4° Mus. Th. 1600 ^b 11

Allgemeinfasslicher

Unterricht im Generalbass

mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden

Geschmack in der Komposition,

durch

treffende Beispiele

erläutert,

von

Johann Gottfried Vierling.

Leipzig, 1805.

bei Carl Friedrich Enoch Richter

und in allen Musikhandlungen.

8B

(4643)

BIBLIOTHEK DER AKADEMIE FÜR TONKUNST

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Harmonielehre im Contrapunkt

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorbericht.

Mein 1789 herausgegebenes vierstimmiges Choralbuch wurde mit Beifall aufgenommen. Die kurze Anleitung zum Generalbass, die zugleich erschien, enthielt die gewöhnlichen Akkorde, welche in dem Choralbuch vorkommen. Die öftere Nachfrage nach dieser Anleitung, welche längst vergriffen ist, veranlasste mich nun, solche mit Zusätzen und Erweiterungen aufs neue herauszugeben, wodurch aber ein ganz neues Werk entstanden ist. Die neuern musikalischen Kunstwerke enthalten viele auffallende und fremd scheinende Akkorde, welche doch im Grunde nichts anders als dissonirende Dreiklänge oder Septimenakkorde mit ihren Verwechslungen sind. Beispiele von jenen habe ich §. 37 bis 40. und von diesen §. 62. 63. und 107. aufgestellt. Nimmt man nun dazu, dass bei diesen Akkorden auch Vorhalte Statt finden können, so entstehen wieder eine Menge sonderbar klingender und auffallender Harmonieen.

Ich habe diese Akkorde in den Werken der klassischen Komponisten unserer Zeit mühsam aufgesucht, ausgezogen und jedesmal den Grundakkord nebst den Verwechslungen, mit und ohne Vorhalte, und die Art ihrer Behandlung angegeben. Uebrigens glaubte ich meinen Zweck, nützlich zu werden, eher durch treffende Beispiele, als durch überhäufte Regeln, erreichen zu können.

Einige Verbesserungen.

Seite 18. Notensystem 5. 5ter und 6ter Akkord

Seite 21. im Bass müssen die 3 ersten Viertel im 2ten Raum stehen

Seite 24. drittes System, fehlt im letzten Akkord eine Note

Seite 32. muss der Buchstabe *d*) über der letzten Note des ersten Systems stehen und *e*) über der ersten des dritten Systems.

Seite 33. im ersten System über dem letzten Takt, *d*) statt *p*).

Seite 43. im vierten System im dritten Takt im ersten Akkord fehlt eine Note, sollte so stehen

Seite 83. im sechsten System muss die sechste Note auf der zweiten Linie stehen

Seite 84. im fünften System fehlt zum letzten Akkord eine Note

Noch einige Kleinigkeiten wird jeder selbst verbessern.

(16163)

§. 1.

Der Generalbass bestehet in der Fertigkeit, zu einer Grundstimme die gehörige Harmonie zu finden und auf Instrumenten vorzutragen.

§. 2.

Aus Tönen entstehen Intervalle. Intervall heisst: der Abstand oder die Entfernung eines höhern Tons von einem tiefern. Die brauchbarsten und in der heutigen Musik auf- und angenommenen Intervalle sind folgende:

§. 3.

Die Intervalle werden vom Basstone aufwärts abgezählt, und es ist gleichviel, in welcher Oktave sie liegen. So ist z. B. g die Quinte von c; ersteres liege nun in der kleinen, ein - oder zweigestrichenen Oktave.

§. 4.

Der Generalbass hat es mit Akkorden zu thun. Wenn mehrere Intervalle über einander verbunden und also zugleich angeschlagen oder gehört werden, so wird diess ein Akkord genannt.

§. 5.

Die Intervalle werden mit Ziffern oder Zahlen über der Bassnote angezeigt und Signaturen genannt. Intervalle, welche auf einer Stufe stehen, behalten immer dieselbe Benennung, und werden nur durch die Beiwörter, vermindert, klein, gross und übermässig unterschieden. Die Intervalle werden so genommen, wie sie in jeder Tonart vorgezeichnet sind. So ist in Cdur, e, und in Edur, gis die grosse Terz. Diese heissen natürlich grosse Terzen. Wenn aber in Cdur es, und in Edur g vorkommt, so sind diess zufällige oder fremde Intervalle. Soll ein Intervall erhöhet werden, so geschieht es in denen mit ♯ vorgezeichneten Tonarten entweder mit einem Strich durch die Zahl, 4, 5, 6, oder durch ein * neben der Ziffer 8*, 9*. In denen mit ♭ vorgezeichneten, durch ein ♮ neben der Zahl, 2♮, 4♮, 6♮. Soll ein Intervall erniedrigt werden, so geschieht es durch ♭, neben der Ziffer, 2♭, 4♭, 6♭, ♭7. Soll ein erhöhtes oder erniedrigtes Intervall wiederhergestellt werden, so setzt man ein ♮ neben die Ziffer.

§. 6.

Wenn Ziffern gerade übereinander stehen, so werden sie zugleich mit der Bassnote angeschlagen *a)*.

Stehen zwei Ziffern neben einander, so werden sie bei einer geraden Note in zwei gleichen Zeiten angeschlagen *b)*.

Hat die Bassnote drei Theile, so erhält die erste Ziffer zwei Zeiten und die zweite eine *c)*.

Hat eine gerade Note drei Ziffern, so ist die Eintheilung wie bei *d)*.

Drei Ziffern über einer ungeraden Note werden in drei gleichen Zeiten angeschlagen *e)*. Verlangt es der Komponist anders, so muss er es ausdrücklich anzeigen.

Ziffern über kurzen Pausen, werden zur Pause angeschlagen, und beziehen sich auf die folgende Note *f)*.

Ziffern über langen Pausen, werden auch zur Pause angeschlagen, beziehen sich aber auf die vorhergehende Note *g)*.

Ein Queerstrich oder mehrere zeigt an, dass ein Intervall oder mehrere liegen bleiben sollen *h) i)*.

Bei puncktirten Noten geht die zweite gewöhnlich ohne Anschlag durch, wenn beide zu einer Harmonie gehören *k)*. Ausserdem muss es ausdrücklich angezeigt werden *l)*.

Hat die zweite Note den Punkt, so wird wie bei *m)* damit verfahren.

Einige Kunstwörter, welche beim Generalbass vorkommen.

§. 7.

Tonika, ist der Hauptton, aus welchem das Stück gesezt ist.

Dominante, (Oberdominante) die Quinte des Haupttons.

Unterdominante, die Quarte des Haupttons.

Obermediante, die Terz des Haupttons.

Untermediante, die Sechste des Haupttons.

Subsemitonium oder *Leitton*, die Septime des Haupttons.

Tasto Solo, *t. s.* bedeutet, dass die Bassnoten allein, ohne Begleitung gespielt werden sollen.

Unisono, *all' unis. all' Ottava* zeigt an, dass der Bass mit der rechten Hand eine Oktave höher mitgespielt werden soll.

Akkompagnement, *Begleitung*, werden diejenigen Stimmen genennet, welche die Hauptstimme nicht führen. Der Generalbassspieler ist blos Begleiter. Gewöhnlich spielt man vierstimmig, so, dass die rechte Hand drei Stimmen nimmt, und diess heisst die enge oder ungetheilte Begleitung. Es treten aber auch Fälle ein, wo man eine oder mehrere Stimmen mit der linken Hand zu nehmen, genöthigt wird, und diess heisst die zerstreute oder getheilte Begleitung.

§. 8.

Die Intervalle werden eingetheilt, in konsonirende (wohlklingende) und dissonirende (übelklingende).

Konsonanzen (Wohlklänge) sind: der Einklang, die reine Oktave, reine Quinte und reine Quarte, die grosse und kleine Terz, die kleine und grosse Sechste. Die vier ersten heissen vollkommene, die übrigen unvollkommene Konsonanzen. Alle übrige Intervalle sind dissonirend. Konsonanzen können frei eintreten und zu andern gehen und springen. Dissonanzen haben ihre bestimmte Fortschreitung und müssen gehörig vorbereitet und aufgelöset werden, welches an seinem Orte vorkommen wird.

§. 9.

Die Fortschreitung der Intervalle geschiehet auf dreierlei Art:

1) in gerader Bewegung, wenn die Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen (*motus rectus*) *a*).

2) in der Gegenbewegung, wenn eine oder mehrere Stimmen hinauf- und die andern abwärts gehen (*motus contrarius*) *b*). Diess ist die vorzüglichste beim Generalbassspielen, indem man dadurch vielen Fehlern entgehen kann.

3) Die vermischte oder Seitenbewegung, wenn eine Stimme liegen bleibt, indem sich die andern fortbewegen (*motus obliquus*) *c*).

Von durchgehenden Noten.

§. 10.

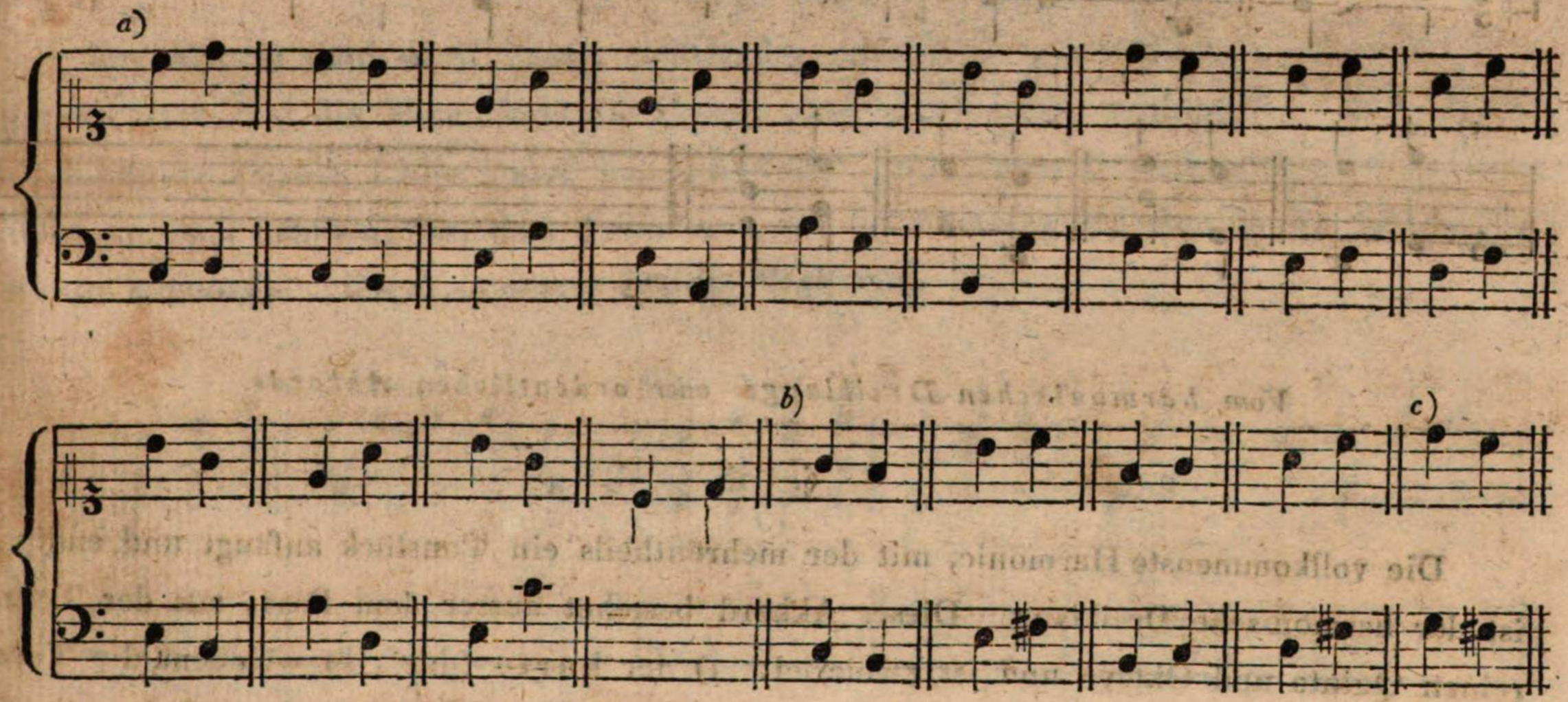
Durchgehende Noten sind solche, welche nicht zur Harmonie gehören. Der Durchgang ist zweierlei:

1) Der reguläre (*transitus regularis*), wenn zwei Noten stufenweise, im Bass auf- oder abwärts gehen und die zweite nicht zum Akkord gehört *a*).

2) Der irreguläre (*transitus irregularis*), wenn die erste von zweien nicht zum Akkord gehört *b*); diese heissen auch Wechselnoten. Letztere werden am besten wie bei *b*) bezeichnet, welcher Querstrich anzeiget, dass der Akkord der zweiten Note zur ersten angeschlagen werden soll. Oder man beziffert sie wie bei *c*). Es können aber auch mehrere durchgehende Noten zu einem Akkord angebracht werden *d*). Durchgehende Noten, welche selbst im Akkord liegen, heissen: harmonische Nebennoten *e*).

§. 11.

Zwei oder mehrere vollkommene Konsonanzen, d. i. zwei Oktaven oder zwei reine Quinten in einerlei Stimmen, können nicht hintereinander folgen, es geschehe in gerader oder ungerader Bewegung, weder sprung - noch stufenweise. Hierunter ist auch der Einklang mit verstanden. Die Beispiele bei *a*) wären demnach alle falsch. Zwei Quinten verschiedener Art können auf einander folgen *b*), doch besser auf eine vollkommene eine falsche *c*), als umgekehrt, und sie gehören in die Mittelstimmen. Oktaven sind zu setzen erlaubt, wenn der Komponist einen besondern Endzweck dadurch erreichen will *d*).



§. 12.

Es giebt noch eine Art verdeckter oder heimlicher Oktaven und Quinten, welche entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung springen *a*), oder eine stufenweise, die andere aber sprungweise sich fort beweget *b*) und die ledigen Stellen mit Noten ausgefüllt werden. In den Mittelstimmen können sie nicht immer vermieden werden, aber die beiden äussern Stimmen müssen so viel wie möglich ganz rein seyn. Doch sind jene Gänge bei *c*) erlaubt und kommen, besonders beim Schluss, fast jedesmal vor.

Vom harmonischen Dreiklange oder ordentlichen Akkorde.

§. 13.

Die vollkommenste Harmonie, mit der mehrentheils ein Tonstück anfängt und endigt, ist der harmonische Dreiklang. Dieser Akkord bestehet ausser dem Bass, aus der Terz, reinen Quinte und Oktave und ist zweierlei: 1) der harte (dur), in welchem die Terz gross ist *a*); 2) der weiche (moll), in welchem die Terz klein ist *b*). Jeder dieser Akkorde lässt sich in dreien Lagen nehmen, 1) da die Oktave, 2) die Terz und 3) die Quinte in der Oberstimme liegt. Die Oktave und Quinte werden in beiden Akkorden immer rein genommen, nur die Terz ist bald gross bald klein.

Beide Akkorde werden nicht beziffert, so lange das Stück im Haupttone bleibt und die Intervalle werden genommen, wie sie die jedesmalige Vorzeichnung giebt. Wenn es nöthig ist, so wird der Akkord durch 3, 5, $\frac{6}{3}$ oder $\frac{8}{3}$ auch wohl $\frac{8}{5}$ über der Bassnote angezeigt. Soll die zufällig grosse Terz genommen werden, so geschieht es durch $\sharp$, $\frac{5}{\sharp}$,

$\frac{8}{*}$ *c*). Soll es aber die zufällig kleine Terz seyn, so wird ein ♭, oder $\frac{5}{♭}$, $\frac{8}{♭}$ über die Note gesezt *d*). Das ♮ erniedrigt das * um einen halben Ton *e*), und erhöhet das ♭ um eben so viel *f*).

§. 14.

Der Akkord wird nicht immer vollständig, wie §. 13. genommen, sondern aus Ursachen wird bald die Terz, bald die Quinte oder die Oktave verdoppelt. Die Quinte oder Oktave können fehlen, aber **nie** die Terz. Ein Intervall verdoppeln, heisst: dasselbe zweimal nehmen, so, dass dieses entweder im Einklang *a*), oder in der Oktave zu stehen kommt *b*). Bei *c*) in der getheilten Begleitung.

§. 15.

Um Quinten und Oktaven zu entgehen, giebt es zwei Mittel: 1) Durch die Gegenbewegung. 2) Durch Verdoppelung eines Intervalls. Die Beispiele bei *a)* sind alle falsch, weil jedesmal vom ersten zum zweiten Akkord Oktaven und Quinten entstehen. Hier entsteht nun die Regel: Wenn der Bass eine Stufe aufwärts gehet, so wird in den Oberstimmen die Gegenbewegung genommen *b)*, und so auch im umgekehrten Fall *c)*; oder es wird in einem der beiden Akkorde die Terz verdoppelt *d)*, und die Oktave weggelassen.

§. 16.

Jedes Intervall des Dreiklangs kann verdoppelt werden, ausgenommen die grosse Terz der Dominante, als Leitton des Haupttons, so auch alle zufällig grosse Terzen, wenn sie einen halben Ton aufwärts gehen. Also sind die Verdoppelungen der grossen Terz bei *a)* schlecht und bei *b)* recht. Das Subsemitonium geht gewöhnlich einen halben Ton hinauf, der Bass mag in dem Hauptton gehen *b)*, oder eine Stufe über sich treten *c)*. Im lezten Fall wird am besten die Terz im zweiten Akkord verdoppelt *c)*. In den Mittelstimmen ist es noch erträglich, wenn der Leitton herunter in die Quinte springt *d)*, und

man ist sogar bisweilen genöthigt, es zu thun; aber in der Oberstimme ist es nicht zu dulden *e*).

§. 17.

Unmelodische Fortschreitungen in einer Stimme, sind schwer zu singen und daher nicht erlaubt zu setzen. Diese sind alle übermässige Intervalle *a*). In der Umkehrung werden sie zu verminderten und sind erlaubt *b*). Auch die grosse Septime ist schwer zu singen *c*).

§. 18.

Wenn in einer weichen Tonart der Bass von der Dominante einen halben Ton steigt, und beide Akkorde die grosse Terz haben, so wird beim zweiten die Terz ver-

doppelt *a*) und so im umgekehrten Fall *b*). Ausserdem entstehet eine unmelodische Fortschreitung der übermässigen Sekunde *c*). Also sind die Beispiele bei *c*) falsch. Bei *d*) stehen diese beiden Akkorde im getheilten Akkompagnement.

§. 19.

Auch in der Gegenbewegung können weder zwei Oktaven noch Quinten auf einander folgen *a*); daher muss im ersten Akkord die Terz verdoppelt werden *b*). Bei springenden Bassnoten nimmt man immer den zunächst liegenden Akkord, indem fast jedesmal ein – oder mehrere Intervalle im vorhergehenden enthalten sind, welche zum folgenden gehören. Also sind die Beispiele bei *c*) gut und jene bei *d*) schlecht, wegen der Sprünge der Oberstimmen. Man geht mit der rechten Hand ohne Noth nicht über f und nicht tiefer bis ins kleine g oder f.

§. 20.

Wenn die Oberstimme vorgeschrieben ist, wie im Choral, so ist es ungleich schwerer, die Fehler zu vermeiden, als ohne dieselbe, indem man im ersten Fall gebunden ist, im andern aber Freiheit hat. Da kommen oft durchgehende Noten in der Melodie vor, wodurch leicht Fehler entstehen *a)*. Um diesen zu entgehen, muss bald diess bald jenes Intervall verdoppelt werden *b)*, oder man hilft sich durch eine nachschlagende Note *c)*, welche letztere Art aber nicht die beste ist.

§. 21.

Bei vorgeschriebener Melodie kommen Verdoppelungen aller Art vor, besonders, wenn die Oberstimme in mehreren Terzen mit dem Bass fortschreitet. Hier wird immer bei einem von zwei Akkorden die Terz verdoppelt *a)*, sonst entstehen lauter Oktaven und Quinten *b)*. Bisweilen geschiehet eine Verdoppelung, um einen schönern Gesang zu erhalten *c)*; anstatt bei *d)*. Oft, um verbotenen Fortschreitungen übermässiger Intervallen zu entgehen. In dem Beispiel bei *e)* im zweiten Akkord muss die Terz im Einklang verdoppelt seyn, weil ausserdem die zweite Stimme eine übermässige Se-

kunde und die dritte eine übermässige Quinte machten *f)*. So kann im dritten Akkord die Quinte nicht stattfinden, weil alsdann die zweite Stimme eine übermässige Quarte und die dritte eine übermässige Quinte hätte springen müssen *g)*, welche unmelodische Sprünge nach §. 17. verboten sind. Bei *h)* findet man einige Beispiele, wo die getheilte Begleitung nothwendig wird, indem man sie in der ungetheilten Begleitung nicht ohne Fehler nehmen kann, wie bei *i)* zu sehen. Ich füge bei *k)* noch einige Exempel hinzu, woraus der Lernende sich prüfen kann, warum diess oder jenes Intervall verdoppelt oder weggelassen werden muss.

