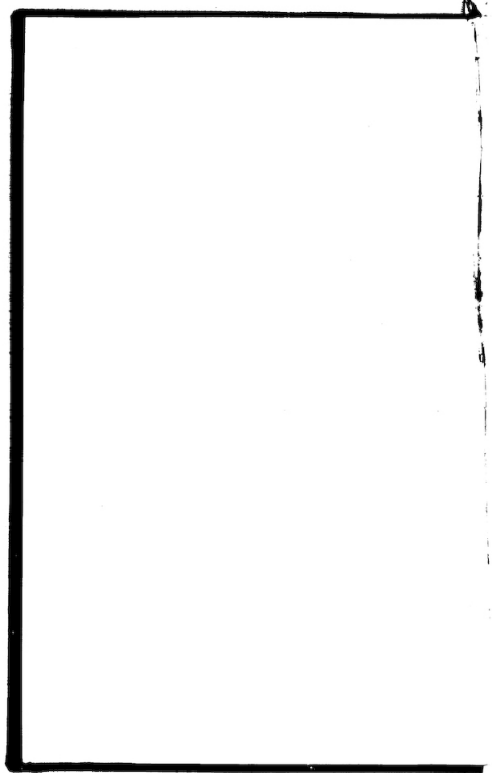


Lehrbuch

der

TONSETZKUNST.

ERSTER BAND.

A. ANDRÉ'S,

Grossherzoglich Hessischen Capellmeisters und Fürstlich Isenburgischen wirklichen Hofraths,

Lehrbuch der Tonsetzkunst.

ERSTER BAND,

enthaltend die Lehre

ÜBER DIE BILDUNG DER ACCORDE,

und deren

2-, 3-, 4- und mehrstimmigen Behandlung,

der

MODULATION UND AUSWEICHUNG

nach allen Dur- und Molltonarten,

der

melodischen und harmonischen Behandlung der

TONARTEN DER ALTEN

und des

CHORALS

nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Choralen.

Ladenpreis . . . . . ℛ 4. — gr. sächs. oder fl. 7. 12 kr.
Subscriptionspreis » 2. 16 » » » » 4. 48 »

Eigenthum des Autors,

und eingetragen in das Archiv der vereinigten Musik-Verleger.

Offenbach a. M.

Verlag der Musikalienhandlung von Johann André.

1832.

Frankfurt a. M., Andreäische Buchdruckerei.

Sr. KÖNIGLICHEN HOHEIT

dem

Durchlauchtigsten Herrn

ADOLPH FRIEDRICH,

Herzoge von Cambridge, Vice-Könige von

Hannover etc. etc. etc.

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

vom Verfasser.

VORBERICHT.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Offenbach a. M., im Monat Juli 1832.

A. André

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

Die nur sehr wenigen Druckfehler des Textes, werden hoffentlich dessen Verständlichkeit nicht stören.»

INHALT.

Einleitung.

1. **ABSCHNITT.** Erklärung der Wörter: Musik, Klang, Ton, Noten und Schlüssel, §. 1 — 17. Seite 1 — 5.
2. **ABSCHNITT.** Von den Intervallen, §. 18 — 35. Seite 6 — 17.
   Umkehrung der Intervalle, §. 36 — 49. Seite 18 — 25.
3. **ABSCHNITT.** Erklärung der Wörter: Harmonie, Melodie und Contrapunkt, §. 50 — 52. Seite 26.
4. **ABSCHNITT.** Vom Takte im Allgemeinen, §. 53 — 59. Seite 27 — 28.
5. **ABSCHNITT.** Von den Pausen im Allgemeinen, §. 60 — 63. Seite 28 — 29.

Harmonie-Lehre.

1. **CAPITEL.** Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne, §. 64 — 72. Seite 30 — 35.
2. **CAPITEL.** Von den Tonleitern und Tonarten, §. 73 — 79. Seite 35 — 44.
3. **CAPITEL.** Von den Accorden im Allgemeinen, §. 80 — 85. Seite 45 — 48.
   Von der Bezifferung des Generalbasses, §. 86. Seite 48 — 50.
4. **CAPITEL.** Ueber die aus den harmonischen Verhältnissen der Dur- und Molltonleiter sich bildenden Dreiklänge, Septimenaccorde und Septnonenaccorde im Allgemeinen, so auch über ihre Eintheilung und Zeichen in gegenwärtigem Lehrbuche, §. 87 — 95. Seite 51 — 57.
5. **CAPITEL.** Ueber die Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter insbesondere, so auch über ihre beiden Verwechslungen und deren Zeichen, §. 96 — 108. Seite 57 — 65.
6. **CAPITEL.** Ueber die Anwendung der drei consonirenden Dreiklänge und ihrer Verwechslungen, bei der harmonischen Behandlung der verschiedenen Stufen der Dur- und Molltonleiter.
   A. Durtonleiter, §. 109 — 112. Seite 66 — 69.
   B. Molltonleiter, §. 113 u. 114. Seite 69 — 71.
7. **CAPITEL.** Ueber die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorde beider diatonischen Tonleitern, und über die Behandlung ihrer Intervalle beim sogenannten reinen Satze mit vier Stimmen, §. 115 — 124. Seite 72 — 88.
8. **CAPITEL.** Von der harmonischen Cadenz, und deren Anwendung bei einer Folge von Accorden, §. 125 — 132. Seite 88 — 98.
9. **CAPITEL.** Ueber die Dissonanz des Septimenaccordes und seiner Verwechslungen, so wie über Zeichen und Bezifferung der letzteren, §. 133 — 139. Seite 98 — 105.
10. **CAPITEL.** Ueber die Anwendung der sogenannten Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz des Septimenaccordes und seiner drei Verwechslungen, §. 140 — 155. Seite 106 — 144.
11. **CAPITEL.** Ueber den Septnonenaccord, Undecimenaccord, und Terzdecimenaccord insbesondere; so auch über den Gebrauch des Terzquintnonenaccordes, §. 156 — 166. Seite 145 — 153.
12. **CAPITEL.** Von den Retardations- und Praesonanz-Accorden, §. 167 — 181. Seite 154 — 173. Anhang zu diesem Capitel, §. 182 — 185. Seite 173 — 179.

13. CAPITEL. Ueber die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde, §. 186—199. Seite 179—206, und über den Orgelpunkt, §. 200—204. Seite 206—215.

14. CAPITEL. Von den chromatischen Accorden, §. 205—207. Seite 210—216.

15. CAPITEL. Von der enharmonischen Behandlung der Accorde, §. 208—211. Seite 216—228.

16. CAPITEL. Von der Modulation und Ausweichung, §. 212—222. Seite 228—240. Vierstimmige Ausweichungen von C-dur und A-moll nach allen übrigen Tonarten, und zwar

I. mit blos consonirenden Zwischenaccorden, §. 223 u. 224. Seite 240—244.

II. mit Benutzung der Dissonanz des Septimenaccordes, §. 225 u. 226. Seite 244—247.

III. mit Anwendung der Retardation, §. 227. Seite 248—250.

IV. mit Benutzung der durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde, §. 228—230. Seite 250—254.

V. mit Anwendung einer chromatischen Tonführung der Stimmen, §. 231 u. 232. Seite 254—258.

VI. mit einem einzigen Zwischenaccord, §. 233—242. Seite 258—260.

VII. mit besonderer Anwendung des verminderten Septimenaccordes, §. 243. Seite 269 u. 270.

VIII. mit dem später eintretenden Basstone, §. 244. Seite 271 u. 272. Nachtragliche Bemerkungen, §. 245 u. 246. Seite 272—274.

17. CAPITEL. Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorde, §. 247. Seite 274.

1. dreistimmige Behandlung, §. 248—251. Seite 275—284.

2. zweistimmige Behandlung, §. 252—255. Seite 282—285.

3. drei- und zweistimmige Begleitung der Dur- und Molltonleiter, §. 256. Seite 286—288.

18. CAPITEL. Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde, §. 257—264. Seite 288—298.

19. CAPITEL. Ueber die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten und Kirchentone, §. 265—273. Seite 299—349.

Anhang zu diesem Capitel:

Ueber den Unterschied zwischen den griechischen Tonarten und Octavengattungen, §. 274—277. Seite 349—323.

Ueber das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Griechen, §. 278—281. Seite 324—328.

Ueber die Harmonie der Alten §. 281. Seite 329—332.

20. CAPITEL. Ueber den Choral. Einleitung §. 282—288. Seite 333—342.

Ueber die melodische und harmonische Behandlung des Chorals, §. 289—295. Seite 342—357.

Bemerkungen über die im Anhange folgenden Choräle von Joh. Walther, Martin Agricola, Arnold de Bruck, Sixtus Dietrich, Balth. Resinarius, Gl. Goudimel, Joachim a Burck, Moritz, Landgraf zu Hessen, Leh. Bodenschatz, Sethus Calvisius, Melchior Vulpius, Barth. Gesius, Benedictus Faber, Hieronimus Praetorius, Joach. Decker, Jacob Praetorius, Dav. Scheidemann, C. Demantius, Melchior Franck, J. H. Schein, H. Schütz, Joh. Seb. Bach, C. H. Graun, J. Ph. Kirnberger, Anna Amalia, Prinzessin von Preussen, J. A. Hiller, J. C. Bittel, J. C. Bähman, Abt Vogler, §. 296. Seite 358—371.

Ferner über zwölf Choräle vom Verfasser gegenwärtigen Lehrbuches, §. 297 u. 298. Seite 371—374, und zwei dreistimmige Choräle von G. Brenner † 1720, §. 299. Seite 375 u. 376.

Zum Beschlusse die Lehre über die Verfertigung mehrerer Basse zu einer Melodie, nebst einem Choral mit neun verschiedenen consonirenden und sechs verschiedenen dissonirenden Bassen, und zwar sämmtlich in Grundaccorden fortschreitend, §. 300. Seite 376—388.

Zusammenstellung der in gegenwärtigem Lehrbuche vorkommenden Accordzeichen.

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

Dreiklang $\frac{5}{3}$, Sextenaccord $\frac{6}{3}$, Quartsextenaccord $\frac{6}{4}$.

a. Zeichen für den *harten Dreiklang*, oder *Dreiklang Nro.* 1. und seine beiden Verwechslungen.

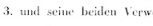
Dreiklang $\frac{5}{3}$, Sextenaccord $\frac{6}{3}$, Quartsextenaccord $\frac{6}{4}$, z. B.

b. Zeichen für den *weichen Dreiklang*, oder *Dreiklang Nro.* 2. und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang $\frac{5}{3}$, Sextenaccord $\frac{6}{3}$, Quartsextenaccord $\frac{6}{4}$, z. B.

c. Zeichen für den *verminderten Dreiklang*, oder *Dreiklang Nro.* 3. und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang $\frac{5}{3}$, Sextenaccord $\frac{6}{3}$, Quartsextenaccord $\frac{6}{4}$, z. B.



d. Zeichen für den *übermässigen Dreiklang*, oder *Dreiklang Nro.* 4. und seine beiden Verwechslungen.

Dreiklang $\frac{5}{3}$, Sextenaccord $\frac{6}{3}$, Quartsextenaccord $\frac{6}{4}$, z. B.

c. Zeichen für den *doppelt verminderten Dreiklang*, oder *Dreiklang Nro. 5.* und seine beiden Verwechslungen.

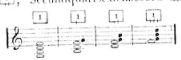
Dreiklang 5/3, Sextenaccord 6/3, Quartsextenaccord 6/4, z. B.

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

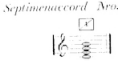
Septimenaccord 7, Quintsextenaccord 6/5, Terzquartsextenaccord 4/3, Secundquartsextenaccord 4/2.

a. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord Nro. 1.* heisst, so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord 1, Quintsextenaccord 1, Terzquartsextenaccord 1, Secundquartsextenaccord 1, z. B.



aa. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *grossen* Septime entspringt, und hier der *grosse Septimenaccord Nro. 1.* heisst, z. B.



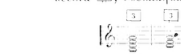
b. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord Nro. 2.* heisst; so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord 2, Quintsextenaccord 2, Terzquartsextenaccord 2, Secundquartsextenaccord 2, z. B.

bb. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *grossen* Septime entspringt, und hier der *grosse Septimenaccord Nro. 2.* heisst, z. B.

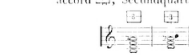
c. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *kleinen* Septime entspringt, und hier der *kleine Septimenaccord Nro. 3.* heisst; so wie auch über seine drei Verwechslungen.

Septimenaccord 3, Quintsextenaccord 3, Terzquartsextenaccord 3, Secundquartsextenaccord 3, z. B.



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

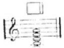
Septimenaccord 5, Quintsextenaccord 5, Terzquartsextenaccord 5, Secundquartsextenaccord 5, z. B.



d. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *grossen* Septime entspringt, und hier der *Septimenaccord Nro. 4.* heisst, z. B.

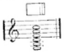
e. Zeichen für den Septimenaccord, welcher aus dem kleinen und der *verminderten* Septime entspringt, und hier der *Septimenaccord Nro. 5.* heisst, z. B.

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

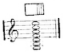


C.c. Allgemeines Zeichen für den Terzquintnonenaccord, z. B.

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



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



Einleitung.

Erster Abschnitt.

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

Musik.

§. 1.

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

Der Musiker hat es daher mit Folgendem zu thun:

a) mit der Nachforschung über die Entstehung der Töne, und ihrem gegenseitigen Verhalten zu einander;

b) mit der Untersuchung, wie sich die Töne sowohl durch die menschliche Stimme, als durch die verschiedenen musikalischen Instrumente erzeugen lassen; und

c) mit dem Studium einer solchen Verbindung dieser Töne, dass sie von dem Ohre mit Wohlgefallen vernommen, und dass der beabsichtigte *Ausdruck* unserer Empfindungen auch als solcher möglichst *erkannt* werde. —

§. 2.

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

§ 5.

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

Klang, Ton und Noten.

§. 4.

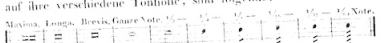
Unter *Klang* versteht man einen anhaltend hell lautenden Schall, und unter *Ton* einen Klang von anhaltender Tonhöhe, so dass man ihn von andern Klängen unterscheiden und mit ihnen vergleichen kann. In dieser letzteren Beziehung werden daher *Ton* und *Klang* auch als *gleichbedeutend* genommen; und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

§. 5.

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

§. 6.

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

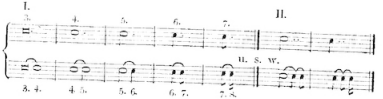


*) Ueber die früheren Liniensysteme von 4 und 6 Linien und deren Gebrauch enthält das 20. Capitel einige Notizen.

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

oder gemischt, z. B.

Anmerkung. Die Noten von Nro. 3 bis 9 können auch durch einen *rechter Hand beizusetzenden Punkt*, um die Hälfte ihrer Dauer vergrössert werden; so wie dann auch diesem einen Punkte noch ein zweiter beigesetzt werden kann, welcher alsdann ¼ der Dauer des vorhergehenden Punktes gilt. z. B.



Ein dritter Punkt würde abermals um ½ kürzer dauern als der zweite, allein man bedient sich seiner nicht weiter.

§. 7.

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

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

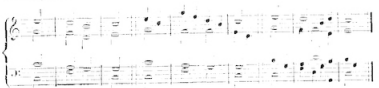
abwärtsgehend ist diese Stufenfolge:

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

*) Siehe §. 58. das Nähere wegen dieses Tonbuchstaben *h*.

§. 8.

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



Schlüssel.

§. 9.

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

§. 10.

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

§. 11.

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

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

*) Die Einführung dieser Schlüssel mag wohl dadurch veranlasst worden seyn, um eine Melodie *bei unveränderter Noten-Lage* in den Tonumfang einer *höhern* oder *tiefern* Stimme übertragen (Transponiren) zu können. —

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

§. 12.

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

§. 13.

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

§. 14.

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

§. 15.

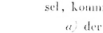
Der *G*-Schlüssel heisst auch *Violinschlüssel*, weil man ihn vorzugsweise zur Bezeichnung der Violinnoten gebraucht. —

§. 16.

Andere als die §. 11. angeführten Stellungen dieser drei Schlüssel, kommen nur noch in alten Musikstücken vor, nämlich:

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

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

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

§. 17.

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

Zweiter Abschnitt.

Von den Intervallen.

§. 18.

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

§. 19.

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

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

§. 20.

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

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

§. 21.

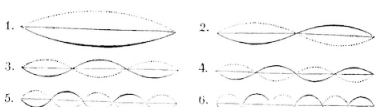
Ein Ton auf der 2. *Tonstufe* stehend, heisst *Secunde*, und ein Ton auf der 3., 4., 5., 6., 7. und 8. Tonstufe heisst *Terz*, *Quarte*, *Quinte*, *Sexte*, *Septime und Octave*. — Im oben angeführten Falle würde man also die Unter-Secunde, Unter-Terz, Unter-Quarte etc. sagen müssen, um nämlich die *untere* Note der Secunde, Terz, Quarte u. s. w. zu bezeichnen, in welcher Beziehung man denn auch die *obere* Note Ober-Secunde, Ober-Terz, Ober-Quarte u. s. w. benennen kann.

§. 22.

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

§. 23.

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



§. 24.

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

*) Dieser ganze §. wird nur dann deutlich verstanden werden, wenn man ihn nach Durchlesung der folgenden §§. und namentlich des 45. und 46. §. noch einmal aufmerksam durchgeht.

angäbe, so würde jede der beiden halb so grossen Schwingungen bei No. 2. dieses *C* in einem um $^1/_2$ verjüngten Massstabe, also die Octave, hören lassen, nämlich folgende c. Eine jede der 3 Schwingungen bei No. 3. würde die Quinte dieser Octave, d. i. eine jede der 4 Schwingungen bei No. 4. die Doppeloctave, d. i. eine jede der 5 Schwingungen bei No. 5., die Terz dieser Doppeloctave, d. i. und eine jede der 6 Schwingungen bei No. 6. die Octave der Quinte bei No. 3. d. i. hören lassen; und es sey hier nur noch bemerkt: dass die Klänge aller dieser Schwingungen, so wie auch der folgenden von $^7/_7$, $^8/_8$, $^9/_9$, $^{10}/_{10}$ u. s. w. in demselben Verhältniss an Tonhöhe *zunehmen*, wie diese Schwingungen selbst an Länge *abnehmen*.

§. 25.

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

§. 26.

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

§. 27.

Zur Auszeichnung der 7 Hauptklangstufen hat man ihre Töne und Noten *unabhängige*, die übrigen 14 aber *abhängige* genannt.

Um für diese *abhängigen* Töne aber keine neuen Tonbuchstaben einzuführen, hat man den sieben Tonbuchstaben *c, d, e, f, g, a, h,* bei den *aufwärtsgehenden* abhängigen Tönen ein *is*, und bei den *abwärtsgehenden* ein *es*, oder bei Vocalen ein blosses *s*, angehängt; daher dann noch folgende Tonbenennungen entstanden sind: *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his;* und wiederum *ces, des, es, fes, ges, as*, nun aber nicht *hes*, sondern *b*, worüber ein Mehreres in der Anmerkung zum folgenden §.

Den Noten der *erhöhten* abhängigen Töne hat man ein ♯, und denjenigen der *erniedrigten* ein *b*, und zwar linker Hand stehend, beigesetzt, wie beides aus folgender Tonreihe zu ersehen ist:

§. 28.

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

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

*) Tetrachord, viersaitig, ist nicht sowohl als ein Instrument, sondern vielmehr als ein Begriff von 4 Saiten oder Klängen zu nehmen.

**) Was hierunter zu verstehen ist, erkläret der §. 7.

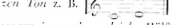
zweifachen Bezeichnung seiner Note. Sollte der Ton *b* als *ganzer* Ton zu *a* erscheinen, so setzte man seiner Note ein 𝄪 bei, und nannte sowohl dieses Zeichen, als seinen Ton und seine Note *b cancellatum*, auch *b quadratum*, oder auch *b durum*; sollte der Ton *b* aber als *grosser halber Ton* erscheinen,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

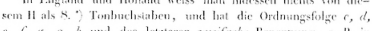
Späterhin hat man entweder zur Vermeidung dieser *zweifachen* Benennung eines Tonbuchstaben, oder wegen Ähnlichkeit des oben erwähnten 𝄪 mit einem *h*, vielleicht anfänglich also aus einem blossen Versehen, das *b cancellatum H* genannt, auch diesen Buchstaben nachher beibehalten, da er seiner alphabetischen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

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

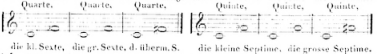
§. 29.

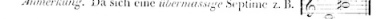
Die §. 26. angeführte Erweiterung der 7 Hauptklangstufen, und die deßfalls nothwendig gewordene Modification ihrer Tonbuchstaben, hat ein gleiches auch bei ihrer Benennung als Intervalle veranlasst. Wenn man daher die §. 27. aufgestellten Töne als *Intervalle* betrachtet, und sie gegen eine anzunehmende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



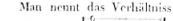
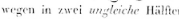
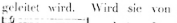


*) *Kirnberger* und *Bach* in Berlin, welche das ursprüngliche Verhältniss 1:7. wiederum einführen, solches aber weder als Dissonanz, noch als Consonanz betrachten wollen, nahmen zu seiner Benennung den 9. Buchstaben des Alphabets, also *I* an. Welche Bewandtniss es indessen mit diesem Tone *I* hat,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

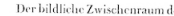
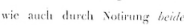


Anmerkung. Da sich eine *übermässige* Septime z. B.  dem Verhältniss der reinen Octave zu sehr nähern würde, um sie als ein von ihr unterscheidbares Intervall gebrauchen zu können, so bedient man sich ihrer nicht.

§. 30.

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

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

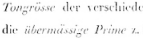
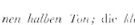
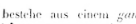
Der bildliche Zwischenraum des ganzen Tons z. B. kann demnach sowohl durch den *kleinen halben Ton cis*, z. B.  als auch durch den *grossen halben Ton des*, z. B. wie auch durch Notirung *beider Stufen*, unter sich als *Viertelstöne* betrachtet, ausgefüllt werden, z. B. 

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

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

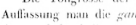
§ 31.

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

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

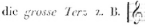
Die Tongrösse der übrigen Intervalle, zu deren schnellerem Auffassung man die *ganzen* Töne mit einem *unterhalb* zu setzenden, und die *halben* Töne mit einem *oberhalb* zu setzenden *Bogen* zu bezeichnen pflegt, ist nun folgende:

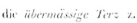
die *kleine Terz* z. B. *ein ganzer* und *ein grosser halber Ton*;

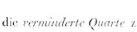
die *grosse Terz* z. B.  *zwei ganze Töne*;

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

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

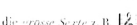
die *reine Quarte* z. B.  *zwei ganze Töne* und *ein grosser halber Ton*;

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

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

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

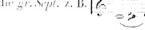
die *übermässige Quinte* z. B. *vier ganze Töne*;

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

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

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

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

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

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

§ 32.

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

Wenn man aber die Grenze einer Octave in der Art überschreitet, dass hierbei die Octave *nicht* als Prime einer neuen Tonreihe erscheint, so betrachtet und benennt man auch die Secunde, Terz, Quarte und Quinte [1]) der fortgesetzten Tonreihe *nicht* mehr als solche, sondern als *None, Decime, Undecime* und *Duodecime*, und insofern man die *Tongrösse* dieser letzteren Intervalle ebenfalls nach *ganzen, grossen und kleinen halben Tönen* angeben wollte, würde man z. B. von der *kleinen None* sagen, dass sie aus *fünf ganzen* und *drei grossen halben Tönen* bestehe; z. B.

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

---

[1]) Über die *Quinte*, welche hier als *Duodecime* erscheint, geht man nur selten.

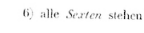
genug angeben kann, so unterbleibt auch eine weitere Aufstellung derselben, und es mag hier nur noch die *übermässige Octave*, als aus *sechs ganzen Tönen* und *einem grossen halben Ton* bestehend, auf diese Art angeführt erscheinen, z. B.

§. 35.

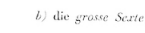
Leichter aber als auf die eben angeführte Weise, bestimmt man diese Intervallen-Grössen durch *aufwärtsgehende* Abzählung der *Tasten* eines Klaviers, und sagt, indem man eine Stufe, z. B. *c* als die *erste* annimmt:

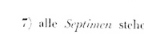
1) alle *Primen* stehen auf der *ersten Stufe*.

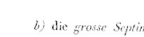
a) die *reine Prime* ist die *Wiederholung* derselben Taste

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

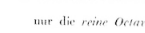
2) alle *Secunden* stehen auf der *zweiten Stufe*.

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

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

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

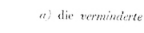
3) alle *Terzen* stehen auf der *dritten Stufe*.

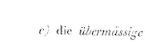
a) die *kleine Terz* ist die 4. *Taste* 

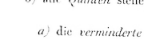
b) die *grosse Terz* ist die 5. *Taste*.

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

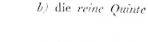
4) alle *Quarten* stehen auf der *vierten Stufe*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

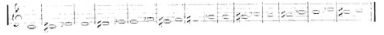
8) alle *Octaven* stehen auf der *achten Stufe*, auf welcher jedoch nur die *reine Octave* z. B. als die 13. *Taste* angeführt werden soll.

§. 34.

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

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

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

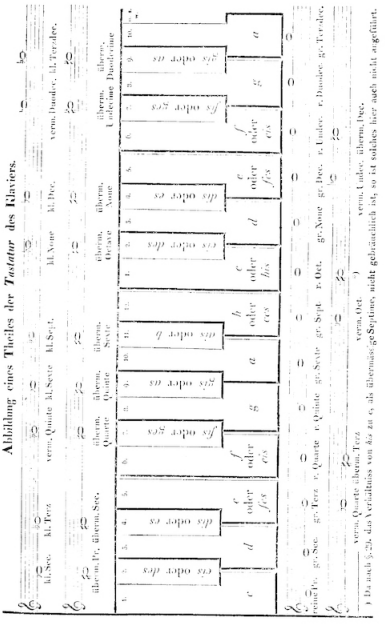


Anmerkung. Um hier mit keinem scheinbar *tieferen* Klang als anzufangen, hat man das im Klange mit *c* gleichartige *his* erst bei der Octave bemerkt. —

§. 35.

Bei folgender Abbildung eines Theils der Tastatur des Klaviers sind die Noten der Untertasten *unterhalb*, und diejenigen der Obertasten *oberhalb* bemerkt. Die Tongrösse eines jeden Intervalles ist gegen *c*, als angenommene 1. Stufe, abgemessen, und da, wo *eine Taste* für *zwei Intervalle* gilt, stehen deren zweierlei Noten übereinander.

Abbildung eines Theiles der *Tastatur* des Klaviers.



) Da nach §. 29. das Verhältniss von *his* zu *c*, als übermässige Septime, nicht gebräuchlich ist, so ist solches hier auch nicht angeführt.

Umkehrung der Intervalle.

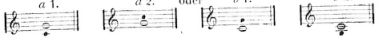
§. 36.

Man bedient sich dieses Ausdrucks, wenn man entweder

a) statt des *unteren* Theils eines Intervalles, dessen *obere Octave*, oder

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

a 1. *a* 2. oder *b* 1. *b* 2.



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

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

§. 37.

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

1) Aus den *Primen* werden *Octaven*;
2) aus den *Secunden* werden *Septimen*;
3) aus den *Terzen* werden *Sexten*;
4) aus den *Quarten* werden *Quinten*;

und nun vice versa:

5) aus den *Quinten* werden *Quarten*;
6) aus den *Sexten* werden *Terzen*;
7) aus den *Septimen* werden *Secunden* und
8) aus den *Octaven* werden *Primen*.

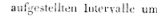
Anmerkung. Da sich diese Umkehrung nur auf eine *Versetzung um eine reine Octave auf- und abwärts* beschränkt, so ist die übermässige Octave hiervon ausgeschlossen. — Siehe §. 40. —

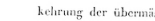
§. 38.

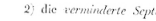
Es zeigt sich hierbei, dass die *reinen* Intervalle *rein* bleiben, dass die *grossen*, *klein* werden, und die *übermässigen*, *vermindert*; somit vice versa die *verminderten*, *übermässig*; und die *kleinen*, *gross*. —

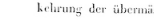
§. 39.

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

1) Die *verminderte Octave*  welche aus der Umkehrung der übermässigen Prime entsteht;

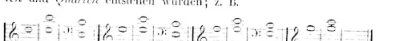
2) die *verminderte Septime* welche aus der Umkehrung der übermässigen Secunde  entsteht;

3) die *verminderte Sexte* welche aus der Umkehrung der übermässigen Terz  entsteht;

4) die *verminderte Terz* welche aus der Umkehrung der übermässigen Sexte  entsteht; so wie denn auch die bereits angeführte reine Octave als aus der Umkehrung der reinen Prime entstehend, betrachtet werden kann. —

§. 40.

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



None. Septime. dto. Decime. Sexte. dto. Undecime Quinte. dto. Duodec. Quarte. dto.

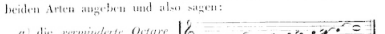
Auch bei der *übermässigen Octave*, als ein die Grenze der reinen Octave übersteigendes Intervall, müsste der untere oder obere

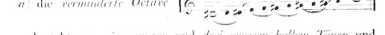
Theil um zwei Octaven versetzt werden, wo sich dann dasselbe Resultat, wie bei der übermässigen Prime ergeben, und diese Umkehrung eine *verminderte Octave* liefern würde, z. B.

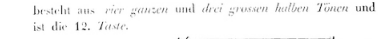
Da es aber immer nur die *Octave* der Secunde, Terz, Quarte und Quinte wäre, welche hier umgekehrt würde, mithin nicht eigentlich die None, Decime, Undecime und Duodecime selbst, so kann auch eine wirkliche *Umkehrung* dieser letzteren Intervalle nicht Statt finden.

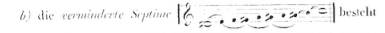
§. 41.

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

a) die *verminderte Octave*  besteht aus *vier ganzen* und *drei grossen halben Tönen* und ist die 12. *Taste.*

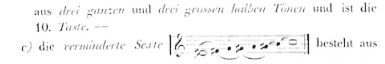
b) die *verminderte Septime*  besteht aus *drei ganzen* und *drei grossen halben Tönen* und ist die 10. *Taste.* —

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

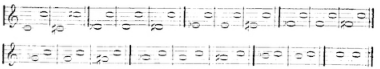
d) die *verminderte Terz*  besteht aus *zwei grossen halben Tönen* und ist die 3. *Taste.* —

§. 42.

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



so ergibt sich aus deren Umkehrung z. B.

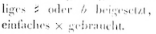


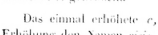
dass diese Vergleichung auch *gegen jeden andern als Prime anzunehmenden Ton* Statt finden kann.

§. 43.

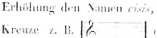
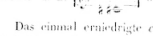
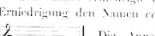
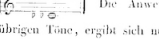
Hierdurch können aber die *doppelten Versetzungszeichen* nothwendig werden, so dass man die §. 26. angeführte Erweiterung einer Tonstufe, auf diese erweiterte Tonstufe selbst anwenden muss.

Den Namen dieser *doppelt erhöheten*, oder *doppelt erniedrigten* Töne, werden nun nochmals die §. 27. angeführten Sylben *is*, oder *es* angehängt, und ebenso wird ihren Noten ein nochmaliges ♯ oder *b* beigesetzt, wiewohl man für 𝄪 auch öfters ein einfaches × gebraucht.

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

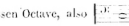
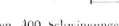
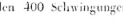
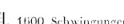
Das einmal erniedrigte *e*, also *ces*, erhält bei seiner doppelten Erniedrigung den Namen *ceses*, und seine Note erhält zwei *b*, z. B.  Die Anwendung des eben Bemerkten auf die übrigen Töne, ergibt sich nun wohl von selbst.

§. 44.

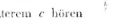
Alles was nun §. 33. über die gleichartige Klanghöhe der daselbst bemerkten Töne gesagt ist, findet auch hier seine volle Anwendung, und es werden daher z. B. die Töne  und  so wie  und  oder als *von gleichem Klange unter sich* behandelt. –

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

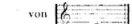
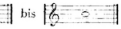
§. 45.

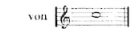
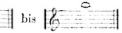
Es ist §. 23. gezeigt worden, wie sich eine Saite schwinget, wenn man sie in eine zitternde Bewegung setzt, und es soll nun hier bemerkt werden: dass, wenn z. B. 100 Schwingungen in einer Secunde den Ton *c*, und zwar folgendes *c* hören lassen, 200 Schwingungen dessen Octave, also  angeben. Nach dieser Progression würden 400 Schwingungen  800 Schwingungen  , 1600 Schwingungen  und 3200 Schwingungen noch die Octave von letzterem *c* hören lassen. —

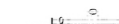
Dieses angenommen, hat man die in der Musik gebräuchlichen Töne in so viele Octaven-Ordnungen eingetheilt, als vorstehend bemerkte *c* zulassen, und obgleich uns die Natur, wie aus §. 66. zu ersehen seyn wird, im Zwischenraum der tieferen Octaven nicht einmal die Stufenfolge der unabhängigen Töne *c,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

Von bis  die *grosse Octave*,

von bis die *kleine Octave*,

von  bis  die *eingestrichene Octave*,

von  bis  die *zweigestrichene Octave*,

von  bis die *dreigestrichene Octave*,

und von an die *viergestrichene Octave*.

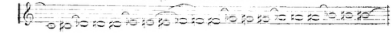
oder:

Grosse Octave.

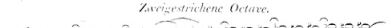
Kleine Octave.

Eingestrichene Octave.

Zweigestrichene Octave.



Dreigestrichene Octave.



u. s. w.

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

$\overline{c}, \overline{cis}, \overline{des}, \overline{d}$ etc., $\overline{\overline{c}}, \overline{\overline{cis}}, \overline{\overline{des}}, \overline{\overline{d}}$ etc., $\overline{\overline{\overline{c}}}, \overline{\overline{\overline{cis}}}, \overline{\overline{\overline{des}}}, \overline{\overline{\overline{d}}}$ etc., $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}, \overline{\overline{\overline{\overline{cis}}}}, \overline{\overline{\overline{\overline{des}}}}, \overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$ etc.

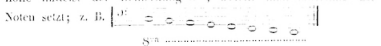
1. Anmerkung. Obgleich man sagt: die *grosse, kleine, eingestrichene Octave* etc., so wird doch die Octave selbst *nicht* zu einer solchen Tonreihe gezählt, und es rührt diese Benennung daher: dass *jedesmal um eine Octave höher oder tiefer*, eine solche Tonreihe *aufs neue* beginnen kann. — Siehe §.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

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

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

§. 46.

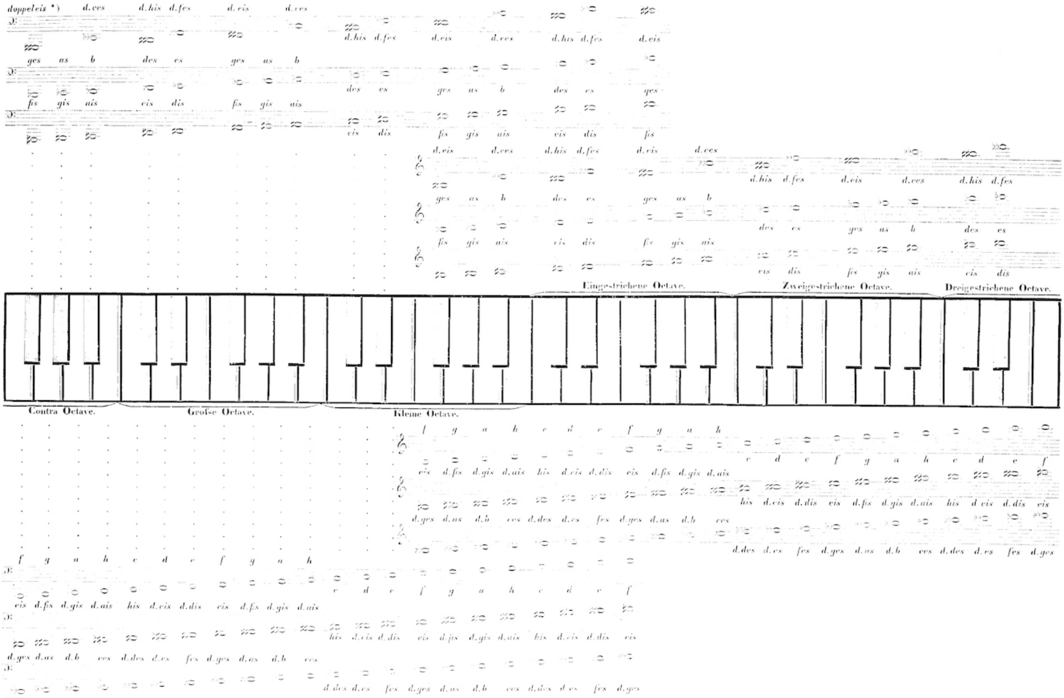
Diejenigen Töne, welche noch tiefer als das *c der grossen Octave* gehen, heissen *Contratöne*, und zu ihrer Bezeichnung bedient man sich der Buchstaben eines noch grössern Alphabetes, z. B. ***C, D, E, F, G, A, H,*** oder man behält dasselbe Alphabet der grossen Octave bei und setzt *unter* jeden Buchstaben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

1. Anmerkung. Man schreibt diese Contratöne selten unter *F*, und bezeichnet gewöhnlich ihre um eine Octave tiefere Tonhöhe mittelst der Bemerkung 8va, welche man *unterhalb* der Noten setzt; z. B. 

2. Anmerkung. Dieser Bemerkung 8va bedient man sich

(Zu André Lehrbuch I. S. 25.)

Tabelle No. 1.



*) Ich habe für alle hier vorkommenden Noten mit *doppeltem* Versetzungszeichen, deren [illegible] anzuführen [illegible] Benennung als [illegible], *doppeles*, *doppelbes* u. s. w. gewählt, da diese gebräuchlicher als die [illegible] angeführte Benennung von z. B. *cisis*, *eses*, *hisis* u. s. w. ist, letztere auch leicht zu einer unrichtigen Sylbentrennung veranlassen kann.

(Zu André Lehrbuch I. S. 25.)

Tabelle *Nro.* 2.

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

§. 47.

Zur leichteren Auffassung der §§. 31. 32. und 33. angeführten Intervalle, welche bei *gleichem Klange*, und demnach bei *einerlei Tasten auf dem Klavier*, zwei und dreierlei Notenschrift haben, mag folgende Abbildung der Tastatur dienen, welche von *Contra F* bis *f* gehet und wobei, eben so wie bei der vorhergehenden Tabelle, die Noten der Untertasten unten, diejenigen der Obertasten aber oben stehen. — (Siehe Tabelle *Nro.* 1.)

§. 48.

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

§. 49.

Man betrachtet und benennet nun folgende Intervalle als *Consonanzen;*

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

alle übrigen aber als *Dissonanzen.*

Dritter Abschnitt.

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

§. 30.

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

Das Gegentheil hiervon heisst *Disharmonie*. —

§. 31.

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

§. 32.

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

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

1. *Anmerkung.* Diese Umkehrung der Stimmen, ist ähnlich der §. 30. angeführten Umkehrung der Intervalle, welche jedoch beim doppelten Contrapunkt noch dahin erweitert wird, dass man die zur Umkehrung bestimmten Stimmen, nach desfalls angenommenen Regeln, mitunter auch so abfasset, dass sie sich nicht allein um eine Octave, sondern auch um eine Decime und Duodecime umkehren lassen.

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

Vierter Abschnitt.

Vom Takte im Allgemeinen. *)

§. 33.

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

§. 34.

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

§. 35.

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

§. 36.

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

§. 37.

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

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

*) Ein Mehreres über den Takt enthält das 13. Capitel gegenwärtigen Lehrbuches, in seinem [illegible]. 180 — 188.

§. 58.

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

§. 59.

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

Bei den *zusammengesetzten* Taktarten aber, deren Zähler als eine Verdoppelung von 3 erscheint, bestimmt nur der *dritte Theil* desselben die Anzahl der Taktschläge; daher der $^{6}/_{4}$ Takt nur aus zwei, der $^{9}/_{8}$ Takt nur aus drei, und der $^{12}/_{8}$ Takt nur aus vier Taktschlägen besteht. Diese zusammengesetzten Taktarten heissen daher auch *Tripeltakte*, indem immer je drei und drei Noten ihres Nenners auf *eine* Taktzeit gezählt werden. —

Fünfter Abschnitt.

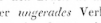
Von den Pausen im Allgemeinen.

§. 60.

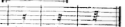
Diese Zeichen der Notenschrift werden hauptsächlich da nothwendig, wo bei einem *mehrstimmigen* Gesange *(Contrapunkt)* die eine oder die andere Stimme desselben *früher* oder *später eintreten* oder *abtreten*, oder hin und wieder in ihrem Gange *unterbrochen* werden soll; und hieraus geht hervor: dass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

§. 61.

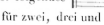
Die Gestalt dieser Pausen ist nun folgende:

Für die $^{2}/_{4}$ Note 

Für die $^{1}/_{4}$ Note oder auch

Für die $^{1}/_{8}$, $^{1}/_{16}$, $^{1}/_{32}$ und $^{1}/_{64}$ Note 

§. 62.

Das Pausezeichen eines ganzen Taktes ist folgendes  und nach ihm sind auch die Pausezeichen für zwei, drei und vier Takte geformt, nämlich

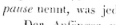
Durch diese können dann wiederum grössere Zahlen, mittelst Verdoppelung dieser Zeichen, bemerkt werden, z. B. —

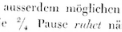
u. s. w.

§. 63.

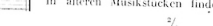
Die Benennung dieser Pausen ergibt sich durch die betreffenden Zahlen derselben von selbst, und es sey hier nur noch wegen der $^{2}/_{4}$ *Pause* bemerkt, dass man sie öfters auch $^{1}/_{2}$ *Taktpause* nennt, was jedoch nur beim $^{2}/_{4}$ Takt Statt finden kann. —

Der Anfänger muss genau auf die *Verschiedenheit der Figur* der $^{2}/_{4}$ und $^{4}/_{4}$ Pause sehen, um einer ausserdem möglichen Verwechslung derselben zu entgehen. Die $^{2}/_{4}$ Pause *ruhet* nämlich *auf* der Notenlinie, die $^{4}/_{4}$ Pause aber *hängt* an derselben, z. B.



In älteren Musikstücken findet man beide auch auf nachstehende Art bezeichnet 

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



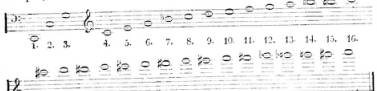
Harmonie-Lehre.

Erstes Capitel.

Von der wahrscheinlich ersten harmonischen und melodischen Verbindung der Töne.

§. 64.

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



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

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

§. 65.

Diese Abstufungen erscheinen nun in stets zunehmenden kleineren Klangverhältnissen.

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

*) Man will bemerkt haben, dass sich ein Klang, dessen Saite *weniger* als 20 und *mehr* als 3740 Schwingungen in einer Secunde mache, nicht mehr deutlich erkennen lasse; ersterer Klang würde also nicht ganz um zwei Octaven tiefer als das grosse *C*, und nöthin der letztere etwas höher als das viergestrichene *c* seyn.

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

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

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

§. 66.

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

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

*) Das Verhältniss 10:11 welches etwas kleiner als das vorhergehende 9:10, und etwas grösser als das folgende 11:12 ist, müsste hier, wo nach unserer *Notenschrift* nur von *grossen* Secunden die Rede seyn konnte, ausgelassen werden, da es seiner *Not-nschrift* nach als eine *kleine* Secunde erscheint.

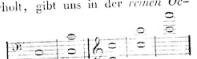
halben Tönen, sie mögen nun als übermässige Primen oder als kleine Secunden angesehen werden, nur *einerlei Klangverhältniss* ihrer Tonhöhe angenommen wird. —

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

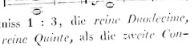
§. 67.

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

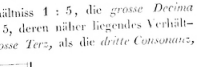
Das Verhältniss 1 : 2, welches sich als das einfachste zeigt und in den Verhältnissen 2 : 4, 4 : 8, 8 : 16 und 16 : 32, nur im verjüngten Massstabe wiederholt, gibt uns in der *reinen Octave* die *erste Consonanz*, z. B.



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



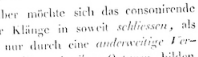
Ferner zeigt sich im Verhältniss 1 : 5, die *grosse Decima Septima*, oder 2 : 5, und 4 : 5, deren näher liegendes Verhältniss die *grosse Decime* und *grosse Terz*, als die *dritte Consonanz*, z. B.



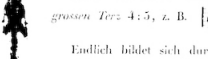
§. 68.

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

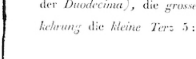
Es bildet sich nämlich die *reine Quarte* 3 : 4, nur durch die *Umkehrung der reinen Quinte* 2 : 3, z. B.



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



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



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

§. 69.

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

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

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

§. 70.

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

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

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

§. 71.

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

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

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

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

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

§. 72.

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

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

Zweites Capitel.

Von den Tonleitern und Tonarten.

§. 73.

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

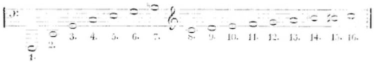
in der neueren Musik, zugleich deren *harmonische Anwendung*, das Wort *Tonart* anzeigt.

§. 74.

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

eine von der Natur selbst gegebene Tonleiter bilden *).

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



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

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

§. 75.

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

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

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

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

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

Man hat ihr den Namen *diatonisch* gegeben, weil sie von der Prime zur Terz durch *zwei ganze Töne* fortschreitet, nämlich , und hat sie dieser *grossen* Terz wegen *Durtonleiter* genannt, da man sowohl in der *Fortschreitung*, als in dem *Zusammenklang einer grossen Terz*, gewissermassen etwas *hartes*, oder vielmehr *scharfes*, zu finden glaubte; hauptsächlich aber, um sie von einer andern Ordnungsfolge derselben Töne zu unterscheiden, die um eine kleine Terz tiefer anfängt, und wodurch sich gegen deren erste Tonstufe, folgende Intervalle im Sprengel der Octave ergeben:

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

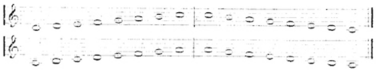
oder vom kleinen *a* anfangend, in folgenden Noten dargestellt:

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

weiches (dem *harten* und *scharfen* entgegenstehendes) zu finden glaubte *).

§. 76.

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



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

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

§. 77.

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

*) Die Benennung *dur* und *moll* kann auch durch die Einführung des ♮ und *b* veranlasst worden seyn, indem man ersteres Zeichen *b durum*, und letzteres *b molle* nannte, beides aber wohl nur in Beziehung auf die *eckige* und *runde* Form dieser beiden Zeichen *eines und desselben Tonbuchstaben*.

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

§. 78.

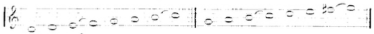
Es ist §. 75. gesagt worden: dass man einen jeden Ton als erste Stufe einer diatonischen Tonleiter annehmen kann, und somit könnte man von einer jeden der §. 27. angeführten 21 Klangstufen eine diatonische Tonleiter anfangen. — Da aber alle diese Tonleitern, ihrer Stufenfolge nach ohnehin einander vollkommen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

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

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

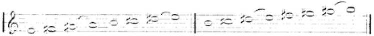
Tabelle der gebräuchlichsten zwölf Durtonleitern.

C dur. **G** dur.

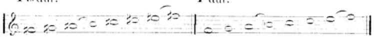


D dur. **A** dur.

E dur. **H** dur.



Fis dur. **F** dur.



B dur. **Es** dur.

As dur. **Des** dur.

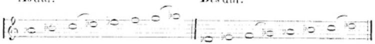
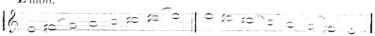


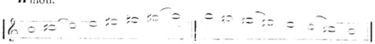
Tabelle der gebräuchlichsten zwölf Molltonleitern.

A moll.

E moll.

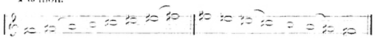


H moll.

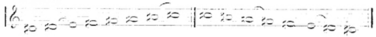


*) Die beiden grossen halben Töne, welche in jeder Tonleiter vorkommen, sind überall mit einem oberhalb ihrer Noten stehenden Bogen bezeichnet.

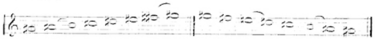
Fis moll.



Cis moll.



Gis moll.



D moll.

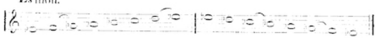
G moll.

C moll.

F moll.

B moll.

Es moll.



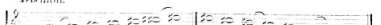
Anmerkung. Da man gebräuchlicher (und auch bequemer) *Des dur* und dagegen *Cis moll*, *As dur* und dagegen *Gis moll* schreibt, so weichen hierin die *Stufen* beider Tonleitern von einander ab. —

Ebenso schreibt man bequemer *Fis dur*, statt *Ges dur*; *Des dur* statt *Cis dur*; *Es moll* statt *Dis moll*; und *Gis moll* statt *As*

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

Ces dur. *Ges* dur.

Dis moll.



As moll.

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

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

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

§ 79.

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

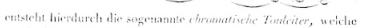
Diese Secunden-Fortschreitungen sind nun so geordnet, dass die *Diatonleiter* ihre kleinen Secunden, oder wie man im

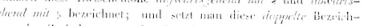
gemeinen Leben sagt, ihre *halben Töne*, von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe hat, z. B.

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

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

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





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

*) Diese Tonleiter hat deswegen diese Benennung erhalten, weil sie die *zweifache* Bezeichnung der Tonstufen der chromatischen Tonleiter *neben einander* stehend, nämlich die betreffenden Tonstufen als *Diatonleiter* bezeichnet enthält. So lange aber diese *zu fache* Notenschrift eines und desselben Klanges *keine* Anwendung erleidet, bleibt dieser Tonleiter auch nur der *chromatischer* Charakter, den sie aber sogleich in den *chromatisch-enharmonischen* umändert, so wie die angeführte Mehrheit auch *ausgeübt* wird.

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

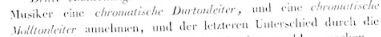
Eine chromatisch-enharmonische Tonleiter von *d* anfangend, würde *eis* und *his*, und eine solche von *b* anfangend *fes* und *ces* erhalten, dagegen aber ersterer *ges* und *des*, und zweiterer *dis* und *ais* fehlen müssten, z. B.

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

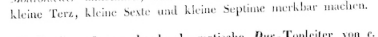
Zweite Anmerkung. Es sey hier wiederholt bemerkt: dass alle diese Tonleitern nicht gerade auf den Tonumfang *einer* Octave beschränkt sind, und dass sie sowohl *oberhalb* ihrer *Octave* als *unterhalb* ihrer *Prime* noch weiter fortgeführt werden können, wobei jedoch die *Benennung ihrer Tonstufen unverändert*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

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

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



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



Drittes Capitel.

Von den Accorden im Allgemeinen.

§. 30.

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

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

§. 31.

Die erste Bildung eines Accordes ergibt sich aus dem Zusammenklang der §. 07. angeführten mithlangenden Verhältnisse 1:2, 2:3, 3:4, und 4:5, oder in Noten dargestellt:

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

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

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

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

§. 82.

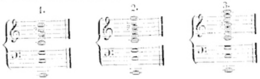
Da dieser Dreiklang nur aus *consonirenden* Verhältnissen besteht, so wird er in der Harmonielehre auch nur als ein *consonirender Accord* betrachtet.

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

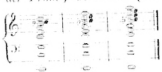
Der Dreiklang verliert also durch Hinzufügung des 7. mitklingenden Tons, da letzterer als eine Dissonanz betrachtet wird, seine consonirende Eigenschaft, und wird zu einem *dissonirenden Septimenaccord,* welcher, da diese Septime allen in vorstehendem §. notirten Gestalten des Dreiklanges beigesetzt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

§. 83.

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



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



§. 84.

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

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

§. 85.

Sämmtliche Accorde möchten sich daher in nachstehend bemerkte neun Klassen eintheilen lassen.

1) *Stammaccorde.*
   a) der *harte Dreiklang* als *Hauptstammaccord* aller übrigen;
   b) der erwähnte *Septimenaccord,* als anzunehmender *Stammaccord der dissonirenden* Accorde.
2) *Abgeleitete Accorde.*
   a) die *zwei Verwechslungen des harten Dreiklanges;*
   b) die *drei Verwechslungen des erwähnten Septimenaccordes.*
3) *Nachgebildete Accorde.*
   a) alle *nachgebildeten Dreiklänge* sammt ihren *Verwechslungen;*
   b) alle *nachgebildeten Septimenaccorde* sammt ihren *Verwechslungen;*

4) *Uneigentliche Stammaccorde.*

a) der *Septimenaccord* mit der kleinen Septime und grossen None;

b) der *Undecimenaccord* mit der kleinen Septime, grossen None und reinen Undecime;

c) der *Terzdecimenaccord* mit der kleinen Septime, grossen None, reinen Undecime und grossen Terzdecime.

5) *Retardationsaccorde,* welche durch die Zurückhaltung (Retardation) stufenweise fortschreitender Intervalle gebildet werden.

6) *Präsonanzaccorde,* worunter in gegenwärtigem Lehrbuche diejenigen Retardationsaccorde verstanden werden, welche *dissonirender* Natur sind, und ihrer Fasslichkeit wegen *frei* (ohne Bindung der retardirten Intervalle) eintreten können.

7) *Durchgehende Accorde.*

a) Solche, bei welchen ein einzelner *durchgehender Ton* eine Veränderung der Harmonie fühlbar werden lässt;

b) solche, bei welchen dies durch zwei und mehr durchgehende Töne erzeugt wird;

c) solche, welche sich bei einem mehrere Takte *anhaltenden* Basstone (mitunter auch bei einem solchen Tone in einer der oberen Stimmen) durch den harmonischen Zusammenhang der fortschreitenden Stimmen bilden, in welchem Falle der anhaltende Ton ein *Orgelpunkt* genannt wird.

8 *Chromatische Accorde,* nämlich solche, welche sich durch eine chromatische Veränderung dieser oder jener Tonstufe der unter No. 1, 2 und 3 angeführten Accorde bilden, und endlich

9) *Enharmonische Accorde,* nämlich solche, welche eine enharmonische (*mehrdeutige*) Behandlung dieses oder jenes ihrer Intervalle gestatten und auch erhalten.

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

§. 36.

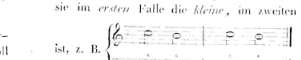
Der *Generalbass* soll zu Anfang des 17. Jahrhunderts (1605) durch *Ludovico Viadana,* wenn auch nicht gerade erfunden, doch zuerst eingeführt worden seyn, und der Grund hierzu in der nothwendig erachteten Vereinfachung der damals so ausgearteten

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

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

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

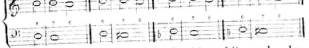
3) Die *Versetzungszeichen,* welche durch eine *Stufenveränderung der Bassnoten* nothwendig werden, bleiben ohne Wirkung auf die tonleitermässige Abzählung der Intervallengrösse der oberen Stimmen, mithin z. B. in *C* dur die *Sexte* zu dem Basston *e*, wie zu dem Basston *es*, *dieselbe Bezeichnung* erhält, obgleich sie im *ersten* Falle die *kleine*, im zweiten aber die *grosse* Sexte ist, z. B.



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

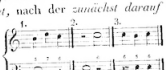
♯ oder der angeführte Strich diese übermässige Sexte ebenfalls bezeichnen, z. B.

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

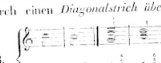


4) Bei der Bezifferung mehrerer gleichzeitig erklingender Intervalle, setzt man in der Regel die *höhere* Zahl auch *oben* an, ohne Rücksicht: ob das betreffende Intervall gerade auch das höhere des Accordes ist, oder nicht, z. B.

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



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

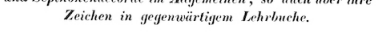


Viertes Capitel.

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

§. 87.

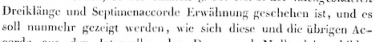
Es ist §. 77. gezeigt worden, wie unsere diatonische Durtonleiter durch die Ausfüllung der Zwischenstufen des harten Dreiklanges entstanden seyn kann, nämlich:



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

§. 88.

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



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

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

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

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

§. 89.

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

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

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

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

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

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

△ *harter*, oder *Dreiklang No. 1.*

△ *weicher*, oder *Dreiklang No. 2.*

△ *verminderter*, oder *Dreiklang No. 3.*

§. 90.

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

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

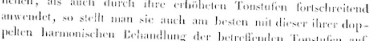
Ausserdem bilden sich durch diese erhöhete 7. Stufe der Molltonleiter noch ein △ der 5. und ein △ der 7. Stufe, so wie sich denn durch die erhöhete 6. Stufe noch ein △ der 2., ein △ der 4., und ein △ der 6. Stufe bilden, z. B.

Dreiklänge der *aufwärtsgehenden* Molltonleiter.

Dreiklänge der *abwärtsgehenden* Molltonleiter.

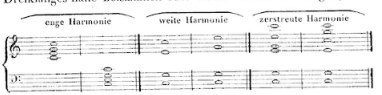
Dass hierdurch aber nicht gesagt seyn kann, als *müsse* die *Molltonleiter* aufwärtsgehend jederzeit die hier angeführten Dreiklänge enthalten, ergibt sich von selbst, indem sich die Erhöhung der 6. und 7. Stufe derselben nur durch ihren *melodischen* Gebrauch als nothwendig, und also nur *hierdurch*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

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



§. 91.

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



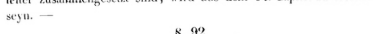
Alles dieses ändert, wie bereits gesagt, in der Hauptsache nichts —

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

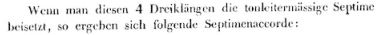
§. 92.

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

Durtonleiter.



Molltonleiter.



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

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

*) In wieweit der hierin beschränkt erscheint, wird im Verfolge gezeigt werden. Auch der erscheint, seiner Quinte wegen, einigermassen hierin beschränkt.

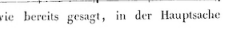
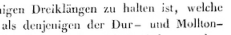
a) der *kleine* Septimenaccord *No.* 2.
b) der *grosse* Septimenaccord *No.* 2.
a) der *kleine* Septimenaccord *No.* 3.
b) der *verminderte* Septimenaccord *No.* 3. auch schlechtweg der verminderte Septimenaccord genannt, endlich der *grosse* Septimenaccord *No.* 4.

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

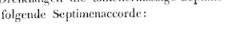
Das Zeichen eines Septimenaccordes *ohne* einen dieser beiden Striche bedeutet also, dass der betreffende Septimenaccord die *kleine* Septime hat.

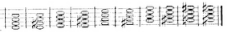
Die *Dreiklänge No.* 1. veranlassen nun:

a) in der *Durtonleiter* auf der 1. und 4. Stufe einen z. B. in *C* dur und auf der 5. Stufe einen z. B.

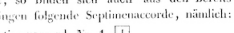
b) in der *Molltonleiter* auf der 3., 6. und 7. Stufe einen z. B. in *A* moll  und auf der 4., 5. und 7. Stufe einen z. B. 

Die *Dreiklänge No.* 2. veranlassen:

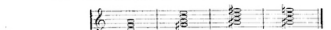
a) in der *Durtonleiter* auf der 2., 3. und 6. Stufe einen z. B. in *C* dur 

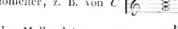
b) in der *Molltonleiter*, auf der 1. Stufe einen z. B. in *A* moll ferner auf der 1. 2. 4. und 5. Stufe einen z. B. in *A* moll 

Die *Dreiklänge No.* 3. veranlassen:

a) in der *Durtonleiter* auf der 7. Stufe einen z. B. in *C* dur 

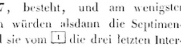
b) in der *Molltonleiter* auf der 2., 6. und 7. Stufe einen 3, und wiederum auf der 7. Stufe einen 9+ z. B. in *A* moll

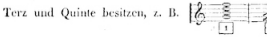


Endlich veranlasst der *Dreiklang No.* 4., welcher auf der 3. Stufe der Molltonleiter vorkommt, den 4, nämlich 

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

§. 93.

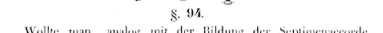
Die Septimenaccorde werden zwar, wie §. 82. bemerkt wurde, zu den *dissonirenden* Accorden gezählt, sind aber in ihrer dissonirenden Wirkung sehr von einander verschieden, und nach ihrer *Fasslichkeit* könnte man ihre zunehmend dissonirende Eigenschaft so ordnen, dass der 1, da er nach §. 70. aus den mitklingenden Verhältnissen 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, besteht, und am wenigsten dissonirt, zuerst käme; diesem würden alsdann die Septimenaccorde 3 und 9+ folgen, weil sie vom 1 die drei letzten Intervalle, entweder als Terz, Quinte und Septime, oder als Prime, Terz und Quinte besitzen, z. B. 

Die übrigen vier Septimenaccorde möchten nach ihrer zunehmenden Unfasslichkeit wie folgt zu ordnen seyn, 2 4 4 4 z. B. 

§. 94.

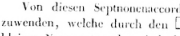
Wollte man, analog mit der Bildung der Septimenaccorde, diejenige der Septnonenaccorde vornehmen, so würde man deren folgende zählen können:

Durtonleiter.

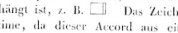
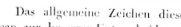


Molltonleiter.

§. 95.

Von diesen Septnonenaccorden sind aber nur diejenigen anzuwenden, welche durch den 1 mit hinzugefügter grosser oder kleiner None entstanden sind; hier also auf der 5. Stufe der Durtonleiter, z. B. von *C*  und auf der 4., 5. und 7. der Molltonleiter, z. B. von *A*

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

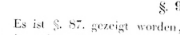
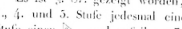
Das allgemeine Zeichen des Septnonenaccordes ist dasjenige des Septimenaccordes, welchem noch ein schmales Gefach angehängt ist, z. B.  Das Zeichen des Nonenaccordes ohne Septime, da dieser Accord aus einem Dreiklang mit hinzugefügter None besteht, ist auch nach dem Zeichen des gebildet, nur dass es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

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

Fünftes Capitel.

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

§. 96.

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

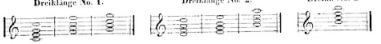
und dass die Molltonleiter durch ihre aufwärtsgehend erhöhete Sexte und Septime noch einen △ der 2. Stufe, so wie auf ihrer 4. und 5. Stufe einen △, und auf ihrer 6. und 7. Stufe einen △ und endlich auf ihrer 3. Stufe einen △ enthält. —

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

Durtonleiter von *C*,

in enger Harmonie.

Dreiklänge No. 1. Dreiklänge No. 2. Dreikl. No. 3



in weiter Harmonie.

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

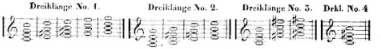
a d e h cis fis gis *d g a c fis h cis*

Die Anwendung auf die übrigen Tonschlüssel, so auch auf die zu versetzenden *Lagen* der Dreiklänge in weiter Harmonie, wird sich leicht finden lassen.

Molltonleiter von *A*,

in enger Harmonie.

Dreiklänge No. 1. Dreiklänge No. 2. Dreiklänge No. 3. Dreikl. No. 4

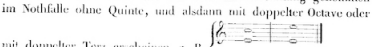


in weiter Harmonie.

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

§. 97.

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



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

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

§. 98.

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

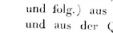
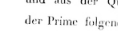
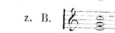
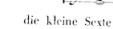
Ein der Tonleiter fremder △ oder △ wird nur mit demjenigen Versetzungszeichen bezeichnet, welches die Note seiner grossen oder kleinen Terz erfordern würde, und ein auf gleiche Art fremder △ und △ nur durch Anführung seiner Quinte, und es ist hier nur noch zu bemerken: dass die erhöhete 6. und 7. Stufe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

§. 99.

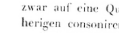
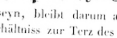
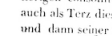
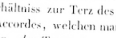
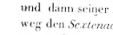
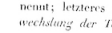
Es ist §. 81. bemerkt worden: dass, so lange der *Grundton* oder eine seiner Octaven, auch der *tiefste Ton (Basston)* eines △ bleibe, die Versetzung der Terz und Quinte keine wesentliche Veränderung in dessen Harmonie bewirke.

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

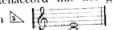
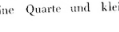
§. 100.

Wir wissen, dass durch die Umkehrung der Intervalle (§. 36. und folg.) aus der Prime eine Octave, aus der Terz eine Sexte, und aus der Quinte eine Quarte wird. — Wenn man nun statt der Prime folgenden Dreiklanges  deren Octave nimmt, z. B.  so wird aus der grossen Terz die kleine Sexte  und die reine Quinte wird hierdurch zur reinen Quarte  Da sich jedoch diese Quinte in ihrem Verhältniss zur Terz des Dreiklanges hierbei nicht ändert, z. B. so hört sie zwar auf eine Quinte zu seyn, bleibt darum aber in ihrem bisherigen consonirenden Verhältniss zur Terz des △, also nunmehr auch als Terz dieses *neuen* Accordes, welchen man dieser seiner Terz und dann seiner Sexte wegen, *den Terzsextenaccord,* oder schlechtweg den *Sextenaccord,* auch die *erste Verwechslung des Dreiklanges* nennt; letzteres in Beziehung auf die hierbei stattfindende *Verwechslung der Tonstufen.*

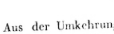
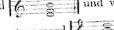
§. 101.

Wenn man mit dem Basston dieses Sextenaccordes auf gleiche Weise verfähret und statt seiner die Octave nimmt, so wird aus der kleinen Terz  die grosse Sexte  und aus der kleinen Sexte  die grosse Terz  Da aber diese grosse Terz nicht gegen den Basston erscheint, so darf auch ihrer bei der Benennung dieses Accordes eben so wenig gedacht werden, wie dies beim Sextenaccord mit der Quarte  der Fall war, wohl aber muss dies *hier* mit der *Quarte* geschehen, da sie als Umkehrung der Quinte  und somit als das *wesentlichste* Intervall dieses Accordes erscheint, dem man daher auch den Namen *Quartsextenaccord,* oder *die 2. Verwechslung des Dreiklanges* gegeben hat.

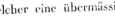
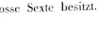
§. 102.

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

§. 103.

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

§. 104.

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

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

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

§. 105.

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

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

§. 106.

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

Sextenaccorde,

enge Harmonie.

C dur.

A moll.

weite Harmonie.

C dur.

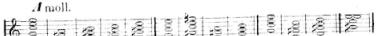
A moll.

Quartsextenaccorde.

enge Harmonie.

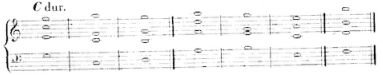
C dur.

A moll.



weite Harmonie.

C dur.



A moll.

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

§. 107.

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

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

der Sextenaccord No. 1.
der Sextenaccord No. 2.
der Sextenaccord No. 3.
der Sextenaccord No. 4.

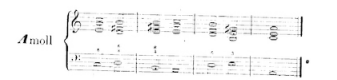
heissen. — Die Bezeichnung und Benennung der Quartsextenaccorde ergibt sich demnach von selbst. —

§. 108.

Im Generalbass werden die *tonleitermässigen* Sextenaccorde schlechtweg durch die Zahl ^{6}, und die Quartsextenaccorde durch $^6_4$ bezeichnet, die eintretenden Erhöhungen und Erniedrigungen der Intervalle aber besonders angezeigt, wohin dann auch die Erhöhung der 6. und 7. Stufe der aufwärtsgehenden Molltonleiter gehört, z. B.

C dur

A moll



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

Sechstes Capitel.

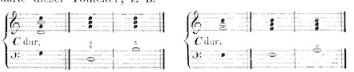
Über die Anwendung der drei consonirenden Dreiklänge und ihrer Verwechslungen, bei der harmonischen Behandlung der verschiedenen Stufen der Durtonleiter und Molltonleiter.

A. Durtonleiter.

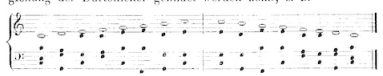
§. 109.

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

und wenn man in dieser Beziehung das harmonische Verhältniss der 2. und 7. Stufe, so auch dasjenige der 4. und 6. Stufe untersucht, so erkennt man, nach §. 88., ersteres als Bestandtheil des V der Quinte, so wie letzteres als Bestandtheil des IV der Quarte dieser Tonleiter, z. B.



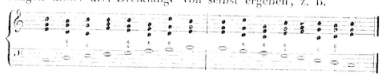
daher dann folgende aus diesen drei Dreiklängen bestehende Begleitung der Durtonleiter gebildet werden kann, z. B.



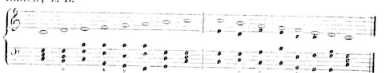
Anmerkung. Es erscheint zwar die 5. Stufe der Tonleiter auch als Prime oder Octave des V der Quinte, so wie die 1. und 8. Stufe auch als Quinte des IV der Quarte, und es könnten demnach diese genannten Stufen der Tonleiter auch durch letztere zwei Dreiklänge begleitet werden; allein da die 1. und 8. Stufe einer stufenweise fortschreitenden Tonleiter *eine und dieselbe Harmonie* besitzen müssen, und da die 5. Stufe früher in der Harmonie des V der Prime, als in derjenigen des I der Quinte erscheint, so kann bei *dieser Begleitung* der Tonleiter, auch keine andere als die angeführte harmonische Behandlung der 1., 5. und 8. Tonstufe Statt finden.

§. 110.

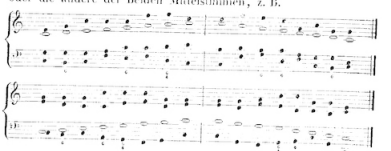
Würde man diese Tonleiter als im Basse stehend betrachten, so würden sich die hierdurch nothwendig werdenden Verwechslungen dieser drei Dreiklänge von selbst ergeben, z. B.



