bey + durch eine kleine Note bezeichnete) Quarte im Basse nachschläge. In dem Beispiele b) kann, der erforderlichen Vorbereitung wegen, die Sexte schlechterdings nicht wegbleiben. Auch bey dem Terzquartenakkorde mit der übermäßigen Sexte c) wäre die Quarte noch eher zu entbehren, als die Sexte. Allein besser ist in solchen Fällen wohl die vierstimmige Begleitung; nur hängt diese freylich nicht von der Willkühr des Generalbassspielers ab. (§. 74.) Bey der noch seltenern zweystimmigen Begleitung wählt man billig das Hauptintervall, nämlich die Terz, d. wenn dies nicht durch Umstände verhindert wird, wie bey e. Zuweilen muß man dem vollständigen Terzquartsextenakkorde noch die Oktave beysügen. In den Beyspielen f erfordert dies die Vorbereitung der darauf folgenden Septime, und bey g die Auflösung der vorhergehenden None. Daß aber außerdem auch die Quarte verdoppelt werden könne, ist §. 154. bemerkt worden.

a) aa) aa)

b) c) d) e) f)

f)

f) *) allenfalls: g) ellip-
tisch: anstatt:



§. 158. Am besten klingt, im Ganzen genommen, der vollständige Terzquartenakkord, wenn die Terz in der Oberstimme liegt, wie bey a). Besonders ist dies der Fall bey dem Terzquartenakkorde, mit der großen Terz und übermäßigen Quarte b). (Vergl. mit §. 75. k.) Indes findet freylich diese Lage mehrmals, unter andern in den Beyspielen c) und d), durchaus nicht statt. — Bleibt bey dreystimmiger Begleitung, aus dem Terzquartenakkorde mit der kleinen Terz und reinen Quarte, die Sexte weg: so nimmt man die Terz ebenfalls nicht gern in der Oberstimme e), und zwar deswegen, weil in dieser Lage der Terzquartenakkord nur sehr unbestimmt gefühlt wird.

Quinten: Quinten: etwas
a) b) c) statt: d) statt: e) besser:



§. 159.

*) Weder dieses noch das folgende von Bach entlehnte Beispiel (Versuch ac. S. 48.) mag ich übrigens vertheidigen, weil der das
| bey

§. 159. Uebungseempel zum Terzquartenakkorde.

Andantino.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures labeled A) through K). Measure L) is indicated at the end of the second system but has no musical notation. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

L)

bey dissonirende Baß durch die Oktave verdoppelt wird. Bey f) liegt nämlich der verminderte Septimenakkord von Gis zum Grunde, wovon also der Baß die falsche Quinte hat. So auch unter veränderten Umständen in dem Beispiele g), welches Marburg im Handbuche S. 63. und Tab. III. bey 15. ebenfalls gebraucht hat.

A) §. 83. o). B) §. 154. c) d) e), desgl. 155. a), und 158. a). Die in dieser Lage entstandenen Quinten von ungleicher Größe sind nach §. 60. a) erlaubt. C) §. 256. b). D) §. 155. E) Da hier vermittelt des zufällig erhöhten Tones h, in Cmoll ausgewichen wird, (§. 19. 1-4), so ist das D des Basses nunmehr schon als zweyte Stufe zu betrachten. §. 155. c) cc), desgl. §. 46. c) d), und 54. Anm. (F) §. 57. a). und 156. a). G) Wer hierbey die doppelte Sezte widrig findet, der kann dafür die Terz im Einklange verdoppeln, und bey dem folgenden Akkorde damit herunter in das d springen. Auch die Oktave könnte allenfalls bey diesem Septenakkorde gebraucht werden. Denn da vorher der Tenor pausirt hat, der Alt aber in g liegen bleibt: so entstanden durch das, im Tenor eintretende, es keine wirklichen Oktaven.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled L), M), N), and O). The second system is labeled P), Q), R), S), and T). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), time signatures (7/8), and specific musical notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-8. Some measures contain complex chordal structures or specific intervals.

ven. Dessen ungeachtet würde ich die erwähnte Verdoppelung des Basses widerrathen, weil man dabey doch verbotene Oktaven zu hören glaubt. — H) §. 193. a). Statt der Oktave kann man auch die Quinte greifen; aber alsdann muß, nach §. 104. Anm. k), bey dem folgenden Dreyflange die Quinte weglassen, wie unten bey S) und T). Es kommt also hierbey hauptsächlich darauf an, ob es rathsammer ist, aus einem drey- oder vierstimmigen Akkorde ein Intervall wegzulassen. In dieser Rücksicht wäre freylich bey dem Septimenakkorde die Quinte doch noch eher zu entbehren, als bey dem Dreyflange. Weil aber der vollständige Septimenakkord besonders vor einem Tonschlusse eine sehr gute Wirkung thut, so möchten wohl die Meinungen darüber getheilt seyn. Uebrigens ist hierbey auch die Fortschreitung der Stimmen einigermaßen mit in Betrachtung zu ziehen. Hätte nämlich in dem obigen Beispiele der Tenor zu dem Septenakkorde über der Bassnote es die Oktave gehabt, so würde durch die Septime es in derselben Stimme eine Art von Monotonie entstehen. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf das Gegentheil machen. I) §. 155. c). Uebrigens wie oben bey B). K) Vermittelt des zufällig erhöhten Tones e wird hier in Fdur ausgewichen, folglich ist G nunmehr die zweite Stufe. (§. 155. c). L) §. 156. b). M) §. 155. c). N) §. 156. a). O) Ebendaf. P) Wie oben bey E). Q) §. 151. R) Das fis muß als Leitton aufwärts fortschreiten. Ueberdies würde auch der Alt aus fis in es einen übermäßigen Sekundensprung machen. (§. 53.) S) §. 139. a). T) Seite 230. unter L)

Vierter Abschnitt.

§. 160. Vom Sekundenakkorde.

Der Akkord, von welchem in diesem Abschnitte die Rede ist, heißt gemeiniglich schlechthin der Sekundenakkord. Um ihn von einigen andern Akkorden, worin ebenfalls eine Sekunde vorkommt, bestimmter zu unterscheiden, wird er auch wohl der Sekundquarten- oder, nach allen seinen Bestandtheilen, der Sekundquartsextenakkord genannt. Er entsteht durch die dritte Versetzung des Septimenakkordes a), und hat also seinen Hauptstich auf der vierten Stufe. Ausser dem Basse gehört, wie schon erinnert worden ist, die Sekunde, Quarte und Sexte dazu. Da bey diesem Akkorde der Bass selbst die Septime von dem Grundtone des Stammakkordes hat b), so muß der Komponist, wie bey c), für die Vorbereitung *) und die jedesmal nöthige Auflösung gesorgt haben c) d) cc. Die Sekunde, als eigentlicher Grundton, wird hierbey völlig wie eine Konsonanz behandelt. Sie kann daher liegen bleiben c) d), oder auf- e) und abwärts springen f). Das nämliche gilt bey diesem Akkorde auch von der kleinen Quarte c) h) i), die sich im Stammakkorde wie eine kleine Terz zu dem Grundtone verhält. Nur die übermäßige Sekunde g) und die übermäßige Quarte d) müssen, als Leittöne cc. entweder sogleich, oder doch nachher eine Stufe aufwärts fortschreiten. In Ansehung des Beyspieles k) beziehe ich mich auf §. 145. i). Der sogenannte durchgehende Sekundenakkord mit der kleinen Sekunde l) ist zwar ziemlich hart; er kommt aber dessen ungeachtet vor, und wird auf die angezeigte Art behandelt. Man gibt nämlich, wenigstens in strenge gear-

*) Daß aber statt des Basses die Sekunde vorbereitet seyn kann, wie oben bey d), dies folgt aus dem, was in dieser Hinsicht (§. 137.) von der Septime und Oktave gelehrt worden ist.

gearbeiteten Tonstücken, bey diesem Sekundenakkorde gewöhnlich nur den Baß an, und läßt die begleitenden Stimmen ohne wiederholtes Anschlagen liegen. Wiewohl es in dieser Rücksicht, außer bey dem Generalbaßspielen auf der Orgel u. dgl. so genau nicht genommen wird. (§. 84.)

a) b) c) d)

1) 2) 3)

7 6 4 2 7 4 6 2 6

e) f) g) h)

2 6 2 6 2 - 2 6 2 6 2

i) k) nämlich: l)

2 6 6 4 6 2 6 5 2 6 5 2

*) Diesen Sekundenakkord mit der übermäßigen Sekunde erklärt Kirnberger in sein. Grundsätzen des Generalbaß. 2c. S. 58. u. 82.
bloß

Ann. Es dürfte vielleicht nicht undienlich seyn, dem Anfänger zu sagen, daß man bey einer Note mit dem Sekundenakkorde nur den Dreyklang von der Sekunde des Basses, z. B. zu dem vorgeschriebenen Tone F den Akkord G ac. zu greifen hat.

§. 161. Der Sekundenakkord wird auf sehr verschiedene Art bezeichnet, nämlich entweder bloß durch die Ziffer 2 mit dem nöthigen Versetzungszeichen, oder durch $4 \ 4\sharp \ 4_2 \ 4_2 \ 4_2\sharp$ cc. Auch deutet man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen ganz vollständig an, z. B. $\frac{6}{2} \ 4\sharp \ \frac{6}{2}$ u. s. w. Der Querstrich in dem Beispiele a) bestimmt das Beybehalten der vorhergehenden Harmonie, und folglich nach einem Dreyklange im Absteigen ac. ebenfalls den Sekundenakkord. Da die Bezifferung, in Absicht auf die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen, bey diesem Akkord insbesondere, öfter sehr mangelhaft auszufallen pflegt: so merke man, daß zur übermäßigen Quarte die große Sexte b), zur übermäßigen Sekunde die übermäßige Quarte c), und zur kleinen Sekunde die reine Quarte und kleine Sexte d) von selbst gegriffen werden muß, wie ich dies in der obern Notenreihe gezeigt habe.

§. 162. Nach einem Dreyklange, wobey die Quinte in der Oberstimme liegt a), hat man sich bey dem Sekundenakkorde

bloß für einen „zufälligen (uneigentlichen) Sekundenakkord, „wobey der Bass — wie im verminderten Septimenakkorde die Se- „prime selbst (§. 141. c) — im Grunde nur ein Vorhalt sey.“

forde vor offenbaren Quinten zu hüten. Sollte aber die Oberstimme dennoch aufwärts fortschreiten, wie sich dieser Fall zuweilen in Choralmelodien *cc.* ereignet: so müßte man entweder die getheilte Begleitung *b)*, oder allenfalls — wie einige wollen — anstatt der Sekunde die doppelte Sexte wählen *c)*. Auch durch eine fünfte Stimme würden diese Quinten einigermaßen gedeckt, und fast numerklich werden *d)*. Allein gegen alle diese drey Behandlungsarten lassen sich gegründete Einwendungen machen; besser ist daher unstreitig die Begleitung bey *aa)*. Liegt bey einem Dreyklange vor dem Sekundenakkorde die Oktave in der Oberstimme *e)*, so können leicht verdeckte Quinten von widriger Art entstehen. Um diese zu vermeiden, muß man bey dem Sekundenakkorde die begleitenden Stimmen aufwärts fortschreiten lassen, und folglich statt der Sexte die Sekunde im Diskante nehmen. *f)*.

a) Quinten: aa) b) c) d) e) f)



§. 163. Soll die Begleitung nur dreystimmig seyn, so läßt man bey dem Sekundenakkorde, überhaupt genommen, am besten die Sexte weg *a)*. In dem Beyspiele *b)* ist dieses Intervall, der Vorbereitung wegen, schlechterdings nothwendig, daher müßte hierbey freylich die sonst wichtigere Quarte wegbleiben. Bey fünfstimmiger Begleitung wird am zweckmäßigsten die Sekunde verdoppelt *c)*. Dies geschieht zuweilen auch schon im vierstimmigen Satz *cc)*. Nur bey der kleinen Sexte und reinen Quarte wäre die
dop-

doppelte Sekunde etwas hart d). In diesem Falle würde die Verdoppelung der Quarte (als ursprünglich kleiner Terz) besser seyn e). Auch die übermäßige Sekunde ist von dieser erlaubten Verdoppelung ausgenommen, weil sie als Leiton, nach der Auflösung des Basses, eine Stufe aufwärts gehen muß f) u. s. w. Uebrigens kann man auch die Sexte verdoppeln g). Da die Dissonanz bey dem Sekundenakkorde im Basse selbst liegt, so findet, sogar bey fünfstimmiger Begleitung, die Oktave (des Basses) als begleitende Mittel- oder Oberstimme durchaus nicht statt. Daher wäre die Verdoppelung in den Beyspielen h) schon an sich fehlerhaft, wenn auch die dadurch entstehenden Oktaven nicht mit in Betrachtung kämen. Daß aber der Bass dennoch durch die (tiefere) Oktave verstärkt werden kann, wie bey i), und aus welchem Grunde diese Verstärkung erlaubt ist, dies wird §. 214. d) bey dreystimmigen Akkorden noch einleuchtender gezeigt werden können.

The musical examples are arranged in two systems. The first system contains examples a), b), c), cc), and d). The second system contains examples e), f), g), h), h), and i). Each example consists of a treble and bass staff with notes and fingerings indicated below. Example a) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example b) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example c) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example cc) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example d) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example e) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example f) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example g) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example h) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example h) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3. Example i) shows a treble staff with notes G4, A4, B4 and a bass staff with notes E3, F3, G3.

§. 164.

Ueber einem so genannten ruhenden Basse, er mag ausgehalten a) oder wiederholt angegeben werden b), kommt zuweilen $\frac{4}{2}$, nach $\frac{3}{4}$ oder $\frac{5}{4}$, im Durchgange, in der freyen Schreibart auch wohl auf einem guten Takttheile vor. (S. 69.) Man begleitet solche auf- und absteigende Gänge gemeiniglich nur dreystimmig, wie in den Beyspielen a) und b). Bey vierstimmiger Begleitung könnte man etwa die Oktave dazu greifen c), so wie nach §. 144. allenfalls die stillstehende Septime verdoppelt werden darf.

a) b) c) c)

d) d) oder: e) e)

statt: $\frac{9}{7}$
4

Anm. In Ansehung dieses durchgehenden Akkordes sind die Tonlehrer ebenfalls verschiedener Meinung. Einige halten ihn für einen unvollständigen Sekundenakkord. Sie nehmen an, er entstehe aus dem bekannten Septimenakkorde mit

mit der stillstehenden Septime d); daher brauche auch der, bey diesem Sekundenakkorde stillstehende, Bass a) b) c) eben so wenig aufgelöst zu werden, als bey dem erwähnten Septimenakkorde die Septime d), und in dem darauf beruhenden Quintseptenakkorde die Quinte. (§. 148. f.)

Anderere behaupten, er sey ein unrichtig bezeichneter Quartnonenakkord mit der großen Septime e), welche Letztere aber im dreystimmigen Satz weggelassen werde. Aus der Umkehrung desselben entspringe der Septimenakkord mit der stillstehenden Septime u. s. w.

Noch Andere widersprechen sich hierin selbst. So schreibt z. B. Marpurg im Handbuche, erst. Theil, Seite 67: „Der erste Nonensatz (der hier oben bey a) b) und c) mit $\frac{4}{2}$ bezeichnete) ist ein stillstehender untergeschobener Accord, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender Secundenaccord genannt.“ Und S. 75. „Das (nämlich der Quartnonenaccord ohne Septime) ist der irrig so genannte durchgehende Secundenaccord. Die Umkehrung desselben giebt den stillstehenden Septimensatz 2c.“ Dagegen steht im zweyten Theile, S. 137. „In dem ersten Falle (wenn über der Bassnote c die Töne d und f vorkommen) deucht mich, macht das d keine None, sondern eine Secunde aus, ungeachtet sich allhier wohl das Merkmal einer None findet, nemlich, daß sich der Obertheil fortbeweget. Allein man muß bedenken, woher dieses d seinen Ursprung hat, und solchen hat es von der Verkehrung eines durchgehenden Septimenaccords.“ Nun folgt das in dieser Anweisung S. 68. unter a) enthaltene Beyspiel. Sodann fährt Marpurg fort: „Verkehrt man dieses Exempel, so entsteht eine durchgehende Secunde daraus.“ Und S. 138. wiederholt er: „Es sind durchgehende Secunden, womit bey liegendem Basse in den Oberstimmen gespielt wird.“ Einmal sollen es also Nonen und keine Sekunden, sodann aber wieder Sekunden und keine Nonen seyn. S. 75. ist, laut der oben angeführten Worte, der nämliche Septimenakkord ein bloß abgeleiteter oder umgekehrter, S. 137. aber der Stammakkord selbst.

Ein Glück für den Generalbassspieler, daß die Ausübung in beyden Fällen die nämliche bleibt. Denn soll man die Septime dazu greifen, so wird sie, bey genauerer Bezifferung, noch besonders mit angedeutet. Außerdem wählt man die oben bestimmte gewöhnliche Begleitung.

§. 165.

Uebungsbeispiel zum Sekundenakkorde.

Allegro affai.

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 9/8 time. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system contains measures A) through D), the second system contains E) through K), and the third system contains L) through N). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include piano (p) and forte (f). Measure N) ends with a fermata.

A) §. 83. k). B) §. 160. a) d) e) f), desgl. §. 161. und §. 70. Anm. 1. C) §. 160. c), 161. u. 162. f). D) §. 15. a) e) d) 163. a). Die zum folgenden Akkorde gehörigen Intervalle, welche bereits liegen, werden nach §. 83. k) nicht aufs neue angegeben, sondern nur ausgehalten. F) Da die folgende falsche Quinte vorbereitet werden muß, so wird hierbey es im Einklange nothwendig. Uebrigens wie bey E). G) §. 32. c). H) §. 113. d). Auch ist das g des Basses nur von sehr kurzer Dauer. I) §. 161. und 160. d). Der Tri-

O) P) Q)

6 4 6^b 88

ff R)

S) T) U) V)

3 4 5 6 4 5 4 6

p *f*

W) X) Y) Z) Aa)

4 6 4 6 7

f

ton (im Diskant und Alte) kann hierbey, der Folge wegen, nicht wohl vermieden werden. K) Verdoppelte man bey diesem Akkorde die Sexte, so würde man bey dem folgenden entweder Oktaven, oder doch einen Sprung machen müssen. L) §. 139. a), und 159. unter H) M) §. 163. a), und §. 160. g) N) §. 31. c) O) Besser ist der Sprung, als die Oktave c besonders bey dreystimmiger Begleitung) in der Oberstimme. Außerdem müßte man die Sexte f im Einklange verdoppeln; denn der vorhergehende Leitton e muß aufwärts gehen. P) Des bessern Gesanges wegen läßt man die Oberstimme, gegen den Baß, in Terzen fortschreiten. Q) §. 163. c) und i). R) §. 37. d). S) §. 103. k). T) §. 164. a), und §. 29 aa). U) §. 161. b). V) Hier könnte man auch g im Einklange be-

Aa) Bb)

S e c h s t e s K a p i t e l .

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung
Eines Intervalles entstehen.

V o r e r i n n e r u n g .

Was man unter Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen (zufälligen Dissonanzen 2c.) versteht, worauf sie beruhen, wie sie behandelt werden müssen u. dgl. dies ist bereits §. 89. ff. im Allgemeinen gelehrt worden. Ich bemerke daher in den folgenden vier Kapiteln nur noch das, was etwa bey diesem und jenem Akkorde mit stellvertretenden Intervallen ins besondere zu beobachten ist. Und auch hierbey kann ich mich vorzüglich nur auf die etwas umständlichere Erklärung derjenigen Akkorde einlassen, welche am häufigsten, und unter eigener Benennung vorkommen. Wer in Absicht auf die Entstehung, systematische Ordnung 2c. dieser Akkorde — worüber Seite 139. bis nur das Hauptsächlichste angemerkt worden ist — ausführlichen Unterricht zu haben wünscht, den verweise ich auf *Marpurgs* Schriften, besonders auf dessen Handbuch bey dem *Generalbasse*, und auf den fünften Band der *historisch-kritischen Beyträge*. Auch *Kochs* Versuch einer Anleitung zur *Komposition*, erst. Theil, und *Knechts* Elementarwerk 2c. verdienen darüber nachgelesen zu werden.

behalten und hernach springen; miewohl dies Letztere besser während der Pause geschieht. W) §. 161. und 160. d). X) da diese Sexte durch das *H* nicht erhöht, sondern erniedriget wird, so kann man sie ohne Bedenken verdoppeln. Y) §. 161. und 160. d). Z) §. 152. g). Aa) §. 161. a), und 160. 1). Bb) §. 164. c).

Erste Abtheilung.

Erster Abschnitt.

Von den Akkorden mit Einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehhalten wird.

§. 166.

Vom Nonenakkorde.

Der vorzugsweise so genannte Nonenakkord *) besteht, außer dem Basse, aus der None, Terz und Quinte a). (Seite 139. und 140. a). Die None ist hierbey, wie fast allezeit, nur eine stellvertretende Dissonanz, **) nämlich ein Vorhalt der Oktave (oder der Decime.) Um dies zu verstehen, nehme man die Akkorde bey b) an, und lasse sodann bey dem Dreyklange C aus dem vorhergehenden Quintsextenakkorde die Terz liegen, wie ich dies bey c) durch die kleinere Note bemerkt habe: so wird es fühlbar und einleuchtend, daß die dadurch bezeichnete None eine Zeit lang statt der Oktave steht, und daß also eigentlich bloß der Dreyklang dahin gehört, wo der Nonenakkord angebracht worden ist. Folglich muß auch die jedesmal vorzubereitende None hierbey in die dadurch aufgehaltene Oktave d), oder bey verändertem Basse doch eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Uebrigens darf der Generalbasspieler weder die None, noch irgend ein anderes stellvertretendes Intervall verdoppeln. Denn, außer daß die Vorhalte größtentheils sehr dissoniren, haben sie auch ihre bestimmte Fortschreitung, wobey also — wenn man diese Intervalle verdoppelt hätte — offenbare Oktaven entstehen würd.

*) Es giebt nämlich mehrere Akkorde, worin eine None vorkommt.

**) Dieses, in der Folge oft vorkommenden, Ausdrucks wegen beziehe ich mich hier ein- für allemal auf Seite 130.

würden. Auch erinnere ich hier, zur Ersparung des Raumes, im Allgemeinen, daß die Akkorde mit Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen nur auf denjenigen Stufen vorkommen können, worauf der jedesmal dadurch aufgehaltene Akkord seinen Sitz hat. Und auch darauf sind sie bey weiten nicht alle ohne Ausnahme anwendbar.

oder ausgeschrieben:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the top staff, there are labels a), b), c) d), and e) f). Below the bottom staff, there are numbers 9, 6, 5, 9, 8, 6, 9, 8. The notation shows various chords and intervals, with some notes beamed together. The chords are written in a simplified manner, with some notes beamed together. The intervals are indicated by the numbers below the staff.

§. 167. Man pflegt den Nonenakkord an sich nur durch die Ziffer 9 zu bezeichnen, wie §. 166. bey a). Weil aber die None meistens noch über derselben Bassnote in die Oktave aufgelöst wird (§. 89.), so folgt gewöhnlich gleich daneben eine 8, nämlich: 9 8. (§. 166. c) d). Schreitet der Bass, vermittelst einer Voraussnahme, noch vor der Auflösung auf eine andere Stufe, so bedient man sich so dann, statt der Ziffer 8, der jedesmal erforderlichen Bezeichnung, wie in den nachstehenden Beyspielen a) b) u. Daß zuweilen, außer der 9, noch eine oder die andere Ziffer beygefügt wird, hat seine Ursachen c) und d). Soll die große None als ein Vorhalt der Decime (nicht der Oktave) behandelt werden, und folglich aufwärts fortschreiten, so wählt man schicklicher die Bezifferung bey e) f) und g). Die letztere Fortschreitung der großen None ist jedoch bey diesem Nonenakkorde vorzüglich nur alsdann üblich, wenn dabey die Terz fehlt, wie in dem Beyspiele e). *) Da-

*) Daß aber diese None auch noch bey verschiedenen andern Akkorden, wie obern bey i) und k), aufwärts fortschreiten darf, dies wird an seinem Orte umständlicher gezeigt werden.

gegen wird die übermäßige None jederzeit aufwärts f), die kleine aber immer abwärts aufgelöst d).

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system contains five measures labeled a) through e). The second system contains five measures labeled f) through k). Below each measure, numerical figures are written, representing intervals or chord components. Some figures are placed above the notes, while others are below. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and note values (half notes, whole notes).

System 1 (a-e):

- a) 9 6 9 3
- b) 9 b 7 5
- c) 9 8 6 9 10
- d) 9 8 6 9 10
- e) 9 10

System 2 (f-k):

- f) 6 5 # 9 10
- g) 7 # 9 10 4 5 3
- h) 4 7 9 10 7 8
- i) 9 10 7 8
- k) 9 8

Anm. Die bey e) f) und g) unter den Noten enthaltene Bezifferung ist zwar üblicher, und zum Theil auch wohl leichter zu übersehen, als die über den Noten befindliche Bezeichnung durch 9 10. Wenn man aber bedenkt, daß bey wirklichen Sekundenakkorden jedesmal der Bass, als ursprüngliche Septime, (S. 160.) folglich nicht die Sekunde, aufgelöst werden muß: so wird man die Ziffer 9 in den obigen Beyspielen, zur Bezeichnung des Vorhaltes, unstreitig richtiger finden, als die 2; da hingegen bey h) schlechterdings die Ziffer 2 2c. nöthig ist, weil hierbey die Dissonanz im Basse liegt. Daß aber die große None nicht nur eine Stufe abwärts, sondern zuweilen auch einen Grad über sich geht, wie in dem obigen Beyspiele e), dies ist eine Eigenschaft, die sie mit verschiedenen andern stellvertretenden Intervallen gemein hat.

hat. Denn auch die Quarte, die Septime u. a. m. schreiten in ähnlichen Fällen auf doppelte Art fort. (§. 170. vergl. mit §. 201. c) und mit §. 191. c); §. 173. vergl. mit 177 2c.) Ist nun die 9 vorbegegangen, so wird Jeder, bey der oben bemerkten stufenweisen Fortschreitung, nach §. 24, die Bezeichnung bey i) schicklicher finden, als die bey k). Indesß will ich um derer willen, die hierbey nun einmal an die letztere Bezifferung gewöhnt sind, und weil doch die Sekunde in ähnlichen Fällen häufig statt der None angedeutet wird, diese üblichere Bezifferung beybehalten, oder sie wenigstens unter den Noten bemerken. Es ist zu bedauern, daß sich in gewisse, sonst gute, oder doch von den Meisten für gut gehaltene, Lehrbücher so viel nicht gehörig Ueberdachtess eingeschlichen, und dadurch fast allgemein verbreitet hat. —

§. 168.

Die abwärts aufzulösende None darf, wenn es auf irgend eine erlaubte Art zu vermeiden ist, bey dem Generalbassspielen nicht auf der nächsten (zweyten) Stufe vom Grundtone genommen werden, wie bey a); weil sie in dieser Lage nicht gehörig ungehindert aufgelöst werden kann. (§. 70. b) c.) Besser greift man sie in der bey b) oder c) bemerkten Entfernung vom Basse. Sie steht übrigens zwar ebenfalls auf der zweyten Stufe, wie die Sekunde; allein beyde Intervalle sind dessen ungeachtet in Absicht auf die Behandlung 2c. sehr von einander verschieden. Denn, außer daß die None größtentheils mit ganz andern Intervallen vorkommt e), als die Sekunde g), ist auch die None eine aufzulösende Dissonanz f), die also ihre bestimmte Fortschreitung hat, und nicht verdoppelt werden darf; da hingegen bey Sekundenakkorden nicht die Sekunde, sondern der Baß dissonirt, und aufgelöst werden muß h), indem die Sekunde liegen bleibt h), oder uneingeschränkt fortschreitet. (§. 160. c) d) e) f). Ueberdies kann die None eigentlich nie anders, als vorbereitet d), und wie jeder Vorhalt nur auf einem guten Takttheile vorkommen e), welches in Ansehung der Sekunde nicht nothwendig ist u. s. w.