Anmerkung.

Folgende kurze Beispiele setze nun der Lernende in Akkorden, in dreien Lagen aus, versetze sie in mehrere Tonarten und beobachte folgende Regeln;

1) Bei springenden Bassnoten wird allezeit der zunächst liegende Akkord genommen §. 19. *c*).

2) Bei stuffenweise auf – und abwärts gehenden Noten entgehet man Oktaven, Quinten und andern verbotenen Fortschreitungen *a*), durch die Gegenbewegung und *b*) durch Verdoppelung eines oder andern Intervalls des Dreiklangs.

3) Der Leitton oder das Subsemitonium, so wie alle zufällig grosse Terzen, welche ihrer Natur gemäss, einen halben Ton aufwärts gehen müssen, werden nie verdoppelt. Die Akkorde werden ohne alle Verzierungen vorgetragen.

§. 15.

§. 13. c)

§. 13. d)

§. 16. c)

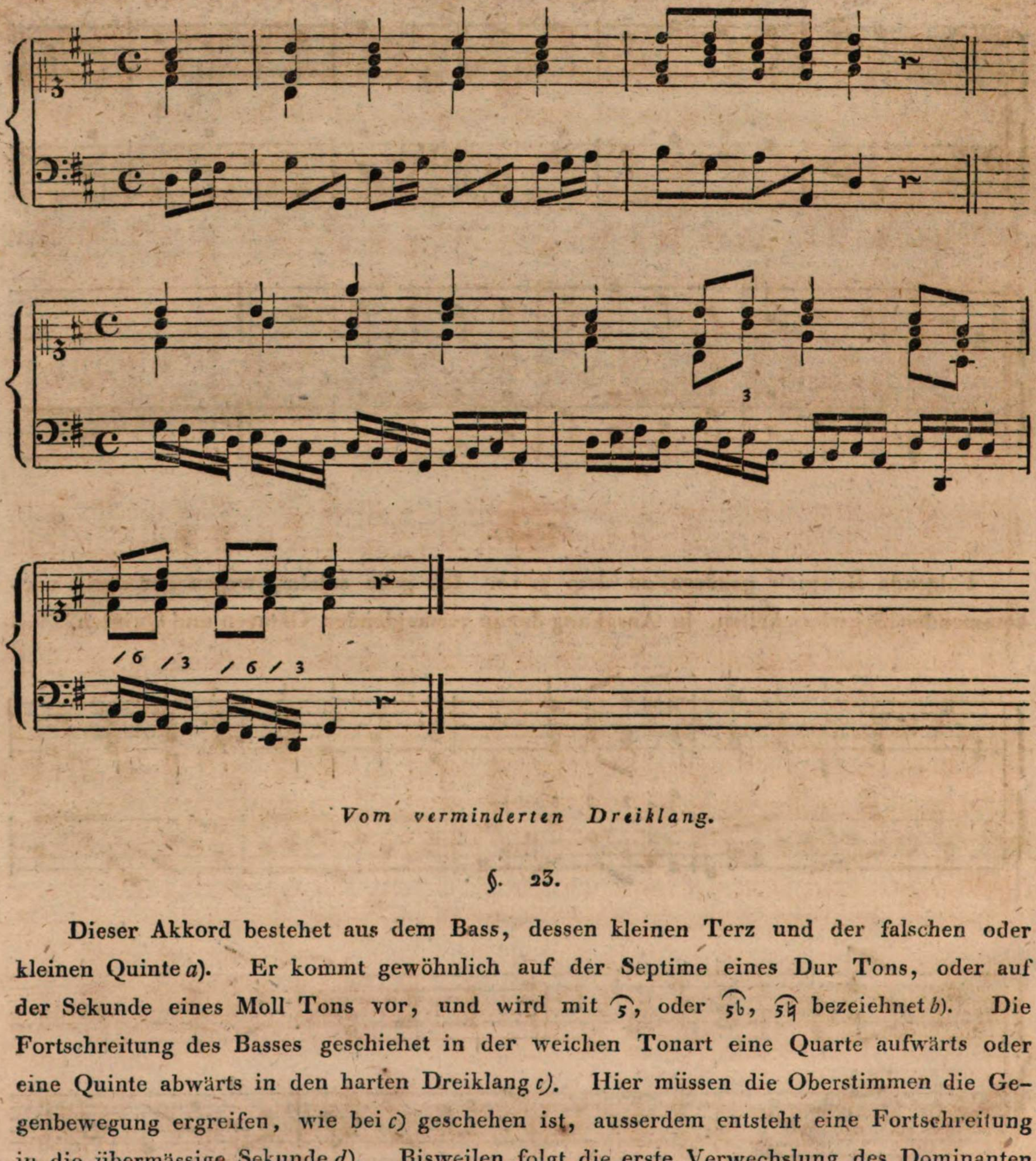
§. 21. a)

§ 20.

§. 21.

§. 22.

Folgende Beispiele gehören zu dem §. 10. Ich gebe solche, wegen der darin vorkommenden Schwierigkeiten, in Ansehung der zu vermeidenden Oktaven und Quinten.



Vom verminderten Dreiklang.

§. 23.

Dieser Akkord bestehet aus dem Bass, dessen kleinen Terz und der falschen oder kleinen Quinte *a*). Er kommt gewöhnlich auf der Septime eines Dur Tons, oder auf der Sekunde eines Moll Tons vor, und wird mit $\overset{\frown}{5}$, oder $\overset{\frown}{5\flat}$, $\overset{\frown}{5\natural}$ bezeichnet *b*). Die Fortschreitung des Basses geschiehet in der weichen Tonart eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts in den harten Dreiklang *c*). Hier müssen die Oberstimmen die Gegenbewegung ergreifen, wie bei *c*) geschehen ist, ausserdem entsteht eine Fortschreitung in die übermässige Sekunde *d*). Bisweilen folgt die erste Verwechslung des Dominanten

Akkords auf diesen *e)* oder der Bass tritt einen halben Ton hinauf in den Sechstenakkord *f)*. In der harten Tonart gehet der Bass eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts mit dem weichen Dreiklang *g)*. Die Quinte tritt einen halben Ton herunter. Mit der doppelten Terz klingt er am angenehmsten *h)*, obgleich jedes Intervall verdoppelt werden kann.

Vom übermässigen Dreiklang.

§. 24.

Dieser Akkord bestehet aus dem Bass, der grossen Terz und übermässigen Quinte *a*). Die Quinte tritt jedesmal einen halben Ton hinauf *b*). Sie liegt mehrentheils im vorhergehenden Akkord *c*), oder sie kommt durchgehend vor *d*), oder als ein dissonirender Vorhalt *e*).

Vom Sechstenakkord

aus dem harten und weichen Dreiklang.

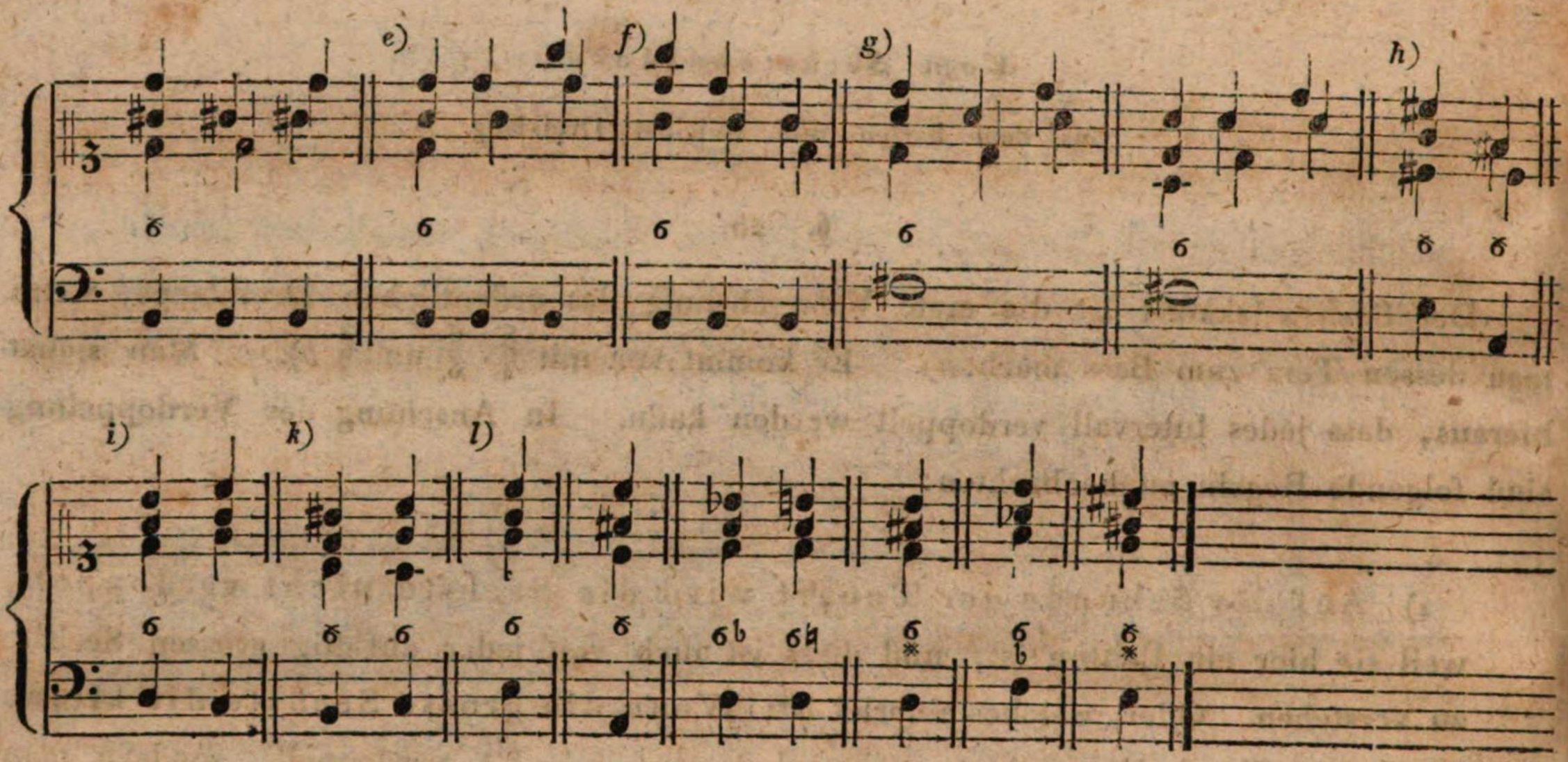
§. 25.

Der Sechstenakkord ist die erste Verwechslung des ordentlichen Dreiklangs, wenn man dessen Terz zum Bass macht *a*). Er kommt vor mit $\frac{8}{3}$, $\frac{6}{3}$ und $\frac{3}{3}$ *b*). Man siehet hieraus, dass jedes Intervall verdoppelt werden kann. In Ansehung der Verdoppelung sind folgende Regeln zu beobachten:

1) Auf der Sekunde der Tonart wird die Sechste nicht verdoppelt, weil sie hier ein Leitton ist, und diess ist auch von jeder zufällig grossen Sechste zu verstehen. Oder, welches einerlei ist: Wenn die grosse Sechste die kleine Terz zur Begleitung hat, so wird erstere nicht verdoppelt, sondern man nimmt entweder $\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{3}$, *d*).

2) Kommt der Sechstenakkord auf dem Subsemitonium vor, so wird die Oktave nie dazu genommen, sondern die Terz *e*) oder Sechste *f*) wird verdoppelt. So verhält es sich auch mit den zufällig erhöhten Tönen des Basses beim Sechstenakkord *g*). Also sind die Beispiele bei *h*) unrecht.

Die Fortschreitung des Basses auf der Sekunde der Tonart mit der Sechste geschiehet entweder eine Stufe abwärts in den Dreiklang *i*) oder eine aufwärts in den Sechstenakkord *k*). Dieser Akkord wird mit der 6 allein, mit den nöthigen Versetzungszeichen angezeigt, oder noch mit der Terz, wenn diese erniedrigt oder erhöht werden soll *l*).



§. 26.

Verdoppelungen werden nothwendig,

1) um Oktaven und Quinten zu vermeiden, besonders bei auf - und absteigenden Bassnoten mit Sechstenakkorden. Hier verfährt man wie bei *a*) oder *b*). Ausserdem entstehen lauter Quinten und Oktaven *c*).

2) Um übermässigen Fortschreitungen auszuweichen *d*). Also sind die Exempel bei *d*) recht und bei *e*) unrecht. Am schlechtesten ist die Lage bei dergleichen Gängen, wo die Terz oben liegt, weil es immer quintenmässig klingt *f*). Auch in der Gegenbewegung nehmen sie sich nicht zum besten aus. Die Lage, wo die Sechste oben liegt, ist die vorzüglichste, wie bei *a*) und *b*). Die Oktave in der Oberstimme klingt leer und jung.

3) Bei vorgeschriebener Oberstimme im Choral *g*).

4) In der zerstreuten Harmonie, damit die Mittelstimmen nicht zu weit vom Bass entfernt liegen *h*).

Bei geschwinden Bassnoten spielt man dreistimmig *i*).

§. 27.

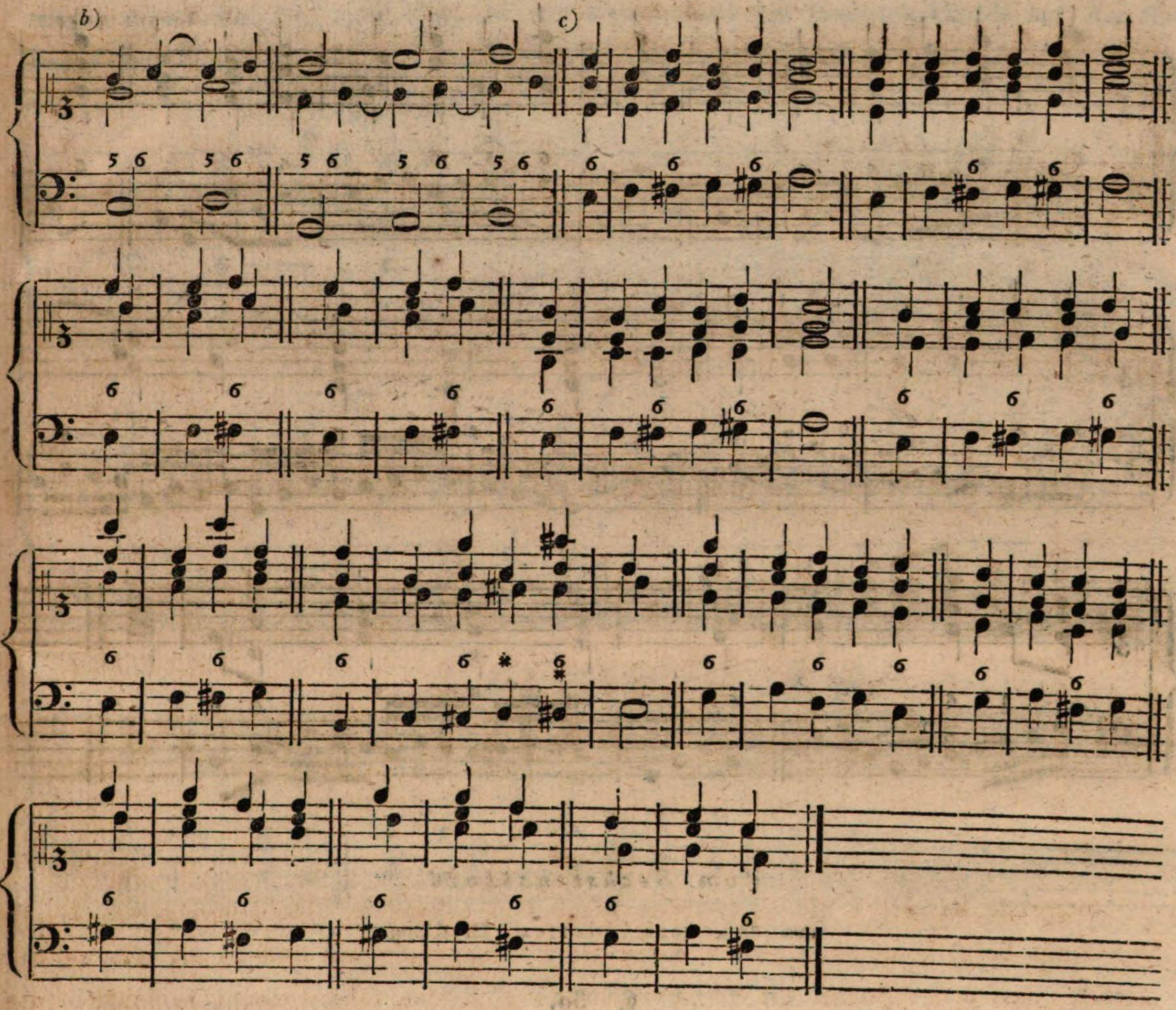
Bei einzelnen Sechstenakkorden richtet man sich nach der Lage des vorhergehenden und nachfolgenden Akkordes und nimmt immer den zunächst liegenden Akkord *a*). Die Gänge bei *b*) können auf mancherlei Weise behandelt werden.

§. 28.

Steigende Bassnoten mit 56, werden wie bei *a*) behandelt. Dreistimmig wie bei *b*). Die Gänge bei *c*) kommen mit allen Arten der Verdoppelung vor und es ist nur zu bemerken, dass man dieselbe Art der Fortschreitung in den Oberstimmen beibehält, wie sie angefangen worden. Diess gilt auch von jenen Sätzen §. 27 *b*).

b)

c)



§. 29.

Einige Beispiele mit durchgehenden Noten.

Vom Sechstenakkord

aus dem verminderten Dreiklang.

§. 30.

Wenn man die Terz des verminderten Dreiklangs zum Bass macht, so entsteht ein Sechstenakkord, welcher nebst dem Bass aus der kleinen Terz, grossen Sechste und reinen Oktave besteht *a*), welches die erste Verwechslung ist. Jedes Intervall kann verdoppelt werden *b*). Mit der Oktave klingt er am angenehmsten, besonders wenn die Sechste oben liegt. Gewöhnlich gehet der Bass einen Ton aufwärts in den harten Dreiklang. In diesem Falle müssen die Oberstimmen die Gegenbewegung nehmen *c*), weil sonst eine übermässige Sekunde entstehet *d*). Bei *e*) siehet man die übrigen Fortschrei-

tungen dieses Akkords, und diess ist der Unterschied des Sechstenakkords auf der Sekunde der Tonart §. 25. *i. k)* und diesem. Bei *f)* zerstreut.

Vom Sechstenakkord

aus dem übermässigen Dreiklang.

§. 31.

Diess ist die erste Verwechslung des übermässigen Dreiklangs, wenn die Terz des letztern zum Basse wird, und besteht aus der grossen Terz, kleinen Sechste und Oktave *a)*, oder die Sechste wird statt der Oktave verdoppelt *b)*. Die grosse Terz liegt bisweilen vorher *c)* mehrentheils aber kommt sie durchgehend *d)* vor, tritt jedesmal einen halben Ton aufwärts und wird nie verdoppelt.

Vom Quartsechstenakkord

aus dem harten und weichen Dreiklang.

§. 32.

Der Quartsechstenakkord ist die zweite Verwechslung des Dreiklangs, wenn dessen Quinte zum Basse wird. Er bestehet aus $\frac{6}{4}$ *a*). Die Sechste sowohl *b*) als die Quarte kann verdoppelt werden *c*). In zerstreuter Harmonie *d*).

Vom Quartsechstenakkord
aus dem verminderten Dreiklang.

§. 33.

Der Quartsechstenakkord ist die zweite Verwechslung des verminderten Dreiklangs, wenn die Quinte des letztern zum Basse wird, und besteht aus der grossen oder übermässigen Quarte, grossen Sechste und Oktave *a*). Alle drei Intervalle lassen sich verdoppeln *b*), doch nimmt er sich mit der doppelten Sechste am besten aus *c*).

Vom Quartsechstenakkord
aus dem übermässigen Dreiklang.

§. 34.

Dieser Akkord, als zweite Verwechslung des übermässigen Dreiklangs hat entweder die doppelte Quarte mit der kleinen Sechste *a*), oder die doppelte Sechste mit der verminderten Quarte bei sich *b*). Dessen Behandlung bei *c*).

§. 35.

Alle Sechsten - und Sechstquartenakkorde gründen sich auf einen Dreiklang; und sie sind Verwechslungen desselben, es sey der harte oder weiche, der verminderte oder übermässige Dreiklang. Daher können auch diejenigen Intervalle, welche im Dreiklang keiner Verdoppelung fähig sind, in den Verwechslungen, welche dieselben vorstellen, nicht verdoppelt werden.