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



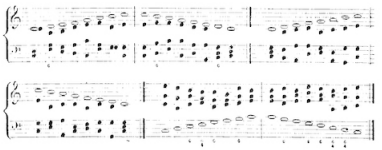
desgleichen auch bei der Versetzung dieser Tonleiter in die eine oder die andere der beiden Mittelstimmen, z. B.



§. 111.

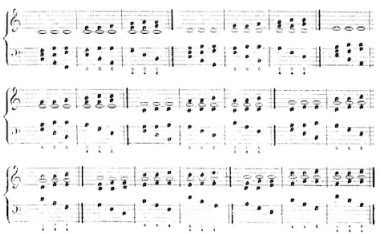
Da nach der Anmerkung zum §. 109 bei der *Stufenfortschreitung* einer Tonleiter die 1. und 8. Stufe derselben schlechterdings

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

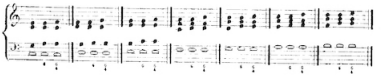


§. 112.

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



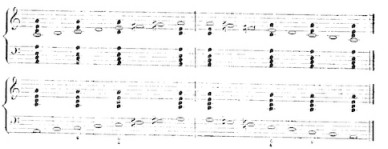
Anmerkung. Aus vorstehendem Beispiel geht übrigens hervor, dafs diese neunfache Verschiedenheit nur bei einer *Oberstimme*, nicht aber bei der *Bassstimme* Statt finden kann, da letztere ihre Stufen nur *einmal* als *Dreiklang*, oder *Sextenaccord*, oder *Quartsextenaccord* erscheinen lassen kann, z.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



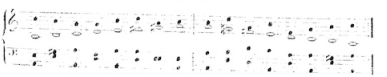
B. Molltonleiter.

§. 113.

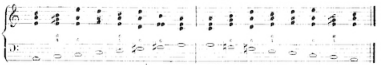
Ebenso wie die Harmonie des △ als die angemessenste zur Begleitung der 1., 3., 5. und 8. Stufe der *Durtonleiter* genommen worden ist, kann auch die Harmonie des △ z. B. als die angemessenste zur Begleitung der 1., 3., 5. und 8. Stufe der nachstehenden auf- und abwärtsgehenden *Molltonleiter* betrachtet werden, z. B.



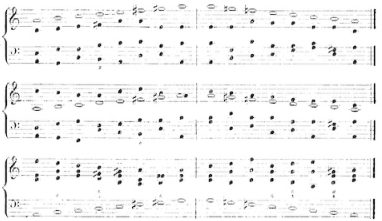
Da hier die 6. und 7. Stufe in einer *zweifachen* Tonhöhe erscheinen, so sind auch die beiden Dreiklänge, welche ihre harmonische Begleitung bilden, sowohl mit der *kleinen* wie mit der *grossen* Terz hierzu anwendbar, z. B.



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



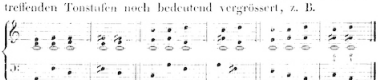
Durch die Beimischung der übrigen consonirenden Dreiklänge der Molltonleiter, kann man die Begleitung dieser Tonleiter etwas mannigfaltiger einrichten, z. B.

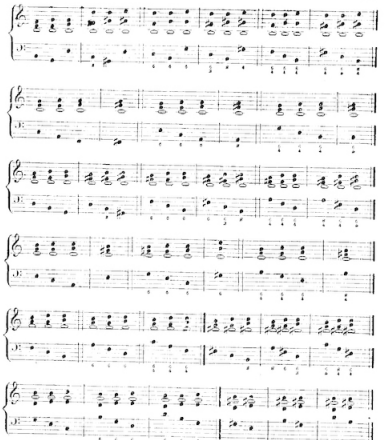


Anmerkung. Ausserdem dass auch hier, so wie bei der Durtonleiter, der *erste* und *letzte* Accord der *Dreiklang der Prime* seyn muss, ist auch noch der *vorletzte* Accord auf die Harmonie des *harten* Dreiklanges der Quinte beschränkt, da der ursprüngliche weiche Dreiklang der Quinte *nicht* hierzu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

§ 115.

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





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

Siebentes Capitel.

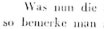
Über die verschiedenen Fortschreitungen der consonirenden Accorde beider diatonischen Tonleitern, und über die Behandlung ihrer Intervalle beim sogenannten reinen Satze mit vier Stimmen. *)

§. 115.

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

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

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

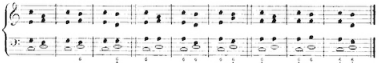
Auch die in der Molltonleiter durch die erhöhete Septime gegen die natürliche Sexte sich bildende *übermässige Secunde* und deren Umkehrung die *verminderte Septime*, z. B. ferner die durch diese erhöhete Septime gegen die Terz der Molltonleiter sich bildende *übermässige Quinte*, und deren Umkehrung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

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

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

§. 116.

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



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

§. 117.

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

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

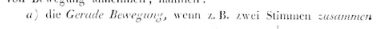
z. B.

2 Dem ▷ oder ▷ kann erforderlichen Falles die Quinte fehlen, und man verdoppelt alsdann die Terz, oder sogar die Octave selbst, z. B.

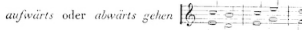
Dem ▷ und den beiden Verwechslungen sämmtlicher drei Dreiklänge, darf aber *keines* ihrer drei wesentlichen Intervalle fehlen, da sie ausserdem nicht *deutlich* zu erkennen sind.

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

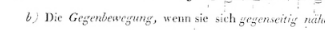
a) die *Gerade Bewegung*, wenn z. B. zwei Stimmen *zusammen aufwärts* oder *abwärts gehen*



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

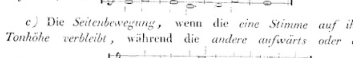


c) Die *Seitenbewegung*, wenn die *eine Stimme auf ihrer Tonhöhe verbleibt*, während die *andere aufwärts oder abwärts geht*, z. B.



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

Fehlerhaft.

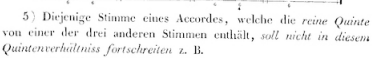


5) Diejenige Stimme eines Accordes, welche die *reine Quinte* von einer der drei anderen Stimmen enthält, *soll nicht in diesem Quintenverhältniss fortschreiten* z. B.

Fehlerhaft.

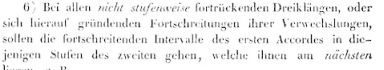
Nur *fortschreitende* Octaven- und Quintenverhältnisse werden als *fehlerhaft* betrachtet, *nicht aber solche, welche sich auf denselben Tonstufen wiederholen*, z. B.

Fehlerfrei.



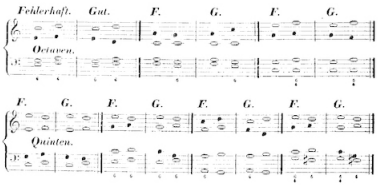
Anmerkung. Dasjenige, was über den *Grund* oder *Ungrund* dieser als fehlerhaft angenommenen Octaven- und Quintenfortschreitungen zu sagen ist, soll bei der *Lehre des Contrapunktes* bemerkt werden.

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



§. 118.

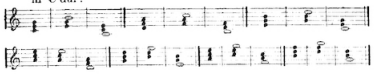
Was nun die als fehlerhaft angeführten Octaven- und Quintenfortschreitungen betrifft, so können solche dadurch vermieden werden, dass man da wo ausserdem *beide* Stimmen bei *gerader* Bewegung in gleicher Stufengrösse fortschreiten würden, die *eine* dieser Stimmen in der *Gegenbewegung* gehen lässt,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



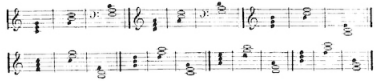
Nächstdem bemerke man sich aber Folgendes:

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

in *C* dur:



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

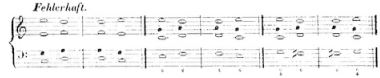


Hieraus ergibt sich nun: *dass nur bei stufenweise fortrückenden Dreiklängen, oder deren Verwechslungen*, die als fehlerhaft angeführten *Quintenfortschreitungen* Statt finden, z. B.

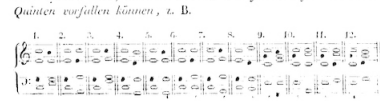
Fehlerhaft.

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

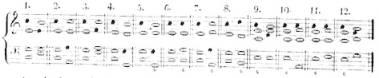
Fehlerhaft.



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



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

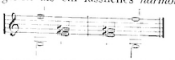


so ist doch noch der Umstand dabei zu berücksichtigen: dass des *vierstimmigen* Gebrauchs der genannten Accorde wegen, stets *eine* dieser vier Stimmen im Verhältniss einer *Octave stehen muss;* daher man sich am besten die Regel vorschreibt: *jeder Octave eines Accordes, eine von ihrer Prime unterschiedene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

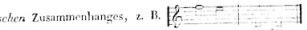
Anmerkung. Ueber die sogenannten *verdeckten Octaven- und Quintenfortschreitungen* wird das Erforderliche bei der *Lehre über die Behandlung der durchgehenden Noten* bemerkt werden.

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

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



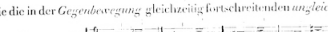
Hier bildet die Oberstimme das fassliche Verhältniss einer verminderten Septime, z. B. und die Unterstimme dasjenige einer grossen Sexte, z. B. ; da aber durch den gleichzeitigen Gang *beider* Stimmen, auch das *gleichzeitige* Gefühl ihrer *nicht zusammenpassenden Harmonie* erweckt wird, nämlich so kommen beide Stimmen hierdurch gleichsam *einander in die Quere*, und *dissoniren* daher. — Würde aber das *Harmonische* dieses Satzes in ein *blos Melodisches* dahin umgeändert, dass in jeder einzelnen Stimme *nur* das Gefühl eines *melo-*

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

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

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

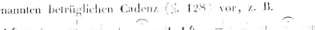
oder

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

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

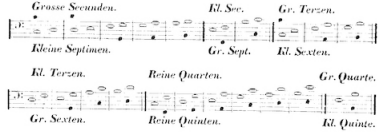
Manche Tonsetzer füllen den oben angeführten Sexten- und Terzengang mit den dazwischen liegenden Secunden aus, und gebrauchen diese Figur als Schlussformel, wo dann die eine Stimme in Dur- und die andere gleichzeitig in Moll schliesst, welcher Querstand aber einer der unausstehlichsten ist, z. B.

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



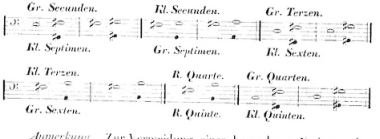
§. 119.

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



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

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



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

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

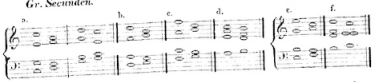
§. 120.

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

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

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

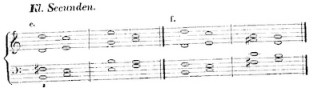
Gr. Secunden. *Kl. Secunden.*



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

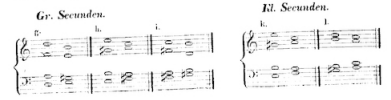
Gr. Secunden.

Kl. Secunden.



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

Gr. Secunden. *Kl. Secunden.*

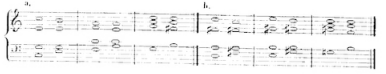


B. 1. Terzenfortschreitungen in der Durtonleiter von *C*.

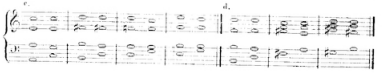
Gr. Terzen. *Kl. Terzen.*

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

Gr. Terzen.

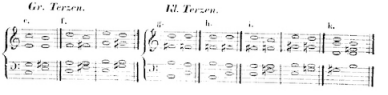


Kl. Terzen.



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

Gr. Terzen. *Kl. Terzen.*



C. 1. Quartenfortschreitungen in der Durtonleiter von *C*.

Reine Quarten. *Gr. Quarte.*

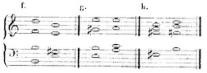
C. 2. Quartenfortschreitungen in der Molltonleiter von *A*.

Reine Quarten.

Gr. Quarten.

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

Reine Quarten.



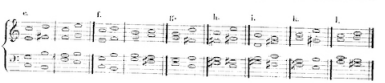
Grosse Quarten.

§. 121.

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

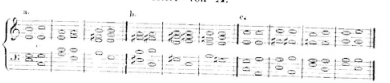
A. 1. Abwärtsgehende Secundenfortschreitungen in der Durtonleiter von *C*.

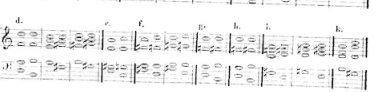
A. 2. Abwärtsgehende Secundenfortschreitungen in der Molltonleiter von *A*.



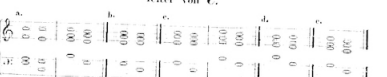
B. 1. Abwärtsgehende Terzenfortschreitungen in der Durtonleiter von *C*.

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

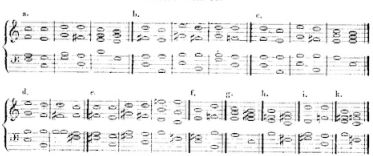




C. 1. Abwärtsgehende Quartenfortschreitungen in der Durtonleiter von *C*.



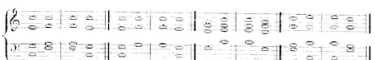
C. 2. Abwärtsgehende Quartenfortschreitungen in der Molltonleiter von *A*.



§ 122.

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

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



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

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

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

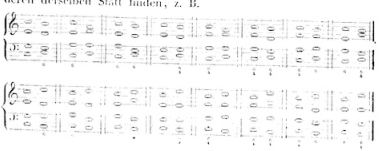
In Betreff der verschiedenen Fortschreitungen, welche durch die erhöhete Sexte und Septime der Molltonleiter entstanden, und *nur dieser Tonleiter eigenthümlich sind*, muss hier noch bemerkt werden, dass man solche nur *der Vollständigkeit wegen* mit in die Reihe der übrigen Fortschreitungen aufgenommen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

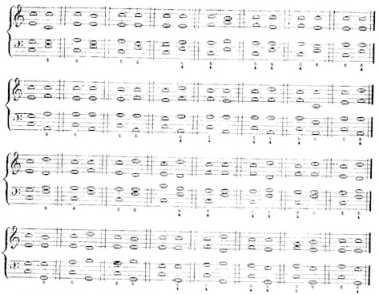
Alle diese *besonderen Fortschreitungen* der *Molltonleiter* gehören demnach eigentlich *nicht* hierher, sondern in die Lehre über die harmonische Behandlung der *chromatischen* Tonleiter, und es sind daher auch die § 118. gemachten Bemerkungen über das gegenseitige Verhältniss zweier Dreiklänge *nicht*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

§ 123.

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

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

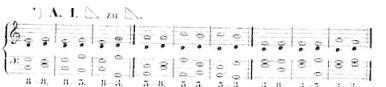




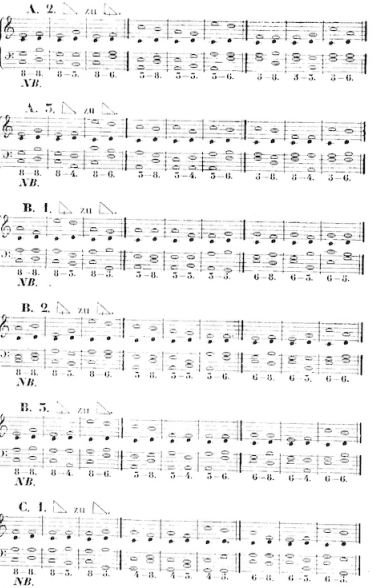
Nach diesem Vorbilde lässt sich nun die ganz nützliche Uebung der übrigen Fortschreitungen vornehmen. —

§. 124.

Durch Uebertragung dieser Fortschreitungen in eine der drei Oberstimmen, entsteht nun noch eine grössere harmonische Mannigfaltigkeit, indem jeder der betreffenden beiden Töne, sowohl als Octave, Terz und Quinte eines △, wie auch als Octave, Terz und Sexte eines ▽, oder als Octave, Quarte und Sexte eines △ behandelt werden kann, und wobei *nur diejenigen* im folgenden Beispiele mit *NB.* bezeichneten *Sätze* als *fehlerhaft* erscheinen, bei welchen die verbotenen Octaven- oder Quintenfortschreitungen, in Folge dieses consequenten Verfahrens, entstehen *müssten*, z. B.



*) Die bei den drei grossen Buchstaben **A. B. C.** angegebenen Zeichen des △ und seiner beiden Verwechslungen, so wie das unter der Basstimme in



Zahlen ausgedrückte *fortschreitende Intervallenverhältnisse* der betreffenden und hier durch schwarze Notenköpfe bezeichneten Oberstimme, sollen zur schnelleren Uebersicht dieses harmonischen Verfahrens dienen. —

C. 2. △ zu △.

NB.

C. 5. △ zu △.

NB.

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

Achtes Capitel.

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

§. 125.

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

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

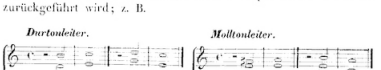
§. 126.

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

§. 127.

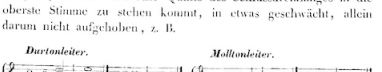
Ist der *erste* dieser beiden Accorde der △ der Quinte, und der *zweite* der △ oder △ der Prime, und steht hierbei die Terz oder Quinte des ersteren Accordes in der obersten Stimme, so dass das eine oder das andere dieser zwei Intervalle in die *Octave* des △ der Prime gehen kann, so heisst eine solche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

Dur-tonleiter. *Moll-tonleiter.*



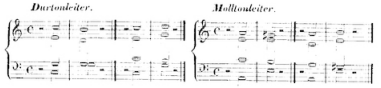
Anmerkung. Die Wirkung dieser vollkommenen Cadenz wird zwar da, wo die Terz oder Quinte des Schlussdreiklanges in die oberste Stimme zu stehen kommt, in etwas geschwächt, allein darum nicht aufgehoben, z. B.

Dur-tonleiter. *Moll-tonleiter.*

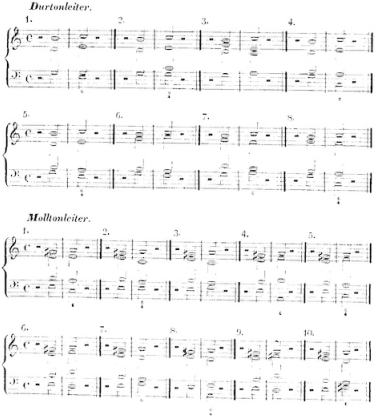


§. 128.

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



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



§. 129.

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

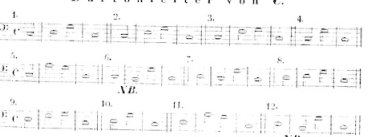
Alles, was daher über die *melodische Cadenz* zu sagen ist, wird im dritten Bande dieses Lehrbuches vorkommen; und selbst die *harmonische Cadenz* kann in gegenwärtigem Capitel nur in soweit zur Anwendung kommen, als sie zur Bezeichnung des *Schlusses* einer Folge von Accorden durchaus erforderlich ist.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

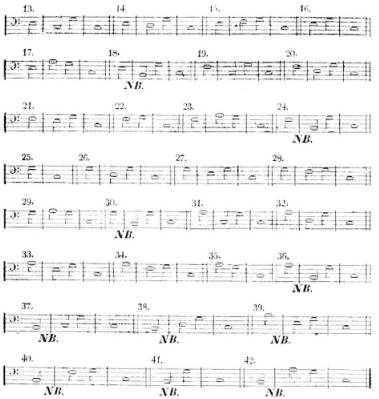
Da uns nun die *vollkommene Cadenz* allein schon hinlänglich hierzu dienen kann, so wird von den beiden anderen Cadenzen erst im Verfolge dieses Werkes Gebrauch gemacht werden. —

§. 130.

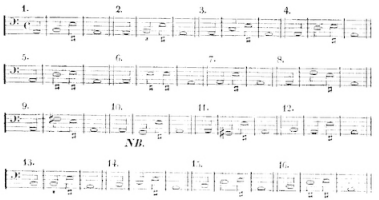
Die erste Anwendung der *vollkommenen Cadenz* soll nun bei folgenden *Dreiklangsfortschreitungen* Statt finden, welche so geordnet sind: dass eine jede Stufe der Tonleiter mit ihren übrigen Stufen in Verbindung gebracht, und durch diese Cadenz zur ersten Stufe zurückgeführt ist.

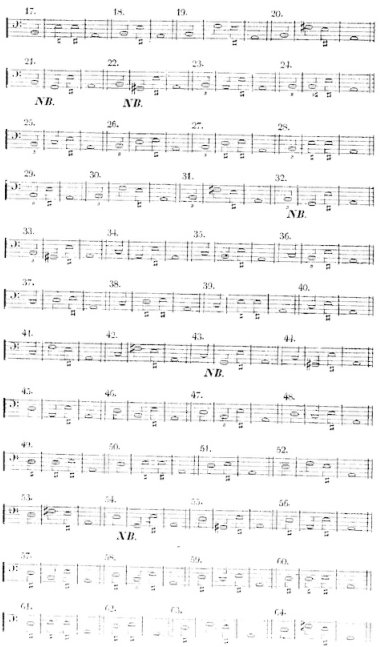
Durtonleiter von *C*.

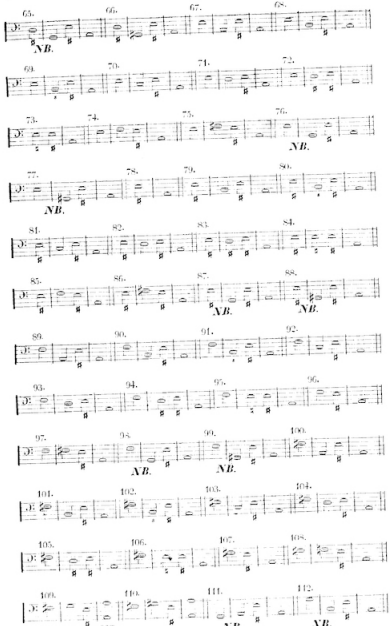


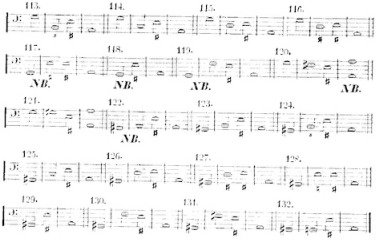


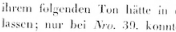
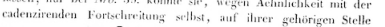
Molltonleiter von *A.*





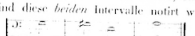




Anmerkung. Die Septime der *Durtonleiter*, welche bei den Fortschreitungen *Nro.* 6. 12. 18. 24. 30. 36. bis 38. und 40. bis 42. vorkommt, musste als *Untersecunde* behandelt werden, da sie sich ausserdem weder mit ihrem vorhergehenden, noch mit ihrem folgenden Ton hätte in eine saugbare Verbindung bringen lassen; nur bei *Nro.* 39. konnte sie, wegen Aehnlichkeit mit der cadenzirenden Fortschreitung selbst, auf ihrer gehörigen Stelle bleiben, z. B.  Man hätte diese Fortschreitung indessen auch so notiren können  und es sey bei dieser Gelegenheit bemerkt: dass *erforderlichen Falles* z. B. so wie hier, der cadenzirende Bass auch *Quartenweise aufwärts*, statt *Quintenweise abwärts* gehen kann. —

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

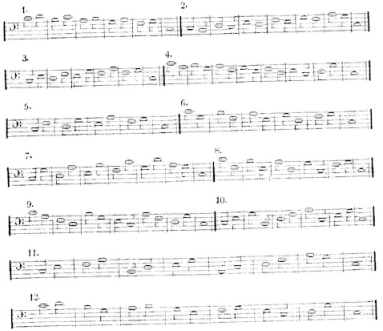
Bei denjenigen dieser letzteren Fortschreitungen, wo der cadenzirende ♭, der Quinte besser in die Octave, statt in die Prime gegangen ist, sind diese *beiden* Intervalle notirt worden, z. B.



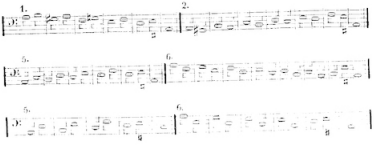
§. 131.

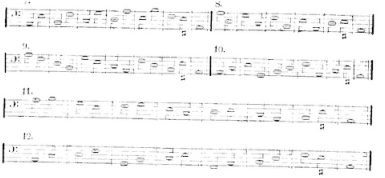
Man kann nun noch ferner, nach Anleitung der §. 120. und 121. verzeichneten Dreiklangsfortschreitungen, verschiedene vierstimmige Folgen von Dreiklängen bilden, und solche durch die vollkommene Cadenz schliessen, z. B.

Durtonleiter von *C*.



Molltonleiter von *A*.





§. 132.

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

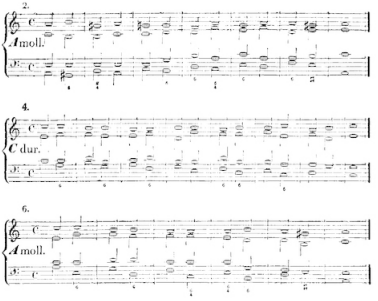
C dur.

A moll.

C dur.

A moll.

oder auch gleich vierstimmig notirt:



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

Neuntes Capitel.

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

§. 153.

Es ist §. 82. gesagt worden: dass wenn man den Bestandtheilen eines consonirenden Accordes eine *Dissonanz* beifügt, hierdurch der *ganze Accord* ein *dissonirender* werde; und es ist zugleich gezeigt worden: wie der consonirende △, durch Hinzufügung der Septime, zu einem *dissonirenden Septimenaccord* umgeschaffen worden ist; so wie dann auch §. 92. sämmtliche Septimenaccorde hiernach gebildet, und in Beziehung auf die verschiedenen Dreiklänge abgetheilt und benannt worden sind. —

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

§. 154.

Da der □, wie eben wiederholt bemerkt wurde, aus der Prime, Terz und Quinte des betreffenden Dreiklanges, mit hinzugefügter tonleitermässigen Septime besteht, so ergeben sich durch den △ und △ auch zwei Verwechslungen des □, und dadurch, dass die Septime auch umgekehrt, und somit als Untersecunde dem △ beigefügt werden kann, noch die dritte Verwechslung des □, z. B. oder letzter Accord um eine ganze Octave höher

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

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

Allgemeines Zeichen des Septimenaccordes □
" " " Quintsextenaccordes □
" " " Terzquartsextenaccordes □
" " " Secundenaccordes □

Im Generalbass wird der □ mit 7; der □ mit $\frac{6}{5}$; der □ mit $\frac{4}{3}$, oder auch nur mit $\frac{4}{2}$; und der □ mit $\frac{4}{2}$, oder auch $\frac{2}{}$, oder

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

Alles was nun über die eigene Behandlung der Septime zu sagen ist, gilt zugleich für die *Quinte* des □, für die *Terz* des □, und für die *Untersecunde* des □.

§. 155.

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

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

Die Septime des [7], die Quinte des [5], die Terz des [3] und die Untersecunde des [2] würden daher folgender Fortschreitung unterworfen seyn, z. B.

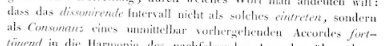
Fortschreitung der Dissonanz um einen grossen halben- und um einen ganzen Ton abwärts.

C dur.

C moll.

Man nennet dieses Verfahren: die *Auflösung der Dissonanz*. —

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



§. 156.

Man vergesse indessen nie: dass der □ aus dem △ entsprungen ist, dass mithin, mit Berücksichtigung der zu vermeidenden Octaven- und Quintenfortschreitungen (§. 117.) allen Dreiklangsfortschreitungen die tonleiterniässigen Septimen beigesetzt werden können, und dass dieses ebenfalls auf die Verwechslungen beider Accorde anwendbar ist.

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

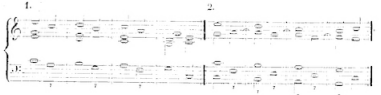
Bei mehreren dieser Dreiklangsfortschreitungen ergibt sich nun, durch die hinzuzufügende Septime, deren sogenannte *Vorbereitung und Auflösung von selbst*.

Wenn man nämlich, z. B. bei folgenden Dreiklangsfortschreitungen:

1. 2.

*) Die *übermässige* Dissonanzen lässt man *aufwärts* gehen. — Hierüber ein Mehreres im Verfolge.

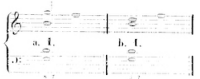
an derjenigen Stelle, wo sich die dem folgenden Accorde hinzuzufügende *Septime*, bereits *als Consonanz des vorhergehenden Accordes vorfindet*, solche nunmehr auch *als Septime liegen, und so fortschreiten lässt, wie es die Folge dieser Accorde mit sich bringt*, so ergeben sich hierbei die als *Regel*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



§. 137.

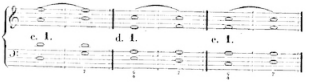
Ob nun die erwähnte Regel *über die Vorbereitung und Auflösung der Septime* als *nothwendig* erscheine? ist eine Frage, welche sich, schon der vielen dabei eingeräumten *Ausnahmen* wegen, wohl mit *Nein!* beantworten lassen möchte. Denn, angenommen dass die den Intervallen eines consonirenden △ beigefügte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

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



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

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



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

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

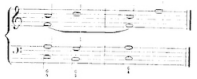
In beiden Fällen würde also die *dissonirende* Einwirkung des betreffenden Klanges vollkommen wieder aufgehoben erscheinen. —

§. 138.

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

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

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



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

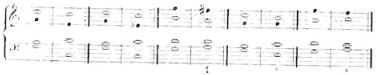
so erscheinen durch diese *Zulässigkeiten* — man mag solche auch *benennen* wie man will — *Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz wieder aufgehoben*, und hierdurch möchte sich die im vorhergehenden §. ausgesprochene *Verneinung* wohl sattsam rechtfertigen lassen. —

§. 159.

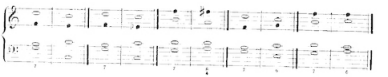
Da aber weder durch diese, noch durch eine dritte Ansicht, eine wesentliche Veränderung im Gebrauche dieser Dissonanzen entstehen möchte, und da hier der *Name* wenig zur *Sache* thut, so mag es vor der Hand *beim Alten* verbleiben, und es sollen somit im nächstfolgenden Capitel sämmtliche Vorbereitungen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

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

Dreiklangsfortschreitungen mit *vorgeschriebenem* Gange der Octave des Basstones.



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



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

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

Zehntes Capitel.

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

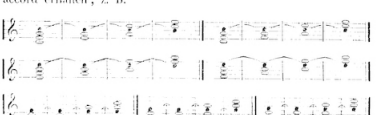
§. 140.

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

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

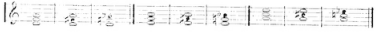
so ergeben sich hierdurch für jeden ◻ und seine Verwechslungen *drei verschiedene Vorbereitungsdreiklänge*.

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

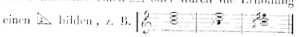


Will man sich aber nicht gerade an die sieben Tonstufen der diatonischen Tonleiter binden, sondern die eine oder die andere derselben bald erhöhen, bald erniedrigen, so kann man aus jedem ◺ durch die Erniedrigung seiner Terz einen ◺, oder durch die Erhöhung seines Basstones einen ◺ bilden, z. B.

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



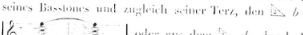
und endlich kann man aus dem ◺ durch die Erniedrigung seines Basstones einen ◺ oder durch die Erhöhung seiner Quinte einen ◺ bilden, z. B.



Auf diese Weise erhält man nun für jeden ◻, *sechs* verschiedene Vorbereitungsdreiklänge, z. B.

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

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



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

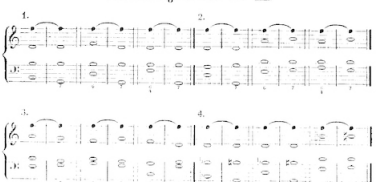
und endlich aus dem △ *f*, durch Erniedrigung seiner Terz und Quinte den △ *f* bilden z. B. so erhält man hierdurch für jeden □, *neun* verschiedene Vorbereitungsdreiklänge, z. B.

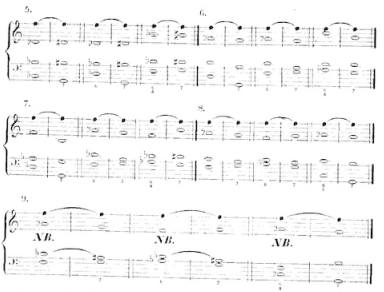
Obgleich nun die durch letzteres Verfahren veranlasste *übermässige* Fortschreitung bei No. 6, so auch die *enharmonische* Behandlung des betreffenden Intervalles bei No. 9. eigentlich nicht *hierher* gehören, so soll dennoch, der *Vollständigkeit* wegen, diese *neunfache* Vorbereitungsart der Dissonanz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

§. 141.

In nachfolgenden Beispielen erscheint nun die Septime des [7] durch die angeführten neunerlei Dreiklänge und ihre Verwechslungen, also auf *sieben und zwanzigfache Art* vorbereitet.

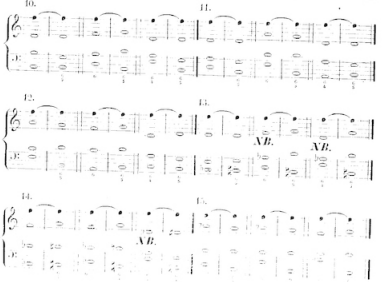
Vorbereitungsaccorde des [7].

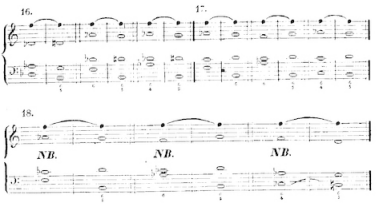




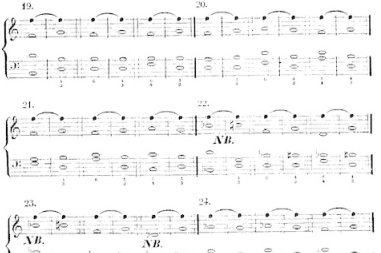
Dieselben sieben und zwanzig Vorbereitungsaccorde erscheinen nun auch auf die Quinte des [7] und Terz des [7] angewandt, z. B.

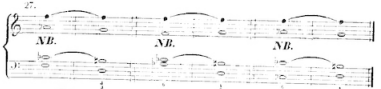
Anwendung obiger Vorbereitungsaccorde auf die Quinte des [7].





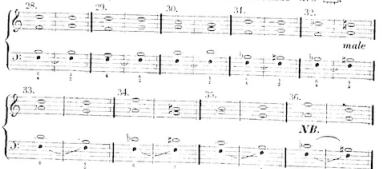
Dieselbe Anwendung auf die Terz des [4].





Beim [4] kann aber von den neun verschiedenen Vorbereitungsaccorden jedesmal nur *eine* Lage derselben Statt finden, da hier die Dissonanz der Basston selbst ist, somit der betreffende Vorbereitungsaccord auch nur *einmal* entweder als ◺, oder als ◺, oder als ◺ erscheinen kann, z. B.

Vorbereitungsaccorde für die Untersecunde des [4].

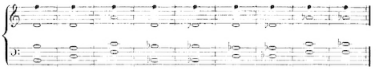


Anmerkung. Da, wo durch den ◺ *f* und seine Verwechslungen, das enharmonische Verhältniss *ces* zu *h* nothwendig ward, ist solches jedesmal mit ***NB.***, und da, woselbst es in der nämlichen Stimme Statt fand, zugleich noch mit einem Bogen bezeichnet worden. — Auch diejenigen Tonfortschreitungen, bei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

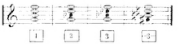
§. 142.

So wie man hier mit der Vorbereitung des [4] und seinen Verwechslungen verfahren ist, könnte man nun auch mit derjenigen *aller* übrigen Septimenaccorde verfahren; allein da dies eines Theils eine überflüssige, und andern Theils eine unpassende Arbeit für den Lernenden seyn würde, so mag man diese Uebung auf den [2], [3] und [5] beschränken; und zwar um so mehr, da der [7] und [6], und vollends der [4] mehr dem Namen nach, als ihres Gebrauchs wegen, mit den übrigen Septimenaccorden zu klassificiren sind.

Wenn man nun *dieselben* Dreiklänge, nämlich:



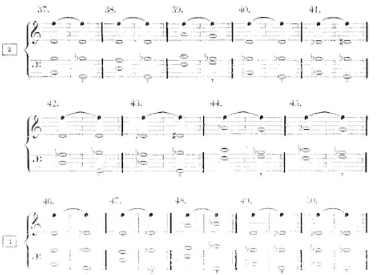
sammt ihren Verwechslungen zur Vorbereitung der genannten drei Septimenaccorde beibehalten will, so hat man nur diejenigen Intervalle des [1] *g* umzuändern, wodurch man ihn zu einem [2], [3] und [4] umwandeln kann; nämlich im ersten Falle die *Terz*, im zweiten die *Terz und Quinte* und im letzten Falle den

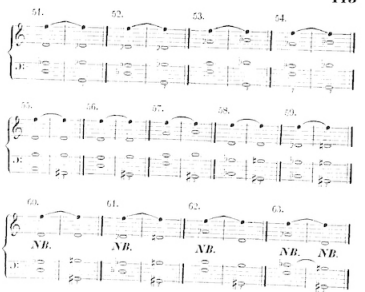
Basston, z. B. 

Zur Vermeidung unnöthiger Weitläufigkeiten sind nachstehend *nur die Dreiklänge* als *Vorbereitungsaccorde* aufgezeichnet, und

von No. 37 bis 45 beim [2]
» » 46 — 54 » [3]
und » » 55 — 63 » [4]

angewandt worden. —

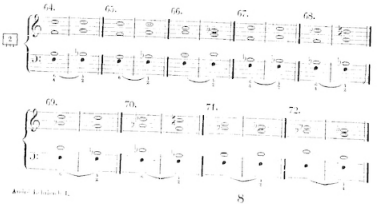


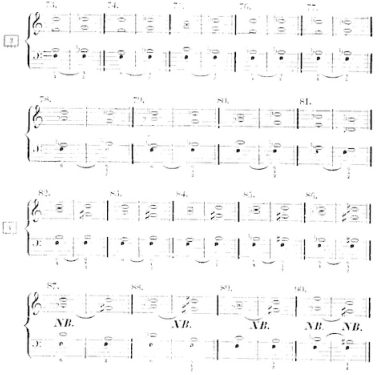


Die Notirung der Verwechslungen, sowohl derjenigen der Dreiklänge, als derjenigen der Septimenaccorde, kann man nach der Art wie der [1] behandelt worden ist, leicht auffinden. —

Für den [...] der genannten drei Septimenaccorde folgt indessen die Aufzeichnung der betreffenden Vorbereitungsaccorde, und zwar von No. 64 bis 72 für den [2]

» » 73 — 81 » » [3]
und » » 82 — 90 » » [4]





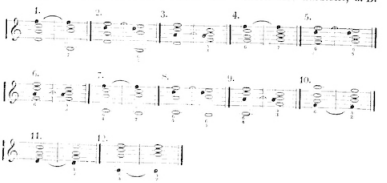
Bei der Vorbereitung des [4] durch den [5] *D* und *F*, so auch durch den [6] *Des*, mussten sich abermals verschiedene übermässige Fortschreitungen, und enharmonische Behandlungen ergeben, welche, wie schon erwähnt, ebenfalls mit einem *NB.* und ⌒, und da wo es wie bei No. 63. und 90. gar zwei Intervalle betreffen, mit doppelten *NB.* bemerkt worden sind. —

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

§. 145.

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

wie in den vorhergehenden Beispielen überall der [4] *G* und seine Verwechslungen erscheinen) kann man auch diese *Uebung mit der Vorbereitung* in der Art vornehmen, dass man *eine der drei Consonanzen* eines [5], [6] oder [7] *liegen* lässt, und durch die Fortschreitung der übrigen Intervalle in dasjenige *dissonirende* Verhältniss bringt, wodurch sich der nächstfolgende Accord als [8], [9], [10] oder [11] der einen oder der andern Art darstellt, z. B.



Bei No. 1. 2. 3. ist es der [12], dessen Terz, Octave und Quinte als Vorbereitungsintervalle eines [13], [14] und [15] erscheinen.

Bei No. 4. 5. 6. ist es der [16], dessen Octave, Sexte und Terz als Vorbereitungsintervalle derselben dissonirenden Accorde erscheinen.

Bei No. 7. 8. 9. tritt derselbe Fall mit der Sexte, Quarte und Octave des [17] ein.

Bei No. 10. 11. 12. ist der Basston des [18], [19] und [20] als Vorbereitungsintervall der drei verschiedenen [21] genommen. —

Auf dieselbe Weise nun, wie man hier mit dem [22] und seinen Verwechslungen verfahren ist, kann man dies auch mit dem [23] und [24] und deren Verwechslungen; so wie man dann auch alle übrigen Septimenaccorde damit in Verbindung bringen, und hierdurch für diese Uebung das Mannigfaltige mit dem Nützlichen vereinigen kann. —

§. 144.

Was die nunmehr vorzunehmende *gewöhnliche Auflösung* der Dissonanz des [25], [26], [27] und [28] betrifft, so geschieht solche, wie bereits §. 145. erwähnt worden ist, in der Art: dass dem

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

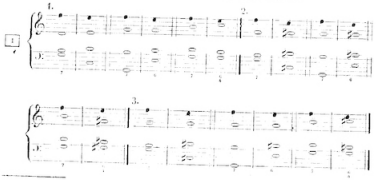
Das consonirende Intervall, in welches die betreffende Dissonanz tritt, muss also entweder die Terz, Quinte oder Octave eines ◺, ◺, ◺; oder die Terz, Sexte oder Octave eines ◺ dieser drei Dreiklänge; oder die Quarte, Sexte oder Octave eines ◺ derselben seyn. —

§. 143.

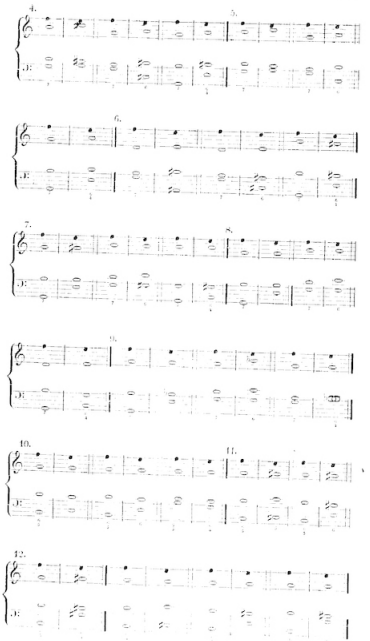
Nachstehende Beispiele sind nun so geordnet, dass zuerst die Septime des ◺, alsdann die Quinte des ◺, dann die Terz des ◺, und zuletzt die Unterseconde des ◺ jedesmal um einen *grossen halben Ton abwärts* gehen, und zwar in sämmtliche Intervalle des ◺ und seiner beiden Verwechslungen, des ◺ und seiner beiden Verwechslungen, und des ◺ und seiner beiden Verwechslungen. —

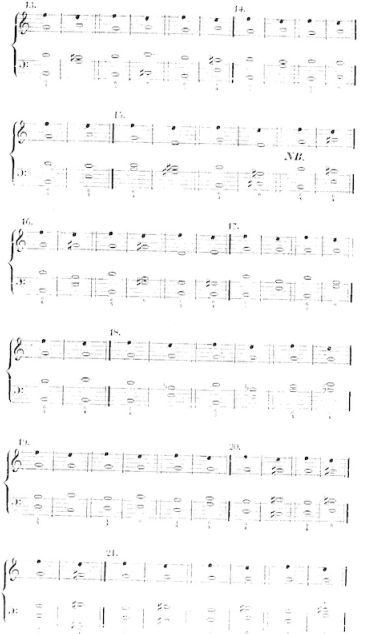
Z. B. No. 1 bis 9. wo dies mit der Septime des ◺
» 10 — 18. » » » » Quinte des ◺
» 19 — 27. » » » » Terz des ◺
und » 28 — 36, wo solches mit der Unterseconde des ◺ geschieht. —

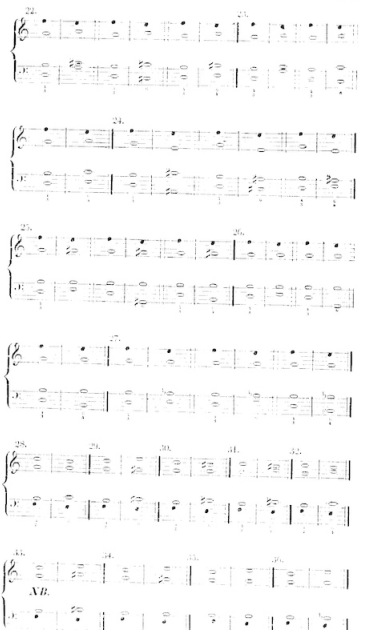
Auflösungen der Dissonanz des ◻, ◻, ◻, ◻.



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



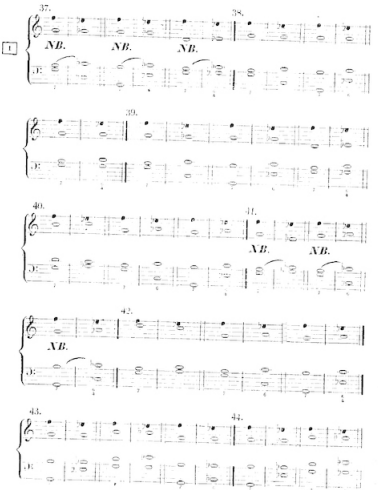

13.
14.
15.
NB.
16.
17.
18.
19.
20.
21.

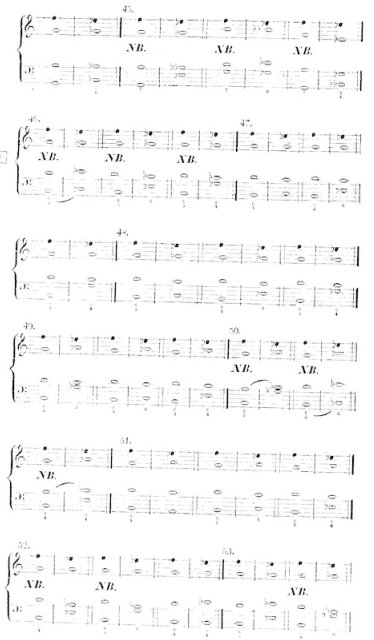

22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
NB.

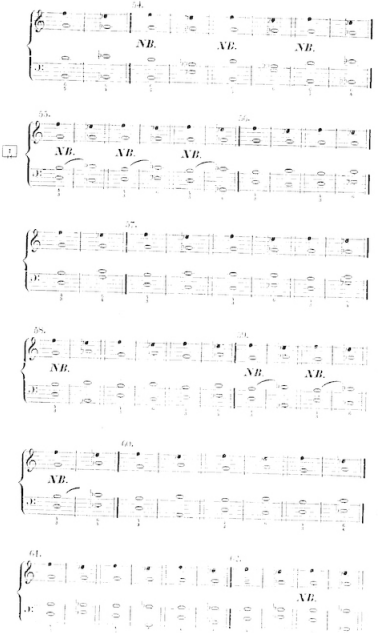
§. 146.

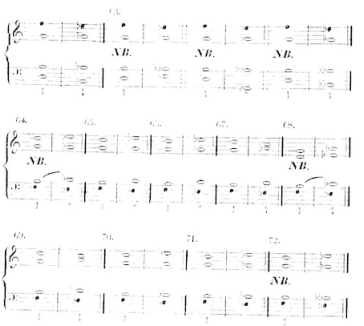
Nach derselben Ordnung folgen nun sämmtliche Fortschreitungen des [1] und seiner drei Verwechslungen, wobei die Dissonanz um *einen ganzen Ton abwärts* geht, und zwar

No. 37 bis 45 beim [1]
» 46 — 54 » [2]
» 55 — 63 » [3]
und » 64 — 72 » [4]





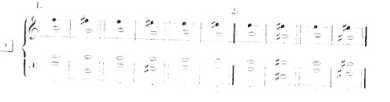


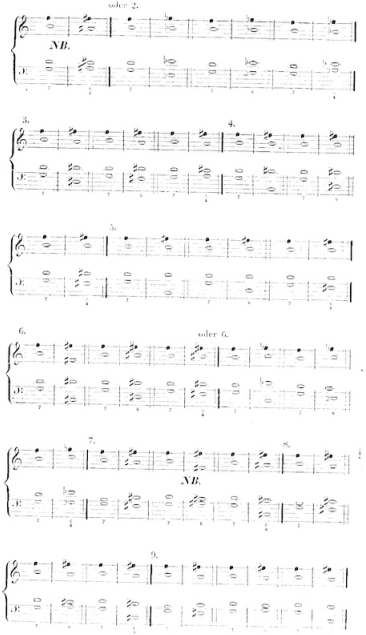


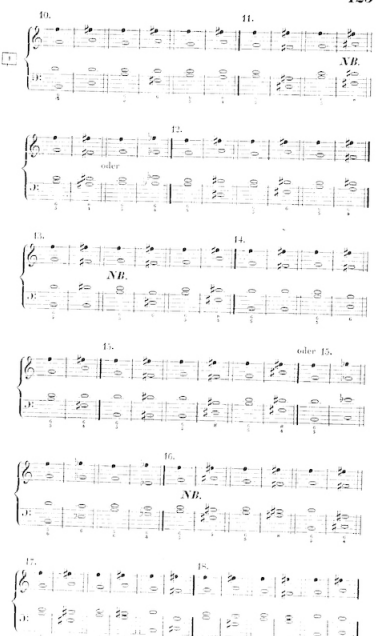
§. 147.

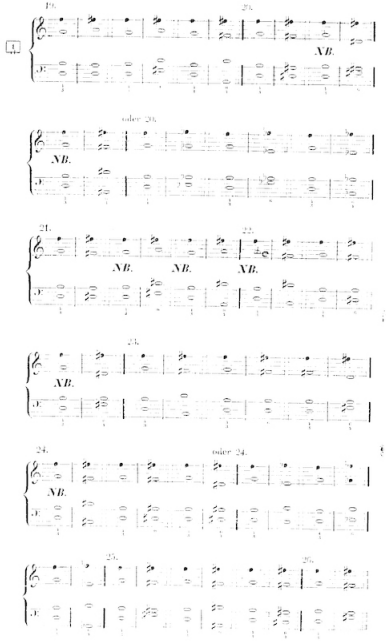
Nunmehr folgen nach derselben Ordnung diejenigen Fortschreitungen des [1] und seiner drei Verwechslungen, wobei die Dissonanz, nach derjenigen Erklärung, welche hierüber im 139. §. gegeben worden ist, entweder um einen *kleinen halben*, oder auch um einen *grossen halben Ton aufwärts* geht; und zwar von

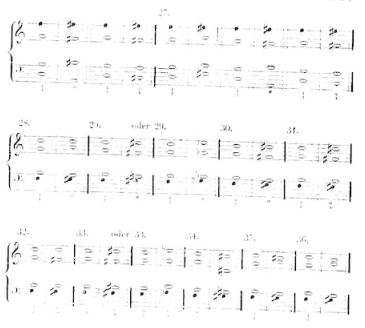
No. 1 bis 9 beim [1]
» 10 — 18 » [2]
» 19 — 27 » [3]
und von » 28 — 36 » [4]




oder 2.
NB.
3.
4.
5.
6.
oder 6.
7.
8.
NB.
9.


10.
11.
NB.
12.
oder
13.
14.
NB.
15.
oder 15.
16.
NB.
17.
18.

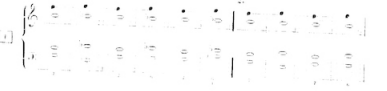


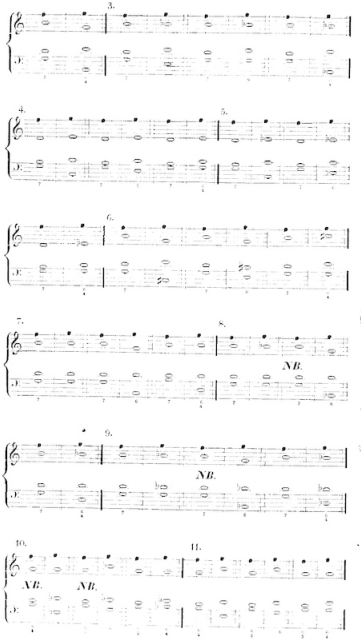


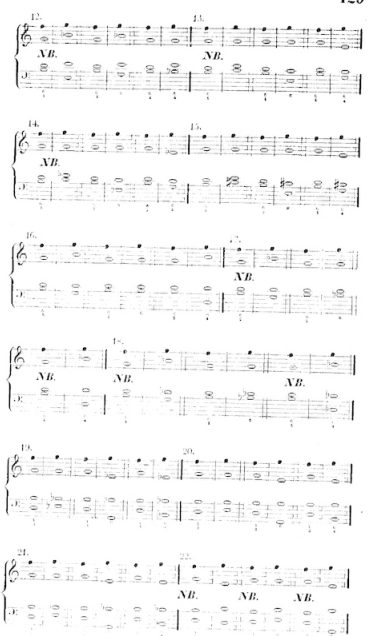
§. 173.

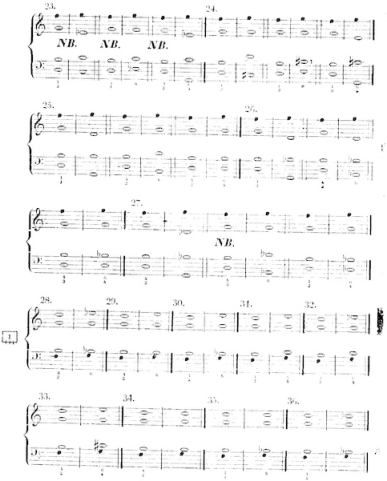
Nach derselben Ordnung, und in Beziehung auf die §. 139. gegebene Erklärung, über die Zulässigkeit der um einen *ganzen Ton aufwärts* gehenden Dissonanz des ♮ und seiner Verwechslungen, folgen nun die Beispiele

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




3.
4.
5.
6.
7.
8.
NB.
9.
NB.
10.
NB.
11.
NB.

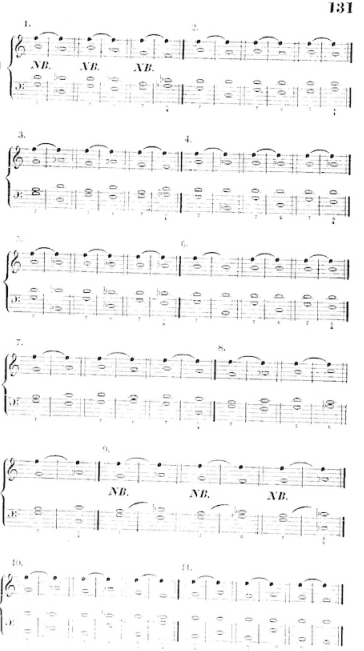

12.
NB.
13.
NB.
14.
NB.
15.
16.
NB.
17.
NB.
NB.
NB.
19.
20.
21.
NB.
22.
NB.
NB.

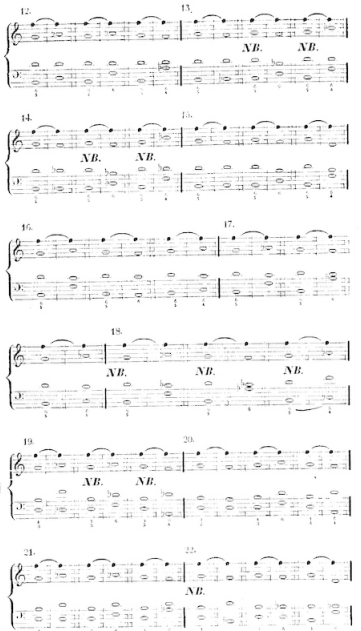


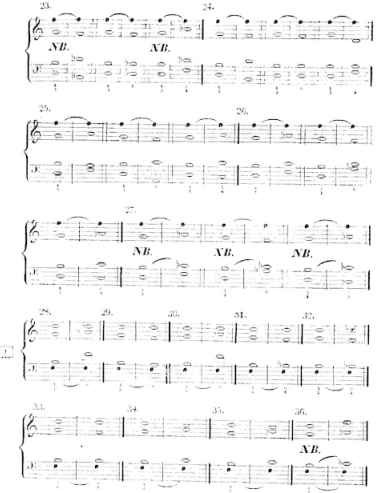
§ 149.

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

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







§. 130.

Der erforderlichen Vollständigkeit wegen, habe ich mich in vorstehenden Beispielen nicht auf die sieben Tonstufen der diatonischen Tonleiter beschränken können, sondern habe die *durch die vorgeschriebene Fortschreitung ein für allemal bestimmte Tonstufe* als betreffenden Bestandtheil des , und und deren Verwechslungen betrachtet, und hiernach die Tonhöhe der übrigen Intervalle des betreffenden Auflösungsaccordes angegeben.

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

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

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

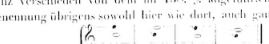
Dass nun alle diese Sätze *nicht von gleicher Brauchbarkeit* seyn können, ergibt sich wohl von selbst; ihre Aufstellung musste aber *vollständig* seyn, und jeden Falles ist von den viererlei Lagen welche durch den [1] mit seinen Verwechslungen, und von den dreierlei Lagen welche durch die angeführten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

§. 131.

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

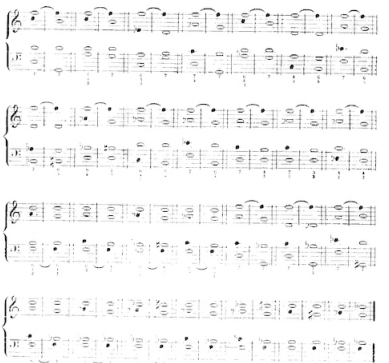
Man hatte von jeher den [1], seines fasslichen Zusammenklanges wegen, von der sogenannten *Vorbereitung seiner Dissonanz* gleichsam dispensirt, und ihm überall *freien Eintritt* gestattet. — Da nun auf diese Weise ein [1] dem anderen folgen konnte, was namentlich bei sogenannten chromatischen Gängen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

z. B.



Nach und nach hatte man diese Vergünstigung auch auf den [4] ausgedehnt, da dieser seiner drei kleinen Terzen wegen in allen Verwechslungen gleich fasslich klinget, und endlich sogar auch noch auf den [3] und [2].

Bei einer solchen ununterbrochenen Folge von Septimenaccorden, oder deren Verwechslungen, zeigt es sich nun, dass mehrere derselben zugleich als *Vorbereitungsaccorde* erscheinen, worüber bereits im 130. §. ein Beispiel gegeben worden ist, und wozu sich auch nachfolgende, aus den verschiedenen *Vorbereitungsdreiklängen* und deren Verwechslungen, gebildete Septimenaccorde und deren Verwechslungen benutzen lassen, z. B.

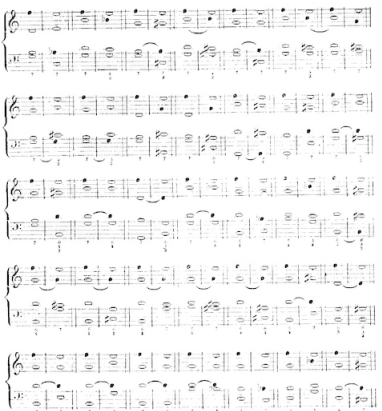


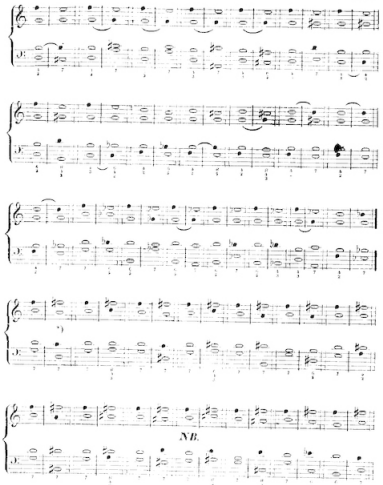
Alles, was nun §. 140. bis 142. über die weitere Ausdehnung der daselbst angeführten Vorbereitungsaccorde gesagt ist, kann auch auf diese eben notirten Sätze angewandt werden —

§. 132.

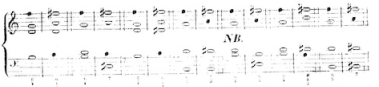
Durch den freien (nicht vorzubereitenden) Eintritt der eben angeführten viererlei Septimenaccorde sammt ihren Verwechslungen, kann man nun auch die Anzahl der Auflösungsaccorde noch bedeutend vermehren, und es können die hierzu geeigneten Dreiklänge, durch Beisetzung einer kleinen Septime, zu Septimenaccorden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

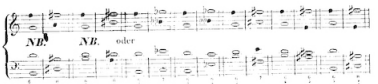
In nachstehenden Beispielen habe ich mich jedoch, *da wo die Dissonanz selbst frei eintreten sollte,* auf den [1] und [3] und deren Verwechslungen beschränkt, und von den beiden andern Septimenaccorden und ihren Verwechslungen nur diejenigen genommen, wo sich die hinzuzufügende Dissonanz bereits im vorhergehenden Accord enthalten befand. —





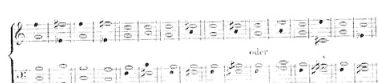
*) Diese *aufwärtsgehende* Fortschreitung der Septime in die Terz eines um eine Quarte tiefer, oder Quinte höher frei eintretenden [1] ist von *Kirnberger* und *Tasch* als Fortschreitung des Tones I äusserst, nur diese sie statt der kleinen Septime, die übermässige Sexte schreiben, z. B.

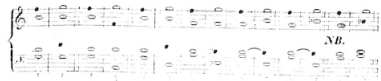

NB.

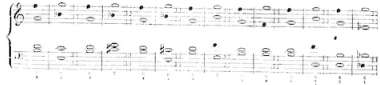

NB.
NB.
oder

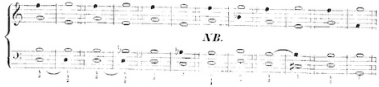
NB.
NB.

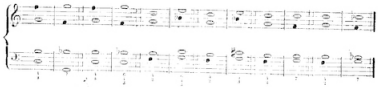
NB.
oder

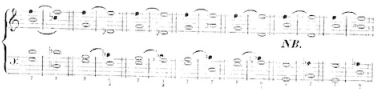

oder

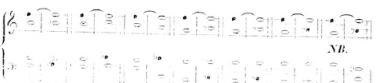

NB.

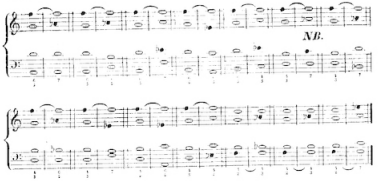



NB.



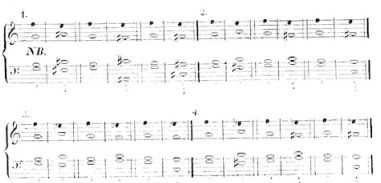

NB.

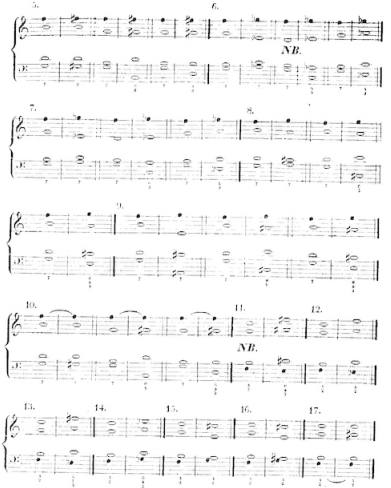

NB.



§. 133.

Endlich sollen nun auch noch diejenigen Fortschreitungen (Auflösungen) des □ hierher gesetzt werden, bei welchen die im 138. §. erwähnte *Auflösung der Dissonanz* in die *Dissonanz selbst* geschieht, und zwar in der nachstehend bemerkten Ordnung, nach welcher die Dissonanz zuerst um *einen grossen halben Ton*, und dann um *einen ganzen Ton abwärts;* ferner um einen *kleinen* oder *grossen halben*, auch um einen *ganzen Ton aufwärts* geht, und endlich von einem Accord zum andern *liegen* bleibt. Der Kürze wegen aber soll jedesmal nur der zweite □, zugleich mit seinen Verwechslungen, der erste aber *ohne* seine Verwechslungen notirt, und als zweiter dissonirender Accord auch nur der [7], [43], und mitunter der [3], nebst Verwechslungen, genommen werden; — z. B. No. 1. 2. No. 3. 4. No. 5. No. 6. 7. No. 8. 9. No. 10. No. 11—17.



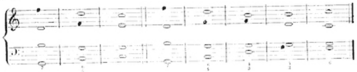


Anmerkung. Der Lernende wird nun wohl daran thun, alle diese Sätze ebenfalls zu transponiren, so auch bei letzteren die hier der Kürze wegen weggelassenen Verwechslungen des ersten □ mit einzumischen. — Uebrigens gilt auch hier die am Schlusse des §. 150. angenommene Bemerkung.

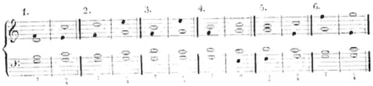
§. 134.

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

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

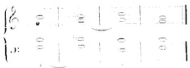


Noch wird als eine weitere Art der *Verwechslung der Auflösung* diejenige Fortschreitung des □, □, □ und □ betrachtet, wobei die Dissonanz *nicht* um einen *grossen halben* oder *ganzen Ton abwärts*, sondern *aufwärts* in dieses oder jenes Intervall des sogenannten *Auflösungsaccordes* geht, und dagegen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

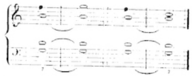


Es besteht aber *diese* Art der *Auflösung der Dissonanz* nur in der *Einbildung*, da z. B. bei vorstehender Accordfolge der zweite Accord wohl jedesmal *c* haben musste, indem dieses *dasjenige* seiner Intervalle ist, welches hier *nicht fehlen durfte*.

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



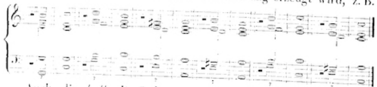
Endlich könnte man auch das bereits §. 137. angeführte Beispiel



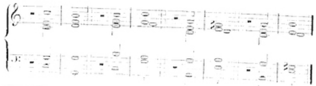
als eine *übergangene Auflösung*, und *rückwärtsgehend* als eine *übergangene Vorbereitung* betrachten, obgleich letzteres Verfahren selbst, wenn nämlich die Septime der Octave oder Quinte nachschlägt, wiederum als eine Art der *Vorbereitung* der Septime von manchen Tonlehrern angesehen wird, z. B.

§. 155.

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

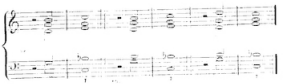


Auch die *halbe* *) Cadenz, wenn man sie hiernach bilden wollte, würde durch die Septime keine wesentliche Veränderung erleiden, z. B.

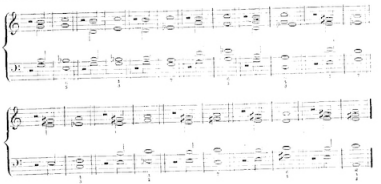


*) Dass man die Fortschreitung vom △ der Quarte zum △ der Prime, welche ihrer *Form* nach ebenfalls als eine *halbe Cadenz* erscheint, bei den Tonarten der Alten, als eine *ganze Cadenz* behandelt, wird aus den Beispielen des 19. und 20. Capitels zu ersehen seyn.

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



So wie denn auch die §. 128. aufgestellten Cadenzen dieser letzteren Art, durch Hinzufügung der *tonleiterfremden* Dissonanz des [7], noch durch folgende Sätze vermehrt werden könnten, z. B.



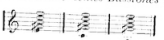
Der Lernende kann diesen Fingerzeig nun noch weiter benutzen, und die Aufstellung *sämmtlicher Cadenzen dieser Art* vornehmen.

Elftes Capitel.

Über den Septnonenaccord, Undecimenaccord und Terzdecimenaccord insbesondere, so auch über den Gebrauch des Terzquintnonenaccordes.

§. 136.

Es ist bereits §. 83. gezeigt worden, wie die Bildung dieser drei Accorde geschieht, und wie ihre dissonirende Eigenschaft zu betrachten ist, und ich will hier noch bemerken, dass mancher Tonlehrer, z. B. *Marpurg* in seinem *Handbuche beim Generalbasse und der Composition*, obige drei Accorde, nämlich den *Septnonen-*, *Undecimen-* und *Terzdecimenaccord*, als *Grundaccorde vom zweiten Range* *) betrachtet, und in der Art durch den [7] entstehen lässt, dass man diesem entweder eine Terz, Quinte oder Septime *unterhalb seines Basstones* noch beifügt, z. B.



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

§. 137.

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

a. *Septnonenaccord* [9], dessen bereits im 95. §. Erwähnung geschehen.

b. *Undecimenaccord* [11]

c. *Terzdecimenaccord* [13]

Im Generalbass bezeichnet man den [9] mit $\frac{9}{7}$, den [11] aber nur sehr selten mit $\frac{11}{9}$, den [13] aber fast gar nicht, da er eben-

*) Als Grundaccorde vom *ersten* Range nimmt Marpurg den [5] und [6], ferner den [65] und [6] und den [7] überhaupt an. –

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

§. 138.

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

Der Septnonenaccord besteht zwar ursprünglich aus dem □ mit beigefügter grosser None, als dem mitklingenden Verhältniss 1 : 9, z. B.

Allein man ist auch hier wie beim △ und □ verfahren, und hat dem ursprünglichen Septnonenaccord noch mehrere nachgebildet.

§. 139.