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

§. 169. Bey dreystimmiger Begleitung bleibt aus dem Nonenakkorde, wie bey dem Dreyklange, die Quinte weg a). Eine Ausnahme hiervon befindet sich §. 167. unter e). Im fünfstimmigen Satze müßte man vor allen andern den Grundton in gehöriger Entfernung b), oder wo dies nicht möglich wäre, dafür die reine Quinte c), allenfalls auch die Terz verdoppeln cc). Nur ist die Letztere bekanntlich nicht in jedem Falle zulässig. Die stillstehende None bey d) (die None im Durchgange) kommt selten vor. Daß hierbey der Baß zc. nicht aber die None durchgeht, ist unter veränderten Umständen bereits §. 51. in der Anmerkung, und §. 144. gezeigt worden. Bey abwechselnden Nonen- und Quintseptenakkorden hat man sich vor Quinten zu hüten. (§. 152. e).

a) b) c) c) d)

Anm. Nach §. 89. müssen zwar die Vorhalte, wie in den nachstehenden Beyspielen e) und f) die None zc. ohne Nachtheil

theil der reinen Harmonie wegbleiben können; allein auch diese Regel ist nicht ohne Ausnahmen. Denn es giebt Fälle, wo durch Vorhalte offenbare Fehler vermieden oder wenigstens fast unmerklich werden, und wo also die stellvertretenden Intervalle nicht wegbleiben könnten. Von dieser Art sind unter andern die Vorhalte in den Beyspielen g) und h). Nur müssen solche Vorhalte von etwas langer Dauer seyn, und wo möglich in die Mittelstimmen verlegt werden. Dagegen wären die kürzern Vorhalte bey i) k) und l) von dem Komponisten sehr unschicklich angebracht, weil z. E. bey i) eben durch den Vorhalt die None), außer den verdeckten Quinten, auch noch verzögerte und leicht zu bemerkende Oktaven entstehen ii). Und doch könnte sie der Generalbassspieler nicht vermeiden, weil die None in diesem Falle durch die Oktave des vorhergehenden Basses vorbereitet, und in derselben Stimme abwärts aufgelöst werden muß. Wäre aber zum D bloß der Dreyklang anzugeben, wie bey t), so könnte man, selbst in der angenommenen Lage, den Oktaven durch die Gegenbewegung auszuweichen. Hiervon wird man, hoffentlich auch ohne nähere Erklärung, die Anwendung auf die übrigen Beyspiele machen können.

e)

f)

ohne Vorhalte :

g)

Quinten :

h)

Quinten :

Allegro.

i) ii) +) k) l)

beides schlecht:

§. 170.

Vom Quartquinten- oder Undecimenakkorde.

Wenn die zum Dreyflange gehörige Terz durch die Quarte aufgehalten wird, wie bey a), wo die mit einem Bogen bezeichnete Quarte eine Zeit lang gleichsam nur die Stelle der Terz vertritt b): so pflegt man diesen Akkord schlechthin den Quartquintenakkord, oder nach andern Systemen den dreystimmigen (einfachen) Undecimenakkord zu nennen. (§. 96. Anm. Seite 140). Er wird gewöhnlich durch die Ziffer 4 allein, zuweilen auch durch $\frac{8}{4}$ oder $\frac{8}{4}$, zur Zeit aber nur noch sehr selten durch 11 2c. bezeichnet. Weil die hierbey bloß stellvertretende, und gegen die Quinte dissonirende, Quarte*) mehrentheils sogleich über derselben Basnote in die Terz aufgelöst wird, so findet man am gewöhnlichsten die Bezeichnung 4 3, oder 4 $\sharp$, 4 $\natural$, 4 b, wie in den Beyspielen a) c) d) und e). Bey diesem Akkorde muß die Quarte vorbereitet a) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden aa). Zur vierten Stimme nimmt man, wie bey dem Dreyflange, am besten die Oktave des Basses a) c) d) e); findet aber dieses Intervall

*) So oft die Quarte bloß als ein Vorhalt oder als ein stellvertretendes Intervall vorkommt, ist sie wirklich dissonirend, und wird sodann, dem §. 139. f. erwähnten Systeme zu Folge, eine Undecime genannt.

nicht statt, so verdoppelt man dafür die reine Quinte f.) Die Verdoppelung der Quarte ist auch sogar bey fünfstimmiger 2c. Begleitung nicht erlaubt. Soll man nur dreystimmig spielen, so wird bloß die Quarte und Quinte zum Grundtone angegeben g). Kann es übrigens ohne Fehler geschehen, so greift man in diesem Falle die Quarte in der Oberstimme, wie bey g). Im fünfstimmigen Satze wird, außer der Oktave, noch die reine Quinte verdoppelt h).

The musical examples are arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains examples a) through e), and the second system contains f) through i). Each example shows a specific interval or chord and its resolution. Below each example, there are numbers and accidentals indicating the notes and their alterations.

a) aa) 4 3
b) 4 #
c) 4 #
d) 4 b
e) 4 b

f) 7 5 4 #
g) 4 #
h) 4 3
i) 5 4 4 4

Anm. Schreitet der Baß noch vor der Auflösung fort, wie oben bey i), so kann freylich nach der 4 keine 3 2c. folgen. (Seite 131. f. und S. 167.)

§. 171.

Dann und wann erlauben sich die Komponisten — der eigentlich zu befolgenden Regel entgegen — die reine 2) und sogar die übermäßige Quarte 2) bey dem Quartquinten-
akkorde

akkorde 2c. frey eintreten zu lassen. Jedoch geschieht dies überhaupt nur selten, und in der strengern Schreibart niemals. Den bey c) und d) enthaltenen Fehlern kann man, in der angegebenen Lage, nur etwa mittelst der bey cc) und dd) bemerkten Verdoppelung ausweichen.

a) b) anstatt: c) Quinten:

6 4 3 6 4 3 6 5 4 3 6 4 3

Ofta- Oktaven u.

c) ven: cc) d) Quinten: dd) oder:

6 4 3 6 4 3 4 3 4 3 4 3

§. 172.

Durch die Sexte wird zuweilen die zum Dreyklange gehörige Quinte aufgehalten, wie bey a). In diesem Falle muß also die stellvertretende Sexte — über deren Dissoniren 2c. ich mich bereits Seite 129. f. erklärt habe — jedesmal vorbereitet a) und in die dadurch verzögerte Quinte aufgelöst werden b). Die Verdoppelung der Sexte ist hierbey nicht erlaubt, man muß daher die Oktave des Basses zur vierten Stimme wählen a), da auch die Terz, wenn sie nämlich Leitton ist, wie bey c), nicht wohl verdoppelt werden darf. Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Sexte und Terz zum Basse d).

a) b) anstatt: c) d)

U n m. Damit man diese bloß stellvertretende Sexte nicht mit der §. 151. erwähnten 6 5 verwechsle, möchte hierbey der Bogen bey c), wenigstens für den Anfänger, nicht immer ganz überflüssig seyn. Der Geübtere fühlt ohnedies, ob durch die 6 ein wirklich dahin gehöriger Sextenakkord bezeichnet wird, oder ob die Sexte nur ein Vorhalt der Quinte ist, wie in den Beyspielen des vorhergehenden Paragraphen. Nach dem §. 141. ff. angezeigten Systeme müßte diese dissonirende Sexte eine Terzdecime heißen, ob man gleich keinen bloß dreystimmigen Terzdecimenakkord mit aufzustellen pflegt.

§. 173.

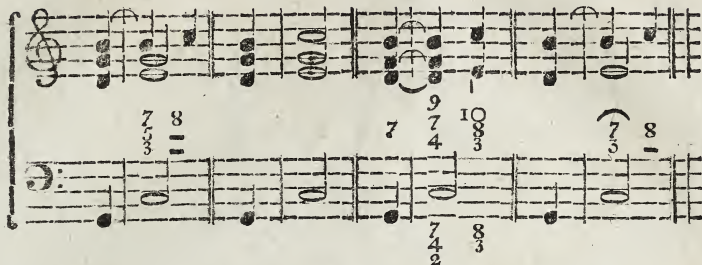
Auch die Oktave des Grundtones wird bey dem Dreyklange zuweilen durch die große Septime aufgehalten a). Diese jedesmal vorzubereitende Septime ist also hierbey — wie hoffentlich Jeder fühlt — nur ein Vorhalt der Oktave, in welche sie denn auch natürlicher Weise aufgelöst werden muß b); da hingegen bey dem §. 137. 139. ff. erwähnten Septimenakkorde die Dissonanz eine Stufe abwärts fortschreitet u. s. w. Zur genauern Bezeichnung dieses, von Kirnbergern so genannten, zufälligen Septimenakkorden wäre der mehrmals gedachte Bogen bey d) ebenfalls brauchbar: wiewohl auch die, noch über derselben Basnote folgende, Ziffer 8 ein hinreichendes Kennzeichen ist. Daß aber mit dieser Septime der Dreyklang noch gewöhnlicher auch in den übrigen Stimmen aufgehalten wird, wie bey c), dies soll an seinem Orte umständlicher erklärt werden. Bey dreystimmiger Begleitung müßte die Quinte wegbleiben d)

a)

a) b)

c)

d)



Anm. Marpurg schreibt im Versuch über die musik. Temperatur Seite 303. gegen Kirnbergern: „Wenn die große Septime einer Tonica über sich in die Octave geht, so wird ihr nicht die Terz und Quinte, sondern die Quarte und Quinte etc. zur Begleitung gegeben. Die Consecution bey Fig. 85. — das obige Beispiel a) b) — gehört unter die sogenannten jungen und faden Harmonien etc.“ Dessen ungeachtet sieht S. 105. im Handbuche: „Die große Septime auf der Finalesaiten kann in Begleitung der Quinte und Terz einen halben Ton über sich gehen.“ Ein abermaliger Beweis davon, daß Marpurg bey dem Tadel Anderer sich zuweilen nicht an das erinnerte, was er vorher selbst gelehrt hatte.

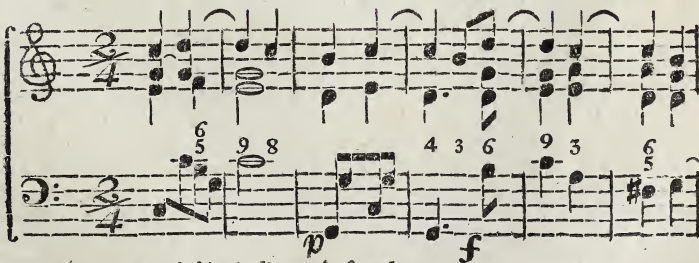
§. 174. Übungsexempel zu den gewöhnlichsten Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehoben wird.

Moderato.

A)

B)

C)



A) §. 166. a) b) c) d), und §. 167.

B) §. 170. g). C) §. 167. b).

D) E) F) G) H) I)

2 6 9 10 6 9 6 4 6 4 7

5 3

K) L) M) N) O) P)

5 4 3 5 9 8 5 4 3 4 3 4

p *f*

Q) R) S) T) U)

6 6 1 6 9 7 5 4 3 6 9 8 7 7 8 5

p *f*

D) §. 167. e) und Anm. E) §. 79. F) §. 167. a). Das d des Basses kommt hier, als durchgehende Note, nicht in Betrachtung. So auch das folgende fis. G) §. 170. Anm. H) §. 112. cc). I) §. 170. c). K) Ebend. aa). Wenn die dazu gesetzten Stimmen kürzere Notengattungen haben, so kann der Generalbassspieler, statt der vorgeschriebenen halben Taktnoten im Alto und Tenore ebenfalls jedes Viertel aufs neue angeben. L) §. 152. cc). M) §. 169. a). N) §. 79. O) §. 170. a) aa). P) §. 171. a). Q) §. 113. c). R) §. 167. S) Hier würden durch das g im Tenore offenbare Quinten entstehen, man wähle also

Adagio.

Z w e y t e r A b s c h n i t t.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der
Sextenakkord aufgehalten wird.

§. 175.

Vom Nonsepten = oder Sextnonenakkord.

Dieser Akkord, welcher durch $\frac{2}{6}$ (8) mit den erforderlichen Versetzungszeichen angedeutet wird, hat außer dem Basse, der None und Sexte, die Terz zur vierten Stimme. a) Die None als Vorhalt der Oktave, muß auch hierbey vorbereitet b), und eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Man hat sodann, bey liegenbleibendem Basse, den durch die None aufgehaltenen Sextenakkord mit der Oktave. Bey dreystimmiger Begleitung müßte die weniger wichtige Terz wegb bleiben. Jedoch kommen Akkorde mit

G 2

der=

also dafür lieber ein kleineres Uebel, nämlich verdeckte Oktaven. (§. 170. f) T) Wie bey A). U) §. 173. V) §. 167. a) b). W) §. 152. e), und §. 61. X) Der Aehnlichkeit wegen könnte man auch die Terz im Einklange verdoppeln, und dafür die Oktave weglassen. Y) Weil der so eben vorhergegangene Tonschluß völlig beruhigend, d. h. mit der Oktave in der Oberstimme, geendigt worden ist, so kann man bey diesem Anhang die Lage ohne Bedenken verändern, obgleich am Ende die Quinte oben zu liegen komme. Uebrigens wird hier die None (g) im Alte vorbereitet. Z) §. 172.

vergleichen Vorhalten in der galanten Schreibart, wenn die dreystimmige Begleitung öfter nöthig wird, als in streng gearbeiteten Tonstücken, überhaupt nur selten vor. Im fünfstimmigen Satze würde man die Sexte, oder nach Umständen die Terz verdoppeln müssen.

a) b) c) anfang:

Ann. Zwar nimmt man sonst nicht gern die Oktave in der Oberstimme (§. 75. und §. 113. a); allein bey diesem Septenakkorde läßt sich die gedachte Lage oft gar nicht vermeiden.

§. 176.

($\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$)

§. 176. Wird die Terz des Septenakkordes *) eine Zeit lang durch die Quarte aufgehalten, wie bey a): so entsteht dadurch — wenn man so will — ein dissonirender Quartseptenakkord. In diesem Falle muß nicht nur die verminderte und übermäßige, sondern auch die reine Quarte vorbereitet a), und in die dadurch aufgehaltene Terz aufgelöst werden. b) Man verdoppelt bey diesem Akkorde am besten die Sexte a); jedoch wird zuweilen die Oktave gewissermaßen nothwendig c). Bey dreystimmiger Begleitung greift man bloß die Quarte und Sexte zum Basse d).

*) Anstatt der weisläufigen Umschreibungen: die zum Septenakkorde gehörige Terz, oder: die Terz von dem Basse bey diesem oder jenem Akkorde u. dgl. werde ich von hier an, wie Andere, mehrentheils nur schlechthin schreiben: die Terz des Septenakkordes u. dgl. obgleich die Terz freylich nicht von dem ganzen Septenakkorde, sondern nur von dem Basse dazu, eine Terz ist.

a) b) anstatt: c) verzögerte Quinten. d)

The musical notation consists of two staves, treble and bass. Above the staves are four examples labeled a), b), c), and d). Example a) shows a 6/4 chord. Example b) shows a 6/4 chord. Example c) shows a 6/4 chord. Example d) shows a 6/4 chord. The notation includes notes and figured bass.

Anmerk. Diesen, unstreitig dissonirende Akkord muß man nicht mit dem eigentlichen Quartsextenakkorde (§. 118. f.) verwechseln. Das sicherste Unterscheidungszeichen für Ueingeübte ist die Bezeichnung $\frac{6}{4} \frac{3}{-}$ oder $\frac{6}{4} \frac{3}{-}$ *) anstatt: $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ u. dgl. Der

Geübtere wird aber ohnedies fühlen, und aus dem Sige oc. beurtheilen können, daß hierben die Quarte nur ein Vorhalt der Terz ist. Selbst C. P. E. Bach, der doch b. kanulich in seinem Versuche oc. weder das eine, noch das andere System zum Grunde gelegt, fordern z. B. von den vierstimmigen Akkorden zuerst den Terzquartenakkord abgehandelt hat, schreibt im zweiten Theile S. 68: „Wenn bey dem Sextenakkorde die Terz durch die Quarte aufgehalten wird u. s. m.“ Mit hin hielt diese Quarte auch Bach — auf den sich Marpurg bey seinen Streitigkeiten über das vermeinte Dissoniren der reinen Quarte öfter berief — im Grunde bloß für einen Vorhalt.

§. 177. Durch die Septime wird zuweilen selbst die Sexte des Sextenakkordes aufgehalten. Dies ist gemeiniglich der Fall bey 7 6 über einer und ebender selben Basnote. Man greift zur Septime die doppelte Terz a), oder die Terz und Oktave b). Folgt 7 6 über Noten im Absteigen mehrmahls unmittelbar nach einander, so muß man dann etwa mit der Oktave c) und doppelten Terz abwechseln d) und dergl. Die Quinte gehört, genau genommen, nicht zu die =

*) Noch bestimmter würde der Bogen jedesmahl zunächst über derjenigen Ziffer stehen, welche den Vorhalt bezeichnet, folglich in diesem Falle über der 4, wie oben bey d); allein so genau pflegt man es damit nicht zu nehmen (Bachs Versuch, S. 68. 90. u. a. m.)

dieser nur stellvertretenden Septime; überdieß können durch die hierbey größtentheils widrige Quinte leicht Fehler entstehen. Sollte sie jedoch aus Gründen nöthig werden, wie dies unter andern in dem Beyspiele e) der Fall ist: so darf man sie wenigstens bey dem Eintritte der Sexte nicht beybehalten. Sie schreitet alsdann am natürlichsten in die Sexte. Außerdem könnte man sie zur Noth auch herunter in die Terz springen lassen f). Bey dreystimmiger Begleitung wird nur die Septime und Terz zum Basse angegeben g). Uebrigens muß die Septime vorbereitet und in die Sexte aufgelöst werden a) b). Daß man aber in der freyern Schreibart, vermittelst des unregelmäßigen Durchganges, (§. 50.) zuweilen doch auch die Vorhalte unvorbe- reitet eintreten läßt, wie unten bey h), dies ist bereits §. 171. erinnert worden. Bey Stellen in geschwinder Bewegung würde, meines Erachtens, die Bezifferung bey hh) der bey h) vorzuziehen seyn. Denn der Generalbassspieler soll nur begleiten, aber nicht die Hauptstimme mit allen darinn angebrachten Verzierungen spielen. Ebendasselbe gilt auch von dem Beyspiele i), welches ohnehin wohl schwerlich durchaus regelmäßig und zugleich fließend zu begleiten seyn möchte. Wer aber die Oberstimme bey ii) gegen die vor- geschriebene Melodie i) zu hart fände, der müßte bloß die Terz zur Begleitung wählen.

a) statt: aa) b) bb)

6 7 6 6 6 9 8 6 7 6 2 7 6 3 6

*) Sowohl nach Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, (S. 79.) als auch nach andern Systemen, ist dieser Akkord die erste Ver-
setzung

e) d) e) e) *) f) g)

7 6 7 6 7 2 7 6 7 6 7 6

h) h) h) h) hh)

6 4 3 7 6 7 6 4 6 6 6

i) *Moderato.* ii)

6 7 6 7 6 6 6

§. 178.

setzung des oben bey aa) bemerkten Nonenakkordes, wofür ihn auch schon Peiniſchen erklärte. (Der Generalbaß in der Composition. §. 682.) Daher nehmen Manche nebst der Septime noch die Sexte, als den eigentlichen Grundton, zur vierten Stimme, wie bey bb). Marpurg hingegen schreibt im Handbuche, S. 72.: „Die Umkehrungen des Nonenakkordes gehören theils unter die problematischen, theils unter die verwerflichen Sätze.“

*) Der vorhergehenden übermäßigen Quarte wegen wird hierbey die

Der Septenakkord durch ein Intervall aufgeh. 281

§. 179. Uebungsbeispiel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Septenakkord gehalten wird.

Largo.

A) B) C) D) E)

Exercise A: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: p.

Exercise B: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise C: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: p.

Exercise D: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: p.

Exercise E: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: p.

F) G) H) I) K) L)

Exercise F: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise G: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise H: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise I: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise K: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

Exercise L: Treble staff has notes G4, A4, B4, A4, G4. Bass staff has notes G2, B2, D3, G2. Fingering: Treble (1, 2, 3, 2, 1), Bass (1, 2, 3, 1). Dynamics: f.

A) §. 177. b) B) Ebend. g). C) §. 150. f), und §. 141. Anmerk. i). Der Strich in der 6 ist zwar nicht nothwendig, weil G dur ohnehin schon fis vorgezeichnet hat; damit aber der angehende Generalbassspieler zu dem es nicht etwa f) areise, dürfte dieser Strich vielleicht nicht ganz überflüssig seyn. Die Veränderung der Lage ist hier vorzüglich auch der Ähnlichkeit wegen nöthig. D) §. 175. b), und Anm. E) §. 151. F) §. 169. a). G) §. 178. H) §. 158. Bey diesem Terzquartenakkorde können ebenfalls alle dissonirende Intervalle frey eintreten. (Vergl. mit §. 139. d). I) §. 176. Wer die verzögerten Quinten, welche durch die Verdoppelung der Septe (g) im Einklange entstehen, auch in den Mittelsstimmen und bey langsamer Bewegung nicht für zulässig hält, der muß die etwas harte, durch eine kleinere Note bezeichnete, Oktave (h) dazu greifen. K) Der Folge wegen kann man hier die doppelte Septe nicht gebrauchen. L) §. 175.

Drit-

D r i t t e r A b s c h n i t t.

Afforde mit einem Intervalle, durch welches der
Quartseptenakkord aufgehalten wird.

§. 180.

Vom SEXTQUARTNONENAKKORDE.

Der Quartseptenakkord a) kann ebenfalls auf verschiedene Art aufgehalten werden. Bey b) geschieht dies vermittelst der None. Dadurch entsteht ein SEXTQUARTNONEN- oder NONQUARTSEPTENAKKORD, wobey die None vorbereitet c) und in die dadurch aufgehaltene Oktave aufgelöst werden muß d). Uebrigens gilt hernach, mit gehöriger Anwendung, alles das, was vom Quartseptenakkorde gesagt worden ist.

a) b) c) d) auſtatt :

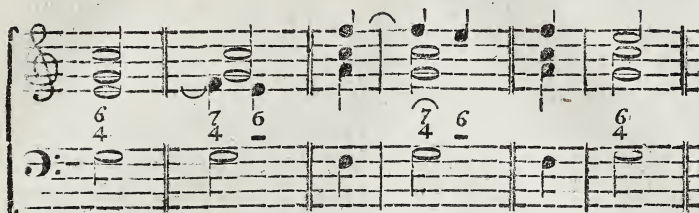
($\frac{7}{4} \frac{6}{-}$)

§. 181. Auf ähnliche Art wird auch die zum Quartseptenakkord gehörige SEXTe durch die SEPTIME aufgehalten a). In diesem Falle erhält man einen Quartseptimenakkord, zu welchem, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave gehört. Die SEPTIME muß vorbereitet b), und in die SEXTe aufgelöst werden c).

a)

b) c)

anstatt:



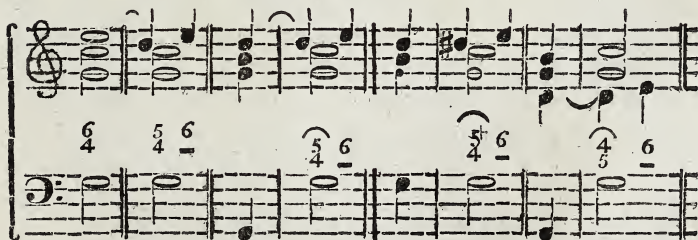
§. 182. Wird die Sexte des Quartsextenakkordes durch die Quinte aufgehalten, wie hier bey a), so muß diese vorzubereitende Quinte b) aufwärts, folglich in die Sexte fortschreiten c). Auch hierbey wäre der Bogen vielleicht nicht immer überflüssig, damit Ungeübte diesen Akkord nicht etwa mit dem §. 170. f. erwähnten Quartquintensakkorde verwechseln. Wiewohl auch die sogleich folgende Ziffer 6 zum unterscheidenden Kennzeichen dienen kann. Die Lage mit der Quarte in der Oberstimme e) würde ich bey diesem Akkorde widerrathen.

a)

b) c)

d) *)

e)



§. 183. Auch selbst die Quarte des Quartsextenakkordes pflegt man durch die Quinte aufzuhalten. a) Zu diesem scheinbaren Quintsextenakkorde gehört nicht die Terz, sondern die Oktave

*) In der modernen Schreibart.

Oktave. Allenfalls kann man, wie bey dem Quartseptenakkorde, auch die Sexte verdoppeln d). Die hierbey nur stellvertretende Quinte muß vorher liegen b), und in die dadurch aufgehaltene Quarte resolviren. c). Zwar unterscheidet sich dieser Akkord von dem eigentlichen Quintseptenakkorde (§. 148.) durch die, noch über derselben Bassnote folgende, Ziffer 4; jedoch pflegen ihn Verschiedene nicht ohne Grund, noch überdies durch den oft gedachten Bogen kenntlich zu machen b) d).

a) b) c) d) *) e)

6/4 6/3 4 6/3 4 6/3 4 5/6 4/4

§. 184. Endlich wird auch die Quarte des Quartseptenakkordes dann und wann durch die Terz aufgehalten a). Zu diesem Akkorde gehört also, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave a) oder die doppelte Sexte d). Die stellvertretende Terz muß vorher liegen b), und sodann eine Stufe aufwärts gehen c).

a) b) c) d)

6/4 6/3 4 7/3 4 7/3 4

*) Insofern man diesen Akkord als die zweite Verlegung des Nonenakkordes betrachtet, vergl. mit §. 177. aa) und bb), sollte dazu wie

§. 185. Uebungs exempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Quartsextenakkord gehalten wird.

Allabreve.

The musical score is divided into two systems, each with two staves (treble and bass) and a figured bass line below. The key signature is one flat (B-flat). The first system contains measures A) through E), and the second system contains F) through H). Each measure shows a treble and bass staff with notes and rests, and a figured bass line below. The figures are: A) b, B) 9/6 4, C) 8, D) 6/4 5b, E) 4 3, F) b 6, G) 6/5 4, H) 5 7.

wie oben bey e), die Quarte zur vierten Stimme genommen werden. Einige neuere Systematiker thun dieß auch wirklich; Andere hingegen schweigen davon.

A) §. 82. g). Man sieht, ohne mein Erinnern, daß dies kein eigentliches strenge gearbeitetes Allabreve ist und seyn soll. Ich wählte diese Taktart hier bloß deswegen, damit der Lernende sich daran gewöhne, auch im Allabreve nur die Takttheile zu begleiten. B) §. 180. C) §. 50. c), und §. 48. D) §. 170. E) §. 174. die Anmerkung unter k). F) Hier würden durch das d in der Oberstimme verdeckte Oktaven entstehen; da nun einmal die Lage verändert werden sollte und mußte, so war die doppelte Terz besser. G) §. 183. H) §. 159. unter H).

The image displays a musical score for a piece titled "Poco Adagio." It consists of two systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system is labeled with letters I), K), L), and N) above the staves. The second system is labeled with O), P), and Q) above the staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and includes various chords and figured bass notation. The tempo marking "Poco Adagio." is centered between the two systems. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols such as 5+, 6/3, 4, b7, 5, 6/4, 5/3, 6, 7/4, 6, 5/4, 3, 5/4, 6, and 5/3.

Z w e y t e A b t h e i l u n g.

Erster Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimenakkord aufgehoben wird.

§. 186. Vom Sertseptimenafforde.

Wenn die Quinte des vollständigen Septimenaffordes a) durch die Sexte aufgehalten wird, wie bey b): so entsteht

I) §. 130. e). K) §. 184. L) §. 142. d) und f). M) In dieser Lastart sind die Viertel nur Glieder, mithin gehen das zweite und vierte Viertel durch. N) §. 79. a). O) §. 181. P) §. 139. Q) §. 182.

steht ein Sertseptimenakkord, (oder nach S. 141. f. eine Art von Terzdezimenakkord,) zu welchem man die Terz greift b). Die stellvertretende Serte (Terzdezime) muß hierbey vorbereitet c), und in die Quinte aufgelöst werden d). Erst über der folgenden (veränderten) Basinote resolvirt die Septime eine Stufe abwärts e). Diese letztere Bemerkung gilt überhaupt von allen den Dissonanzen, welche zu einem oder dem andern aufgehaltene Akkorde gehören, folglich bey dem Quintseptenakkorde vorzüglich von der Quinte, bey dem Terzquartenakkorde von der Terz u. s. w. Oder mit andern Worten: Wo Vorhalte und andere Dissonanzen zugleich vorkommen, da müssen die Vorhalte aufgelöst werden.

a) b) c) d) e) schlechte Lagen §. 75. k.

7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5

(7 6)

§. 187. Die Terz vom Grundtone des Septimenakkordes kann ebenfalls, und zwar durch die Quarte, aufgehaltene werden a). Man greift zu diesem sehr brauchbaren Quartseptimenakkorde — welcher nicht mit $\frac{7}{4} 6$ (§. 181.) zu verwechseln ist — die Quinte a) c), oder die Oktave f), je nachdem das eine oder das andere Intervall bey dem Septimenakkorde erforderlich wäre. Nicht die Septime, sondern die Quarte, (Undecime,) ist hierbey ein Vorhalt; daher muß hauptsächlich die Letztere vorher liegen b) e), und hernach in die dadurch aufgehaltene Terz gehen d) g).