§. 36.

Die hier folgenden Akkorde, bis inclusive §. 40. sind zwar bisher nicht alle im Gebrauch gewesen, aber die meisten davon findet man in den heutigen Kompositionen häufig, und sogar in Singestükken berühmter Männer. Ich zeige hier die Grundakkorde nebst deren Verwechslungen und ihrer Behandlung an, und überlasse es Jedem, nach seiner Einsicht und seinem Belieben, Gebrauch davon zu machen. Am rechten Ort und zu rechter Zeit angebracht, können sie von guter und grosser Wirkung seyn. Der Lernende wird wohl thun, wenn er vorerst diese Akkorde übergehet und sich alsdann damit abgiebt, wenn ihm die dissonirenden Akkorde bekannt genug sind.

Vom Dreiklang

aus der verminderten Terz und falschen Quinte.

§. 37.

Dieser Akkord kommt auf der erhöhten Quarte der weichen Tonart vor, und ist nur dreistimmig *a*). Die verminderte Terz liegt allezeit vorher *b*). Sie tritt jedesmal einen halben Ton herunter, und kann sowohl auf einem guten als schlechten Takttheil eintreten, so auch dessen Verwechslung.

Der Sechstenakkord, als erste Verwechslung, besteht nebst dem Bass aus der grossen Terz und übermässigen Sechste *c*). Er ist von vielfältigem Gebrauch und angenehmer Wirkung. Er wird auch vierstimmig gebraucht, entweder mit der doppelten Terz *d*) oder auch mit der Oktave *e*).

Der Sechstquartenakkord als zweite Verwechslung ist nur dreistimmig, und besteht aus der übermässigen Quarte und kleinen Sechste *f*). Er ist nur in dieser Lage anwendbar.

Bei diesen und den folgenden Akkorden ist nur zu beobachten, dass die übermässigen Intervalle einen halben Ton über sich treten, die verminderten aber um eben so viel herunter gehen, und dass beide nicht verdoppelt werden.

Vom Dreiklang

aus der grossen Terz, falschen Quinte und Oktave bestehend *a)*.

§. 38.

In diesem Dreiklang liegt mehrentheils die falsche Quinte vorher, und dann kann die grosse Terz frei eintreten *b)*. Ausserdem kommt die grosse Terz durchgehend vor *c)*. Die Fortschreitung des Basses gehet entweder eine Quarte herauf oder eine Quinte herunter in den harten Dreiklang oder in dessen erste Verwechslung, oder einen halben Ton

aufwärts mit dem Sechstenakkord *d*). Die Lage, wo die Terz oben liegt, nimmt sich am besten aus. Dreistimmig wie bei *d*).

Der hieraus entspringende Sechstenakkord besteht aus dem Bass, der verminderten Terz und kleinen Sechste. Letztere wird verdoppelt *e*). Dreistimmig bei *f*).

Der Quartsechstenakkord besteht aus dem Bass, der übermässigen Quarte und übermässigen Sechste. Die Quarte kann verdoppelt werden *g*). Dreistimmig wie bei *h*). Entweder der Bass oder die Quarte liegt schon vorher.

Vom Dreiklang

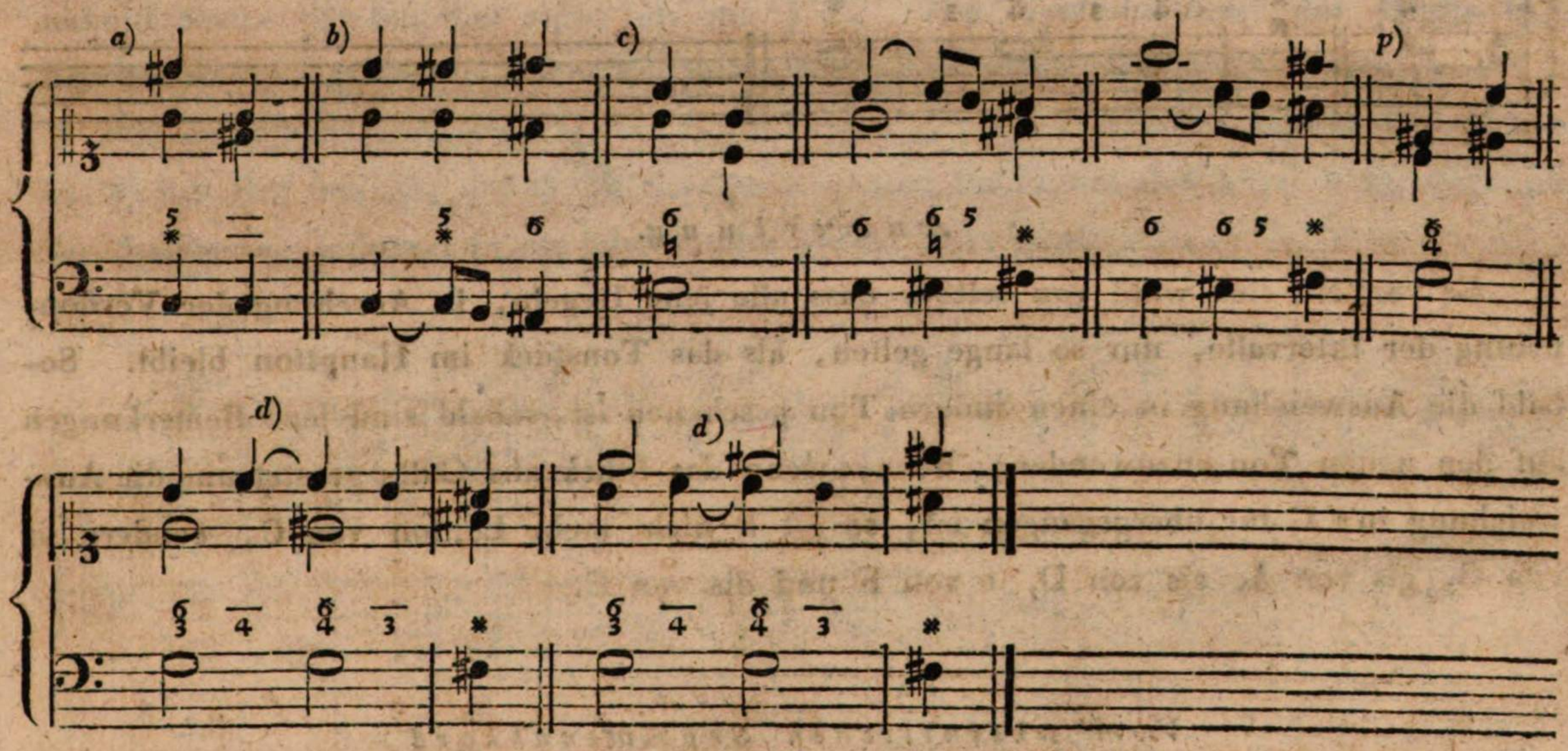
aus der übermässigen Terz und reinen Quinte *a)*.

§. 39.

Dieser Akkord ist nur dreistimmig anwendbar, und zwar blos in der Lage, da die Terz oben liegt *b)*.

Der Sechstenakkord bestehet aus der verminderten Terz und verminderten Sechste und wird dreistimmig behandelt *c)*.

Der Quartsechstenakkord, welcher aus der reinen Quarte und übermässigen Sechste bestehet, kommt auch nur dreistimmig und selten vor *d)*.

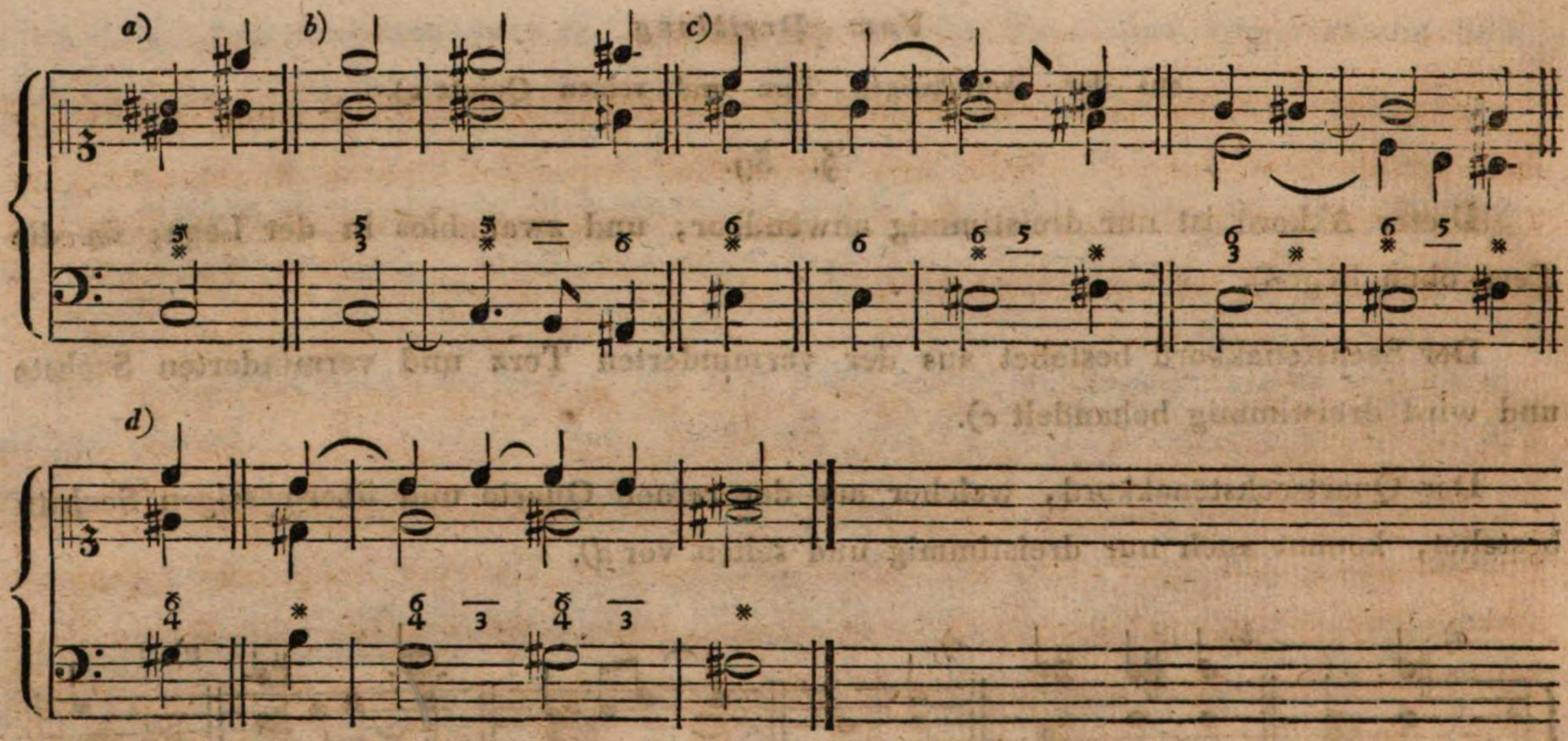


Vom Dreiklang

welcher aus der übermässigeu Terz und übermässigen Quinte besteht *a)*.

§. 40.

Dieser Akkord wird ebenfalls nur dreistimmig behandelt, und ist nur in der Lage bei *b)* zu gebrauchen, so auch die erste *c)* und zweite Verwechslung desselben *d)*.



Anmerkung.

Es versteht sich wohl von selbst, dass alle jene Regeln, in Ansehung der Verdoppelung der Intervalle, nur so lange gelten, als das Tonstück im Hauptton bleibt. Sobald die Ausweichung in einen andern Ton geschehen ist, sobald sind jene Bemerkungen auf den neuen Ton anzuwenden; denn, wenn das Stück aus C dur gesetzt und die Ausweichung in's G dur übergegangen ist, so ist h nicht mehr Leitton von C, sondern fis von G, gis von A, cis von D, e von F und dis von E.

Vom wesentlichen Septimenakkord und dessen Verwechslungen.

§. 41.

Dissonanzen (Uebelklänge) sind solche Töne oder Intervalle, welche dem Gehör unangenehm vorkommen. Um diese Härte zu mindern, müssen sie vorbereitet und aufgelöst werden. Eine Dissonanz vorbereiten heisst: solche im vorhergehenden Akkord als Konsonanz hören lassen. Auflösen heisst: die Dissonanz in eine Konsonanz übergehen lassen.

§. 42.

Es giebt zweierlei Arten von Dissonanzen, nämlich wesentliche und zufällige oder stellvertretende. Beide sind einem und demselben Gesetze in Ansehung der Vorbereitung und Auflösung unterworfen. Die Auflösung muss in der nämlichen Stimme geschehen, in der sie vorbereitet wird.

§. 43.

Wesentliche dissonirende Akkorde sind der Septimenakkord und dessen drei Verwechslungen. Auf jedem Ton der harten und weichen Tonleiter findet der Septimenakkord Statt. Er bestehet eigentlich aus $\frac{7}{5}_{3}$ *a*). Die Fortschreitung des Basses beim Septimenakkord geschiehet entweder eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts in den harten oder weichen Dreiklang *b*). Bei *c*) ist die Septime durch die Oktave; bei *d*) mit der Sechste; bei *e*) mit der Quinte, und bei *f*) mit der Terz vorbereitet und die Auflössung jedesmal in die kleine oder grosse Terz geschehen.

§. 44.

In Ansehung der Verdoppelung beim Septimenakkord ist folgendes zu bemerken:

1) Die Septime, so wie jede Dissonanz, wird nie verdoppelt, weil sie ihre bestimmte Fortschreitung haben.

2) Sowohl die grosse als kleine Terz kann verdoppelt werden, in diesem Falle bleibt die Quinte weg *a*).

3) Anstatt der Quinte kann die Oktave Statt finden *b*).

4) Die Terz kann nie wegbleiben, wohl aber die Quinte oder Oktave.

5) Wenn die kleine Septime die grosse Terz zur Begleitung hat, wird letztere nicht verdoppelt, weil sie ein Leitton ist, also sind die Beispiele bei *c*) unrecht und bei *d*) recht. Oder: Jeder Septimenakkord der Dominante hat die kleine Septime und grosse Terz, daher kann letztere nicht doppelt genommen werden, sondern die Oktave oder Quinte *d*).

6) Die grosse Terz im Septimenakkord auf der Dominante tritt, als Leitton, eigentlich einen halben Ton hinauf, besonders in der Oberstimme *e*). In den Mittelstimmen ist es eher erlaubt herunter in die Quinte zu springen *f*). Das Beispiel bei *g*) ist also verwerflich.

§. 45.

Die Auflösung der Septime geschieht ordentlicher Weise in die Terz nach §. 42. *b*). Ausserdem kann sie sich auflösen: 1) in die Quinte, 2) in die Sechste, 3) in die Oktave. Hier muss der Bass die Gegenbewegung nehmen, weil sonst verdeckte Oktaven entstehen 4).

§. 46.

Noch eine Art der Auflösung findet Statt, wenn der Bass eine durchgehende Note vorausnimmt, welche erst nach der Hauptnote folgen sollte *a*). Diess nennt man eine Vorausnahme (*anticipatio*) *a*), und sollte wie bei *b*) stehen. Zuletzt kann die Auflösung geschehen, wenn eine andere Stimme den Ton nimmt, welcher die Dissonanz war und solchen nun anstatt jener auflöset *c*). Diess heisst eine Verwechslung der Auflösung.

§. 47.

In folgenden Fällen kann die Septime **unvorbereitet** eintreten.

1) Durchgehend, aus der Oktave in die Septime *a*).

2) Aus der Quinte in die Septime *b*).

3) Aus der Terz in die Septime *c*).

4) Bei liegender Oberstimme, als Oktave vom Grundton *d*).

5) Auf der Dominante, ganz frei *e*) und

6) Auf der Septime der Durtonart, ganz frei *f*).

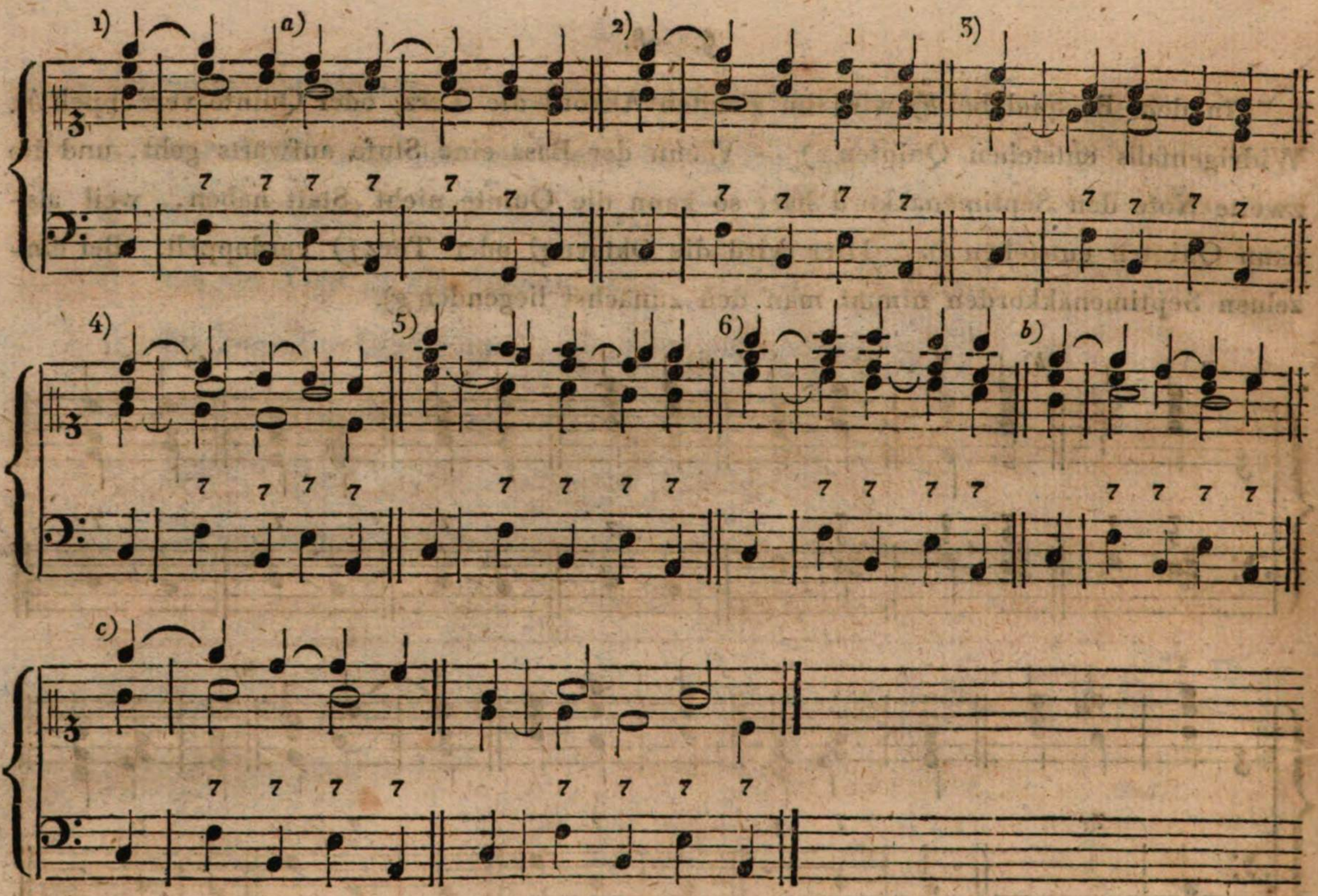
Der Septimenakkord wird bezeichnet mit 7, $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{\#}$, $\frac{7}{4}$, 7♭, $\frac{7}{3}$♭, $\frac{7}{\#}$, 7♮, $\frac{7}{3}$♯

§. 48.

In dem Beispiel bei *a*) wird im zweiten Akkord die Terz, oder Quinte verdoppelt *b*). Widrigenfalls entstehen Quinten *c*). Wenn der Bass eine Stufe aufwärts geht, und die zweite Note den Septimenakkord hat, so kann die Quinte nicht Statt haben, weil alsdann Quinten entstehen *d*). Hier wird die Oktave *e*) oder Terz *f*) verdoppelt. Bei einzelnen Septimenakkorden nimmt man den zunächst liegenden *g*).

§. 49.

Wenn der Bass in lauter Quarten – und Quinten – Sprüngen fortschreitet mit Septimenakkorden, so wird mit $\frac{7}{5}_{3}$ und $\frac{8}{5}_{3}$ abgewechselt *a*). Diess kann auf sechserlei Art geschehen *a*). Auch wie bei *b*) nimmt er sich gut aus. Dreistimmig wie bei *c*).



§. 50.