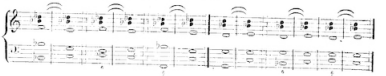
Wenn man die None und Septime als zwei sogenannt *vorzubereitende* Dissonanzen betrachtet, so ergeben sich der Septnonenaccorde so viele, als es die Intervalle eines △, △ oder △ gestatten, welchem ein anderer △, △ oder △ um eine Secunde oder Quarte tiefer vorhergehen kann, z. B.

Die Septime und None stehen nämlich im Verhältniss einer Terz zu einander, und dieses Terzenverhältniss kann nun entweder als Prime und Terz, oder als Terz und Quinte eines △ oder auch als Sexte und Octave eines △, oder als Quarte und [illegible] eines △ erscheinen, und zur sogenannten Vorbereitung der [illegible] oder None eines [illegible] benützt werden.

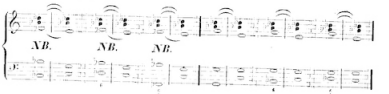
Durch den △, welcher um eine grosse Secunde aufwärts geht, so auch durch seine beiden Verwechslungen, würde sich also ein □ mit einer kleinen Septime und grossen None bilden und vorbereiten lassen, z. B.

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

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



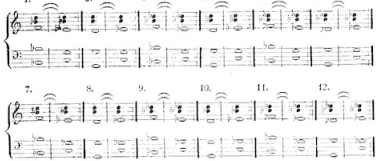
Und endlich dieses Verfahren mit dem △ vorgenommen, veranlasst beidemal einen □ mit der kleinen Septime und kleinen None, z. B.



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

§. 160.

In vorstehenden Sätzen erscheinen die Septime und None nur beim △; wenn man aber statt des △, den ▷ oder ◁ zur Bildung von Septnonenaccorden verwenden will, so dass die Septime und None in Gesellschaft des einen oder des anderen dieser zwei Dreiklänge erscheinen, so ergeben sich noch folgende Septnonenaccorde, z. B.

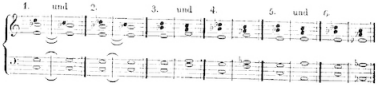


Von diesen neun verschiedenen Septnonenaccorden, nämlich:

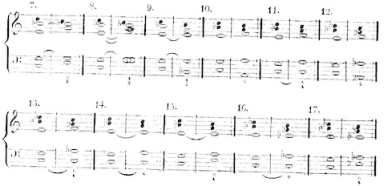
sind jedoch nur No. 1. und 2. als gewissermassen *selbstständige* Accorde im Gebrauche, was auch bereits §. 95. bemerkt worden ist.

§. 161.

Will man nun für die None der beiden Nonenaccorde No. 1. und 2., da sie *vorbereitet* worden ist, auch eine der Septime ähnliche *Auflösung* annehmen, so kann solche entweder in die Octave des □ oder *zugleich mit dieser kleinen Septime*, in die Terz oder Quinte des △ oder ◁ geschehen, z. B.



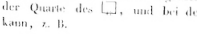
Dass diese sogenannten Auflösungen auch bei den Verwechslungen des ▯, △ und ◁ Statt finden können, versteht sich von selbst, eben so jedoch auch: dass *nicht alle* diese Fortschreitungen von *gleicher* Güte sind, z. B.

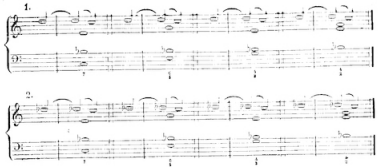


§. 162.

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

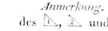
Wenn man indessen annimmt, dass auch die beiden Septnonenaccorde No. 1. und 2. gleich den übrigen, bei der Retardation vorkommen können (so wie sie denn in der That gewöhnlich nur daselbst angetroffen werden), in welchem Falle die None, als ein der Octave des □ vorangehendes Intervall, erscheint, folglich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

*) Dieser □ findet sich nicht unter den §. 94. aufgestellten Septnonenaccorden der Dur- und Molltonleiter, und hier fehlen dagegen der 6., 14. und 19. der daselbst notirten Septnonenaccorde der Molltonleiter, somit letztere drei, nämlich von c ausgehend folgende  noch hinzuzufügen, und in allem zwölf verschiedene Septnonenaccorde anzunehmen wären, wenn nicht, mit Ausnahme der beiden ersten Accorde *alle übrigen Septnonenaccorde* ohnedies einer ziemlich *willkührlichen* Zusammensetzung unterworfen wären, so dass selbst mit diesen zwölf verschiedenen Zusammensetzungen die mögliche Anzahl aller Septnonenaccorde nicht begrenzt erscheinen kann.



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

§. 163.

Durch Weglassung der Septime des ◻ bildet sich der Terzquintnonenaccord, z. B.  dessen, so wie seines Zeichen, ebenfalls §. 95. bereits Erwähnung geschehen ist.

Da nun sowohl dem ◺, ◺ wie ◺ eine None beigesetzt werden kann, und zwar entweder die *grosse*, oder die *kleine None*, so erhält man hierdurch folgende sechserlei Terzquintnonenaccorde, deren verschiedene Zeichen sich von selbst ergeben, und daher nicht besonders angeführt werden, z. B.

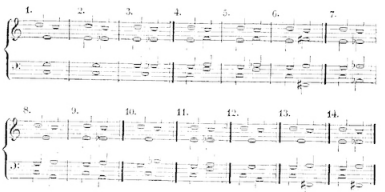
Auch bei dieser None findet die nämliche Auflösung oder vielmehr dieselbe *Fortschreitung* wie bei der None des ◻ Statt, z. B.

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

§. 164.

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

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



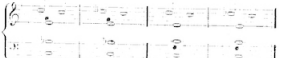
Anmerkung. Bei 1. 2. 3. geschieht die Auflösung in die Octave des ◺, ◺ und ◺; bei 4. 5. 6. in die Quinte dieser drei Dreiklänge, und bei 7. 8. 9. in die Terz derselben. Bei 10 in die Octave und bei 11. in die Quinte des ⑤ und bei 12. in die Terz des ⑥; bei 13. in die Quinte des ⑤ und bei 14. in die Quinte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

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

§. 165.

Was nun die *Vollständigkeit* und die *Lage* der *Intervalle* des ◻ und ◿ anbetrifft, so bemerke man sich desfalls Folgendes:

1. In vierstimmigen Satze kann den nachstehend notirten Septnonen- und Terzquintnonen-Accorden nur die Quinte fehlen, z. B.

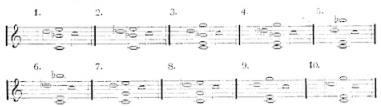


und die None muss bei den letzten Nonen-Accorden stets als *solche* gegen die *Octave der Prime* erscheinen.

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

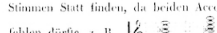
3. Man legt zwar die None am zweckmässigsten in die oberste (höchste) Stimme, und dann erscheint sie beim ▭ und ◿ auch zugleich als Septime gegen die Terz, z. B.

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

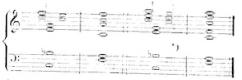


Anmerkung. Bei 3. und 4. musste der ▭ fünfstimmig genommen werden, da ihm die Terz nicht fehlen durfte, die Quinte aber, des Beispiels wegen, in der obersten Stimme enthalten seyn sollte.

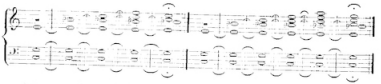
§. 466.

Was nun den Gebrauch des ▭ und ▭ anbetrifft, so könnte ersterer als ein sechsstimmiger Accord, auch nur bei 5 — 6, und letzterer als ein siebenstimmiger Accord, auch nur bei 6 — 7 Stimmen Statt finden, da beiden Accorden allenfalls nur die Quinte fehlen dürfte, z. B.  oder

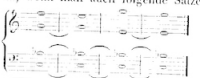
auch müsste nach der gewöhnlichen Behandlungsart der Dissonanzen, beim ▭ die Undecime zugleich mit der None, beim ▭ die Terzdecime zugleich mit der Undecime und None abwärtsgehend in den ▭, und dieser dann nochmals für sich aufgelöst werden, z. B.



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



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



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

*) Bei *dieser* Auflösung des ▭ müssen die Terzdecime und None zwei Quinten machen.

Zwölftes Capitel.

Von den Retardations- und Präsonanz-Accorden.

§. 167.

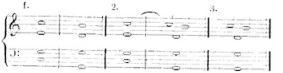
Es ist bereits §. 85. bemerkt worden, dass ich *diejenigen* Accorde *Retardations-Accorde* nenne, deren Intervalle zum Theil durch die *Zurückhaltung (Retardation)* eines oder einiger der *stufenweise* fortschreitenden Intervalle des unmittelbar vorhergegangenen Accordes entstanden sind.

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

Die sonderbare Benennung dieser zurückgehaltenen Intervalle als *zufällige Dissonanzen*, mag dadurch entstanden seyn, dass man sie als *Vorhalte*, also als *nicht wesentlich*, und wegen ihres *Secundenverhältnisses zur nachschlagenden Note*, als *dissonirend* betrachtet hat; ihr *eigentlich* harmonisches Verhältniss wurde hierbei ganz ausser Acht gelassen, und daher kam es denn, dass man einen und denselben △ oder ▽ nach Umständen bald als *consonirend*, bald als *dissonirend* zu betrachten hatte. Die dafür angenommene Benennung *Retardations-Accorde* möchte daher passender erscheinen, und da bei denjenigen dieser Accorde, welche *wirklich dissonirender* Natur sind, ihrer Fasslichkeit wegen aber *freiauschlagend* gebraucht werden können, gewissermassen ein *Vortönen* ihrer betreffenden Dissonanz Statt findet, so habe ich diesen letzteren Accorden, wenn solche *freiauschlagend* gebraucht werden, den Namen *Präsonanz-Accorde*[1]) gegeben. Wenn daher der unter No. 2. notirte *Retardations-Accord* wie bei No. 3. *freiauschlagend* erscheint, so wird derselbe, um diesen seinen

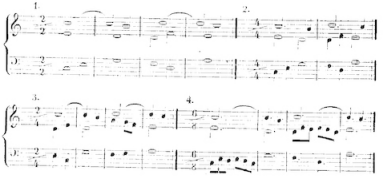
[1]) Dass die aus dem *vorgehenden* Durchgang entspringenden Accorde, ebenfalls als Präsonanz-Accorde erscheinen, wird aus dem nachfolgenden Capitel zu ersehen seyn.

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

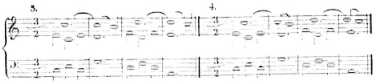


§. 168.

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



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



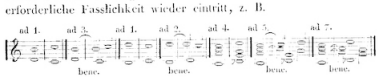
§. 169.

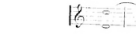
Was nun die weiteren diese Setzart angehenden Vorschriften anbetrifft, so bemerke man sich desfalls folgende:

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

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

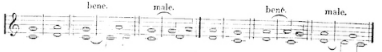
Wenn man aber eine Versetzung der betreffenden Intervalle um eine Octave hinauf oder herunter vornimmt, so kann man solche Stimmenführungen brauchbar machen, indem alsdann die erforderliche Fasslichkeit wieder eintritt, z. B.



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

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

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



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

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

Anmerkung. Da hier der *Anschlag* der mit *NB.* bezeichneten None und Septime, mit demjenigen des oben bei der dritten Regel gegebenen Beispiels ganz gleich ist, so erscheint dieser Satz auch nicht fehlerhaft; allein der *untere* Theil der Octave kann nicht zurückgehalten werden, da hierbei eine als fehlerhaft an-

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

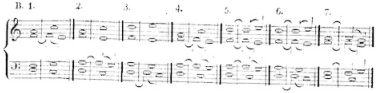
Man kann es daher als *Regel* annehmen: dass man die Octave des nachschlagenden Basstones in der Oberstimme vermeiden soll, z. B.

6. Obgleich nun alle übrigen stufenweise auf- oder abwärtsgehende Intervalle ohne weitere Beschränkung retardirt werden können, so eignen sich doch die *abwärtsgehenden* besser hierzu, als die *aufwärtsgehenden*, es müsste denn die Fortschreitung der letzteren *bedingt* erscheinen, z. B.

§. 170.

Da, wie bereits gesagt, nur die *stufenweise fortschreitenden* Intervalle eines Accordes retardirt werden sollen, so ergibt sich hieraus folgende Anwendung bei einer Verbindung von Dreiklängen und ihren Verwechslungen.

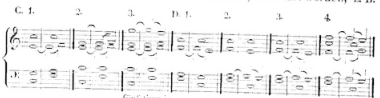
1. Bei *secundenweise aufwärts* oder *abwärts* fortschreitenden Dreiklängen, können *sämmtliche* Intervalle retardirt werden, nur kann dieses nicht *gleichzeitig mit allen* geschehen, da wenigstens *ein* Intervall den taktgemässen Eintritt des zweiten Accordes bezeichnen muss. Es können also bei secundenweise fortschreitenden Dreiklängen folgende Retardationen Statt finden, z. B.



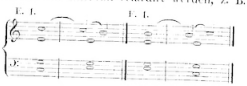
Anmerkung. Da die Terz, bei einer Secundenfortschreitung zweier Dreiklänge, sowohl aufwärts als abwärts gehen kann, so kann man sie auch, erforderlichen Falles, gleichzeitig mit ihrer Octave retardiren.

Die *Quinte* kann jedoch nur bei *aufwärtsgehenden* Secunden gleichzeitig mit ihrer Octave, und die *Octave* des Basstons nur bei *abwärtsgehenden* Secundenfolgen *gleichzeitig* mit dem Basston retardirt werden, wie aus dem obigen Beispiel A. 6. und 7. und B. 6. und 7. zu ersehen ist.

2. Bei allen *quartenweise* aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklängen, können zwei Intervalle, und bei denjenigen derselben, deren *Quinte* und *Octave* eine *zweifache* Fortschreitung gestattet, drei Intervalle, sowohl einzeln als verbunden, retardirt werden, z. B.



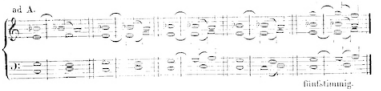
3. Bei allen *terzenweise* aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklängen, kann *nur ein* Intervall retardirt werden, z. B.



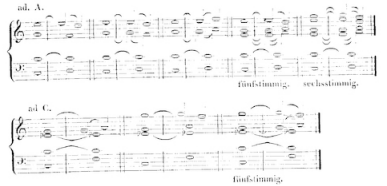
§. 171.

Wenn man nun durch Hinzufügung einer kleinen Septime diejenigen der vorstehenden Dreiklänge, welche um eine *Secunde* oder *Quarte aufwärts*, und um eine *Terz abwärts* gehen, zu *Septimenaccorden* macht, so können dadurch folgende Retardationsaccorde gebildet werden.

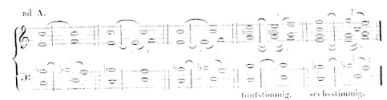
1. Durch Hinzufügung dieser Septime beim *ersten* Dreiklange, in welchem Falle sie zugleich einzeln, oder in Verbindung mit den übrigen Intervallen, retardirt werden kann, z. B.

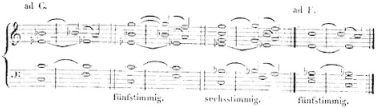


2. Durch Hinzufügung dieser Septime beim *zweiten* Dreiklange, wodurch sie zugleich als vorbereitet erscheint, z. B.



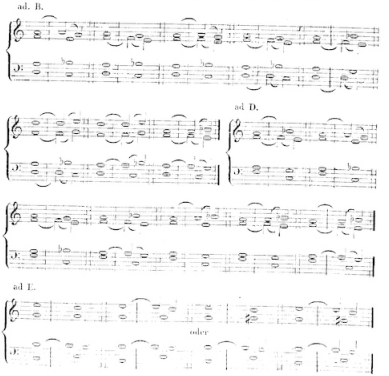
3. Durch Hinzufügung dieser Septime bei *beiden* Dreiklängen, z. B.





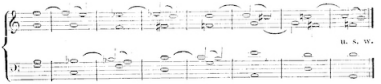
Anmerkung. Da die dem zweiten ◺ beizufügende *Septime*, bei der *secundenweise abwärtsgehenden* Fortschreitung als Octave, und bei der *quartenweise abwärtsgehenden* als Terz dieses zweiten ◺ würde liegen und daher *ohne* Fortschreitung (Resolution) bleiben müssen, so konnte sie auch dem zweiten ◺ der Beispiele B. und D. *nicht* beigefügt werden.

Dies kann jedoch *alsdann* geschehen, wenn man sie *frei* eintreten lassen will, in welchem Falle sie auch noch dem zweiten ◺ der Fortschreitung E. beigefügt werden kann, z. B.



§. 172.

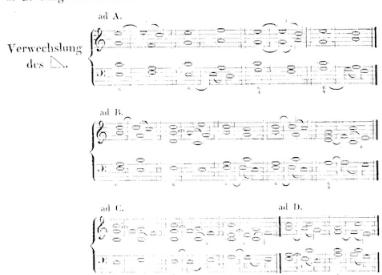
Diese frei eintretende Septime kann man nun, bei einer weiteren Fortschreitung, ebenfalls der Retardation unterwerfen, und so eine ganze Folge von Retardationsaccorden bilden, z. B.

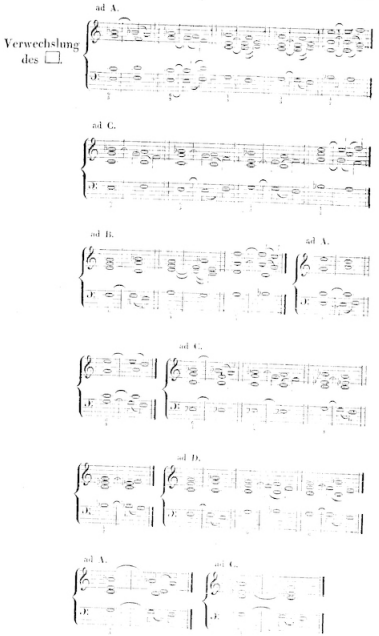


So wie man denn, begreiflicher Weise, der Retardationsaccorde jeder Art so viele an einander reihen kann, als sich hierzu Accordfortschreitungen eignen; nur würde eine *zu lange* Folge den Geist ermüden, da sie keinen Schlussfall zulässt.

§. 173.

Bei Uebertragung der bisher angeführten Retardationsaccorde auf die *Verwechslungen* des ◺ und □, kann sich der Lernende auf diejenigen Verwechslungen beschränken, welche sich durch die *Umkehrung* dieser verschiedenen Sätze als brauchbar ergeben, z. B. einige derselben:





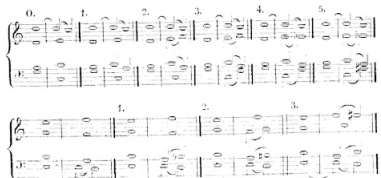
Anmerkung. Wenn man die durch die terzenweise aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklänge sich bildenden Retardationsaccorde, auf die Verwechslungen dieser Dreiklänge anwenden will, so muss man darauf sehen, dass das eine oder das andere der an keine Bewegung gebundenen Intervalle, dennoch eine solche, oder einen nochmaligen Anschlag erhalte, da ausserdem die Taktschläge nicht fühlbar würden, z. B.

Ohne Bewegung.

Mit Bewegung.

§ 174.

Da nur die *retardirten* Intervalle an eine *bestimmte*, nämlich an ihre *stufenweise* Fortschreitung *gebunden* sind, so können die übrigen Intervalle, anstatt liegen zu bleiben, diejenige freie Bewegung erhalten, wodurch sie zugleich mit dem nachschlagenden Intervall eine *neue Harmonie* bilden, was aus nachstehenden Sätzen deutlich hervorgeht, welche das retardirte Intervall bei O. in der Oberstimme und bei B. im Basse enthalten.

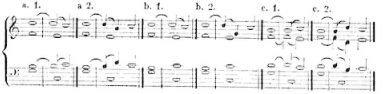


Bei der bisherigen Benennung dieser retardirten Intervalle als *zufällige Dissonanzen*, nannte man vorstehendes Verfahren: *Die Veränderung der Harmonie bei Auflösung der zufälligen Dissonanz.*

Wenn die *freien* Intervalle der *Oberstimme* statt *liegen* zu bleiben, zwar fortschreiten, allein hierdurch *keine* neue Harmonie, sondern nur eine *veränderte Lage* derselben bilden, so darf dieses *nicht* dem obigen Verfahren gleichgestellt werden; nimmt indessen der *Bass* Theil daran, so ändert sich allerdings die Harmonie, da sie nunmehr als die eine oder die andere *Verwechslung* des betreffenden Accordes erscheint, z. B.

§ 175.

Da, wo zwei Intervalle gleichzeitig retardirt werden, und in eine und dieselbe Tonstufe, oder deren Octave, fortschreiten können, kann man auch *vor* ihrer Fortschreitung eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vornehmen, oder man kann auch das einzelne retardirte Intervall, bevor es seine vorgeschriebene Fortschreitung antritt, in eine noch *unbesetzte* Tonstufe herunter- oder hinaufgehen lassen, z. B.



Bei a. 1. erscheinen Terz und Quinte des ersten Accordes *gleichzeitig* retardirt, und gehen beim zweiten Accord in die zwei Octaven des Basstons. Bei a. 2. erscheinen beide Intervalle auf gleiche Weise retardirt, allein bevor sie in die beiden Octaven des zweiten Accordes fortschreiten, nehmen beide eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vor.

Bei b. 1. erscheint die Quinte des ersten Accordes *allein* retardirt, welche bei b. 2. vor ihrer weiteren Fortschreitung in die noch freie Tonstufe des zweiten Accordes heruntergeht.

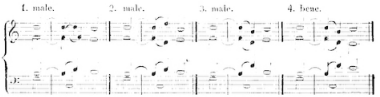
Bei c. 1. erscheinen Terz, Quinte und Septime des ersten Accordes *gleichzeitig* retardirt, von welchen bei c. 2 die beiden ersteren Intervalle eine *Vertauschung* ihrer Tonstufen vornehmen, während dem die Septime in die Quinte heruntergeht.

Bei diesem Verfahren hat man nun hauptsächlich auf folgende drei Regeln zu achten:

1. dass es nur bei einem langsamen Zeitmass Statt findet;

2. dass das sich bewegende Intervall, von derjenigen Tonstufe aus, in welche es herunter- oder hinaufgeht, eben so gut seine vorgeschriebene Fortschreitung antreten kann, als auch ausserdem;

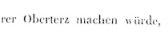
3. dass bei einem solchen Verfahren, die einmal als fehlerhaft angenommenen Quinten- und Octavenfolgen ebenfalls vermieden werden; z. B.



Bei 1., wo die Fortschreitung des Alts nach *e* *bedingt* erscheint, kann solche nicht vom Discant übernommen werden, und obgleich *keine* eigentliche Octavenbewegung zwischen dem Tenor und Alt Statt findet, so würde solche dennoch so *klingen*. Bei 2. macht der *Discant* und bei 3. der *Tenor* eine melodisch fehlerhafte Fortschreitung; dagegen bei 4. sämmtliche Fortschreitungen gut sind.

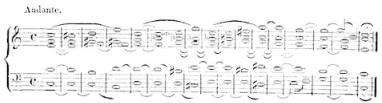
Namentlich eignet sich eine solche Vertauschung der Tonstufen, für die *ungeraden* Taktarten, indem hierdurch die Fühlbarkeit ihrer Taktschläge besonders gut herausgehoben wird, z. B. No. 4. des vorigen Exempels im $^3/_4$ Takte.

§. 176.

Es ist §. 169. unter den daselbst aufgestellten Beispielen auch folgendes als fehlerhaft bezeichnet worden; allein wenn hierbei die Oberstimme eine freie Bewegung nach ihrer Oberterz machen würde, z. B.  so würde der Satz hierdurch verbessert erscheinen.

Ebenso in folgendem Falle und namentlich in einem mehrstimmigen Satze, z. B.

Wollte man der betreffenden Harmonie noch ein *längeres* Verweilen geben, und einen solchen Satz als einen *Progressionssatz* behandeln, so würde er sich noch vortheilhafter gebrauchen lassen, z. B.



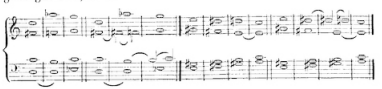
§. 177.

Bei *chromatischen* Tonfolgen kann das *chromatische* Intervall sowohl in den *Anschlag* gebracht und dann retardirt werden, als auch, bei der Retardation des diatonischen Intervalles, in den *Nachschlag* kommen. Erstere, als die natürlichere Art, ist indessen vorzuziehen, z. B. A. und B.

A.

B.

Man muss aber hierbei darauf sehen, dass die *erhöhten* Intervalle, wenn sie wiederum *erniedrigt* werden, und die *erniedrigten*, wenn sie wiederum *erhöht* werden, in diesen Fällen *nicht* retardirt werden, da dieses Verfahren gewissermassen ihrer Natur entgegen wäre, obgleich diese Fortschreitungen *ohne* Retardation ganz gut sind, z. B.



§. 178.

Die Anwendung der im Eingange gegenwärtigen Capitels erwähnten Präsonanzaccorde, beruht hauptsächlich auf der *Fasslichkeit ihrer Harmonie*, wo also diese bei einem *dissonirenden Retardationsaccord* Statt findet, da kann derselbe, wie auch schon bemerkt, *ohne* Retardation (Zurückhaltung, Bindung) der betreffenden Intervalle eintreten, und wird hierdurch als Präsonanzaccord benannt. Nachstehende Folge von Retardationsaccorden, erscheint daher als eine Folge von Präsonanzaccorden, wenn diese Accorde *frei* (ohne Bindung der betreffenden Intervalle) eintreten.

Retardationsaccorde. Präsonanzaccorde.

Man kann aber auch ohne alle Beziehung auf den freien Anschlag dissonirender Retardationsaccorde, sowohl einzelne, als ganze Folgen von Präsonanzaccorden bilden, wenn man das *vortönende* (präsonirende) Intervall, als einen *harmonischen Vorschlag* behandelt, welcher bald diesem, bald jenem Intervall, bald einzeln, bald verbunden *vorgesetzt* werden kann, wie z. B. bei nachstehender Folge von Septimenaccorden und ihren Verwechslungen.

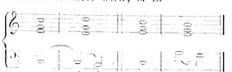
A.

B.

Wenn man nun auch das *vortönende* Intervall dieses Beispiels als einen wirklichen *Vorschlag* betrachten will, so kann man dennoch einen solchen Vorschlag nicht als einen *zufälligen harmonischen Bestandtheil* des betreffenden Accordes annehmen, da er einen eben so *wesentlichen* Theil desselben ausmacht, wie *jedes* der übrigen Intervalle.

§. 179.

In Betreff der Bezeichnung (Bezifferung) der Retardations- und Präsonanzaccorde im Generalbasse, bemerke man sich, dass solche bei allen gegen den Basston *retardirten* oder frei eintretenden Intervallen durch die gewöhnliche Bezeichnung der betreffenden Tonstufen geschieht, und dass nur da, wo der Basston ein einzeln retardirtes oder frei eintretendes Intervall besitzt, der betreffenden Note ein schräger Strich beigesetzt und blos die *nachschlagende* Bassnote beziffert wird, z. B.



Werden aber gleichzeitig mit dem Basse noch Oberstimmen retardirt, so gibt man den retardirten Intervallen den gewöhnlichen Querstrich, und bezeichnet blos das fortschreitende Intervall, z. B.

Hiernach kann nun der Lernende sämmtliche Beispiele zu seiner Uebung bezillern.

§. 180.

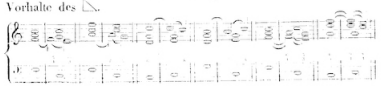
Zur Bildung eines *mehrstimmigen* Satzes, können nächst den Octaven der *frei fortschreitenden* Intervalle, auch diejenigen der *retardirten* Intervalle genommen werden, welche eine *zweifache* Fortschreitung gestatten, z. B.

§. 181.

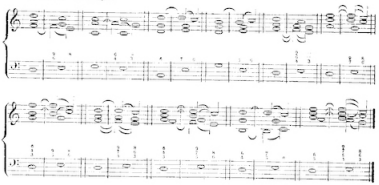
Schliesslich will ich noch denjenigen Lesern zu Gefallen, welche das *Kirnbergersche* Werk: *die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin 1773) nicht besitzen, die darin enthaltenen zwei Tabellen der von Kirnberger sogenannten *zufälligen Dissonanzen* hier mittheilen, bemerke aber dabei, dass ich die von Kirnberger *nicht* angeführten *Vorbereitungsaccorde* deswegen noch *hinzugefügt* habe, weil ausserdem gar kein Gebrauch von diesen Tabellen zu machen wäre. —

1. Tabelle des vorgehaltenen Dreiklanges und seiner beiden Verwechslungen.

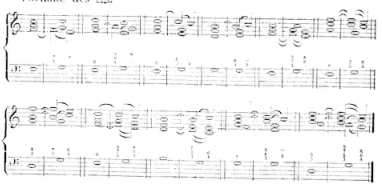
Vorhalte des ◺.



Vorhalte des ◺.



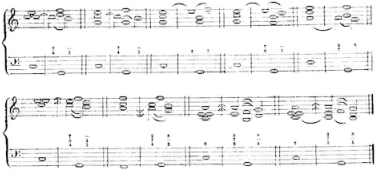
Vorhalte des ◺.



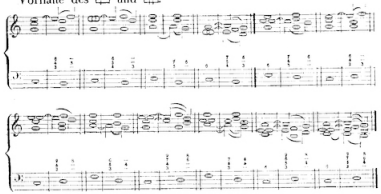
Vorhalte des Basses dieser drei Accorde.

2. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes und seiner drei Verwechslungen.

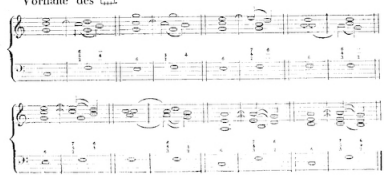
Vorhalte des □



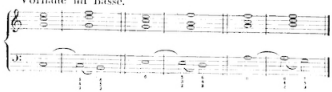
Vorhalte des □ und □



Vorhalte des □



Vorhalte im Basse.



Anhang zum zwölften Capitel.

§. 182.

Aus den aufgestellten Beispielen über die Retardations- und Präsonanz-Accorde, wird man zur Genüge ersehen haben, dass sich solche *nicht* auf den Nonen-, Septnonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accord, oder auf die ohnedies nur *uneigentlichen* Verwechslungen dieser Accorde, sondern lediglich auf die beschriebene *Retardation der Intervalle* gründen, somit man dasjenige, was über obengenannte Accorde und namentlich über die beiden letzteren, in andern Lehrbüchern gesagt ist, eben nicht nöthig haben möchte, zu einem besonderen Gegenstande seiner musikalischen Forschungen zu machen. —

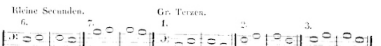
§. 183.

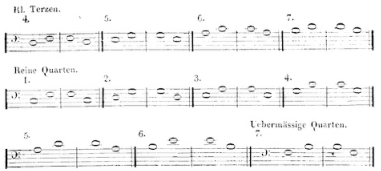
Da ich durch die §. 170. aufgestellten Dreiklangsfortschreitungen nur im *Allgemeinen* zeigen wollte, welche Accordfolgen sich mehr oder weniger zur Retardation ihrer Intervalle eignen, so habe ich mich hierbei nur auf *eine* Tonleiter, und zwar auf die *Durtonleiter* beschränkt. Um indessen den Lernenden in den Stand zu setzen, diese Uebung mit *allen Accorden beider Tonleitern* vorzunehmen, so folgen nachstehend *sämmtliche* sich hierzu eignende Dreiklangsfortschreitungen der Dur- und Molltonleiter.

Durtonleiter, auf- und abwärtsgehend.

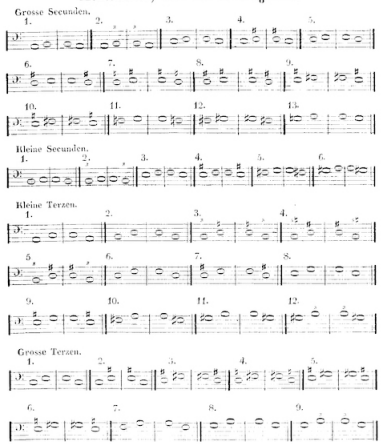
Grosse Secunden.

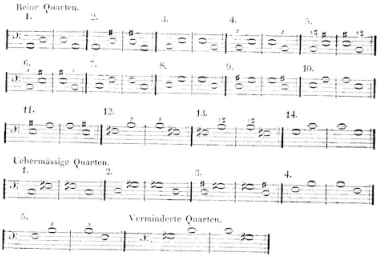
Kleine Secunden. Gr. Terzen.



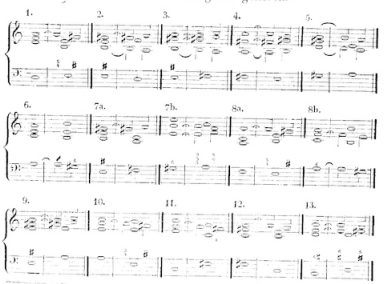


Molltonleiter, auf- und abwärtsgehend.

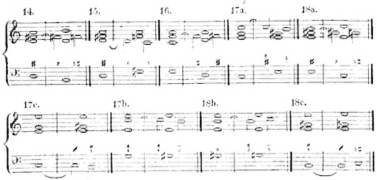




Von diesen Dreiklangsfolgen finden sich nun nachstehend einige in vier Stimmen aufgestellt, welche *nur der Molltonleiter* eigen sind, und deren Behandlung als Retardations- und Präsonanz-Accorde *) zu den merkwürdigeren gehören.

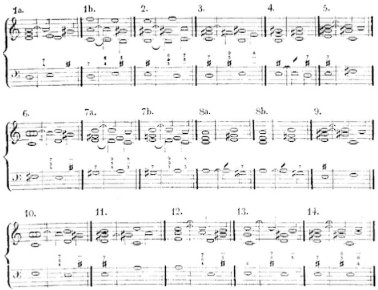


*) Diejenigen dieser Accorde, welche durch ihren *forte* Anschlag als Präsonanzaccorde gebraucht werden können, wird der Leser leicht von selbst finden.



§. 184.

Durch Hinzufügung der Septime (§. 171.) ergeben sich nun noch weiters verschiedene Retardationen der Molltonleiter, deren etliche nachstehendes Beispiel enthält.

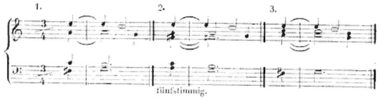


Da sich die Bassfortschreitung No. 13. nicht wohl *rückwärtsgehend* gebrauchen lässt, (wie dies der Fall mit den übrigen war) so musste hier statt des ◺ der ◺ genommen werden. —

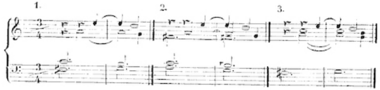
Der Lernende kann nun die *Retardation* bei allen übrigen Accordfolgen versuchen. —

§. 185.

Noch sey hier bemerkt: dass wenn man von zwei retardirten *oberen* Intervallen, eines noch um einen Taktschlag länger zurückhält als das andere, sich hierdurch die vermeintliche Anwendung der sogenannten *zufälligen Dissonanzen* beim *Nonen-* und *Septnonen-Accord,* und wenn man dem einen oder dem anderen dieser zwei Intervalle *seine Oberterz beifügt,* dasselbe beim Undecimenaccord darstellt, z. B. 1. 2. 3.

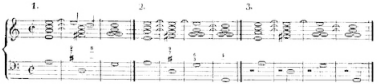


Man kann auch zur Vermeidung des Umstandes: *dass eine lange Note an eine kurze gebunden erscheint,* diese Sätze auf folgende Art notiren, z. B.

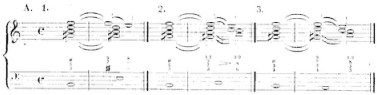


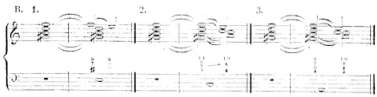
Endlich kann man auch dieses Verfahren noch dahin umändern, dass man statt der *oberen,* die *tieferen* Töne des hier vorkommenden [3] später eintreten lässt, z. B.

Wenn man nun nachstehenden Satz bei 1., so notirt wie bei 2., somit die Retardation des Diskantes verlängert, und dann den Eintritt des Basses durch Pausen unterbricht, sonach den Basston später als die übrigen Intervalle der betreffenden Accorde eintreten lässt, so erscheint hierdurch im zweiten Takt von No. 3. ein [ ] mit vermeintlich *unterschobenem* Grundton, wie dessen §. 156. Erwähnung geschehen ist, z. B.



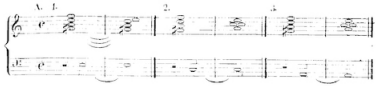
Noch anschaulicher ergeben sich aber diese vermeintlich unterschobenen Grundtöne, wenn man bei der Folge zweier Accorde wie z. B. in nachstehenden drei Sätzen bei A, jedesmal den Basston des ersten Accordes weglässt, (was aus dem Grunde wohl geschehen kann, da seine *Octave* in der Oberstimme vorhanden, und die *Harmonie* dieses Accordes an sich *vollständig* ist) und diese Sätze so wie bei B notirt, z. B.

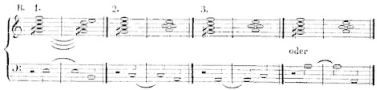




Aus vorstehendem Beispiel B sieht man nun, welche eigentliche Bewandniss es mit den §. 156. angeführten Marpurg'schen drei *Grundaccorden vom zweiten Range*, und mit demjenigen Verfahren hat, wo zu einem in den Oberstimmen forttönenden Accord, noch ein eigener Basston hinzutritt.

Man kann aber auch vorstehenden Satz, ohne die Retardation der Oberstimmen, und dagegen den Basston des zweiten Taktes, schon in der zweiten Hälfte des ersten Taktes *anticipirend* (vorausnehmend) eintreten, oder zugleich auch in eines der drei Intervalle des ◺ des zweiten Taktes, nachschlagen lassen, um die erforderliche *Bewegung* beizubehalten, z. B. A. B.





Die Anwendung solcher Sätze erfordert übrigens ein langsames Zeitmass, und einen kraftvollen Eintritt des Basses, dem daher noch seine tiefere Octave beigesetzt werden kann.

Dreizehntes Capitel.

Über die durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde, und über den Orgelpunkt.

§. 186.

Da die Lehre über die Behandlung der *durchgehenden Noten und Accorde*, mit der Lehre vom *Takte* in genauer Verbindung steht, so will ich nachträglich zu den §§. 55, 56 und 57, noch Folgendes in dieser Beziehung hier anführen.

Der *Takt* wird entweder als ein *gerader*, oder als ein *ungerader Takt* behandelt.

Als einen *geraden Takt* theilt man ihn in *zwei gleiche Zeiten*, und als einen *ungeraden Takt* in *drei gleiche Zeiten* ein. Werden diese *Taktzeiten* beim *Taktgeben* (Taktschlagen) bemerkt, so heissen sie *Taktschläge* *).

*) Bei sehr langsamer Bewegung eines zweizeitigen Taktes, kann indessen auch die Bezeichnung der *halben* Taktzeiten nothwendig werden, in welchem Falle man sie jedoch auch nur als *halbe* Taktschläge betrachtet und benennet.

Geht ein *gerader* oder *ungerader* Takt so schnell vorüber, dass man ihn beim Taktgeben mit *einem* Taktschlag abfertigt, so erscheint er auch nur als ein *einzeitiger Takt*.

Man kann zwei gerade Takte in *einen* Takt vereinigen, und hierdurch einen zweimal zweizeitigen, also *vierzeitigen Takt* bilden. Dieser vierzeitige Takt heisst dann ein *zusammengesetzter gerader Takt**), und erhält auch *vier Taktschläge*.

Bei dem *ungeraden* Takte findet diese Vereinigung *zweier Takte* nicht Statt; wohl aber kann man bei ihm, so wie auch beim geraden Takte, die *Dauer* der Taktzeiten sowohl *vergrössern* als *verkleinern*, woraus dann die gegenseitigen Verhältnisse entspringen, in welchen der $^3/_2$, $^3/_4$ und $^3/_8$; ferner der $^2/_2$ und $^2/_4$, und der $^4/_4$ und $^4/_8$ Takt zu einander stehen.

Der *einzeitige* $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt, wird auch *Tripeltakt* genannt, da hier *drei Takttheile* in *einer Taktzeit* vereinigt, oder *eine Taktzeit* in *drei gleiche Takttheile* zergliedert erscheinen.

Aus diesem *einzeitigen Tripeltakt*, entspringen dann die *zusammengesetzten geraden und ungeraden Tripeltakte*, nämlich der $^6/_4$ oder $^6/_8$, und der $^{12}/_8$ Takt; dann der $^9/_8$ Takt. Von den zwei ersten zusammengesetzten *geraden* Tripeltakten erhält jeder zwei Taktschläge, und der dritte vier Taktschläge. Der zusammengesetzte *ungerade* Tripel — nämlich der $^9/_8$ Takt — erhält drei Taktschläge.

Im Vorbeigehen sey hier nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass man die *gerade* oder *ungerade* Beschaffenheit eines *zusammengesetzten Taktes*, aus dem *Zähler seines Bruches* sogleich erkennen kann, und dass man nie mehr als *vier Zeiten* in einem Takte zählet.

Ein *ungerader* Takt muss daher jederzeit ein *dreizeitiger Takt* (Takt von drei Taktschlägen) seyn. **)

*) Der *zweizeitige* Takt heisst dann in dieser Beziehung: *ein einfach gerader Takt*.

**) Der $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt ist nur als ein *einzeitiger Takt* zu betrachten, da seine Taktnoten in einem solchen Zusammenhange erscheinen müssen, dass entweder *alle 3, oder 2 und 3, oder 3 und 2* in einer *abgeschlossenen Verbindung unter sich* stehen, z. B.

Da nun die Figuren *b* und *c* nach Willkühr mit einander abgewechselt werden können, eine solche *ungleiche Takteintheilung* aber nur Unordnung und Verwirrung beim *Taktgeben* veranlassen müsste, so bezeichnet man diesen $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt, der übrigens unter *keinerlei Umständen* als ein *ungerader Takt* behandelt werden könnte, auch nur durch *einen* Taktschlag.

§. 187.

Von den zwei oder vier Zeiten des *geraden Taktes*, betrachtet man die *erste* und *dritte* Zeit als die *guten*, die *zweite* und *vierte* aber als die *schlechten Zeiten des Taktes*.

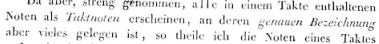
Von den drei Zeiten des *ungeraden Taktes*, betrachtet man *nur die erste* als die *gute Zeit*; die beiden andern erscheinen also als *schlechte Taktzeiten*.

Der *einzeitige* Takt, er mag nun ein $^3/_4$ oder $^3/_8$, $^2/_4$ oder $^2/_8$ Takt seyn, kann nur eine *gute* Taktzeit haben, da eine *schlechte* Taktzeit nur in Folge einer *vorhergegangenen guten Taktzeit* bestehen, hier also gar nicht Statt finden kann.

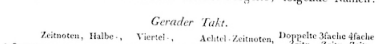
Diejenigen Noten eines Taktes, welche von *kürzerer* Dauer als die *Taktzeiten* sind, heissen im Allgemeinen *Taktnoten*.

Da aber, streng genommen, alle in einem Takte enthaltenen Noten als *Taktnoten* erscheinen, an deren *genauen Bezeichnung* aber vieles gelegen ist, so theile ich die Noten eines Taktes auf nachstehend bemerkte Art ein, und gebe ihnen, indem ich von der *Dauer der Taktzeiten* hierbei ausgehe, folgende Namen:

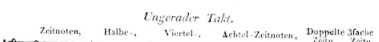
Gerader Takt.



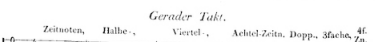
Ungerader Takt.



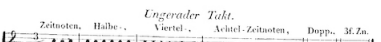
Gerader Takt.



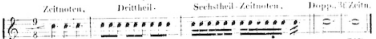
Ungerader Takt.



Gerader Tripeltakt.

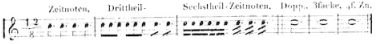


Ungerader Tripeltakt.

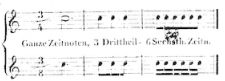


NB.

Zusammengesetzter gerader Tripeltakt.



Ferner gehört hierher auch noch der *einzeitige dreigliedrige Takt*, dessen Zeitnote in drei Drittheil- und sechs Sechstheil Zeitnoten zerfällt, z. B.



Die *Tripeltakte*, da hier *eine* Taktzeit nicht in 2, 4 und 8 Theile, sondern in 3 und 6 Theile zergliedert wird, mussten daher auch *hiernach* ihre *Taktnoten* benannt erhalten, und da bisher für die *Vereinigung von drei Tripelzeitnoten in einer Note* noch keine Figur bestanden, so habe ich die mit *NB.* bezeichnete, nämlich eine sogenannte *weisse Note mit einem linker Hand beigefügten Punkte* dafür angenommen, welche Note demnach 9 Achtel eines Tripeltaktes in sich vereiniget.

So wie nun die Taktzeiten selbst, als *gute* und *schlechte Taktzeiten* betrachtet werden, ebenso ist dieses der Fall mit den *Zeitnoten*, so dass man die Halben –, Viertel – und Achtelzeitnoten, dann wiederum die Drittheil – und Sechstheilzeitnoten, als *gute* und *schlechte* in *denselben Verhältniss* betrachtet, welches desshalls bei den *Taktzeiten der geraden und ungeraden Takte* angenommen worden ist. Ein Mehreres hierüber enthält die Lehre der musikalischen Metrik.

§. 186.

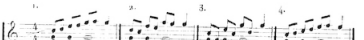
Wenn nun auch die *Halben-* und die *Drittheilzeitnoten*, in nachstehend bemerkten vier Fällen, den allgemeinen Namen *durchgehende Noten* erhalten, so kommt dieser Name eigentlich doch nur der unter No. 4. beschriebenen Halben – oder Drittheilzeitnote zu, indem jede der 3 vorhergehenden Arten, die zugleich dabei bemerkte *besondere Benennung* erhält, nämlich:

1) *harmonische Note*, wenn sie *gleichzeitig* mit einem auf einer *Taktzeit* eintretenden Accord vorkommt, und als dessen *Bestandtheil* erscheint;

2) *Wechselnote*, wenn sie *gleichzeitig* mit einem solchen Accord eintritt, aber *nicht* zu seiner Harmonie gehört, also nicht als Bestandtheil dieses Accordes, sondern nur als ein Vorschlag*) (vorschlagende Note) eines seiner Intervalle, zu betrachten ist;

3) *harmonische Nebennote*, wenn sie zwar als Bestandtheil des betreffenden Accordes erscheint, aber der unter 1 erwähnten Note auf der *schlechten* Zeit *nachfolget*, in welchem Falle dann *erstere* auch *harmonische Hauptnote* genannt wird;

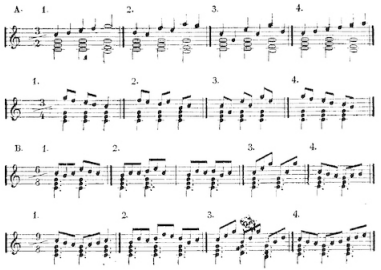
4) *durchgehende Note*, wenn sie der unter 1 bemerkten Note auf der *schlechten* Zeit *nachfolget*, und *nicht* zu ihrer Harmonie gehört.



Aus vorstehenden Beispielen ersieht man: dass bei der *Wechselnote* die *harmonische* Note von ihrer Stelle *verdrängt* wird, und erst auf der *schlechten* Zeit erscheint, und dass das Verfahren bei 2. eigentlich das *umgekehrte Verfahren* bei 4. ist. Da nun hierbei gewissermassen ein *Wechsel in der Stellung der durchgehenden Note zur harmonischen Note* Statt findet, so hat dieser Umstand nicht allein ihren *Namen* veranlasst, sondern man betrachtet sie auch in *dieser* Beziehung ebenfalls als *durchgehende* Note, nennt sie aber *irregulär durchgehende*, und die unter 4. bemerkte *regulär durchgehende Note*.

Es folgen hier nun noch zwei Beispiele dieser vier Notengattungen, A im *Ungeraden* – und B im *Tripeltakte*.

*) Ich erlaube mir hier die vorläufige Bemerkung, dass man sich der sogenannten *Ziernoten* oder Noten zur Bezeichnung der *Vorschläge* (vorschlagenden Noten) nur dann bedienen solle, wenn der Vorschlag nur von der Dauer einer $\frac{1}{32}$ oder $\frac{1}{64}$ Zeitnote ist. Jeden *Vorschlag* von *längerer* Dauer, würde man besser, und jedenfalls *passender* mit derjenigen *ganzen* (gewöhnlichen) Note schreiben, welche seine Dauer erhielt, was obschon bei dem Vorschlage von der Dauer einer *ganzen* Zeitnote *unerlässig* erscheint.



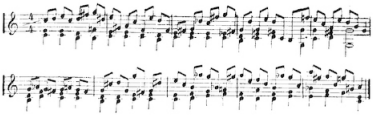
Aus den vorstehenden Sätzen bei B ergibt sich: dass in den *Tripeltakten* entweder nur die *erste*, oder nur die letzte der drei Noten zu beachten ist; und zwar die *erste* entweder wie bei 1. als *harmonische Note*, oder wie bei 2. als *Wechselnote*, und die *letzte* entweder wie bei 3. als *harmonische Nebennote*, oder wie bei 4. als *regulär durchgehende Note*. Man hat mithin bei den durchgehenden Noten des Tripeltaktes stets darauf zu sehen: dass die *erste* und *letzte* Note ihrem *Charakter* auch entspreche.

§. 139.

Was nun die *Behandlung* dieser vier verschiedenen Arten *durchgehender* Noten anbetrifft, so bemerke man sich desfalls Folgendes:

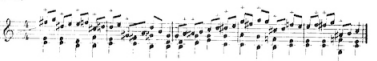
1) In Betreff der *harmonischen Note.*

Da diese jedesmal gleichzeitig mit der Taktzeit und als *harmonischer* Bestandtheil eines Accordes eintritt, so kann ihr auch oberhalb und unterhalb jedes Intervall der *diatonischen Tonleiter*, und wenn dieses durchgehende Intervall um einen grossen halben Ton aufwärts oder abwärts in die *nächste harmonische Note* fortschreiten kann, auch jedes Intervall der *chromatischen Tonleiter* nachfolgen, z. B.



2) In Betreff der *Wechselnote**).

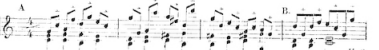
Da diese an der Stelle der harmonischen Note steht, so kann sie auch ebenso wie letztere, stufenweise und sprungweise (wie man sich auszudrücken pflegt) und dabei nach einer vorhergegangenen harmonischen Nebennote, oder regulär durchgehenden Note *eintreten*; die *harmonische* Note muss ihr aber jederzeit auf der *nächsten Stufe* als kleine oder grosse Secunde folgen, z. B.



3) In Betreff der *harmonischen Nebennote.*

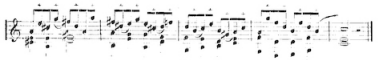
Da diese mit der *harmonischen Hauptnote* zu einem und demselben Accord gehört (die *Hauptnote* müsste dann nur dem ◺ und die *Nebennote* dem auf diesen ◺ gebauten □, oder den Verwechslungen dieser Accorde, angehören) so kann sie auch ihrer Hauptnote überall da folgen, wo das durch sie bezeichnete Intervall des betreffenden Accordes eintreten könnte.

Bei der *Fortschreitung* der *harmonischen Nebennote*, findet dieselbe Willkühr wie bei der Fortschreitung der *harmonischen Hauptnote* Statt, z. B. A, und nur da, wo die harmonischen Nebennoten in Verbindung mit ihren Hauptnoten *gebrochene Accorde* bilden, können sie, als deren *Intervalle*, an eine *vorgeschriebene* Fortschreitung gebunden seyn, z. B. B.



V. S.

*) Sämmtliche *Wechselnoten bei 2.*, *harmonische Nebennoten bei 3.* und *regulär durchgehende Noten bei 4.* erscheinen hier, zur leichtern Auffindung, mit einem + bezeichnet.



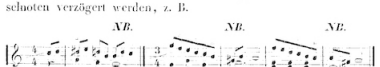
4) In Betreff der *regulär durchgehenden Note.*

Da diese der harmonischen Note unmittelbar zu folgen hat, und da bei der harmonischen Note bereits gesagt ist, dass ihr *jedes* Intervall, mit Berücksichtigung der desfalls gemachten Bemerkungen, folgen kann, so kann das bereits bei 1. angeführte Beispiel, zugleich auch hier dienen, z. B.

Die regulär durchgehende Note, kann also der harmonischen Note in allen Intervallenverhältnissen folgen, wenn nur *nach ihr* wiederum eine harmonische Note stufenweise eintreten kann.

Anmerkung. Eigentlich sollte die *durchgehende Note* jederzeit nur zwischen zwei *harmonischen Noten* stehen; allein man kann den Eintritt der *zweiten* harmonischen Note auch durch eine eingeschobene Wechselnote *verzögern*, z. B.

Ja, wenn die harmonische Note zugleich als *Schlussnote* erscheint, und als solche von noch ein- und zweimal so langer Dauer seyn kann, so kann ihr Eintritt sogar durch *zwei* Wechselnoten verzögert werden, z. B.

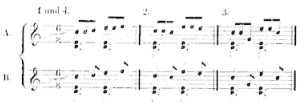


in welchem Falle letztere jedoch eigentlich nur als *Vorschläge* erscheinen.

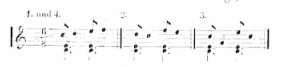
Ein Mehreres hierüber enthält die Lehre des Contrapunktes, und ich will hier nur noch bemerken, dass die *durchgehende* Note nie als *Schlussnote* gesetzt werden darf, da *letztere* jederzeit die *harmonische* Note seyn muss.

§. 130.

Da bei Anwendung dieser vier Arten von Noten im Tripeltakte, immer drei und drei derselben in derjenigen Beziehung zu einander stehen, wie dieses bei den andern Takten mit zwei und zwei derselben der Fall ist, und da desfalls bereits am Schlusse des 188 §'s die Bemerkung ausgesprochen worden: dass es hierbei nur darauf ankomme, dass die *erste* und *letzte* solcher drei Noten auch ihrem Charakter entspreche, so ergibt sich hieraus, dass man die *erste* dieser drei Noten entweder *wiederholen*, oder statt dieser Wiederholung um die Dauer ihrer zweiten Note *vergrössern* kann, z. B.

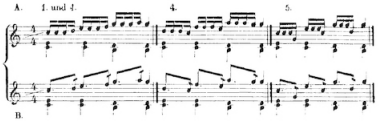


Wenn man aber die Sache herumdreht, und die Dauer der zweiten und dritten Note in *einer* Note vereinigt, z. B.

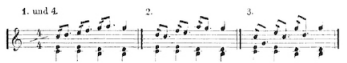


so kann dies zwar *am rechten Platze* manchmal von Wirkung seyn; als eine *Verrückung der gewöhnlichen Ordnung* wird es aber stets *unzulässig* und widrig erscheinen; namentlich No. 1 u. 2.

Auch bei den übrigen Taktarten kann man diese Vergrösserung der ersten Note anwenden, indem man z. B. im $^{4}_{4}$ Takt die *ganze* Zeitnote in vier Viertelzeitnoten zergliedert, und der ersten Note drei solcher Zeiten zutheilt, z. B.



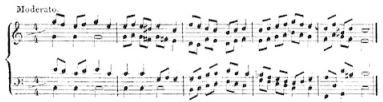
Dieses Verfahren aber umzukehren, würde *nur gesanglose* Sätze liefern, z. B.



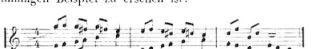
doch könnte es ebenfalls *an der rechten Stelle gebraucht*, immerhin von solcher Wirkung seyn, dass sich das *Widrige* desselben entschuldigen liesse.

§. 191.

Die durchgehenden Noten können auch in *mehreren* Stimmen gleichzeitig erscheinen, z. B.



und man hat hierbei nur darauf zu sehen: dass die auf den *Taktzeiten* zusammentreffenden Noten in einem *consonirenden*, oder doch *fasslichen* Verhältniss zu einander stehen, wie solches aus vorstehendem vierstimmigen, so wie aus nachstehendem blos zweistimmigen Beispiel zu ersehen ist.



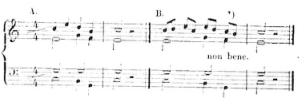
Allein diese *mehrstimmig durchgehenden Noten*, bilden darum noch *keine durchgehenden Accorde*, indem die Eigenschaft der

letzteren es durchaus erfordert, *dass sie die Dauer einer ganzen Taktzeit einnehmen.*

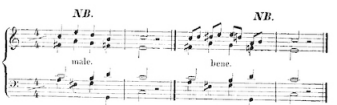
§. 192.

Die *einstimmig* und *mehrstimmig* durchgehenden Noten, sind aber in Betreff des *reinen Satzes*, denselben Regeln unterworfen, wie dies die Intervalle aller fortschreitenden Accorde sind; daher auch die beim *reinen Satze* einmal als *fehlerhaft* betrachteten Gänge, ebenfalls bei den *durchgehenden Noten* und *durchgehenden Accorden* als fehlerhaft erscheinen.

Man dürfte daher nachstehendem Satze bei A, nicht die durchgehenden Noten bei B beifügen, da in diesem Falle der Discant gegen den Alt, eine verbotene Quintenfolge machen würde, z. B.



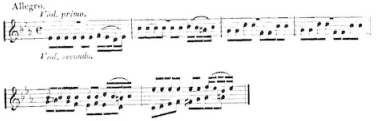
Statt ähnliche Fehler zu machen, soll man vielmehr die durchgehenden Noten zu deren *Vermeidung* benutzen, wie aus nachstehenden Beispielen bei den mit *NB.* bemerkten Sätzen zu ersehen ist.



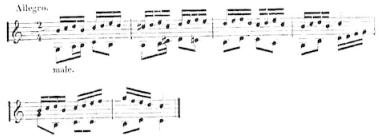
Bei noch geschwinderer Bewegung und zugleich noch kürzeren Noten, hat man indessen der hierbei erscheinenden *Quinten* nicht zu achten, wie solches unter andern aus nachstehendem sehr guten Satze von Mozart zu ersehen ist, z. B.

*) Ich weiss es recht gut, dass andere Tonlehrer diesen Satz nicht für fehlerhaft halten, obgleich sie sogar verdeckte Quinten vermieden wissen wollen.

Was von der ganzen Sache zu halten ist, darüber werde ich mich in der Lehre des Contrapunktes aussprechen, da es hier zu umständlich seyn würde.



Wenn man aber eine Folge zweier *Octaven* schlechterdings als *fehlerhaft* annehmen will, so wird dieser Fehler auch bei noch so kurzen Noten und deren geschwindesten Bewegung *nicht* verbessert, z. B.



§. 193.

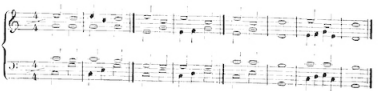
Was nun die *durchgehenden Accorde* anbetrifft, so muss ein durchgehender Accord, wie auch schon bemerkt worden ist, die Dauer einer *ganzen* Zeitnote einnehmen; eines Theils, weil die *Fassbichkeit* eines Accordes keine *kürzere* Dauer gestattet, und zweitens, weil er bei einer *längeren* Dauer nicht mehr als *durchgehender* Accord fühlbar würde, was letzteres jedoch, wie weiter unten gezeigt werden wird, bei den auf der *schlechten Taktzeit eintretenden Accorden* eine Ausnahme erleiden kann. *)

Will man nun die §. 188 angeführte Anwendung der halben und drittheil Zeitnoten auch auf die *ganzen* Zeitnoten übertragen, so erhalten wir statt der dort angeführten viererlei Arten durchgehender *Noten*, nunmehr viererlei Arten durchgehender *Accorde*; nämlich:

*) Die in etwas verschiedene Behandlung der durchgehenden Accorde des ungeraden Taktes, wird aus dem §. 195. zu ersehen seyn.

1) *harmonische Hauptaccorde;*
2) *irregulär durchgehende Accorde;*
3) *harmonische Nebenaccorde;*
4) *regulär durchgehende Accorde.*

Ein *harmonischer Hauptaccord* ist nun ein solcher, welcher als ein freianschlagender △ oder □, oder als eine Verwechslung dieser zwei Accorde, auf der *guten* Taktzeit eintritt, und entweder einen *harmonischen Nebenaccord*, oder einen *regulär durchgehenden Accord* auf der *schlechten* Taktzeit unmittelbar nachfolgend erhält, z. B.

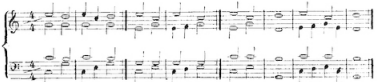


Ein *irregulär durchgehender Accord* ist ein solcher, bei welchem das *nicht* zur Harmonie des eben bezeichneten Hauptaccordes gehörige Intervall, ein *harmonisches* Intervall desselben auf gleiche Weise von seiner Stelle verdrängt, wie dies der Fall mit der *irregulär durchgehenden Note* (Wechselnote) gegen die harmonische Note ist, z. B.

Anmerkung. Da bei diesen Accorden ebenfalls ein *Vortönen* des *irregulär* durchgehenden Intervalles Statt findet, so sind sie, in dieser Beziehung, wie auch schon §. 167 bemerkt worden ist, auch als Präsonanzaccorde zu betrachten.

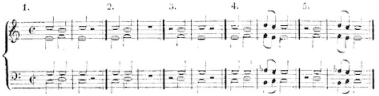
Die Eigenschaft des *harmonischen Nebenaccordes*, so wie diejenige des *regulär durchgehenden Accordes*, ist sowohl aus obiger Erklärung, als beigefügten Beispiel über den harmonischen Hauptaccord, zu ersehen, wonach *beide* nur auf der *schlechten* Taktzeit, und nur einem harmonischen Hauptaccord *nachschlagend* erscheinen können, und wobei hier, wie bei den durchgehenden Noten, ersterer Accord nur Intervalle des Hauptaccordes, letzterer aber zugleich noch ein oder zwei *fremde* Intervalle enthalten kann.

Ich bediene mich daher auch hier des ersten der vorstehenden zwei Beispiele, nur dass ich hierbei die harmonischen Nebenaccorde mit III. und die regulär durchgehenden Accorde mit IV. noch besonders bezeichne.



§. 194.

Wenn nun auch gegen die Einführung und Benennung dieser viererlei Arten durchgehender Accorde, streng genommen, nichts einzuwenden ist, so wie man sie denn auch, zur Vermeidung eines möglichen Missverständnisses, als *durchgehende Accorde* No. 1, 2, 3 und 4. bezeichnen könnte, so ist doch eigentlich nur der *regulär* durchgehende, als ein wahrhaft *durchgehender Accord* zu betrachten, in welchem Falle er aber zugleich in demselben Verhältniss zu dem vorhergehenden und folgenden *harmonischen Hauptaccord* stehen muss, wie nach der Anmerkung zu No. 4. §. 189. die *durchgehende* Note zur *harmonischen* Note stehen soll. Der □, welcher in nachstehend notirten Beispielen jedesmal auf der schlechten Taktzeit steht, ist daher nur im ersten, nicht aber im zweiten und dritten Beispiel, als ein *durchgehender* Accord zu betrachten, wohl aber ist er es wiederum im vierten Beispiel, jedoch nicht im fünften, z. B.



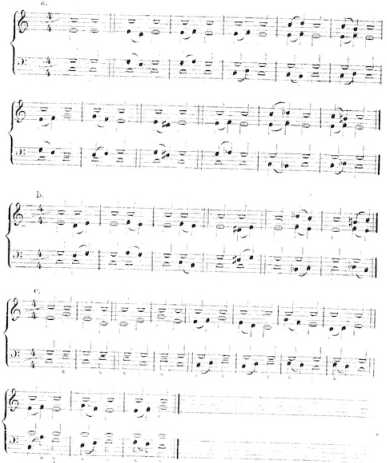
§. 195.

So wie sich nun die Anwendung der *harmonischen Haupt-* und *Nebennoten* von selbst ergibt, und die *regulär* und *irregulär* durchgehenden Noten nach den Beispielen des §. 189. es gar verschiedentlich eintreten können, ebenso ist dieses der Fall mit

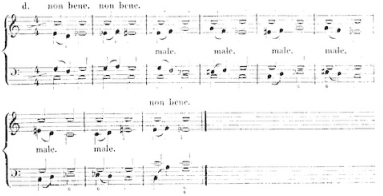
der Anwendung der sämmtlichen durchgehenden Accorde, womit sich nun der Lernende beschäftigen kann.

Um denselben aber das hierbei einzuschlagende Verfahren anzudeuten, theile ich nachstehende Sätze, zur Anwendung der *regulär* und *irregulär* durchgehenden Accorde, mit.

1. *Wiederholung derselben Tonstufe;*
   a mit regulär durchgehenden Accorden,
   b » irregulär » »
   c) wenn statt des □ seine Verwechslungen mit unterschoben werden.

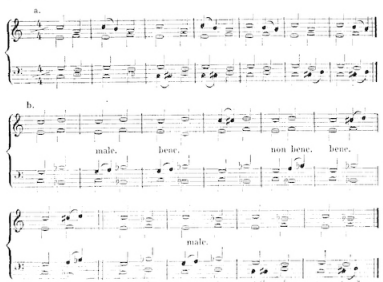


Anmerkung. Wollte man aber abwechselnd statt des ◺ den ◹, oder umgekehrt statt des ◹ den ◺ nehmen, so würde man hierdurch Querstände veranlassen, z. B.

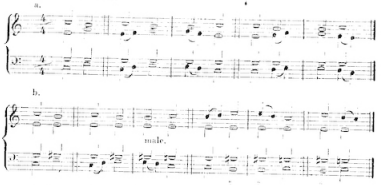


2) *Secundenfortschreitung;*
a) aufwärtsgehende Secunden,
b) abwärtsgehende »

Hierbei zeigt sich unter andern, auch die eigentliche Veranlassung des Gebrauches der übermässigen - und verminderten Octave.

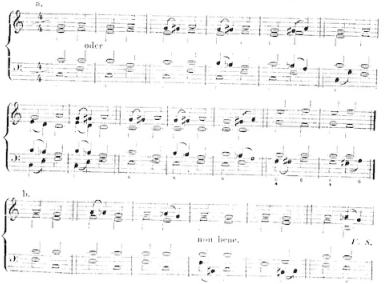


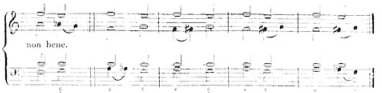
3) *Terzenfortschreitung;*
a) von einem ◺ auf einen ◹ aufwärts und abwärts,
b) » » ◹ auf einen andern ◺ aufwärts und abwärts.



4) *Quartenfortschreitung;*
a) aufwärtsgehend,
b) abwärtsgehend.

NB. Bei der aufwärtsgehenden Fortschreitung zeigt sich der gewöhnliche Gebrauch der übermässigen Quinte und verminderten Quarte.





NB. Da bei allen *grossen* Secundenfortschreitungen, der dazwischen liegende *halbe Ton*, sowohl aufwärts – wie abwärtsgehend der *kleine halbe Ton* seyn muss, so musste auch von *g* nach *a*, *gis*, von *a* nach *g*, aber *as* genommen werden.

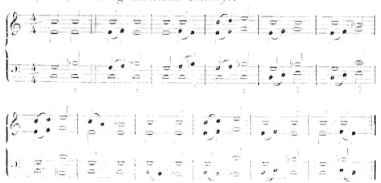
Eine weitere Aufstellung der Quinten –, Sexten – und Septimenfortschreitungen unterbleibt hier, da man sie als *Umkehrung* der vorstehenden Quarten –, Terzen – und Secundenfortschreitungen betrachten kann, wobei aber von letzteren nur wenige sich hierzu eignen.

Auch wird der Lernende dieses Verfahren auf den um eine *kleine* Secunde, *kleine* Terz, *verminderte* Quinte etc. fortschreitenden Bass, anzuwenden wissen, ohne dass es dessfalls besonderer Beispiele bedarf.

§. 196.

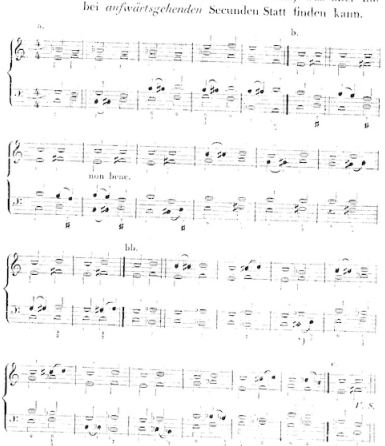
Dadurch, dass man dem *ersten* oder *zweiten* Dreiklang dieser Sätze, mitunter auch *beiden Dreiklängen*, eine *Septime* beisetzt, entstehen wiederum *neue* durchgehende Accorde dieser Art, zu deren Aufstellung der Lernende dasselbe Verfahren, wie bei den Dreiklängen, einschlagen kann, z. B.

1) *Wiederholung derselben Tonstufe.*

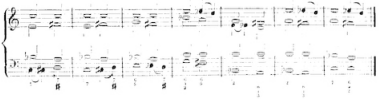


2) *Secundenfortschreitung.*

a) mit der Septime bei dem ersten Accord,
b) " " " " zweiten " *aufwärtsgehend*, und
bb) mit der Septime bei dem zweiten Accord *abwärtsgehend*,
c) mit der Septime bei *beiden* Accorden, was aber nur bei *aufwärtsgehenden* Secunden Statt finden kann.