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

7 $\frac{7}{4} \ 3$ 6 $\frac{7}{4} \ 3$ $\frac{7}{4} \ 3$

§. 188. Vom Nonseptimenakkorde.

Wird die Oktave vom Grundtone des Septimenakkordes a) durch die None aufgehalten b), so hat man den sogenannten Nonseptimen- oder Septimennonenakkord, wozu also die Terz gehört b). Bey fünfstimmiger Begleitung kommt noch die Quinte hinzu c). Die None muß auch hierbey vorbereitet d), und eine Stufe abwärts aufgelöst werden e).

a) b) c) d) e)

7 $\frac{9}{7} \ 8$ $\frac{9}{7} \ 5$ $\frac{9}{7} \ 8$

§. 189. Noch wird zuweilen sogar die Septime selbst durch die Sexte aufgehalten a). Diese Sexte muß vorher liegen b), und in die Septime, folglich aufwärts fortschreiten c). Da am gewöhnlichsten nur der unvollständige Septimenakkord mit der Oktave auf die erwähnte Art aufgehalten wird, so greift man zur Sexte die Terz und Oktave a). Jedoch kann unter andern in dem Beispiele d), besonders
bey

Der Septimenakkord durch ein Intervall aufgeh. 289

bey getheilter Begleitung, allenfalls auch die Quinte dazu genommen werden.

§. 190. Uebungsrempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Septimenakkord aufgehoben wird.

Andantino.

A) §. 83. o) B) Da hier durch das näher liegende b im Diskante gegen den Bass, (folglich in den äußersten Stimmen) ziemlich auffallende verdeckte Oktaven entstehen würden: so ist der Sprung unstreitig besser, als die nicht ganz reine stufenweise Fortschreitung. C) §. 188. b). D) Hier findet b) im Tenore, der Oktaven wegen, nicht statt, und in der Oberstimme nimmt man die Oktave nicht gern, mithin bleibt nur g, oder allenfalls d im Einklange übrig. Der folgende Sprung ist an sich melodisch, und auch in Beziehung auf den erten Takt gut. E) §. 183. F) §. 113. c), Bey dem vorhergehenden Sextenakkorde (über a) kann auch, statt der Prime vom Basse, die Terz im Einklange verdoppelt werden.

G) H) I)

K) L) M) N) O) P)

Zweyter Abschnitt.

Von den Akkorden, durch welche ein Intervall des Quintsexten = Terzquarten = und Sekundenaakkordes aufgehalten wird. §. 191.

Von dem, was §. 186. bis 189. gesagt worden ist, läßt sich die Anwendung leicht auf diejenigen Akkorde machen, durch welche man ein Intervall des Quintsexten = Terzquarten = und

G) §. 186. H) §. 66. I) §. 189. K) §. 187. a) c). L) §. 151. aa). M) §. 170. N) §. 188. O) §. 148. e) f). P) §. 120. a).

Der Quintsextenakk. durch Ein Intervall aufgeh. 291

und Sekundenakkordes auszuhalten pflegt. Ohne mich also auf eine nähere Erklärung einzulassen, bemerke ich nur, daß in dem Beispiele a) die Sexte des Quintsextenakkordes durch die Septime, bey b) die Terz, bey c) aber die Quinte durch die Quarte aufgehalten wird. Die genannten Vorhalte müssen daher gehörig vorbereitet, und auf die bemerkte Art, nämlich in das dadurch aufgehaltene Intervall aufgelöst werden. Sonach schreiten die Septime und die Quarte in den Beyspielen a) und b) eine Stufe abwärts fort; da hingegen die Quarte bey c) einen Grad über sich gehen muß. Die dabey befindliche dissonirende Quinte resolvirt, nach §. 186., erst über der folgenden veränderten Basnote.

schlechte Lage:

a) anstatt: *) b) **) c)

$\frac{7}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

§. 192. Die Sexte des Terzquartenakkordes kann durch die Septime a), die Quarte durch die Quinte b), die Terz durch die Sekunde c), und im 5stimmigen Sage die

*) Um sowohl den folgenden Vorhalt, (die Quarte,) als auch die Sexte des Quintsextenakkordes gehörig vorbereiten können, (§. 150. a) ist bey diesem Dreyklange die doppelte Terz am brauchbarsten: ob man gleich sonst lieber den Grundton oder die Quinte verdoppelt, als die große Terz.

**) Bey diesem Akkorde sind die übrigen beyden Lagen nicht wohl zu gebrauchen, weil dabey drey Töne neben einander zu liegen kommen würden. (Vergl. mit §. 75. i. und k).

die Oktave durch die Non e d) aufgehalten werden. (S. 134.)
Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen.

a) anstatt: b) c) d)

7/4 6/- 4/3 6/5 4/- 6/2 3/- 9/6 8/-

9/6 10/-
4/-

§. 193. Bey a) wird die Sekte des Sekundenakkordes durch die Septime, bey b) die Quarte durch die Quinte, und bey c) die Sekunde durch die Terz aufgehalten. Diese nachhaft gemachten Vorhalte müssen insgesamt vorher liegen, und eine Stufe abwärts fortschreiten.

a) anstatt: b) c)

7/4 6/- 4/2 6/5 4/- 6/5 2/-

§. 194. Uebungsbeispiel zu den Akkorden, durch welche ein Intervall des Quintsextens-Terzquarten- und Sekundenakkordes aufgehalten wird.

Mode-

Moderato.

A) B) C) D) E) F)

G) H) I) K)

L) M) N) O)

A) §. 187. a). B) Das vorübergehende eis schreitet als Leitton, am besten aufwärts fort, die übrigen beiden Dissonanzen aber müssen abwärts aufgelöst werden. C) §. 71, Anm. d), und §. 112. c). D) §. 29. 1 a). E) §. 192. a). F) §. 112. c). G) §. 231. unter E). H) §. 192. 1. I) §. 193. h). K) §. 191. c). L) §. 193. a). N) Anstatt der Oktave a im Tenore könnte man hierbey, nach §. 104. Anm. l), allenfalls auch die Terz im Einklange nehmen. O) §. 157. a).

P) Q) R) S) T) U) V)

W) X) Y) Z) Aa)

Siebentes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung zweyer Intervalle entstehen.

§. 195.

Bei den Akkorden mit zwey stellvertretenden Intervallen müssen natürlicher Weise auch beyde vorbereitet, und über denselben

P) Der Folge wegen verdoppelt man hierbey die Terz. Q) §. 191. b). R) §. 192. b). S) Weil ein fünfstimmiger Akkord folgt. T) §. 192. d). U) §. 192. g), und §. 74 Anm. 1. V) §. 146. g) W) §. 193 c) X) Verdoppelt man hierbey die sonst zweckmäßige Septe d), so entstünden im Diskante gegen den Alt verzögerte Quinten. (§. 56, g), und §. 169 Anm) Y) §. 191 c). Z) Nähme man im Tenore die Septe d, so würden hernach gegen das durchgehende g des Basses Quinten entstehen, die jedoch nach §. 38 allenfalls zu entschuldigen wären Aa) §. 170.

selben Bassnote, entweder zugleich, oder nach einander, in diejenigen Intervalle aufgelöst werden, welche dadurch aufgehalten wurden. Auch hierbey darf man keinen Vorhalt verdoppeln.

Erster Abschnitt.

Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Dreiklang aufgehalten wird.

§. 196.

Einer der gebräuchlichsten Akkorde, durch welchen zwey Intervalle (nämlich die Terz und Oktave) des Dreiklanges aufgehalten werden, ist der Quartnonen- oder Nonquartenakkord, (nach Seite 141. aber der Undecimennonenakkord) wozu noch die Quinte gehört a). Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung beyder stellvertretenden Intervalle habe ich bey b) und c) bemerkt. In den Beyspielen d) und e) erfolgt zwar die Auflösung der None und Quarte (Undecime) nicht zugleich, aber doch noch über derselben Bassnote. Bey dreystimmiger Begleitung bleibt die Quinte weg. Daß einige Tonsetzer in der freyen Schreibart die Quarte f), oder wohl beyde Vorhalte, unvorbereitet eintreten lassen g) h), gehört unter die jetzt freylich nicht mehr seltenen Ausnahmen. Besonders ist die Behandlung bey h) sehr frey und eben nicht nachahmungswürdig.

a) b) c) anstatt: d) e)

9/4 6/5 9/4 3/8 6/5 2/4 8/5 9/4 8/3

a) anstatt : b) statt :

§. 198.

Der Sextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten

Von den Akkorden, durch welche zwey Intervalle des Sextenakkordes aufgehalten werden, kommt vorzüglich der Nonseptimenakkord a) unter eigener Benennung vor. Man greift zu $\frac{7}{2}$ die Terz a). Daß aber zuweilen noch die Quinte hinzu kommt, findet man §. 209. bemerkt. In dem Beyspiele b) ist die dreystimmige Begleitung wohl am brauchbarsten, wenn nämlich durch $\frac{7}{4}$ nur der Sextenakkord aufgehalten werden soll. Die Oktave c) thut hierbey nicht die beste Wirkung. Bey d) muß man die None und Quarte, bey e) die None und Quinte, bey f) aber die Septime und Quinte, als stellvertretende Intervalle, vorbereiten, und auf die bemerkte Art auflösen. Zur None und Quinte e), und zu $\frac{7}{5}$ bey f) gehört die Terz. Das von Bach entlehnte Beyspiel g) begleitet man am besten nur dreystimmig.

a) anstatt : b) §. 60.) c)

*) Der Tenor wird fließender, wenn man hierbey die Quinte verdoppelt.

d) e) f) g)

6 5 1 9 6 4 3 4 3 9 5 8 6 2 7 3 6 6 4 3 5 4 6 3

§. 199.

Der Quartsextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten.

Auch der Quartsextenakkord wird zuweilen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) geschieht dies durch die None und Septime, bey b) durch die Septime und Ninte bey c) aber durch die Septime und Terz. Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Intervalle erhellet aus der beygefügten Begleitung. In der galanten Schreibart pflegt man den Quartsextenakkord auch durch die übermäßige Quinte und große Terz aufzuhalten, wie bey d).

a) b) c) d)

9 7 4 8 6 6 7 3 6 4 7 7 3 6 4 5+ 6 4

§. 200.

§. 200. Uebungsbeispiel zu den gewöhnlichsten Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Dreyklang und seine beyden Versetzungen aufgehalten werden.

Allegro.

A) B) C)

D) E) F) G)

H) I)

all' unisono.

A) §. 83. k) B) §. 196. und §. 174. unter k), desgl. §. 89. d) e).
 C) §. 196. f). D) Ebend. E) §. 197. b). F) §. 198. a). G) §. 197
 a). H) §. 46. Es sollte nämlich die vorübergehende Septime a in gis
 aufgelöst werden; allein diese Auflösung übernimmt der Bass. I) Bei
 einem all' unisono greift man in der rechten Hand, ohne Rücksicht des
 Sprunges, am zweckmäßigsten die dem Bass jedesmahl nach folge-
 gende Oktave. §. 37 a).

K) L) M) N) O) P)

Q) R) S)

T) U) V)

K) §. 198. d). L) §. 152. c). M) §. 196. N) §. 70. Anm. 2. O) §. 197. b). P) Hier ist die Verlängerung der Lage zwar nicht schlechterdings nöthig, aber doch der Folge wegen gut. (§. 198. a. *). Q) §. 198. a). R) Wollte man hierbey die Oktave in der obern Stimme vermeiden, und dafür die Septe a verdoppeln, so würde dadurch eine Art von verdecktem Einklange entstehen, nämlich:

versetzt:

Eine Fortssetzung, die von verschiedenen Tonlehrern verboten wird.

W) X) Y)

6 9 8 6 4 5
5 4 3 2 3 2

Zweyter Abschnitt.

Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord und seine Versetzungen aufgehalten werden.

§. 201.

Der Septimenakkord wird ohngefähr in den hier angegebenen Fällen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) und aa) geschieht es durch die None und Quarte, bey b) und c) durch die Sexte und Quarte, bey d) aber durch die None und Sexte. Alle die nahmbhaft gemachten Intervalle müssen vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Nur bey c) gehen beyde stellvertretende Intervalle, die Sexte und die Quarte, eine Stufe aufwärts. — Die Vorhalte bey d) werden, ihrer Härte wegen, nur von wenig Tonsetzern gebraucht. Um nicht offenbare Quinten zu machen, muß man diese beyden Vorhalte in Quarten gegen einander fortschreiten lassen. (§. 59.) Bey e) wird durch die verminderte Oktave und kleine Sexte der dahin gehörige verminderte Septimenakkord aufgehalten. Die zufällig kleine Terz, welche man in einigen Lehrbüchern mit beygefügt findet, bleibt gemeinlich weg,

S) §. 198. b) u. §. 60. T) §. 199. a). U) Bey äolischen Trugschlüssen verändert man, nach §. 232. unter R), gern und zweckmäßig die Lage. V) §. 199. c). W) §. 196. X) §. 197. b). Y) §. 164. c).

weg, weil durch sie dieser ohnehin ziemlich harte, aber nicht ungewöhnliche, Akkord noch widriger wird.

a) aa) b) c) d)

9 8 7 9 7 8 6 7 5 6 7 7 9 8
7 3 4 4 3 4 4 3 4 5 5 7 6 5
4 3 3 3 3 3

e) anstatt: f) g) h)

6 4 8 7 6 4 7 5 7 6 8 7 4 8 7 9 4 8 7
6 4 7 5 5 6 8 7 4 8 7 7 4 8 7
6 4 7 5 5 6 8 7 4 8 7 7 4 8 7

Anm. Den nur eben erwähnten, aus der verminderten Oktave und kleinen Sexte bestehenden, Akkord pflegen verschiedene Tonsetzer auch im Durchgange anzubringen, wie der bey f). Einige Systematiker hingegen wollen ihn weder auf die eine, noch auf die andere Art gebraucht, für tauglich gelten lassen, weil man dabey einen harten und zugleich auch einen weichen Dreizklang zum Grundakkorde annehmen müßte. In dem Beispiele e) wäre nämlich bey $\sharp G$ der Grundton H, wozu sich das dis des Basses wie die große, das d in der Oberstimme aber wie die kleine Terz verhielt u. s. w. Wenigstens würde ich die freye Behandlung bey g) und h) nicht billigen, obgleich in Bach's Versuch, S. 53. unter andern auch diese beyden Beispiele aufgestellt, und bloß für merkwürdig erklärt werden.

§. 202. Der Quintseptenakkord kann etwa auf die bey a) b) und c) bemerkte Art durch zwey Intervalle aufgehoben werden. Die erforderliche Behandlung dieser Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen; es bedarf also keiner nähern Erklärung hierüber. Bey a) findet, der sonst unvermeidlichen Quinten wegen, nur die vorgeschriebene Lage statt.

a) auflöst: b) c)

7 $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{3}$ 7 $\frac{6}{5}$ 6 $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{2}$ *) $\frac{5}{3}$

§. 203. Den Terzquartenakkord pflegt man durch zwey Intervalle so aufzuhalten, wie hier bey a) b) c) und d.) Diese Vorhalte müssen insgesammt eine Stufe abwärts fortschreiten. Bey c) sind nur zwey Lagen brauchbar, weil in den übrigen beyden offenbare Quinten entstehen.

a) b) c) **) d)

$\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$ ***) $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$

*) Ueber die Bezeichnung durch die 2 habe ich mich bereits § 167 in der Anmerkung erklärt.

**) Vorhalte, die ich mir nur selten oder wohl niemals, erlauben würde.

§. 204. Eben so kann auch der Sekundenakkord, wie bey a) b) und c), durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Die beygefügte Begleitung mag statt einer nähern Erklärung dienen. In dem Beyspiele c) hat man sich ebenfalls vor Quinten zu hüten.

a) anstatt: b) c)

§. 205. Uebungsbeyspiel zu den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord und seine Versetzungen aufgehalten werden.

Andante.

A) B) C) D)

A) §. 201. a). B) §. 204. a). C) §. 79. *). Der Vorbereitung wegen ist bey diesem Dreyklange sowohl die Terz, als die Quinte, schlechterdings nothwendig; folglich mußte hier auch in dieser Rücksicht die Lage verändert werden. In der Oberstimme ist d vorher schon mehrmahl da gewesen, mithin wählt man, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, hier lieber eine tiefere Lage. D) §. 201. c).

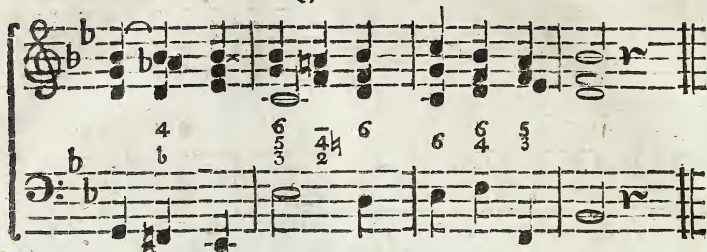
E) F) G) H)

I) K) L)

M) N) O) P)

E) Die Oktave muß hierbey der Vorbereitung wegen dazu gegriffen werden. F) §. 201. d). G) §. 100. unter e). Da hier nicht förmlich geschlossen werden soll, so kann man die Quinte immerhin, und sogar zweckmäßig, in der Oberstimme nehmen. H) §. 155. c). I) §. 203. b). Daß aber beyde Vorhalte nicht immer zugleich aufgelöst werden müssen; ist §. 195. im Allgemeinen gesagt ist. K) §. 202. c). L) §. 202. c). M) §. 114. unter ee). N) §. 203. a). O) §. 155. c). Weil hierbey, nach §. 154. e), die Quarte anstatt der Terz vorbereitet bleiben muß, so wird der Sprung in der obren Stimme nothwendig. P) §. 201. e). Der Alt pausirt bey diesem piano; doch könnte er allenfalls durch kleine Noten bezeichnete Intervalle haben.

Q)



Achstes Kapitel.

Von den Akkorden, die aus drei (oder vier) Vorhalten bestehen.

Erster Abschnitt.

Der Dreiklang durch drei (oder vier) Intervalle aufgehalten.

§. 206.

Einer der gebräuchlichsten Akkorde, vermittelt dessen bey vierstimmiger Begleitung der Dreiklang durch drey Intervalle aufgehalten wird, ist der von Bach u. so genannte Akkord der großen Septime: $\frac{7}{2}$ oder: $\frac{7}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{7}{2}$ u. welcher aber, nach Marpurgs Bemerkung, richtiger ein Quartnonen-Akkord mit der großen Septime (oder vielmehr ein Undecimennonenseptimen-Akkord) heißen würde. (S. 141.) Er besteht, außer dem Basse, aus der großen Septime, reinen Quarte (Undecime) und großen None a), welche Letztere man aber gemeinlich durch die

Ziffer

Ziffer 2 zu bezeichnen, und eine Sekunde zu nennen pflegt. *) In dem Beispiele b) entsteht dieser Akkord durch das Retardiren (Beybehalten) der Intervalle des vorhergehenden Septimenakkordes, daher müssen hierbey natürlicher Weise alle drey Intervalle gelegen haben. Die große Septime schreitet, als Vorhalt der Oktave, oder als große Terz des noch retardirenden Septimenakkordes, aufwärts fort c), die Quarte aber muß als noch nicht resolvirte Septime, eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Nur die Sekunde (None) ist bey diesem Akkord am wenigsten eingeschränkt. Denn auch die gründlichsten Tonsezer lassen hierbey das so eben erwähnte Intervall, als Quinte des vorhergegangenen Septimenakkordes, nicht selten eine Stufe über sich, in die dadurch aufgehaltene Terz (Decime) gehen d), und §. 207. c) f).

a) b) c) auflöst: d)

7/4 (II) 7 7/4 7/4 7 7 7/4 7/4

2 2 2 2 2 2 2 2

2/4 (**)

Anm. 1. Um von diesem Akkorde weiter unten nicht nochmals insbesondere handeln zu müssen, bemerke ich hier zugleich, daß er bey liegendem Basse auch oft bloß im Durchgange vorkommt,

*) Von der Undezime und Terzdecime schreibt selbst M a r p u r g in seinem Versuch über die musikalische Temperatur, Seite 250: „So viel ist gewiß, daß wenn sie auch so benennet würden, sie doch im Generalbass bequemer durch simple einfache und zusammen gefestete Zahlen angedeutet werden können.“ Nur in einigen neuern Lehrbüchern findet man die Undezime durch die Ziffer 11. bezeichnet; aber noch ist dieß bey weitem nicht allgemein der Fall.

**) Siehe die Anmerkung zu §. 167. Um allen Irrthum zu verhüten, muß ich freylich bey diesem Akkorde die nun einmal fast durchgängig

kommt, wie unten bey e). In diesem Falle kann, nach §. 70. Anm. 3., jedes dazu gehörige Intervall nicht nur frey eintreten, sondern allenfalls auch aufwärts fortschreiten. Jedoch ist die Quarte alsdann, wenn sie in der obern Stimme liegt g), hiervon ausgenommen. Einige neuere Systematiker wollen zwar diesen Akkord über einem vorher gelegenen Basse so behandeln wissen, wie in dem Beispiele h), daß nämlich hernach der Bass selbst eine Stufe abwärts aufgelöst werden soll; allein auch die größten und strengsten Harmoniker haben dies nicht für nothwendig gehalten, wie man aus ihren Schriften und Kompositionen sieht. — Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich hier auf eine umständliche Untersuchung über den verschiedenen Gebrauch dieses Akkordes einlassen wollte. Mehr Unterricht davon findet man in Marpurgs Schriften. Auch in der Speyerschen musikalischen Realzeitung für das Jahr 1788. ist Seite 10. und 42. ff. eine ziemlich ausführliche Abhandlung über diesen Akkord enthalten. Im fünften und sechsten Stücke der 1792 zu Berlin heraus gekommenen musikalischen Monatschrift wurde jedoch diese Abhandlung, wenigstens zum Theil, widerlegt.

e) f) e) f) g) nicht gut. h) oder:

gänglich gewöhnliche Bezifferung mit der 2 beybehalten. Diese Erinnerung — die buchstäblich in der ersten Auflage stand, und zwar Seite 238, außerdem auch noch S. 201, 234. 237. u. a. m. — muß mein unpartheyischer, aber dabey vielleicht etwas blödsichtiger, Rezensent Bzw. ganz übersehen haben; denn er fragt im 10ten Bande der a. deutschen Bibliothek, S. 472. sogar da, wo er den Paragraphen mit der obigen Erinnerung, und mit der noch überdies unter dem Basse stehenden Ziffer 9 nach seiner Art kritisiert; „Ist dieser Accord ein „Quartnonenaccord, warum wird denn die None nicht mit 9, sondern mit 2 bezeichnet?“ Erinnerte sich denn Hr. Bzw. wenigstens nicht daran, daß ich eine Anweisung schrieb, woraus der Anfänger die bis jetzt übliche Bezifferung kennen, und nach derselben den General-

Am. 2. Auf der jedesmaligen Tonica entspringt dieser Afford ewigendlich aus dem bey m) angegebenen Septimenafforde der Dominante. Denn das in dem Beispiele n) hinzu gekommene C des Basses ist — wie man in der Kunstsprache sagt — nur ein untergeschobener Ton, welcher an der Stelle des wahren Grundtones G steht. Daher pflegt man die bey o) p) und q) bemerkten Aufhaltungen auch noch alsdann anzubringen, wenn das durch eine kleinere Note bezeichnete C wirklich hinzu kommt. In diesem Falle ist die unter den Noten befindliche Bezifferung am gebräuchlichsten.

§. 207. Aus dem folgenden Beispiele a) sieht man, daß im vierstimmigen Satze anstatt der Sekunde (None) auch die Quinte bey diesem Afforde seyn kann. Vorzüglich ist dies der Fall bey Tonschlüssen b), weil sonst der darauf folgende Dreyklang unvollständig gegriffen werden müßte, wie bey c) (§. 206. c.). In dem fünfstimmigen Satze kommt noch die

U 3

kon-

neralbaspielen lernen will? — Eben. schreibt er in seinem kritischen Unwillen: „Zweytens ist die None abermals fälschlich mit 2 bezeichnet.“ — Dabey hat er noch überdies den kleinen, unten in den Citaten angeführten, Umstand übersehen, daß dieses Beispiel nicht von mir, sondern aus Bachs Versuch 2c. S. 152. entlehnt war, —

*) So lassen Seb. Bach, C. P. E. Bach, Braun, Händel, Hesse, Haydn, Kirnberger, Marpurg, Amadeus Mozart, Schulz und fast alle Tonsetzer diese drey Intervalle bey liegendem Basse fortzuschreiben. Da übrigens andere Systematiker neben den Grundafforden und ihren Versetzungen noch durchgehende 2c. Afforde annehmen, so wird dies hoffentlich auch Kirnbergern erlaubt seyn.

koufonirende reine Quinte hinzu d). Einige neuere Komponi-
sten gebrauchen statt der großen Sekunde die übermäßige e),
um dadurch diesen Akkord recht pikant ac. zu machen. (Vergl.
mit §. 140. n.) Bey dreystimmiger Begleitung hat man nach Um-
ständen nur die Septime und die Sekunde f), oder die Septime
und die Quarte g) zum Basse anzugeben.

Auf ähnliche Art wird auch der Dreyklang im fünfstimmigen Lage durch den unter h) bemerkten Akkord aufgehalten. Die dabey gegen die Septime dissonirende große oder kleine Sexte (Terzdecime) muß eine Stufe abwärts aufgelöst werden i). Man hat sich aber in der angegebenen Lage vor Quinten zu hüten. Bey vierstimmiger Begleitung bleibt, anstatt der hierbey wichtigern Sexte, gewöhnlich die Sekunde weg k). Uebrigens kommt dieser Akkord ebenfalls, und zwar am öftersten, über einem liegenden Basse vor, wie bey l). (§. 206. Anmerk. 1.)

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes notes, rests, and figured bass (numbers 1-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The exercises are numbered 1 through 10, with some exercises having multiple parts (e.g., 1a, 1b, 1c, 1d, 1e, 1f, 1g, 1h, 1i).

h) i) k) l) l)

*)

§. 208. Außerdem kann der Dreyklang noch durch $\frac{9}{6}$ aufgehalten werden a). Daß auch hierbey die Note zuweilen eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, erhellet aus den bey b) enthaltenen Grundakkorden. Denn so wie hier die große Terz h) am natürlichsten eine Stufe über sich geht, eben so nöthig ist die Fortschreitung, wenn die Terz eine Zeitlang retardirt. Die beyden übrigen Vorhalte können ohne Fehler nicht anders, als eine Stufe abwärts, nämlich in die dadurch aufgehaltenen Intervalle fortschreiten. Daß in dem Beyspiele c) die Sexte und die Quarte, als noch nicht resolvirte Dissonanzen, ebenfalls eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen, bedarf keiner weitern Erklärung.

a) b) Quinten: c)

6***) 5/3
4/2

*) Läßt man hierbey den untergeschobenen Ton des Basses weg, so bleibt ein wirklicher (Stamm-) Septimenakkord, oder (bey veränderter Lage) eine Versetzung desselben übrig.

**) §. 167. Anm. g). In Bachs Versuch etc. wird gleichwohl dieser Akkord S. 105. mit unter dem Sekundenakkorde aufgeführt.

§. 209. Der Sexten-Akkord kann durch drey oder vier Intervalle so aufgehalten werden, wie bey a) b) und c). Die erforderliche Behandlung derselben ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen. In dem Beispiele a) können Quinten entstehen, wenn man nicht die Lage vorsichtig wählt.

a) anstatt: b) statt: c)

9/2 8/3 6 4/3 9/2 8/6 4/3 6 6/5 6/4 8/6 8/5

§. 210. Eben so pflegt man auch den Quartsextenakkord durch drey oder vier Intervalle aufzuhalten, wie bey a) b) und c). Die im vorhergehenden Paragraphen gemachte Bemerkung, in Ansehung der Quinten, gilt auch von dem nachstehenden Beispiele a). Aus der beygefügten Begleitung sieht man, wie die sämmtlichen, hierbey stellvertretenden, Intervalle fortschreiten müssen.

a) anstatt: b) c)

6 9/2 8/4 6 6/4 7 7/3 6/4 6/5 9/2 8/4 8/6(4)

Z w e y t e r A b s c h n i t t.

Der Septimen = Quintsexten = Terzquarten = und
Sekundenakkord durch drey Intervalle aufgehalten.

§. 211.