Dieser Satz kommt oft in Molltönen vor, wo zwei der Oberstimmen in lauter halben Tönen fortschreiten *a)*. Hier wird eben so wie §. 49. verfahren. Diese Septimen treten alle frei ein. Man kann sie als Vorausnahmen betrachten, welche eigentlich wie bei *b)* stehen sollten. Auch können sie aus diesem Grunde frei vorkommen, weil es lauter Dominantenakkorde sind.

§. 51.

Wenn bei der nämlichen Fortschreitung des Basses Noten mit 87 bezeichnet sind, so werden sie wie bei *a*) behandelt. Bei Quart – und Terzen – Sprüngen wie bei *b*). Durch das Nachschlagen aus der Quinte und Terz in die Septime bleibt man in einer bequemern Lage mit der rechten Hand. Wenn aber der Bass um eine Sekunde steigt, kann nicht aus der Quinte in die Septime gegangen werden, weil alsdann Quinten entstehen *c*). Denn der Sprung der Terz macht den Fehler nicht gut, es geschehe denn in ganz langsamer Bewegung *d*). Hier muss also aus der Oktave in die Septime gegangen werden *e*).

§. 52.

Durch die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen entstehen Verdoppelungen der konsonirenden Intervalle aller Art. Besonders ereignet sich dieses bei vorgeschriebener Melodie. Die Beispiele bei *a)* und die Choralmelodie bei *b)* mit einer

Erläuterung begleitet, wird alle vorhergegangene Regeln klar und deutlich machen. Was nun von der Behandlung der Septime gesagt worden, gilt auch von den drei Verwechslungen in Rücksicht des Intervalls, welches die Septime vorstellt.

a)

b) 1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11.

Im ersten Takt musste im zweiten Akkord die Oktave im Einklang verdoppelt werden nach §. 21. *k*). Im dritten Akkord ist die Terz doppelt, 1) wegen Auflösung der Septime, 2) weil Quinten und Oktaven vom zweiten zum dritten Viertel entstanden wären. T. 2. schlägt die Septime aus der Quinte nach, um den folgenden Akkord vollständig zu erhalten. T. 3. ist die Terz doppelt, nach §. 16. *c*). Daselbst im dritten Akkord musste das getheilte Akkompagnement gewählt werden, weil ausserdem der Alt und Bass Quinten in der Gegenbewegung machten, und überdiess alle Stimmen sprüngen würden. T. 4. ist die Terz im zweiten Akkord verdoppelt, um dem Fehler einer übermässigen Sekunde (gis, f) im Tenor zu entgehen. T. 5. tritt die Septime frei an §. 46. *d*). Im dritten Akkord ist die Terz doppelt, 1) wegen der aufzulösenden Septime, 2) weil h im Tenor als Leitton aufwärts gehen muss. Im vierten Akkord ist die dop-

pelte Sechste nothwendig, um die folgende Septime vorzubereiten, und wegen der Auflösung dieser Septime kommt es, dass der folgende Akkord zerstreut genommen werden muss, ausserdem würden die Mittelstimmen zu sehr springen und zu hoch gehen. T. 6. Im zweiten Akkord sprüngt die Terz des Tenors in die Septime, um den letzten Akkord mit der doppelten Terz zu erhalten §. 46. *c*). Würde der Tenor auf der letzten Note c nehmen, so entstünden vom sechsten zum siebenten Takt Oktaven zwischen der obern- und dritten Stimme. T. 7. Im ersten Akkord ist die Oktave verdoppelt und die Quinte kann nicht Statt haben §. 21. *e*), weil Quinten und Oktaven im Tenor und Bass vorkämen. Im zweiten Akkord konnte die Oktave nicht seyn, um eine übermässige Sekunde zu vermeiden gis, f. T. 8. Im ersten Akkord muss die Terz doppelt seyn, 1) wegen der Auflösung der vorherigen Septime, 2) wegen des darauf folgenden Akkordes §. 18. *b*). T. 9. kommt die Sechste im Einklang verdoppelt vor, um die Septime vorzubereiten. T. 10. nach §. 50. *e*). T. 11. wie im neunten Takt. T. 12. muss im letzten Akkord die Terz oder Quinte doppelt stehen §. 47. T. 13. Im sechsten Akkord kann weder die Sechste doppelt noch die Oktave angebracht werden, weil im ersten Fall eine übermässige Quarte, g, cis, oder eine übermässige Sekunde vorkäme. T. 14 gehet cis, als Leitton über sich in den Einklang. T. 15. Die zwei letzten Akkorde wie Takt 2 und 3. T. 16. muss die zerstreute Begleitung genommen werden. T. 17. wird die zerstreute Begleitung besser seyn, indem sonst zwischen Tenor und Bass Quinten entstehen. T. 18. wird zerstreut begleitet. T. 19. wie der siebente Takt, desgleichen wurde die Quinte im zweiten Akkord des zwanzigsten Taktes verdoppelt, um die Septime vorzubereiten. T. 22. wie im siebenten Takt. T. 23. ist im zweiten Akkord die Sechste im Einklang verdoppelt, um den Leitton gis herauf treten zu lassen. Im dritten Akkord ist die Terz des verminderten Dreiklangs verdoppelt, weil er viel angenehmer klingt als mit der Oktave, und weil ausserdem alle Stimmen zugleich sprüngen würden.

Vom Quintsechstenakkord

§. 53.

Der Septimenakkord ist der Stamm- oder Grundakkord der drei folgenden. Der Quintsechstenakkord ist die erste Verwechslung des Septimenakkords, wenn dessen Terz zum Basse gemacht wird, und wird mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet *a*), nebst den nöthigen Versetzungs-

zeichen *b*). Da die Quinte in diesem Akkord die Septime vorstellt, so ist sie auch in Ansehung der Vorbereitung und Auflösung denselben Regeln unterworfen. Bei *c*) ist die Quinte jedesmal durch eine Konsonanz vorbereitet. Wenn die Sechste liegt, so tritt die Quinte frei ein *d*). Die Auflösung der Quinte geschieht ordentlicher Weise in die Terz einer harten oder weichen Tonart; indem der Bass eine Stufe heraufstritt *d*) und *c*).

§. 54.

Wegen Vorbereitung der Quinte entstehen mancherlei Verdoppelungen der Konsonanzen *a*). Die Auflösung der Quinte geschiehet auch in andern Intervallen als in die Terz

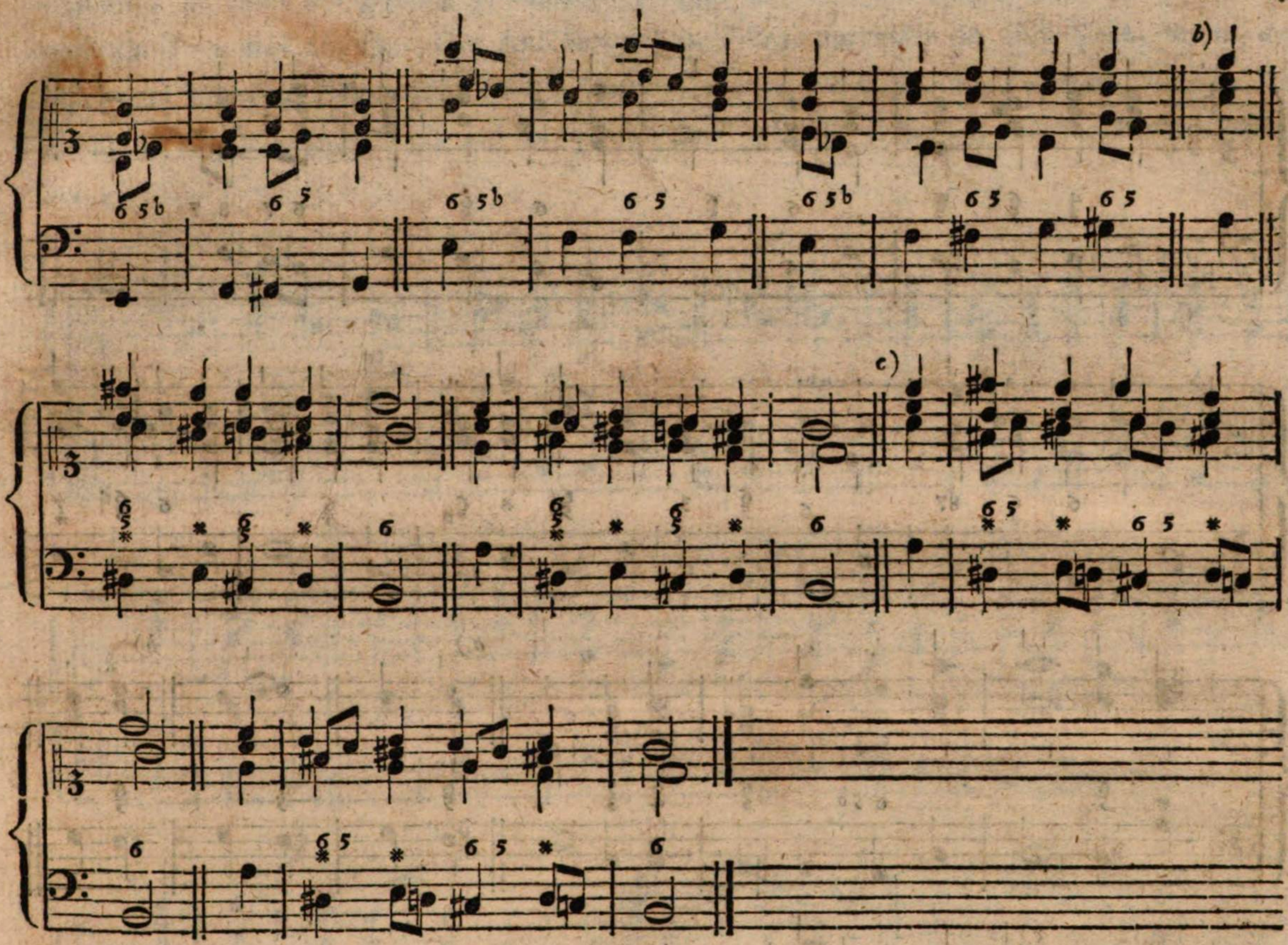
1) Durch Vorausnahme *b*) sollte wie bei *c*) seyn.

2) Durch Verwechslung der Auflösung *d*).

3) Durch Uebergehung eines Akkords *e*), sollte wie bei *f*) heissen.

§. 55.

Aus den §. 51. angeführten Beispielen entspringen folgende Sechstengänge mit nachschlagender Quinte *a*). Letztere tritt einen halben oder ganzen Ton herunter. Sie kommen auf mancherlei Weise vor. Wie ein solcher Satz anfängt, so wird er auch fortgeführt. Jene Fortschreitung durch halbe Töne bei *b*), hat ihren Grund in den §. 50. angezeigten Beispielen und sind Vorausnahmen, wie bei *c*) zu sehen ist.



§. 56.

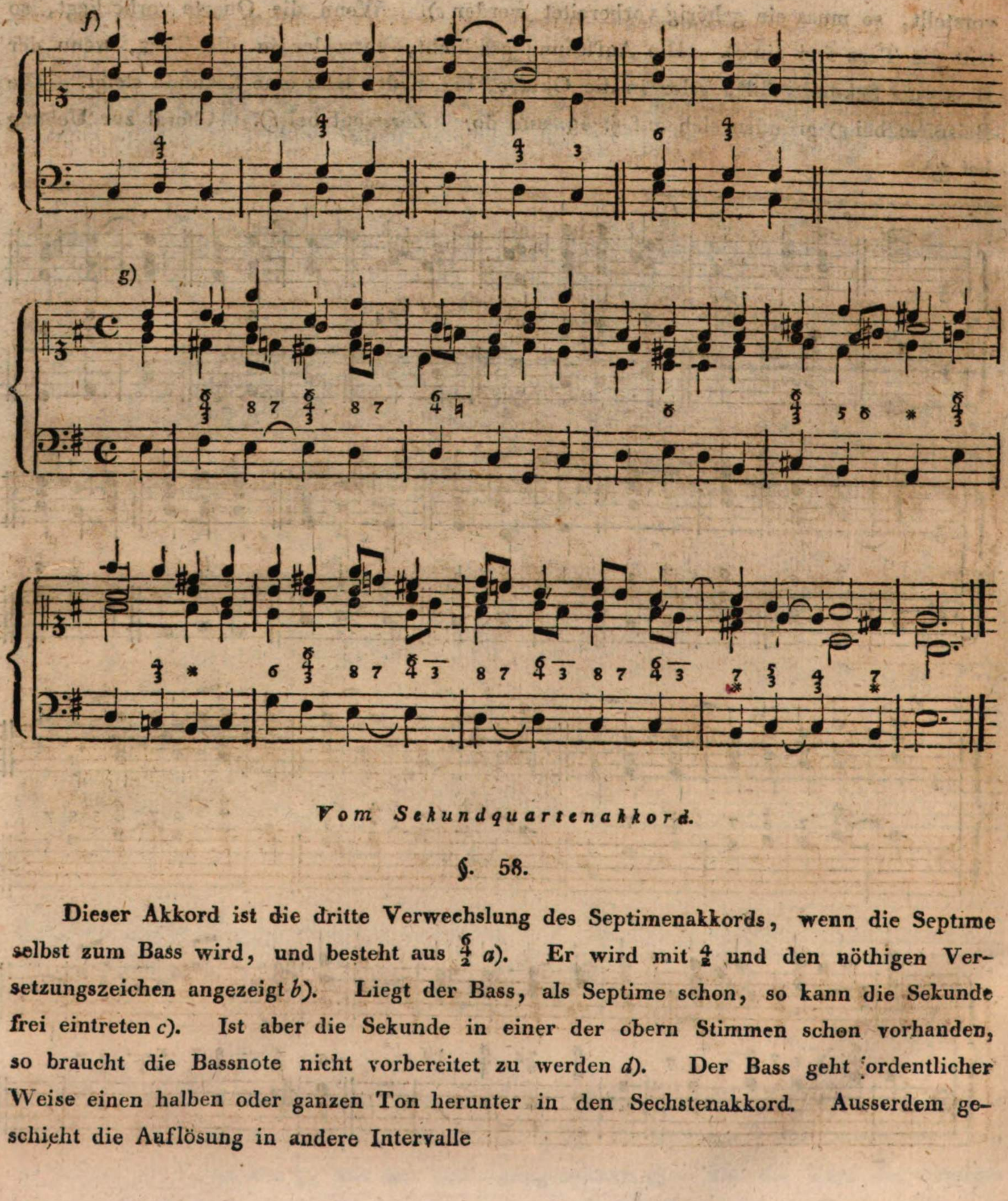
In folgenden zwei Choralmelodien sind noch verschiedene Fälle in Ansehung der Auflösung und Vorbereitung enthalten, welche nicht alltäglich sind. Dreistimmig wie bei *a*) oder *b*). Zerstreut bei *c*).

Vom Quartterzenakkord.

§. 57.

Dieser Akkord ist die zweite Verwechslung des Septimenakkords, wenn die Quinte des letztern zum Bass wird, und besteht aus $\frac{6}{4}$ *a*). Er wird mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet und wenn es nöthig ist, auch mit $\frac{6}{4}$, mit den Versetzungszeichen *b*). Da die Terz die Septime

vorstellt, so muss sie gehörig vorbereitet werden *c*). Wenn die Quarte vorherliegt, so tritt die Terz frei ein *d*). Die Auflösung geschieht, entweder in die Terz, wenn der Bass eine Sekunde fällt; oder in die Oktave, indem der Bass eine Sekunde steigt. Die Beispiele bei *e*) gründen sich auf §. 49. und 50. Zerstreut bei *f*). Choral zur Uebung bei *g*).



Vom Sekundquartenakkord.

§. 58.

Dieser Akkord ist die dritte Verwechslung des Septimenakkords, wenn die Septime selbst zum Bass wird, und besteht aus $\frac{6}{2}$ *a*). Er wird mit $\frac{4}{2}$ und den nöthigen Versetzungszeichen angezeigt *b*). Liegt der Bass, als Septime schon, so kann die Sekunde frei eintreten *c*). Ist aber die Sekunde in einer der obern Stimmen schon vorhanden, so braucht die Bassnote nicht vorbereitet zu werden *d*). Der Bass geht ordentlicher Weise einen halben oder ganzen Ton herunter in den Sechstenakkord. Ausserdem geschieht die Auflösung in andere Intervalle

1) Durch Vorausnahme eines Intervalls *e)*, welches eigentlich wie bei *f)* zu verstehen ist.

2) Durch Verwechslung der Auflösung *g)*.

Jedes Intervall kann verdoppelt werden, ausgenommen der Basston und die übermässige Quarte. Am besten wird die Sekunde als Grundton verdoppelt *i)*, und in diesem Fall bleibt die Sechste weg. Dreistimmig bei *k)*. Zerstreut bei *l)*. Die Beispiele bei *m)* beziehen sich auf §. 49. und 50. und sind Vorausnahmen, wie bei *n)* zu sehen. In der Choralmelodie bei *o)* kommen die mehrsten Fälle der Behandlung des Sekundenakkords vor.

Vom verminderten Septimenakkord.

§. 59.

Dieser Akkord besteht aus der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Septime, und hat seinen Sitz auf der erhöhten Septime einer weichen Tonart *a)*. Die Septime kommt m i t *b)* und o h n e Vorbereitung vor *c)*. Die Auflösung geschieht einen halben Ton abwärts in die Quinte *b)* und *c)*. Die Terz tritt lieber einen halben Ton hinauf *d)* als herunter, obgleich jene Beispiele bei *b)* und *c)* auch recht und gut sind. Der Bass geht einen halben Ton herauf.

Die erste Verwechslung besteht aus $\overset{6}{\frown}_{3}^{5}$ *e)*. Die Quinte geht einen halben Ton abwärts und die grosse Sechste um so viel aufwärts. Alle drei Verwechslungen werden mit und ohne Vorbereitung behandelt.

Der übermässige Quartterzenakkord, als zweite Verwechslung besteht aus $\frac{6}{4}_{3}$ *f)*. Die Terz geht einen halben Ton herunter, die übermässige Quarte um eben so viel hinauf.

Der übermässige Sekundquartenakkord als dritte Verwechslung, besteht aus $\frac{6}{4}_{2}$ *g)*. Da die Septime im Basse liegt, so wird sie auch daselbst aufgelöst.

d)

e)

f)

g)

h)

Vom Septimenakkord

auf der Septime der harten Tonart.

§. 60.

Dieser Akkord besteht aus der kleinen Terz, falschen Quinte und kleinen Septime *a*). Er kommt mit *b*) und ohne Vorbereitung vor *c*). Die Septime wird einen Ton abwärts in die Quinte aufgelöst, indem der Bass einen halben Ton heraufgeht *b*) und *c*), und diess macht den Unterschied zwischen diesem und dem wesentlichen Septimenakkord. Alle drei Verwechslungen können unvorbereitet erscheinen.

Der Quintsechstenakkord als erste Verwechslung, besteht aus der kleinen Terz, reinen Quinte und grossen Sechste *d*), die Quinte wird einen Ton abwärts in die Terz aufgelöst, indem der Bass einen Ton hinauftritt in den Sechstenakkord *e*).

Der Terzquartenakkord als zweite Verwechslung besteht aus der grossen Terz, übermässigen Quarte und grossen Sechste *f*). Die Terz löst sich in die Terz auf, indem der Bass einen halben Ton heruntergeht in den Sechstenakkord *g*).

Der Sekundquartenakkord als dritte Verwechslung, besteht aus der grossen Sekunde, reinen Quarte und kleinen Sechste *h*). Der Bass als Septime des Grundtons tritt jedesmal einen Ton herunter. Die Behandlung bei *i*).

Vom Septimenakkord

aus der grossen Terz, übermässigen Quinte und grossen Septime bestehend *a*).

§. 61.

Die Septime und übermässige Quinte werden vorbereitet. Erstere geht einen ganzen Ton herunter, und letztere einen halben Ton hinauf, beide in die Terz *b*) oder Sechste des Basses *c*). Im letzten sind beide Intervalle als zufällige anzusehen.

Die erste Verwechslung besteht aus der grossen Terz, reinen Quinte und kleinen Sechste *d*), und ist nur in der Lage bei *d*) anwendbar und als Vorhalt zu betrachten. Die zweite und dritte Verwechslung sind höchst widrig.

Vom Septimenakkord

aus der verminderten Terz, falschen Quinte und verminderten Septime bestehend *a*).

§. 62.

Da die verminderte Septime frei eintreten kann, so ist nur darauf zu sehen, dass die verminderte Terz gehörig vorbereitet werde *b*), und dann einen halben Ton herunter trete. Die Lage bei *c*) ist die schlechteste, weil Quinten entstehen. Diese Fehler können verbessert werden, wenn aus dem ersten Akkord $\frac{7}{5}$, als Vorhalte liegen bleiben *d*), so auch beim $\frac{6}{5}$ Akkord.

Der Quintsechstenakkord, als erste Verwechslung, besteht aus der grossen Terz, vollkommenen Quinte und übermässigen Sechste *e*).