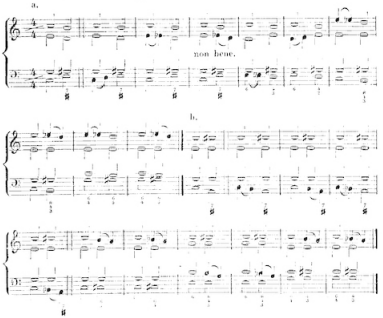
*) Wenn auch nicht nach der *Notenschrift*, doch dem *Klange* nach Quinten, aber auch nur in so weit *festschaft*, als überhaupt die Folge von zwei reinen Quinten als *erlaubt* angenommen wird.



3) *Terzenfortschreitung.*

Hier kann nur dem zweiten Accord eine Septime beigefügt werden.

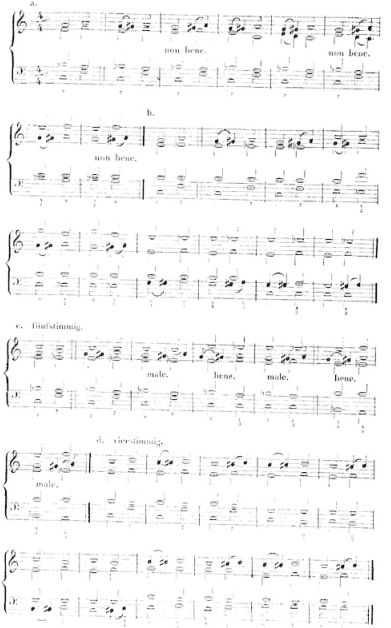
a) bei aufwärtsgehenden Bassfortschreitungen,
b) » abwärtsgehenden »



4) *Quartenfortschreitung.*

a) mit der Septime beim ersten Accord
b) » » » » zweiten »
c) » » » bei beiden Accorden
} aufwärtsgehend.

Anmerkung. Bei d, ist statt der *aufwärtsgehenden Quartenfortschreitung*, die *aufwärtsgehende Quintenfortschreitung* genommen und dem *zweiten* Accord die kleine Septime beigesetzt worden.



In diesen vier Sätzen zeigt sich abermals die eigentliche Veranlassung des Gebrauches der *übermässigen Quinte* und *verminderten Quarte*, so wie der *übermässigen* und *verminderten Octave*.

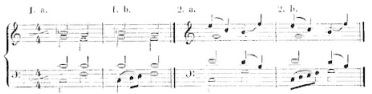
§. 197.

Wenn man nun den *regulären* mit dem *irregulären* Durchgang in *einem* Accord vereinigt notirt, so bilden sich hierdurch *retardirt durchgehende Accorde*, z. B.

Der Lernende kann nun dieses Verfahren auch bei allen übrigen durchgehenden Accorden anwenden.

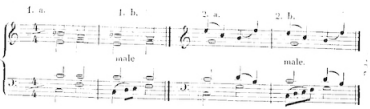
§. 198.

Wenn man die durchgehenden Noten nur als *Zwischenstufen* der grösseren Intervalle benutzen, und mittelst der einzuschaltenden *Secunden* eine *gesangvollere* Verbindung der Tonstufen bezwecken will, z. B.



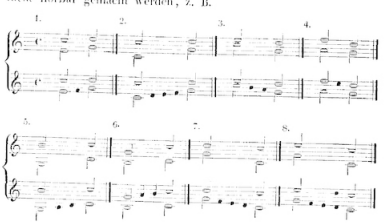
so hat man darauf zu sehen, dass *diejenigen* Stimmen, welche als *Quinte* oder *Octave zusammentreten*, dieses in der *Gegenbewegung* thun, weil sich ausserdem die einmal als fehlerhaft angenommenen Quinten- und Octavenfolgen zeigen. Zur Vermeidung dieses Fehlers, musste daher im vorhergehenden Beispiel der $\frac{1}{3}$ bei 1. ohne Terz genommen werden, da ausserdem der Alt gegen den Bass eine verbotene Octavenfolge gemacht haben und wenn man den Tenor des anderen Satzes so wie nachstehend

notirt hätte, hierdurch eine verbotene Quintenfolge entstanden seyn würde, z. B.



Man nennt solche Fortschreitungen, wie sie in vorstehendem Beispiel der Alt gegen den Bass bei No. 1. a. und der Tenor gegen den Bass bei No. 2. a. machen, *verdeckte* Octaven- und Quintenfolgen, und betrachtet sie als fehlerhaft, weil sich bei der *Abwendung* der Zwischenstufen offenbare Octaven- und Quintenfolgen ergeben.

Einige Tonlehrer wollen diesen angeblichen Fehler sogar im zweistimmigen Satze vermieden wissen, und betrachten daher nachstehende Sätze der oberen Notenzeile als fehlerhaft, da sich durch die in der unteren Notenzeile bemerkten *Zwischenstufen* Quinten und Octaven zeigen, obgleich diese Zwischenstufen selbst *nicht* hörbar gemacht werden, z. B.



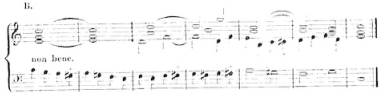
Der angehende Tonsetzer mag es mit diesen *angeblich fehlerhaften* verdeckten Octaven und Quinten halten wie er will, und kann jeden Falles *diejenigen* derselben als *ganz gut brauchbar* betrachten, wo entweder die *eine* der beiden Stimmen *stufen-*

weise fortschreitet, wie vorstehend bei No. 1 — 7, oder wo *beide* Stimmen zwar *springen*, hierbei aber in *derselben Grundharmonie* bleiben wie bei No. 8.

In Betreff der *verdeckten Octaven* will ich aber hier noch bemerken, dass solche, wie deren das nachstehende Beispiel bei A enthält, darum *fehlerhaft* sind, weil durch eine zweifach vorhandene Tonstufe, welche in der einen Stimme *erhöht* in der anderen aber *unverändert* fortschreitet, der *Octavengang* nicht allein *nicht* aufgehoben, sondern der ganze Satz noch obendrein *unharmonisch* erscheint.

A.

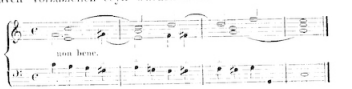
B.



Auch der Satz bei B, erscheint wegen der im Bass und Tenor vorkommenden *einseitigen* Erhöhung eines *doppelt* vorhandenen Intervalles, *nicht* empfehlenswerth.

Hiermit ist aber weder die übermässige noch die verminderte Octave zu verwechseln, sofern sie als Bestandtheile eines durchgehenden Accordes erscheinen.

Die angeführte *unharmonische* Wirkung des vorstehenden Satzes bei A ist so stark, dass sogar die durch eine *zweifache* Erhöhung der betreffenden Tonstufen entstehenden ganz *offenbare* Octaven vorzuziehen seyn würden z. B.



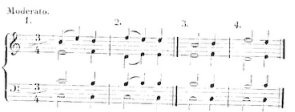
Anmerkung. Die Benennung *verdeckte* Octaven und Quinten erscheint bei allen angeführten Beispielen dieser Art eigentlich

ganz unpassend, da hierbei diese angeblichen Satzfehler in der That *nicht verdeckt* erscheinen; vielmehr möchte dieses bei Stellen folgender Art der Fall seyn, wo die letzte der durchgehenden Noten den angeblichen Fehler auch wirklich verdeckt, nicht aber verbessert, z. B.

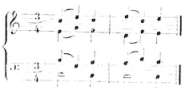
§. 199.

Was nun die Anwendung der durchgehenden Accorde beim *ungeraden Takte* betrifft, so merke man sich desfalls Folgendes:

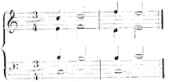
1.) Man kann die *durchgehenden Accorde des ungeraden Taktes* wie die *durchgehenden Noten des einfachen Tripeltaktes* betrachten, und so wie beim *einfachen Tripeltakte* die Dauer der ersten und zweiten Note *zusammengezogen* werden konnte, so kann man beim *ungeraden Takte* die Dauer der ersten und zweiten Taktzeit ebenfalls zusammenziehen. Beim ungeraden Takte kann also entweder der *harmonische Hauptaccord*, oder der *irregulär durchgehende Accord*, die Dauer von zwei Taktzeiten erhalten, z. B.



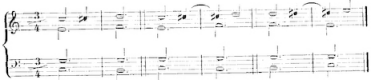
Oder es können auch diese Accorde mit ihren *harmonischen Nebenaccorden* abgewechselt werden, in welchem Falle sogar der *irregulär durchgehende Accord* einen solchen harmonischen Nebenaccord erhalten kann, z. B.



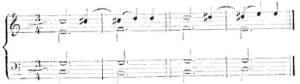
2) Die *regulär durchgehenden Accorde* und die durch den irregulären Durchgang verdrängten *harmonischen Accorde*, müssen stets auf der dritten Taktzeit erscheinen, und es geht daher nicht an, die zweite und dritte Taktzeit *ohne eine ganz besondere Veranlassung*, in *eine* zusammen zu ziehen, z. B.



Als eine *besondere Veranlassung* hierzu, könnte indessen entweder eine *absichtliche* Verrückung des gewöhnlichen Taktgefühls, oder die *Retardation einer regulär durchgehenden Note* erscheinen, z. B.



Statt der letzteren Zusammenziehung würde man indessen besser die betreffende halbe Note in zwei Viertel zergliedern, z. B.

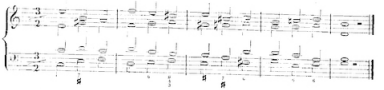


3) Da beim *ungeraden Takte* dessen drei Zeiten stets *hörbar* oder *fühlbar*, die durchgehenden Accorde aber von keiner kürzeren Dauer als diejenige einer *ganzen* Taktzeit seyn sollen §. 191 und 193., so kann man auch die in kürzeren Taktzeiten erscheinenden harmonischen Zusammensetzungen nicht als *Accorde*, sondern nur als *mehrstimmig durchgehende Noten* betrachten, das Zeitmass sey auch noch so gemässiget, z. B.

Moderato.

Der *fühlbare Harmoniewechsel* der ganzen Zeitnoten dieses Taktes wird immer folgender bleiben.

Moderato.

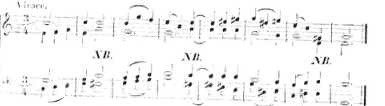


Will man aber die hier vorkommenden mehrstimmig durchgehenden Noten durchaus als *Accorde* eines *ungeraden*, also *dreizeitigen* Taktes fühlbar machen, so muss dieser Satz wie nachstehend notirt werden, wodurch er aber zugleich auch als ein von dem obigen ganz verschiedener Satz erscheint, z. B.

Moderato.

Beim *einzeitigen* Tripeltakt z. B. beim geschwinden $^3/_4$ Takt, werden in der Regel nur diejenigen Harmonien als *Accorde* beachtet, welche entweder in den *Anschlag* des Taktes fallen, oder welche wie bei 1 und 2 aus *zwei zusammengezogenen Zeiten des Taktes* bestehen; oder welche wie bei 3 die *Cadenz* bilden, z. B.

Vivace.



Gewöhnlich wird der einzeitige Tripeltakt in der Art harmonisch behandelt, dass *jeder* Takt nur *eine* Hauptharmonie enthält, wie z. B. der erste, dritte und fünfte Takt des vorhergehenden Beispiels; oder dass die *beiden ersten Zeittheile* des Taktes in *einer* Harmonie vereinigt erscheinen, z. B. wie im vierten Takte dieses Beispiels, so dass dessen Sätze bei 1 und 2 nur als *Ausnahmen* erscheinen.

§. 200.

Der *Orgelpunkt**) ist ein mehrere Takte lang *anhaltender* Ton, und zwar in der Regel ein *Basston*, welcher gewöhnlich bei Fugen, oder fugenartig behandelten Tonstücken, gegen das Ende hin auf der *Quinte* oder *Prime* der Tonart, und *hier* in der Absicht gesetzt wird: um verschiedene der zuerst einzeln vorgetragenen Sätze, nunmehr durch den *forttönenden* Basston in eine nähere Verbindung unter sich bringen zu können.

Soweit dieser Gegenstand die Lehre der Harmonie angeht, bemerke ich desfalls Folgendes:

Der den Orgelpunkt bildende Ton, muss auf der ersten Zeit des Taktes, mit der Harmonie des I *der Prime oder Quinte der herrschenden Tonart, eintreten.* Diese *erste* Taktzeit wird nun auf so lange als die *alleinige gute Taktzeit* betrachtet (und demnach erscheinen *alle Accordenverbindungen* der übrigen Stimmen als *durchgehende Accorde*), bis wiederum auf einer *ersten* Taktzeit *ein anderer auf ähnliche Weise behandelter Ton* (also ein *neuer* Orgelpunkt), oder der *vollkommene Schluss* eintritt.

Es folgen nun, *aber bloss in dieser harmonischen Beziehung*, drei kurze Orgelpunkte, von welchen der

bei A mit dem I der Prime anfängt und schliesst; der

bei B mit dem I der Quinte anfängt und mit dem darauf eintretenden I der Prime schliesst; und der

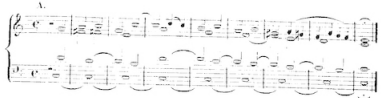
bei C ebenfalls mit dem I der Quinte anfängt, dann auf den I der Prime übergeht, und als Orgelpunkt dieser letzteren Stufe fortgesetzt und geschlossen wird.

Da nun dieser dritte Orgelpunkt aus einer *Vereinigung der beiden vorhergehenden* entstehen kann, so habe ich diesen Umstand absichtlich hier benutzt, habe auch ausserdem noch bei

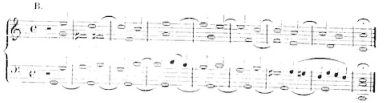
*) Ich bemerke hier für manche meiner Leser, dass man unter dem französischen Worte *Point d'orgue* eine *ornirte Cadenz* versteht, und dass das französische Wort *Pédale*, bei seinen übrigen Bedeutungen, auch noch den hier angeführten Orgelpunkt bezeichnet.

allen drei Orgelpunkten dieselbe Harmoniefolge gelassen, und die hierdurch nothwendig gewordene *Versetzung* (Umkehrung) der *fortschreitenden* Stimmen, nach den Regeln des *doppelten Contrapunktes der Octave* abgefasst.

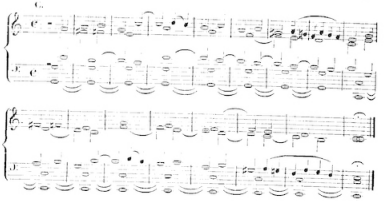
A.



B.



C.

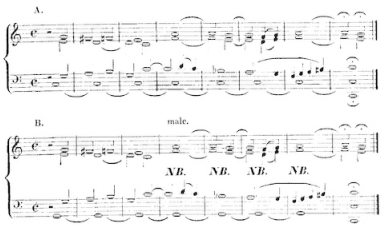


§. 201.

Die Folge derjenigen Harmonien, welche als *durchgehende Accorde* zu betrachten sind, braucht zwar nicht immer so beschränkt zu seyn, wie im vorhergehenden Beispiel; allein es ist sehr zu empfehlen, sich nicht durch *ausschweifende* Harmonien zu sehr von der herrschenden Tonart zu entfernen, da dieses mit der obenbeschriebenen Eigenschaft des Orgelpunktes ohne dies nicht übereinstimmte.

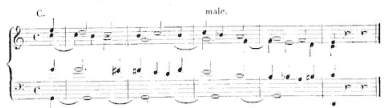
Auch soll man beim *Orgelpunkte auf der Quinte der Tonart*, die *Cadenz von der Quarte zur Prime*, und alles, was dahin einleitet, *vermeiden*, indem diese Cadenz nur dem *Orgelpunkte auf der Prime der Tonart* eigen seyn kann.

Man kann daher folgenden diese Cadenz enthaltenden Orgelpunkt, da er *nur der Prime der Tonart* angehören kann, nicht auch auf die *Quinte der Tonart* übertragen, z. B. A. B.



Nachstehender, von Koch in seinem Lehrbuche der Harmonie Pag. 334. aufgestellter *Orgelpunkt der Quinte*, ist daher, in dieser Beziehung, unrichtig abgefasst, indem der *Schluss* desselben dem Orgelpunkte der *Prime* angehört, z. B. C. D.

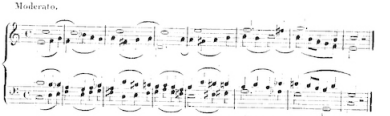
C. P. E. Bach *)



*) Nachdem ich dieses Beispiel bereits hier aufgenommen hatte, fand ich beim Nachschlagen in C. P. E. Bach's Clavierschule, 2ter Theil Seite 158, diesen Orgelpunkt ganz richtig, so wie ich ihn bei D. verbessert habe, notirt; mithin Koch hierbei entweder ein Versehen begangen, oder die *richtige* Behandlung des Orgelpunktes nicht gekannt hat.

§. 202.

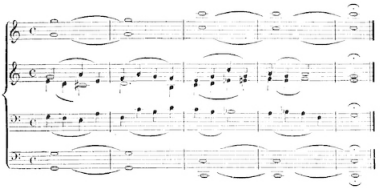
Auf den oben angeführten Umstand, dass nur der *erste* Anschlag eines *anhaltenden* Tones als die *alleinige gute Taktzeit* erscheine, und alle während seiner Dauer eintretenden Harmonifolgen als *durchgehende* Accorde betrachtet werden, gründen sich auch diejenigen Accordfolgen, bei welchen ein solcher anhaltender Ton, wenn auch nur einige Takte lang, in einer *Oberstimme* steht, z. B.



Dieser Umstand mag denn wohl die Veranlassung gegeben haben, dass man einen solchen, mehrere Takte lang anhaltenden Ton einer Oberstimme, ebenfalls einen *Orgelpunkt* nennt, und ihn, so gut sich's thun lässt, als solchen zu behandeln versuchet.

§. 203.

Es unterliegt indessen keinem Anstand, den *Basston* eines Orgelpunktes der Quinte, oder der Prime, *in den oberen Octaven zu verstärken*; nur müssen die *Oberstimmen* des Orgelpunktes der *Quinte*, da wo der Schluss auf der Prime oder ein fortgesetzter Orgelpunkt auf derselben eintritt, *mit dem Basse* in der *Gegenbewegung* fortschreiten, z. B.



§. 204.

Obgleich nun, wie gesagt, *alle Accorde* eines Orgelpunktes, den *ersten* und *letzten* ausgenommen, als *durchgehende* betrachtet und behandelt werden, so machen sich doch diejenigen derselben besonders fühlbar, welche auf die *erste* Zeit der Takte fallen, und da dieses auch mit dem *anhaltenden Tone des Orgelpunktes* der Fall ist, so ist stets darauf zu sehen: dass dieser *anhaltende Ton*, und die auf die *erste* Zeit der Takte eintretende *Harmonie*, in einer *leichtfasslichen* und nicht widrigen Zusammenstimmung zu einander stehen.

Vierzehntes Capitel.

Von den chromatischen Accorden.

§. 205.

Unter diesen Accorden werden in gegenwärtigem Lehrbuche nach §. 85. No. 8., diejenigen *nachgebildeten* Dreiklänge und Septimenaccorde, sammt ihren Verwechslungen, verstanden, bei welchen dieses oder jenes Intervall, durch eine chromatische Veränderung der betreffenden Tonstufe, entstanden ist.

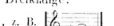
Dadurch, dass man den Charakter der *retardirten* und der *durchgehenden Accorde* verkannt, und diejenigen derselben, welche nach der *Notenschrift* ihrer harmonischen Zusammensetzung einem

△ oder □, oder einer Verwechslung dieser Accorde gleichen, auch *als solche Accorde selbst* betrachtet hat, ist es gekommen, dass man verschiedene Dreiklänge und Septimenaccorde, oder Verwechslungen dieser Accorde, als *selbstständig* aufgestellt hat, welche doch nur als *nachgebildete Accorde* hätten betrachtet werden müssen.

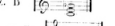
§. 206.

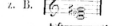
Zu diesen nachgebildeten Accorden gehören nun von den bereits angeführten, der Dreiklang No. 4., ferner die Septimenaccorde No. 2. und 4. mit der grossen Septime, und No. 3. mit der verminderten Septime, z. B. in der Tonleiter von A moll

und ausserdem noch folgende *dissonirende* Dreiklänge:

a) der *doppelt verminderte Dreiklang*, z. B. 

b) der *hart verminderte Dreiklang*, z. B

c) der *weich übermässige Dreiklang*, z. B. 

d) der *doppelt übermässige Dreiklang*, z. B. 

Von diesen vier Dreiklängen kann man aber nur den *ersten* als brauchbar betrachten, und als Dreiklang No. 5. benennen und bezeichnen, wie weiter unten noch besonders gezeigt werden wird. Der *zweite*, welcher weder als △, noch in seinen Verwechslungen gebraucht wird, sollte nach der Ansicht einiger Tonlehrer dazu dienen, um seinen △ mittelst Hinzufügung einer Terz, zu einem □ mit der übermässigen Sexte zu machen, z. B.

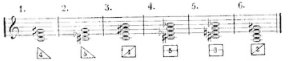
Da letzterer Accord aber auf eine andere, und wohl auch bessere Weise, abgeleitet werden kann, so soll auch des oben unter b. erwähnten Dreiklanges und seiner Verwechslungen, hier nicht weiter gedacht werden.

Desgleichen der beiden unter c. und d. aufgestellten *sogenannten* Dreiklänge, da der Klang des ersteren einen △, und der

des letzteren einen ♭5 hören lässt, und es daher *widersprechend* seyn würde, einen *consonirenden* ♮5 oder ♯5 für einen *dissonirenden* ♭5 ausgeben zu wollen, z. B.

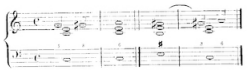
§ 207.

Was nun die Behandlung der nachstehend notirten chromatischen Accorde anbetrifft, nämlich



so hätte hiervon theils bei den *Retardationsaccorden*, theils bei den *durchgehenden Accorden*, schon die Rede seyn können, indem sie entweder zu den ersteren oder letzteren, oder auch zu beiden zugleich gehören; da aber manche Tonlehrer sie bisher als *selbstständige* Accorde betrachtet und behandelt haben, und da sie in dieser Beziehung nur der chromatischen Tonleiter angehören können*), so habe ich ihre Behandlung auch erst hier vornehmen wollen.

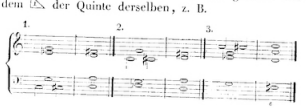
1) Der ♭5, welcher durch die chromatische Veränderung der siebenten Stufe der Molltonleiter, auf der Terz derselben vorkommt, kann entweder als ein *durchgehender* oder als *retardirter* Accord behandelt werden, z. B.



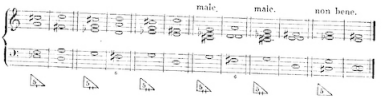
2) Der ♭5 ist eigentlich blos ein durchgehender Accord, welcher aus dem ♭5 der vierten Stufe der Molltonleiter dadurch

*) Der ♭5, ferner der 3 und 4 kommen zwar schon in der Molltonleiter vor, allein da sie daselbst blos durch die chromatische Veränderung der siebenten Stufe entstanden sind, so gehört auch dasjenige, was über ihren Gebrauch zu sagen ist, erst hierher.

entspringt, dass der Basston dieses ♭5 um einen kleinen halben Ton erhöhet wird. So wie dieser Accord oben notirt steht, gehört er der Molltonleiter von G an, und geht in der Regel nach dem ♭5 der Quinte derselben, z. B.

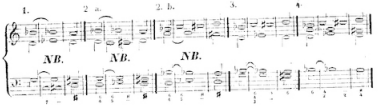


Anmerkung. Wem die verdeckten Quinten des Tenors gegen den Bass bei 1. ein Aergerniss seyn möchten, der müsste den Tenor in die Octave oder in den Einklang, statt in die Quinte fortschreiten lassen. Die Quinte dieses Accordes ist aber das einzige Intervall, was verdoppelt und hierdurch dieser Accord vierstimmig gemacht werden kann. Dieser ♭5 und ♮5 können ihrer Fasslichkeit wegen auch *freianschlagend* gebraucht werden, nur muss man beim ♭5 die verminderte Terz vermeiden und solche als übermässige Sexte umkehren, da ausserdem dieser ♭5 eben so wenig als der ♮5 selbst, *freianschlagend* gebraucht werden könnte, z. B.



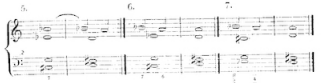
3) Der 4 kann eben so wie sein Dreiklang, als ein *durchgehender*, oder als ein *retardirter* Accord behandelt werden, z. B,

4) Der aus dem ♮5 entspringende Septimenaccord No. 5, ist ebenso wie sein ♮5 ein blos durchgehender Accord, wie bei 1., 2., 3., 4., woselbst er mit seinen drei Verwechslungen notirt steht, z. B.



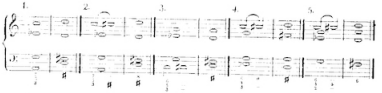
Da es bei diesem [+] *unvermeidlich* ist, dass die *Terz* und *Septime* in die *Octave* und *Quinte* des [△] fortschreiten, (sofern sie beide *abwärts* gehen sollen) und da bei der *ersten* Verwechslung noch keine *Umkehrung* dieser beiden Intervalle Statt finden kann, so *musste* hier die mit *NB.* bezeichnete fehlerhafte dreimalige *Quintenfortschreitung* entstehen. Erst bei der zweiten und dritten Verwechslung, nämlich bei No. 3. und 4., wo eine *Umkehrung* dieser zwei Intervalle Statt fand, konnte auch aus der *Quintenfortschreitung* eine *Quartenfortschreitung* gemacht werden.

Um nun diese Quintenfortschreitung zu umgehen, lassen einige Tonlehrer die *obere* Note der Quinte, entweder *nach* oder *vor* der unteren Note derselben, fortschreiten, und betrachten den zweiten Fall als eine *Vorausnahme dieser Fortschreitung*, z. B. 5, 6 und 7.



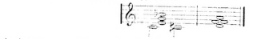
So wie denn noch andere Tonlehrer, zur Umgehung dieser Quintenfolge, den durch die *Vorausnahme* entstandenen [□] bei 7., zu einem *selbstständigen* [□] machen, und letzteren durch den im 206. §. angeführten *hart verminderten* [△], auf die daselbst erwähnte Art, entstehen lassen.

Diesen [□], von welchem der eben angeführte [□] als zweite Verwechslung betrachtet wird, braucht man aber auf keinen so *gesuchten* Ursprung zurück zu führen, wenn man ihn als einen [3] betrachten, und seiner *Terz* eine *durchgehende chromatische Fortschreitung* geben will, z. B.

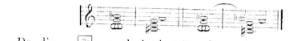


Dass aber der übermässige Sextenaccord welcher als [□] des [+] erscheint, seine eigentliche Entstehung der *enharmonischen* Behandlung des [4] zuzuschreiben hat, wird aus dem nächstfolgenden Capitel zu ersehen seyn.

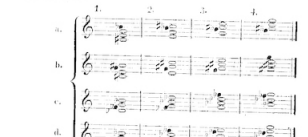
5) Der [+] ist durch die chromatische Erhöhung des Basstones des [4] entstanden *), z. B.



obgleich man ihn auch durch die Retardation erhalten kann, z. B.



Da dieser [+] aus drei übereinander stehenden kleinen Terzen besteht, und seine verminderte Septime in der *Umkehrung* ein mit der *kleinen Terz gleichklingendes* Intervall, nämlich eine *übermässige Secunde* liefert, so bleibt auch durch *alle* Verwechslungen dieses Accordes *dasselbe Klangverhältniss*. Dieses ist auch der Grund, warum man den [+] und seine drei Verwechslungen überall *frei* eintreten lassen kann, weil man ausserdem seine *sämmtlichen* Intervalle als Dissonanzen betrachten und vorbereiten müsste, z. B.



*) Durch die chromatische Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe der Molltonleiter, verändern sich bekanntlich die beiden *kurzen* Dreiklänge in *verminderte*, und deren Septimenaccorde, von welchen der *erste* die *grosse* und der *zweite* die *kleine* Septime besitzt, in den [5] und [6], mithin entsteht hier dieser letztere Accord durch die chromatische Erhöhung seines Basstones.

Dem *Klange* nach besteht bei a. b. c. und d. überall *dasselbe* Verhältniss; mithin bei a. 1. der Discant, bei b. 1. der Alt, bei c. 1. der Tenor und bei d. 1. der Bass, also eine *jede* der vier Stimmen die *Dissonanz* des betreffenden Accordes enthält.

Bei 2., 3. und 4. findet, nur anders vertheilt, dasselbe Statt.

Da sich der eben gemachten Bemerkung zufolge, der [7/3] vorzüglich zur *enharmonischen* Behandlung seiner Intervalle eignet, so soll auch seiner noch insbesondere im nächsten Capitel gedacht werden.

6) Der [4/2] kommt auf der Prime der Molltonleiter vor, und entsteht durch die Retardation, z. B.

Anmerkung. Da der [4/2] dieses Septimenaccordes, so wie derselbe bei 4. a. notirt steht, etwas hart klinget, so notirt man ihn besser ohne Secunde und verdoppelt dagegen die Sexte wie bei 4. b. geschehen ist; allein er wird alsdann auch nicht mehr als ein [4/2], sondern als [6/5] fühlbar.

Fünfzehntes Capitel.

Von der enharmonischen *) Behandlung der Accorde.

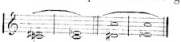
§ 208.

Diejenigen Intervalle, welche in ihrem *Klange übereinstimmen*, in ihrer *Notenschrift* aber *verschieden* sind, und deren man sich bei der *enharmonischen Setzart* bedienen kann, sind nun folgende:

1) Die *übermässige Prime* und die *kleine Secunde*, welche in ihrer Umkehrung die *verminderte Octave* und die *grosse Septime* geben, z. B.

2) Die *grosse Secunde* und die *verminderte Terz*, und in der Umkehrung die *kleine Septime* und die *übermässige Sexte*, z. B.

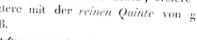
3) Die *übermässige Secunde* und die *kleine Terz*, und in der Umkehrung die *verminderte Septime* und *die grosse Sexte*, z. B.



4) Die *grosse Terz* und die *verminderte Quarte*, und in der Umkehrung die *kleine Sexte* und die *übermässige Quinte*, z. B.

5) Die *übermässige Quarte* und die *verminderte Quinte*, und *vice versa* die *verminderte Quinte* und die *übermässige Quarte*, z. B.

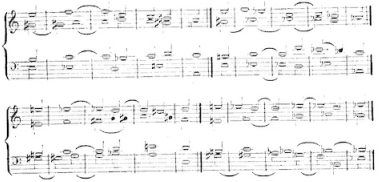
Anmerkung. Wollte man noch die *übermässige Terz* und deren Umkehrung die *verminderte Sexte*, erstere mit der *reinen Quarte* und letztere mit der *reinen Quinte* von gleichem Klange hinzufügen, z. B.



so würden sie doch allenfalls nur bei einem Satze wie der nachstehende ist, Veranlassung zu einer *enharmonischen* Behandlung geben, und müssten auch, der erforderlichen Fasslichkeit wegen, stets um eine Octave auseinander gerückt werden, z. B.

*) Ich muss hier nachträglich zu §. 79. noch bemerken, dass schon bei den Griechen *der Fortschritt durch ganze und grosse halbe Töne* den charakteristische Abzeichen des *diatonischen* Klanggeschlechtes, die Fortschreitung durch *grosse und kleine halbe Töne* dasjenige des *chromatischen*, und die Fortschreitung durch *kleine halbe und Vierteltöne* dasjenige des *enharmonischen* Klanggeschlechtes, dass aber die übrige Eintheilung dieser drei Klanggeschlechte ganz verschieden von der unsrigen war.

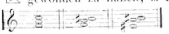
Da wir heutiges Tages, wie auch bereits §. 54. bemerkt worden ist, nur zwölf verschiedene Töne im Spreugel einer Octave annehmen, so ist auch der *kleine halbe Ton* des *kleinsten* unserer *fortschreitenden* Intervalle; und es ist also eine in der *Notenschrift* vorkommende Fortschreitung durch *Vierteltöne* nur scheinbar, daher wir solche auch nicht eine *enharmonische Fortschreitung*, sondern eine *enharmonische Wendung* nennen.



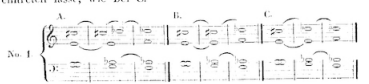
§. 209.

Die *enharmonische* Betrachtung und demnächstige Behandlung der Intervalle eines Accordes, dienet vorzüglich dazu: um den *unveränderten* Klang eines solchen Accordes, aus *einer* Tonart in eine *andere* übertragen zu können.

Durch die *enharmonische Umänderung der Notenschrift*, dürfen indessen nur solche Intervallenzusammensetzungen erscheinen, welche auch einem der bisher abgehandelten Accorde zugetheilt werden können; nicht aber solche, wodurch ein ganz einfacher Accord nur *unleserlich* erscheinen, und ohne allen praktischen Nutzen bleiben würde, wie dieses der Fall mit dem seyn würde, wenn man ihn auf eine der nachstehend bemerkten Arten umschreiben, und sich *einbilden* wollte: hierdurch eine *neue* Behandlung dieses gewonnen zu haben, z. B.

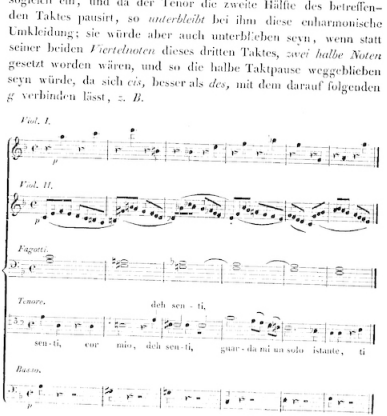


Diese umnüancirende *Notenschrift* selbst, kann man aber in dem Augenblick der enharmonischen Umkleidung bei solchen Stellen unterlassen, wo ausserdem ein und derselbe Klang in seiner *zweifachen* Notenschrift in *einem und demselben Takte* erscheinen würde; daher man z. B. folgenden Satz bei A, besser so notirt wie bei B, oder die enharmonische Umkleidung auch gleich eintreten lässt, wie bei C.



Bei solchen Stellen aber, wo ein enharmonisch zu betrachtendes Intervall in *zwei verschiedenen Stimmen* vorkommt, kann des besseren melodischen Zusammenhanges wegen, die Nothwendigkeit eintreten, es auch in seiner *zweifachen Notenschrift* erscheinen zu lassen. In *einer* Stimme soll man aber diese bei A angeführte enharmonische Umkleidung unterlassen, zumal bei *Bogeninstrumenten*, indem sie nur zu unreiner Intonation Veranlassung gibt.

Als ein *gutes* Muster einer enharmonischen Umkleidung in *zwei verschiedenen Stimmen*, kann folgender bekannte Satz aus Mozart's Don Juan dienen. Die Umkleidung des betreffenden enharmonischen Intervalles, hätte hier erst in der Mitte des dritten Taktes eintreten sollen, allein sie tritt in der zweiten Violine sogleich ein, und da der Tenor die zweite Hälfte des betreffenden Taktes pausirt, so *unterbleibt* bei ihm diese enharmonische Umkleidung; sie würde aber auch unterblieben seyn, wenn statt seiner beiden *Viertelnoten* dieses dritten Taktes, *zwei halbe Noten* gesetzt worden wären, und so die halbe Taktpause weggeblieben seyn würde, da sich *cis*, besser als *des*, mit dem darauf folgenden *g* verbinden lässt, z. B.



§. 210.

Da durch die Einführung der *gleichschwebenden Temperatur* *), der Zwischenraum einer reinen Octave in zwölf *gleich weite Abstände* eingetheilt worden ist, so ist dadurch auch sowohl das *melodische* als *harmonische* Klangverhältniss eines *enharmonischen* Tones aufgehoben worden, was auch durch den Gebrauch *derjenigen* Blasinstrumente als *nothwendig* erscheint, welche ihren *Grundton* bald *erhöhen* und bald *erniedrigen*, die ihn bezeichnende *Note* und deren *Namen* aber *unverändert* lassen. So bleibt z. B. der Grundton des Horn's und der Trompete, so wie auch der Clarinette, jederzeit *c*, dessen erhöhete oder erniedrigte *Stimmung* hieran nichts ändert.

Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass die enharmonische Umkleidung der Intervalle ganz unterbleiben, und dass man die *einmalige* Notenschrift eines Klanges auch *fortbestehen* lassen könnte; zumal da alle frühere, sowohl wirkliche als eingebildete *Charakteristik der verschiedenen Tonarten*, ja selbst die Beschränkung: sich beim Gebrauche einer Tonart, auch *nur* der Intervalle *ihrer* Tonleiter zu bedienen, nicht allein bei der modernen, sondern auch bei der alten Figural- und Choral-Musik **) ängst aufgehört hat.

Demungeachtet mag man, wenn auch nicht die *enharmonische Umschreibung* eines Intervalles, doch dessen *enharmonische Betrachtung* beibehalten, indem hierdurch die schnellere Auffassung mancher Accorde, und deren Hinweisung nach dieser oder jener Tonart, erleichtert wird.

Wenn nun auch aus dem Inhalte der vorhergehenden zwei §§. hervorgeht, dass man, mit Ausnahme des ♭, fast jeden

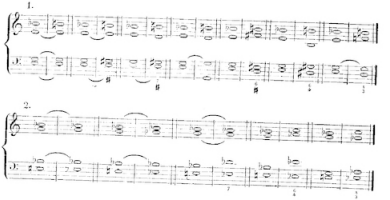
*) Um dieses Wort einigermassen zu erklären, bemerke ich: dass wenn man die zwölf halben Töne einer Octave nach *reinen Quinten* im Verhältniss 2:3, *stimmen* wollte, die letzte dieser zwölf Quinten, in ihrem Verhältniss als Octave des ersten Stimmtones, um ein musikalisches Comma, oder um einen sogenannten ¼ Ton, zu hoch seyn würde. Da nun die *Octave* auch nicht um eine *Schwebung* zu hoch, oder zu tief seyn darf, so würde eine solche Stimmung nicht zu gebrauchen seyn. Man hat daher, zur Beseitigung dieses Umstandes, die Tonhöhe einer jeden der zwölf Quinten genau um $\frac{1}{12}$ dieses musikalischen Comma gemässigt (temperirt), und indem man hierdurch zwischen sämmtlichen zwölf halben Tönen der Octave, einerlei Klangverhältniss erhalten, hat man es zugleich möglich gemacht, *alle* Accorde in *allen* Tonarten gleichmässig gebrauchen zu können, was bei einer Stimmung nach der *ungleich schwebenden Temperatur*, welches Wort nunmehr keiner weiteren Erklärung bedarf, *nicht* möglich gewesen wäre.

**) Dasjenige, was hier die Choralmusik in Betreff der *alten Tonarten* angeht, wird aus dem neunzehntyn und zwanzigsten Capitel zu ersehen seyn.

Accord einer solchen enharmonischen Behandlung unterwerfen kann, so will ich mich dennoch hierbei nur auf folgende Accorde beschränken:

1) Der ♭, dessen *Terz* man als *übermässige Secunde* betrachten, und ihn unter andern wie nachstehend bemerkt, fortschreiten lassen kann, z. B.

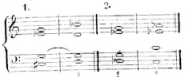
2) Der ♭, dessen *verminderte Quinte* als *übermässige Quarte*, oder dessen Basston als erniedrigte *Unterquarte*, betrachtet und behandelt werden können, z. B. 1 und 2.



Im Beispiele 1. erscheint die verminderte Quinte *h* überall als übermässige Quarte *ais*, und im Beispiele 2. der Basston *c*, als *fes* behandelt.

3) Der ♭, welcher seiner zwei grossen Terzen wegen, in seinen zwei Verwechslungen *dasselbe Klangverhältniss* hören lässt, kann hierdurch gleichzeitig als ♭, ♭ und ♭ betrachtet werden. Als ♭ ist seine *Quinte*, als ♭ seine *Terz*, und als ♭ seine *Prime* die Dissonanz des Accordes, welche wie bemerkt, aufwärts fortschreitet, z. B.

4) Der [6], welcher bei der Umkleidung seines Basstones zu einem unvollständigen [4] wird, ist als *enharmonischer* Accord nicht weiter zu gebrauchen, z. B.

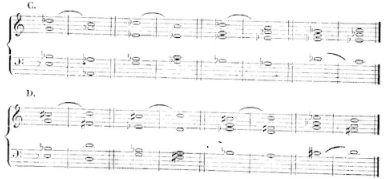


Füget man ihm aber bei No. 1 die verminderte Septime bei, so ist *seine* Behandlung in derjenigen der beiden folgenden Accorde mit inbegriffen.

5) Mit dem [♯6], welcher durch die enharmonische Umkleidung seines Basstones zu einem [♭] wird, so wie dessen [♭], [♭♭] und [♭] zu folgenden [♮], [♯], und [♮] umgeändert werden, z. B. A. und B. hat es dieselbe *enharmonische* Bewandtniss, wie mit dem unter No. 6. angeführten [4].

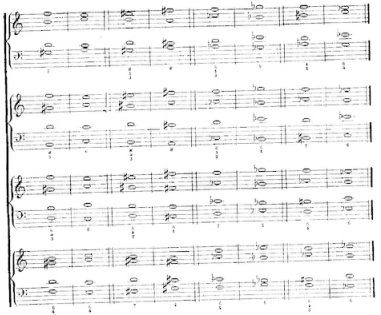
6) Wenn man beim [4] dessen *kleine Septime* als *übermässige Sexte* behandelt, so ergeben sich bei A. dieselben Harmonien wie sie der vorhergehende [6] bei B enthält, und *vice versa* bei B. wie sie beim vorhergehenden bei A. anzutreffen sind, z. B.

Je nachdem nun die eigentliche *Dissonanz* dieses Accordes, als *kleine Septime* oder als *übermässige Sexte* betrachtet wird, geschieht auch in der Regel ihre Fortschreitung als Septime abwärts, oder als übermässige Sexte aufwärts, z. B. C. D.



Anmerkung. Man kann indessen die Septime des [4] bei *allen* ihren Fortschreitungen als übermässige Sexte behandeln, (sofern diese *keine unschickliche* Fortschreitung macht, namentlich da, wo die kleine Septime um einen kleinen halben Ton aufwärts geht, wie z. B. §. 147. und den betreffenden Beispielen des §. 152., in welchem letzteren Falle die Fortschreitung der übermässigen Sexte in die Terz des um eine Quarte tiefer frei eintretenden [4] abermals die Harmonie des vermeintlichen Tones *I* hören lässt, wie bereits in einer Bemerkung des §. 152. gezeigt worden ist.

7. Der [♯3], dessen bereits §. 207. gedacht worden ist, kommt auf der erhöhten siebenten Stufe der Molltonleiter vor, und wird gewöhnlich nach dem [6] der Prime hingeführt, daher sich hieraus seine enharmonische Anwendung als [♯3], [♯] und [♯♯] gewissermassen von selbst ergibt, z. B.

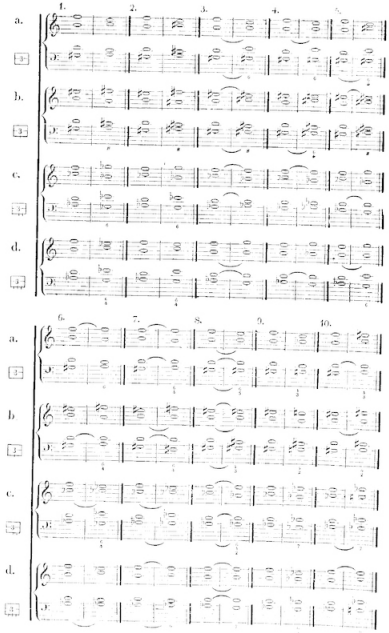


Diesen Beispielen zufolge, befindet man sich beim Anschlage eines [3] in *vier verschiedenen Tonarten zugleich,* und es ist daher kein Wunder, dass dieser Accord von so vielen Componisten als Steckenpferd, leider aber oft ziemlich *hölzern* behandelt worden ist. —

In nachstehender Tabelle sind nun die verschiedenen Fortschreitungen dieses Accordes so geordnet, dass bei *a.* der [3], bei *b. dieselben Klänge* als [3], bei *c.* ebenso als [3] und bei *d.* als [3] notirt stehen, und dass überall bei dem *dissonirenden* Intervall des Accordes, auch *dieselbe* Fortschreitung Statt findet.

Da nun z. B. bei *a.* 1. die Septime des [3] in die Quinte des [2] gehet, so gehet auch bei *b.* 1. die Quinte des [3] in die Terz des [2], ebenso bei *c.* 1. die Terz des [3], in die Terz des [2], und bei *d.* der Basston des [3] um eine Stufe abwärts in den Basston des [2].

Dieselbe Ordnung findet nun auch bei Behandlung der Dissonanz der Sätze 2 bis 10 Statt, wie aus nachstehender Tabelle zu entnehmen ist.



Der [4] kann nun auch noch um einen halben Ton aufwärts oder abwärts in einen andern [4] oder dessen Verwechslung fortschreiten, z. B.

Da sich aber hierbei keine Verschiedenheit in der Fortschreitung seiner enharmonischen Umbildung zeigen kann, so sind diese beiden Fortschreitungen nicht mit in vorstehender Tabelle aufgenommen worden. Man kann aber diese Fortrückung des [3] dazu benutzen, um sich mittelst einer *jeden* derselben sogleich wieder in *vier neue Tonarten* zu versetzen, und da drei stufenweise nacheinander folgende [3] alle zwölf verschiedene Tonstufen enthalten, welche sich im Zwischenraum einer Octave befinden, z. B.

so kann man durch diesen Accord sämmtliche Tonarten sehr schnell in eine gegenseitige Verbindung bringen, worüber ein Mehreres im folgenden Capitel. —

§. 211.

Wenn man die *durchgehenden chromatischen Intervalle* enharmonisch betrachten will, so kann hierdurch ihre Fortschreitung unterbrochen und sie können *liegen bleibend* behandelt werden.

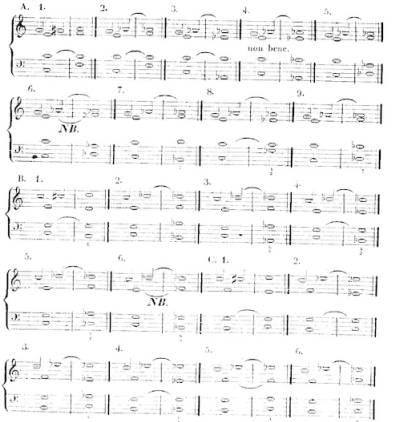
So kann man z. B. *die übermässige Quinte* als *kleine Sexte* behandeln, und in *diesem* Falle ihre Fortschreitung *unterbrechen*, und sie als umgekleidetes Intervall *forttönen* lassen.

Hierdurch tritt bei diesem Accord dasjenige enharmonische Verfahren ein, dessen bereits im vorhergehenden §. unter No. 3. gedacht worden ist. —

*) Da in dieser Aufstellung der chromatisch-enharmonischen Tonleiter das cis fehlt, so erscheint der [3] angegebene [3] in der Gestalt eines [2], was aber, wie bereits bemerkt, dasselbe ist. —

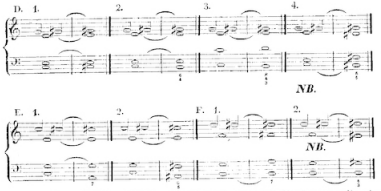
So kann man auch die durchgehende *übermässige Octave* als *kleine None*, oder bei der Umkehrung dieses Satzes, die *übermässige Prime* als *kleine Secunde* eintreten lassen, z. B.

Da man ein jedes auf diese Weise durchgehendes Intervall enharmonisch behandeln und forttönen lassen kann, so kann dieses forttönende Intervall auch so vielseitig harmonisch behandelt werden, als es Accorde gibt, welche nach den möglichen Fortschreitungen der vorhandenen Intervalle eintreten können, und welchen dieses forttönende Intervall zugleich zugetheilt werden kann, z. B. einige derselben:



Der Lernende kann nun diese Sätze auch auf die noch weiter dabei zulässigen *Intervallenversetzungen* dieser Accorde übertragen.

Allein man kann auch jedes durchgehende Intervall, ohne diese enharmonische Umkleidung, auf die eben beschriebene Weise fortlönen lassen, z. B.



Anmerkung. Bei A. und B. No. 6., bei D. No. 4. und I. No. 2. musste die mit *NB.* bemerkte enharmonische Umkleidung Statt finden.

Auch hier kann der Lernende die noch weiter zulässigen Intervallversetzungen dieser Accorde versuchen.

Sechzehntes Capitel.

Von der Modulation und Ausweichung.

§. 212.

Wenn man *Modulation* und *Ausweichung* nicht als Wörter von *gleicher Bedeutung* nehmen will, so bezeichnet *ersteres* Wort (Modulation) die *tonleitergemässe melodische und harmonische Verbindung der Töne*, und zugleich *deren Fortführung von einer Tonart zur andern*; und *zweiteres* (Ausweichung) den förmlichen *Uebergang aus einer Tonart in eine andere*, wobei jedesmal die *vollkommene Cadenz* Statt finden muss.

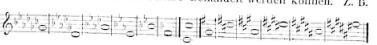
Anmerkung. Diejenigen der nachstehend notirten Ausweichungen, bei welchen ihrer *vorgeschriebenen Abfassungsart* wegen, die vollkommene Cadenz *nicht* Statt finden konnte, müssen daher, wenn sie nicht als *vorübergehende* Ausweichungen betrachtet werden sollen, die cadenzirende Fortschreitung von dem 5 oder 4 der Quinte, zum betreffenden 1 der Prime der neuen Tonart, noch hinzugefügt erhalten.

§. 213.

Dadurch, dass bei den vier *ersten* Stufen der Durtonleiter, dieselbe Fortschreitung wie bei den vier *letzten* Stufen derselben, Statt findet, kann man auch die vier *ersten* als *Schlussstufen* einer um eine Quinte tiefer beginnenden Durtonleiter, und die vier *letzten* Stufen, als *Anfangsstufen* einer um eine Quinte höher beginnenden Durtonleiter betrachten und behandeln.

Auf diese Weise enthalten, wie bereits §. 78. gezeigt worden ist, die vier letzten Tonstufen von *F dur*, und die vier ersten von *G dur*, zugleich die Tonleiter von *C dur*, z. B.

In dieser Beziehung sagt man nun: dass *F dur* und *G dur* im ersten Grade mit *C dur*, unter sich selbst aber im dritten Grade verwandt sind. — Man kann indessen diese Gradation nicht bis nach *Fis dur* und *Ges dur* hin ausdehnen, ausserdem *Fis dur* und *Ges dur unter sich im dreizehnten Grade verwandt* erscheinen würden, *da sie doch gemeinschaftlich dieselben Klänge besitzen*, und daher als *eine und dieselbe Tonart* behandelt werden können. Z. B.



Anmerkung. In Beziehung zu *C dur*, enthalten die quintenweise aufwärts und quintenweise abwärts gehenden Tonarten, in der Anzahl ihrer Versetzungszeichen zugleich diejenige ihrer Verwandtschaftsgrade angezeigt.

§. 214.

Da die vier ersten Stufen der Molltonleiter anders fortschreiten, als die vier letzten Stufen derselben, so kann auch unter den

Molltonarten keine solche Verwandtschaft wie unter den Durtonarten Statt finden; dem ungeachtet zählet man die Verwandtschaftsgrade der Molltonarten ebenfalls quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend, und sagt in dieser Beziehung: dass *E moll* und *D moll* im ersten Grade mit *A moll*, unter sich selbst aber im dritten Grade verwandt sind, z. B.

Man geht indessen in der Ausübung der aufwärts gehenden Molltonarten nicht weiter als *Gis moll*; da man statt *Dis moll*, der bequemeren Notenschrift wegen, das gleichklingende *Es moll* gebraucht.

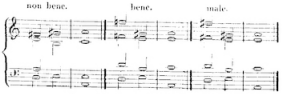
§. 215.

Was die *Verwandtschaft der Durtonarten zu den Molltonarten, oder der Molltonarten zu den der Durtonarten* anbetrifft, so betrachtet man diejenigen welche *einerlei Versetzungszeichen* haben, als *unter sich* im *ersten* Grade verwandt, und zählet nun ebenfalls wieder quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend. — So sind daher *C dur* und *A moll* im ersten Grade unter sich verwandt, *G dur* zu *A moll* aber im dritten Grade, ebenso *E moll* zu *C dur*.

Ausserdem aber besteht noch dadurch eine Verwandtschaft unter den Dur- und Molltonarten, dass die vier letzten Stufen der aufwärts gehenden Molltonleiter dieselben sind, wie bei der aufwärts gehenden Durtonleiter, daher man *diese vier letzten Stufen einer Molltonleiter*, auch als die *vier ersten Stufen einer um eine Quinte höher beginnenden Durtonleiter*, betrachten und behandeln kann, z. B.

Die Molltonleiter besitzt hierdurch auch dieselben Dreiklänge der vierten und fünften Stufe wie die Durtonleiter; gestattet aber die Anwendung des ♮ der Quarte nur dann, wenn solche

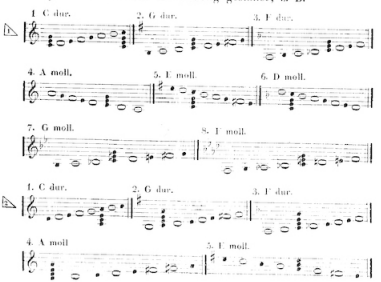
durch eine *vorgeschriebene* Fortschreitung der grossen Sexte zur grossen Septime unvermeidlich ist, z. B.

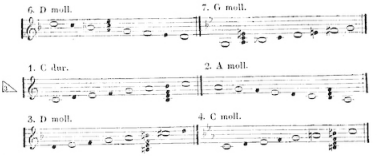


§. 216.

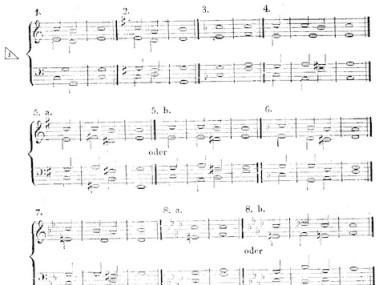
Als eine nützliche Vorbereitung zur Modulation, kann man nun die bereits §. 96. angeführte *achtfache* Anwendung des ♮, die *siebenfache* des ♭ und die *vierfache* des ♯ vornehmen.

Es zeigt sich nämlich, dass ein und derselbe ♮ in drei verschiedenen Durtonarten und in fünf verschiedenen Molltonarten vorkommt, mithin eine *achtfach* verschiedene Anwendung gestattet; ferner, dass ein und derselbe ♭ in drei verschiedenen Durtonarten und in vier verschiedenen Molltonarten vorkommt, also eine *siebenfach* verschiedene Anwendung gestattet, und dass ein und derselbe ♯ zwar nur einmal in der Durtonart, dagegen aber in drei verschiedenen Molltonarten vorkommt, und mithin eine *vierfach* verschiedene Anwendung gestattet, z. B.

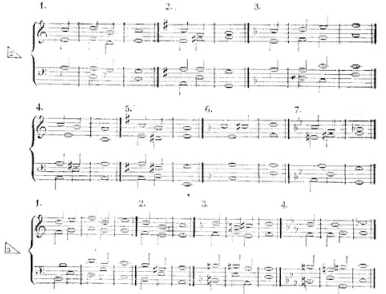




Je nachdem nun der ◺ z. B. der ◺ *C*, in *C dur*, *G dur* und *F dur*, ferner in *A moll*, *E moll*, *D moll*, *G moll* und *F moll* vorkommt, kann man mit demselben auf die nachstehend bemerkte Weise *nach der Prime dieser verschiedenen Tonarten cadenziren*, z. B.



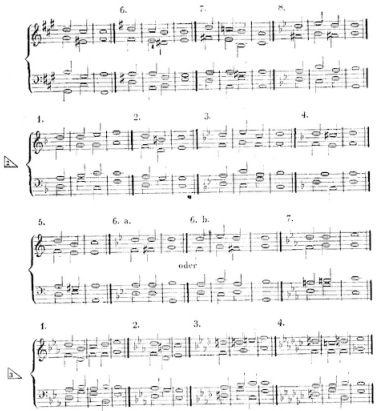
Der ◺, z. B. der ◺ *A*, welcher ebenfalls in *C dur*, *G dur* und *F dur*, ferner in *A moll*, *E moll*, *D moll* und *G moll* vorkommt, cadenzirt nun auf nachstehend bemerkte Weise nach den Primen dieser sieben Tonarten; so wie dann der ◺ *H*, nach *C dur*, *A moll*, *D moll* und *C moll* cadenzirt, z. B.



Anmerkung. Dass die *beiden Verwechslungen dieser Dreiklänge* dieselbe *mehrfache Anwendung* gestatten, ist bereits §. 106. gesagt worden.

§. 217.

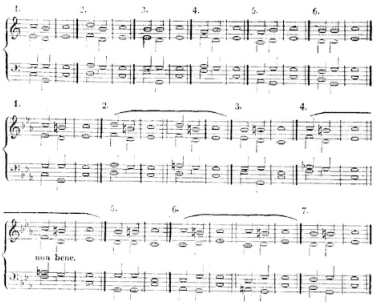
Eben so nützlich ist auch nachstehende Anwendung dieser *mehrfachen Benutzung eines und desselben Dreiklanges*, da hierbei für die *drei verschiedenen Dreiklänge No.* 1, 2 *und* 3 *derselbe Basston* beibehalten worden ist, so dass man nach der achtfach verschiedenen Anwendung des ◺, dessen *Terz* um einen kleinen halben Ton erniedrigt, und dadurch den ◺ zu einem ◺ umgebildet, dass man ferner nach der siebenfach verschiedenen Anwendung des ◺ dessen *Quinte* erniedrigt, und ihn dadurch zu einem ◺ umgebildet, und letzteren nun auch noch in seiner vierfachen Anwendung benutzt hat, z. B.



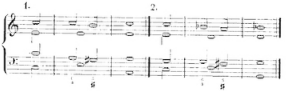
Der Lernende kann nun diese Uebung von *mehreren* Tönen ausgehend vornehmen, da er sich nicht genugsam mit dieser *mehrfachen Anwendung eines und desselben Accordes* bekannt machen kann.

§ 218.

Da dem cadenzirenden Dominantenaccord der Dur- und Molltonart, jeder △ seiner Tonart unmittelbar vorhergehen kann, so ist man auch nicht gerade an die in vorstehenden Beispielen aufgestellten Fortschreitungen gebunden, und der Lernende wird wohl daran thun, nachstehende in der eben erwähnten Beziehung aufgestellten Fortschreitungen der Tonart *C dur* und *C moll*, auf alle übrigen Dur- und Molltonarten zu übertragen, da solche zugleich als Cadenzen betrachtet werden können, z. B.



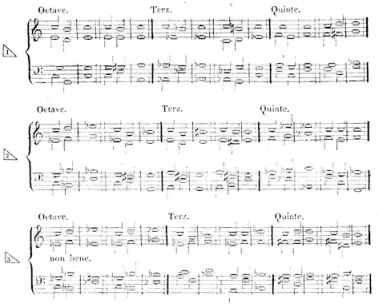
In allen diesen Beispielen habe ich mich auf die angeführten drei Dreiklänge selbst beschränkt, deren Verwechslungen man jedoch ebenfalls anwenden und namentlich den △ bei den Cadenzen benutzen kann, z. B.



Die *dissonirenden* Accorde habe ich absichtlich hier noch weggelassen, da deren Beimischung, wenn sich der Lernende einmal mit der so mannigfaltigen Anwendung der *consonirenden* Accorde hinlänglich bekannt gemacht haben wird, alsdann ohnehin eine leichte Arbeit ist. —

Noch will ich hier auf folgende nützliche Uebung aufmerksam machen, nämlich darauf: *dass man einen jeden der zwölf verschiedenen Töne, abwechselnd als Octave, Terz und Quinte eines △, ▽ und ◺ betrachte, und damit nach dem △ oder*

△ *der Prime der betreffenden Tonart cadenzire*, wie solches in nachstehendem Beispiele mit dem Tone *C* geschehen ist, z. B.



§. 219.

Bei der Modulation als *Tonführung* (§. 212), betrachtet man diejenige Tonart als *Haupttonart*, deren Intervalle sowohl in melodischer als harmonischer Verbindung, zu *Anfang* und *Ende* eines Tonstückes, so wie überhaupt *vorherrschend* in demselben, erscheinen.

Als *Nebentonarten* betrachtet man dann diejenigen, deren Tonleitern von der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Haupttonart ausgehen, und je nachdem diese ebengenannten Intervalle der Haupttonart einen △ oder ▽ gestatten, als *harte* oder *weiche* Nebentonarten behandelt werden.

Da nun die *Dartonart*, nächst dem △ ihrer Prime, noch einen △ ihrer Quarte und Quinte, und einen ▽ ihrer Secunde Terz und Sexte besitzet, so gestattet sie auch als *Nebentonarten* eine *Dartonart der Quarte und Quinte*, und eine *Molltonart der Secunde, Terz und Sexte*.

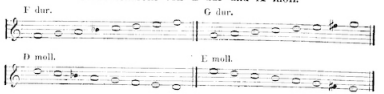
Ebenso besitzet die *Molltonart* ausser ihrem △ der Prime, noch einen △ der Quarte und Quinte, und einen ▽ der Terz, Sexte und Septime, und gestattet daher als *Nebentonarten* eine *Molltonart der Quarte und Quinte*, und eine *Dartonart der Terz, Sexte und Septime*.

Zu *C dur*, als *Haupttonart*, erscheinen also als *Nebentonarten*: *F dur und G dur*, ferner *D moll*, *E moll und A moll*; und zu *A moll* als *Haupttonart*, erscheinen *D moll und E moll*, ferner *C dur*, *F dur und G dur* als *Nebentonarten*.

Von diesen Nebentonarten heisst nun *diejenige*, welche mit der Haupttonart *einerlei Töne* besitzet, und in dieser Beziehung auch einerlei *Vorzeichnung* *) erhält, *die Parallel- Moll- oder Dartonart der Haupttonart*, daher z. B. zur *Haupttonart C dur*, die Molltonart *A moll* deren *Parallel Molltonart*, und *vice versa* zur *Haupttonart A moll*, die Nebentonart *C dur* deren *Parallel Dartonart* ist.

Die übrigen *Nebentonarten* würden aber, ungeachtet des △ oder ▽ ihrer *ersten* Stufe, keine vollkommenen Dur- oder Molltonarten abgeben, so lange sie *auf die Töne der Haupttonart beschränkt* blieben, daher man nachstehend bemerkte Veränderung mit den betreffenden Stufen ihrer Tonleitern vornehmen muss, um sie als vollkommene Dur- und Molltonarten behandeln zu können.

Nebentonarten von C dur und A moll.

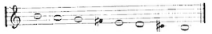


§. 220.

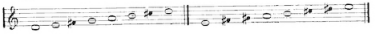
In Berücksichtigung des Umstandes: dass der ▽, welcher in der *Dartonart* auf der *Septime*, und in der *Molltonart* auf der *Secunde* vorkommt, *keine reine Quinte* hat, findet auch keine von diesen Stufen ausgehende *Nebentonart* Statt. Da jedoch die *aufwärts gehende Molltonleiter* eine *erhöhte* sechste und siebente Stufe besitzet, und da man ihr, veranlasst durch die *erstere* dieser

*) Die *Vorzeichnung* enthält nebst der Anzeige des Tonschlüssels und der Taktart, auch diejenige der *Tonart*, und falls letztere eine *erweiterte* Dur- oder Molltonart ist, auch ihren *Versetzungszeichen*, welche dann bei allen *Parallelnotenarten* stets *dieselben* sind. —

zwei erhöhten Stufen, auch einen ♭ der Secunde gestattet, so kann man auch, hierauf gestützt, eine *Molltonart der Secunde* als *Nebentonart* gestatten, deren *zweite Stufe* dann noch die erforderliche Abänderung erhalten muss, z. B. in *A moll*



Eben so kann man der Molltonart, in Rücksicht auf diese Erhöhung ihrer sechsten und siebenten Stufe, zu ihren bereits bestehenden *weichen* Tonarten der Quarte und Quinte, auch noch eine *harte* Tonart dieser zwei Stufen gestatten, bei welcher man dann noch die hierzu erforderliche Abänderung einiger ihrer übrigen Stufen vornehmen muss, z. B. in *A moll*

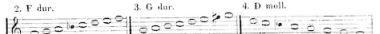


Es versteht sich übrigens von selbst, dass *alle weichen Nebentonarten* beim *Aufwärtsgehen ihrer Tonleitern* die *erhöhte* sechste und siebente Stufe erhalten müssen, daher ich solche in nachstehender Tabelle sowohl *abwärts*- als *aufwärtsgehend* notirt habe.

Haupttonart C dur, und deren Nebentonarten.

1. A moll.

2. F dur. 3. G dur. 4. D moll.



5. E moll.

Haupttonart A moll, und deren Nebentonarten.

1. C dur.

2. D moll. 3. E moll.*)

4. F dur. 5. G dur.

6. H moll.

7. D dur. 8. E dur.

Die Molltonart besitzt demnach drei Nebentonarten mehr, als die Durtonart. —

§. 221.

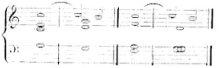
Wenn man nun von einer *Haupttonart* nach ihren *Nebentonarten*, und von diesen wieder *zurück* zur Haupttonart geht, so heisst dieses Verfahren *moduliren;* wenn man aber von einer Nebentonart *nicht* wieder zurückkehrt, sondern darin *verweilet*, und solche überhaupt als eine *neue Haupttonart* behandelt, so macht man hierdurch eine förmliche *Ausweichung*. —

In beiden Fällen müssen die dabei anzuwendenden *Zwischenaccorde*, die wesentlichsten *) Intervalle der beiden zu verbindenden Tonarten in der Art *gemeinschaftlich* besitzen, dass diese Zwischenaccorde sowohl der zu verlassenden, als der neu eintretenden Tonart angehören, wie dieses aus der im 216. § aufgestellten *mehrfachen* Behandlung der Dreiklänge No. 1., 2. und 3. zu ersehen ist. —

Ferner sollen diese Zwischenaccorde *so gewählt* werden, dass wo möglich immer *ein* Intervall von einem Accorde zum andern *liegen bleiben* kann **), auf welches *Liegenbleiben der Intervalle* sich dann auch noch *dasjenige* Verfahren bei der Modulation gründet, durch welches man mittelst der Veränderung dieser oder

*) Als die *wesentlichsten* Intervalle jeder Dur- und Molltonart kann man die *Terz, Quarte, Sexte* und *Septime* annehmen; die *Quarte und Septime*, weil sie bei jeder *quartenweise* abwärts oder aufwärts eintretenden neuen Tonart, *zuerst* verändert werden müssen; nämlich die *Quarte* bei der quartenweise *abwärts*-, und die *Septime* bei der quartenweise *aufwärts* eintretenden. *Die Terz und Sexte* wegen Bestimmung der neuen Tonart als *dur* oder *moll*. —

**) Da dieses bei allen *normal* oder so fortschreitenden Dreiklängen nicht möglich ist, so muss man *hierbei* die Retardation anwenden, z. B.



jener Stufe eines △, aus einer Tonart in eine andere übergehen kann, wie solches aus den Beispielen des 217. §s zu ersehen ist.

§. 222.

Um nicht zu weitläufig zu werden, notire ich alle Ausweichungen nur von *C dur*, und unterlasse auch die besondere Aufstellung der Ausweichungen in deren Nebentonarten, da solche in der Reihenfolge ohnehin erscheinen. —

Alle nachstehend aufzustellenden Ausweichungen sollen nun von *C dur* quintenweise aufwärts bis *His dur*, und quintenweise abwärts bis *Ges dur*; ferner von *C dur* nach *A moll*, und von da weiter quintenweise aufwärts bis *Gis moll* [1]), und quintenweise abwärts bis *Es moll* geführt werden, und zwar auf folgende sechs verschiedene Arten. —

1) Dass die ganze Ausweichung *blos consonirende Zwischen-Accorde* enthalte.

2) Dass damit der *Septimenaccord und seine Verwechslungen* abwechselnd in Verbindung gebracht werden. —

3) Dass die schicklichen Fortschreitungen zur Anwendung der *Retardation* benutzt werden.

4) Dass die Beimischung *durchgehender Noten* und *durchgehender Accorde* Statt finde.

5) Dass entweder eine der Oberstimmen oder der Bass, eine durchausgehende *chromatische Fortschreitung* erhalte.

6) Dass endlich alle Ausweichungen nur mit *einem Zwischenaccord* abgefertigt werden, wodurch dann mitunter auch dessen *enharmonische Behandlung* Statt finden muss.

Um aber hierbei die Weitschweifigkeit zu vermeiden, *eine jede Ausweichung mit der Terz, Quinte und Octave des* △ *und* ▽ *in der Oberstimme anfangen und schliessen zu lassen*, so werde ich diese drei Intervalle *abwechselnd* hierzu benutzen, empfehle indessen die oben erwähnte Verfahrungsart dem Lernenden zu seiner Uebung.

§. 223.

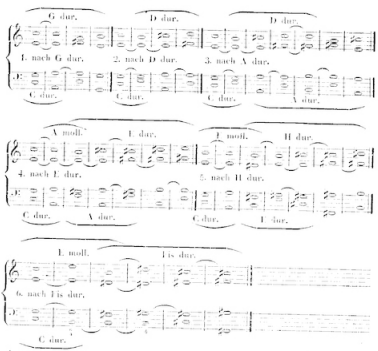
I. Ausweichungen mittelst blos consonirender Zwischenaccorde.