Die genannten Akkorde werden bloß etwa wie hier bey a) b) c) und d) durch drey Intervalle aufgehalten. Und auch diese ziemlich harten Vorhalte kommen nur sehr selten vor. Sie müssen übrigens auf die in der obern Notenreihe bemerkte Art behandelt werden. In allen vier Beyspielen hat man sich für Quinten zu hüten.

a) b) (S. 134.) c) d)

§. 212. Übungsexempel zu den Akkorden mit drey oder vier Intervallen, durch welche die beyden Grundakkorde und ihre Versetzungen aufgehalten werden.

Adagio molto. A)

B)

C)

D)

(Cello.) (Bassi.)

A) §. 206. Anm. e) f). B) §. 167. b). C) §. 207. a) b). D) In den.

E) F) G) H) I) K)

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef and the same key signature. The music is in 6/4 time, as indicated by the '9/6 4' marking. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and corrections, such as '10/3' and '7/4'.

L) M) N) O) O) P) Q)

The image shows a musical score for 'The Bird Song' by J. S. Bach. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. Below the treble staff is a guitar tablature with numbers 1 through 10, indicating fret positions for the left hand. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece is marked with a 'p' (piano) dynamic.

R) S) T) U) V) W)

denjenigen Generalbassstimmen, welche nicht für den Begleiter (Generalbassspieler) allein, sondern zugleich auch für andere Bassspieler bestimmt sind, wird in ähnlichen Fällen gewöhnlich nur dreystimmig begleitet, oder ganz ruft, bis die übrigen Bässe wieder eintreten, wie oben bey dem Worte Bassi. So auch in Partituren, wenn der Generalbassspieler, während der Bass ruft, auf den Tenor oder auf die Violen &c. verwiesen worden ist. E) §. 208. a). F) §. 74. und

X) Y) Z)

Aa) Bb) Cc)

104. i). G) §. 152. g). H) §. 146. g). I) §. 207. d) K) §. 206. e) f). L) §. 210. a). M) §. 187. N) §. 208. a), und §. 167. Anm. O) §. 177. g). P) §. 207. g). Q) Ebend. f). R) Ueber einem liegenden Basse kommt die Sekunde, besonders in den Mittelstimmen, sehr häufig auf die obige Art nur im Durchgange vor. S) Ich besorge nicht, daß man diese in einer höhern Lage wiederholten Quinze (im Diskante gegen den Bass) fehlerhaft finden werde. Denn meines Erachtens können nur musikalische Pedanten auch solche Oktaven und Quinten, die keine üble Wirkung thun, für Fehler erklären. §. 55. Anm. k). Sehr wahr schreibt Kirnberger im ersten Theile der Kunst des reinen Satzes S. 211.: „Im Grunde sind nur die Oktaven (und Quinten) zu setzen verboten, die das Gehör leicht vernimmt; denn man setzt nicht für das Auge, sondern für das Ohr.“ T) §. 208. c) U) §. 152. g) V) §. 209. c) W) §. 149. Anmerkung. X) §. 207. l) Y) §. 211. d). Z) Durch die näher liegende Oktave in der obersten Stimme würden auffallende verdeckte Oktaven entstehen. Aa) §. 206. Anm. 2. p). Bb) Ebend. o). Cc) §. 207. d).

N e u n t e s K a p i t e l.

Von den Akkorden, welche durch die Verzögerung
des Basses entstehen.

§. 213.

So wie in den begleitenden Stimmen Vorhalte (Verzögerungen) angebracht werden können, eben so liegt auch zuweilen der verzögerte Ton (die Aufhaltung) im Basse selbst. Weil in solchen Fällen der, zum unmittelbar darauf folgenden Basse gehörige, Akkord in den übrigen Stimmen schon voraus genommen oder angegeben wird: so pflegt man dergleichen Akkorde überhaupt nur schlechthin *Vorausnahmen* (*Anticipationen*) zu nennen. (§. 90.) Jedoch kommen einige derselben auch unter eigener Benennung vor.

§. 214.

Vorausgenommener Dreiklang &c.

In dem nachstehenden Beispiele a) wird der *Dreiklang*, bey b) der *Sextenakkord*, und bey c) der *Quartsextenakkord* voraus genommen (*anticipirt*). Da nun bey solchen Vorausnahmen die Verzögerung (oder nach Kirnbergers Ausdrucke, der Vorhalt, die zufällige *Dissonanz* &c. im Basse enthalten ist, so muß, außer den §. 216. zu bestimmenden Fällen, auch der Bass selbst vorher liegen, und in den dadurch aufgehaltenen Ton, nämlich eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Der Generalbassspieler hat also die Akkorde nur so zu nehmen, wie sie ohne die gedachte Verzögerung im Basse genommen werden müßten, damit keine an sich schon unerlaubten Fortschreitungen, z. B. Oktaven, Quinten, unmelodische Sprünge &c. entstehen.

a)

a) anstatt ; b) anstatt ; oder :

b) anstatt : c) anstatt :

Der vorausgenommene Septenakkord in den Beyspielen b) ist unter der besondern Benennung Sekundquinten-Akkord bekannt. Beyde Intervalle ($\frac{5}{2}$) können, wie bey dem Septenakkorde die Sexte und die Terz, unter gehöriger Einschränkung (§. 111.) ohne Bedenken verdoppelt werden; nur die Oktave des Basses findet hierbey auf keinem Fall statt. Denn, außer daß an sich keine Dissonanz verdoppelt werden darf, würden dadurch noch überdies fehlerhafte Oktaven entstehen, weil man die verdoppelte Dissonanz auch in der begleitenden Stimme auflösen müßte, wie unten bey d). Uebrigens wird

*) So bezeichnet man unter diesen Sekundquartseptimen, nicht Nonquartseptimenakkord; allein in der Anmerkung zu §. 50. ist bereits erinnert worden, daß zur Bezeichnung der vorausgenommenen Akkorde, besonders derer, die im Wechselgange vorkommen (§. 216.) ein schräger Strich schicklicher sey, als die außerdem dazu erforderlichen Ziffern. Ich würde daher die unter den Noten bemerkte Bezeichnung der obigen etwas zweydeutigen Bezifferung bey a) 2c. vorziehen.

wird allerdings zuweilen der Bass durch die (gemeiniglich tiefere) Oktave verstärkt e); allein diese Verstärkung ist nicht als eine besondere Stimme, sondern ungefähr wie der Violon cc. bey einer Instrumentalmusik zu betrachten. Auch bringt die gedachte Verstärkung des Basses eine ganz andere Wirkung hervor, als wenn dieselbe Dissonanz in der Mittel- oder Oberstimme verdoppelt wird. Hiervon kann man sich sogleich durch die nachstehenden Beispiele d) und e) überzeugen.

noch schlechter: fehlerhafte
d) fehlerh. e) erlaubt. Verdoppelung



§. 215. Vorausgenommener Septimenakkord cc.

Bey a) wird der Septimen- bey b) der Quintsexten- und bey c) der Terzquartenakkord in den begleitenden Stimmen vorausgenommen. Auch diese Akkorde behandelt man so, wie sie ohne die Verzögerung des Basses nämlich als wirkliche Septimen- Quintsexten- und Terzquartenakkorde, behandelt werden müßten. Folglich wird bey a) außer dem Basse, die Sexte, als Septime des voraus genommenen Septimenakkordes, bey b) die Quarte (oder an deren Stelle die Quinte, und bey c) die Sekunde (oder dafür die Terz) vorbereitet u. s. w. Einige Tonsetzer haben es versucht, die bey a) b) und c) anticipirten Akkorde, auf die in der obersten Notenreihe bey aa) bb) und cc) bemerkte Art, auch noch in einer oder der andern begleitenden Stimme aufzubalten.

aa) anstatt: bb) cc)

a) b) c)

6 6/4 7/5 3 anstatt: 5/4 6/5 2 5/3 4/3

Den bey b) vorausgenommenen Quintseptenakkord pflegt man, nach seinen Bestandtheilen, den Sekundquartquintenakkord zu nennen, so wie auch der Akkord bey c) in einigen Lehrbüchern, z. B. in Bachs Versuch 2c. S. 112 n. a. m. unter der eigenen Benennung Sekundterzakkord vorkommt.

§. 216. Wenn in den beyden vorhergehenden Paragraphen gesagt wurde, daß bey den anticipirten Akkorden der Baß gelegen haben müsse: so sind jedoch hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo solche Akkorde vermittlest des unregelmäßigen Durchganges (im Wechselgange) angebracht werden, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b). Gute Tonsetzer erlauben sich aber dergleichen Voransnahmen gewöhnlich nur in ziemlich geschwinder Bewegung. *) Indes bringen freylich mehrere unserer neuern Komponisten die bey c) vorkommenden Durchgänge des Basses in Sinfonien u. dgl. zuweilen so ausgedehnt

*) Verschiedene, besonders ältere, Tonlehrer schränken den Gebrauch dieses unregelmäßigen Durchganges bloß auf die schlechten Taktheile ein. (Heinichen der Generalbaß in der Composition 2c. Seite 941. f.)

sonien u. dgl. zuweilen so ausgedehnt an, wie bey d) und e). Statt der weit bequemer zu überschendenden Querstriche würden diese, auf den harmonischen Dreyklang cc. gegründeten, Gänge (oder vielmehr auf- und absteigenden Tonleitern) die unter den Noten enthaltene Bezifferung voraussetzen. (Vergl. mit §. 50. Anm. c) und d).

Allegro. a) a) a) a) a) a)

3 5 6 6 6 6 6 6

6 4 2 7 4 2 6 7 4 2 7 5 3 6 4 7 5 2 7 5 3

b) b) b) b) b) b) b) b)
 7 7 7 6 5 6 5 6 4 3 4 3 2 2
 7 8 6 6 7 5 7 5 5 7 5 2 2 7 3
 4 4 2 5 2 4 3 4 2 3 3

Allegro. c)

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Allegro. c)'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords, mostly triads, with a '3' written below the first measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It contains a series of chords, mostly dyads, with a '2' written below the first measure. The piece ends with a double bar line and a wavy line indicating the end of the music.

d) e)

3 3 1

3 7/4 6 7/2 6/4 7/3 6/2 4/2 5/3 6/4 5/3 6/5 7/5 6/4 6/4

(S. 218.)

§. 217. Dies sind nun wohl beynahe alle, oder doch bey weitem die meisten bis jetzt allgemein gebräuchlichen Akkorde, deren erforderliche Behandlung ich in möglichster Kürze zu bestimmen suchte. Nur alsdann, wenn der Bass, besonders vor dem Schlusse eines Tonstückes, die Dominante oder die Tonica mehrere Takte hindurch aushält, während in den übrigen Stimmen mancherley Kontrapunktische Künste angebracht, und gleichsam auf einen Punkt zusammen gedrängt werden, daß heißt mit Einem Worte: bey so genannten Orgelpunkten *) dürften vielleicht noch einige Akkorde vorkommen, die — vom Basse, abgezählt — zum Theil eine eigene, außerdem nicht gewöhnliche Bezifferung erfordern, wie in den nachstehenden Beyspielen Nro. 1, 2 und

*) Heinen giebt die folgende Ursache von dieser Benennung an: „Die Franzosen nennen solches Point d'orgue; ohne Zweifel, weil es auf Orgeln sehr gebräuchlich ist, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber (während dessen) mit beyden Händen allerhand Variationes u. zu machen. „(Der Generalbass in der Composition, S. 948.) Sulzer hingegen schreibt: „Eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genannt, weil die Orgel, welche dabey im Basse bloß den Ton aushält, einigermassen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren.“ (Allg. Theorie u. in dem Artikel Orgelpunkt. Auch unter der lateinischen Benennung Corona, deutsch: anhaltende Kadenz, kommt der Orgelpunkt in einigen Lehrbüchern vor. (Marpurg, Abhandlung von der Fuge, S. 110; Walther, mus. Lexicon, unter Corona u.

Nro. 3.

a) 6 5 6 5 5 4

b) 6 5 6 5 5 4

c) 8 9 8 7 6 5

Nro. 5.

a) Nro. 4) 7 4 2 7 3 6 b 7 b 8 3

b) 6 4 7 6 4 2 8 3

c) 7 4 2 7 3 6 b 7 b 8 3

Grundhar-
monie.

(S. 141. c.)*

X 2

Läßt

*) Hier ist nur von der Grundharmonie die Rede; aber nicht davon, daß dieser Bass zu der obigen Begleitung gespielt werden soll. Denn dabei würden, in der tiefsten Mittelsstimme gegen den Bass, offenbare Quinten entstehen.

Läßt man in den Beyspielen No. 1. 2. und 3. den liegenden (untergeschobenen Bass bey c) weg, und beziffert dafür die, in der zweyten Notenreihe enthaltene, tieffste Mittelstimme b): so sieht man, daß ein solches harmonisches Gewebe — oder wie man es etwa nennen will — größtentheils aus ganz gewöhnlichen Akkorden besteht. Wer nicht Geschicklichkeit genug hat, in ähnlichen Fällen die bezeichnete Harmonie mit anzugeben, der kann allenfalls nur tastlos spielen, oder den Bass (durch die tiefere Oktave) verdoppeln, und wenn der Ton nicht mehr zu hören ist, die Taste beym Eintritt eines Taktes wieder anschlagen. Viele Orgelpunkte werden ohnedies nicht beziffert, weil es doch nicht möglich seyn würde, alle die dabey vorkommenden Akkorde ohne Fehler mit zu spielen.

§. 218. Außer den im vorgehenden Paragraphen erwähnten Akkorden mit einem untergeschobenen Bass, giebt es noch verschiedene unechte, oder solche, die zum Theil weder auf einem wirklichen Grundakkorde zc. beruhen, noch Vorhalte oder Vorausnahmen sind. Sie kommen größtentheils ebenfalls bey liegendem Bass bloß im Durchgange vor, und entstehen durch das zufällige Erhöhen oder Erniedrigen der eigentlich dazu gehörigen Intervalle. Da diese Akkorde sonach ihre Entstehung nur einer Ausschmückung der Melodie u. dgl. zu verdanken haben, und in harmonischer Hinsicht keine völlig echten Akkorde sind: so werden sie von Portmann — ob ganz passend, oder nicht, will ich unentschieden lassen — Schein- oder Quasiakkorde genannt. (Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen zc. S. 17, 180 u. a. m.) Einige Akkorde von dieser Art, deren hin und wieder schon verschiedene vorgekommen sind, rücke ich hier noch als Beyspiele ein. Von der dahinter gesetzten Erklärung wird man die Anwendung leicht auf die etwa noch übrigen Akkorde gleiches Ursprunges machen können.

a) nämlich anstatt: b) So auch

c) Mozart.

anstatt:

Anm. Sind solche Akkorde durch Ziffern bezeichnet, und nicht von gar zu kurzer Dauer, so kann sie der Geübtere ohne Bedenken zum Basse angeben; außerdem aber begleitet man ähnliche Stellen am sichersten nur *tasto solo*, um nicht etwa durch Fehlgriffe den Ueberklang noch zu vermehren.

§. 219.

*) In der ältern Kunstsprache wurden diese zufälligen Intervalle *chordae elegantiores* genannt, weil sie nicht wesentlich zur Tonleiter und zu den darin gegründeten Akkorden gehören, sondern nur der Zierlichkeit wegen u. gebraucht werden. *Mattheson* drückt sich so darüber aus: „Machen sie einer Melodie und Harmonie, so zu reden, fast einen solchen *haut gout* und ein solches schönes Ansehen geben, als das Gewürz den Gerichten und die feine *piquere* (?) dem Wildpret. Denn, so wie ohne Gewürz kein Gericht gut schmecken wird, und hergegen allzuviel desselben auch die besten Schüsseln verdirbt u. also verhält sichs auch, in gewissen Stücken des Gebrauchs mit unsern so genannten *chordis elegantioribus* u. s. w.“ (*Exemplarische Organisten-Probe*, S. 17.) Dies schrieb *Mattheson* im Jahre 1719. Jetzt würde er sich gegen den zu häufigen Gebrauch solcher Intervalle (und der daraus entstehenden Akkorde) wahrscheinlich noch nachdrücklicher erklären, da bekanntlich verschiedene moderne Komponisten ihre Tonstücke wohl allzu stark damit zu würzen pflegen. —

§. 219. Wie die, von einigen neuern Systematikern für brauchbar erklärten, fünf=sechs=und siebenstimmigen Akkorde nach dem Kirnbergerschen Systeme entstehen, ist bereits S. 137. gezeigt worden. In den untern Stimmen wird nämlich der jedesmal zum Grunde liegende Akkord angegeben, während dessen in zwey oder mehreren obern Stimmen Vorhalte angebracht werden a) b) c). Dadurch erhält man eine sehr beträchtliche Anzahl von Akkorden, die Jeder selbst herleiten kann, wenn er zu den §. 92. bis 94. angezeigten Vorhalten in den untern Stimmen den oben aufgehaltene Akkord zugleich vollständig angiebt. Eine ausführlichere Erklärung hierüber halte ich um so viel mehr für entbehrlich, weil wenigstens der angehende Generalbassspieler von solchen, ohnehin nicht allgemein angenommenen, Akkorden keinen Gebrauch machen kann. Ueberdies würden zur genauern Bezeichnung derselben mehrere über einander stehende Ziffern, oder einige neue Signaturen, erforderlich seyn. Denn die hier bey a) b) und c) über dem Basse befindlichen Ziffern bezeichnen zwar jeden Vorhalt, aber nicht auch zugleich den dabey in den untern Stimmen enthaltenen Dreyklang. Bey aufgehaltene Sextenakkorden zc. würde eine vollständigere Bezifferung noch nothwendiger werden. Aber, wie gesagt, für den angehenden Generalbassspieler gehören solche Akkorde nicht.

a) b) c) (§. 60 zc.)

Zehntes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Begleitung überhaupt, in so fern man dabei auf gewisse Nebenumstände Rücksicht zu nehmen hat.

§. 220.

Wer mit der nöthigen Fertigkeit die, in allen den vorhergehenden Kapiteln enthaltenen, allgemeinen und besondern Regeln 2c. gehörig befolgt, der spielt zwar den Generalbaß richtig, aber noch nicht geschmackvoll. Man muß daher zugleich mit Diskretion begleiten, und auch an seinem Theile den Charakter des Tonstückes nach Möglichkeit darzustellen suchen, wenn man nicht bloß ein steifer, schulgerechter Generalbaßspieler seyn will. — Hierüber wäre nun freylich sehr viel zu sagen; ich muß es aber in dieser, zunächst für Anfänger bestimmten, Anweisung nur bey einigen Winken bewenden lassen. Der Lehrer wird dem fähigen Lernenden bey vorkommenden Fällen mehr Unterricht über diesen so wichtigen Gegenstand ertheilen.

§. 221. Außer dem, was bereits §. 74. über die jedesmal zu wählende mehr- oder wenigerstimmige Begleitung im Allgemeinen gesagt worden ist, bemerke ich hier noch ins besondere, daß man bey stark besetzten Tonstücken, bey einzelnen lebhaft vorzutragenden Stellen, bey plötzlichen Ausweichungen und Uebergängen in weit entfernte Töne 2c. größtentheils, auch außer dem angedeuteten forte und fortissimo,

mo, die zum Grunde liegende Harmonie vielschimmig anzugeben hat. Tonstücke und einzelne Stellen von sanftem, traurigem zc. Charakter setzen gemeinlich eine wenigerstimmige Begleitung voraus, wenn auch das piano oder pianissimo nicht besonders angemerkt seyn sollte. Ueberhaupt darf man nicht glauben, daß bey der gewöhnlichen vierstimmigen Begleitung jede einzelne Stelle durchaus nicht mehr oder weniger, als vier Stimmen erfordere. Oft hat der Generalbassspieler, den obigen Bemerkungen zu Folge, von selbst eine mehr- oder wenigerstimmige Begleitung zu wählen. *) Besonders muß man bey schnell abwechselndem forte und piano die Anzahl der Stimmen sogleich vermehren und wieder vermindern a). Nur dürfen bey schwacher Begleitung — einige §. 114. h) und §. 122. e) nahmhaft gemachte Fälle abgerechnet — nicht die Hauptintervalle eines Akkordes weggelassen, oder bey vorgeschriebenem fortissimo die Dissonanzen verdoppelt werden. (§. 69. Anm.) Wo crescendo steht, und bey zunehmenden heftigen Affekten zc. verstärkt man die Begleitung nur nach und nach b); da hingegen bey diminuendo u. dgl. die Anzahl der Stimmen allmählich vermindert wird c).

a) **) oder:

f. p. f. p. ff. p. mf. ff. p. mf.

*) „Ein Accompagnist muß (hören, und) jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen,“ schreibt Bach im Versuch zc. S. 242.

**) Nach Umständen kann man das zweite und vierte Viertel bey ähnlichen Stellen auch wohl ganz ohne Begleitung hingehen lassen. (§. 224.)

b) b) b) b) c) c) c)

t. f. 3

pp. crescendo. ff. diminuendo.

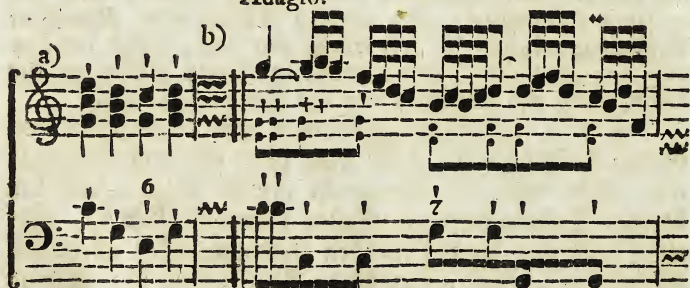
Anm. Es versteht sich, daß diese Vermehrung und Verminderung der Stimmen hauptsächlich auf solchen Instrumenten nöthig ist, worauf man gar nicht, oder doch nicht sogleich und merklich genug, mit forte und piano abwechseln kann, z. B. auf der Orgel, auf dem Flügel u. dgl. m. Denn auf einem guten in dieser Rücksicht unstreitig weit vorzüglicheren Fortepiano, oder auf dem Klaviere zc. ist bekanntlich durch einen stärkern oder schwächeren Anschlag der Tasten, auch ohne jenes Hülfsmittel, eine merklich stärkere oder schwächere Begleitung möglich. *) Ich würde aber doch, selbst auf den nur eben genannten Instrumenten, in solchen Fällen zu der Vermehrung und Verminderung der Stimmen rathe.

§. 222. Ueberhaupt genommen werden auch bey dem Generalbassspieler die Töne nach ihrer Geltung ausgehalten; allein wenn der Komponist gewisse Stellen auf den übrigen Instrumenten abgestoßen vortragen läßt a), oder wenn auch nur die begleitenden Instrumentisten allein bey Solostellen zc. kurz anzugebende Töne haben b), so muß der Generalbassspieler natürlicher Weise ebenfalls dieselbe Spielart wählen. Auch kann man bey dergleichen einzelnen, sehr schwach vorzutragenden, Stellen von traurigem, sanftem zc. Charakter — besonders auf einem merklich durchdrin-

*) Zwar kann auf dem Flügel, vermittelst eines gemäßigten zc. Anschlages, der Ton in Ansehung der Stärke ebenfalls modificirt werden: aber bey weitem nicht in einem so merklichen Grade, als auf dem Fortepiano.

dringenden Instrumente — entweder gar pausiren, *) oder doch in dem Beispiele b) nur etwa mit jedem guten Taktheile den dabey zum Grunde liegenden Akkord kurz angeben. Vorzüglich würde ich bey dem Generalbassspielen auf sogenannten Pfeifwerken, nämlich auf Orgeln, Positiven u. dgl. während solcher schwach und staccato vorzutragenden Stellen lieber pausiren, als durch das, auf diesen Instrumenten sonst allerdings zweckmäßige, Binden und Aushalten der Töne die Hauptstimme verdunkeln. Dies Letztere soll aber der Generalbassspieler niemals — Die Begleitung der mit pizzicato bezeichneten Stellen überläßt man ebenfalls gewöhnlich den andern Mitspielenden allein, oder man giebt dabey die Töne nur abgestoßen (staccato) an. Uebrigens wird auch das Pausiren zuweilen durch senza Organo (ohne Orgel,) senza Cembalo (ohne Flügel) &c. ausdrücklich angedeutet.

Adagio.



§. 223. Ueber die zu wählende Lage, in Absicht auf Höhe und Tiefe, ist §. 77. im Allgemeinen das Nöthigste erinnert worden. Der Generalbassspieler soll nämlich die jedesmalige

*) Wenn nämlich nicht etwa auch in den übrigen Stimmen zu gleicher Zeit Pausen vorgeschrieben sind, wie sich dies zuweilen in Arien, Konzerten u. dgl. während der Solostellen ereignet. In solchen Fällen würde der Generalbassspieler freylich sehr zur Unzeit pausiren.

ge Hauptstimme wenigstens nicht übersteigen. Ja man läßt sogar die begleitende Oberstimme, wenn es vermieden werden kann, nicht gern mit der dazu gesetzten Hauptstimme im Einklange gehen. Sonach wäre die Begleitung bey a) in dieser Hinsicht schon zu hoch. Dagegen darf man eine Baß- oder Tenorstimme, so wie den Fagott, das Violoncell &c. in verschiedenen Fällen eine ganze Oktave höher begleiten*), weil nämlich z. B. das eingestrichene c, von einem Bassisten gesungen, auf Klavierinstrumenten &c. in so fern für das zweygestrichene c gilt u. s. w. Folglich kann man zu dem unter b) enthaltenen Takte, wenn es die Umstände erfordern, allenfalls die beygefügte Begleitung wählen bb). Bey gewissen Stellen, wo z. E. der Komponist zwischen dem Baße und den übrigen Stimmen eine beträchtliche Lücke gelassen hat u. dgl. ist es von guter Wirkung, wenn man die Hauptstimmen eine Oktave tiefer begleitet, wie bey c) und cc). Außerdem kann man auch die allzu großen Lücken zwischen dem Baße und der tiefsten Mittelstimme d) durch die getheilte Begleitung ausfüllen, wie bey dd). Vorzüglich ist dies bey dem Choralspielen zuweilen sehr rathsam. Daß aber die vier Singstimmen in einem Chöre &c. fast durchgängig so vertheilt werden müssen, gehört nicht in diese, bloß für den Generalbaßspieler, bestimmte Anweisung. — Uebrigens müssen die Constücke von munterm, freudigem, lebhaftem &c. Charakter im Ganzen genommen mehr hoch, als tief; die von traurigem, ernsthaften, feyerlichen &c. Charakter aber mehr tief, als hoch, begleitet werden.

a)

*) Dies wird zwar in mehreren guten Lehrbüchern ohne Einschränkung verboten; allein dessen ungeachtet sehe ich nicht, wie man es z. B. in den, für einen Bassisten bestimmten, Recitativen immer vermeiden könne. Denn bekanntlich hat der Bassist die mehresten Töne in der so genannten kleinen oder ungestrichenen Oktave zu singen. Wie tief würde aber der Generalbaßspieler mit den begleitenden Mittelstimmen kommen, wenn es durchaus nicht erlaubt wäre, die tiefern Singstimmen eine Oktave höher zu begleiten. Man denke sich nur das ungestrichene d in der Singstimme, und unter diesem d noch irgend einen Akkord zur Begleitung!

a) Hauptstimme. b) c)

aa) Begleit. bb) cc) (§. 57. b)

5h Andante. 6 5 6 5 7 6 5

d) dd)

*)

6 2 6 6 5 6 2 6 6 5

§. 224. Wie oft der Begleiter die Harmonie anzugeben hat, ist bereits §. 81. f. gelehrt worden. Man muß jedoch auch in dieser Rücksicht hören, was etwa den jedesmaligen Umständen angemessen ist. Es können nämlich Stellen vorkommen, wo ein öfter wiederholtes Anschlagen sehr zweckwidrig

*) Aus diesen beyden Beyspielen sieht man zugleich, daß bey der getheilten Begleitung die vorher im Tenore gelegenen Töne der Alt unverändert bekommt; da hingegen die vorherige Altstimme für den Tenor um eine Oktave tiefer versetzt wird. Nur findet dies freylich nicht in allen Fällen uneingeschränkt statt, weil z. B. zwey auf einander folgende Quartan durch die gedachte Versetzung zu Quinten werden u. dgl.

widrig seyn würde. Hätten z. E. die Violinisten u. a. m. in dem nachstehenden Beyspiele a) das zweyte und vierte Viertel zu pausiren, so würde der Generalbassspieler nicht die beygefügte Begleitung wählen dürfen. Ueberhaupt wäre in dieser Hinsicht — wenn eins von beyden seyn müßte — zu wenig größtentheils doch immer noch besser, als zu viel. Denn die Recitative, und außerdem etwa nur noch wenige Stellen abgerechnet, ist die Harmonie ohnedies schon unter die Singstimmen und Instrumente vertheilt; folglich hat der Generalbassspieler die Harmonie nur zu verstärken *). Diese Verstärkung ist aber nicht immer gleich nothwendig, sondern hin und wieder ganz entbehrlich, oder nach §. 222. b) der sonst guten Wirkung mancher Stellen wohl gar nachtheilig. Dagegen treten auch Fälle, wo ein öfter wiederholtes Angeben der Akkorde zur abgezielten Wirkung un-
gemein viel beynützt, wie in dem nachstehenden Beyspiele b).

a) Violinen 2c.

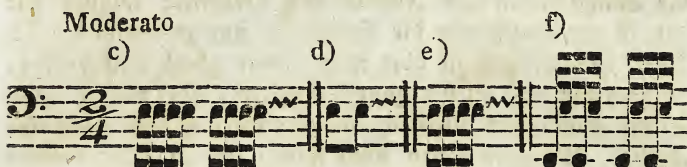
b) Moderato, ma con fuoco.

The musical score is written on three staves. The top staff is for Violins 2c, the middle for Moderato, ma con fuoco, and the bottom for a basso continuo part. The time signature is 6/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure is marked 'Begleit. nicht gut.' and the second 'gut.'.

*) Eine merkwürdige Ausnahme hiervon macht unter andern in Grauns Te Deum laudamus die Bassarie: Salvum fac populum tuum 2c. wozu die übrigen Instrumente durchgängig mit dem zu spielenden Basse all' unisono gesetzt sind, und woben so der Generalbassspieler allein die bezeichnete Harmonie anzugeben hat.

**) In ähnlichen Fällen würde, dünkt mich, durch das §. 38. vorgeschlagene, und in diesem Lehrbuche oft gebrauchte, Warnungszeichen dem unzeitigen Anschlagen am sichersten vorgebeugt werden.

Bei dieser Gelegenheit merke ich hier beyläufig mit an, daß man von mehreren kurzen Noten, die einen und eben denselben Ton bezeichnen, wie unten bey c), auch im Basse bloß die Taktglieder d), oder höchstens nur die guten Noten mit zu spielen braucht e). Außerdem könnte man diese so genannten Trommelbässe etwa so abändern, wie bey f). Denn nicht zunächst für den Generalbassspieler schrieb der Tonsetzer solche Figuren nieder; man verändert sie daher so, wie sie auf Klavierinstrumenten heraus zu bringen sind.



§. 225. Um die Mitspielenden im Takte und in der angenommenen Bewegung zu erhalten, kann man vorzüglich alsdann, wenn etwa geeilt wird, oder bey gewissen schwer einzutheilenden Stellen zc. die erste Bassnote eines Taktes durch die tiefere Oktave verstärken a). Haben, außer dem Basse, alle Stimmen synkopirte Noten, wie bey b), so verdoppelt man immer jede, folglich auch die zweyte zc. Bassnote c). Besonders ist bey kurzen Pausen im Basse d), oder in den übrigen dazu gesetzten Stimmen e), ein kräftiger Anschlag der Tasten, und die mehrstimmige Begleitung, sehr anzurathen. Bey der jetzt ziemlich gewöhnlichen Gesezt f), wobei auf dem guten Taktheile in allen Stimmen Pausen vorgeschrieben sind, kann der Generalbassspieler sogar durch vorläufiges Angeben der Akkorde, wie bey g) oder gg), der zu besorgenden Unordnung im Takte vorbeugen. Jedoch würde ich dieses Vorausangeben der Harmonie, unter gehöriger Einschränkung, nur dem einsichtsvollern Generalbassspieler erlauben — Die Stellen bey h) begleitet man so, wie bey hh) oder i); je nachdem nämlich die eine oder die andere Begleitung dem Charakter des Tonstückes zc. angemessener ist.

a) b) d) e)

5b 6 6 6a

e) f) Singstimme. Generalbassbegl.

Violinen. 7 7

gg) hh) i)

7 h) 6 6 6 6 5

§. 226. Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen ist unter andern ein fester, nachdrücklicher Anschlag vorzüglich auch bey den ersten Taktheilen nach einer verzierten Fermate e) und Kadenz f) sehr nothwendig, damit die übrigen Mitspielenden desto sicherer einfallen können. Während der willkührlichen Verzierung der Fermate pau-

sirt man bis zur letzten Note. Mit dieser wird der vorgeschriebene Dreyklang gemeiniglich nur schwach angegeben b), wenn nämlich mit der letzten Note eine andere Harmonie eintritt, wie in dem nachstehenden Beispiele a). Daß aber der Generalbassspieler nach einer verzierten Kadenz, noch während des Schlußtrillers, mit dem gebrochenen Dreyklange oder Septimenakkorde einfällt e), und alsdann so lange wartet, bis der Nachschlag des Trillers beynähe vorüber ist, dies kann ich wohl als bekannt voraussetzen.

Singstimme: a) Verzierung der Fermate:

Begleitung: b) c)

p *f*

6 4 5 6 5

d) Schluß der Kadenz.

e) f)

f *ff*

6 5 6 4 5 6

*) Auch sogar den piano vorzutragenden Stellen giebt man den ersten Akkord einer Kadenz (und Generalpause) verhältnißmäßig mit Nachdruck an, besonders wenn der Bass zu erst eintritt (vor-schlägt.)

§. 227. Der Begleiter — wenigstens der angehende — darf sich nie erlauben, willkürliche Verzierungen u. dgl. anzubringen. Die schmuckloseste (simpelste Begleitung ist größtentheils die beste. Sogar ein Harpeggio kann in gewissen Fällen sehr zweckwidrig seyn. Nur der vollendete Meister weiß am gehörigen Orte ein Tonstück durch kleine Zusätze *cc.* zu heben, ohne jedoch die Hauptstimme dadurch zu verdunkeln, und ohne jedoch die ihm angewiesenen Grenzen zu überschreiten. Zur Bildung vollendeter Meister ist aber dieses Lehrbuch nicht bestimmt; daher würde eine Anleitung zu solchen allenfalls zulässigen, Verzierungen bey den Generalbassspielen hier ganz am unrechten Orte stehen.

Verschiedene recht gute Bemerkungen, welche hauptsächlich die bessere Begleitung zum Endzweck haben, findet man in Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen, Seite 223—228. Insbesondere aber verdient der zweyte Theil von Bachs Versuch in dieser Hinsicht, als unentbehrlich, empfohlen zu werden. Denn noch haben wir kein anderes Werk, worin dieser Gegenstand so ausführlich und dem guten Geschmacke gemäß abgehandelt worden ist, als in dem genannten Versuch. Heinichen hat zwar ebenfalls ein ziemlich weitläufiges Kapitel „vom manierlichen Generalbasse“ geschrieben; allein vieles von dem, was er darin lehrt, dürfte wohl gegenwärtig nicht mehr unbedingt anwendbar seyn. Unter andern rechnet er zu den erlaubten Manieren bey dem Generalbassspielen: 1) den Triller, 2) den Transitus (Durchgana) in die Terz, 3) den Vorschlag, 4) die Schleifung, 5) den Mordenten, 6) die Acciaccaturen, 7) die Passagen u. a. m. (Der Generalbass in der Composition, S. 522.) Kriepel hingegen tadelt, im fünften Kapitel seiner Anfangsgründe *cc.* S. 11. mit Recht solche Auszierungen *cc.* bey dem Generalbassspielen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Begleitung des Recitatives.

§. 228.

Das Recitativo weicht von den mehresten übrigen Tonstücken so merklich ab, daß in Absicht auf die Begleitung desselben einige besondere Regeln und Erinnerungen nöthig sind. Hier folgt das, was etwa für den angehenden Generalbasspieler vorzüglich darüber angemerkt zu werden verdient.

§. 229. Da sich der Sänger bey dem Recitative — wenige *a tempo* und *arioso* überschriebene Stellen ausgenommen — nicht an den Takt bindet: so muß der Begleiter vor allen Dingen die beygefügte Singstimme sorgfältig nachlesen, damit er jedesmal zu rechter Zeit einfallen könne. Bey leicht zu treffenden Intervallen giebt man die Akkorde genau mit der dazu bestimmten Note des Sängers an. Kommen aber in der Singstimme schwer zu treffende Intervalle, oder überhaupt ungewöhnliche Harmonien und plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne vor: so kann der Generalbasspieler, zur Erleichterung für den Sänger, immer ein wenig (d. h. in gemäßigter Bewegung kaum um ein Achtel) zu früh einfallen, besonders wenn etwa der Singende kein sicherer Treffer ist. Uebrigens enthalte man sich ja, die Singstimme mit zu spielen, oder durch unzeitiges Einhelfen jeden Ton des Sängers wohl gar schon im voraus anzugeben, wie man zuweilen dergleichen musikalischen Unfinn hört. —

§. 230. Eine andere, ebenfalls nicht unbedeutende, Erleichterung für den Sänger ist es, wenn man das schwer zu
treff.

treffende Intervall, hauptsächlich bey dem Anfange einer Periode, oder nach einem kleinern Ruhepunkte u. in der Oberstimme nimmt, wie bey a) und b). Kann dies, einer nöthigen Auflösung wegen, oder aus andern Ursachen, nicht geschehen: so läßt man etwa das erwähnte Intervall, vermittelst eines Harpeggios, zuletzt hören c); oder man hält einen solchen Ton länger aus, als die übrigen Intervalle; man giebt ihn nochmahls allein an u. dgl.

a) Singstimme.

a)

Singstimme: b)

c)

Anm. Sollte bey Tonschlüssen u. der Bass so unbedeutend untergelegt seyn, wie in dem nachstehenden Beispiele d), so wartet der Generalbassspieler doch gewöhnlich so lange, bis der Sänger, die Periode erst völlig vorgetragen hat e). Dagegen kann man in dem Beispiele f) nach Umständen schon während der beiden letzten Töne der Singstimme einspringen, weil diese beiden Töne zu der vorgeschriebenen Harmonie gehören, welches bey d) nicht der Fall ist.



*)

§. 231. Verschiedenener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Akkorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben. Bey dem Ausdrücke munterer Empfindungen bricht man jedoch die Harmonie mehr oder weniger geschwind, bey Stellen von sanftem, traurigem 2c. Charakter aber mehr oder weniger langsam, je nachdem es dem jedesmaligen Grade der Empfindung oder dem Inhalte angemessen ist. Bey feurig, kühn, mit Wuth, Trotz 2c. vorzutragenden Stellen muß zwar die Harmonie vielstimmig seyn, jedoch würde ich die Akkorde in solchen Fällen nicht brechen. Wie denn überhaupt eine Warnung vor dem, in Recitativen so sehr gewöhnlichen und überhäuften, oft ganz zur Unzeit angebrachten, den Zuhörer und Sänger störenden 2c. Harpeggiren hier wohl nicht am unrechten Orte stehen dürfte. Denn unstreitig harpeggirt mancher Begleiter, auch sogar auf der Orgel 2c. bloß deswegen unaufhörlich, weil er glaubt, in Recitativen müsse man jeden Ak-

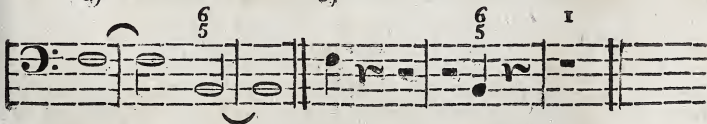
*) Das nämliche Beispiel befindet sich unter andern auch in der vor 18 Jahren von mir komponirten, und im Klavierauszuge herausgegebenen Kantate: Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem; allein dessen ungeachtet erkläre ich es jetzt für unrichtig. — Einige sehr alte Bemerkungen über die Behandlung der Schlußadenzen (Tonschlüsse) in Recitativen 2c. stehen im zweyten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 351. ff.

Akkord brechen. *) — Auch darf das Harpeggio, selbst da, wo es zweckmäßig ist, nicht immer auf einerley Art angebracht werden. Bald bricht man einen Akkord nur einmal, bald aber in verschiedenen Figuren mehrmals hinauf und herunter.

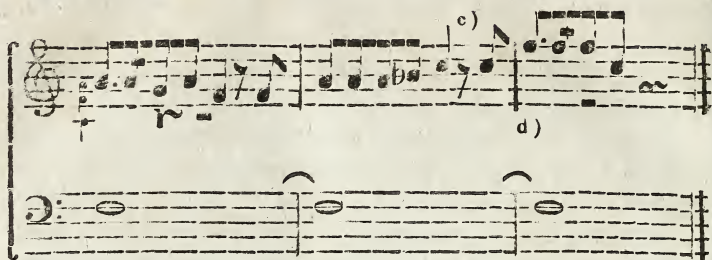
§. 232. Zur Bezeichnung des Basses bey Recitativen bedient man sich zwar gewöhnlich nur ganzer und halber Taktnoten wie bey a); allein dessen ungeachtet hält der Begleiter — besonders auf sogenanntem Pseifwerke — die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern man hebt, größtentheils bald nach dem Anschlagen des jedesmaligen Akkordes, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Folglich trägt man die bey a) enthaltenen Noten, des Bogens ungeachtet, im Bass und in den übrigen Stimmen, so vor, wie bey b). Sollen aber die Töne ununterbrochen ausgehalten werden, so pflegt man diesen Vortrag, wie bekannt, durch das Wort tenuto (ten.) ausdrücklich zu bestimmen. In solchen Fällen ist das Brechen der Akkorde auf besaiteten Klavierinstrumenten zuweilen nothwendig. Wird ein Akkord sehr lange beygehalten, so kann ihn der Begleiter, auch außer dem tenuto, etwa bey Einschnitten während der Pausen c), oder zu den wichtigsten Noten des Sängers d) u. in der jedesmal schicklichen Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, weil sonst dergleichen Stellen allzu leer ausfallen würden.

a)

b)



*) Zu diesem Mißbrauche mögen wohl hauptsächlich einige, zwar sehr bekannte, aber höchst elende Lehrbücher, (in welchen das Harpeggiren ohne alle Einschränkung angerathen wird,) das meiste beygetragen haben.



§. 233. In Ansehung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen wird es bey dem Recitative überhaupt so genau nicht genommen, als bey andern Tonstücken. Ueberdies weicht der Komponist zuweilen plötzlich in die entferntesten Töne aus, wobey entweder gar keine Vorbereitung möglich ist), oder wo man sie doch, des Sängers wegen, (§. 230.) allensfalls übergehen kann, und oft — um ein größeres Übel zu verhüten — wirklich übergehen muß b). Eben dies gilt auch von der sonst erforderlichen Auflösung. Denn sehr häufig ist man genöthigt, die vorige Lage zu verlassen, und also die Auflösung der Dissonanz in eine andere Stimme zu verlegen, um bey schwer zu treffenden Intervallen den Sänger gehörig unterstützen zu können c). Aber auch außerdem sind im Recitative vorzüglich die §. 46. erwähnten Verwechselungen der Auflösung sehr gewöhnlich. So übernimmt z. B. bey d) der Baß, bey e) aber eine Mittelsstimme, die Auflösung der Dissonanz. Eigentlich sollte im letztern Beyspiele der Baß, anstatt der Viertelpause, E mit dem Sextenakkorde haben.

a

haben. Nach hingegen — der in Absicht auf die zweckmäßige Bealeitung eine sehr bedeutende Stimme hat — zeichnet mehrere Fälle aus, wo das Brechen schlechterdings nicht statt findet. (Versuch oc. S. 314. 316. f) Ein Recitativ, wie man es — nicht begleiten (und komponiren) muß, befindet sich in Löhleins Clavierschule, erst. Auflage, S. 156. dritt. und viert. Auflage, S. 158. — Anstatt dieses, in jeder Rücksicht sehr schlechten, Musters hat der Herausgeber der fünften Auflage, außer vielen andern Abänderungen, weislich ein Recitativ von Braun gewählt.

*) a) a)

b) **)

(S. 149. Anm.)

b) e)

(S. 61.)

*) Ich entlehne hier absichtlich verschiedene Beispiele aus bekannten Singstücken.

***) Bei diesem sehr schwer zu treffenden Tone kann man allenfalls den vorgeschriebenen Akkord mehr als einmal angeben oder brechen, und sodann die bey +) bezeichneten beiden Intervalle, welche in der Singstimme folgen, noch einzeln nachschlagen. Wer durch das tiefere (eingeschlossene) e, auch bey dem Harpeggiren, Oktaven zu machen glaubt, der läßt dieses e weg, und begleitet nur vierstimmig; obgleich übrigens gerade hierbey die sechs- und mehrstimmige Begleitung nach §. 221. sehr zweckmäßig wäre.



§. 234. Da der Generalbasspieler fast bey keiner Gattung von Tonstücken so genau bemerkt wird, als bey dem Recitative; da hierbey ein großer Theil der bessern oder schlechtern Wirkung von ihm abhängt; da er es dem Sänger ungemein erleichtern, aber auch sehr erschweren kann und dgl. so muß man in den Recitativen vorzüglich geschmackvoll, mit Ausdruck und Diskreion begleiten. Es ist daher nicht genug, daß der Generalbasspieler den Sänger unterstütze, und selbst alles mit empfinde, sondern auch Andere muß er in die jedesmal herrschende Empfindung zu versetzen suchen. Wie dies möglich ist, dürfte in einer schriftlichen Anweisung, wäre sie auch noch so vollständig, wohl schwerlich vollkommen befriedigend gelehrt werden können. Ich bemerke daher nur im Allgemeinen, daß zum Ausdrucke angenehmer, sanfter *cc.* Empfindungen, auch ohne beygefügt *piano*, eine mehr oder weniger schwache Begleitung erfordert wird; da hingegen die Darstellung heftiger, feuriger *cc.* Affekten eine, dem jedesmaligen Grade derselben angemessene, starke (viestimmige) Begleitung voraussetzt. Bey einzelnen Stellen, oder bey ganzen Recitativen von traurigem Charakter bealeitet man, wo möglich, tiefer, als bey frohen Empfindungen. Daß aber der Begleiter mit dem Singenden bald zögern, bald eilen muß, und bey gewissen lebhaft vorzutragenden Stellen die letzte Note der Singstimme nicht völlig abwarten darf, dies folgt schon aus dem,

was

was §. 229. in dieser Hinsicht gesagt worden ist. Uebrigens enthalte man sich auch bey dem Recitative aller Verzerrungen. (§. 227.)

§. 235. Das Recitativ mit Instrumentalbegleitung, welches man vorzugsweise *Altkompagnement* (*obligates* oder *begleitetes Recitativ*) zu nennen pflegt, kommt in der Hauptsache mit dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative überein. Denn auch hierbey wird das Zeitmaß u. dgl. nicht genau beobachtet. Nur bey dem mit *atempo* oder *arioso* &c. bezeichneten Stellen, oder wenn ein kurzer Zwischensatz für die begleiteten Instrumente eintritt, versteht es sich, daß man nach dem Takte spielen, und die Begleitung, wie bey andern Tonstücken, dem Ganzen gleichsam anpassen muß. Im übrigen läßt sich das meiste, was §. 228. bis 234. erinnert worden ist, auch auf diese Art von Recitativen anwenden.

§. 236. Das Brechen der *Altkorde* ist zwar bey den begleiteten Recitativen ebenfalls erlaubt, und zuweilen — besonders wenn in der dazu gesetzten Instrumentalbegleitung lange auszuhaltende *Altkorde* vorkommen — sogar nothwendig; jedoch enthalte man sich des *Harpeggirens* vorzüglich alsdann, wenn der Bass allein vorschlägt, wie unten bey a), oder wenn man die Taktbewegung (das *Tempo*) anzugeben hat b). Bey mehreren schnell auf einander folgenden *Altkorden* c), und kurz vor dem Eintritte einer andern Harmonie d), kann durch das Brechen derselben ebenfalls mancherley Unordnung entstehen. Uebrigens muß man — die Stellen von sanftem, traurigem &c. Charakter etwa abgerechnet — auch bey den begleiteten Recitativen, insbesondere aber bey Einschnitten, auf welche sehr lebhaft vorzutragende Zwischensätze folgen e), lieber ein wenig zuvor kommen,

als

als zu lange warten. Denn gewöhnlich pflegen die, oft etwas entfernten, Instrumentisten nicht eher einzufallen, bis sie den Generalbassspieler hören. Und schon daraus entsteht ein Verweilen, welches der abgezielten Wirkung in solchen Fällen nachtheilig ist.

a) b) c)

d)

(nicht rathsam.)

e)

unif.

Ander

Andere, bey dem begleitenden Recitative anzuwendende Vortheile gehören mehr für den Anführer eines Orchesters, als für den lernenden Generalbasspieler. Ich lasse es daher bey diesen wenigen Bemerkungen über die Begleitung des Recitatives bewenden. Verschiedenes, was etwa in gewissen besondern Fällen zu beobachten ist, dürfte obnedies in einer schriftlichen Anweisung wohl schwerlich der Reihe nach zu bestimmen, und durch hinlängliche Beispiele zu erläutern seyn. Wer keinen vollständigeren mündlichen Unterricht haben kann, der suche von geschmackvollen Begleitern zu lernen.

§. 237. Hier folgt zur Uebung ein kurzes Recitativ mit untermischter Instrumentalbegleitung. Von diesem Beispiele wird man die Anwendung leicht auf längere Recitative machen können.

Recit. C) Violinen.

A) Singstimme:

Begleit. D) E) F)

Poco adagio.

A) Beyläufig bemerke ich, daß bey Recitativen gewöhnlich kein eigentlicher Hauptton festgesetzt wird. Man muß daher die Regeln in Ansehung der vorkommenden Intervalle mit Versetzungszeichen (der Anmerkung Seite 17. zu Folge,) hierbey vorzüglich mit gehöriger Beurtheilung anwenden; denn nicht jedes $\sharp$, $\flat$ oder b bezeichnet ein zufällig erhöhtes u. Intervall. B) Um zur Anwendung derjenigen Regeln und Bemerkungen, die in diesem Abschnitte enthalten sind, in möglichster Kürze Gelegenheit geben zu können, war ich genöthigt, ein Recitativ ohne Text zu entwerfen. Überdies werden bekanntlich, außer in Partituren und Klavierauszügen, nicht selten ebenfalls nur die Noten der Singstimme zum Nachlesen beygefügt. Aus der bey B) zuerst angezeigten Ursache konnte ich es auch bey diesem Recitative in Ansehung der Einheit nicht so genau nehmen

A tem-
po.Adagio
e dolce.

(Violinen.)

Violinen.

Poco adagio.

K) L) L) M) N)

b7
s b (S. 343. **)
tenut.

Adagio.

p

men. C) Der bequemern Übersicht wegen wählte ich so wohl zur Singstimme, als auch zu den durch kleinere Noten bezeichneten Violinen, den G-Schlüssel. D) § 230. desgl. 232. a) b) E) § 30. F) § 235 u. 236. a). G) Hier kann das obere (eingeschlossene) d weglassen, weil dieses d in der Singstimme vorher schon da war, und überhaupt nicht schwer zu treffen ist. H) §. 229. desgl. 230. I) §. 236. a) b). K) §. 229. und 230. a), desgl. §. 232. (ten.) und 236. L) §. 236. M) Seite 336. *) ,
und

Rec.

Violinien:

Allegro molto.

Singstimme:

und §. 233. c). Wer die vorhergehende verminderte Septime (des) in derselben Stimme, also ohne Verwechselung u. auflösen zu müssen glaubt, der kann hierbey das c allenfalls in der Oberstimme nehmen, und dafür das tiefere c weglassen, besonders da das as in der Singstimme hier leicht zu treffen ist. N) §. 235. und §. 222. b). O) §. 233. e) P) §. 236. a). Q) §. 231. „Bey feurig u. vorzutragenden Stellen u. s. w.“ R) §. 32. b). Das e in der Singstimme ist nicht schwer zu treffen, man kann also den Quintseptenakkord ohne Bedenken in der vorgeschriebenen besten Lage angeben. Wäre aber der Sänger so ungeübt, daß er auch dieses e nicht treffen könnte, so müßte

S) T) U) V)

unif.

Fünftes Kapitel.

Vom Choralspielen. *)

§. 238.

Vor allen Dingen befeilige sich ein Anfänger bey dem Choralspielen der möglichsten Simplicität. Denn durch Verzierungen, Läuser, modische Schnörkel, unzeitige Künsteleyen u. dgl. wodurch Mancher den feyerlich erhabenen Choral zu verschönern glaubt, geht die sonst so große Wirkung desselben ganz, oder doch größtentheils, verloren. Man hüte sich da-
her

müßte man ihm rathe, kein Recitativ, sondern noch eine Zeit lang die Tonleiter oc. zu singen. — S) §. 236. e). T. §. 234. „Deß aber (der Begleiter oc. U) §. 230. und 32. b) V) 230. Anm. f), und §. 236. c).

*) Ausführlicher habe ich mich über diesen so wichtigen Gegenstand in der dazu bestimmten Schrift erklärt, die unter dem Titel: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten im Drucke erschienen ist.

her sorgfältig, seinen Fingern da, wo es auf Kraft, Würde und religiöse Erbauung ankommt, freyen Lauf zu lassen. — Nachsichem hat auch der Anfänger bey dem Choralspielen alles Absetzen (Abstoßen) auf das sorgfältigste zu vermeiden; vielmehr müssen die unmittelbar auf einander folgenden Akkorde so zusammenhängend vorgetragen werden, daß nicht die mindeste Lücke dazwischen entsteht. Denn bey keinem Tonstücke kann wohl im Ganzen genommen das Aushalten der Töne, oder in gewisser Rücksicht die gebundene Spielart, zweckmäßiger seyn, als bey dem Chorale.

§. 239. In Absicht auf die reine Harmonie muß man es bey dem Choralspielen vorzüglich äußerst strenge nehmen, weil — anderer Ursachen nicht zu gedenken — bey der langsamen Bewegung auch der kleinste Fehler merklich wird. Die Dissonanzen müssen daher gehörig vorbereitet und aufgelöst werden; verbotene Fortschreitungen und unerlaubte Verdoppelungen hat man auf das sorgfältigste zu vermeiden; jede Stimme muß eine gewisse ihr eigene Art von Gesang haben — kurz, vollkommen regelmässig und fließend, wie es in allen den vorhergehenden Kapiteln gelehrt worden ist, muß man den Choral begleiten. Nur Unwissende können daher das Choralspielen für eine ganz leichte und unbedeutende Sache halten; da hingegen die größten Meister der Kunst das Aussetzen der Choräle als die beste Uebung im reinen Sage empfehlen. — — Auch noch daraus, daß bey dem Chorale die Melodie (der *cantus firmus*) vorgeschrieben, und folglich die Lage nicht willkürlich ist, erwachsen gewisse besondere Schwierigkeiten für dem Generalbasspieler. Es wird nämlich nicht selten, der erforderlichen Vorbereitung wegen, oder zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, die getheilte Begleitung nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen. Außerdem ist sie auch noch aus andern Gründen anzurathen, vorzüglich aber alsdann, wenn man viele hohe (vier- und zweysfüßige) Orgelregister gezogen hat, oder wenn bey ungetheilter Begleitung zwischen dem Basse und Tenore eine allzu große Lücke entsände. (§. 78. und

§. 223). Scheint aber im letztern Beyspiele der Tenor dem Basse gar zu nahe zu kommen, so bedenke man, daß auf einer Orgel der Baß gewöhnlich noch durch das tiefere Pedal verstärkt wird. Ueberdies wäre auch die hier vorgeschriebene, etwas tiefe, Begleitung schon deswegen zu entschuldigen, weil bey dem angenommenen Basse schlechterdings keine andere vollständige, und von groben Fehlern freye, Fortschreitung der Stimmen möglich ist.



§. 240. Der Anfänger hat zwar genug gethan, wenn er den Choral nur vierstimmig spielt. Indeß kann allerdings eine mehrstimmige Begleitung bey Liedern von frohem Inhalte, zum Beyspiel bey Lob- und Dankliedern, oder bey Gesängen von der Allmacht und Größe des Schöpfers 2c. sehr gute Wirkung hervorbringen. Ist die Gemeinde stark, so spielt man ebenfalls vollstimmiger, als bey einer schwachen Versamm-

sammlung u. s. w. Daß übrigens der bloß begleitende Choralspieler immer auf die Gemeinde hören muß, und weder voraus, noch hinter her kommen darf, dies kann ich wohl als bekannt voraussetzen.

§. 241. Den Gebrauch vieler Dissonanzen, desgleichen sehr ungewöhnliche Harmonien, plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne (vorzüglich bey dem Ende einer Zeile) u. dgl. vermeide der Anfänger auf das sorgfältigste. Denn, außer daß er dabey nur allzu leicht gegen die Regeln des reinen Satzes 2c. fehlen kann, wird auch dadurch die Gemeinde mehr gestört, als im Tone erhalten. Nur in sehr wenigen Fällen dürften mehrere Dissonanzen, unerwartete Wendungen 2c. zur Verstärkung des Ausdruckes beitragen, und folglich zweckmäßig seyn. Allein dies richtig zu beurtheilen, und ohne abgeschmackte Wort- und Sachmalereyen den jedesmal herrschenden Charakter darzustellen, ist nicht die Sache des Anfängers, sondern des bereits vollendeten Meisters.

§. 242. (Von den Zwischenspielen.)

Zwischen jeder Zeile des Textes wird, wie bekannt, ein wenig inne gehalten. Während dieses Verweilens bringt der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein so genanntes Zwischenspiel, oder nur eine Einleitung in den folgenden Ton der Melodie an. Mit diesen Zwischenspielen 2c. wird aber hin und wieder großer, unverantwortlicher Mißbrauch getrieben. Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Organisten wännen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit hören lassen, und Amts halber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, toben, rasen 2c. oder doch alle zu ersinnende Künsteleyen anbringen, die ungewöhnlichsten Harmonien wählen, in möglichst geschwin-

der Bewegung häufig chromatische Fortschreitungen einmischen u. s. w. Dies verhält sich aber freylich ganz anders. Der Choralspieler soll nämlich hierbey keinesweges, wenigstens nicht ohne viele Einschränkung, die Geläufigkeit seiner Finger (oder Füße) zeigen, sondern lediglich in den folgenden Ton einleiten a) b) c), und — wo es ohne unschickliche und störende Malerey geschehen kann — zugleich den Inhalt der Worte ausdrücken, oder doch ernsthafte, dem Orte und Gegenstande würdige, Zwischenspiele anbringen. In dieser Rücksicht sind, besonders bey Gesängen von sanften, traurigen Empfindungen, nur wenige einzelne Töne a) c) oder Akkorde b) hinreichend und zweckmäßig. Indesß können bey Liedern oder bey Strophen von frohem Inhalte allerdings mehr oder weniger muntere Zwischenspiele, Läufer, Passagen u. dgl. angebracht werden d) e). Nur darf man während derselben nicht den vorhergehenden Ton im Pedale aushalten, wie Einige diese üble Gewohnheit haben, und dadurch unleidliche Mischharmonien hervorbringen. Aber auch selbst alsdann, wenn übrigens die Harmonie dabey rein ist, thut zu hohen Passagen ein im Pedale ausgehaltener einzelner tiefer Ton größtentheils eine sehr schlechte Wirkung.

*)

a)

Du, des = sen Au = gen flos = sen, so

p **)

*) Nach Grauns vortrefflicher Behandlung. Nur würde ich für die Orgel zu diesem, in der Phrygischen Tonart gesetzten, Chorale einen tiefern Ton wählen.

**) Obgleich hier und unten bey e) gegen die Einleitung in den Ton des Basses wenig einzumenden seyn möchte, so würde ich doch, im Gan-

b.

halb sie Zi = on sahn, zur

c)

oder:

Sal = le nahn; wo 2c. wo 2c.

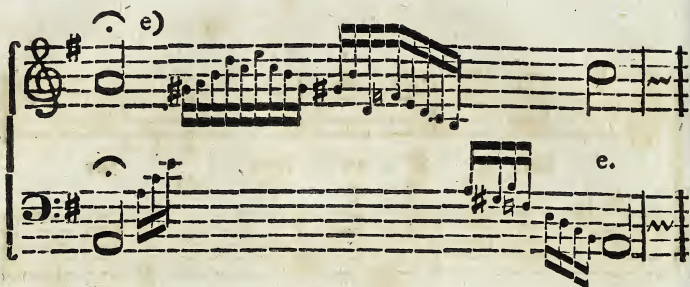
Al = lein Gott in der Höh sey

d)

d)

Ehr und 2c.

Ganzen genommen, der Gemeinde wegen lieber in den Ton der Melodie einzuleiten rathen, wie bey b. c. und d.



stimme die Harmonie nicht in jedem Falle errathen; wenn anders nicht auch die übrigen Stimmen, oder wenigstens einige derselben, über dem Basse stehen, wie in Partituren, Klavierauszügen u. dgl. Ich würde daher von der Begleitung unbezifferter Basse ganz schweigen, wenn ich nicht besorgte, man werde sodann diese Anweisung zum Generalbassspielen für allzu mangelhaft halten, da unter andern auch Löhlein in seiner Clavierschule ein Kapitel „von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Bass zu accompagniren“ geschrieben, und noch außerdem in einem besondern Bande vom Jahr 1781. eine so genannte „vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Basse etc.“ herausgegeben hat *). Einige andere, zum Theil

*) Sollte auch Löhleins Clavierschule noch fernerhin ihr Publikum finden, so bleibt sie dennoch ein, in aller Absicht, elendes Lehrbuch. Dies kann und muß man billig, allen Lernenden zur Warnung, laut sagen. Einige Beweise, (denen ich ungleich mehrere beifügen könnte,) werden mein, diesmal hart scheinendes, Urtheil bey jedem Unbefangenen hinlänglich rechtfertigen. Der Verfasser schreibt z. B. Seite 109. der ersten Ausgabe: „Die Septime resolviret einen Grad herunter“ etc. und dennoch läßt er diese Dissonanz, sogar in dem Beispiele, auf welches er verweist, keinesweges herunter, sondern eine Stufe hinauf gehen. Ein Druckfehler ist dies wohl schwerlich; denn dieselbe fehlerhafte Fortschreitung der Septime findet sich außerdem auch noch häufig in der vierten verbesserten Auflage, nämlich Seite 111. Takt 7—8; desgl. S. 113. T. 3—4; ferner S. 118. T. 4—5; nicht weniger S. 124. T. 1; eben so S. 128. T. 7—8; wie auch S. 129. T. 1. 2. und 3; ferner S. 146. T. 7; ferner S. 150. T. 7—8; ferner S. 152. T. 3—4; ferner S. 153. T. 8—9. u. a. m. Man kann hiervon ungefähr auf die Behandlung der übrigen, und seltener vorkommenden, Akkorde (besonders in den vorhergehenden Auflagen) schließen. Fast in allen Zeilen der beugefügten Übungsbeispiele vermißt man den reinen Satz. Selbst von den ersten Schulfehlern, ist diese Clavierschule nicht frey. Auffallende Beweise davon findet man in der vierten verbesserten Auflage, S. 121. T. 1. 8. f.; S. 126. T. 5—6; S. 129. T. 1 und 3; S. 139. T. 4; vorzüglich aber S. 149. T. 1 und 2; S. 150. T. 9—10; S. 151. T. 1—2; S. 178. u. a. m. Kurz, das ganze Buch wimmelt von Fehlern, und der Unterricht ist noch überdies äußerst unvollständig.

Der Wahrheit gemäß muß ich noch hinzufügen, daß Witthauer 1791. die fünfte Auflage dieser Clavierschule nicht nur umgearbeitet und vermehrt, sondern auch in verschiedener Hinsicht wirklich verbessert hat. Die äußere Einrichtung mußte jedoch der neue Bearbeiter, seiner eigenen Versicherung nach, deswegen beibehalten, weil es Löhleins Clavierschule seyn und bleiben sollte.

Theil neuere Schriftsteller ermangelten gleichfalls nicht, ihren Lehrbüchern ein Kapitel von der Begleitung unbeziffelter Bässe einzuverleiben. — Theils also gewissermaßen dazu genöthigt, theils und vorzüglich aber deswegen, weil sich wenigstens im Allgemeinen über die Begleitung unbeziffelter Bässe doch manches bestimmen läßt, will ich diesen Gegenstand ebenfalls nur mit wenigen Worten berühren.

§. 244. Eine sehr nützliche Vorbereitung zum Begleiten unbeziffelter Bässe ist es meines Erachtens, wenn man den Lernenden eine Zeit lang, zu mehr oder weniger darüber stehenden Stimmen, den Bass nur beziffern, nicht eben sogleich spielen und begleiten läßt. Allmählich lernt er dadurch die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie und die gewöhnlichste Folge der Akkorde mit Einem Blicke übersehen; diejenigen Fälle, wo die Bezifferung vorzüglich sehr verschieden seyn kann, und wo man also mit besonderer Vorsicht begleiten muß, werden ihm zugleich bey dieser Uebung näher bekannt; er gewöhnt sich, die Harmonie nicht einzig aus der Bassstimme errathen zu wollen, sondern auf die dazu gesetzten Stimmen auch in dieser Hinsicht aufmerksam zu werden und was etwa der Vortheile mehr sind. Nach einiger erlangten Fertigkeit in der erwähnten Bezifferung läßt man ihn zwar den Generalbass ohne Ziffern spielen, jedoch anfangs noch immer mit einigen darüber stehenden Stimmen. Hierzu sind allerley von guten Komponisten gesetzte Tonstücke, besonders aber Recitative, Solos u. dgl. brauchbar.

§. 245. Bey dem Generalbassspielen aus einer unbezifferten Stimme muß man vor allen Dingen darauf Acht haben, in welchem Dur- oder Molltone jedesmal modulirt wird; weil man außerdem nicht wissen könnte, auf der wievielften Stufe der Tonleiter die vorgeschriebene Bassnote steht, und

und welcher Akkord etwa am wahrscheinlichsten dazu gehört. Da die nöthigsten Winke in Hinsicht auf die gewöhnlichern Ausweichungen bereits §. 19. enthalten sind, so beziehe ich mich deshalb darauf, und erwähne hier nur noch einige, dort absichtlich übergangene, seltnerer Fälle, und verschiedene Ausnahmen von einer oder der andern Regel. Sie alle der Reihe nach anzuzeigen, verstattet der Raum nicht; gesetzt auch, es wäre möglich, bey der jetzt so mannigfaltigen, und zum Theil vielleicht zu weit ausschweifenden Modulation, jeden einzelnen Fall zu erwähnen.

§. 246. Von zwey oder mehreren zugleich vorkommenden, durch ein zufällig erhöhten, Tönen ist derjenige, welcher bey der Vorzeichnung nach der bekannten Ordnung durch Quinten in aufsteigender Linie (C—G—D u. s. w.) jedesmal neu oder zuletzt hinzu kommt, der eigentliche Leitton, oder die große Septime von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. C dur hat nämlich, wie bekannt, gar nichts vorgezeichnet, G dur aber nur fis, D dur fis und cis, A dur fis, cis und gis 2c. wie bey a) bis g); mithin ist in so fern fis als der erste b), cis als der zweyte, gis als der dritte d) 2c. zufällig erhöht gewordene Ton zu betrachten. Kömen sonach bey einem wirklichen Akkorde — denn bloß durchgehende Töne, unechte und so genannte vermischte Akkorde bewirken nach §. 19. 133. und 218. keine förmliche Ausweichung — die beyden zufällig erhöhten Töne fis und dis zugleich vor, wie bey h): so wäre das, der angezeigten Ordnung nach, später hinzu gekommene dis der eigentliche Leitton, und bezeichnete die nunmehrige neue Tonica E. Eben so leitet in dem Besspiele i) das his, als der Letztere von den vier zugleich vorkommenden zufällig erhöhten Tönen, nach Umständen in Cis dur oder moll, (§. 19.) das fisfis bey k) aber in Gis. Denn daß die doppelten Versetzungszeichen später hinzu kommen, als die
eins

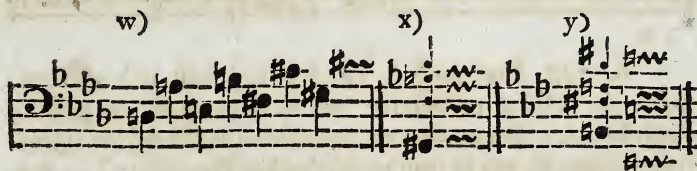
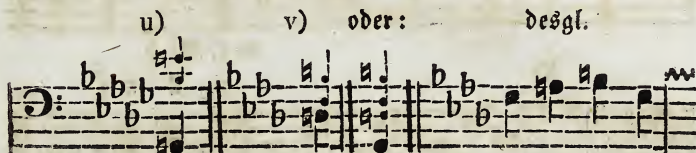
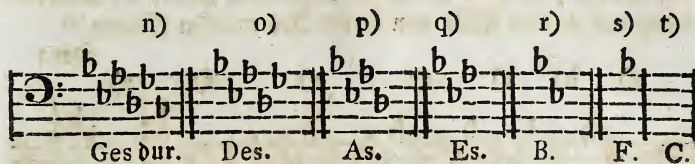
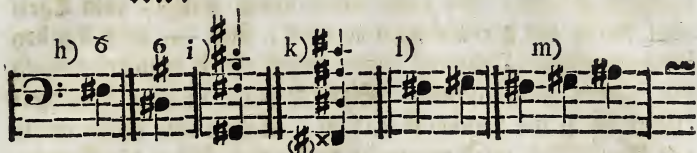
einfachen, brauche ich wohl kaum zu erinnern. Auch bey mehreren nach einander folgenden zufällig erhöhten Tönen gilt die nämliche Regel. In dem Beispiele 1) bezeichnet demnach das *gis* die Tonart A, und unter m) das als die Tonica H.

Bey den durch ein $\sharp$ erhöhten Tönen ist die Ordnung so, wie ich sie unter n) bis t) angegeben habe. Wenn man nämlich nach Quinten in aufsteigender Linie fortfährt, und (um nicht immer mehrere Kreuze unter die Vorzeichnung aufnehmen zu müssen) das bey g) durch sechs Kreuze bezeichnete *Fis* dur, vermittelst eben so vieler *Bee*, in *Ges* dur verwandelt, wie bey n): so kommt bey dem Erhöhen oder Widerrufen durch ein $\sharp$ die Reihe zuerst an das *ces* in dem Beispiele n), hernach an das *ges* unter o) u. s. w. Da nun in diesem Falle das *b* vor *h* zuletzt widerrufen wird, oder da hierbey das durch ein $\sharp$ erhöhte *h* der letzte *s*), das *e* der vorletzte *r*) zc. zufällig werdende Ton ist: so leitet folglich in dem Beispiele u) das durch ein $\sharp$ erhöhte *e*), als der Letzte von den beyden zufälligen Tönen, in *F*, das *h* bey v) aber aus gleichem Grunde in die Tonica C. Kommen solche Töne zugleich vor, die zum Theil durch ein $\sharp$, zum Theil aber durch ein $\sharp$ erhöht werden: so sind, der bey w) bemerkten Ordnung zu Folge, die durch ein $\sharp$ erhöhten Töne als die zuletzt hinzu gekommenen zu betrachten. In dem Beispiele x) leitet daher das *gis* in A moll; bey y) hingegen wird durch das *dis* eine Ausweichung in E bewirkt.*)

a.	b.	c.	d.	e.	f.	g.
C dur zc.	G.	D.	A.	E.	H.	Fis.

*) Da diese leicht zu behaltenden Merkmale der Ausweichung, meines Wissens, noch von keinem Schriftsteller bekannt gemacht worden sind: so darf ich dabey wohl um so viel mehr auf Nachsicht rechnen, wenn sich etwa Einwendungen dagegen auffinden lassen sollten. Was in der ersten Auflage S. 282. über diesen Gegenstand steht, das finde ich jetzt — so wie manches andere darin — sehr unbefriedigend, obgleich gerade dagegen der Recensent Bsw. nichts erinnert hat.

oder :



§. 247. Was im vorhergehenden Paragraphen von den zufällig erhöhten Tönen in Absicht auf die Merkmale der Ausweichung gesagt wurde, das gilt, unter veränderten Umständen, auch von mehreren zugleich oder nach einander vorkommenden Tönen, die durch ein *b* zufällig erniedrigt werden. Folglich bezeichnet derjenige durch ein *b* erniedrigte Ton, welcher bey der Vorzeichnung nach Quinten in absteigender Linie (C—F—Bc.) bey a) bis f) jedesmal neu oder zuletzt hinzu kommt, ebenfalls den eigentlichen Leitton, d. h. in diesem Falle die reine Quarte von demjenigen Tone, worein ausgewichen wird. (§. 19.) In dem Beispiele g) ist also das *des*, als der zuletzt erniedrigt gewordene Ton, die Quarte von der nunmehrigen Tonica *As*. Bey solchen frem-

fremden Tönen, die zum Theil durch ein b , zum Theil aber durch ein $\sharp$ erniedriget werden, sind — nach der bey h) angegebenen Ordnung — die durch ein b erniedrigten als die spätern zu betrachten. Sonach leitet in dem Beispiele i) das es in die Tonica B u. s. w. Schon von diesen wenigen Beyspielen wird nunmehr hoffentlich Jeder die Anwendung auf andere Fälle von dieser Art machen können.

oder :

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

u. s. w.

h)

i) 6 6 6

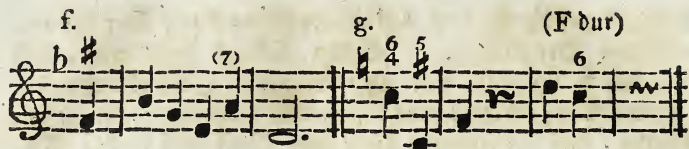
§. 248. Daß nach §. 19. bey 10) und 11) alsdann, wenn ein zufällig erhöhter und auch zugleich ein zufällig erniedrigter Ton vorkommt, der erstere (erhöhte) der eigentliche Leitton ist, wie in dem nachstehenden Beispiele a) — worin sogar mit jedem Akkorde in einen andern Ton ausgewichen wird — dies hat zwar im Ganzen genommen allerdings seine Richtigkeit; allein dessen ungeachtet giebt es verschiedene Ausnahmen hiervon. Folgte z. B. nach dem verminderten Septimenakkorde bey b) nicht der weiche, sondern der harte Dreyklang von D, so bezeichnete das $\sharp$ die Tonica G; mithin würde in diesem Falle vermittlest des zufälligen Tones $\sharp$ nicht förmlich in D moll ausgewichen, oder die Modulation wäre doch hierbey — wie man in der Kunstsprache zu sagen pflegt — nicht anhaltend, sondern nur vorübergehend. (Vergl. mit §. 139. ee), und mit §. 141. i.) So auch in dem Beispiele c), wo das $\sharp$ gleichsam nur aus der Tonleiter von E erborgt ist. Ich beziehe mich

des:

deshalb auf die S. 207. befindliche Bemerkung über die vermischten Dreyflänge. — Schon hieraus sieht man, daß bey den §. 19. 246. und 247. erwähnten Merkmalen der Ausweichung einzelne Ausnahmen statt finden; nicht zu gedenken, daß die fremden Töne zum Theil bloß in den Mittelstimmen vorkommen, und folglich in einer unbezifferten Bassstimme ohnehin nicht zum Merkmale dienen können. Ueberdies wird auch der Leitton zuweilen ganz verschwiegen, oder gar nicht angebracht, obgleich ein wirklicher Uebergang in einen andern Ton geschieht. So kommt unter andern in dem Beispiele d), der förmlichen Ausweichung aus C in F dur ungeachtet, das sonst dazu erforderliche b in keiner Stimme vor. Eben so wird auch die charakteristische Note der weichen Tonart, z. B. in D moll das cis u. s. w. oft wenigstens ohne ein äußeres Merkmal, folglich gewissermaßen stillschweigend widerrufen, wie bey e) und f). In dem Beispiele e) wendet sich nämlich die Modulation aus D moll in C dur, bey f) hingegen ebenfalls aus D moll in F dur. Außerdem tritt auch zuweilen, ohne einen förmlichen Uebergang, sogleich eine andere Tonart ein, wie in dem Beispiele g). Wer demnach nicht selbst fühlt, ob eine Tonart nur gleichsam im Vorbeygehen berührt, oder ob wirklich darin modulirt wird, der darf sich meines Erachtens, noch nicht an unbezifferte Bässe wagen.



*) Bey diesem gis ist nämlich die Modulation in A, bey der unmittelbar darauf folgenden Bassnote g aber in D, bey dem fis in G u. s. w. Uebrigens vergl. mit §. 145. i) und mit §. 151. d).



§. 249. So wie der Leitton zuweilen ganz verschwiegen wird, eben so kommt auch sehr häufig ein zufälliger Ton entweder nur im Durchgange a), oder in einem unechten Akkorde b) c), auch wohl außerdem bloß beyläufig vor, wie bey d) bis i). In allen diesen Beyspielen wird also gar keine, oder doch keine bleibende, Ausweichung bewirkt, obgleich unter c) und i) sogar zwey fremde (nicht zu der jedesmal dabey angenommenen Tonleiter gehörige) Töne vorkommen. Auch in dieser Hinsicht muß daher die Folge oder das Ohr entscheiden. Denn wer könnte — besonders bey der jetzt gewöhnlichen Art zu moduliren — jeden möglichen Fall anzeigen, und durch Regeln bestimmen.

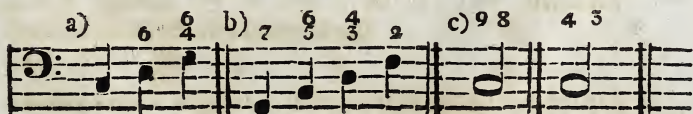


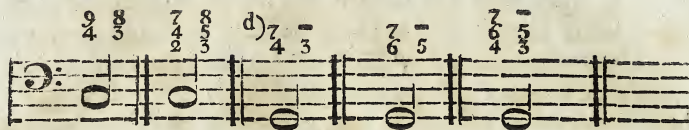
§. 250. Bey den meisten und wichtigsten Akkorden ist zwar unter andern auch zugleich ihr Sitz bestimmt worden; weil dies aber natürlicher Weise an sehr verschiedenen Orten geschehen mußte, so dürfte es wohl nicht undienlich seyn, zur bequemern Uebersicht hier nochmals bloß summarisch anzuzeigen, auf welcher Stufe der Tonleiter wenigstens die üblichern Akkorde am häufigsten vorkommen.

Der harmonische Dreyklang hat seinen eigentlichen Sitz auf der Tonica selbst. (§. 99. Anm.) Hieraus folgt, daß der Sextenakkord am gewöhnlichsten auf der Medianten, oder auf der dritten Stufe, der Quartsextenakkord aber vorzüglich auf der Dominante vorzukommen pflegt, wie unten bey a).

Der Septimenakkord hat seinen Hauptsitz auf der Dominante. Folglich kommt der Quintsextenakkord am gewöhnlichsten auf der siebenten Stufe oder auf dem Semitonio modi, der Terzquartenakkord auf der zweyten, der Sekundenakkord aber auf der vierten Stufe vor b).

Die Akkorde, welche durch Aufhaltungen und Voraussetzungen entstehen, werden am häufigsten da angebracht, wo der jedesmal dadurch aufgehaltene oder vorausgenommene Akkord seinen eigentlichen Sitz hat. Alle diejenigen Akkorde, durch welche der Dreyklang aufgehalten wird, (wie der Nonen- oder Quartquinten-Quartnonenakkord &c.) kommen also am gewöhnlichsten auf der Tonica selbst vor c); da hingegen diejenigen Akkorde, durch welche man den Septimenakkord aufzuhalten pflegt, (z. B. der Quartseptimen- oder Sextseptimen- und Quartsextseptimenakkord &c.) ihren eigentlichen Sitz auf der Dominante haben d) u. s. w.





26.

§. 251. Gänge nun, dem vorhergehenden Paragraphen zu Folge, z. B. auf der vierten Stufe ausschließend nur der Sekundenakkord statt: so setzte die Begleitung eines unbezifferten Basses in der That nur wenig Kenntniß und eine kurze Uebung voraus. Allein dies ist keinesweges der Fall. Denn auf jeder Stufe der Tonleiter sind mehrere, und zum Theil sehr von einander verschiedene, Akkorde anwendbar. Damit man sich aber von der mannigfaltigen Bezifferung, welche auf dieser oder jener Stufe möglich ist, wenigstens einigermaßen einen Begriff machen könne: so bemerke ich hier und in dem folgenden Paragraphen, die auf jeder Stufe gewöhnlichste Bezifferung nur im Allgemeinen. Man erinnere sich aber, daß die bezeichneten Akkorde auch noch durch stellvertretende Intervalle aufgehalten werden können.

Auf der ersten Stufe kommt am öftersten vor: der Dreysklang, bey liegendem Basse auch 4.

— zweyten —: $6, \frac{4}{3}$, auch $3^*)$, $\frac{5}{3}$, und in der weichen Tonart noch überdies der verminderte Dreysklang.

— dritten —: 6, selten $\frac{5}{3}$.

— vierten —: $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{4}{2}$, 6.

— fünften —: $\frac{5}{3}$, 7, $\frac{6}{2}$.

— sechsten —: $\frac{5}{3}$, 6, $3^*)$

— siebenten —: $\frac{6}{2}$, 6, 7 und in der weichen Tonart der verminderte Septimenakkord.

§. 252.

*) Nämlich bey stufenweiser Fortschreitung des Basses gewöhnlich die stillstehende Septime.

§. 252. Von den vielen möglichen Bezifferungen der Tonleiter im Auf- und Absteigen — denn beydes setzt auf einigen Stufen eine verschiedene Bezifferung voraus — will ich hier über und unter den Noten nur die gebräuchlichsten Akkorde bemerken. Jedoch pflegt der Bass in langsamer Bewegung zc. nicht leicht eine ganze Oktave hindurch so stufenweise auf- oder abzustiegen.



(mit untermischten Vorhalten:)

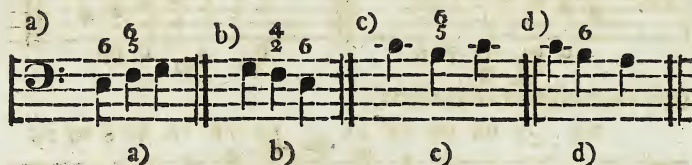


* Dieser, in verschiedenen Lehrbüchern vorgeschriebene, Akkord gehört, genau genommen, nicht hierher, weil vermittelt des fremden (zufälligen) Intervalles in einen andern Ton ausgewichen wird.

** Eine solche, von C. P. E. Bach bezeichnete, Folge eines und eben desselben Akkordes dürfte wohl nur äußerst selten, oder gar nicht vorkommen. In allen den obigen Beispielen ist aber auch die Rede bloß davon, was etwa auf jeder Stufe angebracht werden kann.

*** Auch in der weichen Tonart muß zu dem Dreyflange u. Septimenakkorde

§. 253. Da im Auf- und Absteigen nicht auf jeder Stufe ein und ebenderselbe Akkord brauchbar ist, (§. 252.) so hat der Generalbassspieler auf diesen Umstand sorgfältig Rücksicht zu nehmen. Zu der zweyten Note unten bey a), nämlich auf der vierten Stufe, kann z. B. im Aufsteigen *) der Quintsextenakkord gegriffen werden, welcher über derselben Noten im Absteigen bey b) nicht statt findet, weil die Quinte nicht gehörig aufgelöst werden könnte. Dagegen würde der bey b) angedeutete Sekundenakkord über dem aufsteigenden f des Basses in dem Beispiele a) sehr am unrechten Orte stehen. Dieselbe Bemerkung gilt, unter veränderten Umständen, auch von der zweyten Note bey c) und d). Man kann hiervon auf mehrere Fälle von dieser Art schließen.



§. 254. Das Springen oder nur stufenweise Fortschreiten des Basses verändert, in Absicht auf die zu wählende Harmonie, ebenfalls mancherley. So steht z. B. bey stufenweiser Fortschreitung des Basses auf der zweyten und dritten Stufe nur äußerst selten der Dreßklang a), der jedoch bey springendem Basse auf den genannten Stufen ziemlich oft vorkommt, wie in den Beyspielen b) und c). Der Quart-

akkorde auf der Dominante jedesmal die große Terz (das Semitonium modi) gegriffen werden, obgleich diese Terz, z. B. in A moll das gis, nicht mit unter der Vorzeichnung enthalten ist. In Ansehung der Abweichung bey dem Auf- und Absteigen der weichen Tonleiter beziehe ich mich auf S. 149.

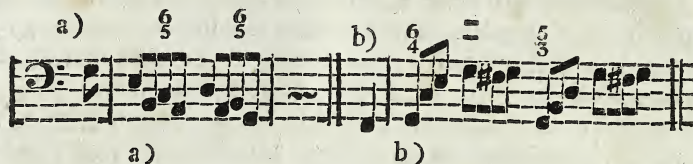
*) Das heißt, wenn hernach der Bass eine Stufe aufwärts fortschreitet, wie in demselben Beyspiele a), es mag übrigens eine tiefere oder höhere Note vorhergehen. So auch im umgekehrten Falle bey dem Absteigen.

Quartsextenakkord auf der Dominante setzt größtentheils einen liegen bleibenden d) oder in die Oktave herab springenden Bass voraus e); da hingegen bey der in dem Beispiele f) bemerkten Folge der Quartsextenakkord auf der Dominante G wohl sehr am unrechten Orte stände. Der Terzquartenakkord kann eigentlich nur über einem stufenweise auf- oder abwärts fortschreitenden Basse vorkommen g); nach dem Sekundenakkorde aber muß bekanntlich der Bass einen Grad herunter gehen h). Jedoch sind hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo bey den genannten Akkorden eine Verwechselung der Harmonie zum Grunde liegt, wie in dem Beispiele i). Uebrigens werden bey einer solchen Verwechselung zuweilen auch noch durchgehende Töne k), oder harmonische Nebennoten eingeschaltet l),

The image contains three staves of musical notation, each with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numerical figures (e.g., 6 4 5, 6 5, 6, 4 3 6 4, 2 6, 2 4 6, 2 4 6, 2 - 6) indicating specific intervals or chord structures. The examples are labeled a) through l).

§. 255. Oft bestimmen auch die nachschlagenden Noten, (besonders die springenden,) welchen Akkord man zu den vorhergehenden Hauptnoten anzugeben hat. In dem Beispiele a), wo man auf der dritten Stufe (über dem E des Basses) den Sextenakkord vermuthen würde, bezeichnet das nachschlagende h den harmonischen Dreyklang. Noch
(Turks Generalb.) A a wenig

weniger ist in dem Beyspiele b) die erforderliche Harmonie zu verfehlen; denn beyde, zwischen die zu begleitenden Hauptnoten eingeschaltete, Intervalle bestimmen zu dem ersten Taktheile den Quartsextenakkord, zu dem dritten aber den Dreyklang.



§. 256. Noch läßt sich die zum Grundeliegende Harmonie in gewissen andern Fällen ziemlich sicher errathen. So liegen z. E. bey Basnoten, welche abwechselnd eine Quarte steigen und eine Terz fallen a), gemeiniglich lauter Dreyklänge, bey mehreren steigenden und fallenden Quinten und Quartten b) aber lauter Septimenakkorde zum Grunde. Bey wechselsweise fallenden Terzen und steigenden Sekunden c) hat von zwey und zwey Noten die jedesmalige tiefere am gewöhnlichsten den Quintsextenakkord, die höhere aber entweder den Dreyklang c) oder den Nonnenakkord über sich d). Die Basnoten mit einem zufällig erhöhenden $\sharp$ oder $\sharp$ bezeichnen größtentheils das Semitonium modi, (§. 250.) und setzen daher gemeiniglich den Sexten- oder Quintsextenakkord e), in der weichen Tonart auch wohl den verminderten Septimenakkord voraus f); da hingegen bey den Noten mit einem erniedrigenden $\flat$ oder $\flat$ am häufigsten der Sekundenakkord zum Grunde liegt g). Aber auch diese Merkmale sind nicht zuverlässig. Denn bey d) e) f) und g) kann die unter den Noten bemerkte Harmonie ebenfalls statt finden, wenn sich nämlich bey e) die Modulation in E moll wendet, wobey folglich das $\flat$ des Basses nicht der eigentliche Leitton ist. Auch in dem ersten Beyspiele g) kann, statt des bezeichneten Sekundenakkordes, der Terzquartenakkord mit der kleinen Terz und reinen Quarte stehen u. s. w.

Ueber:

Ueberhaupt wird wohl alles, was etwa noch über die Begleitung unbeziffelter Bässe gesagt werden dürfte, so wie dieser Aufsatz darüber, nur sehr mangelhaft und unbestimmt ausfallen. Ein gutes Ohr, viele Uebung und unablässige Aufmerksamkeit müssen die Stelle der fehlenden oder doch schwankenden Regeln einigermaßen ersetzen helfen.

The image displays eight musical exercises (a) through g) for bass accompaniment, written on a single staff with a bass clef. The exercises are as follows:

- a)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- b)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- c)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- d)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- e)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- f)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.
- g)** A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a repeat sign.

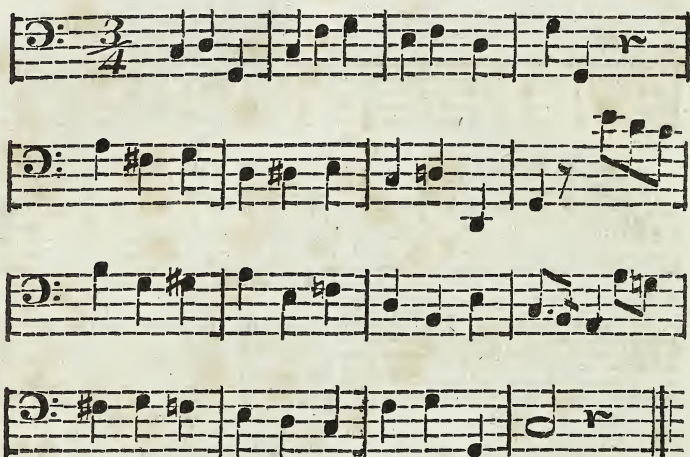
Below the staff, there are various numerical figures and symbols indicating fingerings and other musical details:

- Under a): 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5
- Under b): 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5
- Under c): 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5
- Under d): 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5
- Under e): 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5
- Under f): 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5, 4 3 6 5 4 3 6 5
- Under g): 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5

Unter den Deutschen haben *Heinichen* und *Kellner* über die Begleitung unbeziffelter Bässe am ausführlichsten geschrieben. Außerdem sind auch noch in verschiedenen andern Lehrbüchern, z. B. in *Schröters* Anweisung zum Generalbasse, in *Riepels* Bassschlüssel u. a. m. manche nicht zu verachtende Bemerkungen über diesen Gegenstand enthalten.

§. 257. Zum Beschlusse folgt hier noch ein leichtes Uebungs-
 exempel ohne Ziffern. Dem Lernenden sey es überlassen, die
 A a 2 dazu

dazu mögliche Harmonie aufzusuchen. Gewiß werden sich schon in diesen wenigen Tacten mehrere Akkorde darbieten, die der Verfasser nicht gemeint hat. — In zweifelhaften Fällen, deren sich bey unbezifferten Bässen wohl viele ereignen dürften, ist dem Begleiter zu rathen, daß er wenigstens nichts verderbe, sondern lieber — pause.



R e g i s t e r.

- N**icht, die Ziffer, was sie bezeichnet, Seite 154. mehrmals wiederholte, 52.
- Neußerste Stimmen**, 58. müssen vorzüglich rein im Saze seyn, 104. 110.
- Akkompagnement** f. Begleitung.
- Akkompagnement** (ein) 345.
- Akkompagnist** f. Begleiter.
- Akkord**, was man darunter versteht, 26. f.
- Akkord**, Hauptakkord 2c. 147.
- Akkord** der großen Septime, 141. Lehre davon, 306 ff.
- Akkorde**, sind konsonirend, dissonirend, vollständig, unvollständig, 28. 29. drey-vier- und mehrstimmig, 27. 125. f. 136. ff. 139 ff. einfach oder zusammenge setzt, 28. 29.
- welche durch die Aufhaltung entstehen, 133. ff. 262. ff.
- vorausgenommene, 138. 316. ff.
- Uebersicht derselben, 125 ff.
- ihr Hauptsitz, 365.
- Allabreve**, 122. 285.
- Alt**, 58.
- Alterirte Dissonanzen**, 25.
- All' ottava**, 52.
- All' unisono**, 52. 82. f.
- Anhaltende Kadenz**, 321.
- Anschlagen** (Angaben). der Akkorde, zu welchen Noten oder Tacttheilen 2c. es geschehen muß, Seite 119. 120. f.
- das zu öftere wird widerrathen, 122. 328. 332. 333.
- bey dem Recitative, 338. f. 341.
- Anschlagende Noten**, 66.
- Anticipation**, (Anticipatio,) 64. 132.
- Anticipirte Akkorde**, 138. 316. ff.
- Arioso**, 338. 345.
- Arpeggio** 2c. f. Harpeggio.
- A tempo**, 338. 345.
- Auf- und Absteigen** des Basses setzt auf einigen Stufen eine verschiedene Bezifferung voraus, 367. f.
- Aufgehaltene Akkorde** f. unter Akkord.
- Aufhaltung**, 128. 132. 262. 2c.
- Aufhaltung** der Auflösung, 61.
- Auflösen**, was es heißt, 61. wohin die Dissonanzen aufgelöst werden müssen, 99. und worauf man dabey Rücksicht zu nehmen hat, 100.
- Auflösung** der Dissonanzen geschieht eigentlich in ein konsonirendes Intervall, 61. außerordentlicher Weise aber auch in irgend eine andere Dissonanz, 101.
- kann verzögert oder aufgehal-

gehalten, Seite 61. verwechselt, 62. f. 342. und in gewissen Fällen ganz übergangen werden, 63. 103.

Auflösung der dissonirenden Vorhalte geschieht in das jedesmal dadurch aufgehaltene Intervall, 131. übrigens s. unter Vorhalt.

Aussetzen der Akkorde zc. wird empfohlen, 5. 351.

Ausweichung, wahrscheinliche Merkmale derselben, 36. ff. 359. ff.

Ausweichungen, wodurch sie bewirkt werden, lehrt man dem fähigern Schüler, 6.

B.

Baß, unbezifferter, einige Bemerkungen darüber, 456. ff.

Baß, hat bey Sekundenakkorden die Dissonanz, 253. und darf daher (in den begleitenden Stimmen) nicht verdoppelt werden, 257. 317.

Bassus generalis, continuus, ital. Basso continuo. 39. 40.

Be(h) vor, in, nach oder unter einer Ziffer, 44. 45.

Begleiter, 58.

Begleitung, was man so nennt, 58.

— gemeine oder ungetheilte 59. getheilte oder zerstreute, ebendas. auch 111. f. 331. f.

— zwey- und dreystimmige, 59. wird nöthig, 108. 109. 327. f. 344. muß vorzüglich rein seyn, 104. ist schwer 110.

— vierstimmige, 59. ist die

gewöhnlichste, Seite 108. und wird zuerst geübt, 109.

Begleitung, fünf- und mehrstimmige, wird nöthig, 109. 327. f. 344. 352.

— muß geschmackvoll seyn, und dem Ganzen gehörig angepaßt werden, 4. 327. 328. 344. soll aber nicht alles enthalten, was die Hauptstimmen haben, 278.

Besetzung, stärkere oder schwächere, erfordert eine mehr- oder wenigstimmige Begleitung, 108. f. 328.

Bewegung, was dieses Wort im Generalbasse bezeichnet, 60 — gerade, schräge, Gegenbewegung zc. ebend.

Bewegung, in geschwinder, wird mancher Fehler nicht so merklich, als bey einer langsamen Folge, 81. 84. 104. 351.

Bezeichnung verschiedener Akkorde durch wenige Signaturen, 144. ff.

Beziffern (das) des Basses wird dem Lernenden angerathen, 353.

Bezifferung ist noch sehr unbezimmt, 42. 51. 53. 120. 123. 196. 246. 255. zc. verschieden, 211. 265. zc. und zweydeutig, 371. u. a. m.

— schreibt sich von Lud. Viadana her, 40.

Binden (das) ist vorzüglich auf Pfeifwerk erforderlich, 125. 330. und bey dem Choralspielen, 351. übrigens s. Gebunden

Bogen, mancherley Bedeutung desselben, 51. 61.

Brechen s. Harpeggiren.

C.

Cadenza d'inganno, S. 157.
Cantus firmus, (canto firmo, fester Gesang,) 351.

Catachrestische Auflösung, 64.
Cello, oder Celli, was der Generalbassspieler bey diesem Worte zu beobachten hat, 313
Charakter des Tonstückes, man muß ihn auch bey dem Generalbassspielen auszudrücken suchen, 327. 340. 344.

— erfordert eine mehr- oder weniger stimmige, 108. 328. 340. 344. höhere oder tiefere Begleitung, 331. 344.

Charakteristische Note, 37. 56.
Choralspielen, einige Bemerkungen darüber, 350. ff.

— setzt strenge Befolgung der grammatischen Regeln, 351. und häufig die getheilte Begleitung voraus, 351.

Chordae elegantiores, 325.

Chromatischer Satz, 225. 239.

Comma, ungefähr der neunte Theil eines Tones, 8. 9.

Continuo (Basso,) 40.

Corona, 321.

Crescendo, was dabey zu beobachten ist, 328.

(Die übrigen Wörter s. unter K.)

D.

Decime, ein Intervall, 13. kommt vor, 43. 265. 280. 311. 2c.

Diminuendo, wie es ausgedrückt werden kann, 328.

Distant, 58.

Diskretion, man muß damit begleiten, 4. 327. ff. 344.

Dissonanz, der jedesmalige hö-

here Ton wird so behandelt, Seite 23; bey der Sekunde aber der tiefere, ebend. und 253. 265.

Dissonanzen, Beschreibung derselben, 18. sind vollkommen oder unvollkommen, 23. müssen größtentheils vorbereitet werden, und warum? 96. f. was der Generalbassspieler in Ansehung der Vorbereitung zu beobachten hat, 97.

— man darf sie nicht verdoppeln, 96. 98. 328. und aus welchen Gründen? 98.

— sie müssen aufgelöst werden, 96. 99. diejenigen ausgenommen, welche stillstehend, 67. 69. 224. 235. 2c. oder sonst durchgehend sind, 68. 258. 307. f. Mehrere Ausnahmen findet man Seite 63. f. 103. u. a. m. besonders aber S. 226. f.

Dissonanzen, werden von Einigen in wesentliche, 128. 129. und in zufällige eingetheilt, 129.

— gebundene, können auf besaiteten Klavierinstrumenten, des Bogens ungeachtet, angeschlagen werden, 125.

Dissoniren, wahrscheinliche Ursache davon, 19. 21.

Dissonirende Dreyklänge, 193. ff. 202. ff.

Dominante, 55.

Doppeldreyklang, 214.

Drey, die Ziffer, was sie bezeichnet, 144. 154. mehrmals wiederholte, 158.

Dreyklang (Akford 2c.) ist ein Grundakkord, 27. 125.

Drey-

Dreyklang, harmonischer, Lehre davon, Seite 147. ff. ist hart oder weich, ebend. erfordert die reine Quinte, 147. 154. wird durch Ziffern 2c. bezeichnet, oder außerdem auch ohne Andeutung gegriffen, 143. 154.

— aufgehaltener, 133. 135. 136. 263. ff. vorausgenommener, 138. 316.

Dreyklang (uneigentlich) vermindelter, 193. ff. übermäßiger oder vergrößerter, 202. f. hart vermindelter, 207. doppelt vergrößerter, 208. doppelt vermindelter, 207.

Dreystimmig, 30. 59.

Duodecime, 13.

Durchgang, ist regelmäßig (régulier,) oder unregelmäßig (irrégulier,) 66. ff. 320.

Durchgehende Noten, 65. oder Dissonanzen, 68. f.

Durchgehende Akkorde, 68. 258. 307. u. a. m.

E

Einklang, 11. ob er ein Intervall sey? 10. ist von der Prime verschieden, 12. die vollkommenste Konsonanz, 18. 21. vertritt die Stelle der Oktave, 76. soll in denselben Stimmen nicht zweymal nach einander gebraucht werden, 75. Bezeichnung desselben, 12. 138.

Einklang, wird nothwendig, 117. f. verdeckter, 300.

Einleitungsclauseln, werden gewöhnlich nicht begleitet, 53.

Eins, die Ziffer, was sie bezeichnet, 43. 157.

Ellipsis, elliptische Auflösung, Seite 64.

Enge Harmonie, 30.

— Versetzung, 111. f.

Enharmonische Verwechslung 103. f. 227.

Entfernung der Stimmen, zu große vom Basse, ist zu vermeiden, 114.

F.

Falsche Quinte, 12. f. auch die kleine oder verminderte genannt, 13. 194. wird (beym verm. Dreyklange) von Einigen für konsonirend, 24. 194. von Andern aber für dissonirend, 25. 194. und noch von Andern für ein Neutrum erklärt, 24. ihre Fortschreitung 194.

Fehler, unter welchen Umständen sie mehr oder weniger auffallen, 79. 81. 84. 87. 89. 104. 110. 351.

Fermate, was man dabey zu beobachten hat, 335. f.

Flügel, wie forte und piano bey dem Begleiten darauf auszudrücken ist, 329.

Folge (die) bestimmt zuweilen den zu wählenden Akkord 2c. 364. 368. f.

Fondamento oder Fundamentum, 40.

Fortepiano, ist zur Begleitung vorzüglich brauchbar, 329.

Fortissimo, setzt eine vielstimmige Begleitung voraus, 109. 327. f.

Fortschreitung der Konsonanzen, 75. ff. 91.

— der Leittöne, 94.

— der Dissonanzen, 99. — Fort=

Fortschreitung des Basses, bey
stufenweiser hat man sich vor-
züglich vor offenbaren Okta-
ven und Quinten zu hüten 2c.
Seite 159.

— bestimmt auf verschiedenen
Stufen die zu wählende Har-
monie, 368. f.

Fortschreitungen, die widri-
gen (unmelodischen) sind zu
vermeiden, 71.

Fremd, (zufällig, nicht in der
jedesmaligen Tonleiter ent-
halten,) 17. 36. f. 364. 367.

Frey, nicht vorbereitet, 96.

Freye Schreibart, 69. 70.

Freyheiten, harmonische über-
haupt, 62. f. 72. 101. ff.
116. 131. 215. 219. 226. f.
241. 270. f. 278. 295. 308.
319. f.

— die insbesondere dem Ge-
neralbaßspieler verstattet wer-
den können, 72. 116. 159 m).
162. 237. 331. 342.

Fundamentalbaß, 56.

Fünf, die Ziffer, was sie be-
zeichnet, 145. 154.

Fünfstimmige Akkorde, ihre
Entstehung nach dem Kirn-
bergerschen Systeme, 134.
136. 137. 326. nach dem Ra-
meau-Marpurgischen, 139. f.

Fünfstimmige Begleitung, wird
zuweilen nothwendig, 176.
228. 240. 249. 2c.

— ist auch außerdem anzura-
then, 109. 328. 334. 344.
352.

— es wird dabey in den Mittel-
stimmen nicht so genaugenom-
men wie bey dreystimmiger 2c.
Begleitung, 86. 104. 110.

G.

Galante, gearbeitete, gebun-
dene Schreibart, Seite 69.
70.

Gebunden, 61. 125.

Gegenbewegung, 60.

Gehör, gutes, ist beyhm Beglei-
ten nothwendig, f. General-
baßspieler.

Gemeine Begleitung, 59.

Generalbaß, was man darun-
ter versteht, 39. Endzweck
desselben, 40.

Generalbaßspielen setzt einen ge-
wissen Grad der Fertigkeit
im Spielen voraus, 41. muß
geschmack- und ausdrucksvoll,
3. 327. 344. aber schmucklos
(simpel) seyn, 337. 345.
auch hat man sich dabey in
mancher Rücksicht sehr zu ma-
ßigen, 122. 278. 330. 333.

— war ehemals ungleich mü-
hsamer, als jetzt, 40.

Generalbaßspieler muß hören,
und die Begleitung dem Gan-
zen anpassen, 122. 123. 176.
191. 328. 330. f.

Gerade Bewegung, 60.

Getheilte Begleitung f. Beglei-
tung.

Groß, z. B. große Sekunde 2c.
11.

Grundakkorde, Grundharmo-
nien, 27. 125. vom ersten und
zweyten Range, 139.

Grundbaß, 56. 57.

Grundnote, Grundton, 56.
57.

Grundstimme, 56.

H.

Harmonie, in wie vielerley Be-
deu-

deutung dieses Wort vor-
kommt, Seite 29. f.

Harmonie, enge, weite oder zer-
streute, 30.

Harmoniensprung, harmoni-
scher Sprung, 32. 33. 34.

Harmonische Nebennoten, 66.

Harmonische Intervalle, 14.

Harpeggio, Harpeggiren, ist
anwendbar, 339. 340. f. 345.
unzeitiges, 337. 340. 345.

Hauptakkord, konsonirender,
147.

Hauptintervalle, sind bey dem
Dreypfänge die Terz, bey dem
Sextenakkorde die Sexte, bey
dem Quartsextenakkorde die
Quarte, bey dem Septimen-
akkorde die Septime u. s. w.

Hauptintervalle, die jedesma-
ligen dürfen eigentlich nicht
weggelassen werden, 328.
Ausnahmen hiervon, 156.
157. 176. 189. 190. 239.
248. f. 2c.

Hauptklang, 56.

Hauptnoten, 65. f.

Hauptstimme, 58. soll zuweilen
der Lehrer spielen, und sich
von dem Lernenden begleiten
lassen, 4. darf bey der Be-
gleitung nicht überstiegen,
113. 331. oder sonst verdun-
kelt werden, 330. 337.

Hauptton, 57.

Höhe, allzu große, hat man
zu vermeiden, 113. 113. 331.

Hören muß man bey dem Be-
gleiten, s. unter Generalbass-
spieler.

I.

Intervall, was man darunter
versteht, 9. 10.

Intervalle, werden aufwärts
nach Stufen abgezählt und
benannt, Seite 10. 11. heißen
rein, vollkommen, unvollkom-
men, (verkleinert, mangel-
haft,) groß, klein, übermäßig,
vermindert 2c. 10. 11. f.

— Anzahl derselben, 11. na-
türliche und zufällige, 17.
einfache und zusammengesetz-
te, 13. harmonische und melo-
dische, 14.

— werden in zwey Haupt-
klassen eingetheilt, nämlich in
kon- und dissonirende, 18.
behalten gewöhnlich in allen
Oktaven dieselbe Benennung,
14.

— zufällig erhöhte sollen
nicht verdoppelt werden, 98.

— schwer zu treffende giebt
man bey der Begl. des Reci-
tatives gern in der Oberstim-
me an, 339.

Irregulärer Durchgang, 66.

K.

Kadenz, s. Tonschluß.

— verzierte, was der Be-
gleiter dabey zu beobachten
hat, 335. 336.

Klang, ist vom Tone verschie-
den, 7. 11. 106.

Klavierinstrumente sind zum
Generalbasspielen am brauch-
barsten, 41.

Klein, z. B. kleine Terz 2c. 11.
12.

Konsonanzen, Beschreibung
derselben, 18. werden in
vollkommene und unvollkom-
mene eingetheilt, 22. ihre
Anzahl 21.

Kon-

Konsonanzen, zwey vollkommene dürfen nicht in gerader Bewegung ic. auf einander folgen, Seite 75. können übrighens auf= oder abwärts fortschreiten, 91. frey eintreten, und verdoppelt werden, ebend.

Konsoniren, wahrscheinliche Ursache davon, 18. f.

Konsonirende Akkorde s. unter Akkord.

Kontrapunkt, Kontrapunktiren, was es heißt, 59.

Kräftiger Anschlag, wenn er vorzüglich nöthig ist, 334. 334.

Kreuz (#) vor, nach, oder unter einer Ziffer, 44. 45. 154. g).

Kurz (gestoßen) muß man auch beym Generalbassspielen die Töne in mehreren Fällen an= geben, 329. 330. 333. 341.

L.

Lage, allgemeine Bemerkung darüber, 93. wie hoch und tief man sie nehmen darf, 113. 114. wo man sie am zweckmäßigsten verändern kann, 115 f. = die beste bey dissonirenden Akkorden überhaupt, 111. ist nicht in jedem Falle möglich, 171. 195. g). 250. 276. u. a. m.

Lagen, Hauptlagen, jeder dreystimmige Akkord hat deren zwey, ein vierstimmiger drey, u. s. w. 110. f. 150. 151.

Leichte Schreibart, 70.

Leitton, was dies Wort bezeichnet, 56.

Leitöne haben eigentlich ihre bestimmte Fortschreitung, 94. jedoch wird es damit nicht immer ganz genau genommen. 159. m), besonders beym Spielen des Generalbasses, 162.

= dürfen nicht verdoppelt werden, 98. außer etwa im Einklange, 153. i).

Linie, in auf= und absteigender, was darunter verstanden wird, 34. 359. 561.

M.

Mediante, 55.

Melodie, wird in gewisser Rücksicht der Harmonie entgegen gesetzt, 29. 34.

Melodische Intervalle, 14.

Merkmal (das) eines Grundakkordes, 27.

Merkmale der Ausweichung, 36. ff. 359. ff. sind aber nicht immer zuverlässig, 363.

Mittlingen (das) gewisser Intervalle, 24.

Mittelstimmen, 58. verschiedene sonst nicht erlaubte Fortschreitungen sind darin zulässig, 104. 105. 159. 161. nur nicht Oktaven und Quinten, 110. jedoch giebt es gewisse Fälle, wo die Meinungen hierüber verschieden sind, 110. 240.

Modulation, 34. 359. ff.

Motus rectus, contrarius, obliquus, parallelus, 60.

N.

Nachschlagende Septime, 69. 225.

Nachschlagende Noten bestimmen

men zuweilen, welchen Akkord man bey einem unbezifferten Basse anzugeben hat, S. 369.

Natürlich, was dadurch bezeichnet wird, 17.

Nebenakkorde, 27. 126. 127. sind weniger vollkommen, als der Grundakkord, 167. 183.

Nebendissonanz, ist bey verschiedenen Septimenakkorden die falsche Quinte, 216.

beym Quintseptenakkorde S. 241. die kleine Terz, u. s. w.

Nebendominante, 55.

Nebendreyflänge, 193. ff.

Nebengrundakkorde, 139. ff.

Nebenlagen, 111.

Nebennoten, harmonische, 66.

Nebentonica, 55.

Neun, die Ziffer, was sie bezeichnet, 264. und 146.

Neutra, was Einige darunter verstehen, 24.

None, ein Intervall, 13. in wie fern sie von der Sekunde verschieden ist, 266. schreitet eigentlich eine Stufe abwärts, 263. 275. 282. 288. 295.

zuweilen aber auch einen Grad aufwärts fort, 264. 280. 307. f. 310.

— wird oft unrichtig durch die Ziffer 2 bezeichnet, 265.

Anm. 307. 2c.

Nonenakkord, systematische Herleitung desselben, 139. ist ursprünglich fünfstimmig, 140. und ein Grundakkord vom zweyten Range, 139.

— Lehre davon, 263. ff.

Nonquartenakkord s. Quartnonenakkord.

Nonquartseptenakkord, syste-

matische Herleitung desselben, Seite 142. Lehre davon, 282. (311.)

Nonseptimenakkord, woraus er hergeleitet wird, 140. wie man ihn anzubringen pflegt, 288. 297. 312.

Nonseptenakkord s. Sennonenakkord.

Note cambiata, 67.

Note mit zwey Strichen, was man dadurch bezeichnet, 12.

Noten, zwey dicht neben einander, 12. 138.

Null (o), was sie ehemals bezeichnete, 51. ihre in diesem Buche angenommene Bedeutung, 54.

D.

Oberdominante, 55.

Oberstimme 58.

Obligates Recitativ, 345.

Ohr, ein gutes, ist besonders bey dem Begleiten eines unbezifferten Basses nöthig, 364. 371.

übrigens s. unter Generalbassspieler.

Ohrenquinten, darunter versteht man solche Quinten, welche zwar nicht wirklich vorhanden sind, die man aber dessen ungeachtet zu hören glaubt, 106. 181. unter N).

Oktave, ein Intervall, 13.

wird zur bequemern Uebersicht 2c. zuweilen durch die Ziffer 1 bezeichnet, 157. 211.

307. nimmt man bey verschiedenen Akkorden nicht gern in der Oberstimme, 111. 171. 2c.

Ausnahmen davon, 111. 150.

— übermäßige oder vergrößerte

forte

serte, Seite 13. Gebrauch derselben, 208. 211.
 Oktave, verminderte, 13. kommt vor 302.
 Oktaven, verbotene, 75. wodurch man ihnen ausweichen kann, 76. warum sie verboten sind, ebend. werden nicht immer so deutlich bemerkt, als die Quinten, 79.
 Oktaven, erlaubte, 81. 82. f. 86.
 — offenbare, 76. werden den verdeckten entgegengesetzt, 87. solche, worüber die Meinungen verschieden sind, 104.
 — verdeckte oder verborgene, 87. f. wie man sie leicht entdecken lernen kann, 87. 89. f.
 — in der Gegenbewegung, 86.
 Ordnung, in welcher die Ziffern über einander stehen, bestimmt nicht die jedesmal zu wählende Lage, 45. 215.
 Orgel, darauf wird auch bey dem Generalbassspielen die gebundene Spielart vorausgesetzt, 125. 330.
 Orgelpunkt, 321. ff.
 P.
 Parallele Bewegung, 60.
 Paralleltonarten, (verwandte), 34.
 Partitur, den schon etwas geübten Generalbassspieler muß man darauf verweisen. 4. 357.
 Pausen (kurze) verbessern den Fehler nicht, 81. 163.
 Pausiren kann man bey gewissen Stellen auch ohne bestimmte Andeutung, 330. 341.

bey einzelnen Noten ebenfalls, Seite 328. 335. gg). Oft wäre dies auch noch aus andern Ursachen sehr rathsam, 122. 372.
 Piano und pianissimo setzen größtentheils eine wenigstimmige Begleitung voraus, 108. f. 156. 328. f.
 Piccato, was der Generalbassspieler dabey beobachten muß, 330.
 Point d'orgue, 321. ff.
 Präparation, Präpariren, f. Vorbereitung 2c.
 Prime, 11. übermäßige, wie sie gebraucht wird, 15. 208. 211. über ihre Benennung, 16. 17.
 — verminderte, 16.
 Punkte nach oder neben Ziffern, 49.