Der Terzquartenakkord als zweite Verwechslung, besteht aus der kleinen Terz, übermässigen Quarte und kleinen Sechste *g*), und wird wie bei *h*) behandelt.

Der Sekundquartenakkord als dritte Verwechslung, besteht aus der übermässigen Sekunde, reinen Quarte und grossen Sechste *i*), und wird am besten wie bei *k*) gebraucht.

Vom Septimenakkord

aus der grossen Terz, falschen Quinte und kleinen Septime *a)*.

§. 63.

Die grosse Terz kommt entweder durchgehend vor *b)*, oder sie tritt frei ein *c)*. In beiden Fällen muss die Septime oder der Bass vorherliegen. Der Quintsechstenakkord wird wie bei *d)* behandelt. Der Terzquartenakkord bei *e)* und der Sekundquartenakkord bei *f)*.

Von den zufälligen Dissonanzen oder sogenannten Vorhalten.

§. 64.

Zufällige (stellvertretende) Dissonanzen oder **Vorhalte** werden diejenigen genannt, welche an der Stelle der folgenden Konsonanz stehen, und aus dem vorhergehenden Akkord liegen bleiben. Daher müssen sie auch in diejenige Konsonanz, an deren Stelle sie stehen, und zwar eigentlich über der nämlichen Bassnote, aufgelöst werden. Es kann vor jedem Intervall des Dreiklangs und dessen Verwechslungen ein **Vorhalt** Statt finden §. 65. Der Unterschied der **wesentlichen** und **zufälligen** Dissonanzen besteht darin:

1) Die **wesentlichen** kommen sowohl auf einem **guten** als **schlechten** Takttheil vor, so auch die **Vorbereitung** und **Auflösung** derselben. Die **zufälligen** müssen allezeit auf einem **guten** Takttheil stehen, und die **Vorbereitung** und **Auflösung** auf einem **schlechten**.

2) Die **wesentlichen** können in manchen Fällen **unvorbereitet** eintreten, die **zufälligen** nicht.

3) Die **wesentlichen** stehen nicht an der Stelle eines andern Intervalls, und können nicht über der nämlichen Note aufgelöst werden, welches bei den zufälligen der Fall ist.

4) Die **wesentlichen** treten gewöhnlicher Weise einen **halben** oder **ganzen** Ton abwärts, jene nicht immer.

5) Die **zufälligen** können durch **wesentliche** vorbereitet werden, aber nicht im umgekehrten Falle. Alle oben vorgekommene Septimenakkorde nebst deren Verwechslungen werden auf die eben beschriebene Weise der wesentlichen Dissonanzen behandelt.

Vom Nonenakkord.

§. 65.

Die **None** ist ein **Vorhalt** der Oktave, und steht an der Stelle der letztern. Der Nonenakkord besteht aus $\frac{9}{3}$ *a*). Die None wird, wie alle Dissonanzen durch ein kon-

sonirendes Intervall vorbereitet und über der nämlichen Bassnote aufgelöst *b*). Durch Verzögerung der Auflösung aber kann es auch geschehen, 1) in die Terz, 2) in die Quinte, 3) in die falsche Quinte, 4) in die Sechste. Diese müssen wie bei *c*) seyn. Durch Vorausnahme des Basses wird die None in die Sekunde aufgelöst *d*) *e*). Die Vorbereitung der None mit der Oktave ist nur gut, wenn die Auflösung über einer andern Note geschieht *f*), weil ausserdem heimliche Oktaven entstehen *g*). Der nämliche Fall tritt bei *h*) ein, gegen der obersten und dritten Stimme, wenn die Sechste verdoppelt wird, daher wird besser die doppelte Terz genommen *i*). In dem Beispiel bei *k*) ist die Bassnote E vorausgenommen, und man sieht den eigentlichen Akkord bei *l*). Auf jedem Intervall der harten und weichen Tonart findet der Nonenakkord Statt *m*). Bei liegendem Grundton kann sowohl die grosse als kleine None auf der Dominante mit der grossen Terz frei eintreten *n*). Bei steigenden Bassnoten mit 98 wird wie bei *o*) verfahren. Die Beispiele bei *p*) sind schlecht, weil lauter Quinten entstehen. Nur die Lage, wo die Quinte im Nonenakkord oben liegt, ist brauchbar *q*). Bei *r*) noch einige Exempel zur Uebung.

4)

oder

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

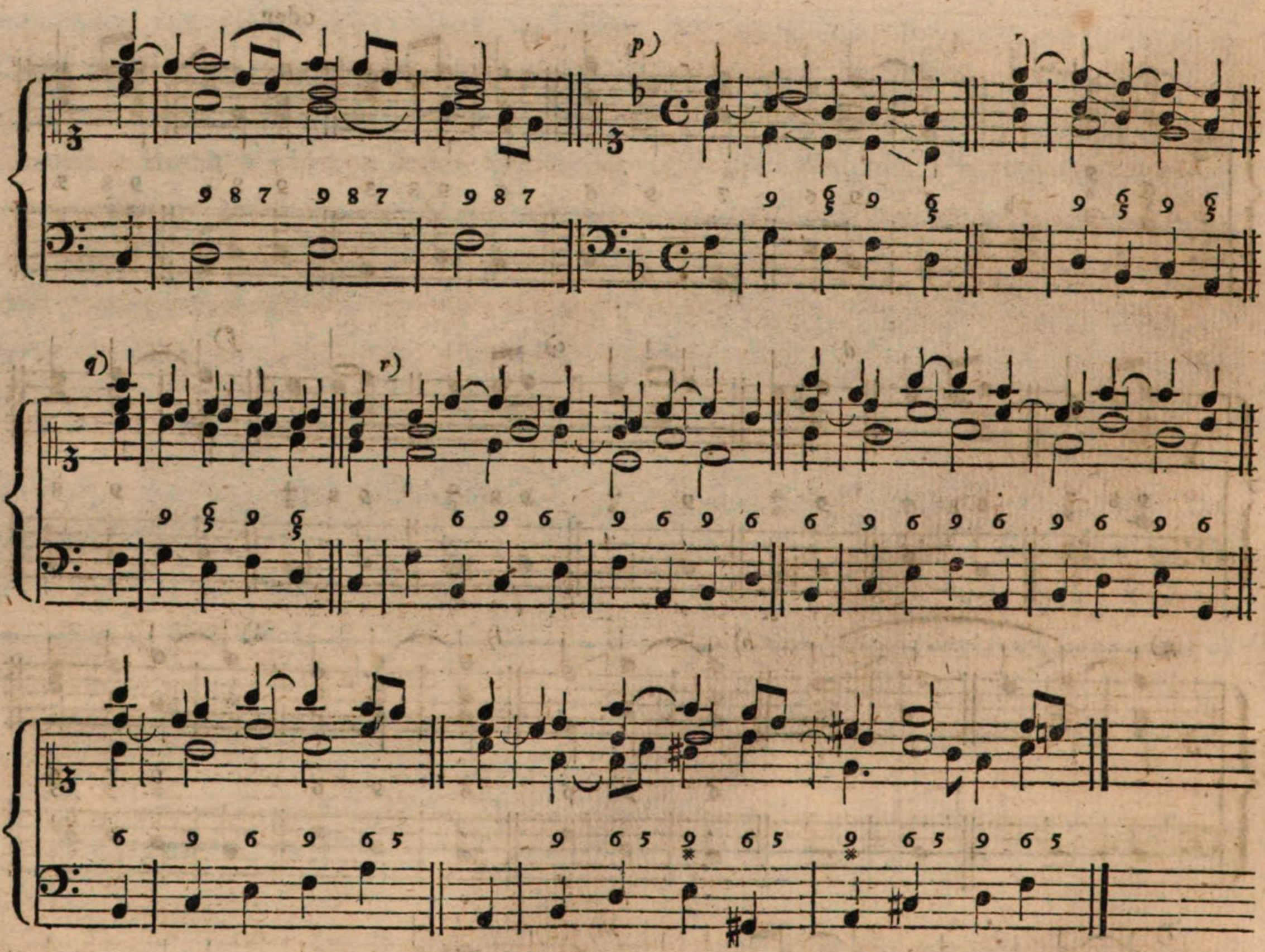
k)

l)

m)

n)

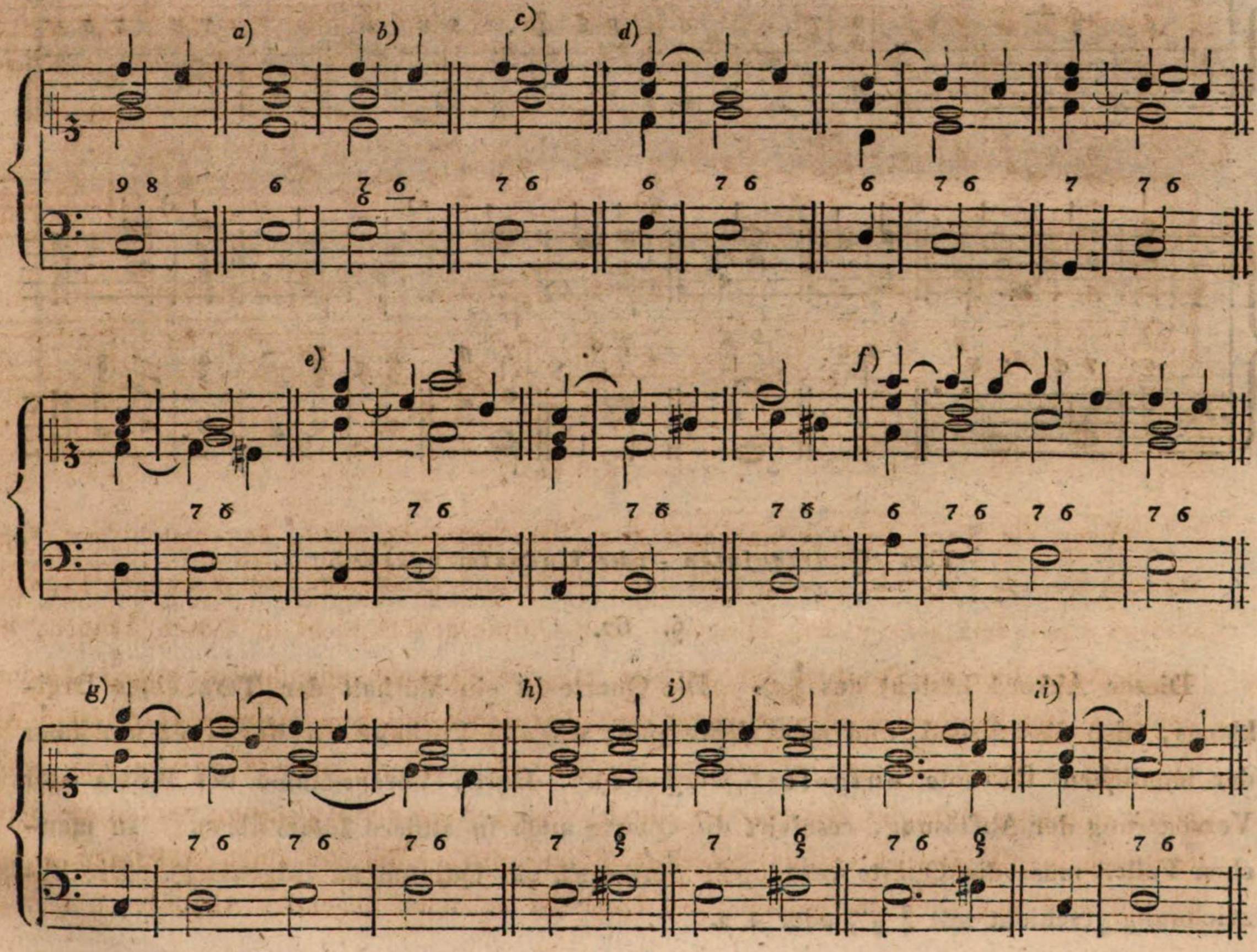
o)

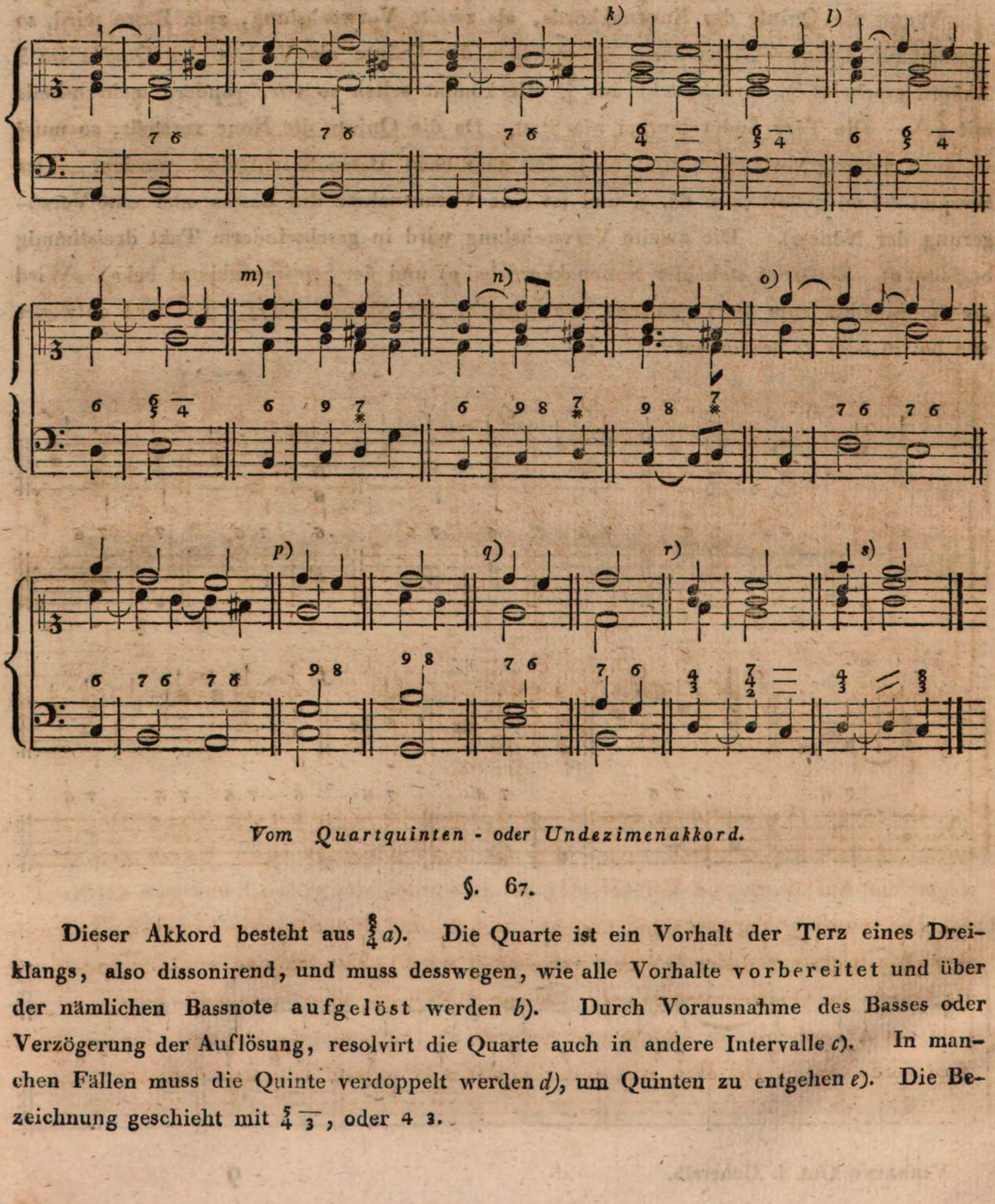


§. 66.

Wenn die Terz des Nonenakkords zum Bass gemacht wird, so entsteht ein Septimenakkord aus $\frac{7}{6}_{3}$ *a*). In diesem Fall muss die 6 und 7 entfernt von einander liegen *b*), weil es ausserdem sehr widrig klingt *c*). Die Quinte gehört nicht in diesen Akkord, weil die Septime hier ein Vorhalt der Sechste ist. Er kommt gewöhnlich mit $\frac{8}{7}_{3}$ *d*) oder $\frac{3}{7}_{3}$ vor *e*). Die Septime wird vorbereitet und über der nämlichen Bassnote aufgelöst. Absteigende Bassnoten mit 76, werden wie bei *f*) behandelt, aufsteigende wie bei *g*). Durch Vorausnahme des Basses oder durch Verzögerung der Auflösung wird diese Septime auch in die falsche Quinte aufgelöst *h*), anstatt *i*). Bei einzelnen Akkorden mit 76, richtet man sich nach der jedesmaligen Lage der zunächst liegenden Akkorde *ii*).

Wenn die Quinte des Nonenakkords, als zweite Verwechslung, zum Basse wird, so entsteht ein Quintsechstenakkord, in welchem die Quinte als Vorhalt der Quarte im $\frac{6}{4}$ Akkord erscheint *k*), und besteht aus $\frac{6}{4}$. Er kommt selten so vor, sondern mehrentheils mit $\frac{8}{6}$ *l*). Die Terz findet hierbei nie Statt. Da die Quinte die None vorstellt, so muss sie auch gehörig vorbereitet und über der nämlichen Bassnote aufgelöst werden. Das Beispiel bei *m*) gehört zum 65. §. und ist eine Vorausnahme des Basses oder eine Verzögerung der None *n*). Die zweite Verwechslung wird in geschwinderm Takt dreistimmig begleitet *o*). Zerstreut steht der Nonenakkord bei *p*) und der Septimenakkord bei *q*). Wird die None selbst zum Bass gemacht, so entsteht der Akkord bei *r*) Er wird entweder wie bei *r*) oder *s*) bezeichnet.

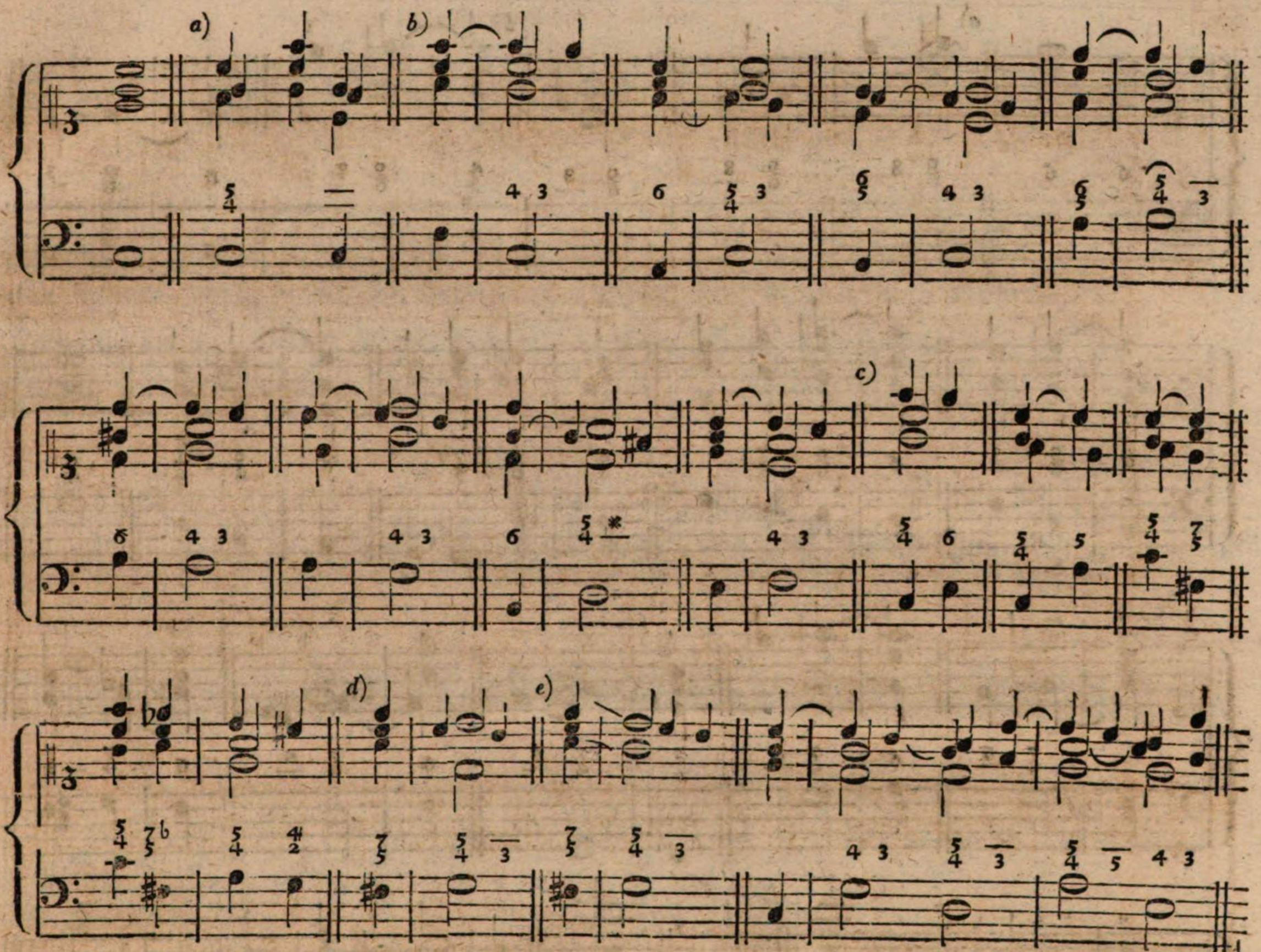




Vom Quartquinten - oder Undezimenakkord.