Ich werde mich hierbei nur selten der Verwechslungen der Dreiklänge No. 1., 2. und 3. bedienen, und in den ersten Bei-

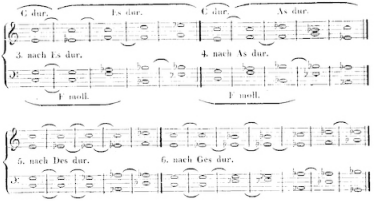
[1]) Der Grund, warum ich nicht weiter als *Gis moll* gehe, ist §. 214. angegeben worden. —

spielen diejenigen Accorde und Accordfolgen, welche zweien Tonarten *gemeinschaftlich* angehören, besonders inclaviren, um zu zeigen: wie die verschiedenen Tonarten in einander greifen. Der Lernende kann dann dieses Verfahren weiter fortsetzen, auch bei der Transposition dieser Exempel benutzen.

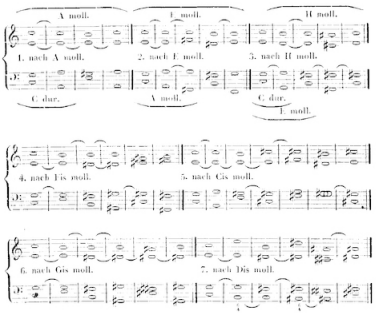
A. Von *C dur* quintenweise aufwärts nach *G dur*, und so weiter bis *Fis dur*.



B. Von *C dur* quintenweise abwärts nach *F dur*, u. s. w. bis *Ges dur*.

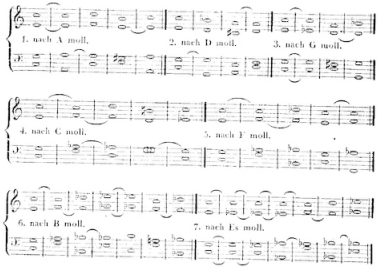


C. Von *C dur* nach *A moll*, und von da quintenweise aufwärts bis *Dis moll**).



*) Nur dies eine mal werde ich die Modulation von *C dur* bis *Dis moll*, bei den folgenden Ausweichungen aber nur bis *Cis moll* führen. Man lese die deshalbige Bemerkung §. 214.

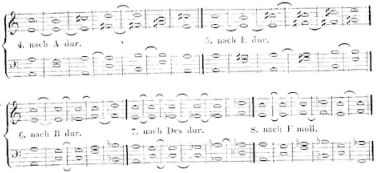
D. Von *C dur* nach *A moll*, und von da quintenweise abwärts bis *Es moll*.



§. 224.

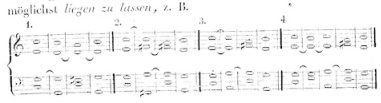
Eine besondere Aufstellung aller dieser Ausweichungen von *A moll* ausgehend, unterbleibt hier deswegen, weil solche mehr oder weniger in den von *C dur* ausgehenden Ausweichungen mit enthalten sind; entweder da, wo dem △ *C* der △ *A* ohnedies folgt, und man daher ersteren übergehen, und letzteren sogleich als *ersten* Accord der betreffenden Ausweichung behandeln kann; oder, wenn dieses nicht Statt finden, und auch der △ *A* nicht an die Stelle des △ *C* gesetzt werden kann, da, wo man die ganze Ausweichung bestehen lassen und dem △ *C* den △ *A* noch *vorsetzen* kann. Folgende Sätze sind hiernach abgefasst, und werden dieses deutlicher machen.

Ausweichungen von A moll.



Uebrigens ist von einem aufmerksamen und nachdenkenden Leser zu erwarten, dass er nach den erhaltenen Regeln und Beispielen, seine eigenen Ausweichungen zu formiren im Stande seyn wird, wozu ich demselben noch insbesondere folgendes Verfahren empfehlen will, nämlich:

von den Intervallen des anfangenden und nachfolgenden Accordes, eines um das andere, oder nach Umständen auch deren zwei zugleich, als Bestandtheile des weiter nachfolgenden Accordes möglichst *liegen zu lassen*, z. B.



In vorstehendem Beispiele erscheinen folgende Intervalle des einen Accordes, beim Anschlag des anderen als *liegen bleibend:*

bei 1. die Quinte, als Octave, und die Octave als Quinte.
» 2. » Octave, » Quinte, und als Terz.
» 3. » Terz und Octave, als Quinte und Terz, und die Octave als Quinte;
» 4. » Terz und Quinte, als Octave und Terz, und die Octave als Quinte.

Anmerkung. Alle diese Ausweichungen der *ersten Art*, sind absichtlich etwas *gedehnt* worden, da es hierbei mehr auf eine *gute Verbindung der consonirenden Accorde*, als auf eine *schnelle Ausweichung* abgesehen war. Wer *letzteres* Verfahren vorzüglich lieben sollte, würde freilich nur durch die sechste Art dieser Ausweichungen §§. 233 — 242. befriedigt werden.

§. 225.

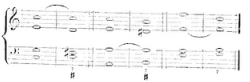
II. Ausweichungen mittelst Benutzung der Dissonanz des ◻

Die Anwendung der Dissonanz des ◻ kann nun in der Art geschehen, dass man *abwechselnd* jedes consonirende Intervall des ◺ oder ◻, zum Vorbereitungsintervall der Dissonanz des *nachfolgenden* ◻ macht, z. B.

allein, da dieses an sich recht nützliche Verfahren, wenn man es bei *allen* aufzustellenden Ausweichungen dieser zweiten Art anwenden wollte, zu viele und mitunter auch *überflüssige* Beispiele veranlassen würde, so sind nachstehende Beispiele so abgefasst, dass diese verschiedene Vorbereitung der Dissonanz *nur abwechselnd* erscheint.

Es kann indessen der Lernende, da er sich in allen solchen Sätzen nicht genugsam üben kann, dieses obenerwähnte Verfahren zu einem besondern Gegenstand seiner Uebung machen.

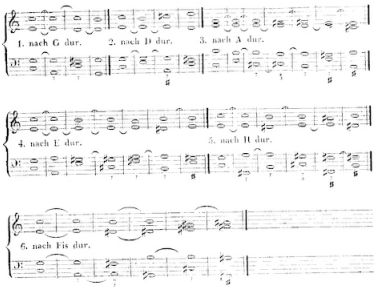
Die Benutzung der Dissonanz des ◻ gestattet nunmehr auch das *Liegenbleiben eines Intervalles bei aufwärtsgehender Secundenfortschreitung des Basses*, da hierzu die Dissonanz, z. B. die Septime, durch die Octave des vorhergehenden ◺ vorbereitet, benutzt werden kann.



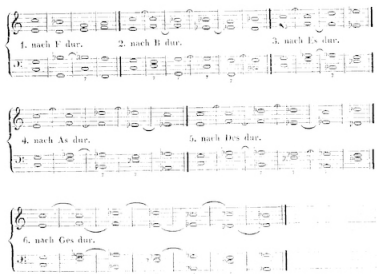
§. 226.

Es folgen nunmehr dieselben Ausweichungen von *C dur* quintenweise aufwärts- und abwärtsgehend, wobei überall an den hierzu schicklichen Stellen die Dissonanz des ◻ mit angebracht ist.

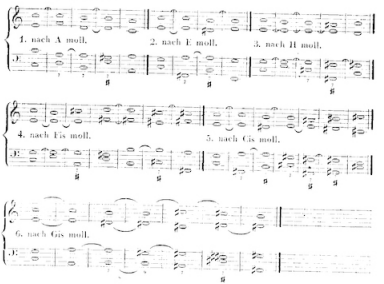
A. Von *C dur* nach *G dur* u. s. w. bis *Fis dur*.



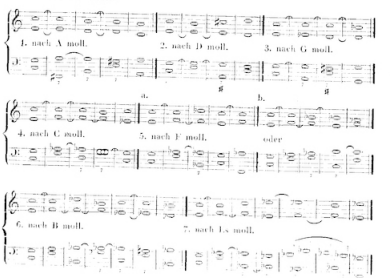
B. Von *C dur* nach *F dur* u. s. w. bis *Ges dur*.



C. Von *C dur* nach *A moll*, und von da nach *E moll* u. s. w. bis *Gis moll*.



D. Von *C dur* nach *A moll*, und von da nach *D moll* u. s. w. bis *Es moll*.



§. 227.

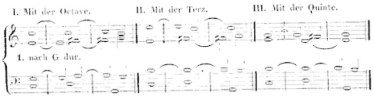
III. Ausweichungen mittelst Anwendung der Retardation.

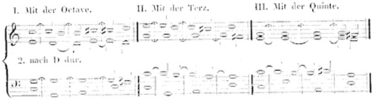
Durch diese dritte Verfahrungsart, können nunmehr *alle Bassfortschreitungen* bei der Ausweichung benutzt, und hierdurch die Zwischenaccorde noch enger mit einander verbunden werden. —

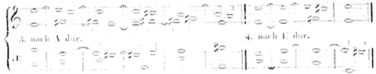
Für den Fall, dass man die Retardation bis zum Schlussaccord ausdehnt, auch bei diesem selbst anwendet, muss man gegen das Ende hin eine etwas *zögernde* Bewegung eintreten lassen, da sich ausserdem der Schluss nicht genugsam herausheben würde.

Damit der Lernende die verschiedenen Arten der Retardation des Schlussaccordes kennen lerne, habe ich solche in mehreren der nachstehenden Beispiele *verschiedentlich* angebracht und namentlich die *beiden ersten* der nachfolgenden Ausweichungen auf *dreierlei Art schliessen*, auch bei dieser Veranlassung *die Oberstimme abwechselnd mit der Octave, Terz und Quinte des* ▷ *anfangen lassen.* —

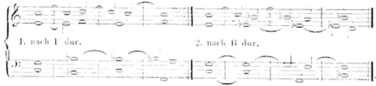
A. Von *C dur* nach *G dur* u. s. w. bis *Fis dur.*

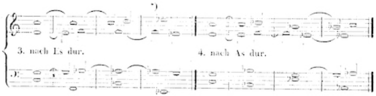


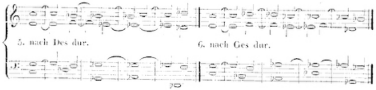




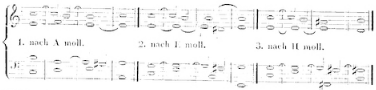
B. Von *C dur* nach *F dur* u. s. w. bis *Ges dur.*



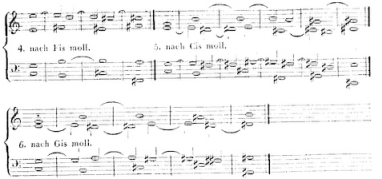




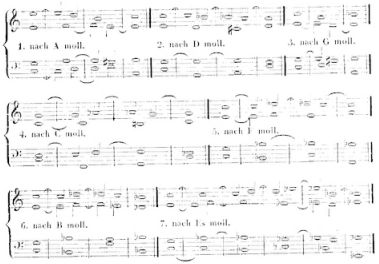
C. Von *C dur* nach *A moll*, *E moll* u. s. w. bis *Gis moll.*



*) Da hier die Oberstimme als *Verstärkungsoctave des Basstones* erscheint, so enthält auch der Alt nicht sowohl eine *Fortschreitung des unteren Theils einer Septime gegen den Diskant*, als vielmehr eine *Retardation gegen den Bass*, gegen welchen er als *retardirte None zur Octave* erscheint. — Uebrigens lese man die desfallsige Bemerkung §. 230.



D. Von *C dur* nach *A moll*, *D moll* u. s. w. bis *Es moll*.



§. 223.

IV. Ausweichungen mit Benutzung der durchgehenden Noten und durchgehenden Accorde.

Hierbei ist vorzüglich darauf zu sehen:

1) dass die *Dauer* der durchgehenden Noten, namentlich der *mehrstimmig durchgehenden*, keine *kürzere* als diejenige der *halben Zeitmaten* im *geraden*, und der *Drittelzeitmaten* im *ungeraden Takte* ist;

Man sehe desfalls §. 188. nach. —

2) dass alle *mehrstimmig durchgehenden Noten*, so wie alle *durchgehenden Accorde*, nur in *fasslich harmonischen Verhältnissen* erscheinen; nicht aber, wie man dieses leider so oft antrifft, in *unfasslichen* und *unharmonischen*.

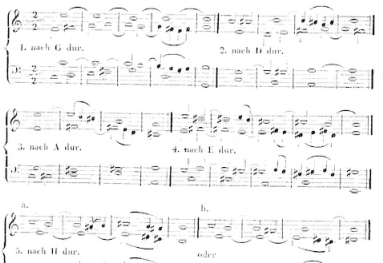
§. 229.

Da bisher alle Ausweichungen nur im geraden Takte notirt stehen, so werde ich diese Taktart auch bei den gegenwärtigen und folgenden beibehalten, das Erforderliche über die Anwendung des *ungeraden Taktes* aber, nebst mehrerm, im Anhange zu gegenwärtigem Capitel sagen, und ebenfalls durch Beispiele erläutern.

§. 230.

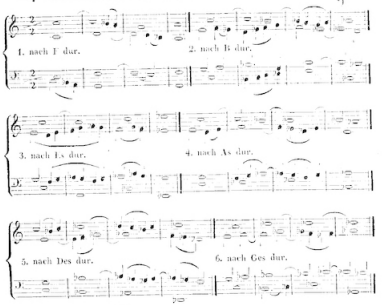
Es folgen nun diese Ausweichungen der vierten Art, nach derselben Ordnung wie alle vorhergehenden, nämlich:

A. Von *C dur* nach *G dur*, u. s. w. bis *Fis dur*.



*) Wenn man, so wie hier geschehen ist, den $\frac{2}{2}$ statt seines $\frac{4}{4}$ nimmt, so ist es gut, den Basston des Schlussaktes, zu dessen stärkerer Betonslehnung, zu verlängern.

B. Von *C dur* nach *F dur*, u. s. w. bis *Ges dur*.

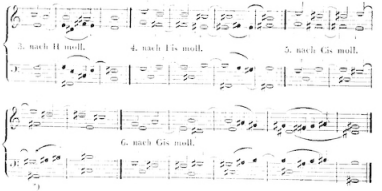


*) Die scheinbar felderhafte Fortschreitung des Tenors gegen den Discant, wird durch sein Verhältniss zum Basse wieder gut gemacht.

**) Hier erscheint im Tenor eine durch die Octave des Basses vorbereitete, und mit ihm in gleicher Bewegung fortschreitende None. —

C. Von *C dur* nach *A moll*, *E moll*, u. s. w. bis *Gis moll*.

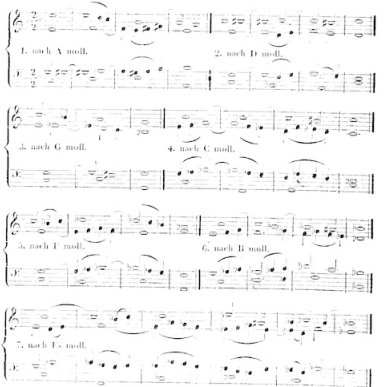
***) Hier kommt derselbe Fall mit der None im Alt gegen den Bass vor, wie oben bei No. 2.



*)

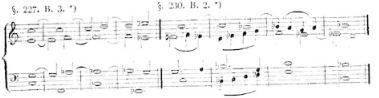
*) Man bemerke hier den scheinbar felderhaften Octavengang des Tenors gegen den Bass.

D. Von *C dur* nach *A moll*, *D moll* u. s. w. bis *Es moll*.



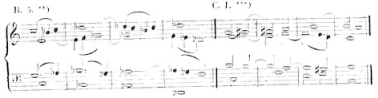
Die in vorstehenden Beispielen mit besonderen Anmerkungen versehenen Sätze, sind in der Absicht so geschrieben, um den Lernenden auf solche, als *Ausnahmen von der Regel*, aufmerksam zu machen. Wem solche Sätze aber dennoch anstössig seyn sollten, der beliebe dagegen folgende Schreibart dieser Ausweichungen zu spielen.

§. 227. B. 3. *)



§. 230. B. 2. *)

B. 5. **)



C. 1. ***)

C. 5. *)

§ 251.

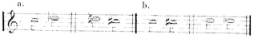
V. Chromatische Ausweichungen.

Diese Art der Ausweichung soll nicht sowohl in der *Anwendung chromatischer Accorde*, als in einer *chromatischen Tonführung der Stimmen* bestehen, so dass bei einer jeden Ausweichung dieser fünften Art, wenigstens *eine* der vier Stimmen in *ununterbrochener chromatischer Tonfolge* vom ersten Accord bis zum Dominantenaccord, und mitunter auch bis zum Schlussaccord selbst, fortschreitet. —

Bei seinen eigenen Uebungen dieser Art, wolle der Lernende ja des Umstandes eingedenk seyn, dass nur der eintretende *kleine halbe Ton*, nicht aber der grosse halbe Ton, ein *chromatischer*

Ton genannt werden kann, daher z. B. der Gang bei *a.* als *kein* chromatischer, wohl aber der bei *b.* als ein solcher erscheint.

a. b.



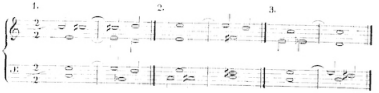
Wenn indessen der Gang bei *a.* durch den nachrückenden kleinen halben Ton *fortgesetzt* wird, so nimmt er durch dessen Eintritt auch den chromatischen Charakter *) an, z. B. *c.* und *d.*

c. d.

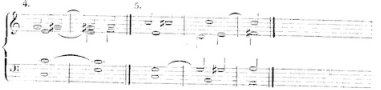
§. 252.

Es kommen zwar schon bei einigen der vorhergehenden Ausweichungen chromatische Fortschreitungen vor, z. B. wie folgende:

1. 2. 3.



4. 5.



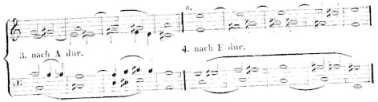
allein da sie nur vorübergehend erscheinen, so erhält die betreffende Ausweichung noch keinen chromatischen Charakter.

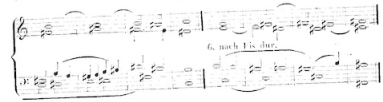
Nachstehende Ausweichungen folgen übrigens in derselben Ordnung wie alle vorhergehenden, und diejenige Stimme, welche ihre chromatische Tonführung bis zum Dominanten- oder bis zum Schlussaccord fortsetzet, erhält solche noch insbesondere durch einen Bogen bezeichnet.

---

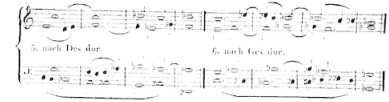
*) Man lese die Anmerkung §. 208.

A. Von *C dur* nach *G dur* u. s. w. bis *Fis dur*.

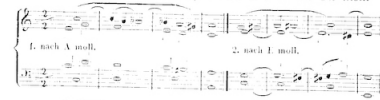


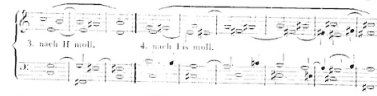


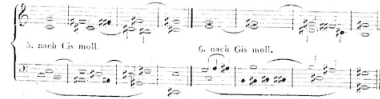
B. Von *C dur* nach *F dur* u. s. w. bis *Ges dur*.



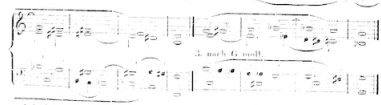
C. Von *C dur* nach *A moll*, *E moll* u. s. w. bis *Gis moll*.

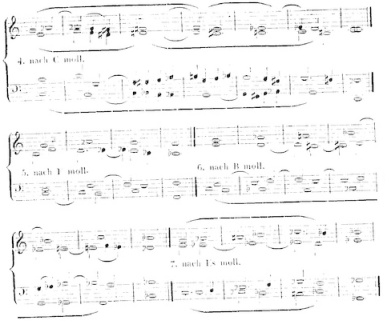






D. Von *C dur* nach *A moll*, *D moll* u. s. w. bis *Es moll*.





§. 233.

VI. Ausweichungen mittelst eines einzigen Zwischenaccordes.

Da hier nur *ein* Zwischenaccord Statt finden soll, so muss derselbe entweder der 1 oder 1 *der Dominante der neuen Tonart*, oder eine Verwechslung dieser zwei Accorde seyn, und es beschränkt sich demnach die ganze Ausweichung darauf: die *Cadenz* derjenigen Tonart, wohin modulirt werden soll, mit dem der Prime derjenigen Tonart, von welcher die Ausweichung gemacht werden soll, in eine schickliche Verbindung zu bringen.

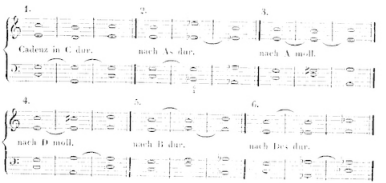
Da nun, nach den im 218. § aufgestellten Beispielen, jeder 1 und 2 der Dur- und Molltonart, dem cadenzirenden Dominantenaccord *unmittelbar vorhergehen*, oder, was dasselbe ist, da der cadenzirende Dominantenaccord der Dur- und Molltonart jedem 1 und 2 derselben *unmittelbar folgen* kann, so ergibt sich auch schon hieraus die Zulässigkeit der oben erwähnten Ausweichungen, oder Cadenzen, von einer Tonart zur andern.

Da indessen hier, so wie bei allen Ausweichungen, diejenigen Accordfolgen den Vorzug verdienen, welche diesen oder jenen Ton

gemeinschaftlich besitzen, so soll auch mit ihnen der Anfang gemacht werden.

Man erhält nun, von *C dur* anfangend, nach folgendem Schema, die Dominantenaccorde, *G*, *Es*, *E*, *A*, *F* und *As*, z. B.

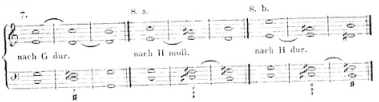
und da die Molltonart denselben Dominantenaccord hat, wie eine von derselben Stufe anfangende Durtonart, so wäre es auch gleichgültig, ob man mit diesen Dominantenaccorden nach deren Dur- oder Molltonarten cadenzirte. — Man gibt jedoch von diesen Dur- und Molltonarten denjenigen den Vorzug, welche in den nächsten Verwandtschaftsgraden zu *C dur* stehen, demnach mittelst dieser sechs Dominantenaccorde folgende Cadenzen, oder Ausweichungen, gemacht werden können, ohne dass die hier aufgestellte Folge selbst, nach diesen Verwandtschaftsgraden zu *C dur*, sondern nur nach den Intervallen des 1, geordnet ist, z. B.



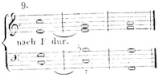
§. 234.

Will man nun noch die drei Intervalle des 1 zur *Vorbereitung der Septime* benutzen, und somit den Dominantenaccord als 1, oder als eine seiner Verwechslungen, erscheinen lassen, so ergeben sich dadurch die weiteren Dominantenaccorde *D* und *Fis*, und der nunmehr als 1 wiederholte Dominantenaccord *A*, z. B.

Durch die beiden ersten Dominantenaccorde cadenzirt man nun nach *G dur* und *H moll*, oder auch *H dur*, z. B.



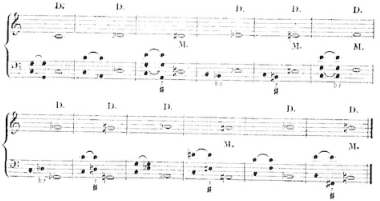
Wenn man aber beim Eintritt obiger Dominantendreiklänge, zugleich deren kleine Septime *frei anschlagend* eintreten lassen und diese *Dominantenaccorde* hierdurch zugleich zu *Septimenaccorden* machen wollte, so würde man dadurch, begreiflicher Weise, *keine neuen* Dominantenaccorde erhalten, und nur den [1] der Prime selbst, könnte man dann als Dominantenaccord von *F dur* benutzen, z. B.



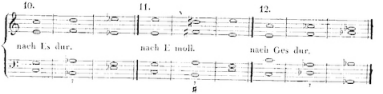
Ich werde indessen bald diesen, bald jenen dieser Dominanten-Septimenaccorde, so wie auch diese und jene ihrer Verwechslungen, bei der vollständigen Aufstellung aller Ausweichungen dieser *sechsten Art* mit anwenden. —

§. 255.

In nachstehender Tabelle finden sich nun diejenigen zwölf verschiedenen Tonstufen, welche hier von *C* bis zu seiner Octave Statt finden können, in der Art aufgestellt, dass *jeder Tonstufe*, nach Massgabe dass sie als *Schluss* △ *einer harten oder weichen Tonart* erscheint, ein *D.* oder *M.* (*Dur* oder *Moll* bezeichnend) beigesetzt ist, und dass diejenigen dieser Ausweichungen, bei welchen man *sowohl nach der harten als weichen, oder weichen als harten Tonart* cadenziren kann, dieses *D.* oder *M. gleichzeitig oben und unten* besitzen. — Der beigefügte und durch schwarze Notenköpfe bezeichnete *Bass*, zeigt sowohl die *Fortschreitung der erforderlichen Grundaccorde* an, um diese Cadenzen bewerkstelligen zu können, *als auch da, wo der erste und zweite Grundaccord einen gemeinschaftlichen Ton besitzen, diesen Ton selbst*, z. B.



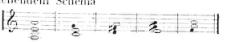
Von diesen aufgestellten zwölf Ausweichungen, sind vorstehend bereits neun notirt, und die drei übrigen, welche nur durch die *Secundenfortschreitung des Basses* erhalten werden konnten, folgen nunmehr noch nachträglich, z. B.



§. 256.

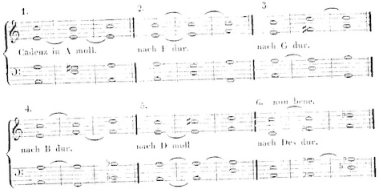
Mit den Ausweichungen dieser sechsten Art, welche von einem △, z. B. von *A moll* ausgehen, verhält es sich auf folgende Weise.

In nachstehendem Schema



erscheinen zwar nur die harten Dreiklänge *C, D, E* und *F*, als Dominantenaccorde; allein da man den △ *A* selbst, in einen △ seiner eigenen Stufe, und in einen △ dieser um einen kleinen halben Ton zu erniedrigenden Stufe, umändern kann, z. B.

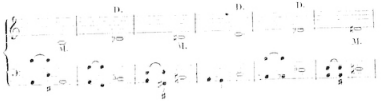
so ergeben sich dadurch ebenfalls sechs Dominantenaccorde, und deren nachstehend notirte Cadenzen, z. B.

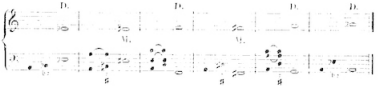


Will man nun ebenfalls die drei Intervalle des $\frac{5}{3}$ zur Vorbereitung der *Septime des nachfolgenden Dominantenaccordes benutzen*, so wie dieses §. 234. mit den drei Intervallen des $\frac{6}{5}$ geschehen ist, so ergeben sich dadurch die neuen Septimen-Dominantenaccorde *H* und *Fis*, und zugleich *D* nunmehr auch als $\frac{4}{3}$, z. B.

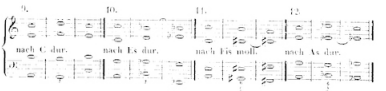
und man erhält durch beide erstere Accorde die neuen Cadenzen nach *E moll* und *H moll*, z. B.

In nachstehender Tabelle sind nun die zwölf verschiedenen Tonstufen, welche von *A* bis zu seiner Octave Statt finden können, in der Art aufgestellt, wie dieses in dem vorhergehenden §. mit den zwölf Tonstufen von *C* zu *C* geschehen ist, z. B.





und zu den bereits Eingangs dieses §s notirten acht Ausweichungen, folgen nunmehr noch die weitern vier, welche nach *C dur*, *Es dur*, *Fis moll* und *As dur*, *cadenziren*, z. B.



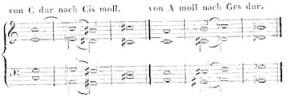
§. 237.

Da nun bekanntlich im Zwischenraume einer Octave, *nur zwölf wesentlich von einander verschiedene Klänge* vorhanden sind, und da ein *jeder* derselben *als Prime einer Dur- oder Molltonart betrachtet*, nur *einen* Dominantenaccord besitzt, so können auch bei allen Ausweichungen dieser sechsten Art, keine weitern Veränderungen Statt finden, als dass man den, der Dur- und Molltonart *gemeinschaftlich* angehörigen Dominantenaccord, nach Umständen als $\frac{5}{3}$, oder als $\frac{4}{3}$, oder als eine Verwechslung dieser beiden Accorde, behandelt. —

Die Ursache, warum man diese Ausweichungen bald nach einer Molltonart, bald nach einer Durtonart geführt, oder vielmehr mit einem weichen oder harten Dreiklang geschlossen hat, ist im 233. §. angegeben; und da nun, wie gesagt, *beide* Schlussdreiklänge nur *einen* Dominantenaccord besitzen, so kann man sich zur Dur- oder Mollcadenz einer Tonart, auch nur *desselben Dominantenaccordes* bedienen; und nur, wie bereits gesagt, *dadurch* eine kleine Veränderung hervorbringen, dass man da und dort *eine Verwechslung dieses Dominantenaccordes* gebraucht, was übrigens auch durch eine zu verändernde *Stimmenführung* sogar als *nothwendig* erscheinen kann.

§. 238.

Was nun aber die Anwendung derjenigen Klänge anbetrifft, welche bei den bisherigen Ausweichungen in ihrer *zweifachen Notenschrift* erscheinen, z. B. *Des* und *Cis*, *Dis* und *Es*, *Fis* und *Ges*, und *Gis* und *As*; so muss man sich hierbei *derjenigen* enharmonischen Umkleidung des betreffenden Dominantenaccordes bedienen, wie solche die *neue Tonart* erheischt, da derselbe dieser *neuen* Tonart bereits angehört. Hier also tritt der Fall ein, dass eine *enharmonische Behandlung der Accorde* bei der Ausweichung Statt finden kann, und unter den eben angeführten Umständen Statt finden muss. Da aber dieser Dominantenaccord zugleich der *einzige Zwischenaccord* ist, und in *dieser* Eigenschaft auch in harmonischer Beziehung zu dem *Anfangsaccord* der Ausweichung erscheinen muss, so notiren ihn manche Tonsetzer in einer *doppelten Notenschrift*, z. B.

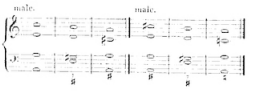


Der Lernende kann dieses zwar ebenfalls bei seinen *Uebungen* thun, allein bei Tonstücken selbst unterlässt man es, und wählt von einer solchen *zweifachen Notenschrift eines Accordes* diejenige, welche sich am leichtesten auffassen lässt. — Erscheinen aber die Intervalle eines enharmonisch zu behandelnden Accordes in *mehreren* Stimmen vertheilt, so notirt man sie in der Art, wie sich ihre Notenschrift in jeder Stimme, durch deren bessere Tonführung als nothwendig herausstellt; wie dieses auch bereits §. 209. bemerkt worden ist. —

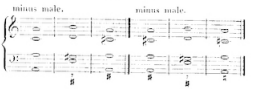
§. 239.

Bei den Cadenzen, welche von einem [I] nach einem [V] derselben Stufe, oder umgekehrt, von einem [V] nach einem [I] führen, ist in Betreff des sich hierbei so leicht ergebenden *Querstandes* zu beobachten, *dass nicht gleichzeitig eine Stimme in der Durtonart, die andere aber in der Molltonart schliesse*', z. B.

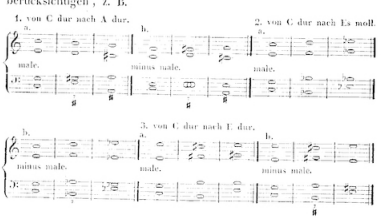
*) Ein Mehreres hierüber ist bereits am Schlusse des §. 118. bemerkt worden.



Man verbessert dieses einigermassen dadurch, dass man die nothwendige chromatische Veränderung einer Stufe, in *einer und derselben Stimme* bewerkstelligt, z. B.



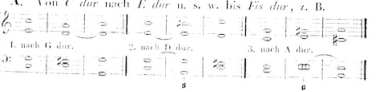
Diese Vorschrift ist überhaupt bei allen ähnlichen Sätzen zu berücksichtigen, z. B.

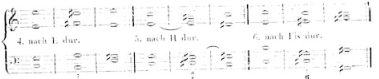


§. 240.

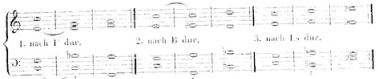
Es folgen nun diese *Ausweichungen der sechsten Art* in derselben Ordnungsfolge, wie alle vorhergehenden aufgestellt, nämlich:

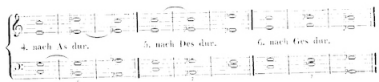
A. Von *C dur* nach *E dur* u. s. w. bis *Fis dur*, z. B.



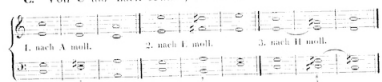


B. Von *C dur* nach *F dur* u. s. w. bis *Ges dur*, z. B.



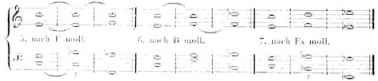


C. Von *C dur* nach *A moll*, *E moll* u. s. w. bis *Gis moll*, z. B.



non bene. **NB.** **NB.**

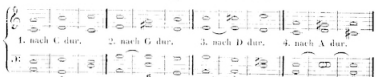
D. Von *C dur* nach *A moll*, *D moll* u. s. w. bis *Es moll*, z. B.

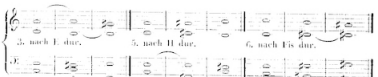


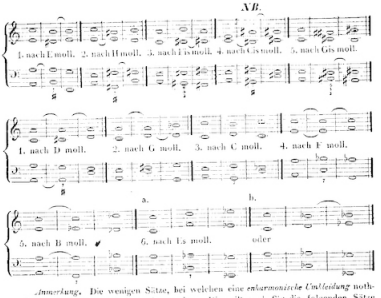
§. 241.

Da bei Uebertragung dieser Ausweichungen auf die *Molltonarten*, dasjenige Verfahren nicht allgemein Statt finden kann, dessen im 224. §. Erwähnung geschehen ist, so will ich sämmtliche von *A moll* ausgehende Ausweichungen ebenfalls aufschreiben, obgleich sie gutentheils überflüssig erscheinen. Der Lernende kann dann diese und die vorhergehenden Ausweichungen auf *alle* übrigen Tonstufen übertragen, z. B.

Ausweichungen von A moll.



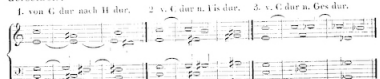




Anmerkung. Die wenigen Sätze, bei welchen eine *enharmonische Umkleidung* nothwendig war, sind mit *NB.* bemerkt worden. Dies gilt auch für die folgenden Sätze dieser Art.

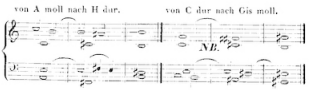
§. 242.

Da durch die Benutzung der *Retardation* keine grössere Ausdehnung, wohl aber mitunter eine bessere Verbindung der Accorde bei dieser *sechsten Art der Ausweichungen* entsteht, so mag sich der Lernende in deren Anwendung versuchen, z. B. einige derselben:



Ein Gleiches kann durch die Benutzung der *durchgehenden Noten und Accorde* ausgeführt werden, z. B.

Endlich kann man auch *beide vorhergehende Arten mit einander verbinden*, z. B.

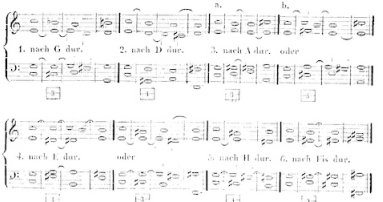


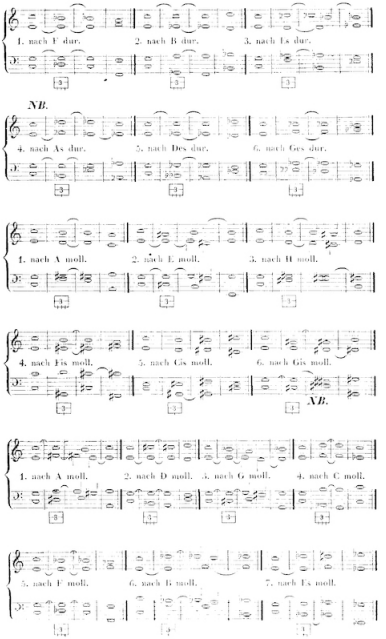
§. 243.

Wenn man sich *nicht überall* auf einen *einzigen* Zwischenaccord bei der Ausweichung *beschränken* will, so kann man die entferntesten Ausweichungen auch durch die Anwendung des [7] abfertigen; da bekanntlich dieser Accord, bei einer zweimaligen Wiederholung, welche jedesmal um einen halben Ton höher oder tiefer geschieht, sämmtliche zwölf verschiedenen Tonstufen enthält, wie solches am Schlusse des 210. §'s. bemerkt worden ist.

Da nun einem jeden *Anfangs* [5], einer dieser drei Septimenaccorde folgen kann, und da es hierbei nur darauf ankommt: ob man ihn als [7] oder als eine seiner drei Verwechslungen betrachten will, so kann man damit jede beliebige Ausweichung abfertigen.

Um hierbei ganz consequent zu verfahren, sollen nachstehend alle bisherigen von *C dur* ausgehenden Ausweichungen, durch Anwendung dieses [7] vollzogen werden, und man könnte somit dieses Verfahren als die *siebente Art der Ausweichungen* betrachten, z. B.



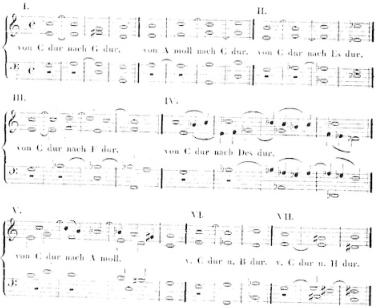


Der Lernende kann diese Uebung in der Art vornehmen, dass er zu *jeder* Ausweichung bald den einen, bald den anderen Dominantenaccord oder eine seiner Verwechslungen nimmt, wie solches zum Theil in vorstehenden Beispielen geschehen ist.

Da man statt von *C dur* auszugehen, von *A moll* ausgehend, denselben Dominantenaccord, oder seine betreffende Verwechslung, nehmen kann, so wäre es eine ganz überflüssige Schreiberei, alle diese Ausweichungen nochmals von *A moll* anfangend, aufschreiben zu wollen.

§. 244.

Man kann endlich auch das §. 185. angeführte Verfahren mit dem *später* eintretenden Basstone, bei allen sieben Arten der Ausweichungen anwenden, z. B.



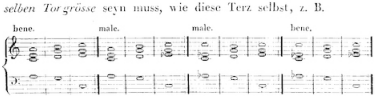
In vorstehenden Beispielen, welche sämmtlich aus den bereits aufgestellten Ausweichungen entlehnt sind, tritt der Bass erst beim vorletzten, also beim cadenzirenden Dominantenaccord ein. Man könnte ihn aber bei längeren Sätzen auch früher eintreten und dann wieder abtreten, und beim vorletzten Accord wiederum eintreten lassen; nur lässt sich dieses auf *vier Stimmen* beschränkte

Verfahren, nicht bei allen Septimenaccorden, und bei ihren Verwechslungen gar nicht, anwenden, da letztere ihrer Vollständigkeit wegen, keine Octave ihres Basses enthalten können. Hier müsste der Satz also *fünfstimmig* seyn, z. B.

Der Lernende kann nun diese Verfahrungsart auf alle hierzu geeigneten Sätze anzuwenden versuchen.

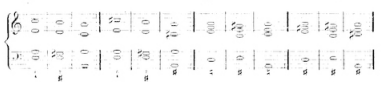
§ 245.

Noch sey *in Betreff des bereits* § 118. *und* § 239. *angeführten Querstandes* nachträglich bemerkt, dass man zu dessen Vermeidung nur darauf zu sehen hat: dass wenn der, dem cadenzirenden Dominantenaccord unmittelbar vorhergehende Accord, die Tonstufe der *Terz* des Schlussdreiklanges enthält, solche von *derselben Tor grösse* seyn muss, wie diese Terz selbst, z. B.

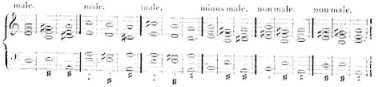


Der Grund hiervon liegt darin, dass die drei letzten Accorde einer Modulation, einen besonderen Zusammenhang unter sich bilden, welcher ausserdem gestört werden würde.

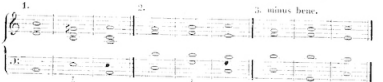
Dieser Zusammenhang erfordert es auch, dass wenn der erwähnte vorletzte (drittletzte) Accord, der △ der Prime, oder der △ der Quarte ist, ersterer als △ des *Schlussdreiklanges*, und letzterer stets mit seiner *tonleitermässigen Terz* erscheinen muss, z. B.



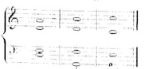
Das Gegentheil hiervon würde fehlerhaft erscheinen, z. B.



Bei dieser Gelegenheit sey denn hier auch noch bemerkt: dass man mit dem Basston des cadenzirenden Dominantenaccordes, da wo es angeht, besser eine Quinte herunter, als eine Quarte hinauf geht, da durch ersteren Gang der Schlussbasston zugleich den Dominantenbasston in seine Harmonie mit aufnimmt, z. B.



Bei dem mit 3. bezeichneten Satze, würde freilich der Bass, falls man von *G* in das tiefe *C* gehen wollte, keine so gute Fortschreitung wie hier machen, allein die Cadenz selbst würde dennoch den oben erwähnten Vorzug besitzen, z. B.



Am besten richtet man den *Gang* des cadenzirenden Basses so ein, *dass dieser Quintenfall Statt finden kann.*

§ 246.

Nachträglich zu diesem Capitel will ich hier noch *über die Anwendung der Ausweichung beim ungeraden Takte* bemerken, dass, sofern die hierbei Statt findenden Accorde taktweise miteinander abwechseln und fortschreiten, es hierzu keiner besonderen Vorschrift bedarf; dass aber da, wo die Accorde in ganzen Zeitnoten miteinander abwechseln, der Dominantenaccord nicht früher als auf der dritten Zeitnote eintreten darf, und dass die etwa

hierbei vorkommenden durchgehenden Noten von der Dauer der $^1/_3$ Zeitnoten seyn müssen, z. B.

Ausserdem hat der *Takt* oder die *Taktart*, keinen wesentlichen Einfluss auf die Modulation; wohl aber das Zeitmass. Dieses soll, in der Regel, ein *langsames* seyn, damit durch das Anhaltende eines zweiten Accordes, die Harmonie des vorhergehenden Accordes in dem Maase *verwischt* werde, dass solche dem Eintritt des dritten Accordes nicht im Wege stehe. Namentlich ist dieses bei der Verbindung solcher Accorde der Fall, wo sich leicht Querstände ergeben, wie z. B. bei der Modulation von *C dur* nach *A dur*. Die Anwendung des $\frac{3}{4}$ thut in solchen Fällen die beste Wirkung, da dieser Accord gewissermassen ganz *tonarthos*, d. h. ohne Gefühl einer bestimmten Tonart, erscheint.

Schlussbemerkung. Wenn es die Umstände verstatten, dem Dominantenaccord der neuen Tonart, noch deren $\frac{6}{4}$ der Quarte oder der Secunde *vorzusetzen*, so erscheint hierdurch die neue Tonart auf das Bestimmteste bezeichnet, da ihre sämmtlichen Tonstufen in diesen drei unmittelbar nacheinander folgenden Dreiklängen enthalten sind.

Siebzehntes Capitel.

Von der drei- und zweistimmigen Behandlung der Accorde.

§. 247.

Die hier aufzustellenden Regeln sollen nicht sowohl den dreistimmigen und zweistimmigen Satz, als vielmehr die drei- und zweistimmige Behandlung der Dreiklänge und Septimenaccorde angehen.

Die eigentliche Lehre des drei- und zweistimmigen Satzes macht einen Theil der Lehre des Contrapunktes aus, und erscheint auch daselbst abgehandelt.

Dass übrigens die im siebenten Capitel bereits gegebenen Vorschriften des *sogenannten reinen Satzes*, auch auf den drei- und zweistimmigen Satz anzuwenden sind, versteht sich wohl von selbst.

§. 248.

Was nun die *dreistimmige Behandlung* der vorstehend genannten Accorde und deren Verwechslungen anbetrifft, so bemerke man sich desfalls Folgendes:

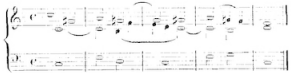
1) Da dem $\frac{5}{3}$ und $\frac{6}{3}$ sogar bei *vier Stimmen* die *Quinte* fehlen kann, so ergibt es sich von selbst, dass dieses auch bei *drei Stimmen* Statt finden darf.

Die Terz soll indessen nicht fehlen *), man müsste denn auch die Quinte weglassen, und den $\frac{6}{3}$ mit zweifacher Octave nehmen, was jedoch nur am Anfang und Schluss eines Satzes üblich ist, z. B. a. b.

2) Wenn man den $\frac{6}{3}$ *ohne Terz* gebrauchen will, so verdoppelt man besser die Quinte, als dass man statt der fehlenden Terz die Octave beisetzt, z. B. a. b.

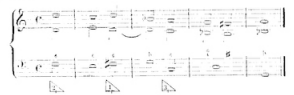
*) Beim vierstimmigen Choralgesang lässt man zwar an denjenigen Stellen die Terz des $\frac{6}{3}$ aus, wo man der Modulation nach den $\frac{5}{3}$ hätte nehmen *müssen*, dieses aber *vermeiden* wollte, z. B. a., was aber bei *drei* Stimmen verwerflich erscheint, z. B. b.

3) Mann kann zwar den ◺ ohne Terz gebrauchen, allein es wird sich dazu nur selten Veranlassung geben; in diesem Falle nimmt man die Octave als dritte Stimme, z. B.



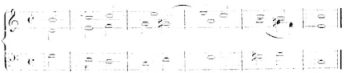
4) Der ◺ kann deswegen *nicht unvollständig* gebraucht werden, da man ihn sonst nicht mehr erkennen könnte.

5) Dem ◺, ◺ und ◺ kann erforderlichen Falles die Terz fehlen, z. B.

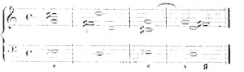


Wenn man den einen oder andern dieser drei Sextenaccorde *ohne Sexte* gebrauchen will, so kann ein solcher Accord begreiflicher Weise, nicht mehr als ◺ *gehört*, sondern nur, in Beziehung auf den ihm vorhergehenden oder folgenden Accord, als ◺ *gefühlt* werden, z. B.

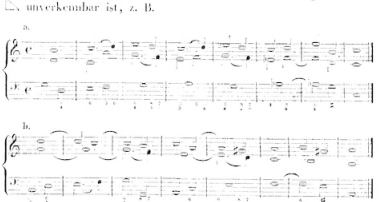
6) Da das wesentlichste Intervall des ◺ dessen Terz ist, so darf solche nie fehlen; wohl aber kann dieser ◺ in einem Falle wie der folgende, ohne Sexte und dagegen mit der Octave erscheinen, z. B.



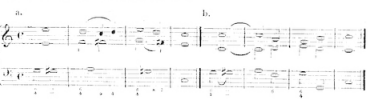
7) Der ◺ muss stets vollständig erscheinen, z. B



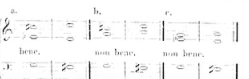
8) Der ◺, ◺ und ◺ kann nur dann *ohne Quarte* oder *ohne Sexte* erscheinen, wenn er schon *seiner Stellung nach* als ◺ unverkennbar ist, z. B.



9) Der ◺ kann in Fällen *nachstehender Art* ebenmässig wie die drei vorhergehenden Quartsextenaccorde, entweder *ohne Quarte* oder *ohne Sexte* erscheinen, z. B.



10) Dem ◺ darf *kein Intervall* mangeln, daher nur dessen Notirung bei a. gut, bei b. und c. aber verwerflich erscheint, z. B.



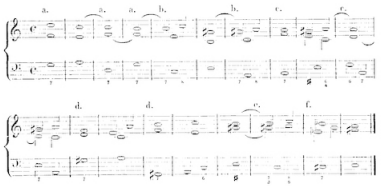
Der [7], [6/5] und [4/3] müssen also jederzeit *vollständig* erscheinen, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie sonst nicht mehr als diese Accorde zu erkennen seyn würden.

§. 249.

Ueber die *dreistimmige Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde* bemerke man sich Folgendes:

1) Die betreffende Dissonanz darf keinem dissonirenden Accorde fehlen.

2) Dem [7], gleichviel, welcher es ist, kann die Quinte fehlen, die Terz aber nur dann, wenn durch die Quinte und Septime der [7] hinlänglich bezeichnet ist, z. B.



Im vorstehenden Beispiele kommen nun sämmtliche Septimenaccorde vor, und ich bemerke desfalls Folgendes:

Bei *a.* erscheint der [7] einmal ohne Terz und einmal ohne Quinte, so wie der [6/5] ohne Quinte, und beide Accorde veranlassen hierdurch keine Unbestimmtheit.

Bei *b.* erscheinen der [4/3] und [4/2] ohne Quinte, und man kann es sich als Regel merken: dass beide Accorde *nicht ohne Terz* erscheinen dürfen.

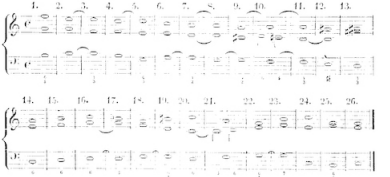
Bei *c.* erscheint der [4/3] einmal ohne Terz und einmal ohne Quinte; beidemal gleichgut brauchbar.

Bei *d.* ist dasselbe der Fall mit dem [4/2].

Bei *e.* sieht man, dass der [6/5] nur mit der Quinte, bei *f.* aber, dass der [4/2] *dreistimmig* nicht wohl zu gebrauchen ist, da er ohne *Quinte* zu hart klingt; ohne *Terz* aber nicht sowohl als [4/2], sondern als ein unvollständiger [4/3] erscheinen würde.

§. 250.

Was nun *die Verwechslungen dieser Septimenaccorde* anbetrifft, so soll man beim [7] und [6/5] das *Septimenverhältniss*, oder durch dessen Umkehrung das *Secundenverhältniss*, und beim [4/3] die *Secunde und Quarte* in den *beiden obern Stimmen* hören lassen, z. B.



In den Takten 1, 3, 5 und 11, bilden die beiden Oberstimmen eine Septime; und in den Takten 13, und 25, eine Secunde. In siebenten und neunten Takte sind die Secunde und Quarte im Verhältniss einer Sexte in der oberen Stimme enthalten, welches Verhältniss auch in der Umkehrung als Terz erscheinen kann.

Dass aber das Gefühl eines [7] und [6/5] auch dann erweckt werden kann, wenn es auf der *Aufeinanderfolge der Accorde* beruht, ist aus dem 15. und 17. Takte zu entnehmen, deren ersterer als [7] und letzterer als [6/5] fühlbar werden. Auch der 21. Takt lässt einen [7] fühlbar werden, so wie dann der Accord des 22. Taktes als [6/5] empfunden wird, obgleich ihm die Quarte fehlt, dagegen der im 19. Takt bezeichnete [4/3] als [6/5] fühlbar wird, ungeachtet dass ihm die Secunde mangelt.

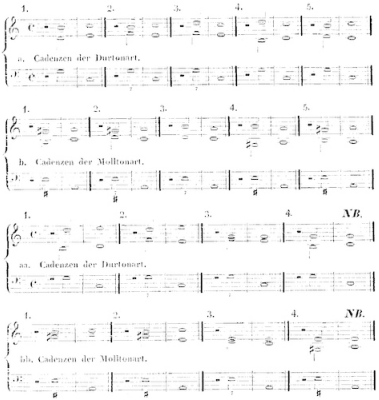
§. 251.

Die dreistimmige Behandlung dieser verschiedenen Dreiklänge und Septimenaccorde, nebst deren Verwechslungen, wird sich bei ihrer Anwendung als *retardirte* und *durchgehende Accorde* wohl von selbst ergeben.

Allein in Beziehung ihrer Anwendung bei den *Cadenzen* möchte es wohl nicht überflüssig erscheinen, sämmtliche §. 127.

und 128. vierstimmig aufgestellte Cadenzen, hier mit drei Stimmen zu notiren, und dabei zugleich den [1] anzuwenden, z. B.:

1) Vollkommene Cadenzen der Dur- und Molltonart a. b. und aa. bb.



Sowohl bei *a.* 3. der Cadenzen der Durtonart, wie bei *b.* 3. der Cadenzen der Molltonart, erscheint der Dominantenaccord ohne Terz, da keine Stimme vorhanden war, solche zu übernehmen, und da er durch die Septime hinlänglich charakterisirt erscheint.

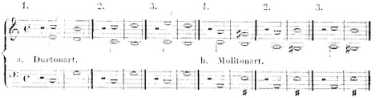
Bei *aa.* erscheinen die Cadenzen der Durtonart, und bei *bb.* die Cadenzen der Molltonart, sowohl mit der Terz, als auch mit der Quinte in der Oberstimme des Schlussdreiklanges, wobei die unter No. 4. notirten, allenfalls bei dreistimmigen Choralgesängen und zwar deswegen Statt finden können, weil hier die

Mittelstimme die *nächste Octave*, und die Oberstimme die *eigentliche Duodecime* zum Basse enthalten, was ein besseres Verhältniss ist, als wenn die Quinte in der Mittelstimme und die Doppeloctave in der Oberstimme liegen.

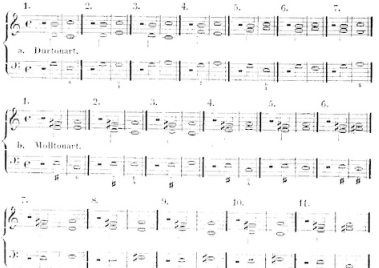
Die Durcadenz *aa.* 2. mit verdoppelter Terz des Schlussdreiklanges, lässt sich nicht wohl auf die Molltonart übertragen, daher die unter *bb.* 2. daselbst notirte vorzuziehen ist.

Aus den ganz guten Cadenzen bei *aa.* 4. und *bb.* 4. ist übrigens zu entnehmen, dass, wenn auch nach der Anmerkung zum 248. §. der [2] im dreistimmigen Satze nicht ohne Terz erscheinen soll, dieses dennoch da geschehen kann, wo die *Quinte* des [3] oder [4] in der Oberstimme liegt

2) Halbe Cadenzen der Dur- und Molltonart, *a. b.*



3) Unterbrochene oder betrügliche Cadenzen der Dur- und Molltonart, *a. b.*



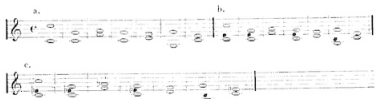
Hierbei sind diejenigen der vierstimmigen Cadenzen weggelassen worden, welche Mangel der vierten Stimme nur einen unvollständigen Schlussaccord hätten erhalten können.

§. 232.

Die *zweistimmige Behandlung der Accorde* betreffend, so ergibt es sich von selbst, dass mit zwei Tönen, weder ein ◺, noch ein □, und eben so wenig eine Verwechslung dieser Accorde bezeichnet werden kann.

Da man sich aber, begreiflicher Weise, beim zweistimmigen Satze, keiner anderen Accorde als beim drei- und vierstimmigen Satze bedienen kann, so soll hier nur gezeigt werden: *durch welche zweistimmige Zusammensetzung von Tönen, man diesen oder jenen der vorstehend genannten Accorde andeuten kann.*

1) Der ◺ und ◺ können durch deren Terzenanschlag, so auch durch den Quinten- und Octavenanschlag angedeutet, in letzterem Falle kann aber nur aus der Accordfolge *erkannt* werden: ob es der ◺ oder ◺ seyn soll, z. B. a. b. c.



2) Der ◺ kann zwar auch durch seine verminderte Quinte angedeutet, aber eigentlich nur aus seiner Fortschreitung erkannt werden, z. B.

3) Der ◺ erscheint durch seine übermässige Quinte, sofern solche nicht als kleine Sexte fühlbar wird, hinlänglich bezeichnet, z. B.

Anmerkung. Wie viel bei einer so unbestimmten Bezeichnung auf die *Accordfolge* ankommt, kann man unter andern

auch an dem *blos durch die Octave* angedeuteten ◺ aus vorstehendem Beispiele abnehmen.

4) Der ◺ ist zweistimmig nicht zu gebrauchen, wohl aber sein ◺, wie sogleich gezeigt werden wird.

5) Zur *Andeutung aller Sextenaccorde* kann man sich der *Sexte* bedienen; der *Terz* aber nur *dann*, wenn der hierdurch angedeutete ◺ auf der *schlechten Taktzeit* erscheint, oder, falls er auf der *guten* Taktzeit vorkommt, aus der *Accordfolge* zu erkennen ist, z. B:

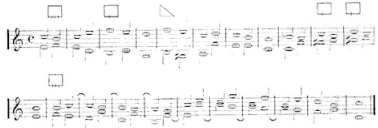
Anmerkung. Der *Terzenanschlag auf der guten Taktzeit* zeigt fast immer den ◺ an, und wird, wenn er auf der *schlechten* Taktzeit den ◺ anzeigen soll, leicht erkannt werden; wie dieses aus vorstehendem Beispiel ebenfalls zu ersehen ist, bei welchem zugleich alle Terzenanschläge, zu ihrer leichteren Erkennung als Dreiklänge oder Sextenaccorde, das allgemeine Zeichen dieser Accorde beigesetzt erhalten haben.

6) Die *Quartsextenaccorde*, mit Ausnahme des ◺ welcher zweistimmig nicht zu gebrauchen ist, werden *theils durch die Quarte*, *theils durch die Sexte* angedeutet, und können in *letzterem Falle nur durch die Accordfolge von den Sextenaccorden unterschieden werden*, weshalb solche im nachstehenden Beispiel ihr *allgemeines Zeichen* beigesetzt erhalten haben.

§. 235.

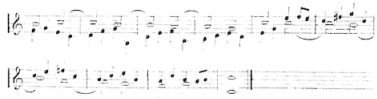
Der □ kann zweistimmig nur durch die betreffende Septime selbst angedeutet werden; *ob aber diese Septime dem einen oder andern der verschiedenen Dreiklänge beigesellt erscheinen soll, kann nur einigermassen aus der Accordfolge entnommen werden, ist oft aber auch ziemlich gleichgültig*, z. B.

Von den Verwechslungen des □ kann nur der □ ohne Terz und Sexte, und der □ ohne Secunde und Sexte (in welchem Falle er als eine *Umkehrung* des vorgenannten □ erscheint) oder blos mit der Secunde gebraucht, der vorgenannte □ aber vom ◺ welchem die Terz mangelt, nur durch die Accordfolge unterschieden werden, z. B.



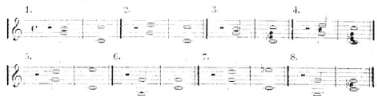
§. 234.

Durch die Anwendung der *durchgehenden Noten*, namentlich der *harmonischen Nebennoten*, kann man der Unbestimmtheit mancher Accorde des zweistimmigen Satzes am besten begegnen, z. B. in Beziehung auf das vorhergehende Exempel:

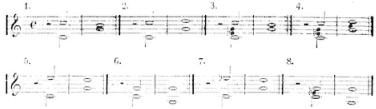


§. 233.

Von den Cadenzen, welche durch *zwei Stimmen* (zwei Töne) gebildet werden können, sind die *vollkommenen* in der Dur- und Molltonart einander ganz gleich, und nur diejenigen derselben, welche in der Terz schliessen, unterscheiden sich hierin von einander, z. B.



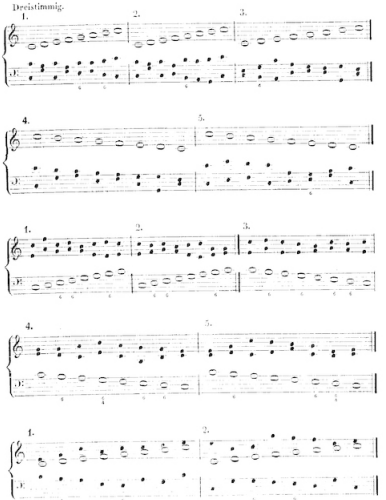
Dasselbe ist mit den *halben Cadenzen* der Fall, da sie aus denselben Accorden bestehen, z. B.

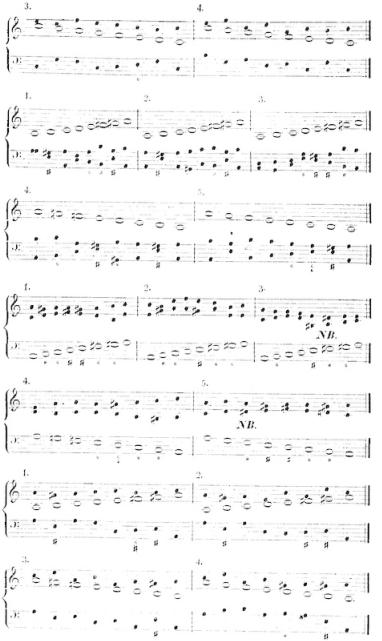


Von den *unterbrochenen* oder *betrüglichen Cadenzen*, wird diejenige der *Dartonart*, welche nach dem ◺ der Tonica führt, bei manchen Instrumenten, z. B. Hörnern und Trompeten, als eine *vollkommene Cadenz* betrachtet und behandelt. In der *Molltonart* fällt dieses jedoch weg; somit die *erste* der nachstehenden Cadenzen noch zu den *vollkommenen*, die *drei anderen* aber zu den *unterbrochenen* oder *betrüglichen* zu zählen wären, z. B.

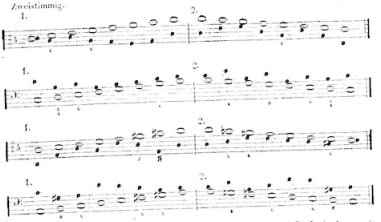
§. 236.

Zum Schlusse gegenwärtigen Capitels sollen hier noch einige *drei- und zweistimmige Begleitungen der beiden diatonischen Tonleitern* folgen, und zwar *blos mit Dreiklängen und deren Verwechslungen*, da die Beimischung der Septimenaccorde und deren Verwechslungen eine solche Arbeit nur erleichtern kann, und somit dem Lernenden überlassen seyn soll.'





Zweistimmig.



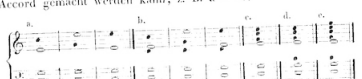
Anmerkung. Der Abwechslung wegen habe ich bei den mit *NB.* bezeichneten zwei Stellen der dreistimmigen Molltonleiter, die erhöhte Quarte derselben genommen, welche übrigens als ein *chromatisches* Intervall nicht hierher gehört.

Achtzehntes Capitel.

Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde.

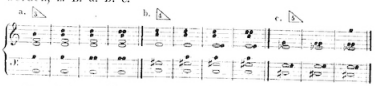
§. 257.

Der △, welcher eigentlich nur aus drei verschiedenen Tönen besteht, wird, wie bereits gezeigt worden ist, durch die hinzugefügte Octave seiner Prime, Terz oder Quinte, zu einem vierstimmigen Accord gemacht, und es ergibt sich von selbst, dass er durch eine *gleichzeitige Hinzufügung einiger oder aller dieser Octaven*, auch zu einem fünf- und sechsstimmigen, und durch deren *Verdoppelungen* zu einem sieben- und achtstimmigen Accord gemacht werden kann, z. B. a — e.

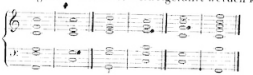


Diese Intervallen-Vermehrung findet indessen nur beim △ und ▽ Statt, da einige Intervalle der übrigen Dreiklänge keine so freie Fortschreitung besitzen, dass man sich auch *ihrer Octaven* bedienen könnte. So kann z. B. die Quinte des ◁ nicht so frei wie die Quinte des △ und ▽ behandelt werden; dann kann auch die durchgehende Quinte des ▷ als solche nicht verdoppelt werden, und beim ▷ gestattet nur dessen Terz die Hinzufügung ihrer Octave.

Will man daher *auch diese drei Dreiklänge* fünf- sechs- sieben- und achtstimmig behandeln, so müssen die Octaven ihrer in ihrer Bewegung *freien* Intervalle noch besonders verdoppelt werden, z. B. a. b. c.



Man sieht aus diesem Beispiel, dass nicht allein die *Octaven der freien Intervalle* verdoppelt, sondern dass auch *deren Einklänge* hinzugefügt werden mussten, um diese Accorde sieben- und achtstimmig notiren zu können, und man mag hieraus abnehmen, dass eine *sechsstimmige Behandlung des* ▷, so wie eine *fünfstimmige des* ◁ und eine *vierstimmige des* ▽ als *hinreichend* erscheint; *mithin nur der* △ *und* ▽ *für eine sieben- und achtstimmige Behandlung geeignet erscheinen*, wobei übrigens auch manchmal eine Verdoppelung in Einklängen statt in Octaven Statt finden, und namentlich durch die *Lage* des vorhergehenden oder folgenden Accordes herbeigeführt werden kann, z. B.



§. 258.

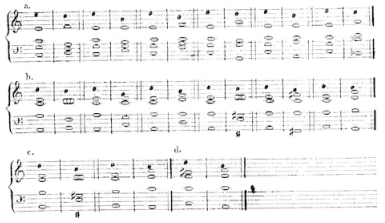
Die Anwendung auf die Verwechslungen der Dreiklänge, wird der Lernende leicht finden, da die Intervalle des ▽ und ▽, ferner des ◁ und ▷ dieselbe *freie* Bewegung, und die Sexten- und Quartsextenaccorde der übrigen drei Dreiklänge dieselbe *beschränkte* Bewegung haben, wie deren verschiedene Dreiklänge selbst.

Eben so bedarf die Anwendung auf den Septimenaccord keiner besonderen Vorschrift, da hierdurch keine Veränderung in der bereits erwähnten freien oder beschränkten Fortschreitung der Intervalle eintritt, und die hinzuzufügende Septime, falls sie nicht verdoppelt werden *soll* *), die Anzahl der Intervalle des betreffenden △ nur noch um dieses *eine* Intervall vermehrt, und die Verwechslungen des □, mit Berücksichtigung der betreffenden Dissonanz, nach denselben Vorschriften wie die Verwechslungen des △ zu behandeln sind.

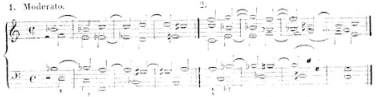
§. 239.

Was nun die *Fortschreitung dieser mehrstimmigen Accorde* anbetrifft, so bemerke man sich desfalls:

1) Bei *allen* Fortschreitungen von einem △ zu einem andern, mit Ausnahme des ▽, kann die Terz verdoppelt werden, da sie überall eine freie Fortschreitung gestattet, z. B.



*) Die *Verdoppelung* der Septime kann überall da Statt finden, wo dieses Intervall auch auf eine *doppelte* Weise fortschreiten kann, z. B.



Ein Mehreres hierüber, so wie über die Verdoppelung aller Dissonanzen, gehört in die Lehre des Contrapunktes.

Anmerkung. Ich habe hier beim ▽ und ▽ *alle* ihre Fortschreitungen, beim ▽ und ▽ aber nur die gewöhnlichen genommen; übrigens allen diesen Dreiklängen deswegen die Octave beigesetzt, da diese bei ihrer vierstimmigen Behandlung fast allgemein bereits vorgekommen ist.

Der ▽ kann, streng genommen, nicht einmal vierstimmig gebraucht werden, da seine Quinte, wenn man solche verdoppelt, bei der gewöhnlichen Fortschreitung dieses Dreiklanges verbotene Quinten macht. Nur sein ▽ kann vierstimmig gebraucht werden, wie dies alles auch bereits §. 207 bemerkt worden ist.

2) Bei allen Fortschreitungen des ▽, ▽ und ▽, *mit Ausnahme der Secundenfortschreitung*, kann zugleich mit der Terz noch die Quinte verdoppelt werden, obgleich solche beim ▽ in ihrer Fortschreitung mehr beschränkt erscheint, als beim ▽ und ▽, z. B.

Anmerkung. Wenn der ▽ eine Quarte aufwärts in einen ▽ geht, so kann seine *eine* Quinte in die Terz des folgenden Accordes gehen, während die *andere* in die Octave geht, wie bei c; soll aber der nachfolgende Accord der ▽ seyn, so muss die Octave der Quinte wie bei cc. um eine verminderte Septime abwärts gehen, falls man deren Fortschreitung um eine übermässige Secunde aufwärts vermeiden will.

3) Endlich kann man auch noch die Octave selbst verdoppeln, eben so den *Basston*, welcher dann *aufwärts* in die Octave geht, und eine sogenannte *Octave in der Gegenbewegung* macht, z. B.

Man sieht indessen schon hieraus, wie umständlich es ist, eine solche sieben- oder achtfach verschiedene Intervallenfort-

schreitung anzuwenden; denn, wenn diese auch durch die hin und wieder Statt findende Benutzung eines □ in etwas erleichtert wird, so kann man doch nicht beständig in Septimenaccorden oder deren Verwechslungen fortschreiten.

§. 260.

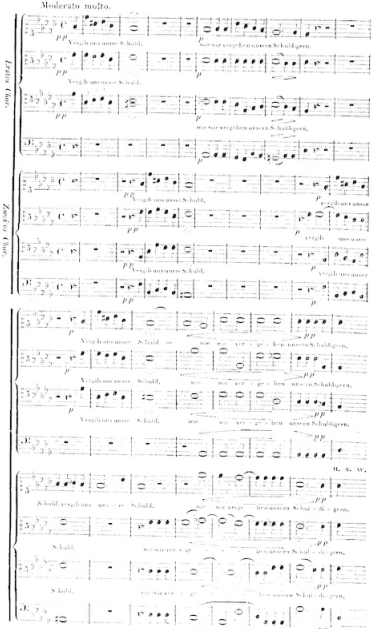
Es muss also mit dem mehrstimmigen Satze, den man ungeachtet dieser Beschränkungen dennoch so häufig anwendet, eine andere Bewandtniss haben, und so ist es auch.