Q.

Quarte, ein Intervall, 12. die reine ist ihrem Verhältnisse nach eine Konsonanz, 20. 21. 23. wird von klassischen Tonsetzern verdoppelt, 184. 185. 189. 245. hat keine bestimmte Fortschreitung, 184. f. 245. 253.
 Quarte, dissonirt (eigentlich als Undecime) gegen die Quinte, 269. muß sodann vorbereitet, und in die dadurch aufgehaltene Terz, 131. 295. auch außerdem als verzögerte Dissonanz eine Stufe abwärts aufgelöst werden, 188. 276. 2c.
 — — kann als Vorhalt der Quinte auch einen Grad aufwärts

- märts fortschreiten, Seite 291. 302. 303.
- Quarten, mehrere unmittelbar nach einander folgende sind nicht von der besten Wirkung, 85. vergl. mit S. 175.
- Quartnonenakkord, systematische Herleitung desselben, 140. Lehre davon, 295. 306.
- = = unvollständiger, 259.
- Quartquintenakkord, (Undecimenakkord,) wie er entsteht, 140. Lehre davon, 269.
- Quartseptimenakkord, system. Entstehung desselben, 140. wird auf verschiedene Art gebraucht, 282. f. 287. f. 297.
- Quartsextenakkord, entsteht aus dem Dreyklange, 27. 126. Lehre davon, 182. ff.
- = = ist an sich ein konsonirender Akkord, 183. ff.
- = = wo er dissonirend ist, 188. 200. f. 205. 276. 296. f.
- = = aufgehaltener, 133. 135. 136. 282. 298. 312.
- = = vorausgenommener, 138. 316. f.
- Quasiakkorde, s. Scheinakkorde.
- Querstand, unharmonischer, 72.
- Querstrich, was er bedeutet, 49. f.
- Quinte, ein Intervall, 12. die reine ist eine vollkommene Konsonanz, 22. dissonirt aber bey dem Quintsextenakkorde gegen die Sexte, 234.
- = = die falsche, s. unter falsche Quinte.
- = = die übermäßige oder vergrößerte, 12. kommt vor, 202. ff.
- Quinten, fehlerhafte, 75. wo durch man sie vermeiden kann, 76. wahrscheinliche Ursache ihrer widrigen Wirkung, 77. ff. sind nicht alle in gleichem Grade widrig, Seite 79.
- = = allenfalls erlaubte, 81. 84. 85. 86.
- = = welche von Einigen unter gewissen Umständen für erträglich, von Andern aber für eckelhaft erklärt werden, 240.
- = = von ungleicher Größe, 85. in der Gegenbewegung, 86.
- = = offenbare, 76. werden den verdeckten u. entgegengesetzt, 87.
- = = verdeckte oder verborgene, 87. f. wie man sie leicht entdecken lernen kann, 87. 89. f.
- Quintentransposition, 223. (359.) sonst auch der Quintenzirkel u. genannt.)
- Quintsextenakkord, entsteht aus dem Septimenakkorde, 27. f. 127.
- = = Lehre davon, 234. ff. Bezeichnung desselben, 235. f.
- = = aufgehaltener, 134. 136. 137. 291. 303. 313. vorausgenommener, 138. 319. scheinbarer, 283. f.

R.

- Recitativ, Lehre davon, 338. ff.
- = = begleitetes, obligates, Akkompagnement u. 345.
- Regelmäßiger Durchgang, 66.
- Regeln, allgemeine des reinen Sanges, 71. ff.
- = = verschiedene für den General-

neralbaßspieler insbesondere ,
Seite 107. ff.
Regeln , grammatische , die Be-
folgung derselben ist zum gu-
ten Begleiten allein nicht hin-
reichend , 3. 327.
Rein , rein im Sage , heißt re-
gelmäßig , richtig 2c. 30. 71. ff.
Reine Intervalle , 3. B. reine
Quarte , Quinte 2c. 10. ff.
Relatio non harmonica , 72. f.
Replik , 20.
Resolution , resolviren , s. Auf-
lösung 2c.
Retardation , (Verzögerung ,)
61.
Retardiren , einige Beispiele
davon , 62. 188. 2c. (übrigens
s. unter Aufhaltung , aufge-
halten 2c.)
Ruhender Baß , 103. 258. 307.
f. 321. ff.

S.

Satz , reiner , 30. f. 71. ff.
Satz (der) oder die Harmonie
kann drey = vier = und mehr-
stimmig seyn , 30. f. Akkorde
und Begleitung.
Scheinakkorde , 324.
Schräger Strich , Seitenstrich
(/) , was er bezeichnet , 51.
Schreibart , wie man sie in
grammatischer Hinsicht einzu-
theilen pflegt , 69. f.
Sechs , die Ziffer , was sie be-
zeichnet , 168. und 145.
Sechsstimmige Akkorde , ihre
Entstehung nach dem Kirnber-

gerschen Systeme , 137. 326.
nach dem Rameau = Marpur-
gischen , 140.
Seitenbewegung , Seite 60.
Sekunde , ein Intervall , 11.
wird eigentlich weder vorbe-
reitet , noch aufgelöst , 253.
266. darf verdoppelt werden ,
256. weil dabey der tiefere
Ton dissonirt , 23. und ist al-
so von der None sehr verschie-
den , 266.
Sekundenakkord , entsteht aus
dem Septimenakkorde , 27. f.
127. Lehre davon , 253. ff. Be-
zeichnung desselben , 253.
= = aufgehaltener , 135. 136.
137. 292. 304. 313. vorausge-
nommener , 320.
Sekundquarten = oder Sekund-
quartsextenakkord , 253.
Sekundquartquintenakkord , sy-
stem. Herleitung desselben , 141.
Lehre davon , 319. und vor-
her.
Sekundquartseptimenakkord , 317.
Sekundquintenakkord , system.
Herleitung desselben , 140. Leh-
re davon , 317.
Sekundterzakkord , 319.
Selbstständige Intervalle 2c. was
in verschiedenen Lehrbüchern
dadurch bezeichnet wird , 129. f.
Semitonium modi , 56. zu-
fälliges , 36. 370.
Senza Cembalo , senza Orga-
no , 330.
Septime , ein Intervall , 13. ist
eine Dissonanz , welche eine
Stufe abwärts aufgelöst wer-
den muß , 213. Ausnahmen
hiervon , 63. 103. 226. f. 272.
f. 296. f. 307.

Sep=

- Septimenakkord, ist ein Grundakkord, Seite 27. 125. 127. aus welchem drey dissonirende Nebenakkorde entstehen, eben- das. entspringt aus dem Drey- klange, 29. 213. 214.
- Septimenakkord, Lehre davon, 212. ff. Bezeichnung desselben 214. f.
- = was man besonders in An- sehung der vierten Stimme dabey zu beobachten hat, 220. ff.
 - = wird bey dem General- basspielen vor Tonschlüssen oft ohne Andeutung gegriffen, 215. desgleichen 216. a) und aa).
 - = aufgehaltener, 134. 136. 137. 286. ff. 301. 313. vor- ausgenommener, 138. 318.
- Septimenfolge, was man dar- unter versteht, 223.
- Septimennonenakkord, s. Non- septimenakkord.
- Sexte, ein Intervall, 12. die große und die kleine sind un- vollkommne Konsonanzen, 22.
- Sextenakkord, entsteht aus dem Dreyklange, 27. 126. Lehre davon, 167. ff. 198. 204. 207.
- = welches Intervall man da- bey verdoppelt, 168. f. 172. 199. 204. 207. ist nicht im- mer willkührlich, 170. f.
 - = aufgehaltener, 133. 135. 136. 275. 297. 312. vorausge- nommener, 138. 316. 317.
- Sextenakkorde, einige Bemerkungen über die stufenweise Folge derselben, die von eini- gen neuern Systematikern nicht uneingeschränkt für zulässig gehalten wird, Seite 173. f.
- Sextenakkorde, verschiedene dis- sonirende, 198. 204. 207. 301. f.
- Sextnonenakkord, system. Her- leitung desselben, 141. Lehre davon, 275.
- Sextquartenakkord s. Quartsex- tenakkord.
- Sextquartnonenakkord, s. Non- quartseptenakkord.
- Sextquartseptimenenakkord, sy- stemat. Herleitung desselben, 142. kommt vor 302. oben bey b). 309. q). 311. k).
- Sextquintenakkord s. Quintsex- tenakkord.
- Sextseptimenakkord, woraus er entsteht, 142. Lehre davon, 286.
- Sieben, die Ziffer, was sie be- zeichnet, 214. und 146.
- Siebenstimmige Akkorde, ihre Entstehung nach dem Kirnber- gerschen Systeme, 137. 326. nach dem Rameau = Marpur- gischen, 141. f.
- Signaturen, was so genannt wird, 42.
- Simplicität ist beyhm Begleiten nöthig, 337. 345. insbeson- dere aber beyhm Choralspielen, 350.
- Siz der Akkorde, was man un- ter diesem Ausdrücke versteht, 148. f.
- Siz (Hauptsiz) der Akkorde, siehe unter den mehresten Ak- korden, und 365. auch au- ßer dem Begleiten unbeziffer- ter Bässe muß man ihn wis- sen, 196. 235. 246. u. a. m.
- Siz, ist sehr verschieden, und nicht immer zu errathen, Sei- te 366.
- Springen (das), oder die stu- fenweise Fortschreitung des Basses, verändert viel in An- sehung der zu wählenden Har- monie, 368.
- Sprung, harmonischer, 34.
- Sprünge hat man, wo möglich, zu vermeiden, 107. besonders die unmelodischen, 71.
- = = werden oft nothwendig, um dadurch einem größern Uebel

Nebel auszuweichen, Seite 107.
 161. bey y) u. a. m.
 Staccato, bezieht sich auch auf
 die begleitenden Stimmen,
 329. f.
 Stammakkorde, 27. 125.
 Stellung s. Lage. (110.)
 Stellvertretende Intervalle, 130.
 Stillstehende (nicht resolvirende)
 Septime, 69. 224.
 = = Quinte, 235. 239. Terz,
 245. None, 267.
 Stillstehender Bass, 258.
 Strenge Schreibart, 69. f.
 Strich in einer Ziffer, was er
 bezeichnet, 44.
 Strich (—) Querstrich, 49. f.
 Strich, schräger (/), 51.
 Striche, zwey an Einer No-
 te, 12.
 Stufe, auf welcher dieser oder
 jener Akkord am gewöhnlich-
 sten vorkommt, 365. ff.
 Stufen werden von der jedes-
 maligen Haupt- oder Neben-
 tonica bestimmt, 36.
 Sub semitonium modi, 56.
 Sympathie der Töne, 24. wich-
 tige Folgerungen daraus, Sei-
 te 92. ff.
 Synkopirte Noten, anzuwendens-
 der Vortheil dabey, 334.
 System der Harmonie, 139. ff.

I.

Tabelle der meisten und gewöhn-
 lichsten abgekürzten Beziffe-
 rungen, 144. ff.
 Taktart bestimmt, wie oft man
 Akkorde anzugeben hat, 119. ff.
 Takttheile werden gewöhnlich
 begleitet, 119. ff. die Taktzie-
 der aber nur in gewissen Fäl-
 len, 120. 122.
 Tasto solo, abgekürzt c. f. 52.
 Tenor, 58.
 Tenorzeichen muß der General-

basspieler kennen lernen, Seite
 41. 314.

Tenuto, abgekürzt ten. 341.
 Terz, ein Intervall, 12. die gro-
 ße und kleine gehören zu den
 unvollkommenen Konsonanzen,
 22.
 = = die große darf nicht in
 jedem Falle verdoppelt wer-
 den, 155. 221. besonders hat
 man die Verdoppelung dersel-
 ben bey einer tiefen Lage zu
 vermeiden, 94. wird auf der
 Dominante auch in der wei-
 chen Tonart erfordert, 368.
 = = soll aus dem Dreyklänge,
 selbst bey dreystimmiger Be-
 gleitung, nicht wegbleiben,
 156. Ausnahmen davon, 156.
 = = ist bey dem Terzquarten-
 akkorde dissonirend, und war-
 um? 244.
 Terzen, mehrere große, um einen
 ganzen Ton höher u. versetzt,
 sind niedrig, 73. 80.
 Terzdecime, 13. 287. 310. u.
 Terzdecimenakkord, 141. ist ein
 Grundakkord vom zweyten
 Range, 139. aus welchem ver-
 schiedene oft vorkommende Ak-
 korde entspringen, 142. 287.
 Terzdecimenakkorde, ihre voll-
 ständige Benennung, 142.
 Terzquartenakkord entspringt
 aus dem Septimenakkorde, 27.
 f. 127. Lehre davon, 244. ff.
 wird zuweilen sehr unbestimmt
 bloß durch die Ziffer 6 bezeich-
 net, 246.
 = = aufgehaltener, 134. 136.
 137. 291. 303. 313.
 = = vorausgenommener, 138.
 318. f.
 Tiefe, zu große, muß der Gene-
 ralbasspieler in den begleiten-
 den Stimmen vermeiden, 93.
 114.
 Tiefe Hauptstimmen, z. B. den
 Tenor oder Bass, darf man
 in verschiedenen Fällen mit dem
 beglei-

- begleitenden Stimmen übersteigen, Seite 331.
- Ton, was man darunter versteht, 7. 8.
- = = ganzer und halber, 8.
- = = halber, ist groß oder klein, ebend.
- Tonart wird nicht immer in der genauern Bedeutung genommen, sondern für Tonleiter oder Tonica *rc.* gebraucht, 78. 360.
- Tonica, 55.
- Tonleiter, im Auf- und Absteigen, einige mögliche Bezifferungen derselben, 367.
- Tonschluß wird am vollkommensten, wenn man dabey die Oktave in der Oberstimme hat, Seite 150. bey dreystimmiger Begleitung findet dabey zuweilen weder die Terz noch die Quinte, 156. bey vierstimmiger Begleitung aber nur die Terz und die doppelte Oktave *rc.* statt, 159.
- Ton sensible, *f.* Leitton, 56.
- Transitus, *f.* Durchgang.
- Transponiren, *f.* Versetzen.
- Trias harmonica, 147. *desiciens*, 193, *f.* superflua, 202.
- Tripletakt, triplirte Taktarten, wie oft man darin eine Harmonie anzugeben hat, 123.
- Triton, 73.
- Trommelbässe, Bemerkung darüber, 334.
- Trugschluß, dabey wird in gewissen Fällen bey dem Dreystimmlange die doppelte große Terz nothwendig, 156. und 152.
- Trugschlüsse, man kann dabey die Lage verändern, 232. unter R), und 300. unter U).
- U.
- Uebergang, *f.* Ausweichung.
- Uebergehung eines Intervalles oder Akkordes, 63. *f.* Seite 101. 103. 226. 248. 250. u. a. m.
- = = der Auflösung, 63. 100. *f.* unter Auflösung.
- Uebermäßige, 11.
- Uebermäßige Intervalle, die Fortschreitung dadurch ist verboten, Seite 71.
- Uebermäßiger Dreystimmklang, 202.
- Uebermäßiger Sextenakkord, 207.
- Uebersehen der Akkorde, 125. *ff.*
- Uebersteigen soll man bey dem Begleiten nicht die Hauptstimmen, 133. 331. unvermeidliche Ausnahmen hiervon, 113. Anmerk. 331.
- Uebersteigung der Stimmen, was man darunter versteht, 106. wo sie statt finden kann *rc.* 106. 107.
- Umfang, (Bezirk,) in welchem man die begleitenden Stimmen zu greifen hat, 113.
- Umgekehrte Akkorde, 27.
- Umkehrung, Umwendung, Verkehrung, vermittelt derselben wird die Sekunde zur Septime, 20 *rc.* daher nennt man z. B. die Quartan umgekehrte Quinten, *rc.* 85.
- Umkehrungen, Umwendungen, was man darunter versteht, 27.
- Unbezifferte Bässe kann selbst der geübteste Komponist nicht in jedem Falle richtig begleiten, 356. 367. *ff.*
- Undecime, ein Intervall, 13. 269. 287. 295. 296. 306. u. a. m. welches man gemeinlich durch die einfache Ziffer 4 (statt der Zahl 11) zu bezeichnen und eine Quarte zu nennen pflegt, 13. 140. 142. dissonirt gegen die Quinte *rc.* 269.
- Undecimenakkord, 140. ist ein Grundakkord vom zweyten Range, Seite 139. aus welchem

dem verschiedene bekannte Akkorde entstehen, Seite 140. f. Undecimenakkord, Lehre davon, 269. f. Undecimennonenakkord, 140. 295. Undecimennonenseptimenakkord, 141. 306. Unechte Akkorde, 324. 198. 200. 201. Uneigentliche Dreyklänge, 193. ff. Uneigentliche Dissonanzen, 128. Ungetheilte Begleitung, 59. Unharmonischer Querstand, 72. Unifono, all' unison. abgeführt un. 52. 83. Unregelmäßiger Durchgang, 66. f. 319. f. Unterdominante, 55. Untergeschobene Akkorde, 139. Untergeschobener Ton, 137. 309. 311. 324. Unvollkommene Kon- und Dissonanzen, 22. 23.

B.

Verdeckte Oktaven und Quinten 87. f. schleichen sich vorzüglich leicht bey springendem Basse ein 159. sind oft unvermeidlich 89. 163. 173. 222. 2c. Verdoppeln, was es heißt, 91. Verdoppelung, allgemeine Regeln dabey, 92. Verdoppelung der Konsonanzen, ist erlaubt, 91. jedoch sind hiervon ausgenommen die zufällig erhöhten konsonirenden Intervalle, Seite 98. verschiedene große Terzen, 155. und alle Leittöne, 94. 135. 153. 168. 2c. welche man beyhm Generalbassspielen höchstens nur im Einklange verdoppeln darf, 153. = der Dissonanzen ist verboten, und warum? 98. Ausnahmen hiervon, 99. Anm. = des Basses, wenn sie be-

sonders anzurathen ist, Seite 334. f. fehlerhafte, 257. 317. Vergrößerte Prime 2c. 11. ff. Vergrößerter Dreyklang, 202. Verhältniß der Schwingungen ist die wahrscheinliche Ursache vom Kon- u. Dissoniren, 18. ff. Verkehrung s. Umkehrung. Vermindert, z. B. verminderte Terz, Septime 2c. 11. f. Verminderte Intervalle, die Fortschreitung in verschiedene derselben ist nicht erlaubt, 71. Verminderter Dreyklang, 193. ff. Sitz und Bezeichnung desselben, 196. 197. Verminderter Septimenakkord, 215. 218. wird auf verschiedene Art hergeleitet, 218. f. Verminderter Sextenakkord, 208. Vermischte Dreyklänge, 207. f. Versetzen, Transponiren (das) in andere Töne, wird empfohlen, 5. 160. Versetzte Akkorde, 27. Versetzung oder Verwechselung des Basses, dadurch entstehen Nebenakkorde, die man oft schlechthin Versetzungen zu nennen pflegt, S. 27. 126. f. Versetzungen, (Nebenakkorde,) 27. Versetzungszeichen, eins allein über einer Note, 45. 154. unter einer Ziffer, 45. dicht vor oder nach, und in den Ziffern, 44. doppeltes, ebend. = werden hin und wieder bloß zur Warnung (überflüssig) beygefügt, 44. 235.* zuweilen aber auch ganz weg gelassen, 236. oder in einer andern Bedeutung gebraucht, 44. Anm. = die zufälligen sind Merkmale der Ausweichung, 36. f. 359. ff. Ausnahmen davon 362. f. Verwandtschaft der Töne, 33. f. Verwandte Tonarten, 34. 37. Verwechselung s. Versetzung. Ver-

Verwechslung der Auflösung, Seite 62 ist besonders in Rectativen gewöhnlich, 342

Verwechslung der Harmonie, 62.

Verwechslungen, enharmonische, 103. 226.

Verzierungen darf sich der Begleiter nicht erlauben, 337. 345.

Verzögerung, 61. 264. bey c), 295. b), 307. b) u. a. m.

Verzögerung der Auflösung, 61. (setzt eigentlich vorübergehende Dissonanzen voraus.)

Vielstimmige Begleitung s. unter Begleitung.

Vier, die Ziffer, was sie bezeichnet, 269. und 145.

Vierklang, Seite 208.

Viole, der Begleiter wird zuweilen darauf verwiesen, 314.

Vollkommen, z. B. vollkommene Quinte 10. 12.

Vollkommene Kon- und Dissonanzen, 22. 23.

Vorausangeben der Akkorde, wo es zweckmäßig seyn kann, 334. 338. Stehen aber Ziffern oder Versetzungszeichen über kurzen Pausen, wie S. 166. unter Q) und S. 210. unter S): so muß, nach S. 49. c), der folgende Akkord ohnedies während der Pause, folglich im voraus, angegeben werden.

Vorausgenommene Akkorde, 138. Lehre davon, 316.

Vorausnahme, 64. 132. der Auflösung, 64.

Voraussehen (das) auf die Folge ist auch beym Generalbassspielen sehr nöthig, 112.

Vorbereiten, (Präpariren,) was es heißt, 60. f. warum es nöthig ist, 96.

Vorbereitung, wie sie beym Generalbassspielen geschehen muß 97. wo sie überhaupt wegbleiben kann, 96. f. 128. 213. 215. 236. 248. wo sie insbesondere der Generalbassspieler allenfalls übergehen darf, 342.

Vorhalte, Seite 129. 131. ff. 20. müssen, der Regel nach, gelegen haben, (vorbereitet worden seyn,) 130. Ausnahmen hiervon, welche sich die Komponisten in der freyern Schreibart erlauben, 271. 295.

= = sollen eigentlich jedesmal noch über ebendenselben Bassnote auf einem schlechten Takteheile 20. aufgelöst werden, Seite 131. 295. jedoch geschieht dies nicht immer, 131. f. 265. a) b) u. a. m.

Vorhalte schreiten in das dadurch aufgehaltene Intervall, 131. folglich nicht jedesmal abwärts fort, 202. 265. e) f) g), 273. a) 20.

= = könnten größtentheils ohne Fehler 20. wegbleiben, 129. Beispiele davon, 268.

Vorhalte oder Verzögerungen 20. im Basse, 138. 316. ff.

Vorzeichnung, wie es die jedesmalige mit sich bringt, werden die durch Ziffern bezeichneten Intervalle gegriffen, 43.

= = nach Quinten in auf- und absteigender Linie, 359. 361.

W.

Wechselgang, 190. 319.

Wechselnoten, 67.

Weite oder zerstreute Harmonie, 30. 112. 1).

Wesentliche Dissonanzen, was einige Tonlehrer darunter verstehen, 128. und vorher.

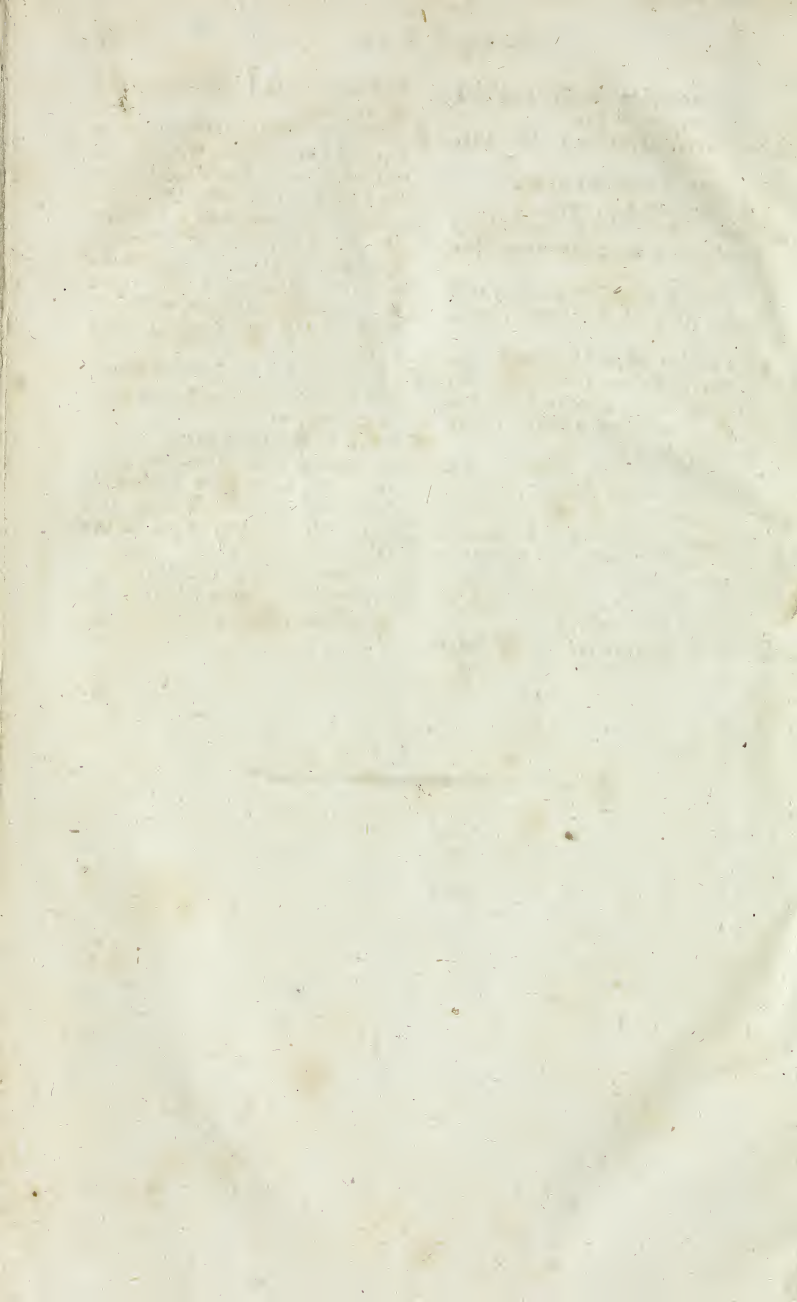
Z.

Zahlen s. Ziffern.

Zeichen, verschiedene, die hin und wieder vorkommen, 146. unter der Tabelle.

Zergliedern einen Akkord, heißt ihn brechen, oder die Intervalle

- valls desselben nicht zugleich angeben, Seite 81.
- Bergliederte Akkorde, 88. 101. 245.
- Verstrennte Harmonie, 30.
- = = Begleitung, 59.
- Ziffern, Bedeutung derselben, 42. f. über oder unter den Noteten, 39.
- = = durch einzelne werden oft ganze Akkorde bezeichnet, 144. ff.
- = = einige über einander, 45. mehrere neben einander, 46. 47. die nicht gerade über der Note, sondern etwas rechts stehen, 47.
- = = über einem Punkte, 48.
49. über einer Pause, ebend.
- = = gelten so lange, als die Basnote unverändert bleibt, 48. auch wenn durchgehende Noten, kurze Pausen u. zwischen zwei solche Noten eingeschaltet sind, ebend.
- Zufällig erhöht u. 17. nöthige Einschränkung dieses Ausdrucks, ebend.
- Zufällig erhöhte Intervalle dürfen nicht verdoppelt werden, S. 98. wenn sie in der That zufällig sind, 17. und 169. unter k).
- Zufällige Dissonanzen, hierunter verstehen manche Tonlehrer alle Vorhalte oder stellvertretende Intervalle, 129. ff. Andere hingegen erklären bloß die durchgehenden Töne dafür, ebend.
- Zurückkehrungen, Zurückleitungen u. werden gewöhnlich nicht begleitet, 53.
- Zusätze s. Verzierungen.
- Zusammengesetzte Akkorde, 29. 140. ff. sonst auch Grundakkorde vom zweiten Range, 139.
- Zwey, die Ziffer, was sie bezeichnet, 255. 144.
- Zwischenakkorde, 69. 224.
- Zwischenspiele beym Chorale, einige Bemerkungen darüber, 353. ff.







do