§. 67.

Dieser Akkord besteht aus $\frac{8}{4}$ *a*). Die Quarte ist ein Vorhalt der Terz eines Dreiklangs, also dissonirend, und muss desswegen, wie alle Vorhalte vorbereitet und über der nämlichen Bassnote aufgelöst werden *b*). Durch Vorausnahme des Basses oder Verzögerung der Auflösung, resolvirt die Quarte auch in andere Intervalle *c*). In manchen Fällen muss die Quinte verdoppelt werden *d*), um Quinten zu entgehen *e*). Die Bezeichnung geschieht mit $\frac{5}{4}\,\overline{3}$, oder 4 3.



§. 68.

Die **erste** Verwechslung besteht aus $\frac{9}{6\ 3}$ *a*) und ist eigentlich der Sechstenakkord mit einem Vorhalte vor der Oktave *b*). Was im Quartquintenakkord in Betreff der Quarte, wegen der Auflösung und Vorbereitung gesagt worden ist, gilt auch hier von der None.

Die **zweite** Verwechslung besteht aus $\frac{8}{7\ 4}$ *c*), und ist der Quartsechstenakkord, in welchem die Sechste von der Septime aufgehalten wird. Die Septime wird behandelt wie die Quarte im Quartquintenakkord. Wenn die Quarte selbst zum Basse wird, so entsteht ein Akkord mit der Quinte und Sekunde *d*). Entweder die Sekunde oder die Quinte wird verdoppelt. Der Bass tritt einen halben oder ganzen Ton herunter.

a)

b)

c)

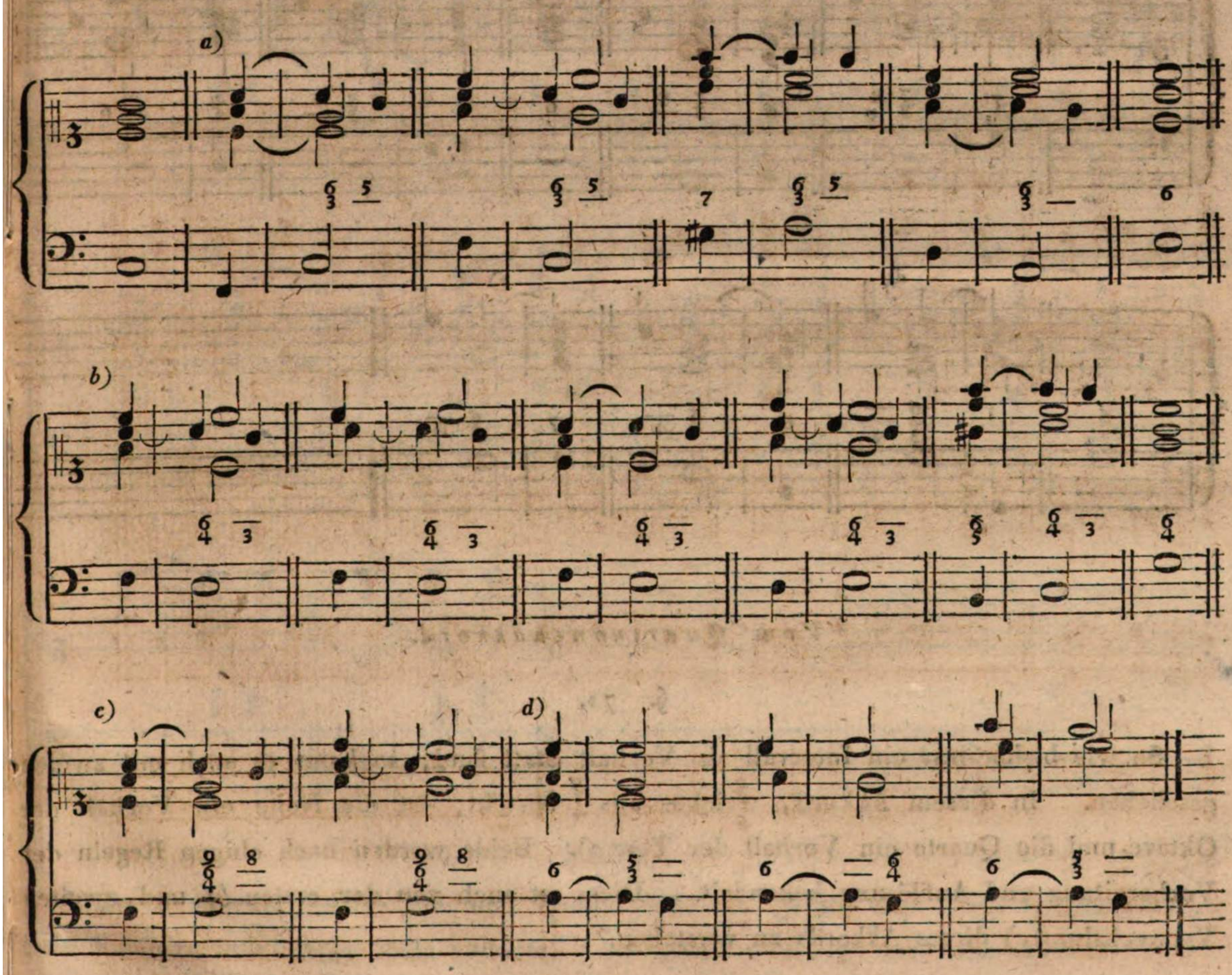
d)

Vom Terzdezimenakkord

oder vom Vorhalt der Sechste vor der Quinte.

§. 69.

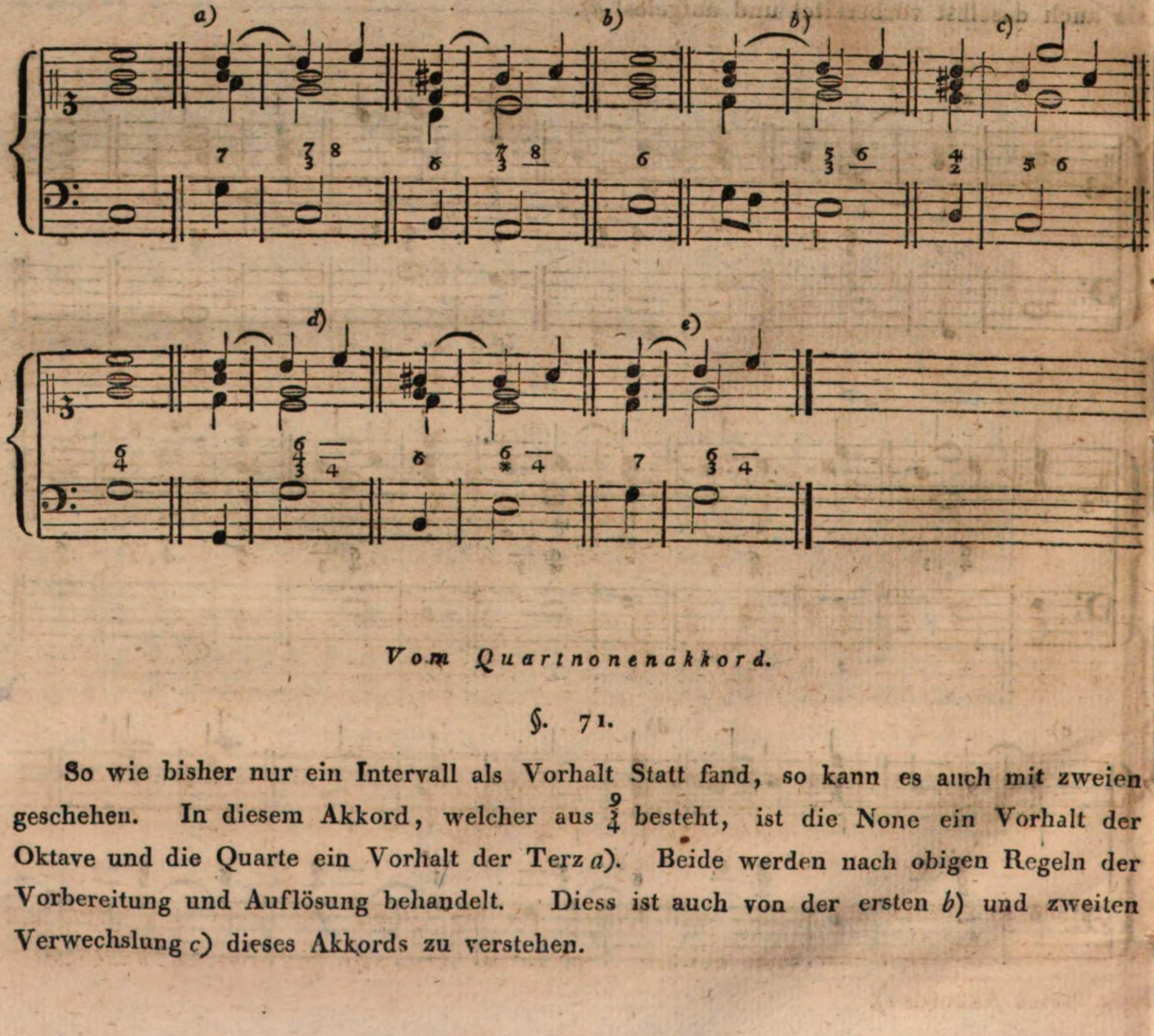
Die Terzdezime (dreizehnte) oder Sechste ist ein Vorhalt der Quinte des Dreiklangs und wird vorbereitet und über der nämlichen Bassnote aufgelöst. Er besteht aus $\frac{8}{6}\frac{}{5}$ *a)*. In der ersten Verwechslung wird die Sechste zur Quarte *b)*, und in der zweiten zur None mit $\frac{9}{6}{}_{4}$ bezeichnet *c)*. Wird die Sechste als Vorhalt im Bass genommen, so wird sie auch daselbst vorbereitet und aufgelöst *d)*.



Vom Vorhalt der grossen Septime vor der Oktave auf der Tonika.

§. 70.

Die Septime liegt vorher und tritt jedesmal einen halben Ton hinauf in die Oktave *a*). In der ersten Verwechslung wird die Quinte wie die Septime bei *a*) behandelt *b*). Hier wird die Oktave *b*) oder die Terz verdoppelt *c*). In der zweiten Verwechslung ist die Terz der Vorhalt der Quarte und tritt einen halben Ton aufwärts *d*). Entweder die Oktave *d*) oder Sechste wird verdoppelt *e*).



Vom Quartnonenakkord.

§. 71.

So wie bisher nur ein Intervall als Vorhalt Statt fand, so kann es auch mit zweien geschehen. In diesem Akkord, welcher aus $\frac{9}{4}$ besteht, ist die None ein Vorhalt der Oktave und die Quarte ein Vorhalt der Terz *a*). Beide werden nach obigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung behandelt. Diess ist auch von der ersten *b*) und zweiten Verwechslung *c*) dieses Akkords zu verstehen.

§. 72.

Eben so werden die Sechste und Quarte vor der Quinte und Terz aufgehalten *a*). Beide Vorhalte treten eine Stufe abwärts. So in der ersten *b*) und zweiten Verwechslung dieses Akkords *c*).

§. 73.

Die Quarte und Septime als Vorhalt der Terz und Oktave. Letztere tritt einen halben Ton hinauf, erstere einen ganzen oder halben Ton herunter *a)*. So auch in den beiden Verwechslungen dieses Quartseptimenakkords *b)* und *c)*.

§. 74.

Auf gleiche Weise können drei Vorhalte angebracht werden, sie müssen aber alle drei vorherliegen und aufgelöst werden *a*) *b*) *c*). In der dritten Lage entstehen Quinten, sie ist daher nicht anwendbar *d*).

Vom Quartseptnonenakkord.

§. 75.

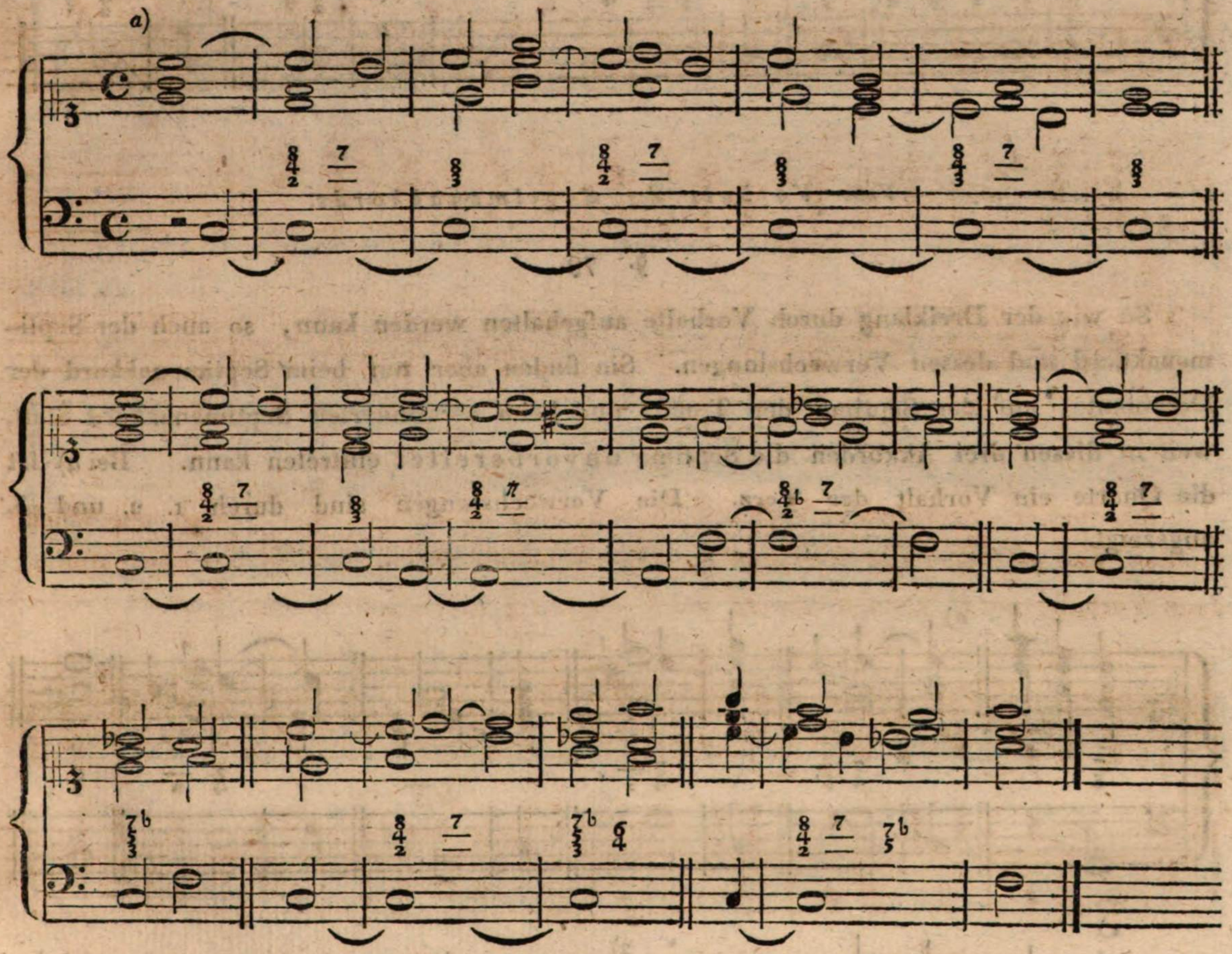
Wenn der vollständige Septimenakkord der Dominante liegen bleibt und die Tonika darauf folgt, so entsteht ein Akkord aus $\frac{9}{4}$ *a*). $\frac{9}{4}$ treten eine Stufe abwärts, die Septime aber einen halben Ton aufwärts *b*). Die erste Verwechslung, welche aus $\frac{9}{5}$ besteht, klingt etwas leer *c*), daher nimmt man lieber eine fünfte Stimme dazu *d*). Die zweite Verwechslung besteht aus $\frac{7}{3}$ *e*).

§. 76.

Alle bisher angeführten Vorhalte können auch in der weichen Tonart angebracht werden, und es folgen hier noch eine Menge, welche nur der weichen Tonart eigen sind *a)*. Jene Vorhalte bei *b)* können sowohl mit $\frac{9*}{6\,4}$ als mit $\frac{6}{4\,3}$ bezeichnet werden.

§. 77.

Auch selbst die Oktave kann als Vorhalt der Septime erscheinen *a*), und muss vorbereitet und aufgelöst werden.



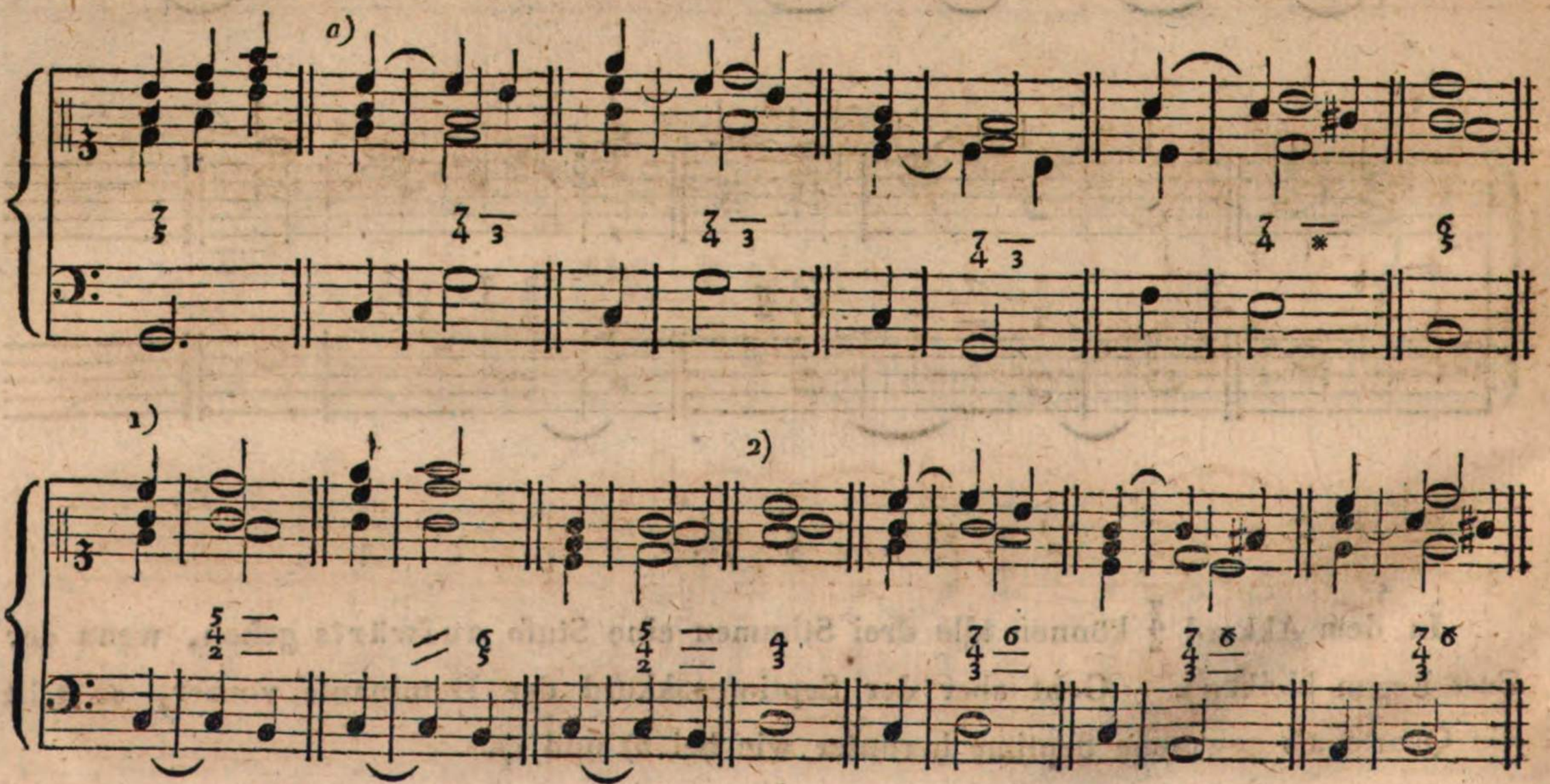
§. 78.