Die *Verschiedenheit der Stimmenführung* bei einem acht- und mehrstimmigen Satze, liegt nämlich nicht so wohl in der *harmonischen*, als vielmehr in der *metrischen Abfassung* derselben. Selbst dann sogar, wenn es ein sogenannter *real sechs- acht- und mehrstimmiger Satz* ist. Ein kleines Beispiel wird dieses ganz deutlich machen.

Gesetzt man schreibe für *acht wesentliche (selbstständige) Stimmen*, so führet man nicht alle acht Stimmen in einem fort, sondern man theilet diese in zwei Chöre, behandelt jedes Chor vierstimmig für sich, und lässt beide Chöre, nach Befinden der Umstände, mit einander abwechseln und zusammen treten, ungefähr in der Art, wie nachstehender Satz aus meinem *Vater unser**) behandelt ist.

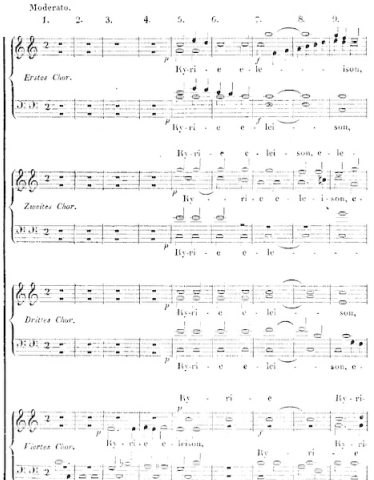
---

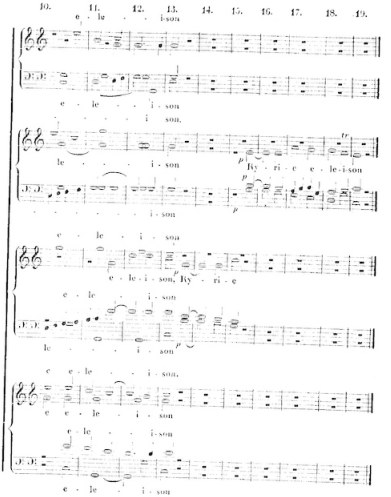
*) Dieses *Vater unser* (Text von *Klopstock*) ist durchaus *Zweichörig* komponirt, und da die willkührliche Orchesterbegleitung erst späterhin dazu geschrieben worden ist, so musste die Begleitung der Solosätze so abgefasst werden, dass die *begleitenden* Singstimmen die *Solostimmen* weder unterdrückten, noch deren, so wie ihre eigenen *Textworte*, unverständlich machten, welches so nothwendige Erforderniss nur zu oft bei ähnlichen Vocal-Kompositionen ausser Acht gelassen wird. — Auch sind ausserdem noch durch manche, meines Wissens bisher unbekannt gebliebene, Effecte einer Doppelchörigen Komposition, Fingerzeige für denkende Komponisten gegeben, durch deren weitere und ausführlichere Anwendung, diese Art der Vocal-Komposition wohl noch an Interesse gewinnen möchte.



§. 261.

Als einen weiteren Beleg für die oben ausgesprochene Behauptung, dass bei einem *vielstimmigen Satze*, mehr eine *metrische* als eine *harmonische* Verschiedenheit der Stimmenführung bestehe, mag nachstehender Anfang des sechzehnstimmigen Kyrie von *Fasch* dienen, so wie solches im 2ten Bande von J. F. Reichardt's Kunstmagazin, Berlin 1791, notirt steht.

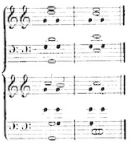




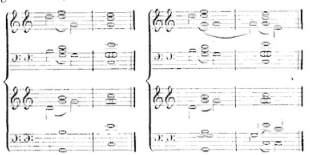
Um nun zu erfahren, welche von diesen sechzehn Stimmen an den harmonisch verschiedenen Fortschreitungen auch wirklich Theil nehmen, braucht man nur bei denjenigen Stellen nachzusehen, wo die Harmonien *wechseln*, was hier vom sechsten zum siebenten, achten zum neunten, zehnten zum eilften, und zwölften zum dreizehnten Takte geschieht.

Bei der Cadenz vom zwölften zum dreizehnten Takte, findet bei sieben Stimmen nachstehende *Fortschreitung* Statt, während

die übrigen neun Stimmen die Octave des Dominanten-Accordes als Quinte des nachfolgenden ℞ *wiederholen*, z. B.



Man kann nun zwar die Anzahl derjenigen Stimmen, welche einen *eignen* Gang erhalten können, noch dadurch *vermehren* dass man sie in einen *harmoniegemässen Ton des folgenden Accordes, vorausnehmend* oder *zurückhaltend, hinauf* – oder *herunter gehen* lässt, z. B.

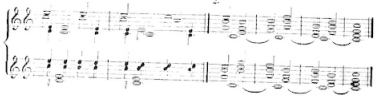


allein die *Anzahl der wirklich cadenzirenden Stimmen, kann nicht weiter vermehrt werden*, wie sich dies aus dem vorstehenden Beispiel zugleich mit ergibt.

§. 262.

Die erwähnte *metrische* Verschiedenheit der Stimmen, kann auch *bei wiederholtem Anschlag derselben Harmonie* auf nachstehend bemerkte Art Statt finden, z. B.

Oder man kann auch mehrere Stimmen einen *abwechselnden Umtausch ihrer Tonstufen* vornehmen lassen, z. B.

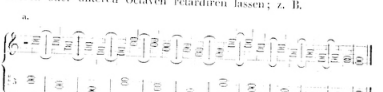


Auf *solche* Weise entsteht allerdings eine *noch grössere Verschiedenheit* unter den Stimmen, allein darum nicht immer auch eine *Schönheit*, gegentheils leicht eine *Verworrenheit*.

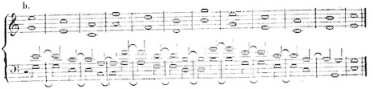
§. 265.

Bei langsamen Sätzen kann man sich indessen der vorstehenden unter No. 2. bemerkten Setzart, so wie auch des am Schlusse des 261. §'s erwähnten Verfahrens, insoweit mit Vortheil bedienen, als man hierdurch der ausserdem oft unvermeidlichen Folge zweier Octaven entgehen kann. Hierher gehöret dann auch folgende Setzart, bei welcher sowohl der obere als der untere Theil der Octave retardirt erscheinen kann, z. B.

Auch kann man zwei Stimmen in Terzen oder Sexten anschlagen und fortschreiten, und durch zwei andere Stimmen ihre oberen oder unteren Octaven retardiren lassen; z. B.



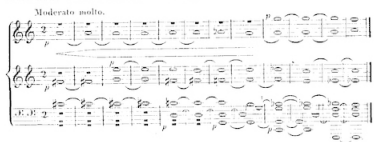
b.



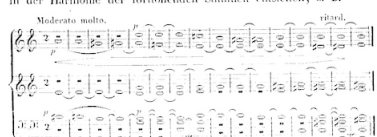
Anmerkung. Dass sich überhaupt die Retardation recht gut für den mehrstimmigen Satz eignet, ist aus dem §. 180. und mehreren Beispielen des zwölften Capitels zu ersehen, und geht auch aus den im 259. §. aufgestellen Vorschriften über die Fortschreitung der mehrstimmigen Accorde hervor. —

§. 264.

Will man die *Modulation* beim mehrstimmigen Satze anwenden, so ist es von besonders guter Wirkung, wenn man mit einzelnen oder nur wenigen Stimmen anfängt, und bei ihrem *Forttönen* successive die übrigen Stimmen hinzutreten, und dadurch stets neue Harmonien hören lässt, z. B.



Will man aber zur Abwechslung, einige Stimmen bald *ab*- und bald wiederum *hinzutreten* lassen, so darf hierdurch keine Lücke in der Harmonie der forttönenden Stimmen entstehen, z. B.



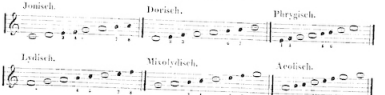
Ein Mehreres hierüber gehört in die Lehre des Contrapunktes und der Verfertigung mehrstimmiger Tonstücke, wo dann auch gezeigt werden wird: wie *verschieden* der mehrstimmige Satz bei *gleichartigen* oder *ungleichartigen Instrumenten*, oder *Singstimmen* ist, und ob *erstere* oder *letztere* allein, oder *mit einander verbunden erscheinen*, *obligat* oder *begleitend*, für die *Kirche*, die *Kammer* oder das *Theater* bestimmt sind, und dergleichen mehr. —

Neunzehntes Capitel.

Über die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten und Kirchentöne.

§. 265.

Unter den *alten Tonarten*, oder *Tonarten der Alten*, versteht man diejenigen Tonarten, deren Tonreihen (Tonleitern) in der Art aus den sieben unabhängigen Tönen *c. d. e. f. g. a. h.* gebildet werden, dass man, mit Ausnahme von *h* *), einen jeden der übrigen Töne zur *Prime einer eigenen Tonart* (Tonleiter) machen kann, wobei denn die Folge der beiden grossen halben Töne *e. f.* und *h. c.* jedesmal auf anderen Stufen erscheint, z. B.

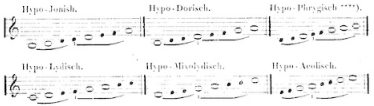


Die Namen dieser alten Tonarten hat man von den Griechen entlehnt; es wird sich aber weiter unten zeigen, dass die Griechen eigentlich nur *eine* Tonart hatten, und dass die verschiedene Lage der beiden grossen halben Töne, eine Eigenthümlichkeit der

*) Da man von *h* aufwärts die verminderte Quinte *f* erhalten würde, eine jede Tonart aber die *reine* Quinte haben soll, so hat man den Ton *h* auch nie als *Prime einer unveränderten* authentischen Tonart behandelt.

Octavengattungen (Octavenordnungen) *) nicht aber der *Tonarten* der Griechen war.

Einer jeden dieser sechs Tonarten gestattet man nun ausser der hier notirten Tonreihe, welche von der *Prime bis zur Octave geht*, und die *authentische* heisst, noch eine zweite, welche von der *Unterquarte bis zur Quinte* geht, und die *plagalische* **) genannt wird, und in dieser Beziehung noch das Wort *Hypo* ***) beigesetzt erhält, z. B.



So lange nun eine jede dieser authentischen und plagalischen Tonarten, keinen andern als nur den vorstehend notirten Ton zur *Prime* hat, auch keine andern Töne als die sieben unabhängigen enthält, heisst sie eine *unversetzte* Tonart; wenn man aber einen höhern oder tiefern Ton als *Prime* einer dieser Tonarten annimmt, so erfordert die vorgeschriebene Stufenfolge der beiden grossen

*) Ich habe mich dieses Wortes schon früher §. 74. und 77. bedient, da es sich hier um die *Ordnung* handelt, in welcher die im Zwischenraum einer *Octave* enthaltenen Intervalle zu einander stehen. Da indessen der Ausdruck *Octavengattung* allgemeiner ist, so werde ich mich in der Folge nur dieses Wortes bedienen.

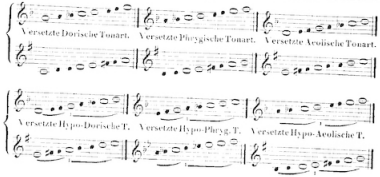
**) *Plagalisch* ist hier für *abstammend (untergeordnet)* und in dieser Beziehung *authentisch* für *selbstständig (herrschend)* angenommen —

***) Hypo, unten; Hyper, oben; welches letztere Wort man manchmal dem Namen einer Tonart vorgesetzt findet, wenn solche von der *Oberquarte bis zu deren Octave* geht, z. B.

Da aber eine *solche* Tonart nicht zu *charakterisiren* ist, so wie denn z. B. vorstehende Hyper-Dorische Tonart von der Mixolydischen gar nicht zu unterscheiden wäre, so hat man diese Benennung auch schon längst wieder ausser Gebrauch kommen lassen.

****) Ich habe absichtlich die eigentliche Prime der *plagalischen* Tonart, und ebenso deren Verbindung mit der Unterquarte und Oberquinte überall bezeichnet, um hierdurch den Unterschied zwischen einer *plagalischen* und ausserdem ganz gleichgestalteten *authentischen* Tonart recht auffallend zu zeigen; so auch um der vielleicht möglichen Meinung zu begegnen: als bestehe ungeachtet der obigen Bemerkung in Betreff des Tones *h*, eine von diesem Tone anfangende *authentische* Tonart, wie Abt Vogler sich eingebildet und diese seine vermeintliche Tonart die *mixophrygische* genannt hat.

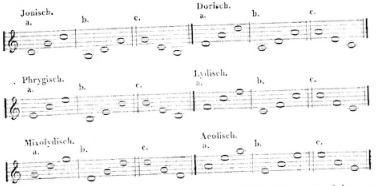
halben Töne, oder das sogenannte *mi, fa,* *) dass die betreffenden unabhängigen Töne, entweder um einen kleinen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden, und eine solche erhöhete oder erniedrigte Tonart heisst dann eine *versetzte Tonart*, und da man sich hierbei der bekannten Zeichen ♯ oder ♭, bedienen muss, so mag vielleicht dieser Umstand deren deutsche Benennung als *Versetzungszeichen* veranlasst haben; z. B. einige dieser *versetzten* Tonarten:



§. 266.

Ob nun die Verschiedenheit, welche zwischen der authentischen und plagalischen Behandlung einer Tonart oder Octavengattung besteht, die *zweifache Theilung der Octave*, einmal durch die *Quinte*, und das anderemal durch die *Quarte*, veranlasst hat, oder ob sich dieses umgekehrt verhält, und diese zweifache Theilung der Octave, Ursache der authentischen und plagalischen Behandlung einer Tonart (Octavengattung) ist, muss man dahin gestellt seyn lassen. — Genug, man theilte die Octave der *authentischen* Tonarten durch die *Quinte*, und nannte diese Theilung die *harmonische;* die Octave der *plagalischen* Tonarten aber theilte man durch die *Quarte*, und nannte letztere Theilung die *arithmetische*, z. B. *a.* die harmonische und *b.* die arithmetische Theilung der Octave der verschiedenen Tonarten:

*) Aus der durch *Guido von Arezzo* im elften Jahrhundert eingeführten Tonbenennung *ut, re, mi, fa, sol, la,* / *c, d, e, f, g, a,* entstand die sogenannte *Solmisation*, welche auf die ganze Octave ausgedehnt, und in der Art behandelt wurde, dass die in jeder Octave vorkommenden beiden grossen halben Töne, jederzeit *mi, fa,* genannt wurden, gleichviel ob es *e, f,* und *h, c,* in den *unversetzten*, oder andere Noten als grosse halbe Töne der *versetzten* Tonarten, betroffen hat.



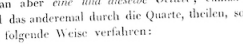
Anmerkung. Der Umstand, dass man bei einigen Tonlehrern die letztere Theilung von der *Quinte abwärts*, statt von der *Unterquarte aufwärtsgehend* notirt findet, wie z. B. bei *c*, ändert in der Hauptsache nichts.

Mir scheint der Grund dieser zweifachen Theilung einer Octave in den mitklingenden Verhältnissen 2 : 4, und 3 : 6, zu liegen*), z. B.

wo sich als mittlerer Ton der Octave des Grundtons die Quinte, als mittlerer Ton der Octave dieser Quinte aber die Doppeloctave des Grundtons darstellt, welche gegen die tiefere Quinte im Verhältniss einer Quarte erscheint. —

Dass man aber die plagalische Behandlung einer Tonart, von der Unterquarte, statt von der Oberquinte, ausgehen lässt, mag darauf beruhen: *dass hierbei die eigentliche Prime der Tonart unverändert bleibt.*

Will man aber *eine und dieselbe Octave*, einmal durch die Quinte, und das anderemal durch die Quarte, theilen, so kann man hierbei auf folgende Weise verfahren:



*) Siehe §. 64—68. Allein es könnte auch seyn, dass diese doppelte Theilung der Octave durch das nach der *Lyra des Merkur's* eingeführte System veranlasst worden wäre, da solches gerade die betreffenden Intervalle dieser zweifachen Theilung der Octave enthält, nämlich

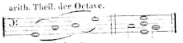
Man denke sich eine Saite von 60″ Länge, und betrachte z. B. das *G* der grossen Octave als deren Grundton, wo alsdann eine Saite von 30″ die Octave 1 : 2, oder das *g* der Kleinen Octave, eine Saite von 20″ die Duodecime 1 : 3, oder das eingestrichene $\overline{d}$, und eine Saite von 15″ Länge die Doppeloctave 1 : 4, oder das eingestrichene $\overline{g}$ angibt, z. B.

Will man nun die *harmonische Mitte* zwischen einer Saite von 60″ und einer andern von 30″ = 1 : 2, auffinden, so muss man das Verhältniss der Quinte aus der Octave 2 : 4, auf die tiefere Octave 1 : 2, übertragen, wozu eine Saite von 40″ Länge erforderlich ist, da diese die tiefere Octave einer Saite von 20″ Länge angibt, z. B.

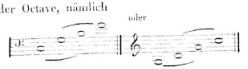
Will man aber die *arithmetische Mitte* auffinden, so erfordert diese eine Saite, deren Länge zwischen 60″ und 30″ genau in der Mitte steht, und daher 45″ betragen muss. — Da nun 45″ die dreifache Länge von 15″ ist, so muss erstere Saite auch die Unterduodecime von $\overline{g}$, nähmlich das *c* der kleinen Octave angeben, welches sich zum *G* der grossen Octave als dessen Quarte verhält, z. B.

Dass man aber die Theilung der Octave durch die *Quinte* die *harmonische*, diejenige durch die *Quarte* hingegen die *arithmetische* nennt, mag daher kommen: weil man bei ersterer Theilung nur das *harmonische Verhältniss der Klänge*, bei letzterer aber das *arithmetische Verhältniss der Zahlen* im Auge hatte. —

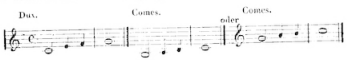
Noch will ich hier auf den Umstand aufmerksam machen, dass die *gleichzeitige* Nebeneinanderstellung dieser *beiden* mittleren Klänge der Octave, wobei sich die Quarte als Untersecunde zur Quinte verhält, Veranlassung gewesen seyn mag, die Quarte an und für sich als eine *Dissonanz* zu betrachten, und sie in der Art aufzulösen, wie dies bei den sogenannten *zufälligen Dissonanzen* vorgeschrieben ist, z. B.



Schliesslich bemerke ich noch, dass die oben notirte doppelte Theilung der Octave, nämlich



von einigen Tonlehrern auch der *Wiederschlag*, lat. *repercussio*, genannt, und hierdurch die Einrichtung (Ablassung) des *Gefährten* zum *Führer* in der Fuge geordnet wird, z. B.



Manche Tonlehrer zählten sogar den vollständigen ◺ der Prime zu diesem Wiederschlag, und bestimmten hiernach die Modulation der betreffenden Tonarten, wie sich dies im Verfolge dieses Capitels zeigen wird. —

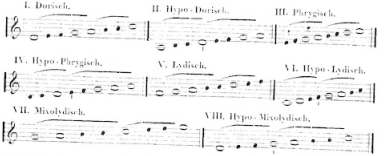
§. 267.

Was nun die genannten alten Tonarten in ihrer Eigenschaft als *Kirchentöne* betrifft, so bemerke ich desfalls Folgendes:

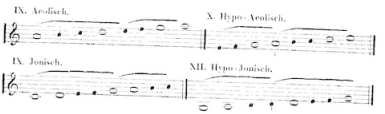
Im vierten Jahrhundert (ungefähr um's Jahr 370 hatte der Erzbischoff *Ambrosius* in Mayland die Töne *D. E. F.* und *G.* oder vielmehr die *Octavengattungen* dieser vier Töne, welche man späterhin als die *authentische* Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Tonart betrachtete) zum gottesdienstlichen Gebrauche in den Kirchen Italiens eingeführt, und hierdurch deren Benennung als *Kirchentöne* veranlasst. Ungefähr 230 Jahre später sind unter der Regierung Pabst *Gregor's des Grossen*, diese vier Kirchentöne dadurch bis auf acht vermehrt worden, dass man den *plagalischen* Tonumfang der obengenannten vier Kirchentöne, noch als eigene obgleich untergeordnete Kirchentöne, hinzugefügt hat, welche *acht Kirchentöne* dann um ungefähr 200 Jahre später unter *Carl dem Grossen* auch in Deutschland eingeführt wurden. —

Ich werde im Anhange zu gegenwärtigem Capitel noch einmal hierauf zurückkommen, und will hier nur noch bemerken:

dass man gegenwärtig folgende acht Tonarten als diese *acht Kirchentöne* betrachtet, nämlich:



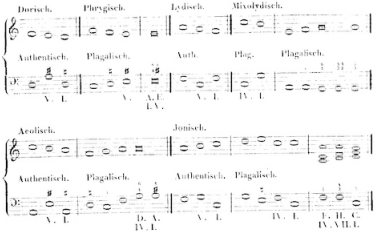
und dass *Glarean* (geb. 1488, † 1563) in seinem 1547 zu Basel herausgegebenen *Dodecachordon*, diesen acht Tonarten, aber nicht gerade in ihrer Eigenschaft als *Kirchentöne*, noch die *authentische und plagalische Aeolische Tonart* und die gleichmässig behandelte *Jonische Tonart* hinzugefügt hat, welche auch von einigen als *neunter, zehnter, elfter* und *zwölfter Kirchenton* benannt und behandelt werden, z. B.



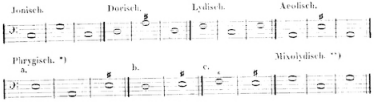
§. 268.

Durch die seit ungefähr 400 Jahren nach und nach versuchte *harmonische* Behandlung der alten Tonarten, wurden auch nach und nach mehrere *ihren Tonleitern fremde* Töne eingeführt, deren man sich jedoch, so wie auch der erforderlichen *Cadenzen*, gar verschieden bediente, so wie denn z. B. Abt *Vogler*, in seinem sogenannten *Choral-System*, folgende Schlussfälle für alle griechischen Tonarten angibt, ohne übrigens solche *begründet**) zu haben.

*) *Vogler* hat durch die Herausgabe seines Choralsystems und seiner vermeintlichen Verbesserung der J. S. Bach'schen Choräle, nur seine Arroganz und beinahe gänzliche Unbekanntschaft mit den *Tonarten der Alten*, und einer consequenten harmonischen Behandlung derselben, *bewiesen*.



Kirnberger (Kunst des reinen Satzes, 2ter Theil, 1ste Abtheil. 1776) führt folgende Cadenzen der alten Tonarten an:



und meint auch, dass man mit folgenden *halben Cadenzen* schliessen könne:

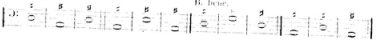
Kirnberger lässt hier die halben Cadenzen der Phrygischen und Mixolydischen Tonart weg, da deren ◺ der Quinte keine grosse Terz enthält; verwirft auch für den Fall, dass man durch-

*) Ich bemerke in Betreff der hier angeführten drei Cadenzen der phrygischen Tonart, dass die erste derselben einer *halben Cadenz* ähnlich ist, und dass die beiden folgenden, ihrer Bassfortschreitung nach, als *unterbrochene Cadenzen* erscheinen.

**) Diese Cadenz der mixolydischen Tonart, hat ebenfalls die Form einer *halben Cadenz*.

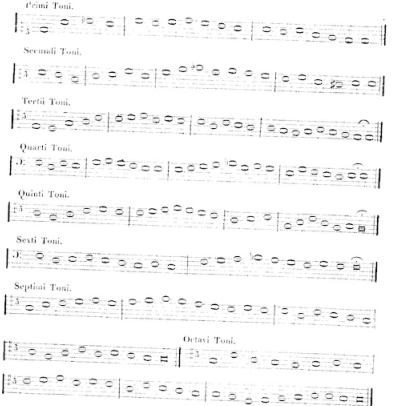
Meine Ansicht über diese, so wie über die Cadenzen der phrygischen Tonart, werde ich weiter unten mittheilen.

aus mit dem ◺ schliessen will, nachstehende Schlussfälle bei A, wogegen er die bei B. in Vorschlag bringt.



§. 269.

In Betreff der *melodischen* Behandlung der Kirchentöne, theilt Pr. *M. Spiess*, geb. 169—, † 177—, in seinem *Tractatus musicus, Augsburg*, 1745. folgende Sätze mit:



und bemerkt desfalls: dass wenn man im ersten und zweiten Ton (*D*) die Quinte nur um *einen* Ton übersteige, die Sexte jederzeit die *kleine* seyn müsse, nach der alten Regel:

ascendente una nota super La,
semper canendum est Fa.

Die Sexte bleibe aber unverändert, wenn der Gesang noch über sie hinausgehe. —

Ferner sagt er: dass da, wo sich im Gesange die *übermässige* Quarte (der *tritonus*) zeige, jederzeit die *reine* genommen werden müsse, wenn auch der betreffenden Note das ausserdem erforderliche Versetzungszeichen nicht beigefügt wäre. —

Alles dieses ist aus obigen Beispielen zu ersehen. —

Noch sagt Pr. *Spess*, dass man zwar bei den Clauseln (Cadenzen) des ersten und zweiten Tones, die Note *cis*, nicht aber bei den Clauseln des dritten und vierten Tones, die Note *dis* gebrauche; ja, dass man beim Gebrauche der beiden letzteren Kirchentöne sogar die Note *fis* möglichst vermeiden, und daher einen Gang wie den nachstehenden bei a. lieber so umändern soll, wie derselbe bei b. notirt steht, z. B.

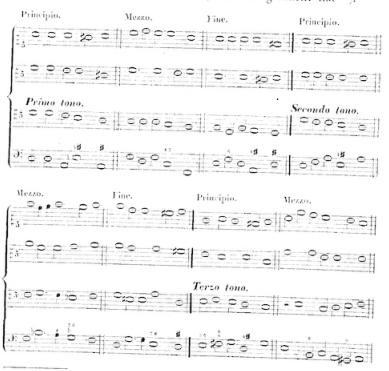
§. 270.

In Beziehung auf die im vorhergehenden §. enthaltenen Vorschriften, muss ich noch anführen, dass *M. Prätorius* in seiner *Syntagma* Tom. 3. Pag. 30. bereits anno 1618 bemerkt hat: *wie dass die lieben Alten sich nur selten und oft auch gar nicht der Versetzungszeichen bedient haben, indem sie solche deswegen für überflüssig gehalten, da es sich ja von selbst verstehe: dass man statt einer übermässigen Quarte und verminderten Quinte, die reine Quarte und Quinte singe; ebenso dass man bei der Clausula formalis,* (förmlichen Cadenz) *das Semitonium gebrauchen müsse.* —

Ich führe hier einige der desfalls von *Prätorius* mitgetheilten Beispiele an, so wie man solche *geschrieben*, und wie man sie *gesungen* hat:

§. 271.

Wie schwankend übrigens die Ansichten über die *richtige* melodische und harmonische Behandlung der Kirchentöne waren, kann man aus folgenden Beispielen entnehmen, welche der Kapellmeister *Berardi* in seinem Werke *Il Perche musicale, Bologna 1693*, unter dem Titel: *Clausule Armoniche delli 12 Tuoni, che danno le ripercussioni e misure de' modi nel Principio, Mezzo e Fine* *), *secondo la loro natura*, bekannt gemacht hat **).



*) *Principio*, erste Cadenz nach der Quinte; *Mezzo*, mittlere Cadenz nach der Terz; *Fine*, Schluss-Cadenz nach der Prime der Tonart. Die Anweichungs-Cadenzen dieser Art, sind also nach den drei Tönen des *Dreiterschlages* abgefasst, dessen am Schlusse des 26s. §s. erwähnt worden ist. Wie wenig consequent man aber hiebei verfahren ist, beweisen die mehr oder weniger hiervon abweichenden Cadenzen des 3ten, 4ten, 5ten, 7ten, 8ten und 11ten Tones. —

**) *P. Athan. Kircher*, G. 1602, † 1680, hat bereits 1650 dieselben Clauseln, jedoch mit einigen kleinen Abweichungen, im 1sten Bande seiner *Musurgia* Vol. 237—241 bekannt gemacht, auch Vol. 575—577 mehrere Beispiele über den Charakter und den kirchlichen Gebrauch dieser zwölf Tonarten angeführt.

Fine. Principio. Mezzo. Fine.

Quarto tono.

Principio. Mezzo. Fine. Principio.

Quinto tono. ***Sesta tono.***

Mezzo. Fine. Principio. Mezzo.

Settimo tono.

Fine. Principio. Mezzo. Fine.

Ottavo tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Nono tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Decimo tono.

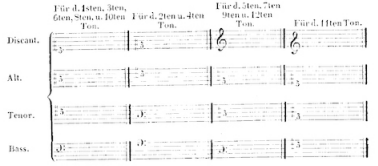
Principio. Mezzo. Fine.

Undecimo tono.

Principio. Mezzo. Fine.

Duodecimo tono.

Anmerkung. Vorstehende vierstimmige Cadenzen der zwölf Kirchentöne, sind hier, der leichteren Leseart wegen, in den gewöhnlichen vier Schlüsseln notirt; ich bemerke aber bei dieser Gelegenheit, dass man sich vor Alters nicht immer derselben Tonschlüssel bei der vierstimmigen Behandlung der alten Tonarten bedient, sondern desfalls gewöhnlich folgende Vorschrift beobachtet hat:



Auch bediente man sich im Discant öfters des Violinschlüssels auf der dritten Linie, da dieser mit dem gewöhnlichen Discantschlüssel, dem *C* Schlüssel der ersten Linie, dieselbe Tonhöhe bezeichnet, z. B.

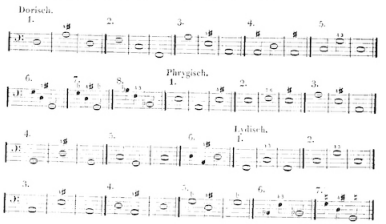
§. 272.

Was nun die weitere Modulation anbetrifft, welche bei den alten Tonarten Statt finden kann, so findet man für solche nur die verschiedenen *Cadenzen* notirt, und diese ungefähr in der Ordnung: dass zuerst die Cadenzen nach denjenigen Tonstufen geschehen, welche der *Dreiklang der Prime* enthält. Diese betrachtete man als die *Hauptcadenzen*, alle übrigen aber als *Nebencadenzen*. Nach *H* wurde, in den unversetzten Tonarten, eben so wenig cadenzirt, als man überhaupt einen △ auf der Stufe *H* gestattete *).

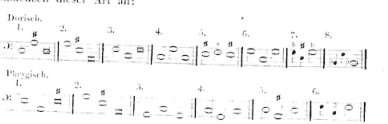
Von diesen *Ausweichungscadenzen* sind nachstehend die *gebräuchlichsten* mit *ganzen* Noten, die *weniger gebräuchlichen* aber

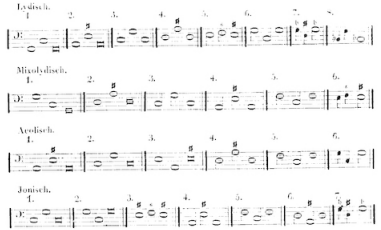
*) Wie wenig indessen diese Regel *allgemein* beachtet worden ist, kann aus der *Mittel-Cadenz* des *vierten Tones* der im vorhergehenden §. notirten Cadenzen von *Bernhard* ersehen werden. —

mit *kleineren* Noten, und zwar in der Art bezeichnet, dass die längere oder kürzere Dauer der letzteren, sich auf ihren mehr oder weniger Statt findenden Gebrauch bezieht.



Kirnberger, in dem obenerwähnten Werke, gibt folgende Cadenzen dieser Art an:





Bei anderen Tonsetzern finden sich abermals andere kleine Abweichungen.

§ 275.

Aus den besseren der so verschiedentlichen Beispiele, welche mir über die *Behandlung der alten Tonarten* bekannt geworden sind, möchten sich nun ungefähr folgende Regeln entnehmen lassen:

1) Die *unversetzten* zwölf Töne, oder Tonarten der Alten, von welchen man die acht ersten allgemein als Kirchentöne betrachtet, sollen zu ihrem Anfangs- und Schlusston*) folgende Töne haben:

D für den *1sten und 2ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Dorische* Tonart.

E für den *3ten und 4ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Phrygische* Tonart.

F für den *5ten und 6ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Lydische* Tonart.

G für den *7ten und 8ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Mixolydische* Tonart.

*) Wie wenig allgemein man aber diese Regel bei Verfertigung der Choralmelodien beachtet hat, beweisen mehrere derselben, z. B. *Aus tiefer Noth*, wo mit der Quinte angefangen und mit der Prime geschlossen wird; *Christ unser Herr zum Jordan kam*, wo mit der Prime angefangen und mit der Quinte geschlossen wird; *Ich Gott vom Himmel sieh darein*, wo mit der Sexte angefangen und geschlossen wird; und *Gott hat das Evangelium*, wo dies der Fall mit der Terz der Tonart ist. Hierüber vielleicht ein Mehreres im Verfolge.

A für den *9ten und 10ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Aeolische* Tonart.

C für den *11ten und 12ten Ton*, oder die authentische und plagalische *Jonische* Tonart.

2) Sowohl bei der authentischen, wie plagalischen Behandlung sämmtlicher alten Tonarten, kann man die Grenzpunkte ihrer Octave um eine Stufe überschreiten.

3) Der Ton *H*, kann in den *unversetzten* Tonarten nie als *Prime*, sondern nur als *Terz* oder *Quinte* eines △ oder △, erscheinen.

4) Die *Dorische* und *Aeolische* Tonart, sollen als *ersten Accord ihrer Prime* den △ erhalten; der *Schlussaccord* dieser beiden Tonarten soll zwar ebenfalls dieser △ seyn, allein *ohne* Terz.

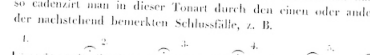
5) In der *Phrygischen* Tonart, kann der △ der Prime sowohl ein △ als ein △ seyn, in welchem *letzteren* Falle er aber, in seiner Eigenschaft als Anfangs- oder Schlussdreiklang, *ohne Terz* erscheinen soll.

6) Die *Lydische*, *Mixolydische* und *Jonische* Tonart, sollen auf ihrer *ersten* Stufe, sowohl beim Anfang als Schluss eines Satzes, einen △ erhalten.

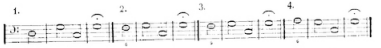
7) Ist aber die erste und letzte Note einer Melodie *nicht* die Prime der Tonart, so muss sie dennoch als Bestandtheil des betreffenden △ der Prime, oder, wo dies nicht Statt finden kann, als Bestandtheil des betreffenden △ der Quinte erscheinen, oder doch als solcher *fühlbar* werden.

8) Sowohl bei der authentischen wie plagalischen Behandlung der Dorischen, Lydischen, Aeolischen und Jonischen Tonart, kann der △ der Quinte dem Schlussaccorde vorhergehen, somit *in dieser Beziehung* die vollkommene Cadenz bei diesen vier Tonarten Statt finden kann. —

9) Da aber nach No. 3, gegenwärtigen §'s. die fünfte Stufe der Phrygischen Tonart (der Ton *H*) keinen △ erhalten kann, so cadenzirt man in dieser Tonart durch den einen oder andern der nachstehend bemerkten Schlussfälle, z. B.

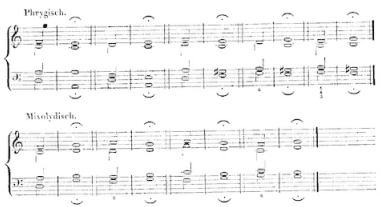


10) Auch die Mixolydische Tonart, da sie keinen ◺ der fünften Stufe besitzt, cadenzirt auf ähnliche Weise, z. B.

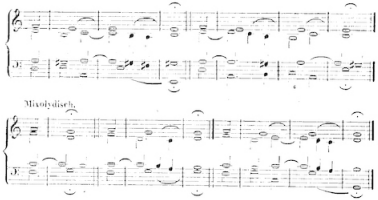


11) Obgleich die Cadenz von ◺ der Quarte auf den ◺ der Prime, nur in der Phrygischen und Mixolydischen Tonart vorkommen soll, so findet man sie doch auch mitunter bei den übrigen vier Tonarten, in welchem Falle aber bei der Dorischen Tonart, der ◺ der Quarte ein ♮, und dagegen der ◺ der Prime ein ♭ seyn soll.

In Betreff der vorstehend unter No. 9. und 10. aufgestellten Cadenzen der Phrygischen und Mixolydischen Tonart, will ich noch bemerken: dass man sie nur bei dem *Schlussabsatze* einer Melodie nöthig hat, und dass man die *mittleren Absätze* auch *mit deren beiden ersten Accorden allein* schliessen kann, z. B.



Auch kann man hierbei die *Retardation* und die *durchgehenden Noten* anwenden, z. B.



12) Statt der *übermässigen* Quarte und *verminderten* Quinte, soll jedesmal die *reine* Quarte und Quinte genommen werden *).

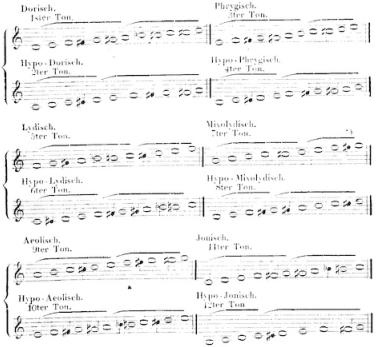
13) Da man, wie bereits bemerkt, der Phrygischen Tonart kein *Subsemitonium modi* gestattet, so findet man auch in den *unversetzten* Tonarten das ♯ (als Erhöhungszeichen) nur bei den Noten *c*, *g* und *f*; so wie dann das ♭ (zur Bezeichnung der *reinen* Quarte und *kleinen* Sexte) nur bei der Note *h* gebraucht wird.

14) Man soll sich der *fremden* Töne, welche sowohl durch die melodische als harmonische Cadenz, so wie auch durch die Modulation veranlasst werden, in demjenigen Verhältniss bedie-

*) Man ging hierin aber zu weit, indem man da, wo die *reine Quarte* mit der *Untersecunde* im harmonischen Verhältniss einer *verminderten Quinte* erschien, erstere aber, als reine Quarte der Tonleiter, *unverändert* bleiben musste, nunmehr die letztere, nämlich die Untersecunde, um einen kleinen halben Ton erniedrigte, hierdurch aber die so widrige Harmoniefolge vom ◺ der Untersecunde nach dem ◺ der Prime veranlasste, z. B.

Man findet daher den ◺, welcher hier weit natürlicher als der ◺ gewesen wäre, in keiner der älteren Kompositionen, wohl aber öfters dessen ◺ als unvollständigen ⁶₄ ohne Quarte, und ich werde diesen ◺, überall wo er sich in den Chorälen des nachfolgenden Capitels zeigen wird, durch dieses sein Zeichen noch besonders bemerkbar machen. —

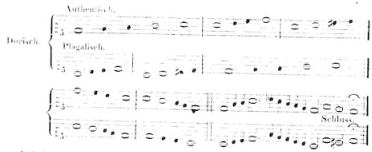
nen, wie solches in nachstehenden unversetzten Tonarten, durch Noten von kürzerer Dauer gegen die durch ganze Noten bezeichneten natürlichen (unabhängigen) Töne, angegeben ist. —



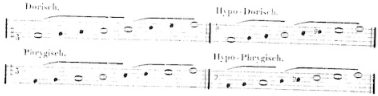
Anmerkung. Die Anwendung dieser Regel bei den *versetzten* Tonarten, ergibt sich von selbst.

15) In Betreff der *authentischen* und *plagalischen* Behandlung der alten Tonarten, bemerke man sich noch weiters, dass sich die melodischen Figuren der *ersteren* hauptsächlich *zwischen der Prime und Quinte*, und *zwischen der Quinte und Octave*, die der *letzteren* aber *zwischen der Prime und Quarte*, (eigentlich die Unterquarte und Prime) und *zwischen der Quarte und Octave*, (eigentlich die Prime und Quinte) bewegen sollen, dass aber *beide* in der eigentlichen Prime der Tonart schliessen müssen, z. B.

*) Diese *erhöhte* siebente Stufe darf aber nicht bei der *Haupt-Cadenz*, sondern allenfalls nur bei der *Modulation* Statt finden. Die von *Berardi* mitgetheilten Cadenzen des siebenten und achten Tones, sind daher *in dieser Beziehung* unrichtig; so auch das §. 270. unter No. 4. angeführte Beispiel von *Praetorius*.



16) Die Transposition (Versetzung) der alten Tonarten *) findet in ihrer Eigenschaft als Kirchentöne nur *abwärtsgehend* Statt, und hier trifft man gewöhnlich nur *ein* ♭ vorgezeichnet, da dieses hinreichend ist, einen *authentischen Tonumfang* zu einem *plagalischen* zu machen, z. B.



Da aber *diese* Vorschrift nur durch die früher so mangelhafte *Temperatur* veranlasst worden war, so hat man sich heutiges Tages nicht mehr hierauf zu beschränken, und nur darauf zu sehen: dass sich der Tonumfang jeder Stimme ungefähr in nachstehend bezeichneter Grenze halte, z. B.

Anhang zum neunzehnten Capitel.

§. 274.

Alles, was in den vorhergehenden §§. gegenwärtigen Capitels über die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten gesagt ist, kann sich, begreiflicher Weise, nur auf eine *solche* Behandlung beziehen, wie sie unser *gegenwärtiges Tonsystem* gestattet; dass aber dieses melodische und harmonische

*) Ich bemerke vorläufig: dass die *hier* erwähnte Transposition, *keine* Beziehung auf die eigentliche *griechische Tonart* hat, wie dies aus den nachfolgenden §§. zu ersehen seyn wird.

Verfahren eigentlich nur die *Octavengattungen*, nicht aber die *Tonarten der Griechen*, angehen kann, erhellet schon daraus, weil sich letztere (die Tonarten) nur durch die *Tonhöhe*, die verschiedenen Octaven, (Octavengattungen) aber zugleich noch durch die §. 265. notirte stets verschiedene *Stufenfolge der halben Töne* von einander unterschieden; daher denn auch jede *Octave* (Octavengattung) auf eine verschiedene Art berechnet werden musste, alle *Tonarten* aber nur einer und derselben Berechnung unterlagen. —

§. 275.

Die Griechen hatten also *nur eine Tonart*, welche sie bald höher und bald tiefer transponirten, was ursprünglich durch Sitten und Gebräuche der verschiedenen Provinzen veranlasst worden und hierin auch der Grund der eigenen Benennung einer jeden Transposition zu suchen seyn kann; allein es ist nicht wahrscheinlich, dass hierbei die blos veränderte *Tonhöhe*, und der wahrscheinlich damit in Verbindung gestandene *erweiterte oder beschränktere Tonumfang*, von so grossem Einfluss gewesen, dass man jeder transponirten Tonart einen *eigenen Charakter* beigelegt hat, sondern dass letzteres (wenn es wirklich Statt gefunden) der zugleich damit vorgenommenen *Veränderung des Metrum und Zeitmasses* *) zuzuschreiben seyn möchte.

Die eigentliche *Tonart* **) der Griechen, war nun in der Art aus zwei verbundenen Tetrachorden zusammengesetzt, dass sich der *höchste* Ton des ersten, mit dem *tiefsten* Tone des zweiten
e, f, g, a,
Tetrachordes auf einer Stufe vereinigte, z. B. *H, c, d, e,*
wo alsdann zur Ergänzung der Octave, der Ton *Proslambanomenos* ***) im Verhältniss einer grossen Untersecunde noch hinzugefügt wurde, z. B.

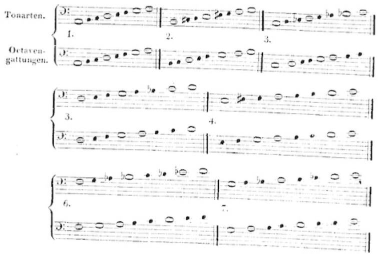
*) Es kann auch seyn, dass man die Melodieen der einen Tonart (Transposition) mehr aufwärtsgehend, und die der anderen mehr abwärtsgehend geführt hat, wenn anders die *letztere Art* der Tonführung nicht ohnedies die *allgemeinere* war.

**) Es versteht sich wohl von selbst, dass hier nur von *diatonischen* Klangverhältnissen die Rede seyn kann. Dasjenige, was über das *chromatische* und *enharmonische Klanggeschlecht der Griechen* zu sagen ist, wird weiter unten vorkommen. —

***) Der *hinzugefügte* Klang, oder Ton. — Da man den *Proslambanomenos* als den *tiefsten* Ton (die tiefste Saite) des ganzen Tonsystemes betrachtete, nach welcher das richtige Klangverhältniss der übrigen Töne bestimmt wurde, so hatte man ihn auch zum *Grundton der Tonart* gemacht.

Wenn man nun den Tonumfang dieser Tonart auf zwei Octaven *) ausdehnt, z. B.

und von *jeder* der sieben verschiedenen Tonstufen, einmal eine *Tonart* und das anderemal eine *Octavengattung* beginnen lässt, so zeigt sich bei jeder Tonart *dasselbe Intervallen-Verhältniss*, bei jeder Octavengattung aber *ein anderes*, und letzterer Umstand kann nun in demselben Masse als Charakteristik der verschiedenen *Octavengattungen*, wie ersterer als Eigenthümlichkeit jeder *Tonart* betrachtet werden, z. B.



§. 276.

Wenn nun auch bei den Griechen selbst, zwischen *Tonart* und *Octave* (Octavengattung), der *Sache* nach keine Verwechslung

*) Ich will hier nur im Vorbeigehen bemerken, dass die Griechen die zur Bildung von zwei Octaven erforderliche Aneinanderreihung von *vier Tetrachorden*, nach zwei verschiedenen Systemen behandelten, von welchen das hier notirte *erste System*, nach meiner Meinung, den Vorzug verdient. —

Statt gefunden, so scheint dies doch mit dem *Namen* öfters der Fall gewesen zu seyn, wozu der Umstand: *dass man die Octavengattungen, je nachdem ihre erste Stufe mit der Prime dieser oder jener Tonart übereinstimmte, auch nach diesen Tonarten benannte,* wohl die Hauptveranlassung gegeben haben mag. Es scheint auch, dass man zur ferneren Verhütung dieser Namen-Verwechslungen, eine *Zahlenordnung* für die Octaven eingeführt hat, und dass folglich unter dem 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Kirchenton des Erzbischof's *Ambrosius,* (*vide* §. 267.) nur die 1ste, 2te, 3te und 4te Octave (Octavengattung) zu verstehen ist; so wie denn auch die *plagalische* Behandlung dieser vier Kirchentöne, nur in ihrer Eigenschaft als *Octavengattungen* Statt finden kann.

Dass man aber diese vier Kirchentöne, nämlich: *D, E, F* und *G,* die Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Tonart nennt, rührt von *Glarean* her, der, wie bereits bemerkt, den zu seiner Zeit im Gebrauche gewesenen acht Kirchentönen, noch die vier übrigen hinzugefügt, zur *Benennung* sämmtlicher zwölf Tonarten aber die *alten griechischen Namen* wieder hervorgesucht, und hierdurch auf's neue die Verwechslung der *Octavengattungen,* mit den von denselben Tonstufen ausgehenden *Tonarten,* veranlasst hat. —

Wahrscheinlich hatte man zu *Glarean's* Zeiten, den Unterschied zwischen der Dorischen und Phrygischen, und wiederum zwischen der Lydischen und Mixolydischen Tonart, oder vielmehr Octavengattung, bereits so weit ausgeglichen, dass sich *Glarean* hierdurch veranlasst sah, den zwei erst genannten Tonarten ihrer *kleinen* Terz wegen, noch die Aeolische, und den andern beiden, ihrer *grossen* Terz wegen, die Jonische Tonart beizufügen, wodurch er dann zugleich zu der späterhin erfolgten Reduction sämmtlicher zwölf alten Tonarten auf die gegenwärtige Moll- und Durtonart, den Grund gelegt zu haben scheint.

§. 277.

Obgleich nun aus der Stufenfolge der §. 275. aufgestellten Tonart der Griechen hervorgeht, dass unsere *Molltonleiter,* in sofern sie *dieselbe Stufenfolge* enthält, von *älterem* Gebrauche als unsere *Durtonleiter* ist, so möchte sie in ihrer *gegenwärtigen* melodischen und harmonischen Behandlung, doch nur als eine Nachbildung der letzteren zu betrachten seyn, wenn anders nicht

beide etwa nur dem fortgesetzten Gebrauche der Aeolischen und Jonischen Octavengattung zuzuschreiben sind.

Da wir den *Grund* nicht kennen, warum das diatonische Tetrachord gerade nur diese und keine andere Stufenfolge *) der ganzen und grossen halben Töne enthält, so bleibt es uns auch unbekannt: warum die Griechen keine solche Aneinanderreihung von zwei Tetrachorden gewählt haben, wodurch sie, mit oder ohne den Ton *Proslambanomenos,* ebenso gut eine Tonfolge gebildet haben könnten, welcher unsere *Durtonleiter* **) gleichet, wie sie eine solche Tonfolge gewählt haben, mit welcher nur unsere *Molltonleiter* übereinstimmt.

Ich werde bei einer anderen Gelegenheit Veranlassung nehmen, einige hierher gehörige Vermuthungen auszusprechen, und bemerke vorläufig nur: dass von dem Zeitpunkte an, wo die zwölf Tonarten der Alten auf unsere Dur- und Molltonleiter reducirt wurden ***), man es auch hierbei hätte können bewenden lassen, und das um so mehr: da die melodische und harmonische Behand-

*) Wir kennen nämlich nur den Grund der *Benennung* dieses Tetrachordes, nicht aber den seiner nur so und nicht anders geordneten *Stufenfolge.* —

In Dr. *Burney's* Abhandlung über die Musik der Alten, kommen zwar folgende drei verschiedene diatonische Tetrachorde vor, sie scheinen aber neueren Ursprungs zu seyn und den *Octavengattungen* anzugehören, z. B.

**) Das pythagoräische Octachord war aus zwei *unverbundenen* Tetrachorden zusammengesetzt, z. B.

und wir erblicken in ihm die Tonfolge der Phrygischen Tonart oder Octavengattung; kehrt man aber die Stufenfolge dieses Octachordes um, und lässt die alsdann anfangenden *ganzen Töne aufwärts* gehen, so erhalten wir die Stufenfolge unserer Durtonleiter, z. B.

***) Nach *Marpurg's* Versicherung (krit. Einl. in die Geschichte der Musik), soll dies durch einen französischen Tonmeister, ungefähr in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts veranlasst worden seyn. *Marpurg* beklagt es, dass ihm der Name dieses verdienstvollen Mannes wieder entfallen, und macht auf dessen Wiederauffindung aufmerksam; — allein, so viele Stellen ich auch desfalls nachgeschlagen habe, so konnte ich ihn bis jetzt nicht entdecken. —

lung dieser zwei Tonarten *), einer vorübergehenden Erhöhung oder Erniedrigung dieser oder jener ihrer Tonstufen nicht entgegen ist, und man hierdurch die vermeintlichen Eigenthümlichkeiten der übrigen vier Tonarten, oder vielmehr Octavengattungen, nämlich der Dorischen, Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen ohnedies mit beibehalten hätte.

§. 278.

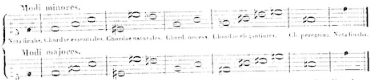
Was nun das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Griechen anbetrifft, so fand hierbei eine gleiche Verbindung von zwei chromatischen oder enharmonischen Tetrachorden und dem Tone *Proslambanomenos* Statt, wie dieses der Fall bei dem diatonischen Klanggeschlecht war.

Bei allen drei Tetrachorden musste zwischen den beiden äussersten Saiten das Verhältniss einer reinen Quarte Statt finden, daher dann auch diese beiden Saiten die *unveränderlichen* genannt wurden.

Bei dem *diatonischen* **) Tetrachord, fand nun zwischen der ersten und zweiten Saite das Verhältniss eines grossen halben Tones, und zwischen der zweiten und dritten, und dritten und vierten Saite dasjenige eines ganzen Tones Statt.

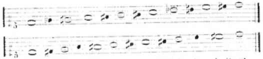
---

*) Der Merkwürdigkeit wegen theile ich meinen Lesern nachstehende Tabelle aus *Walther's* music. Lexicon mit, woraus sie entnehmen können: wie man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, nach der damals neuen Art, die zwölf Moll- und Durtonarten in der Figural-Musik behandelt und deren verschiedenen Tonstufen benannt hat.



Wenn man die hier notirten Töne in eine *Stufenfolge* bringt, so gibt die obere Reihe die chromatische Molltonleiter und die untere die chromatische Durtonleiter von *D*, z. B.

Chrom. Molltonleiter.
Chrom. Durtonleiter.



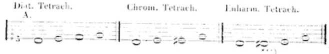
und es scheint auch: dass der ersteren die kleine Secunde natürlicher ist, als die übermässige Prime. (Man vergleiche hiermit die beiden Tonleitern dieser Art, Pag. 44.)

**) Da nur bei diesem Klanggeschlecht eine Fortschreitung *durch ganze Töne* Statt fand, so veranlasste dieser Umstand seinen aus *δια*, durch, und *τονος*, Ton, zusammengesetzten Namen *diatonisch*.

Beim *chromatischen* *) Tetrachord, fand zwischen der ersten und zweiten Saite ebenfalls das Verhältniss eines grossen halben Tones, zwischen der zweiten und dritten aber dasjenige eines kleinen halben Tones, und hierdurch zwischen der dritten und vierten dasjenige einer kleinen Terz Statt. —

Beim *enharmonischen* **) Tetrachord, fand zwischen der ersten und zweiten Saite das Verhältniss eines kleinen halben Tones, zwischen der zweiten und dritten dasjenige eines sogenannten Vierteltones, und zwischen der dritten und vierten dasjenige einer grossen Terz Statt, z. B.

A. diese drei Tetrachorde, und
B. die hiernach gebildeten drei Klanggeschlechte.



Ausser diesen drei Klanggeschlechten, besassen die Griechen nun auch noch ein sogenanntes *vermischtes Klanggeschlecht*, welches ich nachstehend in der Art durch *offene* und *schwarze Noten* bezeichne, dass erstere die *allgemeinen Klänge aller drei Ge-*

---

*) Wenn einige Schriftsteller den Namen dieses Klanggeschlechtes von *χρῶμα*, Farbe, ableiten, und dies darin begründet finden wollen, dass hierbei gewissermassen eine andere *Tonfarbe* Statt finde, so mag dies noch hingehen; allein dass man, nach der Meinung anderer, die Tonzeichen dieses Klanggeschlechtes mit einer rothen oder andern *Farbe* geschrieben habe, möchte wohl noch irriger seyn, als wenn man allenfalls annehmen wollte: dass man sich zur Bezeichnung der chromatischen Klänge auf der Lyra, *gefarbter Saiten* bedient habe, so wie man noch heutiges Tages die sogenannten chromatischen Töne der Harfe durch *farbige Saiten* auszeichnet, auch der Umstand mit den *zweierlei Farben der Ober- und Untertasten aller Klaviatur-Instrumente* hierauf hinzuweissen scheint.

**) Ueber die eigentliche Bedeutung dieses aus *ἐν*, in, und *ἁρμονια*, Harmonie, zusammengesetzten Namens, werde ich weiter unten meine Vermuthung aussprechen.

***) Da wir, nach unserer Notenschrift, unter dem hier vorkommenden *enharmonischen Ton*, keinen anderen als *his* annehmen können, so ist auch hier das *einfache Kreuz*, da dieses eine *zweifache Erhöhung* anzeigt, nicht anwendbar; dass man solches aber dennoch gewöhnlich hier gebraucht, rühet von der Bezeichnung des *enharmonischen Tonbuchstaben* her, welchem man das bekannte Pluszeichen beigesetzt findet, was man somit irriger Weise auch auf dessen *Note* übergetragen hat, z. B. *h*, *h* +, . . .

schlechte, und letztere die *charakteristischen jedes einzelnen Geschlechtes* darstellen, z. B.

Prosl.

Vermischtes Klanggeschlecht.

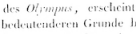
Olympus der Jüngere, ein Musiker aus *Phrygien*, soll nun der Erste gewesen seyn, der seine Melodieen in der Art abfasste, dass darin, nebst dem Tone *Proslambanomenos*, nur die *allgemeinen Klänge* der drei Geschlechte zu hören waren, demnach diese Tonleiter des *Olympus* folgende Gestalt hatte, z. B.

und da die *alte Schottische Molltonleiter* dieselbe Tonfolge enthält, so will man auch ihren Ursprung in dieser Tonleiter des *Olympus* suchen. —

§. 279.

Diese Tonleiter des *Olympus*, erscheint uns aber aus einem noch anderen und bedeutenderen Grunde besonders merkwürdig, nämlich dadurch: dass man sie die *enharmonische* nannte, und man wahrscheinlich nur dieses Umstandes wegen, *Olympus* für den *Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechtes überhaupt*, gehalten zu haben scheint. —

Worin soll nun aber das *Enharmonische* dieser Tonleiter zu suchen seyn, da das eigentliche enharmonische Intervall, nämlich der sogenannte *Viertelston*, gar nicht darin enthalten ist? — Etwa in der Aussetzung der vierten und siebenten Stufe? Hierdurch zeigt sich freilich in so weit eine *enharmonische* Fortschreitung, als nur beim enharmonischen Tetrachord *diese* Fortschreitung von der dritten zur vierten Saite Statt findet; allein dieselbe Fortschreitung findet auch beim diatonischen und chromatischen Tetrachord Statt, wenn man deren dritte Saite unberührt lassen und von der zweiten zur vierten fortschreiten will; und es ist auch noch gar nicht erwiesen, dass die eigentliche enharmonische Saite die *zweite* dieses Tetrachordes war, und dass solche, als die *charakteristische*, nicht ebenfalls wie bei den beiden anderen die *dritte* Saite des Tetrachordes gewesen seyn soll, z. B.



Da man nun über alles dieses doch nur *Vermuthungen* haben kann, so erlaube ich mir deren Zahl auch noch durch folgende zu vermehren. —

Mir scheint es nämlich, dass man durch das chromatische und enharmonische Tetrachord, die einem jeden derselben eigenthümlichen Klangverhältnisse nur *bezeichnen*, nicht aber dadurch zugleich auch vorschreiben wollte: *solche*, eben so wie beim diatonischen Tetrachord, *nur in der notirten Ordnungsfolge zu gebrauchen*. —

Nehmen wir nun diese Sache so, wie ich eben bemerkt habe, und betrachten wir die Tonverhältnisse der drei verschiedenen Tetrachorde durch unsere gegenwärtige Notenschrift dargestellt, so erblicken wir im *diatonischen Tetrachord* das Verhältniss des ganzen und grossen halben Tones, im *chromatischen* dasjenige des grossen und kleinen halben Tones und der kleinen Terz, und im *enharmonischen* dasjenige des kleinen halben und Vierteltones und der grossen Terz. —

Der Name des *diatonischen* Tetrachordes bezieht sich, wie bereits bemerkt, auf die nur diesem Klanggeschlecht eigenthümliche Fortschreitung *durch ganze Töne*, und da die eigentliche *Tonart* der Griechen aus zwei verbundenen *diatonischen* Tetrachorden und dem Tone *Proslambanomenos* zusammengesetzt war, so ist auch anzunehmen, dass die griechischen Melodieen, in dieser Beziehung, denjenigen ähnlich gewesen seyn müssen, wie sich solche aus den Intervallen unserer *abwärtsgehenden Molltonleiter* bilden lassen; so wie dann überhaupt eine *abwärtsgehende* Fortschreitung dieser Töne, gesangvoller als eine *aufwärtsgehende* erscheint, und hierin möchte nunmehr vielleicht auch der Grund zu suchen seyn: warum die tiefsten Saiten des Tetrachordes die Fortschreitung eines *grossen halben Tones* enthalten, da sich diese bei einer auf vier Töne beschränkten Melodie, sowohl zum Anfange als vorzüglich zum Schlusse derselben, besser eignet, als eine Fortschreitung durch ganze Töne, z. B.

1. 2.

Der Name des *chromatischen* Tetrachordes scheint sich auf die *Veränderung der Tonhöhe* zu beziehen, in welcher hier die dritte gegen die zweite Note erscheint. Da nun die Griechen die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne gekannt, und eine

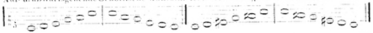
sich hierauf beziehende zwölfmalige Versetzung ihrer Tonart vorgenommen zu haben scheinen, so bedurften sie hierzu auch des *chromatischen Intervalles*, und es kann daher seyn, dass sie eine um einen kleinen halben Ton höhere Versetzung ihrer Tonart, zugleich als eine *chromatische* betrachtet haben; so wie sie dann auch eine vielleicht vorgenommene *Umänderung der angeführten Tonleiter des Olympus*, bei welcher sie die durch das chromatische Tetrachord bezeichnete *kleine Terz* statt der grossen genommen, eine *chromatische Tonleiter* genannt haben *), und worin vielleicht eine abermalige Veranlassung zur späterhin erfolgten Einführung unserer *Durtonleiter* zu erblicken seyn möchte; so wie denn auch die Bildung der *Schottischen Durtonleiter* **) hiermit in Beziehung stehen kann.

Der Name des *enharmonischen* Tetrachordes scheint sich aber nur auf das *übereinstimmende Klangverhältniss seiner zweiten und dritten Saite*, also ungefähr auf das zu beziehen, was wir eine *gleichschwebende Temperatur der Töne* nennen. Dass aber eine solche Uebereinstimmung unter den Klängen bereits bei den Griechen Statt gefunden haben muss, geht schon daraus hervor: weil ausserdem eine zwölfmalige Transposition ihrer Tonart, welche, wie bereits bemerkt, jedesmal nur in einer *Versetzung von einerlei Intervallen* bestand, und eine *Verbindung dieser Tonarten durch die Mutation* ***) ganz unmöglich gewesen wäre. — Auch scheint es, dass schon *Aristoxenus* hierauf hingedeutet hat, wie dieses aus einer Stelle zu entnehmen ist, welche sich in *Brossard's* dict. d. mus. Art. *Temperamento* befindet, und wodurch sich auch *Mattheson* ****) zu der Bemerkung veranlasst sah: *dass die gleichschwebende Temperatur über zwei tausend Jahre alt sey.* —

*) Ich muss bei dieser Gelegenheit bemerken, dass man wirklich in früheren Zeiten jede *versetzte* Tonart auch eine *chromatische* nannte, indem hierbei ♯ oder ♭ nothwendig wurden, diese Zeichen aber ursprünglich nur dem chromatischen Klanggeschlecht angehörten.

**) Diese unterscheidet sich nämlich nur durch dieses chromatische Intervall von ihrer am Schlusse des vorhergehenden §'s. erwähnten Molltonleiter, z. B.

Auf- u. abwärtsgehende Schottische Molltonl. Auf- u. abwärtsgehende Schott. Durtonleiter.



***) Dieses Wort bezeichnete bei den Griechen ungefähr dasselbe, was wir gegenwärtig durch *Modulation* ausdrücken.

****) Grosse Generalbass-Schule, Pag. 147.

§. 280.

Es würde zu weit führen, wenn ich hier in ähnlichen Vermuthungen über die *Musik der Alten* fortfahren wollte; ich kann jedoch nicht umhin zu bemerken: wie dass es nur zu beklagen ist, dass so manche unserer Vorfahren auf so verkehrte Ansichten über die richtige oder unrichtige Behandlung der *alten Tonarten* verfallen, und von dem, wie mir es scheint, ziemlich *richtig bezeichneten Wege*, wohin auch die durchaus erforderliche *gleiche Temperatur der zwölf halben Töne der Octave* gehört, ganz abgekommen sind. —

In letzterer Beziehung hatte sich auch *Sulzer*, auf Veranlassung *Kirnberger's* *), verleiten lassen, den *Charakter der verschiedenen Tonarten* nur in dem theils *reinen*, theils *unreinen Verhältniss ihrer Intervalle* erblicken zu wollen, weshalb er denn folgende Klassification der Dur- und Molltonarten in seiner Theorie der schönen Künste, Art. *Ton* aufgestellt hat:

Durtöne.	*Molltöne.*
C. G. D. F. am reinsten,	*A. E. H. D.* am reinsten,
A. E. H. Fis. härter,	*Fis. Cis. Dis. Gis.* weicher,
B. Cis. Dis. Gis. am härtesten.	*C. G. F. B.* am weichsten.

Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass man noch vor ungefähr zwei hundert Jahren nur aus *D*, *E*, und *A moll*, und aus *F*, *G*, und *C dur* musicirte, von allen übrigen Tönen aber keinen als *Prime* einer Tonart gebrauchte, und dass lange Zeit hindurch die fünf Obertasten der Orgel nur als *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*, und *B* bekannt waren, und selbst zur Zeit, wo man sie nach und nach auch als *Des*, *Es*, *Ges*, *As* und *Ais* zu behandeln angefangen, doch öfters noch bei ihrem *alten Namen* genannt wurden, was z. B. bei dem Tone *Dis* statt *Es*, sogar noch heutiges Tages manchmal geschieht, so wie dieses dann auch *Sulzer* in obiger Tabelle gethan zu haben scheint.

§. 281.

Schliesslich will ich zwar der *Harmonie der Alten* noch Erwähnung thun, muss aber desfalls im voraus bemerken: dass man den *gegenwärtigen Begriff von Harmonie* nicht auf jene Zeiten übertragen darf, wo man *jede Uebereinstimmung unter den*

*) Da *Kirnberger* so sehr *gegen* die gleichschwebende Temperatur war, so möchte man wohl fragen: *nach welcher Temperatur seine Zirkelcanons vorgetragen werden sollen?*

Tönen durch dieses Wort bezeichnete; gleichviel, ob sich solche auf ihre *Aufeinanderfolge* und zugleich deren *rhythmische Abfassung*, oder auf *letztere* allein, oder auf ihren *Zusammenklang* bezog, von welchem eigentlich hier nur die Rede seyn kann. —

Wenn man auch die Griechen die harmonische Verbindung des Grundtons mit seiner Octave, Duodecime und Doppeloctave *), also das, was wir gegenwärtig einen Accord nennen, gekannt und auch unter gewissen Umständen in ihrer Musik angewendet haben, so ist doch mit Bestimmtheit anzunehmen: dass ihnen eine Verbindung der Töne zu *fortschreitenden Accorden* nicht bekannt war, und dass mithin die *neuere* Harmonie, schon in dieser Beziehung allein, einen entschiedenen Vorzug vor der *älteren* besitzt.

Um sich indessen einigermassen eine Idee von der Harmonie der Alten (worunter ich jedoch nicht gerade die *Harmonie der Griechen* verstanden haben möchte) machen zu können, will ich meinen Lesern die Ansicht eines seiner Zeit berühmten Musikgelehrten, *M. Praetorius* **, Kapellmeister und Kammerorganist in Braunschweig, G. 1571 † 1621, mittheilen, welcher sich ungefähr in folgenden Worten hierüber ausspricht: *Ich bin der Meinung, dass, wenn man jetzt die alte Harmonie gern hören wollte, und wie die alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr als das ganze Werk*****) nehmen, und alsdann im Pedal mit beiden Füssen eine Quinte, zum Beispiel* **C. G.** *zusammenhalten, und im Manual den Choral in der eingestrichenen Octave führen, so werde man der Alten Art und Harmonie ziemlich nahe kommen; wiewohl sie es Anfangs so gut nicht werden gehabt haben.*

Marpurg, im angeführten Werke über die Geschichte der Musik, sagt: dass der Ursprung der Harmonie (worunter man aber nur den zwei- und mehrstimmigen Contrapunct verstehen darf) ungefähr in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu setzen sey.

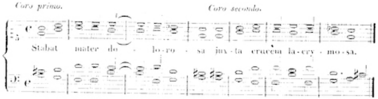
*) Es unterliegt keinem Zweifel, dass den Griechen die hier angeführten Intervalle auch in ihrem *Zusammenklange* bekannt waren, da sich eigentlich nur hierauf deren *consonirendes* Verhältniss als Octave 1 : 2 und 2 : 4, als Quinte 2 : 3 und als Quarte 3 : 4 gründet, und es ist sogar wahrscheinlich, dass dieses Verhältniss der Quarte die Veranlassung zur Einführung der Tetrachorde gegeben hat, da *geregelte* Tonverhältnisse sich früher in einer harmonischen als melodischen Verbindung zeigen.

**) Ich habe seiner bereits §. 270. Erwähnung gethan.

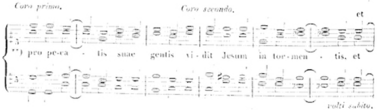
***) Nämlich die *Orgel*.

Wie das damalige harmonische Verfahren beschaffen gewesen, wird man einigermassen aus den ersten Nummern der zum folgenden Capitel gehörigen vierstimmigen Choräle entnehmen können, obgleich sie nicht gerade zu den ältesten Compositionen dieser Art zu zählen sind.

Vor *Orlando Lasso* (G. 1520 † 1594 als Kapellmeister in München) soll man sich nicht getraut haben, die Terz *) beim Anfang und Schluss eines Satzes zu gebrauchen, über welches Verbot sich aber *Palestrina* (G. 1529 † 1594 als Kapellmeister zu St. Peter in Rom) ohne weiteres weggesetzt zu haben scheint, da er sein bekanntes zweichöriges *Stabat mater* geradezu mit folgenden drei harten Dreiklängen anfangen lässt, z. B.

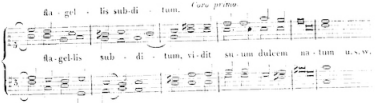


Die wirklich auch *nur harte Wirkung* der drei ersten Accorde, welche beim Eintritt des zweiten Chores wiederholt wird, liegt aber nur an deren *modulationswidrigen Stufenfolge*; so wie dann auch nachstehender Satz desselben *Stabat mater* beweiset: dass *Palestrina* mehr auf den tonreichen Klang des △, als auf dessen schicklichen oder unschicklichen Eintritt gesehen hat, z. B.



*) *M. Praetorius*, dessen oben bereits Erwähnung geschehen, drückt sich hierüber (*Organographia* Pag. 105) sehr naiv in folgenden Worten aus: »*Haben auch nicht trauen dürfen, dass die Tertien und Sexten Consonantiae waren, dieweil die alten Musici alle miteinander nicht zugegeben, dass sie Consonantiae seyn sollen. Darum denn keiner so vorschneppich seyn, und so klug sich dünken lassen wollen, dass er dies besser als Ptolemaeus, Boëthius, Euclides, und andere fürtreffliche Musici, wissen wollte.*«

**) Der deutlicheren Notirung wegen habe ich den Tenorschlüssel gewählt. —



Ich will zwar zugeben, dass diejenigen Stellen dieser Komposition, welche durchaus nur *hart* zu nennen sind, durch eine sehr langsame Bewegung und durch ein dabei anzubringendes *Crescendo* und *Decrescendo* in etwas gemildert werden können, allein sie sind durchaus nicht als nachahmungswerthe Muster zu empfehlen. —

Da sich nun über die *gegenwärtige* harmonische Behandlung der alten Tonarten Octavengattungen keine anderen Regeln geben lassen, als nur solche, welche der *Gebrauch* sanctionirt hat, so kann ich mich in dieser Rücksicht auch nur auf dasjenige beziehen, was ich hierüber §. 273. bereits gesagt habe.

Wollte man aber eine Uebereinkunft unter den Tonsetzern treffen, eine jede Tonart der Alten auf eine nur ihr eigenthümliche Weise zu behandeln, was gar leicht durch die Ausschliessung oder Hinzufügung dieses oder jenes, sowohl melodischen als harmonischen Intervalles geschehen könnte, so würden sich alsdann auch bestimmtere Regeln hierüber aufstellen lassen. —

Dass man übrigens eine und dieselbe Tonfolge der sieben unabhängigen Töne, je nachdem sie sich gerade dieser oder jener der genannten Tonarten der Alten, oder auch mehreren zugleich, zutheilen lässt, auch jedesmal auf eine nur dieser oder jener Tonart eigenthümliche Weise harmonisch behandeln kann, werde ich im Anhange zum nachfolgenden zwanzigsten Capitel, durch einige vierstimmige Bearbeitungen einer und derselben Choralmelodie zu beweisen suchen.

Zwanzigstes Capitel.

Über den Choral, und dessen melodische und harmonische Behandlung.

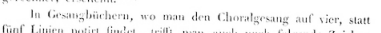
Einleitung.

Inhalt der §§. 282 — 288.

§. 282.

Der Choral, sofern hierunter der Gesang von *Kirchenliedern* verstanden wird, scheint erst vom fünfzehnten Jahrhundert an, nach und nach diejenige Form angenommen zu haben, in welcher er noch heutiges Tages, kleine unwesentliche Abänderungen abgerechnet, erscheint. —

In Gesangbüchern, wo man den Choralgesang auf vier, statt fünf Linien notirt findet, trifft man auch noch folgende Zeichen für den *C*- und *F*-Schlüssel an:



Die Noten haben bei dieser Notirungsart eine dreifache Gestalt und Dauer, welche letztere derjenigen der betonten, halbbetonten und tonlosen Sylben gleich ist, z. B.

Die *erste* Note bezeichnet nämlich einen *anhaltenden* Ton, die *zweite* einen *weniger anhaltenden*, und die *dritte* einen *kurzen Ton*, z. B.

Wenn man nun mit den Noten *eines C*- oder *F*-Schlüssels für eine Melodie nicht ausreichte, so bediente man sich des er-

*) Beim Figuralgesange, wo diese Note mit andern Noten, z. B. mit Breves, ganzen, halben und Viertelnoten in Gesellschaft erscheint, gilt sie so viel als eine punctirte halbe Note.

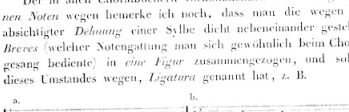
forderlichen tieferen oder höheren Schlüssels, welchem aber jederzeit das bekannte *custos* Zeichen*) *vorhergehen* musste, z. B.

Wenn man nachstehend bemerkte Abtheilungsstriche hierbei antrifft, z. B.

so zeigen solche blos die *Absätze* an, und zwar 1. den *längsten*, 2. einen *kürzern* und 3. *a.* oder 3. *b.* den *kürzesten Absatz*. Eigentlicher Taktstriche bediente man sich nicht.

Des Liniensystems von vier Linien bediente man sich nun vorzüglich für den *Choralgesang*, der fünf Linien**), aber zugleich auch für den *Figuralgesang* ***).

Der in alten Choralbüchern vorkommenden *zusammengezogenen Noten* wegen bemerke ich noch, dass man die wegen beabsichtigter *Dehnung* einer Sylbe dicht nebeneinander gestellten *Breves* (welcher Notengattung man sich gewöhnlich beim Choralgesang bediente) in *eine Figur* zusammengezogen, und solche, dieses Umstandes wegen, *Ligatura* genannt hat, z. B.



*) Gegenwärtig setzt man bekanntlich dieses Zeichen nur an das *Ende* einer Notenzeile, um dadurch die *Anfangsnote* der folgenden Zeile schon im *voraus zu erfahren* und somit das *Notenlesen* zu erleichtern.

**) In *Spangenberg's* Cantional, 1545, kommen Fol. 89. sechs Notenlinien vor. — Man trifft solche aber gewöhnlich nur in Musikalischen für die *Laute*, deren Töne ohnehin auf eine ganz eigene Art notirt werden.

***) Der *Choralgesang* unterscheidet sich hauptsächlich dadurch vom *Figuralgesange*, dass er *einfach* (einstimmig), und in Noten von *gleicher* Dauer, der Figuralgesang aber mehrstimmig, und dabei *verziert*, und somit in Noten von *verschiedener* Dauer erscheint. — Ist Mehreres im Verfolge.

Diese verbundenen Noten sahen nun entweder so wie bei *a.* oder *b.* aus, und wurden wie bei *aa.* oder *bb.* gesungen; sollten aber wohl nur so gesungen werden, wie sie bei *c.* notirt stehen, ohne dass durch letztere Bezeichnungsweise gesagt seyn soll, dass man hier nur die erste Sylbe des Wortes *glauben* zu dehnen habe, indem mir die verschiedenen Ansichten über diese Dehnung recht gut bekannt sind, ich aber die unter *c.* notirte für die sangbarste halte.

Anmerkung. Die ziemlich unständliche Lehre über die richtige Behandlung der verschiedenen Ligaturen, findet man in *Walther's* mus. Lex. Leipzig 1732. abgehandelt. Man hat sie aber in neueren Zeiten fast gänzlich ausser Gebrauch kommen lassen, und trifft sie nur noch hier und da in einigen Choralbüchern an, wo z. B. *zwei* in *eine Figur* zusammengezogene *Breves*, die Hälfte ihrer gewöhnlichen Dauer verlieren und demnach als *Semibreves* zu zählen sind.

§. 267.

Welche Ansichten man in früheren Zeiten vom Kirchengesange hatte, und wie es mit ihm beschaffen gewesen, kann man zum Theil aus M. *J. Mathesius* Vorrede zu *N. Herrmann's* geistlichen Liedern 1560.), so wie aus des Letzteren Aeusserungen selbst entnehmen. Ersterer, welcher Pfarrer in Joachimsthal war, sagt unter andern: *Es sey eine löbliche und schon bei den Erzvätern gebräuchlich gewesene Weise, geistliche Lieder zu machen, und Gotteswerke und Wunderthaten in Vers und Reim zu bringen, da es sich so besser fassen und behalten lasse.* —

Er meinet ferner: *dass auch die lieben Engelein ihren himmlischen Contrapunct haben, und es werde auch ein Organist oder Lautenist in jenem Leben einen heiligen Text in seine Orgel oder Laute schlagen, und ein jedweder werde allein auf vier oder fünf Stimmen sortisiren und singen können, und es werde auch kein Fehler oder confusion mehr werden, welches jetzt manchen guten Musicum unlustig macht, zumal wenn man oft muss anheben.*

N. Herrmann, G. 148— † 1561.) welcher Cantor in Joachimsthal war, sagt:

"Wenn ich zurückdenke wie es in meiner Jugend, vor 50 Jahren und zuvor in den Kirchen und Schulen gestanden, so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut. —

Die armen Kinder, wenn sie erfroren auf der Gasse, bei Wind und Wetter, etwas ersangen, mussten sie dasselbe den alten Bachanten, welche zu Haus auf der Bärenhaut lagen, wie einem Drachen in den Hals stecken, und sie, die armen Knaben, mussten Maulab seyn und darben. Daggegen sollten die alten Bachanten die Jugend unterrichten, konnten aber oft selbst nichts denn Scannum declíniren, das Magister und Musa hatten sie nicht gelernt».

Hermann sagt ferner: *dass er den Choralgesang, welcher vor etlichen 20 Jahren* (also 1530 — 1540) *sehr zurückgekommen war, mit vieler Mühe und Arbeit wieder in Aufnahme gebracht, und da keine Bücher vorhanden gewesen, selbst aufgeschrieben habe.*

§ 234.

Was nun die *Komponisten* der Melodieen der *alten* Kirchenlieder anbetrifft, so sind sie uns meistens *unbekannt*.

Dass man die Melodieen mehrerer schon früher in der römischen Kirche eingeführten Gesänge*) bei der Reformation beibehalten und andere Texte hierzu verfertiget hat, geht unter andern auch aus einer Vorrede *Dr. Luther's* zu einem alten Dresdner

*) In der Brochüre *über Choral und Kirchengesänge, München 1843*, heisst es zwar, dass nachstehend angeführte Lieder der evangelischen Kirche, nach den Melodieen der dabei bemerkten catholischen Kirchengesänge gesungen werden; allein *Fischer*, von welchem oben genannte Brochüre herrührt, hat diese seine Behauptung nicht *erwiesen*, und ich habe bisher vergeblich in alten catholischen Gesangbüchern nachgeforscht.

Diese Lieder sind nun folgende:

1. Erhalt uns Herr bei deinem Wort:
   Jesu, Corona Virginum.
2. Nun freut euch lieben Christen g'mein:
   Fortem virili pectore.
3. Ein' feste Burg ist unser Gott:
   Exultet coelum laudibus.
4. Es woll uns Gott genädig seyn:
   Stabat ad Lignum Crucis.
5. Ach Gott vom Himmel sieh darein:
   O Sol Salutis intimis.

Die Melodieen welche ich über diese Texte der römischen Kirche vorgefunden habe, stimmen aber nicht mit denen der angeführten Lieder überein. In *Leisentrit's geistlichen Liedern und Psalmen, 1567*, kommen zwar die Melodieen des ersten und letzten der vorstehend angeführten Lieder sammt deren deutsche Texte vor, sie erscheinen aber als ganz gemeine *Parodieen* auf diese Lieder der evangelischen Kirche, und es ist in der That nicht zu begreifen, wie man *solche* Texte in der *Kirche* singen lassen konnte.

Ein Mehreres hierüber bei einer anderen Gelegenheit.

Gesangbuche hervor, woselbst er in dieser Beziehung sagt: *Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, dass sie sollten untergehn, aber unchristlich und ungereimt sind die Texte oder Worte; daher haben wir ihnen auch die schöne Musica abgestreift und dem lebendigen heiligen Gotteswort angezogen, dasselbe damit zu singen, zu loben und zu ehren. Dass also solcher schöner Schmuck der Musica im rechten Brauch, ihrem lieben Schöpfer und seinen Christen diene.*

Der Umstand, dass man oft den *Dichter* für den *Komponisten* genommen, und dass man *diesen* fast überall mit dem *Contrapunctisten* verwechselt hat, macht es gegenwärtig fast unmöglich die eigentlichen *Komponisten* der alten Choralmelodieen mit Bestimmtheit angeben zu können.

In dem einen der beiden Wittenbergischen Gesangbücher, nämlich:

Neuw Deudsche Geistliche Gesenge mit vier und fünf Stimmen, 1544,

sagt *Georg Rhaw*, als Herausgeber und Drucker dieser Gesänge in seiner Zuschrift an den Bürgermeister und Rath, *dass er vierer kunstreicher Komponisten, so zu dieser Zeit* (1544.) *noch leben, geistliche deutsche Lieder zusammengetragen, damit die liebe Jugend fleissig hierin geübt werden könne.* —

In dem Buche selbst sind nun überall diese Komponisten genannt, aber wohlverstanden *die Komponisten der vier und fünf Singstimmen, nicht aber diejenigen der Melodie.* Es sind daher durch die den *mehrfachen Bearbeitungen einer und derselben Melodie* beigefügten *Namen*, nur diejenigen der *verschiedenen Contrapunctisten* verstanden, wovon ich mich überzeugt habe.

Das andere Gesangbuch führt folgenden Titel:

Wittenbergisch Deutsch Geistlich Gesangbuchlein mit vier und fünf Stimmen, durch Johann Walthern aufs new mit Fleis corrigirt und mit vielen schönen Liedern gebessert und gemehret. Gedruckt zu Wittenberg durch Georgen Rhawen Erben. Anno 1551.

In der Vorrede von *Dr. Martin Luther* heisst es unter andern:

«Dass diese Lieder deswegen in vier Stimmen gebraucht seyen, dass sich die Jugend in deren Unterweg übe, und hierdurch vom Umtrage von Buhlliedern etc. abgebracht werde».

Joh. Walther bemerkt in seiner nachträglichen Vorrede:

Dass er die geistlichen Lieder, so man zuvor zu Wittemberg gedruckt, mehrentheils neu gesetzt und die andern mit Fleiss corrigirt und gebessert, auch mit etlichen sechs- und fünfstimmigen Stücklein gemehrt und in Druck gegeben habe, was sich demnach ebenfalls nur auf die *contrapunctische Eigenschaft dieser Choräle* zu beziehen scheint.

§. 235.

Printz hat in seiner *historischen Beschreibung der Sang- und Klingkunst*, 1690, im 13ten Capitel, Pag. 150. etc. die *Urheber* der damals gebräuchlichen deutschen Kirchenlieder angegeben, hierunter aber nur die *Dichter* derselben verstanden, wie er solches an mehreren Stellen auch ganz deutlich sagt. — Da, wo *Printz* wusste, dass der Dichter auch zugleich *Komponist* seines Liedes gewesen, hat er dieses ausdrücklich bemerkt, wie z. B. bei dem Liede von *Barth. Gesius: Heut triumphiret Gottes Sohn,* und bei dem von *H. Alberti: Gott des Himmels und der Erden.*

Der Titel des im Jahre 1604. zu Hamburg herausgekommenen Melodieen-Gesangbuches lautet wörtlich:

> *Melodeyen Gesangbuch, darin Dr. Luther's und anderer Christen gebräuchlichsten Gesenge, ihren gewöhnlichen Melodeyen nach durch Hier. Praetorium, Joach. Deckerum, Jac. Praetorium und Davidem Scheidemannum, Musicos und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen* (Parochialkirchen) *zu Hamburg in vier Stimmen übergesetzt, begriffen sind.*

In der Vorrede heisst es nochmals ausdrücklich: *dass diese Sammlung nur die gebräuchlichsten Melodieen, so wie solche auf uns gekommen, und dem gemeinen Volke in Kirchen und Häusern üblich, ohne die geringste Veränderung, von den genannten Meistern in vier Stimmen gesetzt, enthalte, wobei der Discant stets oben, und seine Melodie ohne alle Verzierung sey.*

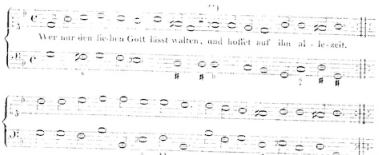
Bei einem jeden dieser Lieder ist nun der Contrapunktist mit den Worten angeführt: *H. Praetorius,* oder *Dav. Scheidemann etc. componirt,* welches Wort also blos die Komposition des Contrapunctes, nicht aber diejenige der Melodie angeht.

Im Gothaer *Cantionale Sacrum*, 1651, steht bei mehreren Gesängen sowohl der Autor des Textes, als derjenige der Melodie angegeben, und da bei den übrigen Gesängen nur der Komponist angegeben ist, so scheint auch hier unter diesem letztern Worte nur der Contrapunktist verstanden zu seyn.

Hätte man diese angeführten Umstände früher gehörig beachtet, so würde man in der Angabe der *Komponisten der alten Kirchenlieder* vorsichtiger gewesen seyn*).

§. 236.

In *Neumark's fortgepflanzten musikalisch-poetischen Lustwald*, 1657, kommt Seite 28. dessen Lied: *Wer nur den lieben Gott lässt walten,* mit nachstehender Melodie vor:



und da ausserdem noch eine besondere contrapunktische Bearbeitung dieser Melodie, als eine Art Vorspiel, dabei befindlich, und mit *G. Neumark* bezeichnet ist, so erscheint hier im *Dichter* zugleich der *Komponist* und *Contrapunktist* der Melodie.

Allein, dass man *J. H. Schein*, der das Lied: *Herzlich thut mich verlangen*, zuerst in seinem Cantional, Leipzig 1627, bekannt gemacht hat, auch für den Komponisten dieser Melodie ausgegeben, hatte man Unrecht, indem diese Melodie im *Lustgarten deutscher Gesänge, Nürnberg* 1601, mit einem andern Texte und im Tripeltacte notirt steht.

Bekannt ist es ja auch, dass die schöne Melodie des Liedes: *O Welt ich muss dich lassen*, nach welcher man späterhin das allgemein bekannte Lied: *Nun ruhen alle Wälder*, gesungen hat,

*) Leider trifft diese Bemerkung zum Theil auch meinen verstorbenen Freund *L. L. Gerber* in Sondershausen so schätzenswerth übrigens sein diesen Gegenstand betreffender Aufsatz im 3ten Jahrgange der Leipziger musik. Zeitung ist.

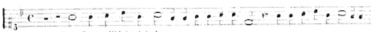
**) In früheren Zeiten gebrauchte man das ♭ nur als Unterscheidungszeichen, so wie das ♯ als Erhöhungszeichen.

dem viel älteren Volksliede: *Inspruck ich muss dich lassen*, angehört haben soll; so wie es denn überhaupt mit ziemlicher Gewissheit anzunehmen ist: dass die sangbarsten unserer Choralmelodieen, früher mit weltlichen Texten bekannt waren, und dass man sich nur desswegen *bekannter* Melodieen zur Einführung *neuer* Texte bedient hat, um letzteren einen schnelleren Eingang zu verschaffen.

Auch in den Gesangbüchern der katholischen Kirche findet dieses Statt, wie ich mich überzeugt habe. Waren die *weltlichen*, und wohl auch manchmal *zu weltlichen Texteswörte* mancher Volkslieder nach und nach im Volke untergegangen, so benutzte man deren leicht fassliche Gesangsweisen, und führte durch sie neue Texte in der *Kirche* ein.

Hierdurch soll indessen dem Werthe dieser Melodieen durchaus nicht zu nahe getreten, sondern nur ein Wink zur richtigen Beurtheilung derselben gegeben seyn; namentlich für diejenigen, welche gleich diese oder jene *griechische Tonart* in manchen Liedern entdeckt zu haben glauben, während solche doch ursprünglich in unserer Moll- oder Durtonart gesetzt sind, wie z. B. das oben erwähnte Lied: *Herzlich thut mich verlangen* *), welches ich im Anhange zu gegenwärtigem Capitel genau so mittheilen werde, wie es *J. H. Schein* in seinem oben erwähnten Cantional zuerst als Kirchenlied bekannt gemacht, und vierstimmig behandelt hat.

Schliesslich muss ich jedoch auch noch anführen: dass man ebenfalls zu *guten andächtigen Texten*, welche vorher *weltliche* Melodieen gehabt, *neue kirchliche Melodieen* gesetzt hat, wie dieses der Fall mit dem Liede: *Von Gott will ich nicht lassen* gewesen, statt dessen weltlicher Sangweise *C. Demantius*, (G. 1567. † 1643.) folgende noch jetzt gebräuchliche Melodie componirt und diesen Umstand in der Vorrede zu seinen *Threnodias* oder Begräbnissgesängen, 1620, bemerkt hat.



Von Gott will ich nicht lassen.

*) Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass *Prinz* in seinem oben angeführten Werke, *Christ. Knollius* als Verfasser dieses Textes, und dagegen *J. H. Schein* als denjenigen des Textes: *Ach Herr mich armen Sünder* nennt, obgleich letzterer Text in *Schein's* erwähnten Cantional gar nicht vorkommt.

§. 287.

Ich würde mich von dem Plane gegenwärtigen Lehrbuches zu weit entfernen, wenn ich hier in diesen und ähnlichen den Choralgesang betreffenden Bemerkungen noch weiter fortfahren wollte, behalte mir aber vor, in einem besonders herauszugebenden *Choralbuche* alle meine seit Jahren gesammelten Erfahrungen niederzulegen, und zugleich von mehreren *alten* Melodieen die *erste* Notirung derselben darin aufzunehmen, wozu indessen eine besondere Abtheilung dieses Choralbuches bestimmt werden soll, damit dessen *allgemeine Brauchbarkeit in der Kirche* nicht darunter leide.

In diesem Choralbuche werde ich dann unter anderen wesentlichen Punkten auch folgende berücksichtigen:

1. Die *ursprüngliche* Tonart und Tonhöhe in welcher der Choral geschrieben.

2. Seine richtige *Taktart*. Denn, so taktlos auch der Choral genommen werden mag, so muss dennoch die *metrische Ordnung* seiner betonten und tonlosen Noten, ebenso seine *rhythmische Abfassung* zu erkennen seyn.

3. Seine *melodische und harmonische Eigenschaft*; seine zulässige *Modulation*, und die Richtigstellung seiner verschiedenen *Schlussfälle*.

4. Die Zulässigkeit oder Nichtzulässigkeit der *Vorspiele* und *Nachspiele*, und namentlich der *Zwischenspiele*, da durch letztere die erforderliche Auffassung des Zusammenhanges des Textes und seiner Melodie, oft ganz unmöglich gemacht wird.

§. 288.

Viele der älteren mehrstimmigen Choralbücher enthalten den *Cantus firmus* (die eigentliche Melodie des Chorals) im Tenor, ohne dass dieser Umstand besonders angezeigt ist. Man muss daher bei Prüfung scheinbar unbekannter Melodieen, den Tenor genau untersuchen.

In dem durch *Ambrosius Lobwasser* übersetzten *Psalter David's*, Leipzig 1576 *), worin zugleich sämmtliche Melodieen *vierstimmig gesetzt* enthalten sind, findet man nur bei neun Lie-

*) Eine zweite Auflage dieses Buches ist im Jahr 1584 ebenfalls in Leipzig herausgekommen.

dern den *Cantus firmus* im Discant, bei allen übrigen aber im *Tenor*, ohne dass solches im Buche selbst bemerkt steht.

Auch die angeführten zwei Wittenbergischen Gesangbücher enthalten die meisten Melodieen im Tenor, welcher bei denjenigen, die ursprünglich im Altschlüssel notirt sind, wie z. B. *Ein' feste Burg ist unser Gott*, auch diesen Schlüssel angenommen hat.

Späterhin gab man öfterer dem Discant die Melodie, bemerkte dieses aber auf dem Titel; wie es dann auf dem Titel des 1609. durch *M. Vulpius* in Weimar herausgegebenen Gesangbuches ausdrücklich bemerkt steht: *im Discant den Choral richtig behalten.*

Für diejenigen Leser, welche in solchen Choralbüchern nachschlagen müssen die in *einzelnen Stimmen* und nicht in Partitur gedruckt sind, bemerke ich noch: dass da, wo auch fünfstimmige unter den vierstimmigen Chorälen mit unterlaufen, man dieser fünften Stimme, welche bald eine *zweite* Diskant-, Alt-, Tenor- oder Basstimme ist, die Ueberschrift *Vagans*, oder auch *Vox vagans* (die herumschweifende Stimme) gegeben hat, mithin solche *Extrastimme* beim Partiursetzen ihrer betreffenden *ersten* Stimme beigesetzt werden muss.

§. 289.

Ich komme nunmehr zu denjenigen Bemerkungen, welche die *melodische* und *harmonische Behandlung des Chorals* erfordert, und so wenig ich mich auch hier schon über die *contrapunktische Behandlung eines Chorals* auslassen werde, indem solches erst im zweiten Bande gegenwärtigen Lehrbuches geschehen kann, so sehr ich mich dennoch veranlasst, von den am Schlusse des 287ten §'s aufgestellten vier Punkten, die drei ersten derselben ausführlicher zu behandeln, als ich dieses anfänglich für nothwendig erachtete.

1. *Die Tonart und Tonhöhe der Choralmelodie betreffend.*

Da es seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur keine wesentliche Veränderung bei einer Melodie erzeugen kann, ob sie um einen halben Ton höher oder tiefer gesungen wird, und da obnedies die Stimmung der Orgeln oder Klaviere, deren man sich zur Begleitung des Chorals bedienet, oft noch um mehr als einen halben Ton differirt, so soll man bei Notirung eines Chorals vorzüglich darauf sehen: *dass der Discant*, welchem obnedies gegenwärtig der *Cantus firmus* gewöhnlicher Weise zugetheilt wird, *die Grenze von c bis e, höchstens f, nicht überschreite.* Die folgende Melodie, welche ursprünglich dem Liede: *Dir, dir Jehova will ich singen*, bestimmt gewesen zu seyn scheint, aber bereits über hundert Jahre auch zu dem Liede: *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, verwendet wird, dürfte daher für den Discant nur in *C dur* notirt werden. z. B.

Diejenigen Melodieen, welche ursprünglich im *Altschlüssel* notirt stehen, übrigens dem Tenor zugetheilt sind, wie z. B. *Ein' feste Burg*, können für den Discant um eine Sexte höher transponirt werden, da sie in der Regel obnedies ziemlich hoch gehen; die für den wirklichen *Tenor* gesetzten Melodieen, können aber, in der Regel, um eine Octave höher für den Discant notirt werden, da dieses das eigentliche Verhältniss ist, in welchem beide Stimmen zu einander stehen.

Es wird daher wohl nicht uninteressant seyn, die *ursprüngliche Tonart und Tonhöhe der alten Lieder* kennen zu lernen, welche ich, so weit mir solche bekannt geworden ist, in einer besonderen Abtheilung meines Choralbuches aufstellen werde.

§. 290.

2. *Die Taktart des Chorals* ist bei seiner *harmonischen Behandlung* nur in so weit zu erforschen, als dies bei einer aus Noten von gleicher Dauer bestehenden Melodie, zur Feststellung der *guten* und *schlechten Taktzeiten*, erforderlich ist.

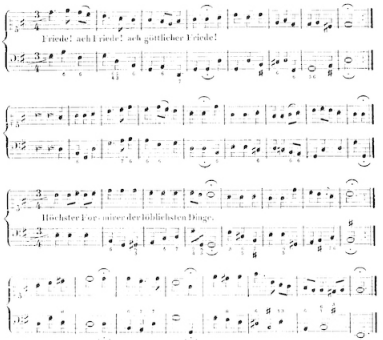
Ob die Taktart eines jambischen oder trochäischen Versmasses als eine *gerade* oder *ungerade* bezeichnet ist, bringt deswegen im *Vortrage* eines solchen Chorals keine Veränderung hervor, da man hierbei doch nur *zwei Zeiten*, nämlich eine *gute* und eine *schlechte* annimmt, und ersterer die *langen*, letzterer aber die *kurzen Sylben der Textessorte* zutheilet.

Von den ursprünglich im *Tripeltakte* geschriebenen Melodieen jambischer und trochäischer Verse, scheinen nur solche, wie z. B. *In dulci jubilo*, und *Resonet in Laudibus*, auch wirklich diesem

Takte anzugehören, und mögen wohl auch früher so vorgetragen worden seyn; allein andere hier und da im Tripeltakte notirten Lieder von jambischem oder trochäischem Versmasse, z. B. *Allein Gott in der Höh' sey Ehr*, *Puer natus in Bethlehem*, werden längst, so wie auch obiges *In dulci jubilo*, im *zweizeitigen Takte* gesungen.

Nur solche Lieder von trybrachischem Versmasse, wie z. B. *Liebster Immanuel Herzog der Frommen*, lassen sich, begreiflicher Weise, nicht im zweigliedrigen Zeitmasse vortragen, sollten aber auch, *ihrer grösstentheils ganz unpassenden Melodieen wegen*, aus der Kirche verwiesen werden.

Man lese, was hierüber bereits vor mehr als hundert Jahren der gothaische Consistorialrath *Ludwig*, in seiner Vorrede zu *Witt's Psalmodia sacra*, Gotha 1715, sagt, der die Melodie zu oben genanntem Liede für eine förmliche *Sarabande* erklärt; und man überzeuge sich von der Unschicklichkeit so vieler ähnlicher Melodieen des *Freylinghaus*'schen Choralbuches, von welchen ich hier nur ein Paar zur Probe geben will, z. B.



Solche Melodieen mögen auch noch so langsam vorgetragen werden, so bleiben sie dennoch *unpassend für den kirchlichen Gesang*.

Wenn man aus einer zum *Tanze* bestimmten Melodie einen *Choral* bilden will, so können die Noten zwar in ihrer *Stufenfolge* verbleiben, allein ihre *metrische* und *rhythmische Ordnung*, da diese sie allein zur *Tanzmelodie* qualificiren kann, muss bei ihrer Verwendung zu einem *Choralgesange* wegfallen.

Man lese, was *Mattheson* im 6ten Capitel seines *vollkommenen Capellmeisters* hierüber gesagt hat.

Da man, namentlich in neueren Zeiten, auf die erste Note eines Taktes einen besondern Nachdruck legt, so ist es bei Notirung einer Choralmelodie *ohne Textesworte* nothwendig, den metrischen Werth der Anfangsnoten anzugeben.

Beim Anfange solcher Melodieen, wie z. B. *Vater unser im Himmelreich*, oder: *Nun kommt der Heiden Heiland*, oder: *Nun lasst uns den Leib begraben*, wäre es freilich besser, *gar keinen*, als den so oft *verfehlten Takt*, zu vernehmen.

§. 291.

3. *Die melodische Eigenschaft des Chorals* bestimmt zugleich die bei ihm anwendbare *Modulation*, *deren Accorde und Schlussfälle*; und ich bemerke desfalls Folgendes:

a) Es ist beim Choralgesange üblich, nach jedem Vers (poetischen Zeile) einen *Ruhepunkt* eintreten zu lassen, und zugleich die vorletzte Sylbe eines trochäischen Schlusswortes zu dehnen, z. B.

Gegen die am Schlusse jeder Zeile eintretenden *Ruhepunkte*, sofern solche auch im Texte Statt finden, wäre weiter nichts zu bemerken, als dass sie den *melodischen Zusammenhang* öfters unterbrechen; allein, die angeführte *Dehnung der vorletzten Sylbe* zerstöret ihn zugleich.

Die eben angeführte Melodie, welche eigentlich so wie nachstehend notirt seyn sollte:

erleidet durch die bemerkte Dehnung *eine Störung ihrer natürlichen Bewegung*, und an *diese* hat sich der Contrapunktist, bei der *harmonischen Behandlung dieser Melodie*, nicht zu binden; wohl aber der *Organist*, sofern die Gemeinde an diese *Dehnung* einmal gewöhnt ist, was leider ein alter und eingewurzelter Fehler zu seyn scheint, wie sich dieses aus der ältesten mir bekannten Notirung dieser Melodie ergibt, die ich im Anhange zu gegenwärtigem Capitel vierstimmig mittheilen werde.

b) Denjenigen Choralmelodieen, welche entweder wirklich, oder nur vermeintlich, einer der angeführten *Tonarten der Alten* angehören, füget man am besten die *erforderlichen Versetzungszeichen* bei, so wie solches *Praetorius* nach der im 270sten § gemachten Bemerkung, bereits vor mehr als 200 Jahren vorgeschlagen hat.

Was über die hierbei Statt findenden *Cadenzen und deren Accorde* zu sagen ist, ist bereits erwähnt worden.

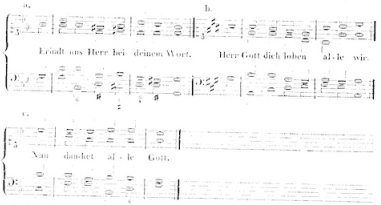
Da indessen nicht alle Choralmelodieen dieser Art, mit der Prime der Tonart anfangen und schliessen, so muss man diese in solchen Fällen aus anderen Merkmalen zu erkennen suchen, sofern man eine solche Melodie nach *einer Tonart*, und nicht nach *mehreren zugleich* behandeln kann, wie z. B. die Melodie: *Herzlich thut mich verlangen*, welche man sowohl der Jonischen, als der Hypo-Aeolischen, oder auch der Phrygischen Tonart zutheilen kann, wie ich dies weiter unten beweisen werde.

In allen diesen Fällen muss jedoch der erste und letzte Ton der Melodie, wenn er *beidemal derselbe* ist, auch nur *denselben* ◺, und wenn er das einemal als die Quinte, und das anderemal als die Prime der Tonart erscheint, auch jedesmal nur den erforderlichen ◺ der Quinte oder der Prime der anzunehmenden Tonart erhalten.

c) Wenn eine Choralmelodie nur *einer bestimmten Tonart* zuzutheilen ist, so muss man auch, bevor die *Fühlbarkeit derselben* nicht begründet erscheint, keine *fremdartige Cadenz* hören lassen. Es erscheint daher in dieser Beziehung als ein Fehler, dem Choral: *Ein' feste Burg*, gleich Anfangs eine Ausweichung nach der Quinte zu gestatten, und somit das Gefühl der Haupttonart zu verwischen, z. B.

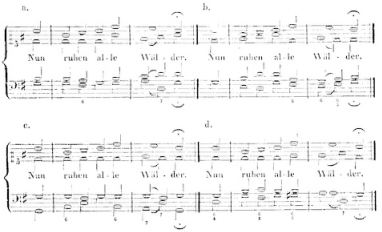
Dieses fast allgemein eingerissene Versehen scheint *daher* zu rühren, dass man den Anfang dieser Melodie, so wie hier geschehen, nicht aber *so* schreibt, wie er ursprünglich notirt worden ist, nämlich:

d) Wenn eine Choralmelodie im *Auftakte**) mit der *Prime* (oder deren Octave) oder mit der *Quinte der Tonart* anfängt, und die Note des darauf folgenden *Niederschlags* den ◺ der Prime erhalten kann, so braucht man einer solchen *Anfangsnote* keinen ◺ zu geben, sondern kann sie nach der Tonhöhe der übrigen Stimmen im Einklang und in der Octave verstärken, z. B.



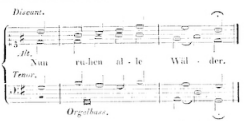
*) Wenn auch viele der älteren Choralcontrapunktisten, zur ersten Sylbe eines jambischen Verses eine *lange* Note gesetzt, also den hier erforderlichen *Auftakt* ganz ausser Acht gelassen haben, so geschah dies doch gewöhnlich nur bei der *ersten* (anfangenden) Note; dagegen manche neuere Contrapunktisten diesen Fehler die ganze Melodie hindurch beibehalten, wie man dieses unter andern aus No. 35. der nachfolgenden Choräle entnehmen kann. Jedoch ist hier dieser Fehler noch zu entschuldigen, da die hier vorkommende lange Note, nur zur Umgehung einer ausserdem einzuschaltenden Pause genommen worden seyn mag; dagegen *Vogler*, bei seiner vermeintlichen Verbesserung dieser Bearbeitung (*vide* No. 53. der gegenwärtigen Sammlung) nicht allein diese an sich fehlerhaft vergrösserte Note überall beibehalten, sondern sogar noch mit durchgehenden Noten verbrämt, und dadurch den Gang dieser Melodie ganz entstellt hat.

Ist aber die im Auftakte stehende Anfangsnote die *Terz der Tonart*, so lässt man sie auch als Terz ihres △ hören, z. B.



Da hier nach der anfangenden Terz, die Prime der Tonart folget, und hierdurch die von einigen Tonlehrern als fehlerhaft beschriebene *Wiederholung desselben Accordes von der schlechten zur guten Taktzeit* erscheint, so habe ich, zur beliebigen Auswahl, diesen Anfang auf viererlei Art, und beim letzten mal mit dem △ anfangend, notirt.

Für den Fall, dass der Bass nicht für eine *Singstimme* gesetzt zu werden braucht, würde man ihn beim Auftakte auch ganz weglassen können, z. B.



Wenn die Terz, Quinte oder Octave der Tonart, im *Niederschlage* stehen, so erhalten sie jederzeit den tonleitermässigen △ der Prime.

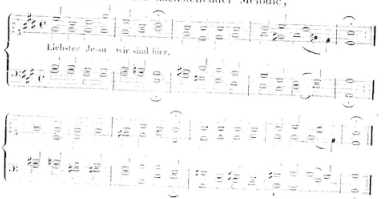
Anmerkung. Es ist § 273. in der daselbst angeführten siebenten Regel gesagt worden: dass wenn die *erste* und *letzte* Note einer Melodie *nicht* die Prime der Tonart sey, solche dennoch als Bestandtheil

des betreffenden △ der Prime, oder wo dies nicht Statt finde, als Bestandtheil des betreffenden △ der Quinte der Tonart, erscheinen, oder doch fühlbar werden müsse. — Da nun durch die angeführten beiden Dreiklänge, nur die erste, dritte und fünfte, und wiederum die zweite, fünfte und siebente Stufe der Tonleiter, harmonisch begleitet werden können, so würde hiernach eine mit der Quarte oder Sexte anfangende Melodie, nicht harmonisch zu begleiten seyn; allein, meines Wissens finden sich auch in der That keine Choralmelodieen, welche mit der Quarte oder Sexte anfangen; sollte sich indessen eine solche irgendwo vorfinden, so würde man besser den △ der Quarte, als den △ der Sexte, oder denjenigen der Secunde, zu dieser Begleitung nehmen. Auch würde hier, so wie in solchen Fällen fast überall, der anfangende Ton in den Auftakt fallen. Bei der *Schlussnote* kann aber nur der △ der Prime, oder der △ der Quinte Statt finden.

c. Wird ein Choral nur von *einer Stimme*, oder, wie z. B. in der Kirche, von der *Gemeinde im Einklang und der Octave* gesungen, so ist es nicht nöthig, dass die *begleitenden Stimmen* dieselbe metrische Bewegung haben, wie solche in der Melodie vorgeschrieben ist.

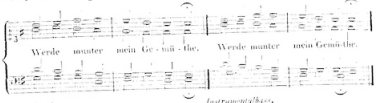
Soll ein Choral aber von *mehreren Singstimmen* vorgetragen werden, so erfordert es die Verständlichkeit der Textesworte, dass deren lange und kurze Sylben *in allen Singstimmen gleichzeitig eintreten*.

f) Ein *wiederholt anschlagender Ton der Choralmelodie* kann bei Singstimmen mit jedesmal veränderter Harmonie behandelt werden, wie z. B. der 3te Takt des 1ten Theils, und der 1ste und 3te Takt des 2ten Theils nachstehender Melodie,

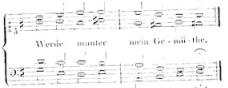


Erscheint aber ein *wiederholter* Ton der Melodie als *Schlusston einer weiblichen Caesur*, so wiederholt man besser den *ganzen Accord*, wie solches aus dem zweiten Takte des zweiten Theils vorstehenden Beispiels zu ersehen ist, als dass man hier eine *neue* Harmonie eintreten lassen würde.

Der *Instrumentalbass* eines solchen Satzes, würde aber jede durch den wiederholten Anschlag eigentlich nur *getheilte Bassnote*, besser *ungetheilt* angeben, z. B.



Eine harmonische Behandlung dieser letzteren Melodie wie nachstehende, möchte wohl zu gekünstelt erscheinen:

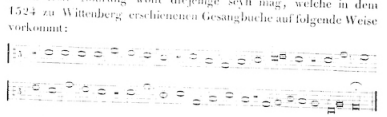


Ich kann indessen nicht umhin zu bemerken: dass die *Melodie eines Chorals* jedesmal darunter leiden muss, wenn so wie hier und überall bei seinem vier- und mehrstimmigen Gesang, jede *melodische Note* zu einer *harmonischen* gemacht, und dadurch die *melodische Tonfolge* in eine blose *Accordfolge* umgeändert wird. Nur dann macht ein solches Verfahren seine gute Wirkung, *wenn eine jede der drei begleitenden Singstimmen wiederum ihre eigene Melodie hat*, wodurch indessen die Hauptmelodie nicht unterdrückt werden darf. Dasjenige, was *hierüber* zu sagen ist, gehört aber nicht hierher, sondern, wie bereits bemerkt, in die *Lehre des Contrapunktes*.

§. Die *Modulation* soll stets *ungekünstelt* und *sangbar* erscheinen.

Die durch die Melodie des Chorals gewissermassen vorgeschriebene Modulation, führt gewöhnlich nur nach der *Quinte des Hauptones*, mitunter aber auch nach der *Unter- und Oberterz*, und nur selten nach der *Obersecunde*.

Nach der *Quinte des Hauptones* führend, fällt mir augenblicklich nur die Melodie bei: *Es ist das Heil uns kommen her*, deren *erste* Notirung wohl diejenige seyn mag, welche in dem 1524 zu Wittenberg erschienenen Gesangbuche auf folgende Weise vorkommt:



Bei den vorhin angeführten Modulationen, sofern solche in der Choralmelodie selbst als begründet erscheinen, könnte man es auch wohl bewenden lassen; allein da bekanntlich der Schlusston jeder Cadenz, sowohl als Octave, wie als Terz und Quinte eines ▷, oder ▷, behandelt werden kann, so treiben es manche Choralkomponisten etwas arg damit.

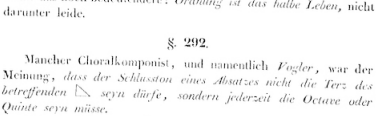
Ich lasse das alte Sprichwort: *variatio delectat*, gern in seinem Werthe, nur muss es mit Ueberlegung angewandt erscheinen, damit das noch bedeutendere: *Ordnung ist das halbe Leben*, nicht darunter leide.

§. 292.

Mancher Choralkomponist, und namentlich *Vogler*, war der Meinung, *dass der Schlusston eines Absatzes nicht die Terz des betreffenden* ▷ *seyn dürfe, sondern jederzeit die Octave oder Quinte seyn müsse.*

Meiner Meinung nach, kann man aber einen Schlussfall in die Terz des ▷, wenn er ganz *ungezwungen, dessen Vermeidung aber unnatürlich* erscheint, ohne Bedenken gebrauchen, da man das anerkannt Gute, nicht dem blos chimärisch Bessern opfern soll, z. B.

Vogler's Choralsyst. No. 85. No. 107.



Der *Vogler'sche* Schlussfall des Chorals No. 85. erscheint, nach *E dur* gehend eben so *unnatürlich*, als er nach *G dur* gehend *natürlich* erscheinen würde.

Den Choral No. 107. wollte *Vogler* gern der lydischen Tonart zuweisen, und hat daher die ursprüngliche Melodie *a.* in die bei *b.* umgeändert.

a. Hypo-Jonisch.

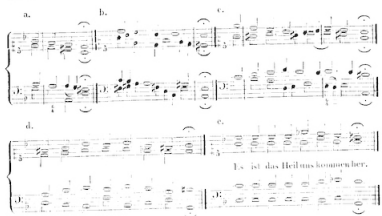
Vogler's Choralsystem No. 107.

b. Lydisch.

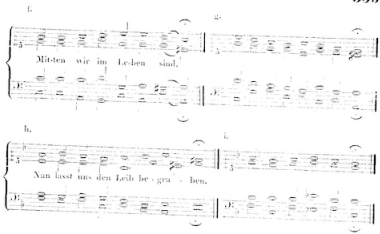
Vogler hat jedoch in Betreff des *Terzenschlusses* manchmal selbst gegen seine eigne Regel verstossen, wie aus No. 116. 128. 130. 131. etc. der seinem sogenannten *Choralsystem* beigefügten vierstimmigen Choräle zu entnehmen ist.

Einige dieser Terzenschlüsse sucht *Vogler* als durch die Noth geboten zu rechtfertigen, andere aber sind seiner eigenen Aufmerksamkeit entgangen, und haben sich gleichsam seiner unnatürlichen Disciplin zu entziehen gewusst.*)

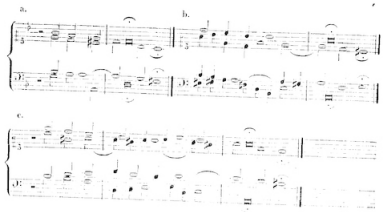
Bei dieser Gelegenheit muss ich den Lernenden nochmals auf den am Schlusse des 118ten §'s angeführten *Querstand* und auf die §§. 239. und 245. mit *male* bezeichneten Beispiele, so wie auch auf nachstehende in dieser Beziehung fehlerhaften Sätze *a.* bis *i.* aufmerksam machen.



*) *Vogler's* Beispiele stehen gewöhnlich im Widerspruch mit seinen Lehrsätzen. In seinen 1810 zu Leipzig herausgegebenen zwölf Chorälen, finden sich mehrere Absätze, welche auf der Sexte des [2], [1] und [1] schliessen, was doch wohl noch weniger *choralmässig* seyn möchte, als ein Absatzschluss auf der *Terz* des [1].

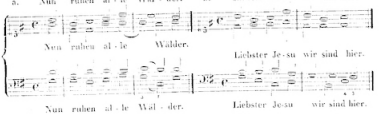


Wenn man durchaus einen Satz, welcher der Molltonart eigen ist und mit dem [2] schliessen sollte, mit einem [1] schliessen will, so kann dies nur dann geschehen, *wenn diesem Schluss-[1] der [2] der Quarte vorhergehen kann;* da, wo dieses durchaus *nicht* angeht, muss der Schluss-[1] zuerst ohne Terz eintreten, hierauf der [2] der Quarte und erst nach diesem, bei anhaltendem Basstone, die Harmonie des [1] folgen, wie in den nachstehend notirten 3 Beispielen *a. b.* und *c*, welche einigermassen als Verbesserung dieser oben als fehlerhaft bezeichneten 3 Sätze zu betrachten seyn möchten.



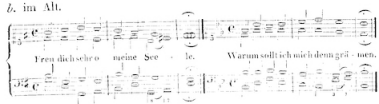
§. 293.

In Betreff derjenigen dissonirenden Accorde, welche sich auf die *Retardation* gründen, muss ich hier bemerken: dass solche, der so nothwendigen Verständlichkeit der Texteworte wegen, (§. 291. Abth. c.) *nicht gebunden* erscheinen können, ausserdem die in dieser Beziehung fehlerhaften Sätze, *a.* im Alt, und *b.* im Tenor, entstehen würden, z. B.



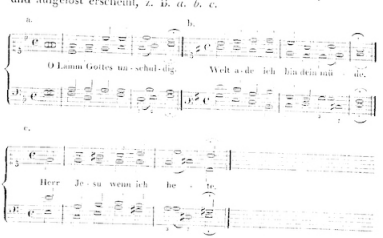
Es ist auch aus diesen Beispielen, aber blos in *harmonischer* Beziehung, zu ersehen, dass die Anwendung einer durch die Retardation sich bildenden Dissonanz, nur bei einer *vergrösserten* Note des *Cantus firmus* Statt finden kann, welche entweder die vorletzte*), oder letzte Note eines Absatzes ist. Ist solche nun, so wie im Beispiel *a.*, die *vorletzte* Note, so erscheint hierbei diese vorletzte Note selbst, zugleich *vorbereitet* und beim eintretenden Schlussaccord *aufgelöst;* es kann dies aber in einem solchen Falle nur die Septime des [4] seyn, und der betreffende Schluss-[5], muss daher im *Cantus firmus* die *Terz* zulassen, wie solches ebenfalls aus dem angeführten Beispiel zu ersehen ist.

Bei denjenigen Schlussfällen, deren vorletzte Note zwar verlängert erscheint, aber in die *Octave* des Schluss-[5] cadenziret, kann die Dissonanz der Septime in einer der Mittelstimmen ebenmässig vorbereitet und aufgelöst werden, z. B. *a.* im Tenor, und *b.* im Alt.



*) Dass eine solche Vergrösserung (Dehnung) der vorletzten Note, eigentlich fehlerhaft, und nur durch den Gebrauch einigermassen zu entschuldigen ist, habe ich §. 291. Abtheil. a. bereits bemerkt.

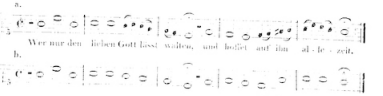
Auch bei solchen Zwischensätzen, wo die *Quinte* des Dreiklanges in der Oberstimme steht, kann der [ ] und zwar der [3] oder [5] Statt finden, da hier dessen Septime ebenfalls vorbereitet und aufgelöst erscheint, z. B. *a. b. c.*

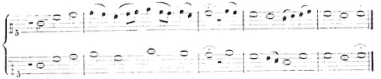


Bei der so langsamen Bewegung der Choralmelodie, ist indessen die *Bindung* der Dissonanzen, zumal wenn letztere *frei* eintreten können, auch nicht gerade nothwendig; dass aber diese *Bindungen*, so wie auch die *Retardationen* in Singstimmen, deren Texteworte solche *zufällig* erscheinen lassen, von vorzüglicher Wirkung sind, ist ausgemacht.

§. 294.

Schliesslich will ich noch in Betreff der einfach und mehrfach *durchgehenden Noten* bemerken, dass solche allerdings eine gesangvollere Verbindung mancher *Intervalle* bewirken können, dass man sich aber bei deren Anwendung hüten muss, die Choralmelodie nicht zu *entstellen*, wie z. B. in nachstehender Melodie bei *a.*, deren richtige Notirung ich bei *b.*, der bessern Vergleichung wegen, ebenfalls beifüge.





Diese so sehr mit durchgehenden Noten überladene Notirung ist keine Fiction, sondern Wirklichkeit. Ich habe sie hier ganz genau so notirt, wie ich sie im Jahr 1824 in einer berühmten Schulanstalt Sachsens gehört, und auf der Stelle aufgeschrieben habe.

Da sich der so notirte Vortrag dieser über 100 Jahre alten Melodie gewissermassen auf eine von Ohr zu Ohr gegangene Ueberlieferung zu gründen scheint, so werde ich seiner, bei Anführung der nähern Umstände, in meinem herauszugebenden Choralbuche noch insbesondere gedenken. Hier soll diese Melodie bei *a.* nur zum *warnenden Beispiel* dienen, wie durch eine unrichtige Anwendung der durchgehenden Noten, eine Choralmelodie nicht allein ganz *entstellt*, sondern auch ganz *entwürdiget* werden kann.

Eine geschickte Anwendung der durchgehenden Noten kann bei manchen Gängen des *Cant. firm.* allerdings Statt finden, desgleichen bei solchen Stellen in den begleitenden Stimmen, wo ausserdem der Gang des *Cant. firm.* durch eine *vergrösserte* Note unterbrochen erscheint; allein man verfahre hierbei stets vorsichtig, und beschränke sich jeden Falles auf die halben Zeitnoten.

Syncopirte Noten, wenn sie beim *mehrstimmigen Vortrage derselben Textesworte* Statt finden sollten, könnten nur als fehlerhaft erscheinen. Man erinnere sich hier meiner §. 291, Abth. c. und §. 293. gemachten Bemerkungen.

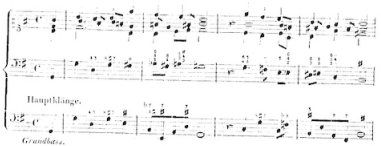
§. 295.

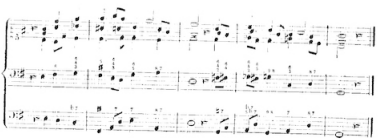
Chromatische oder gar *enharmonische Choräle* zu schreiben, oder vielmehr eine Choralmelodie *durchaus* mit *chromatischen* oder *enharmonischen Accordfolgen* zu begleiten, würde jeden Falles für den *kirchlichen Gebrauch* ohne Anwendung bleiben.

Der Sonderbarkeit wegen, will ich indessen meinen Lesern zwei sogenannte *enharmonische Choräle* von M. *Hissbeck* hierhersetzen, so wie sich solche in den Notenbeispielen zur *Bassler'schen musikalischen Realzeitung*, Jahrgang 1790. Seite 49, 73 und 74 notirt finden.

Da diese Choräle, und namentlich der zweite, dessen Melodie auch in den Bass gelegt ist, ohnehin *sprechende* Beispiele sind, so lasse ich sie ohne weitere erklärende Anmerkung.

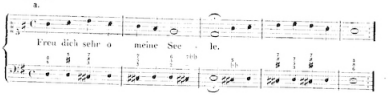
No. 1.

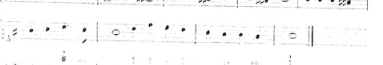


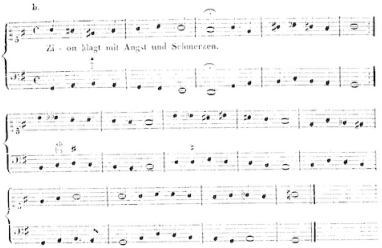


No. 2.

a.







§. 256.

Es folgen nunmehr 54 vierstimmige Choräle,* deren harmonische und contrapunktische Behandlung von solchen älteren und neueren Meistern herrührt, welche sich in diesem Fache der Tonsetzkunst vorzüglich bekannt gemacht haben.

Die eben erwähnte *contrapunktische* Behandlung des Chorals gehöret zwar nicht sowohl hierher, als in den zweiten Band gegenwärtigen Lehrbuches, welcher die vollständige Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes enthält: allein ich *musste* wohl die auf diese Weise behandelten Choräle hier mit aufnehmen, da ich meinen Lesern einige der in den erwähnten *Walther'schen* und *Rhau'schen* Gesangbüchern enthaltenen Choräle mittheilen wollte, solche aber sämmtlich nur contrapunktisch behandelt sind. Hieraus geht nun auch hervor, dass diese Choräle nicht sowohl für die *Kirchengemeinden*, als für die *Singchöre* bestimmt waren, und dass sie somit nur der *Figuralmusik* angehören**. Mehrere derselben gestatten nicht einmal die Begleitung der Orgel.

*) Um sämmtliche vierstimmige Choräle in ungetrennter Folge liefern zu können, erscheinen solche nach dem Schlusse des Ganzen als Anhang.

**) Es ist schon §. 230. bemerkt worden, dass sich der Choralgesang durch seine einfachen Noten, deren eine so viel gilt wie die andere, vom Figuralgesange unterscheide, so auch, dass man sich früher der fünf Notenlinien gewöhnlich nur bei letzterem, der vier Notenlinien aber bei ersterem bedient habe: allein man findet bereits

Ich mache nun mit denjenigen Chorälen den Anfang, welche von *Johann Walther*, *Martin Agricola*, *Arnold de Bruck*, *Sixtus Dietrich*, und *Balthasar Resinarius* gesetzt sind, da diese Componisten sämmtlich Zeitgenossen *Luther's* gewesen, und daher als die ältesten Choralcomponisten oder vielmehr Choralcontrapunktisten zu betrachten sind.

a.) **Johann Walther**, *M. Philosophiae* und *Kapellmeister* der Kurfürsten Johann Friedrich und Moritz zu Sachsen, G. 148— † 1555.

Von diesem sind folgende zwei Choräle:

No. 1. *Nun freut euch lieben Christen g'mein.*

No. 2. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Im Original sind diese Choräle, gleich allen übrigen der damaligen Zeit, nur in einzelnen Stimmen und ohne Taktstriche gedruckt, und ich habe diese Taktstriche bei einigen Chorälen ebenfalls weggelassen, da ausserdem deren Partitur nicht überall ganz mit den einzelnen Stimmen übereinstimmend hätte notirt werden können.

Ferner sind im Original nur in derjenigen Stimme welche den *Cantus firmus* führt die Textesworte vollständig, in den andern Stimmen ist aber nur deren erste Zeile, oder da und dort ein einzelnes Wort enthalten.

Ich habe indessen bei No. 1. dieser Andeutung zu folgen versucht, und allen Stimmen dieses Chorals den erforderlichen Text beigesetzt, in welcher Arbeit sich nun der Lernende selbst versuchen mag.

Dass hier, so wie in allen auf ähnliche Weise contrapunktisch behandelten Chorälen, das *Wiederholungszeichen* nicht *nach* der betreffenden Schlussnote, sondern *oberhalb* derselben bemerkt steht, rührt daher, weil die *Schlussnote* eines solchen Absatzes nicht in allen Stimmen von gleicher Dauer ist. Es scheint also, dass es jedesmal einer besonderen Uebereinkunft unter den Sängern, oder einer besonderen Bestimmung vom Director bedurft hatte, um nach

in ältesten Lutherischen Gesangbuche vom Jahre 1524. sämmtliche Choräle auf fünf Notenlinien, und mitunter in Noten von ungleicher Dauer notirt. Es möchte sich daher der eigentliche Unterschied zwischen Choral- und Figuralgesang nicht sowohl in den obenerwähnten Merkmalen, als vielmehr darin zeigen: dass der *Choralgesang* so notirt erscheinen muss, *um von der ganzen Gemeinde gesungen werden zu können*, dass aber diejenige Notirung eines Kirchenliedes, welche *nicht* von der ganzen Gemeinde gesungen werden kann, auch nicht dem Choralgesange, sondern dem *Figuralgesange* zuzutheilen ist.

einer solchen *ungleichen* Schlussnote wiederum *gleichzeitig* anzufangen.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass die vorletzte Schlussnote eines Absatzes, wenn sie als *Septime* der Hauptton art, oder einer der Nebentonarten, erscheint, jederzeit die *grosse* Septime seyn soll. Es scheint nun zwar auch, dass öfters die Harmonie dieser *vorletzten* Note solche entweder erfordere, oder doch gestatte; allein manchmal befindet man sich hierin dennoch im Zweifel. Ich habe nun die meiner Meinung nach zu *erhöhenden* Noten überall mit einem ♯ oder ♯*) *oberhalb* der betreffenden Noten bemerkt, ohne jedoch behaupten zu wollen, hierdurch zugleich die Meinung des Contrapunktisten getroffen zu haben.

Diese *Unsicherheit* in richtiger Auffindung des *mi, fa,* bei der *Production* eines Tonstückes, mag in zweifelhaften Fällen manche Disharmonie erzeugt und zu dem Sprichwort: *mi contra fa, est diabolus in musica,* eine gegründetere Veranlassung gegeben haben, als dessen vermeintlich so schwierige Behandlung *im Satze selbst.*

Gleich die erste Nummer dieser Chorale enthält der zweifelhaften Stellen mehrere über die richtige Anwendung des *mi, fa,* wie man sich aus den Takten 8. und 13. des Discants, 4., 11. und 20 des Alts, und Takt 17. des Tenors überzeugen kann, daher ich denn auch nur der vorletzten Note des Discants ein ♯ beigefügt habe, indem mir solches an dieser Stelle unerlässig schien.

Da die hier notirte Melodie des zweiten Liedes, auch von *J. Walther componirt* zu seyn scheint, so habe ich sie, dieser Merkwürdigkeit wegen, mit aufgenommen.

In dem Gesangbuche von 1524 erscheint dieses Lied, nebst den nachfolgenden beiden: *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir,* und *Es spricht der Unweisen Mund wohl,* der Melodie des Liedes: *Es ist das Heyl uns kommen her,* zugetheilt.

Die eben angeführte *Walther'sche* Composition scheint also besonders dazu verfertigt, späterhin aber durch die schon im Leipziger Gesangbuche von 1557 vorkommende, und nunmehr allgemein bekannte Melodie dieses Liedes, verdrängt worden zu seyn.

*) Das ♯ findet man in alten Chorälen nur selten, da man es als *Erniedrigungs-* oder *Wiederherstellungszeichen* fast gar nicht gebraucht und *allein* zu erhöhenden Noten ein ♯ vorgesetzt hatte. — Die Wichtig dieses ♯ als Erhohungszeichen, so wie des ♭ als Erniedrigungszeichen, war damals nur auf die Dauer derjenigen Note beschränkt, deren veränderte Tonlage hierdurch angezeigt werden sollte, und galt nicht, wie heutiges Tages, den ganzen Takt hindurch.

b) **Martin Agricola,** *Cantor zu Magdeburg.* G. 1486 † 1556.

No. 3. *Ein' feste Burg ist unser Gott.*

Bei dem Basse erscheint hier besonders bemerkenswerth, dass er an dem eigentlichen Schlussaccord des ersten Absatzes gar keinen Theil nimmt, um desto markirter, und dem Cantus firmus *vorgreifend,* mit dem Anfange des 2ten Theils dieser Melodie eintreten zu können.

c) **Arnold de Bruck,** G. 14— † 15—

No. 4. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Die Bearbeitung dieses Chorals beweiset auf's neue, dass dergleichen Sätze durchaus nicht zum Vortrage für eine Kirchengemeinde bestimmt waren; ja, dass ein solcher Choral nicht einmal in der Kirche selbst, als abwechselnder Gesang zwischen dem Chor und der Gemeinde, konnte vorgetragen werden. Da eigentlich der Discant die erste Zeile und dann erst der Tenor die Fortsetzung der Melodie enthält, und da beide Stimmen unausgesetzt in Nachahmungen gehen, so wird hierdurch die *Verständlichkeit* der Textesworte, ja selbst die richtige Auffassung der Melodie fast unmöglich gemacht. Solche Compositionen können daher, wie schon gesagt, nur für die Singchöre der Schulen bestimmt gewesen seyn.

Da die Melodie dieses Chorals der Phrygischen Tonart zugeschrieben wird, so kann man aus diesem Beispiele zugleich ersehen: *wie* man damals diese Tonart *harmonisch* behandelt hat.

d) **Sixtus Dietrich,** seiner Zeit ein berühmter Componist zu Costniz am Bodensee. G. 14— † 15—.

No. 5. *Es ist das Heyl uns kommen her.*

Bemerkenswerth erscheint hier, sowohl die so sonderbare metrische Behandlung der 3 contrapunktirenden Stimmen, als auch der den Cantus firmus mehrmals übersteigende Bass, und die anhaltende Schlussnote des Tenors.

e) **Balthasar Resinarius,** *Bischof zu Leipe in Böhmen.* G. 14— † 15—.

No. 6. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Auch hier kann ungefähr dasselbe gelten, was bereits über diesen Choral, von *A. de Bruck* bearbeitet, gesagt worden ist.

Wegen dem hier vorkommenden Schlussfall vom 𝅗𝅥 der Septime auf den 𝅗𝅥 der Quarte, welcher letztere jedoch *ohne Terz* erscheint, bemerke ich, dass solcher wahrscheinlich durch den mit den Tönen *c, A,* anfangenden Bass veranlasst worden ist,

und dass *diese* Cadenz eigentlich nur bei einem Mittelabsatze (wie dieses auch bei dem Mittelabsatze in beiden Chorälen beobachtet worden ist), nicht aber beim Schlussabsatze vorkommen soll.

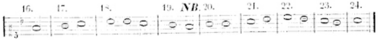
Der mit NB. bezeichnete Octavengang zwischen dem Alt und Bass, lässt diese Octave nur als *durchgehend* hören, in welcher Beziehung sie vielleicht zur damaligen Zeit nicht weiter zu beachten, also wohl auch nicht als fehlerhaft zu betrachten war.

f) Ich theile hier unter No. 7. eine Bearbeitung des bekannten Chorals

Allein Gott in der Höh' sey Ehr'

mit, welche sich in *Scheibe's* musikalischer Composition, Seite 461, vorfindet, und worüber *Scheibe* bemerkt: dass er diesen Choral einem alten Missalbuche von 1558 in damals üblicher Notenschrift beigeschrieben gefunden, und in Partitur gesetzt habe.

Ueber das im 19ten Takte vorkommende ♮ bemerkt Scheibe: dass es zwar vor der Note gestanden, aber wiederum *weggekratzt* worden, und dass dieses bei der ersten Aufschreibung der Stimmen und durch keine spätere Hand geschehen sey; und über das im 26sten Takte vorkommende *Es*, dass es der richtigeren Modulation wegen da stehe; allein es scheint mir, dass dieses *Es* ganz *gegen die richtige Modulation* ist*), und nur einen Beweis liefert, wie dass man zu damaliger Zeit weit weniger auf eine *richtige Accordfolge*, als vielmehr nur *darauf* gesehen hat: die Oberstimme so oft als nur möglich im Verhältniss einer *Terz*, *Quinte* oder *Octave* des [1] erklingen zu lassen; und was das hingeschriebene ♮ vor der Note *f* anbetrifft, so scheint es durch die hier fühlbare Cadenz nach *G moll* herbeigeführt, durch die zu erhaltende Aehnlichkeit zwischen diesem und dem Absatze des 23sten Taktes, aber wieder entfernt worden zu seyn, z. B.



Noch erscheint der [2] und [3] der *damaligen* Zeit wegen merkwürdig, daher ich einem jeden sein Accordzeichen beigesetzt habe.

*) Man lese meine Anmerkung zu No. 8. des 273. §'s.
Ich werde übrigens bei der Lehre des doppelten Contrapunktes der Duodecime zeigen, wie auch dieser die Veranlassung zur Einführung dieser grossen Untersecunde der Durtonart gegeben haben kann.

g) Es folgen nunmehr unter No. 8. und 9. der 42ste und 75ste Psalm, so wie solche durch **C. Goudimel** vierstimmig bearbeitet, in der von *Ambrosius Lobwasser* 1576 herausgegebenen Uebersetzung der französischen Psalme (*vide* §. 288.) enthalten sind.

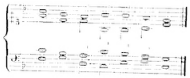
(*Claude Goudimel* war ein berühmter Componist in Lyon, woselbst er als Protestant bei dem am 24. August 1572 Statt gefundenen Religionsblutbade mit ermordet wurde.)

No 8. *Wie nach einer Wasserquelle.**)

Ich erlaube mir hier die Bemerkung: dass *Goudimel* beim ersten Absatz ganz richtig vom [1] der Quarte zum [1] der Prime cadenzirt hat, dass aber die meisten der neueren Componisten, wenn sie diese *erste* Cadenz zu einer Ausweichungscadenz nach der Quinte der Tonart machen, zu fehlen scheinen, indem eine *Ausweichung* nur bei der *Wiederholung* des ersten Theils Statt finden kann.

No. 9. *O Herr, wir loben dich.* oder *der 75ste Psalm.*

Die mit NB. bezeichnete Stelle liefert einen abermaligen Beweis, wie widrig der durch die erniedrigte Untersecunde gebildete [1] erscheint, und wie viel besser hier der [3] stehen würde, z. B.



NB.

h) **Joachim a Burck**, Componist und Cantor zu Mühlhausen in Thüringen. G. 156— † 163—.

No. 10. *Maria kömpt zur Reinigung.*

Die angeführten 2 Versetzungszeichen stehen im Originale bemerkt, nur dass, wie bereits gesagt, statt dem ♮ das ♯ gebraucht ist. — Noch erscheint es bemerkenswerth, dass man hier beim 1sten, 2ten und 4ten Absatz den [1] statt seines Dreiklanges angewandt findet, was zur damaligen Zeit *nicht üblich* war. Auch muss ich meine Leser noch auf die Schlussform des 4ten Absatzes aufmerksam machen.

*) Zu dieser so allgemein bekannt gewordenen Melodie, wurde späterhin das Lied: *Freu dich sehr, o meine Seele*, gedichtet.

i) **Moritz,** *Landgraf zu Hessen-Cassel.* G. 1572 † 1632.

Dieser vielseitig gebildete Fürst war auch ein guter Contrapunktist, und hat die damals bekannten Kirchenlieder, so wie die 150 Psalmen, für 4 Singstimmen gesetzt, von welchen ich folgende 2 hier mit aufgenommen habe.

No. 11. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

No. 12. *Es woll' uns Gott genädig seyn.*

In beiden Chorälen stehen die erforderlichen Versetzungszeichen bei ihren Noten. Uebrigens kann man aus der Stimmführung des Alts von No. 11. ersehen, wie man schon zur damaligen Zeit kein Bedenken getragen hat, den Discant vom Alt übersteigen zu lassen, was jedoch nicht zu empfehlen ist.

Aus den verschiedenen Cadenzen, bei welchen in einigen Stimmen zusammengezogene Breves vorkommen, in andern Stimmen aber nicht, kann man aus letzteren ganz genau die *Dauer* der ersteren als Semibreves entnehmen.

k) **Erhardt Bodenschatz,** Magister und Cantor zu Schulpforta in Sachsen. G. 15— † 1636.

No. 13. *Dem Herrn dankt heut und alle Zeit.*

No. 14. *Der Tag hat sich geneiget.**)

l) **Sethus Calvisius,** zuletzt Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. G. 1556 † 1617.

No. 15. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Hier erscheint das *h* in der letzten Abtheilung merkwürdig, da es offenbar *nicht* im Charakter der Melodie liegt, auch eine widrige Accordfolge veranlasst.

No. 16. *Wenn mein Stündlein vorhanden ist.*

Hier erscheint in der letzten Abtheilung der 𝄫 *Es* ungeführ in derselben Verbindung, wie solche in dem unter No. 7. angeführten, durch *Scheibe* mitgetheilten, Choral vorkommt, und macht auch dieselbe widrige Wirkung.

m) **Melchior Vulpius,** Cantor zu Weimar. G. 1560 † 1616.

No. 17. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

No. 18. *Ein' feste Burg ist unser Gott.*

Auch hier kommt sowohl in der ersten, als in der letzten Abtheilung des 2ten Chorals, ebenfalls die widrige Anwendung des 𝄫 der erniedrigten Untersecunde vor.

*) Im Gothaer Cant. sacr. ist *Bodenschatz* auch als Autor der Melodie dieses Liedes genannt.

Wenn hier, so wie auch in einigen der vorhergehenden Choräle, der Alt einigemal den *Cant. firm.* im Discant übersteigt, so ist dies allerdings fehlerhafter, als wenn der *Cant. firm.* im Tenor liegt, und dieser manchmal den Alt übersteigt, da im letzteren Falle die Choralmelodie nicht so undeutlich erscheint, als im ersteren.

n) **Bartholomäus Gesius,** Cantor zu Frankfurt a. d. O. G. 15— † 1613.

No. 19. *Nun lasst uns den Leib begraben.*

Das *Fis* im Discant veranlasst hier überall eine eben so unnatürliche *Tonfolge* als *Accordfolge,* und ich kann mich auch nicht erinnern diese Melodie mit diesem *erhöheten* Ton, welcher hier blos zur Vermeidung des 𝄫 angewandt zu seyn scheint, sonst irgendwo angetroffen zu haben.

o) **Benedictus Faber,** Hofmusikus in Coburg. G. 15— † 16—.

No. 20. *Herr Gott durch deine Güte.*

Dieser Choral, welcher wahrscheinlich aus des Autors *cantiones sacras* zu 4 und 8 Stimmen, Coburg 1610, entlehnt ist, findet sich, wie vorstehend notirt, im Gothaer *cant. sacrum,* 2ten Theil, 1655, und schien mir sowohl wegen seiner grösstentheils recht gesangvollen Melodie, als auch wegen den mit NB. bemerkten Fortschreitungen des Tenors merkwürdig genug, um ihm hier eine Stelle einzuräumen.

Da *B. Faber* seiner Zeit ein *berühmter* Componist war, und da man auch öfters bei anderen Tonsetzern der damaligen Zeit verbotene *Quintenfolgen* in einer der *Mittelstimmen* antrifft, so möchte wohl hieraus hervorgehen: dass man solche *nicht allgemein* als fehlerhaft betrachtet hat.

Auch ist der mit + bezeichnete Gang des Alts bemerkenswerth, indem er eine förmliche Taktverrückung herbeiführt.

p) **Hieronimus Praetorius,** Organist zu St. Jacob in Hamburg. G. 1560 † 1620.

No. 21. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Durch den von Praetorius noch besonders beigefügten 2ten Schluss nach dem 𝄫 von *A* wird dieser grösstentheils nach der Aeolischen Tonart behandelte Choral, in der versetzten Phrygischen Tonart geschlossen.

Im 2ten Theile dieses Chorals, findet die § 273. erwähnte Anwendung des 𝄫 als unvollständiger [𝄪] ohne Quarte Statt, da man hier die Anwendung des 𝄫 der erniedrigten Untersecunde

wohl gar zu widrig klingend gefunden haben mochte. — Dass man aber gegen den fast bei allen Cadenzen vorkommenden *Querstand* so unempfindlich war, ist kaum zu begreifen.

Ich habe mich hierüber in mehreren §§. gegenwärtigen Lehrbuches sattsam ausgesprochen, und wünsche nur, dass ich hierdurch zur Beseitigung dieses antiquarischen Unfuges etwas beigetragen haben möge.

No. 22. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

Hier verdient die in der 1sten Abtheilung durch eine $^1/_4$ Pause vermiedene Quinte im Tenor gegen den Bass, bemerkt zu werden.

q) **Joachimus Decker,** Organist zu St. Nicolai in Hamburg. G. 15— † 16—.

No. 23. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Aus der harmonischen Behandlung dieses Chorals, kann man, in Vergleichung mit No. 4. und 6. gegenwärtiger Sammlung, die Veränderung recht deutlich wahrnehmen, welche in dieser Beziehung in einem Zeitraume von 50 — 60 Jahren eingetreten ist.

r) **Jacob Practorius,** Organist zu St. Peter und Paul in Hamburg. G. 15— † 1651.

No. 24. *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.*

s) **David Scheidemann,** Organist zu St. Catharina in Hamburg. G. 15— † 16—.

No. 25. *Wie schön leuchtet der Morgenstern.**)

Diese 5 Choräle sind aus dem 1604 in Hamburg herausgekommenen vierstimmigen Melodiengesangbuche entlehnt, dessen §. 285. Erwähnung geschehen ist.

t) **C. Demantius,** Cantor zu Freyberg in Sachsen. G. 1567. † 1643.

No. 26. *Ach Herr, mich armen Sünder.*

Hier gilt, was die mit *NB.* bezeichnete Quinte betrifft, dasselbe, was ich über eine ähnliche Stelle des vorhergehenden Chorals gesagt habe.

u) **Melchior Franck,** Kapellmeister zu Coburg. G. 1570 † 1636.

No. 27. *Wenn ich in Todesnöthen bin.**)

*) Nicht aus Tadelsucht, sondern nur zum Beweis, wie manche Contrapunktisten der damaligen Zeit Quinten und Octaven entweder mit Gleichgültigkeit beurtheilt, oder behandelt haben, mache ich auf die mit *NB.* bezeichnete Stelle des ersten Theils aufmerksam.

*) In Gothaer cantionale sacrum 16—, woraus dieser Choral entlehnt ist, ist *M. Franck* auch als *Autor der Melodie* genannt.

Bemerkenswerth erscheint hier die mit *NB.* bezeichnete Note *f* im Alt, durch deren Voraussnahme die ausserdem entstandene Quintenfolge vermieden worden ist.

v) **Joh. Herrmann Schein,** Musikdirector zu Leipzig. G. 1586 † 1630.

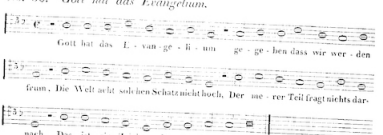
No. 28. *Herzlich thut mich verlangen.*

Diese ist nun die §. 286 erwähnte vierstimmige Notirung dieser Melodie, welche hiernach der Tonart *C dur* zugetheilt erscheint. Ich werde indessen weiter unten zeigen, wie man diese Melodie auch noch andern Tonarten zutheilen kann.

No. 29. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

In diesem Choral scheint in der 4ten Abtheilung das *fis* im Tenor merkwürdig, welches als Terz der Quarte *g* vorschlägt, und ungeachtet des dadurch gebildeten 𝄫 doch als ein irregulärer Durchgang beim 𝄫 fühlbar wird*). Auch bemerke man sich noch den vorkommenden 𝄫 hier und in den folgenden Chorälen.

No. 30. *Gott hat das Evangelium.*



Die Melodie dieses Chorals scheint von *J. Walther* componirt zu seyn, welcher sie, wie vorstehend notirt, im Jahr 1548 bekannt gemacht hat. Die bei *Schein* vorkommenden, wenn auch nur unbedeutenden Abweichungen gegen diese *Walther'sche* Notirung, liefern dennoch einen Beweis mehr, wie willkührlich oder nachlässig man auch schon damals in Nachschreibung der Melodieen verfahren ist.

In der Lehre des Contrapunktes werde ich übrigens eine merkwürdige contrapunktische Bearbeitung dieser Melodie von

*) In No. 36. der nachfolgenden Bearbeitungen von *J. S. Bach*, findet sich derselbe Satz. Um ähnlicher, aber dadurch noch härterer Satz, dass hier der 𝄫 statt 𝄫 erscheint, findet sich in No. 34.

J. Walther selbst mittheilen, welche auch harmonisch besser als diese *Schein'sche* ist.

No. 31. *O Welt, ich muss dich lassen.*

Die Melodie dieses Chorals ist diejenige, deren bereits §. 286. gedacht worden ist, und welche man späterhin zu dem von *Paul Gerhard* (G. 1606 † 1676) gedichteten Liede: *Nun ruhen alle Wälder*, benutzt hat, da die von *J. G. Ebeling* componirte Melodie (*vide Paul Gerhard's* evangelischer Lustgarten, Pag. 26.) mit Ausnahme des Schlusses, ganz unchoralmässig ist.

w) **Heinrich Schütz**, Kapellmeister zu Dresden. G. 1558. † 1672.

No. 32. *Ach Herr, mein Gott, straf mich doch nicht.*

No. 33. *Gleichwie ein Hirsch eilt mit Begier.*

Diese 2 Gesänge stehen ebenfalls im Gothaer *Cantionale sacrum*, und da Schütz auch als *Componist* dieser Melodieen genannt ist, so hielt ich deren Mittheilung um so merkwürdiger.

x) **Joh. Sebastian Bach**, Kapellmeister und Cantor an der Tomasschule zu Leipzig. G. 1685 † 1750.

No. 34. u. 35. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.* 2 mal.

No. 36. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 37. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

No. 38. *Gott hat das Evangelium.*

No. 39. *Herzlich thut mich verlangen.*

No. 40. *O Ewigkeit, du Donnerwort.*

Ich habe diese Nummern aus der von seinem Sohne *C. Ph. Em. Bach*, herausgegebenen *Sammlung vierstimmiger Choräle* entlehnt, und habe absichtlich solche Melodieen gewählt, welche auch von andern Contrapunktisten bearbeitet sind, so wie denn No. 34., 39. u. 40. zu denjenigen Chorälen gehören, welche *Vogler, seiner* Meinung nach verbessert haben will, daher ich auch weiter unten diese sogenannte *Vogler'sche* Verbesserung liefern werde.

Ich betrachte diese Choräle des alten ehrwürdigen Meisters als solche Sätze, welche er, mit den erforderlichen mündlichen Erklärungen versehen, bei seinem Unterricht im vierstimmigen Satze augenblicklich geschrieben, sie aber weder zur Aufführung

*) In Betreff des Chorals No. 39. kann ich hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass *Vogler* aus den neun verschiedenen Bearbeitungen dieser Melodie, welche in der oben erwähnten Sammlung enthalten sind, zwei Bearbeitungen zusammengestoppelt hat, die sich in dem Zusammenhange wie *Vogler* solche in seinem sogenannten Choralsystem mittheilt, in oben erwähnter Sammlung gar nicht vorfinden.

noch zum Druck bestimmt hatte, wenigstens *nicht alle Choräle* dieser 4 Theile starken Sammlung. Zur Nachahmung möchte ich sie, in Beziehung auf manche Harmoniefolgen, so auch in Anwendung der einfach und mehrfach durchgehenden Noten, *nicht* empfehlen, wohl aber in Beziehung auf die Stimmenführung, welche fast durchgehends recht sangbar ist.

y) **Carl Heinr. Graun**, Königl. Preuss. Kapellmeister. G. 1701 † 1759.

No. 41. *Herzlich thut mich verlangen*, oder hier: *Du, dessen Augen flossen.*

No. 42. *Es ist gewisslich an der Zeit*, oder hier: *Ich will von meiner Missethat.*

No. 43. *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?* oder hier: *Ich werde dir zu Ehren alles wagen.*

No. 44. *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, oder hier: *Wie herrlich ist die neue Welt.*

Vorstehende 4 Choräle sind aus der bekannten *Graun'schen* Cantate: *der Tod Jesu.* Ich habe sie absichtlich hier mit aufgenommen, um den Leser darauf aufmerksam zu machen, welche Ansichten ein seiner Zeit so berühmter Operncomponist, wie *Graun* war, von der harmonischen Behandlung des Chorals hatte.

Die kleinen Abweichungen in der Melodie der 1sten und 5ten Nummer beweisen übrigens, dass diese Choräle nicht gerade zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmt sind.

z) **Joh. Phil. Kirnberger**, Lehrer der Tonsetzkunst in Berlin. G. 1721 † 1783.

No. 45. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Gegenwärtige Choralbearbeitung ist aus des Verfassers *Kunst des reinen Satzes* entlehnt, woselbst sie zwar als *Muster* des reinen und guten vierstimmigen Gesanges angeführt, als solches aber nur auf die *ersten Uebungen im einfachen gleichen Contrapunkte* bezogen werden darf.

aa) **Anna Amalia**, *Prinzessin von Preussen.* G. 1723 † 1787.

No. 46. *Du, dessen Augen flossen.*

Diese fürstliche Dame, eine Schwester *Friedrich's des Grossen*, war eine Schülerin von *Kirnberger*, welcher uns die vorstehende Bearbeitung der bekannten Choralmelodie: *Herzlich thut mich verlangen*, oder: *Ach Herr, mich armen Sünder*, in seiner Kunst des reinen Satzes mitgetheilt hat, und ich bemerke nur noch,

dass dieser Choral zu der von Ihro K. H. componirten *Rammler'schen* Cantate, *der Tod Jesu*, gehöret.

bb) **J. A. Hiller**, Kapellmeister und Musikdirector an der Thomasschule in Leipzig. G. 1728 † 1804.

No. 47. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 48. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.*

Es ist nicht einzusehen, warum Hiller zur 4ten Note der Chöralmelodie No. 48. *f* statt *fis* genommen hat, da man doch bei einem Falle, wie der vorliegende ist, von je her die erhöhete Untersecunde (grosse Septime der Tonart) gesungen, auch schon vor länger als 200 Jahren diese fragliche 4te Note als *fis* notirt hat.

cc) **Joh. Christ. Kittel**, Organist an der Predigerkirche in Erfurt. G. 1732 † 1809.

No. 49. *O Lamm Gottes unschuldig.*

dd) **J. C. Kühnau**, Cantor und Musikdirector in Berlin. G. 1735 † 1805.

No. 50. *Gott hat das Evangelium.*

No. 51. *Nun ruhen alle Wälder.*

Wegen der Notirung des unter No. 50 erwähnten Chorals bemerke ich hier noch, nachträglich zu demjenigen was ich bereits bei der *Schein'schen* Notirung dieser Melodie gesagt habe, dass weder *J. S. Bach* (man sehe No. 38. der hier mitgetheilten Choräle), noch *Kühnau* diese Melodie richtig aufgefasst, solche auch ganz irriger Weise der Molltonart zugetheilt haben.

Wie bereits früher bemerkt, so werde ich die *J. Walther'sche* Behandlung dieses Chorals, deren Harmoniefolgen durchaus nur der Durtonart angehören, im nächsten Bande mittheilen, da sie in contrapunktischer Hinsicht wahrhaft merkwürdig ist.

In No. 51. ist bei *AB.* die None als Vorhalt der Octave bezeichnet, da sie doch als Secunde gegen den Basston erscheint, und in dieser Beziehung die §. 169. No. 2. notirte fehlerhafte Fortschreitung macht, welche selbst dadurch nicht ganz verbessert werden würde, wenn man den Bass noch in seiner tiefern Octave mitgehen lassen wollte. Solche Sätze, so wie auch der in No. 52. mit *AB.* bezeichnete Satz, erscheinen stets *unfasslich* und daher verwerflich.

ee) **Abt Vogler**, G. 1749 † 1814.

No. 52. *Herzlich thut mich verlangen.*

No. 53. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

No. 54. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Der 1ste Choral findet sich in *Vogler's* sogenanntem Choralsystem, und die beiden folgenden Nummern in seiner 1810 in Leipzig herausgegebenen Sammlung von 12 Chorälen. *Vogler* will nun sämmtliche 3 Nummern als eine Verbesserung *J. S. Bach'scher* Bearbeitung derselben Choralmelodieen (*vide* No. 34, 36. und 39. gegenwärtiger Sammlung) betrachtet wissen, hätte aber wohl des bekannten *nosce te ipsum* hierbei eingedenk seyn, und sowohl mit seiner vermeintlichen Verbesserung, als auch mit seiner anmassenden Kritik daheim bleiben sollen. — Leider aber besass *Vogler* die Schwachheit, sich unberufen zum Schiedsrichter in Dingen aufzuwerfen, die ihm selbst nicht klar waren, und hierbei zugleich sein eigener Lobredner zu seyn, ein so geistreicher Kopf er auch ausserdem war.

§. 297.

Wenn ich nun zum Schlusse dieser Sammlung älterer und neuerer Choralbearbeitungen, auch einige von mir hinzufüge, so geschieht dieses nur in der Absicht, um den Leser noch näher mit meinen Ansichten über die *harmonische* Behandlung des Chorals bekannt zu machen, und namentlich in Betreff der sogenannten *alten Tonarten*, in so fern nämlich solche aus dem Tonumfange und der Anfangs- und Schlussnote der Melodie zu erkennen, oder darnach zu bestimmen sind.

In letzterer Beziehung habe ich nun folgende Choräle gewählt:

No. 55. *Ach Gott vom Himmel sieh darein.*

Dieser Choral scheint der versetzten (transponirten) Hypo-Dorischen Tonart anzugehören, indem man diese gewöhnlich in die Unterquinte transponirte, in welcher Tonhöhe diese Melodie auch ursprünglich, allein nicht für den Discant, sondern für den Tenor, geschrieben ist.

Da die grosse Sexte ein charakteristisches Abzeichen der Dorischen Tonart ist, so war hier der Ton *es* auch überall in der Harmonie zu vermeiden, und da die Anfangs- und Schlussnote dieser Melodie die eigentliche Secunde der Tonart ist, so musste solche beim Anfange den Ton *es*, diesen jedoch ohne Terz, beim Schlusse aber den Ton *es* der Quinte zu ihrer harmonischen Begleitung erhalten.

No. 56. *Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.*

Dieser Choral scheint der Phrygischen Tonart anzugehören, wonach denn auch die harmonische Begleitung abgefasst und dabei ebenfalls, so wie in der Melodie, die grosse Secunde, hier also *fis*, vermieden ist.

Da die von mir gewählte *harmonische* Behandlung der melodischen Cadenz des ersten Theils eine *Wiederholung* desselben nicht wohl gestattet, so habe ich hier das Wiederholungszeichen auch weggelassen; wer indessen den ersten Theil dennoch wiederholen wollte, müsste entweder eine etwas längere Pause eintreten lassen, oder sich beim erstenmale der nachstehenden bei 1. notirten Cadenz bedienen, z. B.

No. 57. *Ein' feste Burg ist unser Gott.*

Diese Melodie gehöret der versetzten Jonischen Tonart an, und ist hier, der von mir gegebenen Regel zufolge (§. 289.) in *D dur* transponirt. — Ursprünglich ist diese Melodie für den Alt, und in *F dur* stehend, geschrieben. — Sowohl die Tonart, als die so kräftigen Textesworte, veranlassten mich, der fremden harten Dreiklänge mehrere anzuwenden, als ausserdem in diese Tonart gehören; auch habe ich den Anfang so beibehalten, wie man ihn ursprünglich notirt findet, und habe, meiner bereits gegebenen Erklärung zufolge, den ersten Absatz mit einer halben Cadenz nach der Prime der Tonart geschlossen; und *ich glaube*, dass diese Accordfolge, sowohl der Melodie als auch dem Texte entsprechender ist, als die bisher bekannt gewordene harmonische Behandlung dieses Satzes, nach welcher bei dieser Stelle ein förmlicher Schluss in die Quinte des Haupttonnes gemacht wird.*)

No. 58. *Erhalt' uns Herr bei deinem Wort.*

Diese Melodie gehöret hier der versetzten Aeolischen Tonart an und steht ursprünglich in der Tonart *A*, und im Alt-

*) *Vide* meine desfallsige Bemerkung §. 291. c. und die daselbst angeführten Beispiele.

schlüssel notirt. Sie geht eine Stufe unter die Prime der Tonart, und da sie von da zur Prime zurückgeht, so muss auch diese Stufe, gerade dieses Umstandes wegen, eine *erhöhete* Stufe seyn, wie ich denn dieses auch schon früher bemerkt habe.

No. 59. *Nun ruhen alle Wälder.*

Diese Melodie ist im Tonumfange der versetzten Hypo-Jonischen Tonart geschrieben und auch hiernach behandelt. —

No. 60 — 63. *Herzlich thut mich verlangen.*

Dieser Choral wird von manchen Tonsetzern der Jonischen, von andern der Phrygischen Tonart zugetheilt.

Ich bemerke desfalls Folgendes:

Eine jede Melodie, welche sich auf die sieben unabhängigen Töne *c, d, e, f, g, a, h* beschränkt, oder auf eine Versetzung (Transposition) dieser Töne, kann auch einer jeden der sechs authentischen oder plagalischen Tonarten der Alten zugetheilt werden, *so fern ihre Anfangs- und Schlussnote eine und dieselbe ist, und man solche als Terz, Quinte oder Octave eines* 𝄢 *oder* 𝄡 *der Prime oder Quinte der anzunehmenden Tonart* behandeln kann.

Bei der eben erwähnten Melodie tritt nun der Fall ein, dass man ihre erste und letzte Note als Terz des 𝄡 *C*, oder als Quinte des 𝄡 *A*, oder als Octave des 𝄡 *E*, betrachten und behandeln, und somit diese Melodie, deren Tonumfang sowohl Jonisch, wie Hypo-Aeolisch, als auch Phrygisch ist, auch nach der Jonischen, wie nach der Aeolischen und nach der Phrygischen Tonart *harmonisch* behandeln kann.

Nach der zuerst bekannt gewordenen harmonischen Behandlung dieser Melodie, gehöret solche der Jonischen, oder unserer *C dur* Tonart an, mit deren Terz sie anfängt und endiget; allein dies schliesst ihre Behandlung nach den Vorschriften der Aeolischen und Phrygischen Tonart nicht aus, und um nun meine Leser mit *meiner Ansicht* bekannt zu machen, wie man diese Melodie sowohl *Jonisch*, wie auch *Aeolisch* und *Phrygisch*, ja sogar auch *Dorisch* behandeln kann, (letzteres in Berücksichtigung des Umstandes, dass sie genau im Sprengel der Octave *d — d* steht) so erhalten sie solche auch in dieser vierfach harmonisch verschiedenen Behandlung; und ich bemerke nur noch, dass ich für diejenigen Leser, welchen der Schlussfall im 6ten Takte des 2ten Theils von No. 62. nicht nach Geschmack seyn sollte, diese Abtheilung zwar auch noch mit einem anderen

Schlussfalle notirt habe, wiederhole aber zugleich auch die Bemerkung: dass in den *unversetzten* Tonarten der Alten der Ton *h* nie als Prime eines ◺, und in der Phrygischen Tonart weder *fis* noch *dis* vorkommen durfte, und dass mithin in *dieser* Beziehung die fragliche Cadenz in den ◺ *h*, als *unstatthaft* zu betrachten ist.

Dass übrigens eine jede dieser vier verschiedenen Tonarten, eine vorzüglich nur ihr eigenthümliche harmonische Behandlung zulasse, kann man namentlich aus dem Anfang und Schluss, so wie auch aus den dabei angebrachten Cadenzen ersehen, und ich bemerke nur noch in Betreff des *Schlusses in der Dorischen Tonart*, dass derselbe, wegen der durch die Melodie vorgeschriebenen Cadenz, *als halbe Cadenz*, nämlich mit einer von der Prime zur Unterquarte gehenden Bassfortschreitung, behandelt werden musste.

Die Mittelabsätze dagegen sind einander mehr oder weniger ähnlich, je nachdem nämlich die Melodie nur diese oder jene Cadenz gestattete.

§. 298.

Nachträglich will ich hier auch noch einige vierstimmige Choräle von mir mittheilen, welche für *Singvereine* bestimmt waren, und daher zu einem abweichenden Vortrag für Chor- und Solostimmen eingerichtet sind. Ich bemerke desfalls: dass sich diejenigen Choräle am besten hierzu eignen, welche *Reprisen* enthalten, indem man durch die *Wiederholung derselben melodischen Folge* die *Auffassung* einer *neuen harmonischen Folge* erleichtern und hierdurch doppelt interessant machen kann.

Die hier angeführten Choräle sind:

No. 64. *Nun danket Alle Gott*, wo das Chor anfängt und auch schliesset.

No. 65. *Freu dich sehr o meine Seele*, wo die Solostimmen anfangen und schliessen.

No. 66. *Alle Menschen müssen sterben*, wo das Chor anfängt und am Schlusse zu dem von den Solostimmen übernommenen Gesang eintritt, und zugleich mit diesen schliesst.

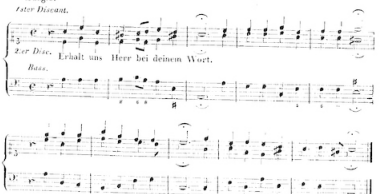
Dieser letzte Eintritt des Chors muss sich indessen nach den *Textesworten* richten, so dass das Chor *nie* in der *Mitte* eines Wortes, sondern am *Anfange* desselben eintritt. Hier wird also

das Chor die drei oder die vier letzten Sylben jeder Strophe mit übernehmen.

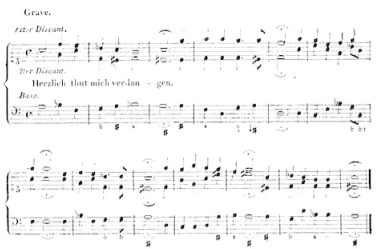
§. 299.

Nicht sowohl als Beispiele über die dreistimmige*) Behandlung eines Chorals, sondern der Merkwürdigkeit wegen, theile ich noch folgende zwei Choräle mit, wie sich solche im *Bronner'schen* Choralbuche, Hamburg 1715, vorfinden, bemerke übrigens wegen den scheinbar zu hoch notirten Tonarten, dass diese Choräle zugleich für *Instrumente* und zum Vortrage im *Kammerton* bestimmt waren, welcher um 1 und mitunter auch 1½ Ton tiefer als der *Chorton* war, und zum Theil noch gegenwärtig ist.

Ausser dieser Eigenheit, dass nämlich jeder Choral neben seiner Notirung für die Orgel, auch noch in dieser dreistimmigen Abfassung erscheint, enthält dieses Choralbuch auch noch diejenige: dass jedem Choral noch ein besonderer sogenannter *laufender Bass* beigefügt, auch für jeden Choral das *Tempo* mittelst der Wörter *Grave*, *Adagio* und *Allegro* angegeben ist. Man darf dieser Tempobestimmung aber wohl keine andere Deutung geben, als dass sie sich auf den Inhalt des Textes beziehen soll, welcher entweder einen *ernsthaften*, einen *langsamen* oder einen *etwas lebhaften Vortrag* gestattet.



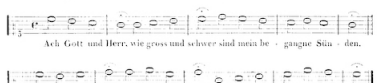
*) Unter den Beispielen welche die *Lehre des Contrapunkts* erfordert, finden sich auch einige 5, 6 und mehrstimmige Choräle; so wie denn überhaupt dasjenige was über den 2, 3, 4, 5, 6 und mehrstimmigen Satz zu sagen ist, nur dorthin gehört.



§ 500.

Ich will nunmehr noch zum Beschlusse des Ganzen dem Lernenden zeigen, wie man zu verfahren hat, *um zu einer und derselben Melodie mehrere Bässe zu setzen*,*) und will ich mich hierbei der *nämlichen Choralmelodie* bedienen, über welche *Kirnberger* im 2ten Bande seiner *Kunst des reinen Satzes* 26 verschiedene Bässe geliefert hat; der Kürze wegen will ich mich aber ebenfalls nur auf den *ersten Theil* dieser Melodie beschränken, und die gleiche Bearbeitung des zweiten Theils dem Lernenden zur Prüfung überlassen: ob ich mich demselben deutlich genug erklärt haben werde, oder nicht.

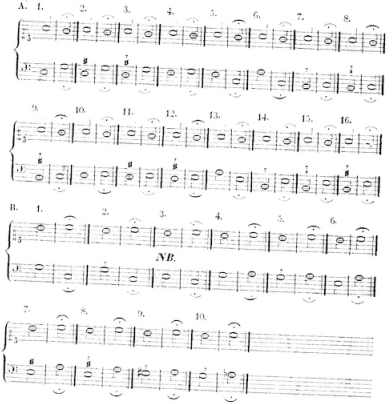
Die fragliche Choralmelodie ist folgende:**)



*) Die Verfertigung *mehrerer* Melodieen über *einen* Bass, gehöret in die Lehre d. s Contrapunktes.

**) Es ist mir recht gut bekannt, dass man diese Melodie auch nach der *Moll-tonart* behandelt, in welchem Falle jedoch verschiedene Abweichungen Statt finden, namentlich im zweiten Theile derselben.

Der erste Theil dieser Melodie enthält also drei Absätze, von welchen der erste und letzte einerlei melodische Beschaffenheit haben; da aber der letzte Absatz eine förmliche Ausweichung nach der Quinte der Tonart macht, so kann auch bei ihm nur die vollkommene Cadenz allein Statt finden, dagegen der erste Absatz die verschiedenen Cadenzen bei *A*, und der zweite diejenigen bei *B* gestattet, z. B.



Von ersteren Cadenzen habe ich die meisten nur einmal, einige aber auch gar nicht angewandt, von letzteren aber mussten einige doppelt und mehrfach angewandt werden, da ausser den hier angeführten keine weiteren Cadenzen zulässig erscheinen, man müsste denn eine Cadenz von *G* nach *F* machen wollen, welche aber *hart* klingen und daher noch weniger zu gebrauchen seyn würde, als die mit *NB.* bezeichnete Cadenz von *F* nach *C*,

wenn man anders *solche Accordfolgen* überhaupt zu den Cadenzen zählen will. *)

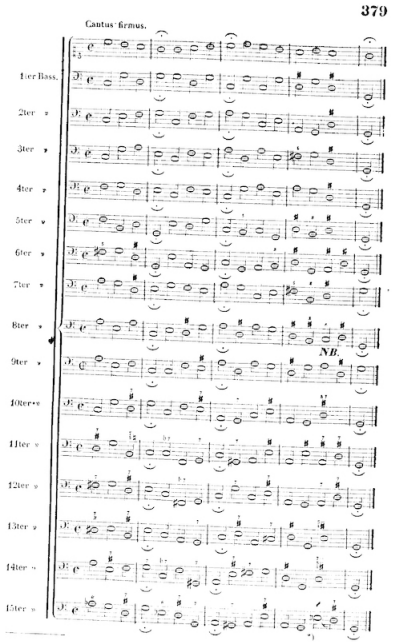
Die Anfangsnote der Melodie muss nun zwar bei ihrem *ersten* Eintritt als Octave des △ *C* erscheinen, kann aber bei den folgenden Wiederholungen auch als Quinte des △ *F* oder des △ *Fis*, so wie als Terz des △ *A*, und bei Anwendung der dissonirenden Accorde als Septime des 7 *D* und des +7 *Dis*, so auch als Quinte des 3 *Fis*, endlich auch als Terz des übermässigen Sextenaccordes **) erscheinen.

Die übrigen Noten der Melodie können nun als Bestandtheile eines der verschiedenen *Dreiklänge* oder *Septimenaccorde* erscheinen, wie sich deren Anwendung gerade ergibt, wobei übrigens, wie sich dies auch wohl von selbst versteht, die einmal als fehlerhaft angenommenen *Quinten-* und *Octavenfolgen*, eben so alle *Querstände* unterbleiben müssen.

Es folgen nun 15 verschiedene Bässe zu der erwähnten Choralmelodie, welche so geordnet sind, dass die Bässe No. 1 — 9 nur consonirende Dreiklänge, die Bässe No. 10 — 15 aber zugleich beigemischte Septimenaccorde, und unter letztern auch zweimal den △ enthalten, da dessen △ nach §. 207. nicht wohl frei anschlagend zu gebrauchen, er selbst aber als ein unvollständiger 7 zu betrachten ist, dessen Septime hier in ihrem *enharmonischen Verhältniss als übermässige Sexte* erscheint. Ferner bemerke ich, dass die Anfangsnote bei No. 1. 2. 3. als *Octave* des △, bei No. 4. 5. 6. als dessen *Quinte* und bei No. 7. 8. 9. als dessen *Terz* behandelt ist; so wie sie denn bei den sechserlei dissonirenden Bässen, auch noch als Septime und Quinte des 7 3 und +7 erscheint. Endlich bemerke ich noch, dass ich den cadenzirenden Dominantenaccord der Bässe No. 13. und 14. als Retardationsaccord, und denjenigen No. 15. als Präsonanzaccord behandelt habe.

*) Selbst die Cadenz von *G* nach *A* erscheint *hier* etwas hart, und ist daher nicht angewandt worden.

**) Den △ hier als eine *enharmonische* Behandlung des 7 mithin ebenfalls als *Grundaccord* betrachtet.



*) Siehe S. 178. und 179.

Dass übrigens diese 15 verschiedenen Bässe nicht alle gleich gut und brauchbar seyn können, ergibt sich schon aus dem Umstande: dass sie sämmtlich auf eine *Fortschreitung in Grundaccorden* beschränkt sind. Durch die Anwendung der *Verwechslungen* dieser Grundaccorde kann man aber nicht allein die oben angezeigten *Cadenzen*, so wie überhaupt alle diese *Fortschreitungen* ausserordentlich vervielfältigen, sondern auch wesentlich *verbessern*, so wie man alsdann auch *diejenigen Bassfortschreitungen benutzen kann, welche als Basstöne dieser Grundaccorde Octaven oder Quinten gegen die Oberstimmen hätten machen müssen*, und daher hier ausgelassen worden sind, wie dieses aus der mit *NB.* bezeichneten Stelle bei No. 8. zu ersehen ist, woselbst ich den 𝄋 statt seines Dreiklanges angebracht habe.

Wenn man nun bedenket, dass dieser so grossen Anzahl verschiedener Bässe nur *eine* Melodie zu Grunde liegt, und dass man zu einer jeden dieser verschiedenen Bassfortschreitungen eine Menge *neuer* Melodieen verfertigen, und eine jede derselben auf gleiche Weise behandeln, immer so fortfahren, und dabei noch alle *Veränderungen* anbringen kann, deren jede Folge von Tönen in metrischer, melodischer und melismatischer Beziehung fähig ist, so möchte man wohl dem alten würdigen *Riepel* nachsprechen: *die Musik ist ein unerschöpfliches Meer.**)

*) *Joseph Riepel*, Fürstlich Thurn- und Taxischer Musikdirektor in Regensburg, G. 171—, †1782, welcher sich durch seine musikalischen Schriften ein weit grösseres Verdienst erworben, als solches bisher anerkannt worden ist, hat bekanntlich ein jedes seiner sogenannten *Capitel* mit diesen Worten geschlossen. — Da ich noch mehrere seiner musikalisch-theoretischen Werke im Manuscript besitze, so entschliesse ich mich vielleicht zu deren öffentlichen Bekanntmachung, bei welcher Gelegenheit ich dann auch eine neue Auflage seiner bereits gedruckten Werke veranstalten und dirse mit einigen Anmerkungen versehen würde.

Anhang

von 66 vierstimmigen Chorälen.

Inhalt.

Ach Gott vom Himmel sieh darein. No. 1. 11. 15. 17. 24. 34. 35. 43. 54. 55.

Ach Herr, mein Gott, straf' mich doch nicht. No. 32.

Ach Herr, mich armen Sünder. No. 26.

Allein Gott in der Höh' sey Ehr'. No. 7.

Alle Menschen müssen sterben. No. 66.

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir. No. 4. 6. 23. 29. 36.

Dem Herrn dankt heut und allezeit. No. 13.

Der Tag hat sich geneiget. No. 14.

Du, dessen Augen flossen. No. 41. 46.

Ein' feste Burg ist unser Gott. No. 3. 18. 57.

Erhalt' uns Herr bei deinem Wort. No 22. 37. 48. 58.

Es ist das Heil uns kommen her. No. 5.

Es ist gewisslich an der Zeit. No. 53.

Es wolf' uns Gott genädig seyn. No. 42.

Freu dich sehr, o meine Seele! No. 65.

Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier. No. 33.

Gott hat das Evangelium. No. 30. 38. 50.

Herr Gott durch deine Güte. No. 20.

Herzlich thut mich verlangen. No. 28. 39. 52. 60. 61. 62. 63.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? No. 43.

Marie kömpt zur Reinigung. No. 10.

Nun danket Alle Gott. No. 64.

Nun freu't euch lieben Christen g'mein. No. 1.

Nun lasst uns den Leib begraben. No. 19.

Nun ruhen alle Wälder. No. 51 59.

O Ewigkeit du Donnerwort. No. 40. 53.

O Herr Gott, wir loben dich. No. 9.

O Lamm Gottes unschuldig. No. 49.

O Welt ich muss dich lassen. No. 31.

Wenn ich in Todesnöthen bin. No. 27.

Wenn mein Stündlein vorhanden ist. No. 16.

Wie nach einer Wasserquelle. No. 8.

Wie schön leuchtet der Morgenstern. No. 2. 44.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. No. 24.

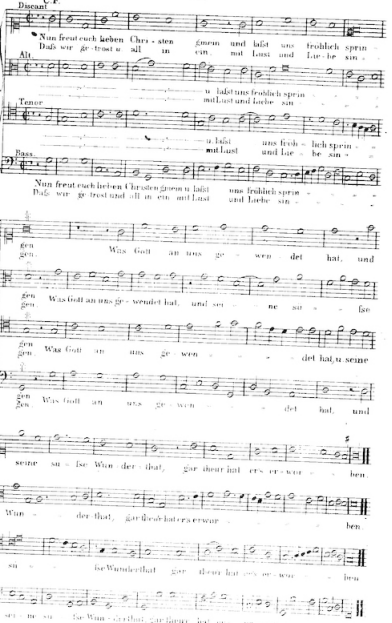
Folgende der vorstehend verzeichneten Gesänge haben einerlei Melodie:

Ach Gott, mich armen Sünder; Du, dessen Augen flossen; und Herzlich thut mich verlangen.

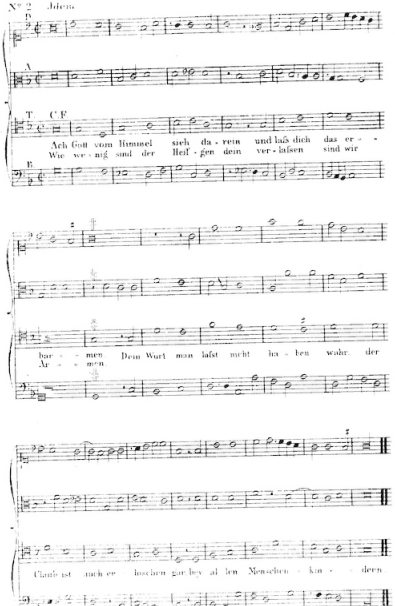
Freu dich sehr o meine Seele; und Wie nach einer Wasserquelle.

Nº 1. Johann Walther G 148.. † 1555.

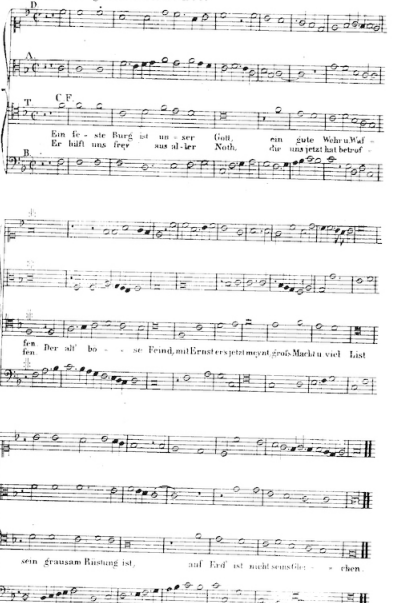
C F



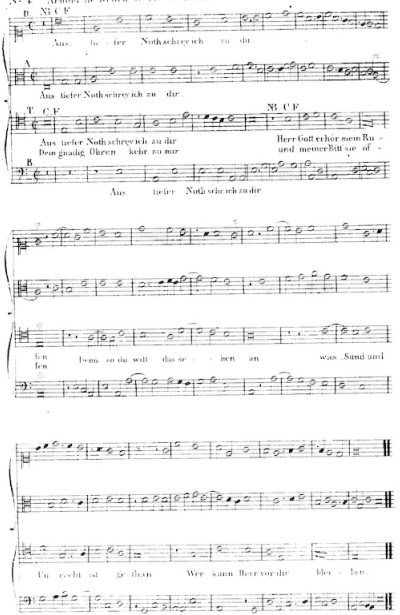
Nº 2. Adieu.



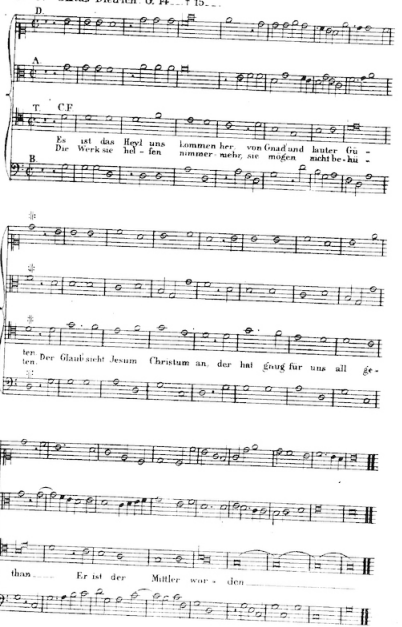
Nº 3. Martin Agricola G 1489 † 1556.



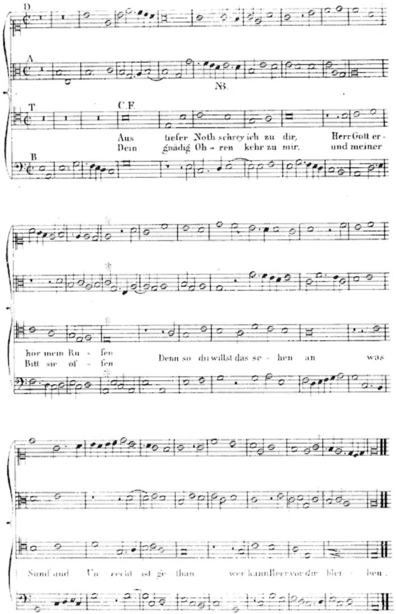
Nº 4. Arnold de Bruck. G. 14... † 15...



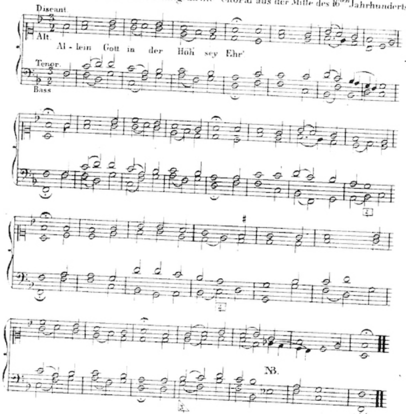
Nº 5. Sixtus Dietrich. G. 14... † 15...



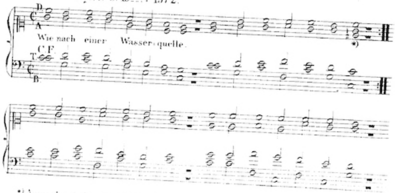
№ 6. Balth. Resinarius G. 14.. † 15...



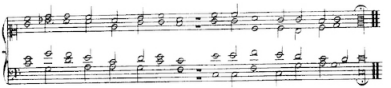
№ 7. Ist der durch Scheibe mitgetheilte Choral aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts.



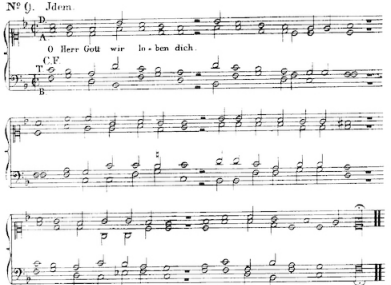
№ 8. Goudimel. G. 15... † 1572.



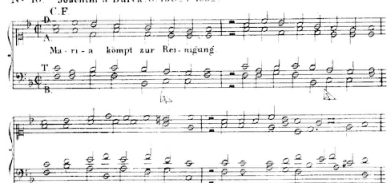
*) Anmerkung. Der . Alt hat hier beym erstenmal G und beym zweitenmal E.

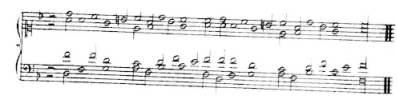


№ 9. Jdem.

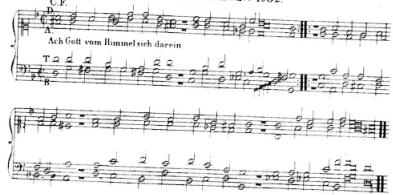


№ 10. Joachim a Burck G. 1536. † 1605.

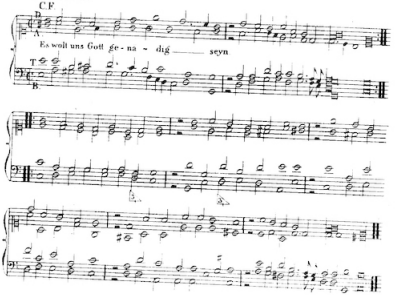




№ 11. Landgraf Moritz zu Hessen. G. 1572. † 1632.

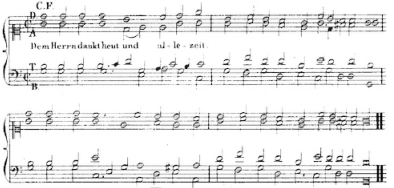


№ 12. Jdem.



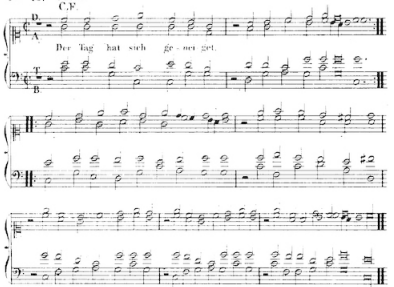
№ 13. Bodenschatz. G. 15.. † 1636.

C.F.



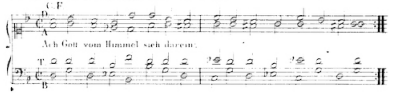
№ 14. Idem.

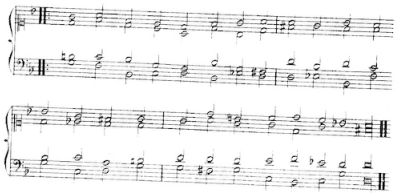
C.F.



№ 15. Nethus Calvisius G. 1556 † 1617.

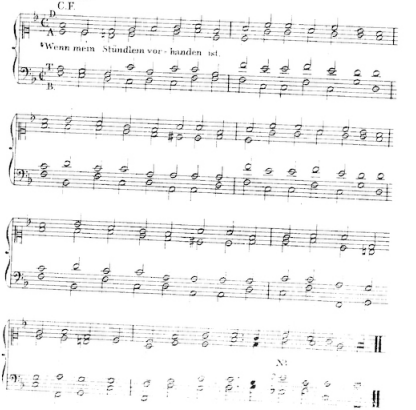
C.F.



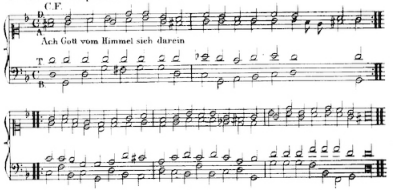


№ 16. Idem.

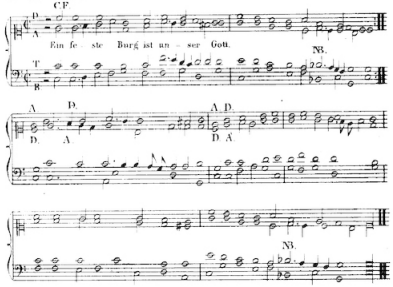
C.F.



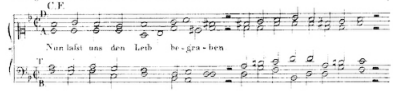
N° 17. M. Vulpius. G. 1560 † 1616.

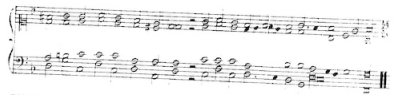


N° 18. Idem.

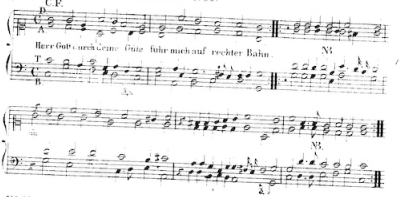


N° 19. Barth. Gesius. G. 15.. . † 1613.

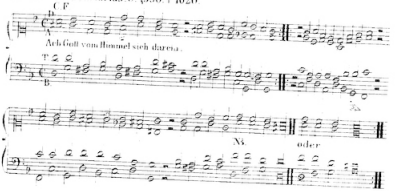




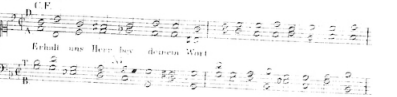
N° 20. Benedictus Faber. G. 15.. . † 16..

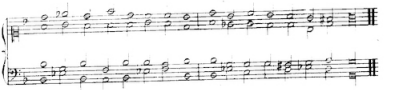


N° 21. M. Praetorius. G. 1590 † 1620.

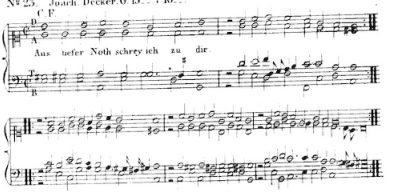


N° 22. Idem.

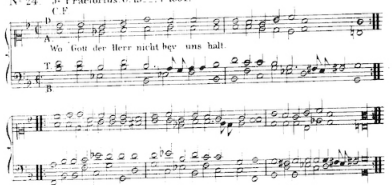




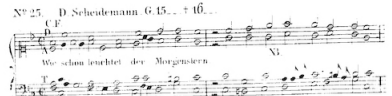
№ 23. Joach. Decker. G. 15... † 16...

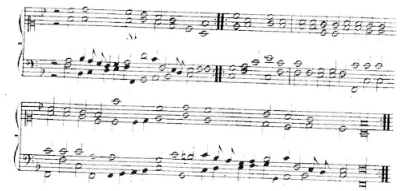


№ 24. H. Praetorius G. 15... † 1651.

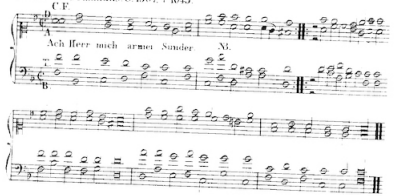


№ 25. D. Scheidemann. G. 15... † 16...

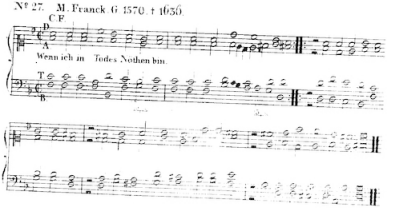




№ 26. C. Demantius G. 1567 † 1615.

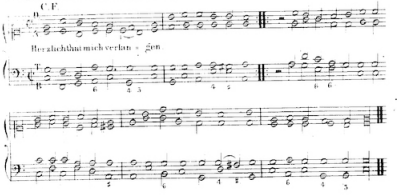


№ 27. M. Franck G. 1570. † 1650.



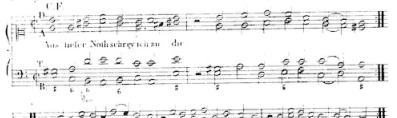
N° 28. H. Schein G 1586 + 1650

C F



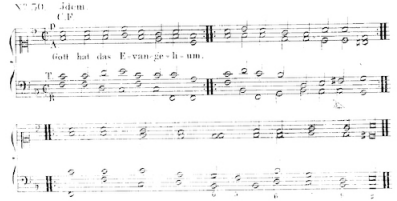
N° 29. Idem

C F



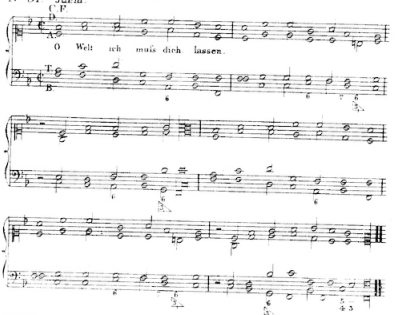
N° 30. Idem

C F



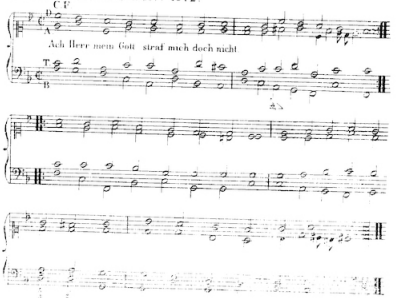
N° 31. Idem

C F

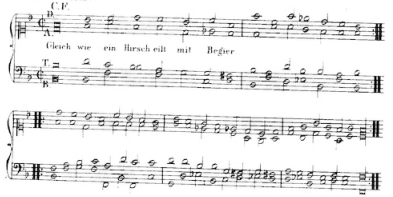


N° 32. H. Schütz G 1585 + 1672

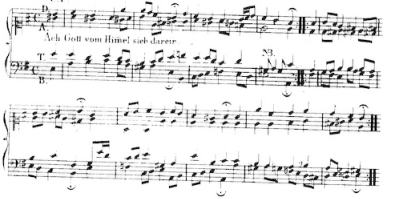
C F



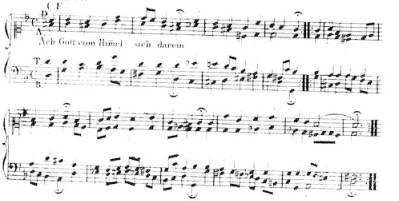
Nº 33. Jdem.



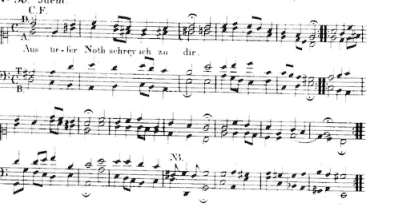
Nº 34. J. S. Bach G. 1685 † 1750.



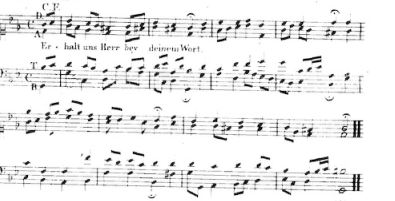
Nº 35. Jdem.



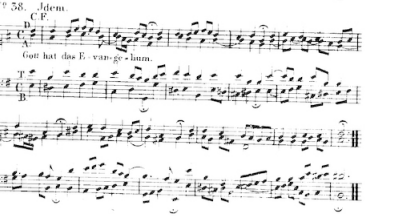
Nº 36. Jdem.



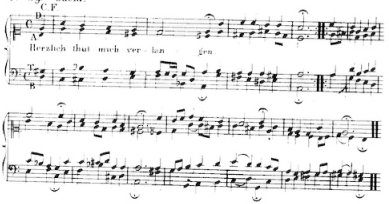
Nº 37. Jdem.



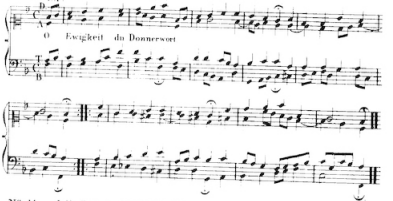
Nº 38. Jdem.



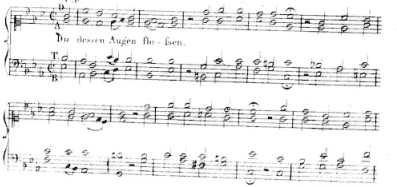
Nº 39. Idem.

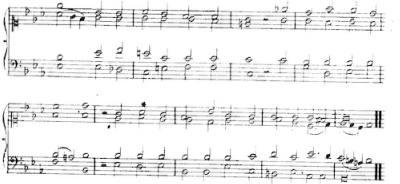


Nº 40. Idem.

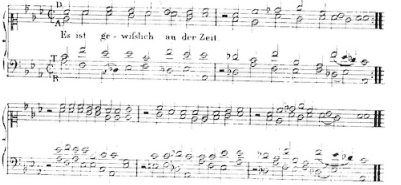


Nº 41. J. H. Graun. G. 1701 † 1759.

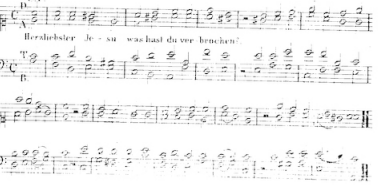




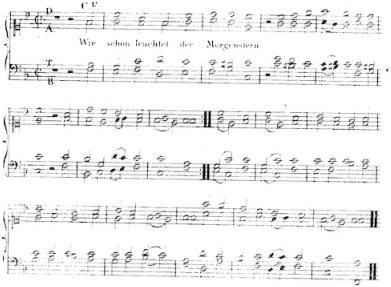
Nº 42. Idem.



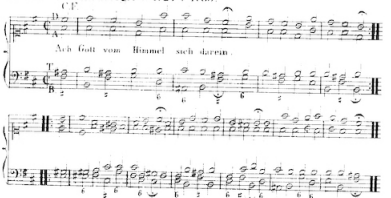
Nº 43. Idem.



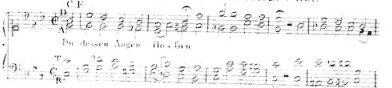
№ 44 Jdem.

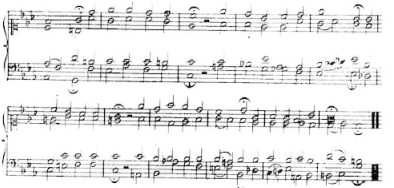


№ 45 J. P. Kirnberger G. 1721 † 1785.

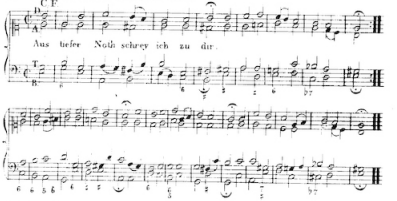


№ 46 Anna Amalia Prinzessin v. Preußen G. 1723 † 1787.

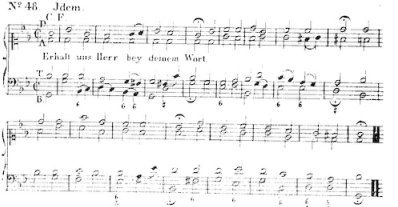




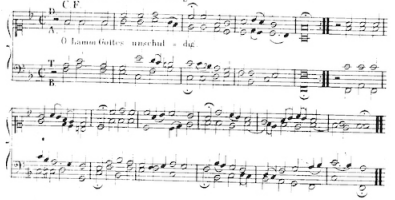
№ 47 J. A. Hiller G. 1728. † 1804.



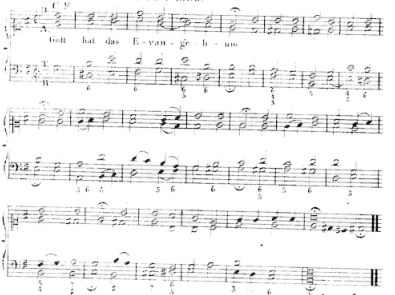
№ 48 Jdem.



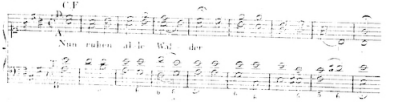
Nº 49 J. C. Kittel G. 1752 † 1809.

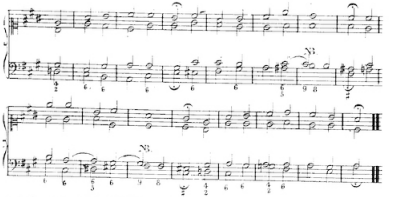


Nº 50 J. C. Kalmus G. 1755 † 1805.

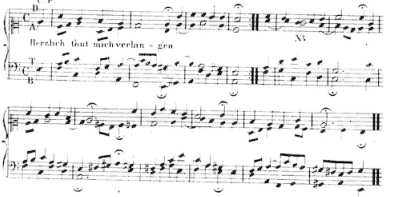


Nº 51. Idem

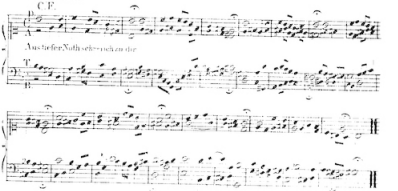




Nº 52. Abt Vogler G. 1749 † 1814.

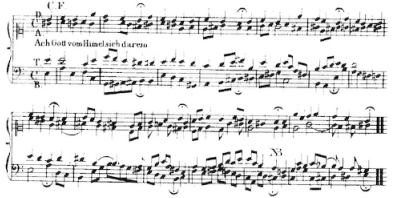


Nº 53. Idem



№ 54. Idem.

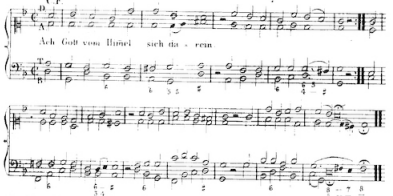
C F



№ 55. A. André

Hypo Ionisch

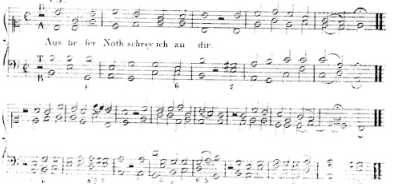
C F



№ 56. Idem

Phrygisch

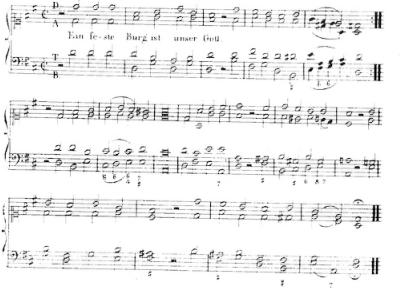
C F



№ 57. Idem

Ionisch

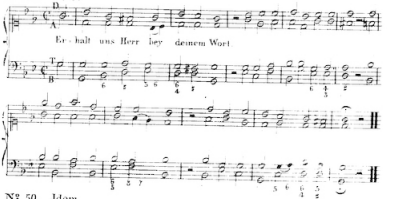
C F



№ 58. Idem

Aeolisch

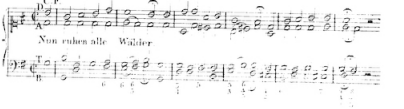
C F

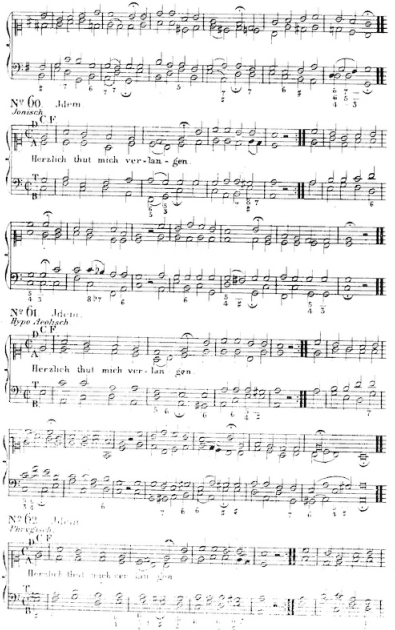


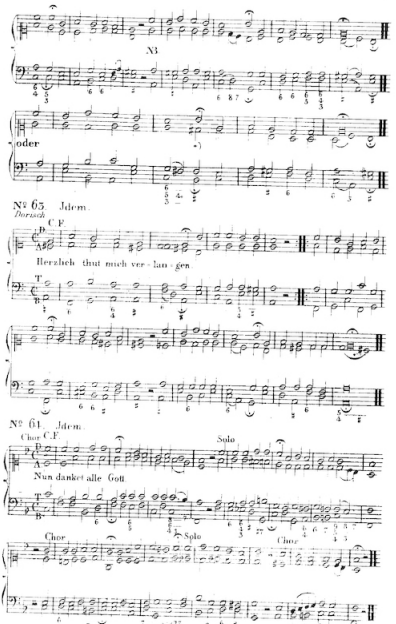
№ 59. Idem

Hypo Ionisch

C F

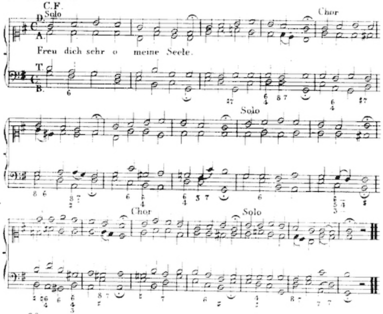




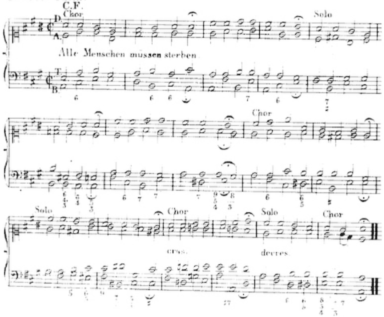


*) Man lese die auf folgende Bemerkung § 207.

Nº 65. Idem.



Nº 66. Idem.



Verzeichniss der bis Jubilate 1852 im Druck erschienenen musikalischen Werke von A. André.

1. Werk. 2 Sonaten für Piano-Forte und Violine. *C* und *D dur.*
2. „ 3 „ „ „ „ „ *F dur, B dur* und *G dur.*
3. „ Concert für die Flöte. *G dur.*
4. „ Sinfonie. *C dur*, 3/4 Takt.
5. „ „ *F dur.*
6. „ „ *C dur*, C Takt.
7. „ „ *D dur.*
8. „ Concert für die Hautbois. *F dur.*
9. „ Cantate: *der Friede Tuiskons.* Ouvertüre. *C dur.*
10. „ Concert für die Flöte. *G dur.*
11. „ 2 Sinfonieen für ein kl. Orchester. *D dur* und *B dur.*
12. „ Sonate für's Piano-Forte zu 4 Händen. *C dur.*
13. „ Sinfonie. *G dur.*
14. „ 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. *C dur, G moll, F dur.*
15. „ 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. *Es dur, B dur, D dur.*
16. „ Oper: *Rinaldo und Alcina.* Ouvertüre. *D dur.*
17. „ Sonate für Piano-Forte mit Viol. und Violonc. ad lib. *C dur.*
18. „ 6 Divertissements für's Piano-Forte zu 4 Händen.
19. „ 3 „ „ „ „ 4 „
20. „ 3 „ „ „ „ 4 „
21. „ Sonate für Piano-Forte und Violine. *F dur.*
22. „ Quartett für 2 Viol., Bratsche und Violonc. in viererlei Takt. *A dur.*
23. „ Kleine Piecen für's Piano-Forte.
24. „ Militairische Ouvertüre für's Orchester. *C dur.*
25. „ Sinfonie mit concertirendem Andante. *Es dur.*
26. „ 6 Piecen für 2 Hörner.
27. „ 2 grosse Duetten für 2 Violinen. *D dur* und *G dur.*
28. „ 3 Märsche für's Piano-Forte zu 4 Händen.
29. „ Trio für 3 Flöten. *G dur.*
30. „ Anleitung zum Violinspielen, 1stes und 2tes Buch.
31. „ Instructive Variationen für's Piano-Forte.
32. „ Sprichwörter für 4 Singstimmen, mit willkühri. Klavierbegleitung.
33. „ Concert für's Horn. *F dur.*
34. „ 6 Sonatinen für's Piano-Forte.
35. „ 6 Piecen für's Piano-Forte, als Fortsetzung der instruc. Variat.
36. „ Ouverture und Chöre zum Schauspiel: *Die Hussiten vor Naumburg.* Ouvertüre. *D dur.*

NB. An die Herren Buchbinder. Dieses Blatt muss an das Ende des Anhanges geheftet werden.

37.	Werk.	Conzertant-Ouvertüre für's ganze Orchester. *F dur.*
38.	"	Lieder und Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte, 1stes Heft.
39.	"	" " " " " " " 2tes "
40.	"	" " " " " " " 3tes "
41.	"	Grosse Sinfonie mit charakteristischem Andante. *D dur.*
42.	"	Musikalische Unterhaltungen am P.F. zu 4 Händen. No. 1. u. 2.
43.	"	Missa solennis. *Es dur*, Part. u. St. und Klavierauszug.
44.	"	12 Piecen für's Piano-Forte zu 4 Händen.
45.	"	6 Sonatinen " " " 4 "
46.	"	3 Sonaten " " " 4 " *C dur, F dur, E moll.*
47.	"	1ste Cantate für Singvereine: *Des Sängers Lied zu den Sternen.* vier- und achtstimmig, mit Klavierbegleitung.
48.	"	2te Cantate für Singvereine: *Ruf der Freude.* vier- u. achtstim.
49.	"	3te " " " *Lied an Gott.* vier- u. achtstimmig und mit Solo- und Chorstimmen für Bässer.
50.	"	*Klopstock's Vater unser*, für 8 Singstimmen zu 2 Chören, mit willkührlicher Begleitung des Orchester's, oder Piano-Forte's.
51.	"	6 Duetten für Sopran und Alt, mit Begleitung des Piano-Forte's.
52.	"	Vierstimmige Fuge, nebst einer kurzen Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung einer Fuge.
53.	"	Instructive Variationen für 1 Flöte, mit Begleitung einer zweiten für den Lehrer.
54.	"	Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello, in gleichzeitig verschiedenen Taktarten.
55.	"	Kleine Cantate für 3 Sopranstimmen, mit Begleitung des P.F.
56.	"	Sonate für's Piano-Forte zu 4 Händen. *C dur.*
57.	"	Vier- und fünfstimmige Gesänge für Männerstimmen. Part. u. St.
58.	"	*Veni Creator*, für Discant, Alt, Tenor u. Bass. *Es dur* Part. u. St.
59.	"	*Gaudeamus*, für 2 Discante, Alt, Tenor u. Bass. *E moll.* Part. u. St.
60.	"	*Te Deum. Es dur*, Part. und Stimmen und Klavierauszug.
61.	"	Vier- u. fünfstimmige Gesänge für den Männerchor. Part. u. St.
62.	"	Lieder und Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte. 4tes Heft.