In dem Akkord $\frac{7}{4\,2}$ können alle drei Stimmen eine Stufe aufwärts gehen, wenn der Bass liegen bleibt *a*). Geht aber der Septimenakkord der Dominante vorher, so tritt die Quarte als gewesene Septime herunter wie bei *b*) und *c*).

Vom Vorhalt des Septimenakkords.

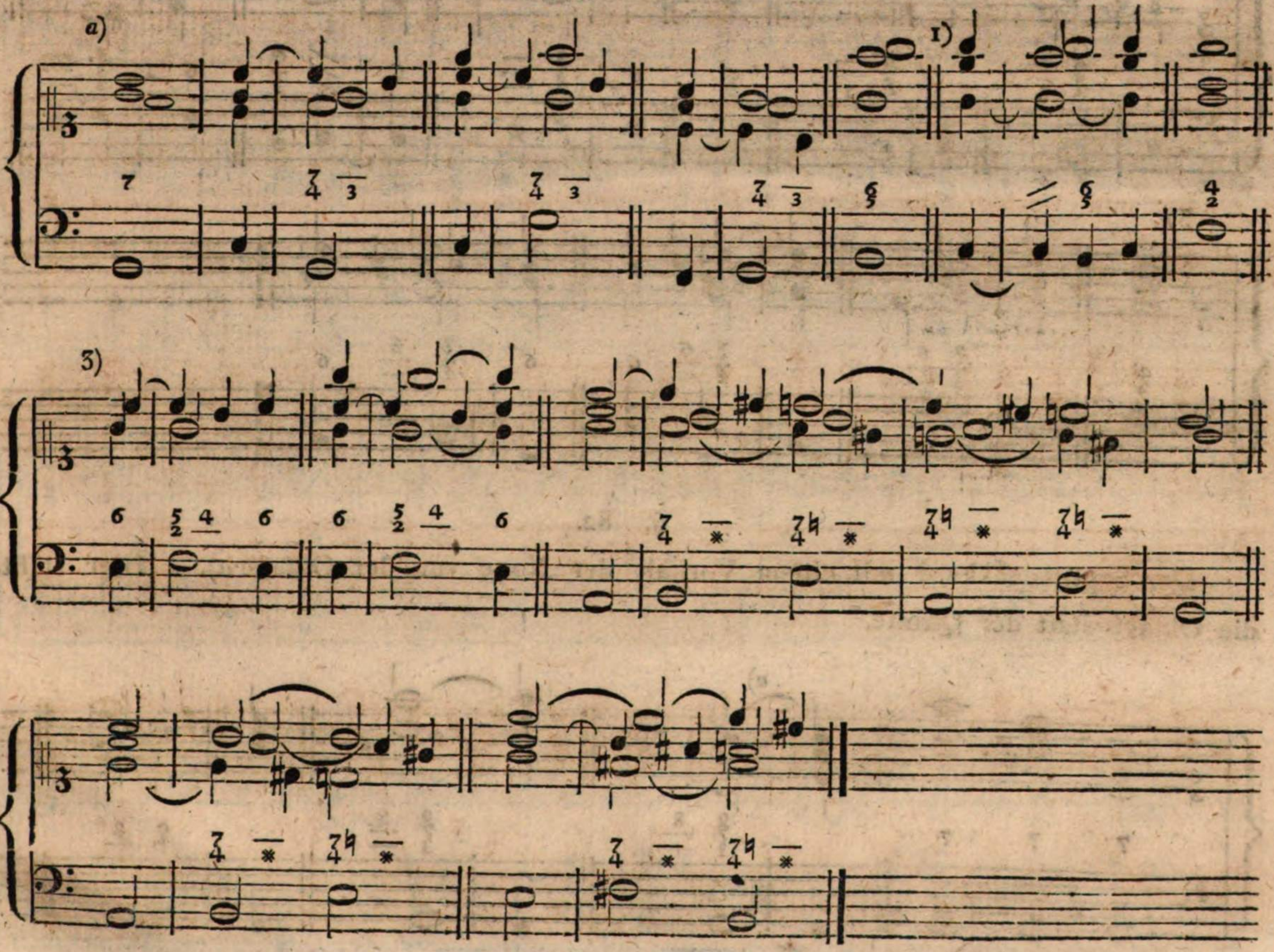
§. 79.

So wie der Dreiklang durch Vorhalte aufgehalten werden kann, so auch der Septimenakkord und dessen Verwechslungen. Sie finden aber nur beim Septimenakkord der Dominante, auf der Septime der Tonart und beim verminderten Septimenakkord Statt, weil in diesen drei Akkorden die Septime unvorbereitet eintreten kann. Bei *a*) ist die Quarte ein Vorhalt der Terz. Die Verwechslungen sind durch 1. 2. und 3. angezeigt.



§. 80.

Vorhalt der Quarte vor der Terz, in welchem Akkord die Oktave statt der Quinte steht *a*).



§. 81.

Vorhalt der Sechste vor der Quinte *a*).

§. 82.

Der Septimenakkord mit einem Vorhalt der None vor der Oktave *a*). Hier steht die Oktave statt der Quinte.

1)

2)

3)

4)

a)

1)

2)

§. 33.

Vorhalte des Septimenakkords auf der Septime der harten Tonart und dessen Verwechslungen.

§. 84.

Vorhalte des verminderten Septimenakkords mit seinen Verwechslungen *a*).

2)

3)

a)

1)

2)

3)

§. 85.

Der Septimenakkord mit zwei Vorhalten auf der Dominante mit seinen Verwechslungen. Die Septime tritt frei ein *a*).

§. 86.

Der verminderte Septimenakkord nebst den Verwechslungen, mit zwei Vorhalten *a*).

§. 87.

Der Septimenakkord aus der verminderten Terz, falschen Quinte und verminderten Septime bestehend, mit Vorhalten *a).*

§. 88.

Der Septimenakkord, welcher aus der grossen Terz, falschen Quinte und kleinen Septime besteht, mit Vorhalten *a*).

§. 89.

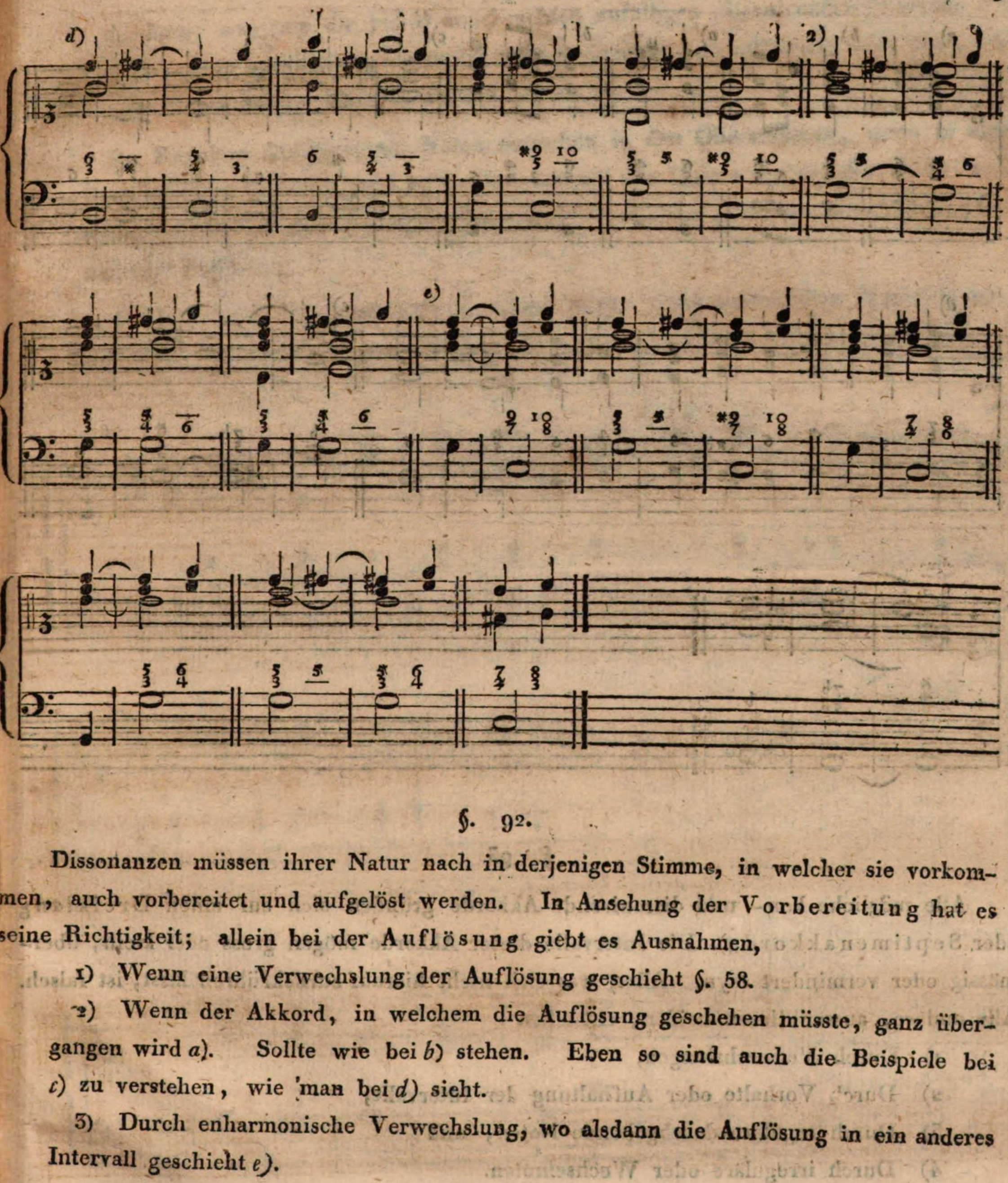
Die in der Oberstimme liegende Septime bei durchgehenden Bassnoten, wird wie bei *a*) behandelt. Hieraus entsteht der Satz bei *b)* und jener bei *c*). Auf eben diese Weise wird bei *d)* verfahren.

§. 90.

In Ansehung der Vorhalte beim Septimenakkord der Dominante kommen noch einige vor, welche als Verzierungen oder als Manieren anzusehen sind. Sie werden einen ganzen oder halben Ton aufwärts aufgelöst *a)* und nehmen sich am besten in der hier angeführten Lage aus.

§. 91.

Auf gleiche Weise kann die None die Terz aufhalten. Entweder wird hier die Quinte verdoppelt *a)*, oder die Oktave *b)* oder zerstreut *c)*. Die übermässige None hat die nämliche Begleitung *d)*. Die Bezifferung kann sowohl mit $\frac{9}{5}$ $\underline{10}$, als mit $\frac{5}{2}$ geschehen. Es kann auch mit zwei Vorhalten geschehen, als $\frac{9}{7}$, oder $\frac{7}{2}$ *e)*. Diese gehören in den galanten Stil.



§. 92.

Dissonanzen müssen ihrer Natur nach in derjenigen Stimme, in welcher sie vorkommen, auch vorbereitet und aufgelöst werden. In Ansehung der Vorbereitung hat es seine Richtigkeit; allein bei der Auflösung giebt es Ausnahmen,

1) Wenn eine Verwechslung der Auflösung geschieht §. 58.

2) Wenn der Akkord, in welchem die Auflösung geschehen müsste, ganz übergangen wird *a*). Sollte wie bei *b*) stehen. Eben so sind auch die Beispiele bei *c*) zu verstehen, wie man bei *d*) sieht.

3) Durch enharmonische Verwechslung, wo alsdann die Auflösung in ein anderes Intervall geschieht *e*).

§. 93.

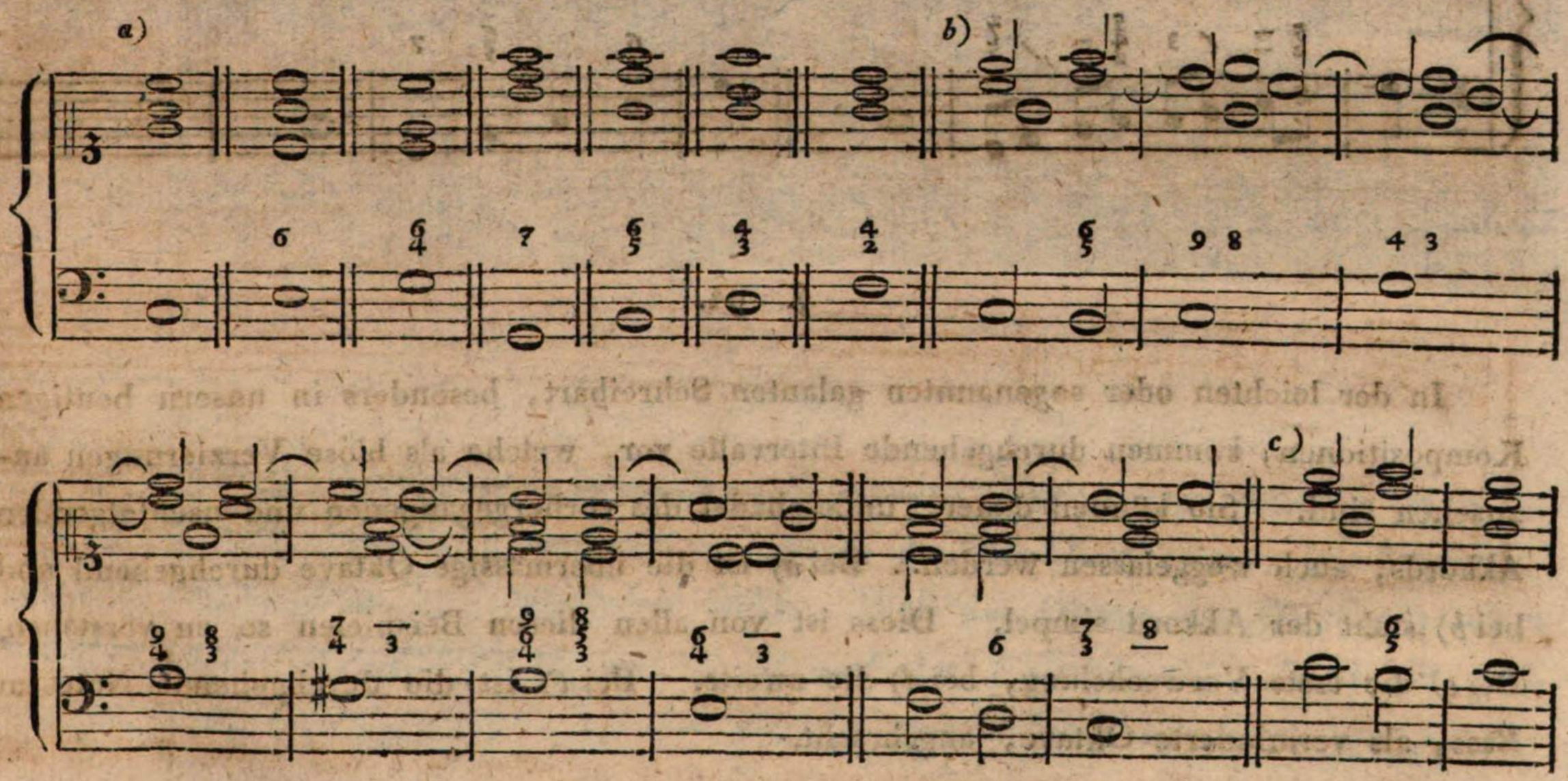
Alle mögliche kon- und dissonirende Akkorde gründen sich auf einen Dreiklang oder Septimenakkord *a*). Die Intervalle dieser Akkorde mögen gross oder klein, übermässig oder vermindert seyn. Alles, was sich nicht hierauf zurückführen lässt, ist falsch. Alle andere, ausser diesen beiden, entstehen

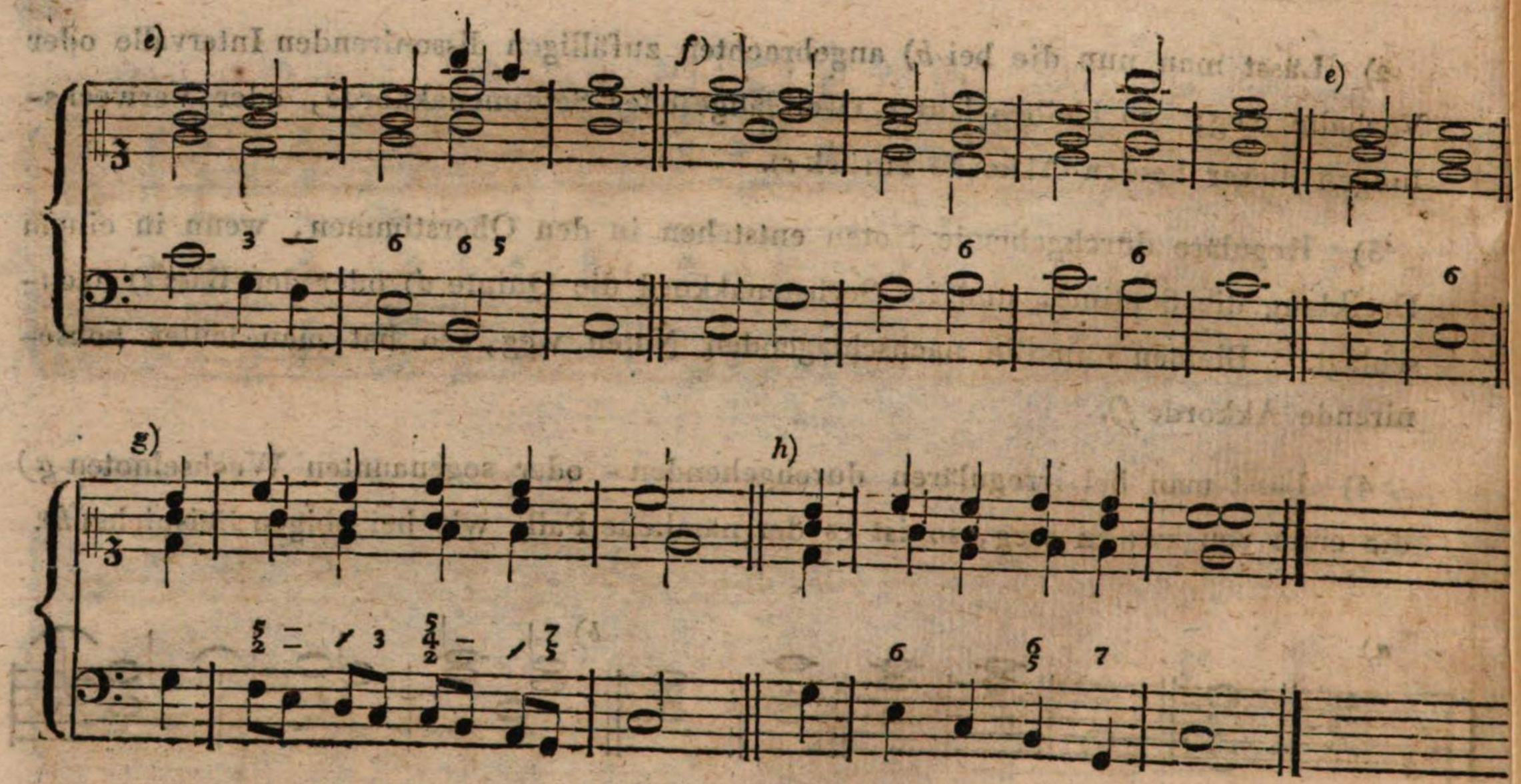
1) Durch Verwechslungen,
2) Durch Vorhalte oder Aufhaltung der Intervalle,
3) Durch reguläre durchgehende Noten, und
4) Durch irreguläre oder Wechselnoten.

2) Lässt man nun die bei *b*) angebrachten zufälligen dissonirenden Intervalle oder Vorhalte weg; so bleiben lauter Dreiklänge oder Septimenakkorde, oder Verwechslungen dieser beiden Akkorde zurück *c*).

3) Reguläre durchgehende Noten entstehen in den Oberstimmen, wenn in einem Dreiklang die Septime, und im Sechstenakkord die Quinte *d*) oder der Bass *e*) nachschlägt. Bleiben nun die nachschlagenden Noten weg, so hat man lauter konsonirende Akkorde *f*).

4) Lässt man bei irregulären durchgehenden - oder sogenannten Wechselnoten *g*) die erste von zweien weg, so ist es der nämliche Fall, wie bei obigen Beispielen *h*).





§. 94.

In der leichten oder sogenannten galanten Schreibart, besonders in unsern heutigen Kompositionen, kommen durchgehende Intervalle vor, welche als blose Verzierungen anzusehen sind. Sie können daher, unbeschadet des vorhergegangenen und nachfolgenden Akkords, auch weggelassen werden. Bei *a*) ist die übermässige Oktave durchgehend und bei *b*) steht der Akkord simpel. Diess ist von allen diesen Beispielen so zu verstehen. Bei *c*) die erste Verwechslung, bei *d*) die zweite. Bei *e*) ist die durchgehende Note im Bass, als verminderte Oktave, angebracht.

§. 95.

Wenn dieses durchgehende Intervall im folgenden Akkord liegen bleibt, so ist es als eine Verzierung anzusehen, wodurch die Quinte des Dreiklangs *a*) oder des Septimenakkords der Dominante *b*) aufgehalten wird. Weil die Oktave des Grundtons schon vorherliegt, so kann die übermässige Quarte auch f r e i eintreten *c*). Diess gilt auch von den Verwechslungen *d*) und *e*). In der hier angeführten Lage ist er am vorzüglichsten anzuwenden.

§. 96.

In dem Septimenakkord der Dominante mit der übermässigen Quinte *a)* kann letztere durchgehend vorkommen *b)*; liegt aber die Septime oder der Bass vorher, so kann die Quinte frei eintreten *c)*. Sie kann aber auch als Vorhalt der folgenden Note Statt finden *d)*. So auch in den Verwechslnngen. Diese Lage ist die angenehmste, ausserdem sind sie mehrentheils hart und widrig.

§. 97.

Ein Akkord, welcher aus der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Oktave *a*) besteht, kommt als ein Vorhalt der Septime, auf der erhöhten Quarte einer harten oder weichen Tonart vor *b*). Die Oktave muss vorbereitet und in die Septime aufgelöst werden. Auf eben diese Weise kommt die verminderte Oktave in Begleitung der Sechste vor und wird auf obige Art behandelt *c*); eben so in Begleitung der verminderten Terz *d*). Noch ein Akkord, welcher aus der verminderten Terz, verminderten Sechste und verminderten Oktave besteht *e*), in welchem alle drei Intervalle vorbereitet seyn müssen, kommt selten vor. Unrecht und höchst widrig sind diese Akkorde, wenn sie unvorbereitet erscheinen, wie bei *f*), oder wohl gar wie bei *g*).

§. 98.

Folgende Beispiele enthalten Vorhalte, welche zum Theil wenig, aber doch mitunter im Gebrauch sind *a*). Jene bei *b*) nach §. 90.

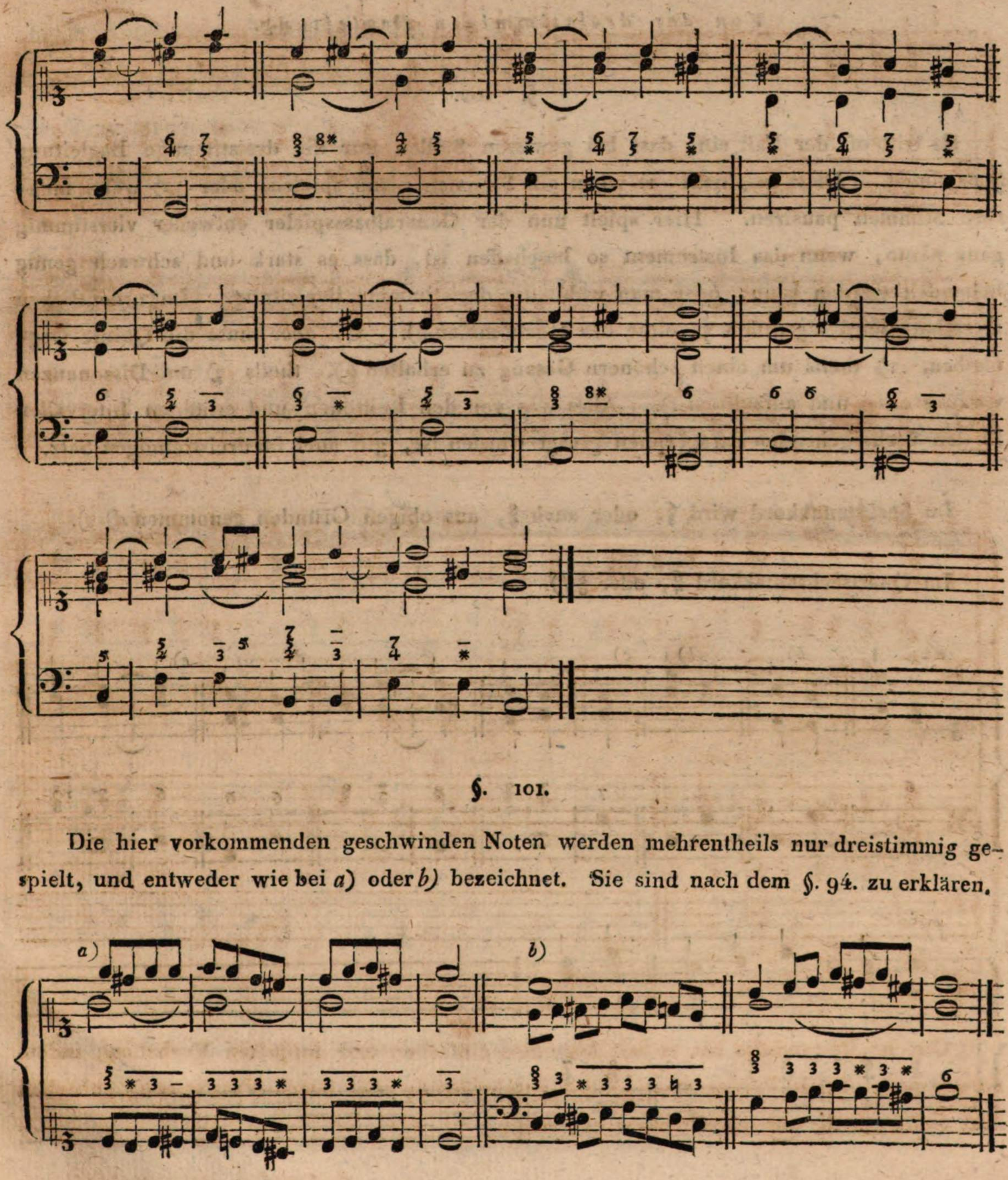
§. 99.

Aus den Sätzen bei *a*) entstehen eine Menge Akkorde, welche in den heutigen Kompositionen fast in jedem Tonstück vorkommen *b*); sie sind eigentlich als durchgehende erhöhte Intervalle zu betrachten *c*) welche vorausgenommen sind *b*), und müssen deswegen durch Erhöhungszeichen angedeutet werden, wie bei *b*). Wenn man nun diese durch-

gehenden erhöhten Intervalle im folgenden Akkord liegen lässt, so entstehen jene Vorhalte bei *d*). Sie kommen mehrentheils dreistimmig vor, wie bei *d*), vierstimmig wie bei *e*).

§. 100.

Gleiche Bewandniss hat es mit folgenden einfachen und doppelten Vorhalten, indem sie entweder durch Vorausnahme, oder durchgehend, oder durch Verzögerung entstehen und mehrentheils nur dreistimmig vorkommen.



§. 101.

Die hier vorkommenden geschwinden Noten werden mehrentheils nur dreistimmig gespielt, und entweder wie bei *a)* oder *b)* bezeichnet. Sie sind nach dem §. 94. zu erklären.

Von der dreistimmigen Begleitung.

§. 102.

Es tritt oft der Fall ein, dass bei gewissen Stellen nur die dreistimmige Begleitung Statt findet. Diess geschieht 1) wenn alle Stimmen piano spielen, oder 2) wenn mehrere Stimmen pausiren. Hier spielt nun der Generalbassspieler entweder vierstimmig ganz piano, wenn das Instrument so beschaffen ist, dass es stark und schwach genug behandelt werden kann, oder man wählt die dreistimmige Begleitung. Im ordentlichen Dreiklang wird eigentlich $\frac{5}{3}$ ohne die 8 genommen *a*). Oft aber muss die Quinte wegbleiben, 1) theils um einen schönern Gesang zu erhalten *b*), theils 2) um Dissonanzen vorzubereiten und aufzulösen *c*). Alles was von den Leittönen und erhöhten Intervallen in den vorhergehenden Paragraphen gesagt worden ist, gilt auch im dreistimmigen Satz.

Im Sechstenakkord wird $\frac{6}{3}$, oder auch $\frac{8}{6}$, aus obigen Gründen genommen *d*) *e*).

Im Quartsechstenakkord $\frac{6}{4}$, oder $\frac{8}{6}$ *f*).

Im Septimenakkord $\frac{7}{3}$ oder auch $\frac{7}{5}$ *g*).

Im Quintsechstenakkord $\frac{6}{5}$ oder $\frac{6}{3}$ *h*).

Im Terzquartenakkord $\frac{4}{3}$ oder $\frac{6}{4}$ *i*).

Im Sekundquartenakkord $\frac{4}{2}$ oder $\frac{6}{4}$ *k*).

Im verminderten Septimenakkord $\frac{7}{3}$ *l*), oder $\frac{7}{5}$ *ll*).

Im Quintsechstenakkord, als erste Verwechslung $\frac{6}{5}$ *m*).

Im Terzquartenakkord, als zweite Verwechslung $\frac{4}{3}$ *n*).

Im Sekundquartenakkord als dritte Verwechslung $\frac{4}{2}$ oder $\frac{6}{4}$ *o*).

Im Nonenakkord $\frac{9}{3}$ *p*). In der ersten Verwechslung $\frac{7}{3}$ *q*). In der zweiten $\frac{6}{5}$ *r*). In der dritten $\frac{7}{2}$ *s*).

Im Undezimen- oder Quartquintenakkord $\frac{5}{4}$ oder $\frac{8}{4}$ *t*). In dessen ersten Verwechslung $\frac{9}{6}$ *u*). In der zweiten $\frac{7}{4}$ *v*). Im davon abstammenden Sekundquintenakkord *w*).

Im Quartnonenakkord $\frac{9}{4}$ *x*). In dessen ersten Verwechslung $\frac{9}{7}$ *y*). In der zweiten $\frac{7}{5}$ *z*). Im $\frac{7}{4}$ entweder $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{2}$ *tz*).

Im Terzdezimen – oder Sechstenakkord, wo die Sechste als Vorhalt der Quinte steht $\frac{6}{5}$ *a*). In der ersten Verwechslung $\frac{6}{4}$ *b*). In der zweiten ist der Vorhalt im Bass $\frac{5}{3}$ *c*).

§. 103.

Die Dezime ist die Terz, die Undezime die Quarte und die Duodezime die Quinte. Sie werden durch 10 11 und 12 bezeichnet, und nur in der galanten Schreibart oder auch bei vorkommenden Orgelpunkten gebraucht. Man wendet sie an, wenn die Oberstimme eine besonders sangbare Fortschreitung machen soll. Mehrentheils kommen sie dreistimmig vor.

Vom Orgelpunkt.

§. 104.

Der sogenannte Orgelpunkt kommt bei liegender Bassnote, mehrentheils am Schluss eines Stücks, über der Dominante *a*) oder der Tonika *b*), vor. Hier entstehen nun ganz ungewöhnliche Bezifferungen von Akkorden. Setzt man nun die zunächst am Bass liegende Mittelstimme statt der liegenden Bassnote, und beziffert sie nach den oben liegenden drei Stimmen, so entstehen ganz gewöhnliche Akkorde *c*). Mehrentheils wird Tasto solo bei dergleichen Stellen über die lange Bassnote gesetzt, und sie wird also ohne Begleitung gespielt. Bei *d*) ist eine Verzögerung der Auflösung geschehen, indem nach dem ersten Quintsechstenakkord andere eingeschaltet worden; zuletzt geschieht doch die Auflösung wie gewöhnlich.

§. 105.

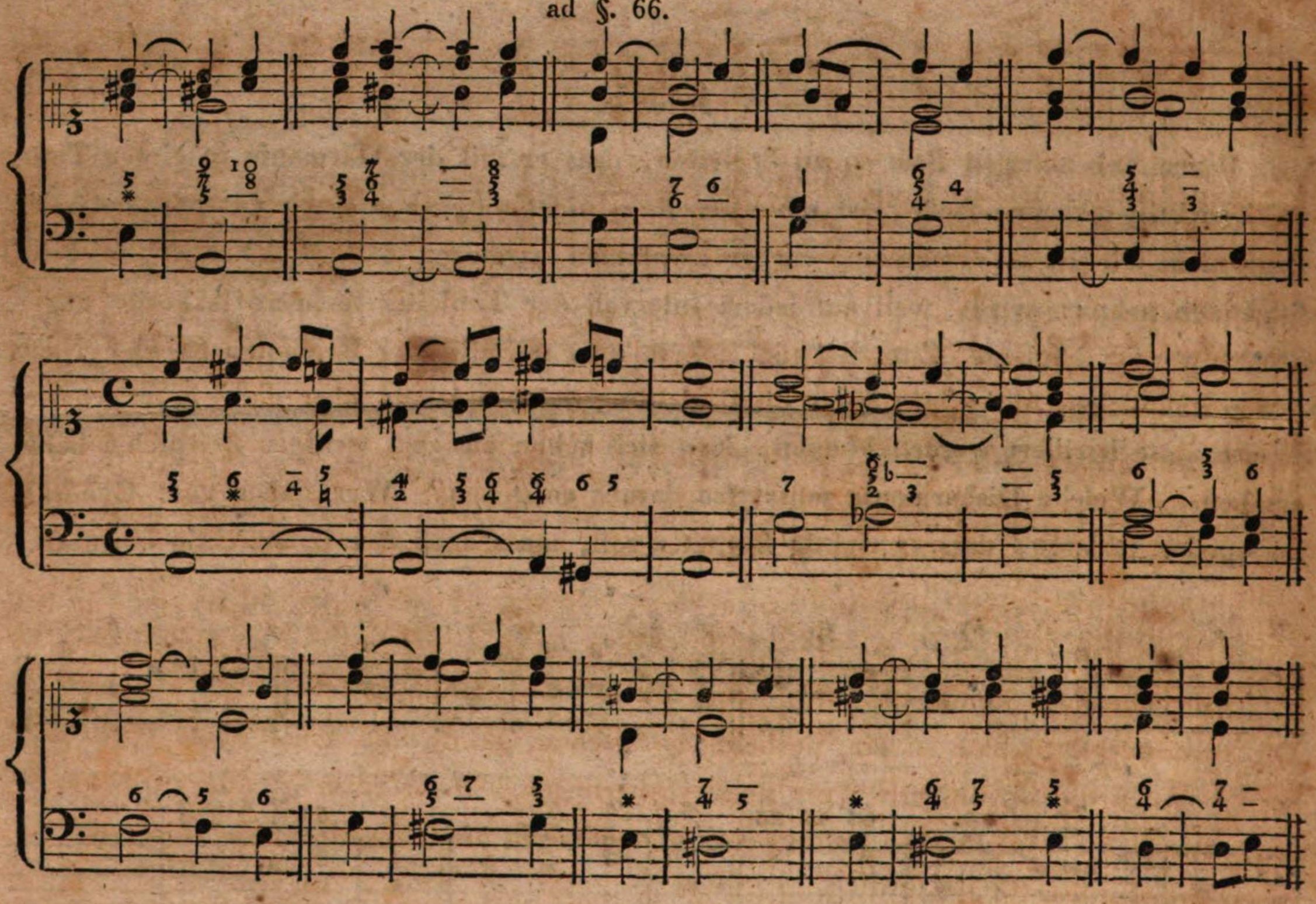
Einen unbezifferten Bass so zu begleiten, dass er mit der Harmonie in einem Tonstück richtig zusammentreffe, ist schlechterdings nicht möglich. Auch das feinste Gehör kann nicht allezeit so geschwinde vorher empfinden, welchen Akkord der Komponist im folgenden nehmen wird, weil auf jedem Intervall der Tonleiter mehrere Akkorde angebracht werden können. Zum Beispiel nehme man nur die vier Bassnoten bei *a*). Nach der gewöhnlichen Art würde Jeder die Begleitung bei *a*) spielen; aber auf wie mancherlei Weise diese beziffert werden können, lässt sich schon aus den wenigen Beispielen bei *b*) ersehen. Welche Disharmonie muss also daraus entstehen? Wer daher vom Generalbassspieler verlangt, dass er richtig begleiten soll, muss auch den Bass richtig beziffern.

§. 106.

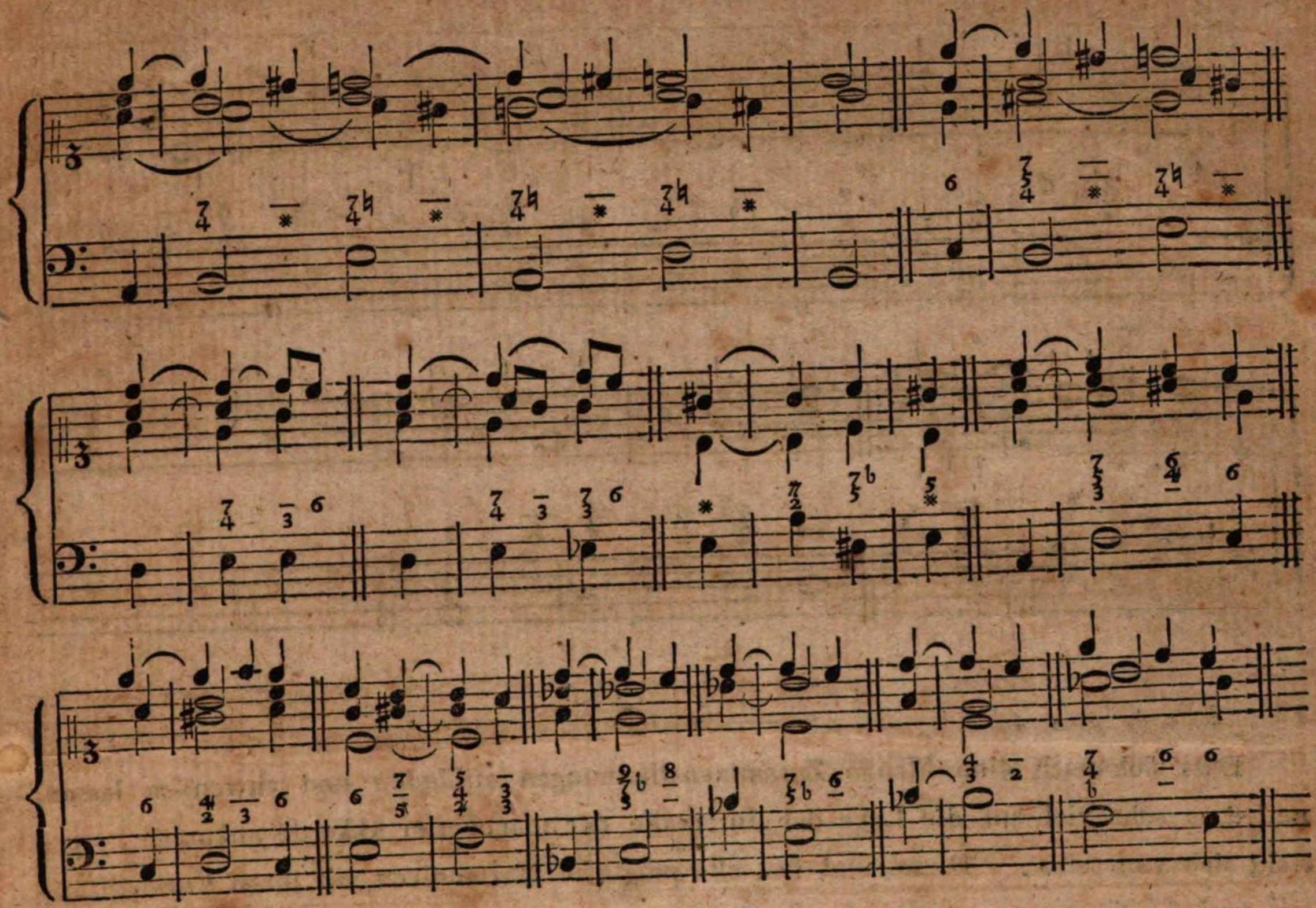
Hier folgen nun noch verschiedene Akkorde, welche entweder durch Vorausnahme, oder Verzögerung, oder durch Wechselnoten entstehen. Will man nun die Grundharmonie wissen, so verfährt man wie bei §. 93. angezeigt worden ist.

§. 104.

ad §. 66.



§. 104.



§. 107.

Folgende zwei Septimenakkorde nebst deren Verwechslungen sollen nach §. 88. stehen. Die verminderte Sechste ist ein Vorhalt der falschen Quinte und muss daher vorbereitet seyn. Auch die verminderte Terz muss vorherliegen. Ausserdem ist nur zu beobachten, was §. 37. von der Behandlung der übermässigen und verminderten Intervalle bemerkt worden ist.

§. 108.

Dass sich noch eine Menge Zusammenstimmungen auffinden und anwenden lassen, und dass sehr viel auf die Lage der Intervalle der mancherlei Akkorde ankomme, versteht sich von selbst. Dieses und fast alle mögliche Harmonieen mit ihren Vorbereitungen und Auflösungen, werde ich allernächst in einem Nachtrag zu zeigen suchen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN