

GRUNDSÄTZE
des
GENERALBASSES
als erste Linien zur Composition
von
I. PH. KIRNBERGER



Wien 1791

Bei Franz Anton Hoffmeister
k.k. priv. Musick- und Kunst- und Buchhändler.

~~H. C. Zeller.~~

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

11 354



V o r r e d e.

In meinem Werke über die Kunst des reinen Satzes habe ich die ersten Gründe der Musik und des Generalbasses vorausgesetzt; indessen haben viele Freunde des Schönen auch diese erste Linien gewünscht. Dieser Wunsch und mein inniges Bestreben, jene Lehren dadurch auf ihre Urquelle zurück zu führen, Komponisten zu bilden, ein reines Accompanement zu gründen, und jenes Werk dadurch gemeinnütziger machen zu können, waren vermögend genug, mich zur Bekanntmachung der mit so vielem Eifer ausgespäheten Gründe für den reinen Satz zu entschließen.

Dem Liebhaber, der gern früh weit kommen will, werden diese durch die Erfahrung bestätigte Wahrheiten über die Musik trocken seyn, und seine Geduld foltern; indessen sind sie für diejenige geschrieben, die die Musik ihrem ganzen Umfang nach erlernen, aus derselben ein wahres Studium machen, und die mit jeglichem Studium, besonders aber mit dem Ton und Gesang verbundene Wollust genießen wollen; für diese Freunde des Schönen werden sie nicht trocken seyn, und der hat auch nicht das Süße verdienet, der das Bittere nicht gekostet hat.

V o r b e r i c h t.

Die Erlernung des Generalbasses ist bey der Jugend gemeinlich vielen Schwierigkeiten unterworfen. Verschiedene Musiklehrer fangen nicht eher an, solchen den Kindern beizubringen, als bis diese schon verschiedene Jahre mit der Erlernung des bloßen Klavierspiels zugebracht, und ihre Finger geübt haben.

Eine Menge von Regeln und Demonstrationen, deren Erkenntniß mehr Nachsinnen erfordert, als man von der Jugend in den Jahren, wo sie des Nachdenkens noch ungewohnt, und in ihren Vorstellungen flüchtig sind, erwarten kann, macht ihnen den Unterricht zur Marter, die Zeit wird verschwendet, und alles, was sie am Ende erlernen haben; ist doch weiter nichts, als das bloße maschinenmäßige, so bey dem Akkompagniren erfordert wird.

Wenn sie auch so weit kommen, die Regeln und Gründe auswendig zu lernen, so haben sie doch keine deutliche Begriffe davon, und der Endzweck, den solche aufs Gedächtniß machen sollen, ist in kurzer Zeit erloschen.

Gleichwohl würde es auf der andern Seite betrachtet, zu lang gewartet seyn, die Erlernung des Generalbasses bis auf etwas mehrere Stärke des Verstandes hinauszusetzen.

Ich will daher, ohne mich in das Gefilde großer Demonstrationen einzulassen, hier in möglichster Kürze die Regeln auf eine mechanische Art den Musikliebblingen mittheilen, wor- nach man die Grundlage legen, und die Demonstration selbst reifern Jahren vorbehalten kann, und die folgende Betrachtung mag die Stelle des Beweises vertreten, daß die Erlernung des Generalbasses, in so weit ich sie hier abhandeln werde, sich mit jedem die Kindheit übersteigenden Alter als verträglich auszeichne.

Es ist in der That ein bloßes Vorurtheil, wenn man glaubet, daß Kinder zuvor die Finger in ihrer Gewalt haben müssen, ehe sie das Ohr an die volle und reine Harmonie gewöhnen. Da das Gehör weit zärtlicher ist, als das Gefühl, und leicht verwöhnet werden kann, hauptsächlich das erste Erkenntnißmittel der Tonkunst ist; so ist es nothwendig, die Ausbildung des ersteren mit der Übung der Finger zu verbinden, damit der Lehrling, wenn es auch anfänglich nur maschinenmäßig, und durch Nachahmung geschieht, in beyden zugleich die gehörige Vollkommenheit, Stärke und Richtigkeit erhalte.

Hiebei kommt es, wie sich von selbst begreifen läßt, auf eine gute Methode an, eine Methode, die dem aufkeimenden Verstande eines Kindes angemessen ist, und nach der es den Generalbaß, und die Regeln desselben, nach und nach auf eine leichte Art begreifen und anwenden lernet, ohne daß es selbst weiß, wie es damit zugegangen.

Freylich ist von einem hohen Grade der deutlichen Erkenntniß dieser Regeln nicht die Rede, aber ein solcher Grad ist auch noch nicht nothwendig, eben so wenig, als es nöthig ist, daß ein Kind die Gründe anzugeben wisse, warum es den ersten, zweyten, dritten, u. Finger nehmen muß.

Hat sich aber der Verstand gehörig entwickelt; so fällt es alsdann nicht schwer, diesen Mangel zu ersetzen, und ein etwas anhaltendes Nachforschen lehret die Gründe sehr leicht finden.

Die Fähigkeiten der Kinder, und eine lange Erfahrung, die mich mit ihnen umzugehen gelehret hat, sollen mir daher bey dem Generalbaß, den ich hier abhandeln werde, zur Richtschnur dienen. Ich werde den Anfang mit ganz leichten Dingen machen, und nach und nach zu schwerern Gegenständen übergehen.

Das ganze Werk ist in gewisse Vorlesungen abgetheilet, und darinn ist diejenige Ordnung des Vortrags gewählt, welche mit meinen Grundsätzen am besten übereinzustimmen scheint.

Anfänglich war ich nicht willens, mich mit der Fingersezung abzugeben, weil der Herr Kapellmeister Karl Philipp Emanuel Bach in Hamburg dafür in seinem Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, im ersten Theil auf eine unvergleichliche Art mit der Methode seines Herrn Vaters gesorget hat; indessen schien es mir doch rathsam zu seyn, den Anfängern zum Vortheil, welche den Generalbaß als solchen erlernen wollen, die dur und moll, oder harte und weiche Tonleiter, sowohl auf, als absteigend mit der beygesetzten Fingersezung voranzuschicken.

Was den Punkt, wegen der Applikatur der Akkorde anbelanget, so siehet man ohne mein Erinnern ein, daß man Kindern, deren Finger öfters noch nicht die gehörige Länge haben, die Akkorde so greifen lassen muß, wie sie solche am bequemsten erspannen können; und aus eben diesem Grunde muß man auch mit ihnen viele Rücksicht in Ansehung des Daumens haben, wann derselbe statt des zweyten Fingers genommen wird.

N a c h w e i s u n g

der in diesem Werke vorkommenden Haupt-Materien.

Erster Abschnitt.

1 Kenntniß der Tastatur. §. 2.	Seite 1	5 Von den Akkorden, besonders dem	
2 Applikatur. §. 11.	4	harten und weichen Dreyklang.	
3 Intervalle. §. 17.	10	§. 23.	Seite 16
4 Von vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen. §. 21.	15	6 Vom verminderten Dreyklang. §. 50.	25
		7 Vom Sexten-Akkorde. §. 63.	32
		8 Vom konsonirenden Quartsexten-Akkorde. §. 76.	38

Zweiter Abschnitt.

9 Von den dissonirenden Akkorden. §. 89.	Seite 42	12 Vom wesentlichen Quintsexten-Akkorde. §. 121.	51
10 Ursprung des Leittons. §. 90.	44	13 Vom wesentlichen Terz-Quartsexten-Akkorde. §. 143.	56
11 Vom wesentlich dissonirenden Septimen-Akkorde. §. 92.	44	14 Vom wesentlichen Sekunden-Quartsexten-Akkorde. §. 148.	58

Dritter Abschnitt.

15 Von zufälligen Dissonanzen. §. 161. S. 65	65	19 Von zufälligen Dissonanzen bey dem	
16 Von zufälligen Dissonanzen bey dem Dreyklang. §. 161.	65	Septimen : Quintsext = Terz =	
17 Von zufälligen Dissonanzen bey dem Sextentakorde. §. 166.	66	Quart, Sext- und Sekunden-Akkorde. §. 172.	Seite 76
18 Von zufälligen Dissonanzen bey dem konsonirenden Quartsexten-Akkorde. §. 171.	70	20 Vom uneigentlichen Septimen-Akkorde.	79
		X 2	
		21 Vom	

21 Vom uneigentlichen (zufälligen) Quintsexten : Akkorde	Seite 80	25 Von Verdoppelung bey den wesent- lichen Dissonanzen. §. 10.	Seite 85
22 Vom uneigentlichen Terz - Quart - Sexten : Akkorde.	81	26 Von der Verdoppelung bey den zu- fälligen Dissonanzen. §. 11.	85
23 Vom uneigentlichen Sekunden - Ak- korde.	82	27 Von der verschiedenen Bezifferung des Generalbasses. §. 12.	86
14 Vom vielstimmigen Akkompagnement bey dem Dreyklang , Sexten , und Konsonirenden 2 Akkorde.	83		

Erster Abschnitt.

Erste Vorlesung.

§. 1.

In den ersten Stunden des Unterrichts kann man sich mit nichts anders beschäftigen, als daß man Kindern jeden Clavis kennen und finden lehret. Eine durch vielen Unterricht erlangte Erfahrung hat mir den Weg gebahnet, wie dieses auf die leichteste und bequemste Art geschehen könne, und dieses will ich, ohne jedoch jemanden in seiner Methode Eingriff zu thun, kürzlich anzeigen.

§. 2.

Kenntniß der Tastatur.

Es fällt jedem Kinde gleich in die Augen, daß es zweyerley Claves auf dem Claviere giebt. Einige, die man die untersten nennet, liegen in einer ununterbrochenen Reihe neben einander; die übrigen, welche obern genennet werden, gehen stufenweise, zu zweyen und zu dreyen fort, und werden gewissermaßen von den untern unterbrochen.

Ich habe jederzeit bemerkt, daß Kinder die obern Claves eher kennen lernen, als die untern; vielleicht trägt die Figur derselben etwas dazu bey.

Man kann sich daher dieses Vortheils bedienen, und ihnen zeigen, daß der erste von den zweyen obern Clavibus, die neben einander liegen, C is, und der rechter Hand daneben liegende Ton, Dis heißt, und denn lasse man sie durch alle Oktaven, so wohl C is, als Dis, auffuchen.

So bald sie gelernet haben alle diese Töne ohne Mühe zu finden gehe man zu den dreyen auf einander folgenden obern Clavibus, und sage ihnen, daß der erste Fis, der zweyte oder mittelste, von den dreyen rechter Hand darauf folgende, Gis, der dritte B, heiße, und lasse sie diese Töne ebenfalls durch alle Oktaven auffuchen.

§. 3.

Nachdem man ihnen diese Töne begreiflich gemacht hat, und sie solche durch alle Oktaven zu finden wissen, so kann man ihnen auch die übrige Töne und Claves kennen lehren. Man führe sie nämlich auf die beyden neben einander liegenden obern Claves, C is und Dis, und sage ihnen, daß die untern Claves linker Hand neben C is, C, der untere neben Dis linker Hand liegende Clavis D, und der rechter Hand neben Dis liegende E heiße, und gehe damit durch alle Oktaven. Sodann nehme man die

A

drey

tren neben einander liegenden obern Claves vor, und sage ihnen, daß der linker Hand neben F i s liegende untere Clavis F, der linker Hand neben G i s liegende Clavis G, der linker Hand neben B liegende Clavis A, und der rechter Hand neben B liegende H heiße, und lasse sie diese Claves wieder durch alle Oktaven nehmen und auffuchen.

Auf diese Art lernen Kinder ohne alle Mühe alle Claves und Töne kennen, und wenn sie damit fertig sind, so kann man ihnen zum Ueberfluß noch sagen, daß die untern Töne von der linken nach der rechten Hand, nach den Buchstaben C, D, E, F, G, bis auf das A in natürlicher Ordnung auf einander folgen.

§. 4.

Natürlicherweise werden Kinder bey dieser Uebung gewahr, daß verschiedene Claves oder Töne unter einerley Namen auf dem Clavier vorkommen; man muß ihnen daher den Unterschied der Töne gleiches Namens kennen lehren. Zu dem Ende zeige man ihnen, daß das unterste C i s linker Hand das große, das erste darauf folgende das kleine oder ungestrichene; das rechter Hand darauf folgende das eingestrichene, das weiter darauf folgende das zweigestrichene, und endlich das höchste, das dreigestrichene, um jedes C von dem andern zu unterscheiden, genennet werde, und daß dieses bey allen übrigen Tönen ebenfalls statt finde.

§. 5.

Man mache den Kindern zur gründlichen Erlernung der Applicatur folgende Sätze bekannt:

- 1) man steigt auf dem Clavier ~~stufenweis~~ in die Höhe.
- 2) in C dur kommen von e nach f, und von h nach c halbe Töne vor.
- 3) Setzet man für C einen beliebigen andern Ton, so kommen die halben und ganzen Töne wiederum auf ähnliche Art wie in C dur zu liegen.
- 4) Ein ganzer Ton ist so bald da, sobald zwischen dreien ein Mittelton liegt.
- 5) Der vorletzte Ton vor der Oktave wird ein Leitton genennet, und dieser Leitton muß allemal den Hauptton, wovon er der Leitton ist, zum Begleiter haben, weil die Weglassung des Haupttons vom Leitton eine gänzliche Zerrüttung des Gehörs veranlassen würde.
- 6) Man hat in C dur die Tonleiter, wenn man von C bis c hinaufsteiget, ohne einen der obern Clavium zu berühren; man lasse also den Lernenden die Tonleiter

C D E F G A H c

anschlagen und mit dem Gehör fassen.

- 7) Man mache ihnen die untern und obern Claves bekannt, alsdenn kann man ihnen mit wenig Mühe die Noten auf dem Linienystem lehren, und ihnen zeigen, wie C i s auf dem Notensystem angedeutet wird, daß man es einmal erhalte, wenn man ein X vor C setzet, als welches um einen halben Ton erhöht, und

im

im andern Fall durch Versetzung eines b vor D, als welches um einen halben Ton erniedriget.

- 8) Man zeige, wie diese Vorschrift bey allen übrigen Tönen beobachtet werde.
 9) Daß die Zusammensetzung der Töne in C dur dergestalt geschehe, daß allemal nach zwey ganzen Tönen, zwey halbe zu liegen kommen; als:



- 10) daß eben diese Zusammensetzung auch bey den übrigen Tönen statt finde.
 11) Daß man in C dur folgendermaßen die Intervalle (Zwischenräume) abzä-

Vom Grundton

zur großen Sekunde.
 zur großen Terz.
 zur reinen Quarte.
 zur perfekten Quinte.
 zur großen Sexte.
 zur großen Septime.
 zur Oktave.

und daß im Absteigen die nämlichen Töne beybehalten werden.

- 12) Daß man bey der zunächst folgenden Tonleiter von C nämlich G alle Töne aus C dur behalte, und nur einen neuen Leitton, nämlich F is hinzufüge; daß man bey D dur einen neuen Leitton, nämlich C is, bey A dur einen neuen Leitton, nämlich G is annehme, und so mit den übrigen verfare.
 13) Mache man ihnen die von Joh. Seb. Bach erfundene Regel bekannt: daß in den meisten Fällen vor und nach dem Leitton, (Semitonio modi), es falle solcher auf einen halben oder ganzen Ton, der Daum eingesezt werde.
 14) Daß im Aufsteigen der angezeigte Finger über den Daum eintrete, und im Absteigen der Daum unter die Finger gesezt werde.

§. 6.

Von genauer Bekanntmachung dieser Stücke hängt die ganze Lehre von der Applikatur ab, man eile daher mit keinem Sake, ohne denselben den Verstand des Lernenden genau eingestößet zu haben.

§. 7.

Man hat die Applikatur der Durtöne von der Applikatur der Molltöne abzusondern. Der Charakter eines Stücks, ob es in Dur oder Moll sey, wird durch die Beschaffenheit der in der vorsehenden Tonleiter liegenden Terz bestimmt.

A 2

§. 8.

§. 8.

Alle Tonleitern aus Dur haben jederzeit die große Terz.

§. 9.

Alle Molltöne haben die kleine Terz zu ihrem unterscheidenden Kennzeichen von Dur.

§. 10.

Die Applikatur der linken Hand wird von der mit der rechten Hand abgesondert.

§. 11.

A p p l i k a t u r.

Hierauf tritt die Applikatur aller Töne selbst ein, und zwar zuerst die Applikatur der auf- und absteigenden Tonleiter linker Hand.

$\overset{5}{\text{C}} \text{ D E F } \overset{\text{I}}{\text{G}} \overset{3}{\text{A}} \overset{\text{I}}{\text{H}} \overset{4}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{3}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{3}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}} \overset{\text{I}}{\text{c}}$
 $\underset{5}{\text{C}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{G}} \underset{3}{\text{A}} \underset{\text{I}}{\text{H}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{4}{\text{d}} \underset{\text{I}}{\text{e}} \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{3}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{\text{I}}{\text{c}}$

Anmerk. 1. Die über die Töne angebrachten Zahlen bezeichnen die Finger im Aufsteigen, und die unter denselben gesetzte Finger, die im Absteigen.

Anmerk. 2. Oft treten für eine Tonleiter zweyerley Applikaturen ein, wo man, nach Beschaffenheit des Stücks, bald die eine, bald wiederum die andere nehmen muß; so z. B. in Adur lassen sich die obern Ziffern auf- und abwärts gebrauchen, und eben dieses thun die untern Ziffern auf- und abwärts; wobei aber dennoch die Regel des Joh. Seb. Bach, daß der Daumen entweder vor oder nach einem Semitonio eingesetzt werden müsse, in der genauesten Anwendung steht.

G dur mit dem hinzukommenden Leitton fis:

$\overset{5}{\text{G}} \text{ A H c } \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{3}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{4}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}} \overset{\text{I}}{\text{c}} \overset{3}{\text{d}} \overset{\text{I}}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{\text{I}}{\text{g}}$
 $\underset{\text{I}}{\text{G}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{3}{\text{e}} \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{4}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{3}{\text{e}} \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}}$

D dur mit dem hinzukommenden Leitton cis:

$\overset{5}{\text{D}} \text{ E F G } \overset{\text{I}}{\text{A}} \overset{3}{\text{H}} \overset{\text{I}}{\text{c}} \overset{4}{\text{d}} \overset{\text{I}}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{3}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}} \overset{\text{I}}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}}$
 $\underset{\text{I}}{\text{D}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{A}} \underset{4}{\text{H}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{3}{\text{e}} \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}}$

A dur mit dem hinzukommenden Leitton G:

$\overset{5}{\text{A}} \text{ H c d } \overset{\text{I}}{\text{e}} \overset{3}{\text{f}} \overset{\text{I}}{\text{g}} \overset{4}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}} \overset{\text{I}}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{3}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{3}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}}$
 $\underset{5}{\text{A}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{e}} \underset{4}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{\text{I}}{\text{e}} \underset{3}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}}$

E dur mit dem hinzukommenden Leitton B:

$\overset{5}{\text{E}} \text{ F G A } \overset{\text{I}}{\text{H}} \overset{3}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{4}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{4}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}} \overset{3}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{\text{I}}{\text{e}}$
 $\underset{5}{\text{E}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{H}} \underset{3}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{\text{I}}{\text{e}} \underset{4}{\text{f}} \underset{\text{I}}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{\text{I}}{\text{c}} \underset{3}{\text{d}} \underset{\text{I}}{\text{e}}$

H dur mit dem hinzukommenden Leitton A:

$\overset{4}{\text{H}} \text{ c d e } \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{4}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{3}{\text{h}} \overset{\text{I}}{\text{c}} \overset{\text{I}}{\text{d}} \overset{4}{\text{e}} \overset{\text{I}}{\text{f}} \overset{4}{\text{g}} \overset{\text{I}}{\text{a}} \overset{\text{I}}{\text{h}}$
 $\underset{4}{\text{H}} \quad \quad \quad \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{4}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}} \underset{3}{\text{c}} \underset{\text{I}}{\text{d}} \underset{\text{I}}{\text{e}} \underset{\text{I}}{\text{f}} \underset{4}{\text{g}} \underset{\text{I}}{\text{a}} \underset{\text{I}}{\text{h}}$

Fis

5

Fis dur mit dem hinzukommenden Leitton Xe

$\text{Xf} \text{XG} \text{XA} \text{Xh} \text{Xc} \text{Xd} \text{Xe} \text{Xf} \text{Xg} \text{Xa} \text{Xh} \text{Xe} \text{Xf}$

Eis dur mit dem hinzukommenden Leitton Xh

$\text{Xc} \text{Xd} \text{Xe} \text{Xf} \text{XG} \text{XA} \text{Xh} \text{Xc} \text{Xd} \text{Xe} \text{Xf} \text{Xg} \text{Xa} \text{Xh} \text{Xc}$

bA dur mit dem hinzukommenden Leitton g

$\text{bB} \text{c} \text{b} \text{d} \text{b} \text{e} \text{f} \text{g} \text{b} \text{a} \text{b} \text{c} \text{b} \text{d} \text{b} \text{e} \text{f} \text{g} \text{b} \text{a}$

bE dur mit dem hinzukommenden Leitton d

$\text{bF} \text{G} \text{A} \text{b} \text{B} \text{c} \text{d} \text{b} \text{e} \text{f} \text{g} \text{a} \text{b} \text{c} \text{d} \text{b} \text{e}$

B dur mit dem hinzukommenden Leitton a

$\text{B} \text{c} \text{d} \text{b} \text{e} \text{f} \text{g} \text{a} \text{b} \text{c} \text{d} \text{b} \text{e} \text{f} \text{g} \text{a} \text{b}$

F dur mit dem hinzukommenden Leitton e

$\text{F} \text{G} \text{A} \text{B} \text{c} \text{d} \text{e} \text{f} \text{g} \text{a} \text{b} \text{c} \text{d} \text{e} \text{f}$

§. 12.

Nach der Applikatur der Durtöne tritt die Fingersehung für die Molltöne ein. Diese hat im Aufsteigen ihre inliegende halbe Töne von der Sekunde zur Terz, und von der großen Septime zur Oktave. Im Absteigen hat sie die nämlichen Töne, nur mit diesem Unterschied, daß der halbe Ton von der großen Septime zur Oktave, als dann vom 5ten zum sechsten Tone (vom ersten Ton an gerechnet) zu liegen kommt.

Die Stufen der Molltöne werden also gezählt:

aufsteigend

Vom Grundton	zur großen Sekunde.
	zur kleinen Terz.
	zur reinen Quarte.
	zur perfekten Quinte.
	zur großen Sexte.
	zur großen Septime.
	zur Oktave.

§. 13.

Im Absteigen findet eben dieses Verfahren statt, jedoch mit der Einschränkung, daß statt der großen Septime und großen Sexte die kleine Septime und kleine Sexte genommen wird.

§. 14.

Die Applikatur der Molltöne mit der linken Hand ist demnach folgende:
im Aufsteigen

$\overset{5}{\text{C}}$ D bE F $\overset{\text{I}}{\text{G}}$ A $\overset{\text{I}}{\text{H}}$ $\overset{\text{I}}{\text{c}}$ $\overset{4}{\text{d}}$ be f $\overset{\text{I}}{\text{g}}$ $\overset{3}{\text{a}}$ $\overset{\text{I}}{\text{h}}$ $\overset{\text{I}}{\text{c}}$
 I A B I ba b

G moll aufsteigend und absteigend,

$\overset{5}{\text{G}}$ A B c $\overset{\text{I}}{\text{d}}$ $\overset{3}{\text{e}}$ xf $\overset{\text{I}}{\text{g}}$ $\overset{4}{\text{a}}$ b c $\overset{\text{I}}{\text{d}}$ $\overset{3}{\text{e}}$ xf g
 I be f I be f

D moll: $\overset{5}{\text{D}}$ E F G $\overset{\text{I}}{\text{A}}$ $\overset{3}{\text{H}}$ xc $\overset{\text{I}}{\text{d}}$ $\overset{4}{\text{e}}$ f g $\overset{\text{I}}{\text{a}}$ $\overset{3}{\text{h}}$ xc d
 B c b c

A moll:

$\overset{5}{\text{A}}$ H c d $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{3}{\text{xf}}$ xg $\overset{\text{I}}{\text{a}}$ $\overset{4}{\text{h}}$ c d e $\overset{3}{\text{xf}}$ xg $\overset{\text{I}}{\text{a}}$
 f g f g

E moll: $\overset{5}{\text{E}}$ xf G A $\overset{\text{I}}{\text{H}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ xb $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{4}{\text{xf}}$ g a $\overset{\text{I}}{\text{h}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ xb $\overset{\text{I}}{\text{e}}$
 c d c d

H moll: $\overset{4}{\text{H}}$ xc d $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{4}{\text{xf}}$ xg xa $\overset{\text{I}}{\text{h}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ d e $\overset{\text{I}}{\text{xf}}$ xg xa $\overset{\text{I}}{\text{h}}$
 g a g a

Fis moll:

$\overset{4}{\text{xf}}$ xc A $\overset{\text{I}}{\text{H}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ xb $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{4}{\text{xf}}$ xg a $\overset{\text{I}}{\text{h}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ xb $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{2}{\text{xf}}$
 d e d e

Cis moll:

$\overset{3}{\text{xc}}$ xc D $\overset{\text{I}}{\text{E}}$ $\overset{4}{\text{xf}}$ xc A $\overset{\text{I}}{\text{H}}$ $\overset{3}{\text{xc}}$ xb $\overset{\text{I}}{\text{e}}$ $\overset{4}{\text{xf}}$ xg xa $\overset{\text{I}}{\text{h}}$ $\overset{2}{\text{xc}}$
 A H a h c
oder

oder G moll:

G A H C D E F G A H C D E F G
 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2

A moll: A B C D E F G A B C D E F G A
 1 3 1 4 1 3 1 3 2

E moll: E F G A B C D E F G A B C D E
 C D C D

B moll: B C D E F G A B C D E F G A B
 1 3 1 4 3 1 3 1 4

F moll: F G A B C D E F G A B C D E F
 D E D E 1 3 1 3 2

Applikatur der rechten Hand.

Applikatur der rechten Hand C dur auf- und absteigend.

C D E F G A H C D E F G A H C

C dur: G A H C D E F G A H C D E F G

D dur: D E F G A H C D E F G A H C D

A dur: A H C D E F G A H C D E F G A

C dur

Edur

I
e x f x g a b x c x d e x f x g a b x c x d e

h̄ bur: $\overset{1}{h} \overset{-}{\times} \overset{3}{r} \overset{3}{b} e \overset{4}{\times} f \overset{4}{\times} g \overset{1}{\times} a \overset{1}{h} \overset{=}{\times} \overset{3}{c} \overset{1}{\times} d e \overset{4}{\times} f \overset{4}{\times} g \overset{4}{\times} a \overset{5}{h}$

Fis bur: $\overset{2}{\times}f \overset{4}{\times}g \overset{4}{\times}a \overset{1}{h} \overset{-}{\times}c \overset{3}{\times}d \overset{1}{\times}e \overset{2}{\times}f \overset{4}{\times}g \overset{4}{\times}a \overset{1}{h} \overset{-}{\times}c \overset{3}{\times}d \overset{1}{\times}e \overset{2}{\times}f$

Cis dur: $\overset{2}{\times c} \overset{3}{\times d} \overset{I}{\times e} \times f \times g \overset{4}{\times a} \overset{I}{\times b} \times c \times d \overset{3}{\times e} \overset{2}{\times f} \times g \overset{4}{\times a} \overset{I}{\times b} \overset{2}{\times c}$

oder: ${}^b d \quad {}^b e \quad f \quad {}^b g \quad {}^b a \quad b \quad \bar{c} \quad {}^b d \quad {}^b e \quad f \quad {}^b g \quad {}^b a \quad b \quad \bar{c} \quad {}^b d$

G dur: $\overset{\text{II}}{\text{f}}$ g a $\overset{4}{\text{b}}$ $\overset{\text{III}}{\text{c}}$ d e $\overset{3}{\text{f}}$ g a $\overset{4}{\text{b}}$ $\overset{\text{II}}{\text{c}}$ d e $\overset{4}{\text{f}}$

B dur: $\overset{2}{b}$ $\overset{\overset{I}{\parallel}}{c}$ d $\overset{3}{b}e$ $\overset{\overset{I}{\parallel}}{f}$ g a $\overset{4}{b}$ $\overset{\overset{I}{\parallel}}{c}$ d $\overset{3}{b}e$ $\overset{\overset{I}{\parallel}}{f}$ g a $\overset{4}{b}$

$\flat \text{C}$ dur: $\flat \overset{2}{e} \overset{\text{I}}{f} g \flat a \overset{4}{b} \overset{\text{I}}{c} d \flat \overset{3}{e} \overset{\text{I}}{f} g \flat a \overset{4}{b} \overset{\text{I}}{c} d \flat \overset{3}{e}$

$^b A$ dur: $^b a$ $^3 b$ $\frac{I}{c}$ $^b d$ $^b e$ $\frac{I}{f}$ g $^b a$ $^4 b$ $\frac{I}{c}$ $^b d$ $^3 b$ $\frac{I}{e}$ f g $^b a$

Molltonleiter.

Molltonleiter der rechten Hand.

E moll:

$\frac{I}{c}$ b b^3e f g a $\frac{4}{b}$ $\frac{I}{r}$ b b^3e $\frac{I}{f}$ g a b $\frac{5}{c}$
 b_a b b_a b

G enoel:

$\begin{array}{ccccccccc} \text{I} & & 3 & \text{I} & & 4 & \text{I} & & 3 & \text{I} & & 5 \\ g & a & b & c & d & e & f & g & a & b & c & d & e & f & g \end{array}$

D moll

D moll: $\overset{1}{\underline{d}} \overset{3}{e} \overset{1}{f} \overset{1}{g} a \overset{4}{\underline{h}} \overset{1}{\underline{xc}} \overset{1}{o} \overset{3}{e} \overset{1}{f} \overset{1}{g} a \overset{4}{\underline{h}} \overset{5}{\underline{xc}} \overset{5}{o}$

A moll: $\overset{1}{a} \overset{3}{\underline{h}} \overset{1}{c} \overset{1}{d} e \overset{4}{\underline{xf}} \overset{1}{\underline{zg}} a \overset{5}{\underline{h}} \overset{1}{c} \overset{1}{d} e \overset{4}{\underline{xf}} \overset{5}{\underline{zg}} a$

E moll: $\overset{1}{e} \overset{2}{\underline{xf}} \overset{3}{g} a \overset{1}{\underline{h}} \overset{4}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} e \overset{3}{\underline{xf}} \overset{1}{g} a \overset{1}{\underline{h}} \overset{5}{\underline{xc}} \overset{5}{\underline{xd}} e$

H moll: $\overset{1}{\underline{h}} \overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{d} e \overset{1}{\underline{xf}} \overset{4}{\underline{zg}} \overset{1}{\underline{xa}} \overset{1}{\underline{h}} \overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{d} e \overset{1}{\underline{xf}} \overset{4}{\underline{zg}} \overset{5}{\underline{xa}} \overset{5}{\underline{h}}$

Fis moll: $\overset{2}{\underline{xf}} \overset{1}{\underline{zg}} a \overset{1}{\underline{h}} \overset{4}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} \overset{3}{\underline{xe}} \overset{1}{\underline{xf}} \overset{3}{\underline{zg}} a \overset{1}{\underline{h}} \overset{4}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} \overset{2}{\underline{xe}} \overset{2}{\underline{xf}}$
 $\quad \quad \quad 3 \quad \quad 3 \quad 1 \quad \quad 4 \quad \quad 3 \quad 1 \quad \quad 3$

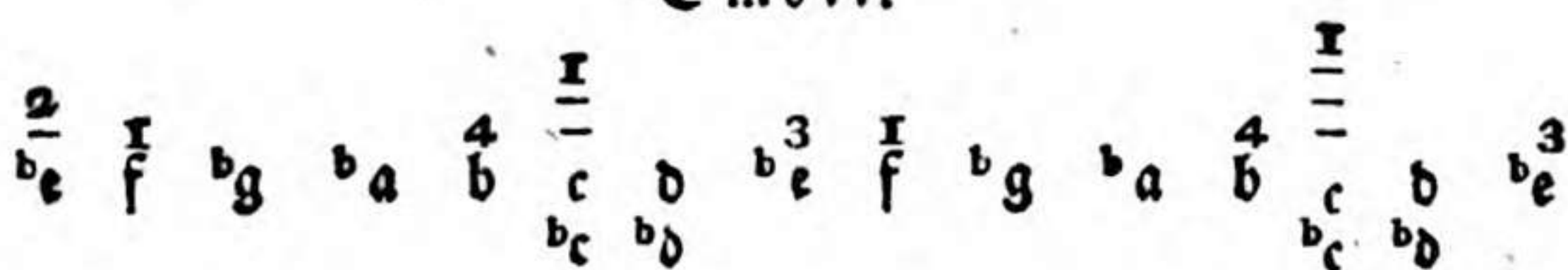
Cis moll: $\overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} e \overset{1}{\underline{xf}} \overset{4}{\underline{zg}} \overset{1}{\underline{xa}} \overset{1}{\underline{h}} \overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} e \overset{1}{\underline{xf}} \overset{4}{\underline{zg}} \overset{1}{\underline{xa}} \overset{2}{\underline{h}} \overset{2}{\underline{xc}}$
 $\quad \quad \quad 3 \quad 1 \quad \quad 4 \quad \quad 3 \quad 1 \quad \quad 3$

Cis moll: $\overset{2}{\underline{zg}} \overset{3}{\underline{xa}} \overset{1}{\underline{h}} \overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} \overset{2}{\underline{xe}} \overset{3}{\underline{xfis}} \overset{4}{\underline{zg}} \overset{1}{\underline{xa}} \overset{1}{\underline{h}} \overset{3}{\underline{xc}} \overset{1}{\underline{xd}} \overset{2}{\underline{xe}} \overset{3}{\underline{xfis}} \overset{3}{\underline{zg}}$
 $\quad \quad \quad \overset{3}{\underline{xc}} \quad \quad \quad \overset{3}{\underline{xc}} \quad \quad \quad \overset{3}{\underline{xc}}$

F moll: $\overset{1}{\underline{f}} \overset{4}{\underline{g}} \overset{1}{\underline{ba}} \overset{1}{\underline{b}} \overset{3}{\underline{c}} \overset{1}{\underline{d}} \overset{3}{\underline{e}} \overset{1}{\underline{f}} \overset{4}{\underline{g}} \overset{1}{\underline{ba}} \overset{1}{\underline{b}} \overset{3}{\underline{c}} \overset{1}{\underline{d}} \overset{4}{\underline{e}} \overset{4}{\underline{f}}$
 $\quad \quad \quad \overset{4}{\underline{bd}} \quad \quad \quad \overset{4}{\underline{bd}} \quad \quad \quad \overset{4}{\underline{bd}}$

B moll: $\overset{2}{\underline{b}} \overset{1}{\underline{c}} \overset{3}{\underline{bd}} \overset{1}{\underline{be}} \overset{1}{\underline{f}} \overset{4}{\underline{g}} a \overset{1}{\underline{b}} \overset{3}{\underline{c}} \overset{1}{\underline{bd}} \overset{1}{\underline{be}} \overset{1}{\underline{f}} \overset{4}{\underline{g}} a \overset{4}{\underline{b}}$
 $\quad \quad \quad \overset{4}{\underline{bg}} \quad \quad \quad \overset{4}{\underline{bg}}$

$\flat$ E moll:



§. 15.

Wenn der Lernende die Applikatur begriffen hat, so lasse man sich, ohne die Tonleiter spielen zu lassen, alle harte und weiche, oder Dur- und Molltonleitern auf und absteigend von ihm mündlich nennen; jedoch nur mit den zwölferley verschiedenen Benennungen c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, und die wahren Benennungen des, as, fes, ges, statt cis, dis u. seke man so lange aus, bis der Lernende alle Intervalle orthographisch schreiben könne, als zu welchem letztern der Lehrer die nöthige Anleitung geben kann.

Anmerk. Eine ausführlichere Betrachtung der Tonleitern und deren Temperatur findet man in meiner Kunst des reinen Oahes ersten Theils ersten Abschnitt, S. 2.

§. 16.

Ich habe bisher die Stufen so wohl in Dur als Moll vorläufig angezeigt, und die Gründe und Mittel angegeben, wie man zur richtigen Applikatur gelangen könne; jetzt will ich demnach zur Lehre der Intervalle selbst übergehen und da! hiervon in der Folge so vieles abhängt, so wird eine genaue Entwicklung derselben für den Lehrer und Lernenden um so viel interessanter.

§. 17.

I n t e r v a l l e.

Um die Intervallen kennen zu lernen, kann man die Kinder bemerken lassen, daß die Töne von der linken nach der rechten Hand gezählt werden, man mag anfangen, wo man will, und denn lasse man sich, in jeder Tonleiter, die natürlichen darinnen liegenden Intervallen zeigen, ohne vor der Hand auf den Unterschied der Sekunden, Terzen u. zu sehen, ob sie groß oder klein sind.

§. 18.

Da die reine Quinte die Konsonanz ist, welche sowohl zum harten, als zum weichen Dreyklang gehöret, so kann man dieselbe, beim Anzeigen, zugleich anschlagen lassen, damit das Ohr bey Zeiten reine Quinten empfinden lerne.

Mit weniger Mühe wird ein Kind von C, D, E, F, G und A, die Quinten anzeigen, und auswendig wissen: nun sage man, so wie G vom C, oder c vom F die Quinte ist, so ist es auch Gis vom Cis, und cis vom Fis.

Ben H kostet es einige Mühe, ihnen bezubringen, daß fis die vollkommene Quinte, desgleichen daß f vom B auch die reine, oder vollkommene Quinte sey.

§. 19.

§. 19.

Wenn ein Kind begriffen hat, was die diatonische Tonleiter sey, alsdann zeige man ihm, wie die halben Töne auf einander folgen, und suche es dahin zu bringen, daß es, man möge anfangen, wo man wolle, bis zur Oktave, nach der Reihe, alle zwölf halbe Töne nennen könne, als C, C^{is}, D, D^{is}, E, F, F^{is}, G, G^{is}, A, B, H, c.

§. 20.

I n t e r v a l l e.

Wenn das Kind weiß, daß von C nach D eine Sekunde ist, so zeige man ihm, daß zwischen C und D ein Ton liege, den man einen halben Ton nennet. Hieraus folget daß zweyerley Arten von Sekunden sind, kleine und große; eben so verhält es sich mit den Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen.

§. 20a.

Wenn die Kinder die halben Töne auswendig nach einander nennen können, so kann man sie in einer Vorlesung, von jedem halben Ton, die kleine Sekunde lernen lassen, mit dem Kennzeichen, daß dieselbe aus einem halben Ton höher bestehet; als C, ^bD, D, ^bE, oder E, F. H, c, und so weiter.

Man lasse noch einen halben Ton dazu setzen, so wird ein ganzer daraus, welches die große Sekunde ist, als C D, E F^{is}; H c^{is} u. u.

Hierauf lasse man zu dem ganzen Ton wiederum einen halben Ton nehmen, so entstehet die kleine Terz, folglich aus einem ganzen und einem halben Ton, als C, ^bE, D, F; D^{is} F^{is}, E G, und so ferner.

Setzet man noch einen halben Ton zur kleinen Terze, so entstehen zwey ganze Töne, welche zusammen die große Terze genennet werden. C E, D F^{is}, E G^{is} u. u. folglich zwey ganze Töne.

Eben so verhält es sich mit der Quarte, z. B. C F, D G, E A, u. u. welche um einen halben Ton höher ist, als die große Terz zwey und einen halben Ton.

Nach dieser Quarte ist die große Quarte auch um einen halben Ton höher, folglich bestehet sie aus drey ganzen Tönen; als C F^{is}, D G^{is}, F H, u. Diese Quarte wird verschiedentlich genennet: bald der Triton, bald die übermäßige, große Quarte im verminderten Dreyklang, wenn sie von der verminderten Quinte zur Oktave vorkommt,

¹H, ⁵f, ⁸h. Sie bestehet auch aus drey ganzen Tönen, ist aber ganz anderer Natur als Triton.

Anmerk. Obgleich der Triton, oder übermäßige Quarte, ihrer Natur nach, ganz verschieden gegen die große Quarte ist, welche aus dem verminderten Dreyklang entstehet, so ist dennoch den Graden nach, zwischen beyden kein Unterschied; da hingegen eine übermäßige Prime, und kleine Sekunde, und kleine Terz, große Terz, und verminderte Quarte u. sich den Graden nach, auf dem Notensystem eins vor dem andern, ganz unterscheidet, ohnerachtet auf dem Klavier ein Klavis zweyerley Intervalle vorstellt.

Nach dieser Quarte kommt die vollkommene Quinte, C G, C^{is} G^{is}, D A, u.

Nach der Quinte um einen halben Ton höher, die kleine Sexte, $\text{C}^b \text{A}$, Cis A , D B , 2c. nach dieser die große Sexte, CA , D H , F d , 2c.

Hierauf folgt die kleine Septime CB , Dc , Ed , 2c. nach dieser die große Septime, CH , Dcis , Edis , Fe 2c. und endlich die Oktave vom Grundton, als Cc , Cis cis , Dd , 2c.

§. 20. b.

Nachdem man ihnen gezeigt, daß zweyerley Sekunden sind, erst eine kleine, hernach eine große, daß es mit den Terzen, eben so wie auch mit den Quarten beschaffen ist; daß aber nur eine vollkommene Quinte ist, hingegen es zweyerley Sexten, wie auch zweyerley Septimen, und dann die vollkommene Oktave giebet, so lasse man sich die Intervallen in einer Oktave, nach der Reihe auf folgende Art vorsagen: z. B.

C , der Grundton oder Prime.

^bD , die kleine Sekunde. D , die große.

^bE , die kleine Terze, E , die große.

F , die kleine Quarte, Fis die große.

G , die vollkommene Quinte.

^bA , die kleine Sexte, A die große.

B , die kleine Septime, H , die große.

c , die vollkommene Oktave.

Auch kann man ihnen noch sagen, daß die Nonen, die Oktaven von den Sekunden, und mit diesen einerley sind. Ferner, daß die Quarte zum Unterschied der kleinen Quarte C F , in C d u. r. oder moll Modo, auch die vollkommene Quarte eben so wohl als die Quinte genennet wird; dieses wird weiter unten bey den Akkorden erklärt werden.

§. 20. c.

Man würde sehr unschicklich handeln, und die Zeit auf eine unverantwortliche Art verschwenden, wenn man junge Kinder mit den verschiedenen Benennungen eines und eben desselben Klavis z. B. das F is ein andermal Ges , oder D in einem andern Fall cis is heiße, martern wollte.

Man kann anfänglich schon zufrieden seyn, wenn sie nur Cis , die kleine Sekunde von C , Dis die kleine Terz von C nennen, u. s. w.

Kommen sie zu reifern Jahren, so lernen sie in einer Stunde, daß im Schreiben, und im strengsten Verstande, einen Unterschied zwischen A^bC , und ^bD , gemacht werden muß, und daß die Abstände vom Grundton sich aus den Graden ergeben, die sie im Notensystem einnehmen, mithin z. E. zwey Grade eine Sekunde machen, und so weiter.

Wer sein Vergnügen an sehr viel Benennungen der Klavier findet, dem gönne ich dieses gerne.

Es ist vollkommen hinlänglich, wenn ein Kind jeden Ton im Schreiben, nur auf die rechte Stelle setzet, oder, wo er stehen soll, anzeigt. Z. B.

Die

Die übermäßige Prime von C mit C, und dem davor stehenden x.

Die kleine Sekunde von C mit D und b davor.

Die übermäßige Sekunde von C, mit D und x davor.

Die kleine Terz von C, mit E und b davor.

Die große Terz von C, mit E.

Die verminderte Quarte von C mit F und b davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche F nicht sey, als welches statt einer verminderten Quarte eine vollkommene Quarte ist.

Die vollkommene Quarte von C mit F.

Die übermäßige mit F, und x davor.

Die kleine (unvollkommene) Quinte von C, mit G und b davor.

Die vollkommene Quinte von C mit G.

Die übermäßige von C, mit G und x davor.

Die kleine Sexte von C, mit A und b davor.

Die große Sexte von C, mit A.

Die übermäßige Sexte von C mit A und x davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche B nicht sey, als welches statt einer übermäßigen Sexte, eine kleine Septime ist.

Die verminderte Septime von C mit A und b davor.

Die kleine Septime von C, mit H und b davor.

Die große Septime von C mit H.

Die verminderte Oktave von C mit c und b davor.

Ferner, die große Terz von Dis, mit Fis und dem einfachen davor stehenden x, zum Unterschied, daß es das ordentliche G nicht sey, als welches statt einer Terze, eine verminderte Quarte ist.

Aus den Graden, wie man von einem Intervall zum andern steigt, siehet man den Unterschied, in der Benennung eines Intervalles.

Z. B. die große Terz von Dis steigt also in die Höhe.

$\text{x D}_1, \text{x E}_2, \text{x Fis}_3$, oder $\text{b D}_1, \text{b E}_2, \text{F}_3$.

Hingegen die verminderte Quarte also

$\text{x D}_1, \text{E}_2, \text{Fis}_3, \text{G}_4$. Cis D. E. F.

und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

§. 20. d

Nachdem man den Kindern beigebracht hat, daß jeder Ton zwey Sekunden habe, davon die erste die kleine, und die zwote die große genennet wird; und daß es ebenfalls zweyerley Terzen, zweyerley Quarten, eine vollkommenene Quinte, zweyerley Sexten, und zweyerley Septimen giebt, und daß jeder Ton seine Oktave hat, sie auch alle diese Töne, so wohl nach der Reihe, als außer derselben herzusagen wissen, so zeige man ihnen die übrigen, von gründlichen Komponisten angenommenen noch braunbaren Intervalle.

B 3

Octa-

Octava perfecta. vollkommene zum har- ten, weichen u. vermin- derten Dreyflange.	8	C	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	
Septima major große	7	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis.	a	b	^b 8 mangelhafte deficiens, verminderte diminuta
Septima minor, kleine	^b 7	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis.	g	gis.	a	⁷ 6 übermäßige superflua
Sexta major, große	6	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f.	fis	g	gis	^b 7 verminderte diminuta.
Sexta minor, kleine	^b 6	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f.	fis	g	⁵ 5 übermäßig superflua.
Quinta perfecta, vollkommene zum har- ten u. weich. Dreyflang	5	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis.	^b 6 verminderte diminuta.
Superflua Quarta major übermäßige große	4	Fis	G	Gis	A	B	H.	c	cis	d	dis	e	f	^b 5 falsche, falsa zum vermin- kleine, mi- derten Drey- nor flang gehörig
Quarta perfecta, vollkommene	4	F	Fis	G	Gis	A	B	H.	c	cis	d	dis.	e	
Tertia major dur. große zum hart. Dreifl.	3	E	F	Fis	G	Gis.	A.	B	H.	c	cis	d	dis	^b 4 verminderte diminuta.
Tertia minor moll. kleine zum weichen u. verminderten Dreyflange.	^b 3	D	E	F	Fis	G	Gis	A.	B	H.	c	cis	d	² 2 übermäßig superflua.
Secunda maj. Ton. große ganzer Ton	2	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H.	c	cis	^b 3 verminderte diminuta mangelhafte deficiens
Secunda minor Se- miton kleine Sekunde großer halbe Ton	^b 2	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis.	A	B.	H.	c.	¹ 1 übermäßig superflua. kleiner hal- be Ton
Unisonus perfectus Einklang. Grundton von allen Intervallen und Dreyflängen.	I	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis.	A	B	H.	I Prime.

Anmerkung. 1) Die bengefügte Tabelle giebt zu erkennen: alle mögliche Intervalle von jedem Ton.

2) Welche Töne man zu den verschiedenen Akkorden jedes Tones zu nehmen hat, nemlich zum harten, weichen und verminderten Dreyklang.

3) Wie ein und ebenderselbe Clavis auf dem Klavier zweyerley Namen habe, je nachdem man ihn entweder linker oder rechter Hand der angeführten Tabelle betrachtet.

Diese Verschiedenheit wird durch die Orthographie am besten erkannt, und es kann also diese Tabelle für geübtere Schüler dienen.

Die Verschiedenheit der Benennung der Clavium hängt von der Verschiedenheit des Abstands des derselben vom Grundton ab, und kann also dieses für diejenige dienen, die nach dem Grunde dieser Benennung fragen.

Der verschiedene Gebrauch dieser Intervalle wird unten vorkommen.

Z w e y t e V o r l e s u n g:

§. 21.

Wenn die Kinder so weit gekommen sind, daß sie alle harte und weiche Tonleitern wissen, nennen, und auf dem Klaviere angeben können; so kann man einen Schritt weiter gehen, und ihnen zeigen, daß, wenn einige oder mehrere Töne zu gleicher Zeit genommen werden, sie entweder zusammen harmoniren oder nicht.

Diejenigen, welche zusammen harmoniren, heißen Konsonanzen, oder wohlklingende Töne; diese sind die Terz, die Quint und Oktave.

Sie werden in vollkommene und unvollkommene eingetheilet.

Vollkommene Konsonanzen sind die Oktave und die Quinte, auch die Quarte, jedoch letztere nur, wenn sie im Dreyklang vorkommt, von der Quinte zur Oktave gerechnet, also

I	3	5	8
C	E	G	c
		I	4
		Quarte.	

Sie werden deswegen vollkommene Konsonanzen genennet, weil sie weder größer noch kleiner gemacht werden können, ohne ihre Natur zu verändern. Hieher gehört nun die Regel, daß zwey und mehrere vollkommene Oktaven und Quinten, nacheinander, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, verboten sind.

Unvollkommene Konsonanzen sind die Terzen, weil sie groß und klein seyn können, und durch die Umkehrung der Terzen entstehen auch zweyerley Sexten, als E. c. die kleinere Sexte aus C E der großen Terze, G e die große Sexte, aus E G der kleinen Terze.

Sowohl Terzen als Sexten können viel stufen- und sprungweise auf einander, in der geraden Bewegung sowohl, als in der Gegenbewegung folgen.

§. 22.

Hat man den Unterschied der großen und kleinen Terz gut eingepreget; so muß man ihnen auch zeigen, welches denn diejenigen Töne sind, welche zusammen harmoni-
ren,

ren, das ist, wenn sie zugleich angeschlagen werden, sich so mit einander vermischen, daß das Ohr dadurch auf eine angenehme Art gerührt wird. In dieser Absicht nehme man einen beliebigen Ton an, und lasse sie dazu den dritten und fünften Ton, oder die Terz und Quinte, zugleich anschlagen, mache sie auf diesen vermischten Klang aufmerksam, und lasse sie selbst urtheilen, ob diese Töne nicht gut und angenehm zusammen klingen.

Als denn sage man ihnen, daß dieses eben die Töne sind, welche zusammen harmoniren, und keine andere, und daß, wenn man ja ein oder mehrere Töne zu gleicher Zeit konsonirend, will hören lassen, dieselbigen Töne nur verdoppelt werden, entweder höher oder tiefer.

Zum vierstimmigen Satz nimmt man den Grundton um eine oder zwei Oktaven höher, je nachdem die Terz oder Quinte in der Lage ist. Statt der Oktave kann auch die Terz und Quinte verdoppelt werden, aber nie muß der Dreyklang ohne Terz seyn.

§. 23.

Dieses vorausgesetzt kann man mit dem Generalbaß, bey welchem die Lehre von den Akkorden die erste und vorzüglichste Stelle einnimmt, den Anfang machen.

Anmerk. Meine Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, Berlin, 1733. 4. werden hierbey dem Wißbegierigen gute Dienste thun.

Zum harmonischen Dreyklänge bey Fig. 12. a. gehöret die Terz, Quinte und Oktave; wenn nun die Terz, wie bey Fig. 12. a. groß ist, so heißt er der harte Dreyklang, oder der Dur = Akkord; ist aber die Terz, wie bey Fig. 12. b. klein, so heißt er der Moll = Akkord, oder weiche Dreyklang, und wird die kleine Terz durch ein b. über die Baßnote angedeutet; diese Benennungen muß man von dem Kinde wohl merken lassen. Bey jeder Art des Dreyklanges ist die Oktave und Quinte allezeit unveränderlich.

z. B. von C dur C E G c
I 3 5 8

von C moll C ^bE G c
I 3 5 8

Anmerk. Von den Akkorden siehe auch die Kunst des reinen Satzes ersten Theils dritter Abschnitt. S. 26.

§. 24.

Damit nun die Kinder diese Dreyklänge in allen Tonarten kennen und in allen Oktaven und Lagen auf dem Klavier finden lernen; so lasse man sie die große Terz, Quinte und Oktave zugleich anschlagen, und zwar in allen Lagen des Klaviers, und in jeder Lage, lasse man sich bey dem Akkorde sagen, wo die Terz, Quinte und Oktave liegen, ob sie sich oben, in der Mitte oder unten befinden.

Dur:

Dur- und Moll-Akkorde.

Dur-Akkorde.

- I 3 5 8
- 1) c e g c
- 2) $\left[\begin{array}{l} \text{xc} \text{ xe } \text{xg} \text{ xc} \\ \text{bd} \text{ f } \text{bd} \text{ bd} \end{array} \right]$
- 3) d x f a d
- 4) $\text{be} \text{ g } \text{b} \text{ be}$
- 5) e xg h e
- 6) f a c f
- 7) $\left[\begin{array}{l} \text{xf} \text{ xa } \text{xc} \text{ xf} \\ \text{bg} \text{ b } \text{bd} \text{ bg} \end{array} \right]$
- 8) g h d g
- 9) $\text{ba} \text{ c } \text{be} \text{ ba}$
- 10) a xc e a
- 11) b d f b
- 12) h xd xf h

Moll-Akkorde.

- I 3 5 8
- 1) c be g c
- 2) xc e xg xc
- 3) d f a d
- 4) $\text{be} \text{ bg } \text{b} \text{ be}$
- 5) e g h e
- 6) f ba c f
- 7) xf a xc xf
- 8) g b d g
- 9) xg h xd xg
- 10) a c e a
- 11) b bd f b
- 12) h d xf h

Haben sie dieses begriffen, so lasse man sie die große Terz in die kleine verwandeln, damit sie zugleich den Unterschied des Dur- und Moll-Akkords ins Gehör bekommen.

Diese Akkorde lasse man sie in allen Tonarten so lange üben, bis sie solche völlig in ihrer Gewalt haben.

§. 25.

Die erste und vornehmste Regel beim Generalbassspielen ist, daß man nicht zwei oder mehrere Oktaven oder Quinten in zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander spielen oder folgen laßt, s. B. Fig. 1.

Bei Fig. 1. sind die verbotenen in gerader Bewegung nach einander folgenden Oktaven, gegen die Bassstimme in der obersten, die verbotenen Quinten in der Mittelstimme.

Bei Fig. 2. sind die Oktaven in der Mittelstimme und die Quinten in der Unterstimme.

Bei Fig. 3. sind die Oktaven in der Unterstimme, und die Quinten in der Oberstimme, die zugleich verbotene Quinten gegen die Unterstimme der rechten Hand machen.

machen. Daher die Regel verbotener Oktaven und Quinten nicht allein mit einer der drei obern Stimmen gegen die Baßstimme fehlerhaft, sondern auch weder Oktaven noch Quinten dürfen in den drei Oberstimmen nach einander folgen. Ueberhaupt keine Stimme muß gegen die andere diese Fehler machen, sondern jede Stimme gegen jede rein seyn. Bei Fig. 4. 5. und 6. list der nämliche Fehler abwärts.

Zum reinen Satz in der Composition als auch Generalbaßspielen, welches eben so viel als eine gute Composition seyn muß, sind sogar verdeckte Oktaven und Quinten zu spielen verboten, das ist, die Oktaven sowohl als die Quinten folgen nicht unmittelbar, sondern sie entstehen erst im dritten oder vierten Grad, wenn man die durchgehenden leeren Räume mit Noten ausfüllet.

Ueberhaupt hat man nur in Acht zu nehmen, daß man von keinem Intervalle zum andern in der geraden Bewegung in einer vollkommenen Consonanz Quinte oder Oktave fortschreite, weil dadurch allemal verdeckte Quinten entstehen. Fig. 7. ist die durchgehende Quinte zwischen den drei Baßnoten, Fig. 8. werden sie durch die durchgehenden Noten offenbar. Hieraus folgt, daß man, um diese Fehler zu vermeiden, jederzeit so viel es sich thun lassen will, mit beiden Händen gegen einander oder von einander gehet, welches die Gegenbewegung genennet wird.

In der geraden Bewegung kann man von unvollkommenen Consonanzen, davon die Terzen und Sexten sind, eben so wohl wie in der Gegenbewegung gehen.

Es giebt Fälle, wo die verdeckten Quinten, wie bei Fig. 10. nicht zu vermeiden sind, welches von zweien Uebeln das kleinste gewählt ist. Fig. 9. sind in der Oberstimme gegen die Baßstimme lauter nach einander folgende verbotene Oktaven in der Mittelstimme gegen die Baßstimme verbotene Quinten. Gehet man nun, um diesen Fehlern zu entgehen, in der Gegenbewegung, so entstehen, wie bei Fig. 10. lauter verdeckte Quinten, die, um größere Fehler zu vermeiden, geduldet werden müssen.

Bei Fig. 11. werden durch die Ausfüllung die verdeckten Quinten sichtbar.

§. 26.

Man muß sich ja nicht damit übereilen, Kindern mehr aufzugeben, als sie in einer Stunde gefaßt haben. Man thut also am besten, wenn man sich mit dem C-Akkord so lange beschäftigt, bis er ohne Fehler, in allen Lagen hoch und tief, ohne vieles Suchen angegeben wird, den andern Tag jederzeit das vorher erlernte wiederholen läßt und denn wieder einen Akkord dazu nimmt. Man wird ohne viele Mühe dennoch in einem Monate mit dem Dreiklänge fertig werden. Dieses ist beinahe das schwerste, also einer der größten Fehler, wenn man zu sehr damit eilet, und mit den Kindern zu zeitig weiter geht.

§. 27.

Mit dem verminderten Dreiklänge kann man so lange warten, bis sie die harten und weichen Dreiklänge in ihrer Gewalt haben. Dabei kann man sich eines kleinen Vortheils

Vorthells bedienen; man läſſet nämlich den Moll, Akkord und die vollkommene oder perfectte Quinte um einen halben Ton niedriger nehmen.

§. 28.

Der harte Drenklang mit der großen Terz und perfecten Quinte wird genommen, wenn beyde Intervallen, Terz und Quinte, in der Tonleiter befindlich ſind.

Eben ſo verhält es ſich mit dem verminderten Drenklange.

Außer dieſem Falle wird der Dur-Akkord mit einem $\times$ über der Baſſnote angedeutet, und dazu darf niemals die falſche Quinte genommen werden, wenn ſie auch wirklich in der Tonleiter befindlich wäre.

Der weiche Drenklang, wird durch ein b über der Baſſnote angedeutet.

Die perfectte Quinte gehöret gemeiniglich auch dazu, nur alsdenn nicht, wenn ſie in der Dur oder harten Tonart, auf dem Unterſemitonio des Haupttons vorkömmt; z. E. auf H in der Tonart C dur, auf der Ober-Secunde in der weichen Tonart, als auf H in A moll.

Außerdem aber, wenn ein b über der Baſſnote ſtehet, verſtehet man darunter den weichen Drenklang, mit der kleinen Terze und perfecten Quinte.

§. 29.

Das h bedeutet ſowohl eine Rückſicht auf den harten als auf den weichen Drenklang, je nachdem es die Tonart oder die Vorzeichnung mit ſich bringet, z. E. in A dur bedeutet h über dem A , oder C , den weichen Drenklang.

In Tonarten, wo zu Anfange b vorgezeichnet iſt, bedeutet h die große Terz, ſo wie im vorher angeführten Fall ſtatt der großen die kleine Terz genommen wurde.

Anmerkung. Dieſe Eigenschaft einen Ton um einen halben Ton höher und tiefer zu machen, hat das h auch bey allen übrigen Intervallen, ſo daß einmal ſtatt b , h die große Sexte, und ein andermal ſtatt $\times$, h die kleine Sexte iſt.

Wenn die kleine Quinte vorkömmt, ſo darf niemals die verminderte Terz dazu genommen werden; geſetzt auch, ſie wäre wirklich in der Tonleiter vorgezeichnet, man nimmt vielmehr ſtatt deren die kleine Terz.

Dritte Vorleſung.

§. 30.

Dieſe bisher erlernte Akkorde ſtehen mit einander in gar keiner Verbindung, ſondern ſind, wie in einer Sprache die einzelnen Wörter, nur einzelne Ausdrücke ohne Zusammenhang und ohne Bedeutung.

Um eine Bedeutung, Verſtand und Zusammenhang durch Akkorde zu erhalten, iſt es nöthig zu wiſſen, welche Akkorde nach einander folgen können, und welche die

vorzüglichsten seyn, um fließende Melodien und wohl zusammenhängende Harmonien hervorzubringen.

Sobald nun die Dur- und Moll-Akkorde in die Finger gebracht sind, so muß man dem Schüler auch einen Begriff von den Ausdrücken: aus einem Tone gehen, aus einem Tone gesetzt seyn, zu machen suchen.

§. 31.

Ein jedes Stück hat nämlich seinen bestimmten Ton, (oder seine eigne Tonart,) aus der es gehet, oder in die es gesetzt ist. Dieser Ton wird der Hauptton oder die Tonika genennet.

Mit dem Dreiklang auf der Tonika wird der Anfang eines jeden Stückes gemacht, und mit eben diesem Dreiklange wird endlich das ganze Stück geschlossen.

Jeder Ton, der in der Tonleiter liegt, hat nun auch seinen Akkord, allein nicht alle diese Akkorde, können so unmittelbar auf einander folgen. Ich muß also zeigen, welche am schicklichsten auf einander folgen können.

§. 32.

Auf den Akkord der Tonika, sowohl im Dur- als Moll- Modo, wie bey Fig. 12., kann in aller Kürze kein anderer folgen, als der Akkord auf der obern Quinte, oder sogenannte Oberdominante des Haupttons. Denn sobald man auf diesen Akkord gekommen ist, so kann man wieder unmittelbar auf den Akkord der Tonika zurückkommen, wie bey Fig. 13.

Vierte Vorlesung.

§. 53.

Diese drei Akkorde, wo in dem einen die Oktave, in dem andern die Terz und in dem dritten die Quinte oben zu liegen kommt, lasse man seine Schüler in allen harten und weichen Tonarten lernen, und bey der Uebung empfehle man ihnen nur, daß sie niemals mit beyden Händen zugleich auf- und abwärts gehen, sondern wenn der Bass steigt, man die rechte Hand den Akkord näher dem Basse zu, nehmen, und wenn der Bass fällt, die rechte Hand sich von der linken weiter entfernen müsse, jedoch, daß man keine Lage eines Akkords überspringe, sondern den nächstliegenden greife.

§. 34.

Wegen der, dem Oberdominanten-Akkord anfliehenden Eigenschaft, bedienet man sich desselben um eine völlige Ruhe zu bewirken, die das Gehör völlig zufrieden stellet, und es in keiner Erwartung mehrerer Akkorde läset, weil ein jeder Akkord nach einer fest angenommenen Tonart das Gehör zerrüttet, und eben daher die Oberdominante, die vollkommene Ruhe des angenommenen Akkords wieder herstellt.

Sowohl

Sowohl im Dur- als Moll- Modo ist der Oberdominanten- Akkord allemal Dur, er mag in der Vorzeichnung natürlich seyn oder nicht, weil dessen Terz der Leitton ist, welcher zur Octave des Haupttons führet. Fig. 13.

Die Art, wie dieses geschieht, nämlich der Fortgang von dem Akkorde der Oberdominante, auf den Akkord der Tonika, wird eine ganze Cadenze. Diese befindet sich am Ende eines jeden Stücks.

Fünfte Vorlesung.

§. 35.

Nach dieser Fortschreitung folget die Fortschreitung von dem Akkord der Tonik auf den Akkord der Unterdominante oder Unterquinte des Haupttons, und von dieser wieder zurück auf den Akkord der Tonik. Dieses Heraufsteigen von dem Akkorde der Unterdominante auf den Akkord der Tonik wird eine halbe Cadenze genennet, weil nemlich die Erfahrung gezeiget hat, daß die Ruhe, welche dadurch bewirkt wird, nicht so vollkommen ist, als diejenige, welche die ganze Cadenze zuwege bringet. Fig. 14.

Wenn der Baß um eine Quinte steigt, so gehet die Oktave in die Terz von der Dominante; fällt aber der Baß um eine Quinte, so gehet dessen große Terz in der Octave vom folgenden Tone; eben dieses geschieht auch, wenn der Baß, anstatt eine Quinte abwärts zu gehen, eine Quarte in die Höhe ginge.

§. 36.

Diese drey auf einander folgende Akkorde lasse man seinen Schüler ebenfalls wieder durch alle Tonarten üben, und lasse ihm die gegebene Regeln über die Art, wie die Akkorde beim Steigen und Fallen genommen werden müssen, jederzeit genauer beobachten.

§. 37.

In den Molltonarten ist diese Art, den Schluß eines Stücks zu machen, oder diese halbe Cadenze gar nicht gebräuchlich.

Kommt sie indessen dennoch in Molltönen vor, so geschieht es auf zweierlei Art: einmal, indem man von dem Haupttone zur Oberdominante hinaufsteiget, und denn hat der Akkord aus dieser Oberdominante die große Terz bey sich, Fig. 15. Zweitens, Indem man von der Unterdominante zum Haupttone herauf geht, Fig. 14. In diesem Falle wird am Ende auch die große Terz genommen, wenn gleich das ganze Stück aus einem Molltone gehen sollte, Fig. 16.

Diese Art zu schließen kommt gemeiniglich in Kirchensachen vor, so wohl im Choral als in der Figuralmusik.

Zuweilen kann es auch geschehen, daß in den weichen Tonarten von einer Unterdominante um eine Quinte gestiegen, und auf diese Quinte, der weiche Dreiflang genom-

men wird. Indessen findet dieses nur in Verbindung mehrerer Akkorde statt, und allenfalls bey kleinen Einschnitten; nur nicht ganz am Ende eines Stücks.

§. 38.

Um eine Cadenze zu verlängern und zu präpariren kann man verschiedene Akkorde zur vorletzten Note machen.

Der natürlichste kann der Dreiklang der Unterdominante des Haupttons seyn. Ist die Terz von der Tonart groß, so ist die Terz von dem Unterdominanten-Akkord auch groß. Fig. 17.

Die große Terz von der Tonik gehet eben sowohl über sich in die Oktave der Unterdominante, als wie vorher von der Oberdominante in die Oktave der Tonik. Ist die Tonart Moll, so ist der Dreiklang der Unterdominante auch Moll. Fig. 18.

Sechste Vorlesung.

§. 39.

Gingegen der Dreiklang auf der Oberdominante, wenn er zum Schluß, als der vorletzte Akkord gebraucht wird, hat jederzeit die große Terze, es sey in der harten oder weichen Tonart.

Siebente Vorlesung.

§. 40.

Von dem Dreiklange der Oberdominante, der zum Schluß gebraucht wird, kann auch der Dreiklange der Untermediante, oder der Unterterz der Tonik vorhergehen, so wohl in der harten als weichen Tonart.

Achte Vorlesung.

§. 41.

Man nehme ein Exempel in der besten Lage, wie Fig. 19., und statt die Oktave zu greifen, verdoppele man die Terze. Ferner in dem Exempel Fig. 20. ist die Harmonie zerstreut genommen, so daß jede Hand zwei Stimmen greift.

§. 42.

In dem Exempel Fig. 21. pflegt man in vierstimmigen Sätzen, die Alt- und Tenor-Partie, eine über und unter die andere setzen, um die offenbaren Quinten und Oktaven zu vermeiden.

Die

Die zweite Stimme von $\bar{a}$ geht in die dritte Stimme ins $\bar{d}$, und die dritte steigt von $\bar{e}$ eine Terze in die Höhe ins $\bar{g}$, welches aber auf der Orgel dadurch nicht verbessert wird, daher man am besten thut, daß man sich vor dieser Verlegenheit, ehe man zu dem verfänglichen Akkord bey * kommt, sichert, allenfalls die Terze verdoppelt, wie bei Fig. 22. * *, wodurch die Quinten oder Octaven zum etwas weniger bemerkt werden. g. 22.

§. 43.

Bei Fig. 25. sind vom zweiten zum dritten Akkord, mit der Oberstimme gegen die nächst über den Bass verdeckte Quinten, $\bar{c} \bar{d}$, welche man aber beim Generalbassspielen zuläßet.
e g

Bei Fig. 24. mit Einschluß der darauf folgenden folgen die nämlichen Exempel im Moll, Modo.

§. 44.

Wenn man beim Exempel Fig. 25. gezwungen wäre beim zweiten Takt die Oktave vom Bass, in die Oberstimme zu nehmen, so bleibet unter allen möglichen Rettungsmitteln, der Akkord, so wie er im dritten Takt ist, der einzige, den man nehmen kann, um sowohl verbotene Quinten und Octaven, als auch eine verbotene Fortschreitung einer übermäßigen Secunde zu verhüten.

§. 45.

Vor den Oberdominanten Akkord kann man bei einem Schlusse nach dem Hauptton den weichen Dreiklang von der Sekunde des Haupttons nehmen, wie Fig. 26. von C dur und allen möglichen Veränderungen, gezeigt worden.

§. 46.

Fig. 28. ist die Terze vom Bassnote verdoppelt, weil man dadurch so wohl verbotenen nach einander folgenden Quinten als Octaven entgeht, wenn die äußerste Stimme mit dem Bass Terzenweise gehen soll.

Fig. 27^a tritt die kleine Terze $\bar{f}$ vom Bassnote $\bar{d}$, in der Mittelstimme eine Secunde über sich, und wird dadurch die Oktave vom Bassnote.

Bei Fig. 28. geschieht diese Fortschreitung in der Unterstimme.

Ein jeder wird aber leicht empfinden, daß diese Fortschreitung der beiden nach einander folgenden Terzen, durch welche der Triton $f h$, einen unharmonischen Queerstand macht, unangenehmen Klanges sey.

Die

Die großen Terzen befinden sich Fig. 27^a in den beyden äußersten, Fig. 28. aber in den beyden Mitteltimmen.

§. 47.

Es scheint, daß, wenn diese Terze Fig. 29. nicht so unter sich geht, daß sie die Quinte von folgenden Baßtone g wird, wie bey Fig. 27.^b, sie lieber als Septime von g liegen bleibe, und wenn denn statt des $\bar{f}$ im Discant $\bar{g}$ genommen wird, dieses vielmehr als eine Ausdehnung der Septime angesehen werden könne, wie Fig. 30., welches bei mehreren Dissonanzen also geschieht, und woben jedennoch die wahre Dissonanz im Gefühl bleibet. Aus diesem Grunde kann man, statt $\bar{f}$ liegen zu lassen, die nachfolgende Note $\bar{g}$ gleich anschlagen, wie Fig. 30; hingegen ist es doch am besten, alsdenn mit dem $\bar{g}$ eine Terze unter sich in die Terze $\bar{e}$ vom folgenden Baßtone c zu gehen, eben so, als wenn die nicht gewesene Septime, sich einen Grad unter sich ordentlich resolvirte.

§. 48.

Die große Terz von dem Oberdominanten = Akkord, welche der Leitton zur Oktave ist, (ton sensible,) gehet daher am liebsten einen halben Ton über sich in die Oktave vom Baß, wie Fig. 26. 27^a. 27^b. 28. 29.

Es würde also nicht gut seyn, wenn man, wie Fig. 27^a 27^b 28 und 29 geschehen; statt jenen letzten Akkord mit dem Leitton eine Terze abwärts in die Quinte vom Baßtone gieng wie Fig. 30. Daher man denn statt der Oktave die Terze verdoppeln kann, Fig. 31, oder man kann auch statt der Terz die Oktave verdoppeln, wie Fig. 32, jedoch muß man sich nicht so sehr dafür hüten, um ihn niemals also zu nehmen, weil es Fälle giebt, wo es unvermeidlich ist, nach dem Untersemitonio in die Terze herunter zu gehen; selbst in der Composition ereignet sich dieser Fall, wie Fig. 33, obgleich von der Oberstimme, und der nächst über dem Baße stehenden Stimme $\bar{h}$ zum folgenden Akkord $\bar{c}$ in den nämlichen Stimmen verdeckte Quinten sind.

§. 49.

Ben den Generalbaßspielen braucht man in der Mitteltimme diese Regel gar nicht ängstlich zu beobachten, und kann daher ohne Bedenken es also nehmen, wie Fig. 33. geschehen.

Neunte Vorlesung.

§. 50.

Vermindeerter Drenklang.

In dieser Vorlesung kommt der verminderte Drenklang Fig. 34, bey der zwoten Note nebst den möglichen Veränderungen desselben vor. Diesen Akkord mache man auf die Weise begreiflich, daß er, was die Terze anbelanget, mit dem Mollakkord, oder weichen Drenklang einerley sey; hingegen die Quinte ist nicht, wie bey den harten und weichen Drenklang, die vollkommene, sondern um einen halben Ton niedriger, die kleine Quinte. Er wird also aus zwey kleinen Terzen $\bar{h} \bar{d}$ und $\bar{d} \bar{f}$ zusammengesetzt.

Anmerk. Diese kleine Quinte muß man ja nicht mit der falschen Quinte verwechseln, welche beim Septimen-Akkord vorkommt. Z. E. $\bar{G} \bar{h} \bar{d} \bar{f}$, als von welcher gehörigen Orts gehandelt werden soll.

§. 51.

Da man gemeiniglich in dem Drenklange des zwenten Tones vom Haupttone, die kleine Terze verdoppelt, wie Fig. 28, so wird man sehr wohl thun, wenn man sich nach diesen Exempel in allen Tönen zu üben sucht. In einem Moll-Modo ist es schon weniger gebräuchlich, weil man hernach, wegen der falschen Fortschreitungen, sich gar zu sehr in Acht zu nehmen hat; daher es bei Fig. 35. von der zwenten zur dritten Note schlechterdings falsch ist, wegen der daselbst vorkommenden übermäßigen Sekundenfortschreitung, weshalb es Fig. 36. verbessert worden.

§. 52.

Vor dem verminderten Drenklange, folgen gemeiniglich einer von diesen dreien Akkorden vorher, als der Drenklang von dessen Oberquinte, Oberterze und Untersekunde, und die Fortschreitung des verminderten Drenklanges geschieht am gewöhnlichsten nicht anders, als nach dem Drenklange vom vierten Tone höher von demselben, Moll oder Dur, nachdem es die Tonart erfordert.

Zehnte Vorlesung.

§. 53.

So natürlich man eine Quinte oder Quarte über sich, und unter sich im Basse fortschreiten kann, eben so kann man unmittelbar, im Basse eine Terze, unter sich fortschreiten; so wohl von einem Dur, in einen Mollakkord, als auch von einem Moll, in einen Dur-Akkord, auch von einem Moll-Akkord in dem verminderten Drenklange der kleinen Unterterze. Doch aber nicht von einem Moll-Akkord zum andern Moll-Akkord, um eine große Unterterz, einen weichen Drenklang; eben so wenig von einem verminderten Drenklange, in einem Moll-Akkord, um eine große Terze tiefer im Bass.

D

Elfte

Eilfte Vorlesung.

§. 54.

Von der ersten zur zweiten Note der 37. Fig. kann man auch in der geraden Bewegung gehen, von da an aber, müssen die übrigen in der Gegenbewegung seyn; jedoch ist diese Gegenbewegung, weder im Dur- noch im Moll-Modo nothwendig, wie Fig. 38. nachgewiesen worden.

In dem Exempel bey Fig. 37. und 38. von der dritten zur vierten Bassnote, kann man auch in der geraden Bewegung, statt der sonstigen Gegenbewegung gehen, wie Fig. 39. geschehen, welches aber bey den folgenden Exempeln gar nicht in der geraden, sondern in der Gegenbewegung geschehen muß, weil von der dritten zur 4ten Bassnote eine übermäßige Sekundenfortschreitung vorkömmt. Das übrige, was von Fig. 38. gesagt worden, findet auch hier Anwendung, und Fig. 40. sind die Exempel im Moll-Modo.

Zwölfte Vorlesung.

§. 55.

In der zwölften Vorlesung ist gewiesen worden, wie man aus einem Drenklang in einem andern, eine Terze tiefer gehen könne; in dieser Vorlesung siehet man, daß man nicht allein um eine Terze fortschreiten, sondern solche Fortschreitung auch 2 bis 3 mal, im Basse machen könne, wie Fig. 41.

Man hat in dieser Vorlesung, nichts als die Gegenbewegung in Acht zu nehmen.

Drenzehnte Vorlesung.

§. 56.

Mit dieser Vorlesung in der weichen Tonart, bedienet man sich eben der Fortschreitungen, wie in der vorhergehenden, durch die Gegenbewegung, wie Fig. 42.

Vierzehnte Vorlesung.

§. 57.

In dieser Vorlesung hat man nur zu beobachten, daß man sich der Gegenbewegung bediene, wozu Fig. 43. Anleitung gegeben worden.

Fünfzehnte Vorlesung.

§. 58.

In dieser Vorlesung, gehet man mit der großen Terz, von dem Dominanten-Akkord, welcher hier von der 2ten zur 3ten Note ist, wie Fig. 44. einen Grad über sich in die Terze,

Terze, von der folgenden Bassnote der dritten Note, gleicherweise, als wenn nach dem Dominanten-Akkord, der Bass eine Quinte abwärts, oder eine Quarte aufwärts geht, wie bey §. 34.

Bei Fig. 45. hat man statt der doppelten Terz die Oktave dazu genommen, und obgleich die vorige Art diese übertrifft, so hat man doch mit diesem, bey Generalbassspielen Nachsicht.

Fig. 46. sind vom 3ten zum 4ten Bassnote verdeckte Quinten zwischen der obersten und der nächst über den Bass stehenden Stimme, die man ebenfalls bey Generalbassspielen duldet.

Bey Fig. 48. ist das Exempel von außerordentlicher Schwierigkeit, um es rein vierstimmig zu akkompagniren: damit man es nun in vielerley Lagen rein erhalte, bleibt kein ander Mittel übrig, als daß man sich der zerstreuten Harmonie bediene; nämlich, daß man von den drey Oberstimmen, wenn sie mit der rechten Hand nicht zugleich genommen werden können, die nächst über der Bassnote stehende Stimme mit der linken Hand nehme.

Sechzehnte Vorlesung.

§. 59.

In der weichen Tonart kann man nicht anders, als mit der großen Terz von der Dominante, einen halben Ton über sich gehen, wie Fig. 47, wenn der Bass einen halben Ton höher steigt. Abwärts kann man diesermwegen nicht von dem ton sensible (Leitton) gis, bey der 2ten zur 3ten Note, in die Oktave vom Bassnote kommen, weil dadurch eine nicht erlaubte übermäßige Sekunden-Fortschreitung entstünde.

Alle übermäßige Fortschreitungen, sowohl auf- als abwärts, sind in allen Stimmen, sowohl bey reinen Sätzen, als Generalbassspielen verboten.

Siebenzehnte Vorlesung.

§. 49.

Bey Fig. 49. im ersten Takte, kommen zweyen Dominanten-Akkorde mit der großen Terze vor, erstlich von E, mit der großen Terze gis, als Leitton von dem folgenden A-Akkorde, zweitens, d mit der großen Terze fis, von dem darauf folgenden G-Akkorde.

Es ist aber bey dem §. 34, imgleichen der 17ten Vorlesung eingeschärft worden, daß man jederzeit mit dem Ton sensible über sich treten müsse.

Doch leidet dieses Verbot eine Ausnahme, wenn die Dominanten häufig vorkommen. Denn wollte man in solchem Falle, jedesmal die Regel, über sich zu gehen, beobachten, so würde die Höhe eines Klaviers nicht hinreichend seyn, überdem beyde Hände zu weit von einander entfernt werden; da es doch eine Haupt-Regel seyn muß,

ohne Noth nicht über zwey, höchstens drittehalbe Oktaven weit, beyde Hände von einander zu entfernen.

Daher kann man auch den Ton sensible in die Quinte der folgenden Bass-Note abwärts gehen, und nur, so oft es sich thun läßt, mit dem Ton sensible über sich treten.

Dieses unter sich treten nach dem Ton sensible ist indessen doch nur so zu verstehen, daß es erlaubt sey, wenn es in Mittelstimmen geschieht, wie bey Fig. 49. Ist dagegen der Ton sensible in der äußersten Oberstimme, so ist es sehr unerträglich, wenn man nicht, nach demselben, einen halben Ton über sich tritt.

Vom 2ten zum 3ten Takte, würde, wie in der Oberstimme geschehen, unrecht fortgeschritten werden, wenn man um eine Terz in der Oberstimme abwärts ginge, als $\overset{h}{g}$ $\overset{e}{e}$

Die 4te Note des 2ten Takts $\overset{h}{h}$ giebt den Drenklang $\overset{h}{h}$ $\overset{d}{d}$ $\overset{u}{u}$ zu erkennen, welche aus der großen Terz und perfekten Quinte entsteht; aus diesem Grunde muß hier $\overset{f}{f}$ $\overset{i}{i}$ $\overset{s}{s}$ genommen werden, ohnerachtet es im Anfange des Stücks nicht vorgezeichnet ist.

Im 4ten Takte kommt nach der kleinen Terze, eine große Terze; in diesem Falle muß die Veränderung der Terzen, in der nehmlichen Stimme geschehen, wo die kleine Terze war, und keinesweges, weder auf, noch abwärts fortschreiten; weil sonst ein unharmonischer Queerstand daraus entstehen würde, $\overset{h}{h}$ $\overset{g}{g}$ $\overset{i}{i}$ $\overset{s}{s}$, $\overset{g}{g}$ $\overset{h}{h}$, $\overset{g}{g}$ $\overset{e}{e}$, oder $\overset{e}{e}$ $\overset{g}{g}$ $\overset{i}{i}$ $\overset{s}{s}$ beyde unrecht.

Im 7ten Takte ist über der 2ten Note $\overset{b}{b}$ $\overset{5}{5}$ gezeichnet, wodurch angedeutet wird, daß die kleine Quinte, statt der vollkommenen genommen werden solle.

Schon in der vorhergegangenen Vorlesung, ist dieser verminderte Drenklang vorgekommen, woben gezeigt worden, daß er aus zwey übereinander stehenden kleinen Terzen, und der Oktave bestehet.

So wohl diese kleine Quinte, als die durch die Umkehrung entstehende große Quarte, sind auch Consonanzen, jedoch gegen alle übrigen die unvollkommensten, denn man wird kein Exempel finden, daß man mit dem verminderten Drenklange, eine Periode endigen könne, sondern nur so viel, daß man eben so wohl damit, als mit dem harten oder weichen Drenklange, in der Mitte eines Stücks anfangen mag.

Diejenigen Tonlehrer haben ganz unrecht, welche die kleine Quinte in allen Fällen für eine Dissonanz halten. Denn ein ganz anderes ist diejenige kleine Quinte, welche sonst auch die falsche genennet wird, und aus der Umkehrung von der übermäßigen Quarte (oder Triton) herkömmt, welche auch jederzeit die Sexte bey sich leidet, und deren Ursprung und Gebrauch weiter unten vorkommen wird.

Es würde sehr dienlich seyn, wenn man beyde Arten von Quinten durch das $\overset{b}{b}$ bestimmet, nemlich, wenn es bey dem verminderten Drenklange, wozu die kleine Terze und Oktave gehöret, seyn soll, also: $\overset{b}{b}$ $\overset{5}{5}$, und wenn es den Quintferten-Akkord anzeigen soll, welcher die erste Verwechslung, des wesentlichen Septimen-Akkordes ist, entweder, allein ohne Terz, oder also $\overset{b}{b}$ $\overset{5}{5}$.

Im

Im 7ten Takte ist bey der 2ten Bass-Note b, die Terze verdoppelt, um verbotenen Quinten und Oktaven zu entgehen, und, durch die Gegenbewegung, die falsche Fortschreitung der übermäßigen Sekunde zu verhüten.

Im 9ten Takte gehet von der ersten Bassnote zur 2ten, die große Terze über sich, nach der vorhergegangener 17ten Vorlesung.

Im 17ten Takte, ist die Terze g vom Bassnote ^be verdoppelt, welches gleichermaßen im 5ten Takte geschehen, nur hier mit dem Unterschiede, daß sich beyde Stimmen, welche in die Terze gehen, auf einem Tone zugleich befinden, welches eben so betrachtet wird, als zwey verschiedene Terzen, welche um eine Oktave von einander unterschieden sind. Die ersten 10 Takte weichen kürzlich, (oder gleichsam, wie im Vorbengehen) aus der Haupt-Tonart, in die Neben-Tonarten, bis ins f d u r ab.

Ich setze nun voraus, daß ein Kind vollkommen verstehe, die Scala von C d u r aufwärts zu steigen, und daraus wisse, ob ein Intervall, zu diesem oder jenem Tone, groß oder klein seyn müsse, welches sehr leicht aus der Stufen-Ordnung, von C d u r zu ersehen ist.

C D E F G A H c

Soll nun eine Abänderung geschehen, daß ein Intervall anders seyn soll, als es in der Tonleiter ist, so wird es durch x oder b angedeutet, z. E. zum H gehöret es sich, die kleine Quinte f zu nehmen, soll es f i s seyn, so muß ausdrücklich vor der Quinte ein x also x 5 stehen; und so verhält es sich, wenn statt der perfecten Quinte, die kleine genommen werden soll, welches man durch Vorsehung eines b vor der Quinte, also ^b5, andeutet, wie z. E. im 7ten Takte, über e im Basse, um anzuzeigen, daß statt der Quinte h, b solle genommen werden, und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

Vom 10ten Takte bis zum 20sten steht in der Verzeichnung ein b auf der h-Linie, um anzudeuten, daß die Tonart C d u r aufgehoben sey, und dafür, die F d u r Tonleiter angedeutet werde, mit welchen man ein gleiches, wie mit der C d u r-Tonleiter zu beobachten hat; und so verhält es sich auch mit den übrigen, jedesmal nach 10 Takten, vorkommenden, neuen Verzeichnungen und Tonleitern.

Ich achte es für nöthig annoch anzuführen, daß in vielen alten, so wohl geschriebenen, als gedruckten Musikalien, die große Terze, oder ein anderes Intervall, durch x, statt h, und eine kleine Terze, oder sonst ein Intervall, auch durch b statt h ausgedrucket wird.

Z. B. in C m o l l die große Terze von C, F und G, mit Vorsehung eines x.

Man konnte zu denen Zeiten, mit diesen beyden Zeichen x und b sich verstehen, weil eine verminderte Terze damals gar nicht vorkam, so daß man, um eine verminderte Terze nicht zu nehmen, durch ein x die kleine Terze hätte bestimmen müssen, als f x f

b d i s.

Ben x ist, das, was das x anzeigen soll, nur die kleine Terze f i s von d i s. Denn obgleich durch das x vor einer 3 gemeiniglich die große Terze verstanden wird, so geschieht es doch auch zuweilen, daß es nur die kleine Terze bedeutet. Z. E. es wäre zum An-

fange eines Stücks nichts vorgezeichnet, und im Bass stünde vor der *b* Note ein $\mathbb{X}$, daß es *dis* würde, über dieser *dis* Note aber $\mathbb{X}_3$, so muß man doch, statt des harten Drenklanges von *dis*, mit der großen Terze, nur die kleine Terze *fi* nehmen, und wenn es die große Terze seyn soll, so bedienet man sich, statt des $\mathbb{X}$ eines solchen *x*. Man pfleget dieses *x* ein Doppel-Creuz zu nennen, ob es gleich nicht mehr erhöht, als das gewöhnliche $\mathbb{X}$, welches um einen kleinen halben Ton geschieht; denn in der Tonleiter *Cis* *d* *ur*, oder andern mit vielen $\mathbb{X}$, vertritt ein einfach *x* eben das bey dem *Cis*, was das $\mathbb{X}$ bey dem *C* bewürket.

Es ist sonderbar, daß ein einfaches *x* zuweilen nur um einen kleinen halben Ton erhöht, z. E. wenn *Cis* im Anfange schon vorgezeichnet ist, daß es auf dem Clavier *d* wird, zum Unterschied von *d*, *u* *n* einigen *Cis* *is* genennet wird, und ein andermal um zween kleine halbe Töne, wenn es vor dem simplen *C* also *x* steht, und dennoch, wenn es nicht mehr gelten soll, es in beyden Fällen mit dem $\sharp$ aufgehoben werde.

Der große J. Seb. Bach bedienete sich verschiedener Arten zu bezeichnen; einmal, um *C* zween halbe Töne höher zu haben, $\mathbb{X} \mathbb{X}$ zu gleicher Zeit; auch, wenn schon ein $\mathbb{X}$ vor *C* vorgezeichnet war, ebendesselben $\mathbb{X}$, und bey dem Auflösen des $\sharp$, damit es wieder *Cis* wurde; ein andermal, wenn *Cis* vorgezeichnet war, und es sollte noch um einen kleinen halben Ton höher werden, nämlich *d* auf dem Clavier, des einfachen $\mathbb{X}$, und bey dem Auflösen, damit es wieder *Cis*, nach der anfänglichen Vorzeichnung würde, entweder des $\mathbb{X}$, oder auch des $\sharp$.

Da nun das $\mathbb{X}$ und *x*, $\sharp$ bald um einen kleinen halben Ton, bald um zween kleine halbe Töne auflösen soll, so würde es, glaube ich, deutlicher seyn, wenn man um bis auf zween kleine halben Töne zu erhöhen, ein dreifaches Kreuz $\mathbb{X}_3$ wählte, und bey einen kleinen halben Tone, wenn schon ein solches $\mathbb{X}$, bey der ersten Vorzeichnung stände, nur ein einfaches *x* jederzeit statt $\mathbb{X}$ nähme.

Anmerk. Der Vorschlag mit dem neu einzuführenden dreifachen Kreuz muß hier nur bloß als Vorschlag angenommen werden, bey dem man dennoch die alte Vorzeichnung nicht entbehren kann, weil sonst alle alte Stücke unverständlich seyn würden.

Zum Auflösen, könnte man auch bey dem $\sharp$ eine Veränderung machen, um dieses $\mathbb{X}$ aufzulösen, wie folget, durch $\mathbb{N}$.

Das Exempel Fig. 49. ist in allen Tönen mit ausgesetzten Griffen in einer Lage fortgesetzt worden. Zu mehrerer Uebung darf man nur das ganze Stück in den übrigen 2 Lagen von Anfang an suchen lassen, so daß wie hier mit der Terz in der Oberstimme angefangen worden, man auch in den übrigen damit in der Quinte und Oktave fortfahren könne. Diese 3 verschiedenen Lagen sind in *C* *dur* am Ende bey dem Exempel bei *a*, *b*, und *c* zu ersehen.

Es dürfte die etwas weitläufiger wie gewöhnlich hier geschehene Behandlung des Drenklanges einige befremden; ich muß indessen gestehen, daß mir dieses nothwendig geschienen, um Gelegenheit zu geben, die verschiedentlich vorkommende Irrwege, ingleichen Quinten und Oktaven, wie auch übrige verbotene Fortschreitungen zu ebnen.

Wom

Vom Sexten-Akkorde.

§. 61.

Außer den harten und weichen, wie auch den verminderten Drenklängen, kann kein Akkord vorkommen, welcher nicht, durch eine oder mehrere Zahlen, über der Basnote angezeigt wird. In jeder Tonart, nimmt man die Dur, Moll, und verminderten Akkorde, nach Beschaffenheit, der in den Tonleitern liegenden Terzen und Quinten, so hat z. B. C dur folgende, in der Scala nach einander folgende Töne:

c d e f g a h c

Hieraus siehet man, daß sowohl c, als auch f und g, den harten Drenklang, nemlich mit der großen Terz, und perfecten Quinte haben, d, e und a, den weichen Drenklang mit der kleinen Terz, und perfecten Quinte.

Der Ton sensible h, hat den verminderten Drenklang, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte.

Die weiche Tonart A moll hat die nämlichen Akkorde, als die von C dur.

Nur in diesem Falle kommen bey den Drenklängen Signaturen oder Zahlen, über den Basnoten zu stehen, wenn Terzen oder Quinten vorkommen, die nicht in der Tonleiter an und für sich selbst sind, z. B. in C dur, oder in A moll Modo stünde im Baße A, so ist c natürlich die Terz von A; soll aber die große Terz von A, cis, genommen werden, so deutet man diese durch $\sharp 3$, oder auch nur schlechtweg, durch ein $\sharp$ allein an.

Eben so ist es mit der Quinte von h beschaffen, welche natürlich f, und eine verminderte Quinte ist.

Soll man die reine oder perfekte Quinte, bey den weichen Drenklang, von h moll nehmen, so schreibet man über die Basnote h, das Zeichen $\natural 5$.

Wenn die große Terz über die Basnote stehet, so hat man nicht nöthig, die perfekte Quinte besonders zu bezeichnen, welche allemal zur großen Terz genommen werden muß, ohnerachtet sie in der Scala nicht angezeigt ist.

Desgleichen, wenn die Terz natürlich groß ist, und man soll die kleine nehmen: z. B. in C dur, wo die natürliche Terz von C groß, nemlich e ist, allein, wenn im Baße C vorkommt, und dann die kleine Terz genommen werden soll, so schreibet man darüber $\flat 3$, oder auch nur allein b.

Den Drenklang nimmt man in allen folgenden Fällen; wenn nichts über eine Note stehet; wenn die Terz, oder die Quinte allein, oder die 8 allein, auch $\frac{5}{3}$ zugleich, oder auch $\frac{8}{3}$ zugleich, oder alle drey zugleich, $\frac{8}{3}$ darüber vorkommen.

Allein ohne Noth bey Drenklängen, Zahlen über die Basnote zu setzen, ist ganz unnöthig, es sey denn, daß man genöthiget sey, ein Intervall, welches außer der Tonleiter seyn soll, dadurch zu bestimmen.

§. 62.

§. 62.

So wie es sich mit dem Drenklange verhält, zu welchem die 3, 5 und 8 genommen wird, 1) wenn nichts über der Baßnote steht; oder 2) eine ³; 3) eine ⁵; 4) oder eine ⁸; 5) oder ³; 6) oder ³; 7) oder ³ vorkommen: so verhält es sich auch mit denen Akkorden, welche ohne Signaturen nicht vorkommen können, daß man nemlich, alle dazu gehörige Töne, anzuzeigen, nicht nöthig hat. z. E. zum Sexten-Akkord gehört entweder: die 3 und 8
oder die 3 zweimal,
oder die 6 zweimal,

und in allen dreien Fällen, drückt man den Akkord, nur mit der 6 allein aus, es sey denn, daß man eine außer der Tonleiter befindliche Terze, durch ein $\sharp$ oder $\flat$ anzeigen müsse, z. E. $\sharp 3$ oder $\flat 3$.

§. 63.

Der Sexten-Akkord hat seinen Ursprung aus dem Drenklange; in beiden Akkorden sind die nämlichen Töne, nur daß sie in einer andern Lage vorkommen.

Die Sexten-Harmonie wird sich also aus diesem Schema

α	β	γ
$\overline{c}$ $\overline{c}$	$\overline{c}$ $\overline{g}$	$\overline{e}$ $\overline{g}$
$\overline{g}$ $\overline{g}$	$\overline{g}$ $\overline{c}$	$\overline{c}$ $\overline{c}$
$\overline{e}$ $\overline{c}$	$\overline{e}$ $\overline{g}$	$\overline{g}$ $\overline{g}$
$\overline{c}$ $\overline{e}$	$\overline{c}$ $\overline{e}$	$\overline{c}$ $\overline{e}$

ergeben. Bei α geschieht eine zweifache Versetzung, einmal als Terze, vom Baßton eine Oktave niedriger, und eine Versetzung um eine Oktave höher, nämlich des Baßtons c ins c .

Bei β geschieht eine Versetzung um eine Quinte über der Oktave, der Baßton c kommt in der äußersten Oberstimme, ins g .

Bei γ kann man es erstlich als eine Versetzung in die Unter-Oktave e ins e , und der Baßton c , als eine Versetzung um eine Duodecime, oder 12 höher ins g ansehen, oder, wenn man will, beide Stimmen, sowohl die höchste, als tiefste, um eine Terz höher versetzen.

§. 64.

Man wird aus der vorangeschickten Betrachtung leicht begreifen, daß, wenn nur der Drenklang, oder sonst ein Akkord, in einer andern Lage genommen wird, es ohne den doppel-

Doppelten Contrapunkt nicht geschehen könne, mithin die Versetzungen selbst ihren Ursprung aus dem doppelten Contrapunkte, wovon ich bey einer andern Gelegenheit handeln werde, nehmen, und daher jeder Generalbassiste, unwissend, öfters ganze Stücke in demselben spielet, so oft er einen Satz in einer andern Lage anfängt, wie z. E. die ersten 9 Takte, der achtzehnten Vorlesung.

§. 65.

Vom Sexten-Akkord ist noch anzumerken, daß wenn entweder die 3, oder die 6 verdoppelt ist, bey viel nach einander folgenden Sexten-Akkorden, sehr leicht verbotene Oktaven entstehen können, daher man, statt der Verdoppelung zweyer Terzen, oder Sexten, die Oktave vom Basse, zur Sexte, und eine Terze nehmen muß.

Die 6 mit der 3 und 8, nimmt man sowohl in der C dur Tonleiter auf e, NB. wenn der Baß nicht einen halben Ton höher, das ist, in den Drenklang von f tritt, sondern, wie hier im ersten Exempel, eine Terze höher steigt, nämlich in den g Akkord, Fig. 50, auch auf der Unter-Terze vom Baß, A, wie bey Fig. 51.

Niemals aber auf dem Untersemitonio vom Hauptton, wie hier H von c ist; Fig. 52. und 33. weil gemeiniglich nach diesem Akkord, im Baß einen halben Ton über sich, im Drenklange, gestiegen wird.

Dieses Untersemitonium, wird der Ton sensible, (Leitton zur Oktave) genennet, verdoppelt man diesen Ton, so erhält man eine ungeschickte Fortschreitung, wenn auch nicht in die Oktave vom Basse über sich getreten wird, wie bey Fig. 52. getreten wird.

Geschiehet es, so entstehen offenbare verbotene Oktaven mit dem Basse wie bey Fig. 53.

Daher man, in diesem Falle, der Oktave entweder die Terze, oder Sexte verdoppeln muß, wie Fig. 54.

Diese für Kinder nicht allzuleicht faßliche Anmerkungen, gehen mehr die Lehrer, als Lehrlinge an, wenigstens so lange, bis die Sache Kindern faßlich bezubringen ist, daher übergehe man anfänglich die Ursachen, und schreite nur zu den folgenden Exempeln.

Achtzehnte Vorlesung.

Wenn eine Sexte über einer Note steht, so nimmt man den sechsten Ton, entweder vom Baß an gezählet, oder solchen Ton um eine Oktave erhöht, welches einerley ist, und dazu die 3 und 8 vom Basse, oder welches einerley ist, man lasse die Kinder den Drenklang von der Unterterze des Baßtons nehmen,

z. E. der Sexten-Akkord vom C | F | G | A | H | c |
ist der Drenklang vom C | D | E | F | G | A |

§. 66.

Wenn, wie hier, der Drenklang von einem Tone genommen worden, und nach demselben der Baß drey Töne steigt, und dieser den Sexten-Akkord hat, so zeige man bey
C der

der letztern Note, daß der vorher gemessene Akkord der nämliche Akkord sey, welchen man zu suchen nöthig hatte, wie bey Fig. 50.

Neunzehnte Vorlesung.

§. 67.

Ueber der zweyten Note, wie Fig. 52, steht der Leitton mit der Serte im Basse. Vorher ist gesagt worden, daß die Oktave zum Serten-Akkorde nicht genommen werden dürfe, sondern, statt derselben, entweder die Terze doppelt, wie im ersten Exempel, oder die Serte doppelt, wie im ersten Exempel, oder die Serte doppelt, wie im zweiten oder dritten Exempel genommen werde. Im 4ten und 5ten Exempel der Fig. 54, ist die Terze auf einen und eben denselben Ton verdoppelt, und bey den 6ten Exempel die Serte auf einen und ebendenselben Tone.

Zwanzigste Vorlesung.

§. 68.

Ben Fig. 55. ist wie Fig. 54, die zweite Note, die Terz verdoppelt. Ben der vierten Note, Fig. 55. folgt vorerst der Drenklang von f, und zur nämlichen Bassnote f, der Serten-Akkord.

Weil nun nach diesen Serten-Akkord von f der Bass, nicht, wie im vorhergewesenen Takte, einen halben Ton, sondern einen ganzen Ton über sich, im Drenklang steigt, so hat man auch nicht nöthig, die Terze oder Serte zu verdoppeln, sondern man nimmt den Drenklang der Unter-Terze vom Bassnote, nur mit dem Bemerkten, daß die Fortschreitung in der Gegenbewegung geschehen müsse, weil man in der geraden Bewegung Oktaven machen würde.

Ben der 2ten und 4ten Note des 2ten Takts, und der 2ten Note des 3ten Takts, ist die Verdoppelung nothwendig, weil jeder von den Tönen im Basse, worüber 6 steht, als ein Leitton des folgenden Akkordes angesehen werden muß.

Im 3ten Takte über der Bassnote a, steht anfänglich der Drenklang von a, hernach der Serten-Akkord.

Erstlich hat man nicht nöthig, die Serte oder Terz zu verdoppeln, weil der Bass nicht einen halben Ton höher im Drenklang steigt, sondern die Oktave muß genommen werden, weil im folgenden Takte, h mit dem Serten-Akkorde steht, zu welchen die Terze oder Serte verdoppelt werden muß.

Man muß sich also sehr hüten, in Fällen, wo ein vorhergegangener Ton um eine Sekunde höher, oder tiefer lieget, bei der Serte eine Verdoppelung vorzunehmen, weil man dabei verbotenen Quinten und Oktaven, ohne Schwierigkeit nicht wohl entgehen kann, wie bei Fig. 56.

Im

Im 4ten Takte, Fig. 55. von der 3ten zur 4ten Note, schreitet der Baß vom vorhergegangenen Takte, terzenweise unter sich, hierbey ist auch keine Verdoppelung notwendig, sondern man nimmt nur den Drenklang der Unterterze vom Baßtone.

Im folgenden Takte hingegen wird e, obgleich auch im Baße eine Terzen-Fortschreitung geschieht, die Terze oder Sexte verdoppelt, weil der Baß zum folgenden Takte um einen halben Ton im Drenklange steigt.

Hier ist noch anzumerken, daß, wenn bey einer Baßnote, wie hier Fig. 55. im ersten Takte zum Baßton f, zweyerley Harmonien vorkommen, und einer oder zwey Töne der ersten Harmonie zur andern auch gehören, man die nämlichen Töne nach Gefallen wieder anschlagen könne, besser aber ist es, wenn man dieselben liegen läßt, und nur den neuen Ton, der zur folgenden Harmonie gehöret, allein anschläget, daher Fig. 55. bey der 2ten und dritten Versetzung, die Verbesserung vorgenommen worden, wie Fig. *

§. 69.

So wie hier in E dur dreyerley Veränderungen ausgesetzt sind, kann ein Lehrmeister mit den übrigen Tonarten verfahren; am zuträglichsten ist es, wenn man die Lehrlinge diese Veränderungen selbst aussetzen läßt. Uebrigens muß man aber so, wie es hier mit der 21sten Vorlesung geschieht, mit allen vorhergehenden Vorlesungen verfahren, die Basse allein vorschreiben, und entweder die Akkorde dazu, nach der ersten angezeigten, in E dur oder moll, von den Kindern selbst suchen, oder welches noch besser ist, so bald sie nur etwas Noten schreiben können, alles vierstimmig aussetzen lassen, wodurch die Sätze deutlicher und geschwinder, und so, wie sie ohne Fehler beschaffen seyn müssen, von ihnen begriffen werden können. Ueberdem hat dieses noch den Nutzen, daß der reine Satz zur Composition den Kindern spielend bengebracht wird.

Einundzwanzigste Vorlesung.

§. 70.

Im ersten Takte bey der 4ten Note, zur folgenden ersten, vom zweyten Takte, ist Fig. 57. die Sexte verdoppelt, ohnerachtet der Baß keinen halben Ton höher, wie im ersten Takte, die erste Note zur zweyten, durch eine halbe Note, im Drenklange steigt.

Es ist diese Verdoppelung öfters notwendig, um mit den Oberstimmen nicht zu nahe gegen den Baß zu kommen; auch ist dieses c im Baße, beynabe wie ein Leitton vom folgenden Takte d anzusehen, denn es könnte, statt dieses c, der wahre Leitton von d, c i s, mit dem nemlichen Sexten-Akkorde stehen. Bey der ersten Baßnote, des 2ten Taktes steht Quinte und Sexte nebeneinander. Dieser Sexten-Akkord hat die kleine Terze und große Sexte bey sich. Er entstehet aus dem Drenklange der Unterterze vom Baße, und ist der verminderte Drenklang, dessen Fortschreitung am allergewöhnlichsten, wie hier in dem Drenklange der Ober-Quarte, oder Unter-Quinte, oder daraus entstehendem Sexten-Akkordes vom G oder Gis.

§. 71.

Weil dieser verminderte Drenklang mit unter die konsonirenden Akkorde gerechnet wird, so ist deswegen die kleine Quinte, als die davon umgekehrte, große Quarte konsonirend, doch nur im allergeringsten Grade, gegen den harten und weichen Drenklang. Es kann daher beim Sexten-Akkorde sowohl die große Sexte, als kleine Terz verdoppelt werden, wenn man Ursach hat, verbotenen Oktaven zu entgehen, als bey der ersten Note d, über welche die Sexte steht. Fig. 58. Auch ist im 2ten Exempel, beim nämlichen Baßtone, die kleine Terz verdoppelt. Bey diesem Sexten-Akkorde, der aus dem Drenklang der Unterterz entspringet, kann diese Terz verdoppelt werden, weil sie konsonirend ist.

Weiter unten wird der Unterschied, von einem andern Sexten-Akkorde gezeigt werden, der auch die große Sexte und kleine Terz bey sich hat, der aber nicht aus der Unterterz des Drenklangs entspringet, sondern aus dem Septimen-Akkorde seiner Unterquinte, oder Oberquarte.

Dieser Sexten-Akkord leidet, wie bey Fig. 58. keine Verdoppelung der Terz, weil diese Terz von seinem Grundton, woraus der Sexten-Akkord entspringet, eine wesentliche Septime ist. Uebrigens wird unten gezeigt werden, daß keine Dissonanz verdoppelt werden könne.

Zweyundzwanzigste Vorlesung.

§. 72.

Wenn, wie Fig. 59. viele Sexten, bey einem sekundenweise steigenden Baße nacheinander folgen, und man nähme bey jedem Baßtone die Sexte mit der Terz und Oktave; so würden lauter verbotene Oktaven mit dem Baße entstehen; wenn man nämlich in der geraden Bewegung gieng; und wollte man, beim steigenden Baße, in der Gegenbewegung gehen, so würde man mit den Oberstimmen, zu sehr in die Tiefe gerathen, oder beim abwärts gehenden Baße, durch die Gegenbewegung, mit der rechten Hand zu hoch kommen; über dies würde die Melodie der äußersten Stimme sehr unsingbar seyn.

So wohl im 2ten Takte bey g, Fig. 59. erstes Exempel im Baße, als auch im 3ten Takte, auf der 3ten Note bey g, ist die Verdoppelung der Terz auf einen Ton ganz falsch, weil verbotene, übermäßige Quartensprünge (Tritons) vorkommen, welche so wohl auf- als abwärts unzulässig sind, wie im Beispiel Fig. 60. zu sehen, woselbst im ersten Exempel die verbotene Fortschreitung von der ersten zur 2ten Note im Aufsteigen, und im 2ten Exempel von der 2ten zur 3ten Note, im Absteigen angetroffen wird.

§. 73.

Es würden sich sehr leicht noch mehrere Arten zu den Sexten-Gängen aufzeichnen lassen, allein es würden dieselben ohne Zweifel in den obersten Stimmen immer weniger singbar seyn: denn unter diesen vier Exempeln haben schon die ersten zwei vor den
letztern

letztern den Vorzug, daher, wenn es sich nur will thun lassen, es jederzeit am besten ist, in der obersten Stimme die Sexte vom Baßtone bey allen Noten zu haben.

Besonders hat man sich in Acht zu nehmen, daß man, bey solchen nacheinander folgenden vielen Sexten nicht die Terze in der äußersten Stimme nimmt, weil alsdenn sehr leicht lauter verbotene Quinten entstehen.

Kommt man aber in die Verlegenheit, daß die Terze oben liegen muß, so verfährt man, wie bey dem 5ten Exempel Fig. 59.

§. 74.

Abwärts kann man auch die Akkorde auf die 6te Art nehmen. Bey der 2ten Note vom Baße, ist wider das Gehot, entweder die Sexte, oder Terze zu verdoppeln, die Oktave vom Baß genommen. Man wird aber in der Folge öfters finden, daß viele Regeln, bey gewissen Gelegenheiten, eine Ausnahme leiden. Hier ist gerade der Fall; weil alsdenn die Folge von harmonischen Akkorden sich einstellt.

§. 75.

Die Methode, bey vielen nacheinander folgenden Sexten-Akkorden, die Sexte, nur mit der Terze allein zu spielen, ist ganz falsch, besonders, wenn der Baß von der Terze um eine Decime tief entfernt ist, weil alsdenn lauter perfekte Quartan gehört werden. Diese, ob sie gleich vollkommene Consonanzen sind, klingen sehr unangenehm.

Die Ursache hiervon mag wohl diese seyn, daß die Quartan umgekehrte perfekte Quinten sind, und gleichsam der Widerklang (Repercussio) von Quinten.

In einem 3stimmigen Satz, wo der Baß von der Terze nur um eine Terze niedriger ist, kann man ohne Bedenken, die Sexte mit der Terze allein nehmen. Dieses geschieht gemeiniglich alsdenn, wenn der Baß sehr hoch gehet, oder wenn man genöthiget ist, bey einem tiefen Baße, auch tief zu akkompagniren, z. E. bey einem Baß, oder Tenor-Vrie, Violoncell, oder Fagott-Solo.

Der erste Takt, bey dem 6ten Exempel, Fig. 59. kann bey dem h, statt der Oktave mit den doppelten Sexten, auf einem Tone genommen werden; alsdenn ist die Folge, wie sie allda weiter steht: siehe deshalb Fig. 61.

Die vielen, so wohl auf- als abwärts nach einander folgenden Sexten, sind ohn-
streitig der größten Schwierigkeit unterworfen, in so ferne sie vierstimmig mit guten Ges-
sängen in der Oberstimme, und mit erlaubten Fortschreitungen in den Mittelstimmen sind,
welches dadurch sehr erleichtert wird, wenn man den Satz nur dreystimmig spielt,
so, daß in der höchsten, die Sexte vom Baße, und die Mittelstimme die Terz vom Baße
ist. Dieses ist auch die leichteste und singbarste Art. Man braucht daher das Ver-
bot dieser Art, wovon im Vorhergehenden die Rede war, nicht so strenge zu nehmen, zu-
mal es auch in der Composition bisweilen vorkommt, und wenn der Satz harmonischer
seyn soll, die Viole mit dem Baße, bey dergleichen Gängen, (all'Ottava) Oktavenweis
geheth. Nur in großen Musiken, als bey Chören, Ouvertüren, vielstimmigen Fugen

und dergleichen, muß diese Art vermieden werden, weil es sonst die Blöße eines schlechten Akkompagnisten darstellt.

Vom konsonirenden Quart-Sexten-Akkorde.

§. 76.

Der Quartsexten-Akkord, entsteht durch die Versetzung des Drenkflanges, von der Unter-Quinte des Baßtones; z. E. $\text{C} \text{ E} \text{ G} \text{ c}$ als Drenklang, $\text{G} \text{ c} \text{ e} \text{ c}$ als Quart-Sexten-Akkord.

Der Unterschied vom vorhergegangenen Sexten-Akkorde, welcher die erste Versetzung des Drenkflanges seiner Unterterze vom Baßtone genennet wird, besteht darin, daß beim Sexten-Akkorde die Terz vom Grund-Akkorde im Baße zum Fundament wird, hingegen beim Quart-Sexten-Akkorde die Quinte vom Grundtone im Baße zum Fundament gelegt ist.

§. 77.

So wie bey dem Sexten-Akkorde die eigentliche buchstäbliche Versetzung des Drenkflanges aus zwey Sexten und einer Terz besteht, so geschieht dieselbe hier beim Quart-Sexten-Akkorde, mit zwey Quarten und einer Sexte, wie Fig. 62. zu sehen ist.

§. 78.

Daß diese drey verschiedene Akkorde konsonirend sind, allein im Verhältniß gegen den Drenklang der Sexten-Akkord unvollkommener, und der Quart-Sexten-Akkord noch weniger vollkommen, als der Sexten-Akkord ist, habe ich in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Sazes und in dem nachher heraus gekommenen Aufsatze über die wahre Harmonie, deutlich erklärt, weshalb ich, dieses übergehe, und gleich zu Exempeln schreite.

§. 79.

Beim Quart-Sexten-Akkord, welcher die 2te Verwechslung des Drenkflanges ist, und woben 2 Quarten sind, sind diese beyden Quarten konsonirend. Diese Quarten dürfen mithin weder eine Präparation, noch einer Resolution, da hingegen andere Gesetze bey dissonirenden Quarten vorkommen, welche in der Folge gelehret und gezeigt werden sollen.

Anmerk. Die dissonirende Quarten müssen von der vorhergegangenen Harmonie präpariret seyn; dieserhalb kann auch keine Verdoppelung statt finden, weil bey der Resolution der Quarte verbotene Oktaven entstehen würden.

§. 80.

Weil der Gebrauch des Quart-Sexten-Akkordes mit einer Sexte und 2 Quarten für Anfänger schon etwas Nachdenken verursacht, und es leichter ist, wenn man ihnen sagt,

saget, daß man, wenn $\sharp$ über eine Baßnote steht, nur den ordentlichen Drenklang vom unterliegenden 5ten Tone, oder des über der Baßnote liegenden 4ten Tones zu nehmen habe, so will ich in der folgenden Vorlesung den Anfang machen. Es hat also in diesem Falle der $\sharp$ Akkord statt zwei Quartan und einer Sexte, für die reine Quarte, die Oktave vom Baße.

Dieser Quart = Sexten = Akkord mit der Oktave kommt meistens auf dem Haupttone und dessen Dominante vor. Daß es auf dem 2ten Tone vom Haupttone, wenn $\sharp$ über demselben steht, bisweilen nicht angehet, die Oktave, sondern statt deren die Terz dazu zu nehmen, wird weiter unten gezeigt werden, wenn der Gebrauch des wesentlichen Septimen = Akkordes vorkommt.

Dreundzwanzigste Vorlesung.

§. 81.

In dieser Vorlesung lasse man überall, wo $\sharp$ steht, den Drenklang der Unterquinte, oder Ober = Quarte vom Baßtone nehmen, so hat man den $\flat$ Akkord mit der Oktave.

Im ersten Takte, beim 2ten Viertel Fig. 63, ist der Grund = Akkord von g mit $\sharp$, der Drenklang von E; im 3ten Takte zur ersten Baßnote von c $\sharp$, der Grund = Akkord der Drenklang von F.

Im 4ten Takte von d $\sharp$, der Grund = Akkord der Drenklang von G, und im 5ten Takte bey der ersten Note ist zu dem g der Drenklang von c, im 6ten aber der Drenklang von F zu dem c mit $\flat$, und bey allen Stellen, ist's der konsonirende Quart = Sexten = Akkord.

Vierundzwanzigste Vorlesung.

§. 82.

In dieser Vorlesung kommen lauter schon bekannte Akkorde und Tonfolgen vor, außer am Ende, beim vorletzten vorhergehenden Takte, zum letzten Takte, wo der Baß bey Fig. 64. nach dem $\sharp$ Akkord, vom Tone e, zur folgenden Baßnote des letzten Taktes d einen Ton tiefer im Drenklang schreitet. Diewey ist gar nicht in Zweifel zu ziehen, daß diese Fortschreitung ganz recht sey, indem die größten und strengsten Harmonisten sich derselben häufig bedient haben.

Anmerk. Das 3te Ex. Fig. 64. muß eine ganze Oktave tiefer gespielt werden, weil es eine der vornehmsten Regeln ist, daß man die Akkorde mit der rechten Hand nicht über das 2 gestrichene f hinaus greife. Und da das Violinzeichen hierzu nicht Bequemlichkeit genug leistet, so werde ich mich in der Folge anderer Zeichen bedienen. Man wird daher wohlthun, sich den Tenor = Alt = und Discant = Schlüssel bekannt zu machen, weil diese um deswillen die besten sind, da man durch Hilfe derselben nicht nöthig hat, sich über oder unter den 5 ordentlichen musikalischen Linien zu erheben und zu vertiefen. Dieser Alt = Tenor = und Discant = Schlüssel nun, sind Vorbereitungsweise Fig. 65. namentlich aufgeführt worden, so daß bey Lit. A die Töne der Violine,

- — B in dem Discant = Schlüssel.
 - — C die Töne des Alts.
 - — D die Töne des Tenors, und
- bey Lit. E. die Töne des Basses angezeigt sind.

Fünfundzwanzigste Vorlesung.

§. 83.

Von der 4ten Note des ersten Takts Fig. 66. bey ** kommt der $\frac{1}{2}$ Akkord 2 mal unmittelbar nacheinander vor, und beidemal wird derselbe frey angeschlagen. Man sucht also nur den Drenklang von der Unterquinte des Baßtones, über welchen $\frac{1}{2}$ steht.

§. 84.

Die Melodie in Fig. 67. machet es unumgänglich nothwendig, dieses c im Baße mit $\frac{1}{2}$, statt f mit dem Drenklange zu nehmen; weil man sonst auf keine Weise offensbaren Oktaven entgehen würde.

Im ersten Exempel Fig. 67. sind im ersten Takte, von der ersten zur 2ten Note in der Oberstimme gegen den Baß, offenbare Oktaven, die im 2ten Exempel eben daselbst, durch den angebrachten Quartsexten - Akkord von c verbessert sind.

Sechszwanzigste Vorlesung.

§. 85.

Im ersten Takte der 3ten Note Fig. 68. ist $\frac{1}{2}$ ohne Oktave angebracht, und statt der letzteren die Quarte verdoppelt; im 2ten Takte, auf der 4ten Note, kommt eben dieselbe $\frac{1}{2}$ mit der Oktave vor.

In der 2ten und 3ten Veränderung, kommt die Verdoppelung der Quarte auf einem Tone vor; und eben deswegen, weil sie 2 mal genommen werden kann, ist sie consonirend.

§. 86.

Es kann auch die Sexte bey dem consonirenden $\frac{1}{2}$ Akkorde verdoppelt werden, wie Fig. 69. geschehen.

§. 87. a.

Die Verdoppelung der Quarte bey dem $\frac{1}{2}$ Akkorde ist der Drenklang des Grundtones mit zweyen Oktaven Fig. 69. (a), und eine Terze vom Grundtone aus gerechnet; die Verdoppelung der Sexte bey gedachtem Akkorde aber der Drenklang des Grundtones mit zweyen Terzen, und einer Oktave, wie bey (b). Zuweilen kommt der consonirende $\frac{1}{2}$ Akkord, mit zweyen Oktaven und einer Sexte, ohne Quarte vor, wie bey (c). Diese Verdoppelung der Oktave mit der Sexte allein, ist von seinem Grundtone der Drenklang mit zweyen Quinten und einer Terze.

Anmerkung. Unter diesen drey Arten ist der $\frac{1}{2}$ Akkord bey c am wenigsten harmonisch, weil ihm die Quarte als Hauptton fehlet.

In

In den ersten drey Exempeln Fig. 69. sind die verschiedenen Quart-Sexten-Akkorde angezeigt, und in den drey letztern die Grund-Akkorde, woraus sie entstanden, bemerkt worden.

§. 87 b.

Bis hieher ist die Lehre von konsonirenden Akkorden; nemlich dem Dreyklange, als dem Ursprung aller übrigen Akkorde, dessen erste Versetzung den Sexten-Akkord, und dessen 2te, der konsonirende 4 Akkord ist, abgehandelt worden. Man übereile seine Lehrlinge nicht; sondern gehe mit ihnen alles, so oft und lange durch, bis sie eine solche Fertigkeit erlangt haben, daß sie, ohne alles Suchen, oder Abzählen, die Intervalle gleich zu nehmen wissen. Man wird in der Folge finden, daß, wenn die konsonirenden Akkorde ohne Anstoß gespielt werden, die vorkommenden Dissonanzen, alsdenn allen Lehrlingen sehr leicht zu begreifen fallen. Es verstehet sich aber von regelmäßigen General-Bässen, denn schlechte oder unregelmäßige kann niemand recht spielen, wenn es auch der größte Componiste wäre.

§. 88.

In allen vorkommenden Exempeln habe ich die Akkorde nur so eingerichtet, daß sie mit der rechten Hand allein gegriffen werden können. Weiter unten werde ich dieselben auch zerstreuet vorbringen, wozu man beyde Hände gebrauchen muß; und endlich werde ich auch zeigen, wie man bey einem vielstimmigen Akkompagnement, die Intervalle verdoppeln könne.

Uebrigens ist Fig. 68 und 70 an verschiedenen Stellen, welche mit * bemerkt worden, die Quarte gleich andern Consonanzen, bey andern Gelegenheiten verdoppelt worden, und kann solches zum Beweise dienen, daß die Quarte hier die Eigenschaft der Consonanz habe. Ein 2tes untrügliches Merkzeichen des konsonirenden Quart-Sexten-Akkordes, ist ferner, wenn die Terz vom Bassnote, demselben hinzugefüget werden kann, als welches der Willkühr des Componisten überlassen bleibt, und endlich drittens, daß man bey dem konsonirenden Quart-Sexten-Akkord, statt der Sexte die Quinte nicht nehmen kann. Die Folge wird die Sache noch mehr entwickeln, in welchen Fällen die Quarte dissonirend sey.

Z w e n t e r A b s c h n i t t .

Von den dissonirenden Akkorden , und besonders vom Septimen- Akkorde.

§. 89.

Im ersten Abschnitte sind lauter nacheinander folgende konsonirende Akkorde gelehrt worden, wie sie nämlich zu behandeln sind, um ein reines vierstimmiges Akkompagnement zu haben. Nämlich: daß 1) weder verbotene Quinten oder Oktaven in der geraden Bewegung zweier Stimmen vorkommen; 2) keine verbotene Fortschreitungen, welche alle übermäßige Intervalle sind; 3) keine unnöthigen Sprünge, sondern statt dessen die nächstliegenden Akkorde; 4) daß das Semitonium modi (der sogenannte Leitton) gemeiniglich einen halben Ton über sich, in die Oktave vom Baßtone trete, wenn der Baß um 5 Töne fällt, oder 4 Töne über sich tritt, es sey denn, daß andere Umstände es erfordern, daß das Semitonium modi eine andere Fortschreitung nehme, als welches in der Folge sehr oft vorkommen wird, z. B. um dissonirende Töne dadurch zu präpariren.

Das Akkompagnement so wohl vieler nacheinander folgenden Dreyklänge, als auch Sexten- u. Gänge, ist ohnstreitig jederzeit das schwerste, so gar für geschickte Generalbaß-Spieler, 1) weil man fast bey jedem Akkord immer andere Töne zu nehmen hat, 2) weil man in wenig Fällen der Gefahr unangeführt ist, verbotene Quinten und Oktaven zu machen. Da im Gegentheil fast alle dissonirende Akkorde bestimmt sind, in welcher Lage sie genommen werden müssen, weil die dissonirende Töne jederzeit präpariret sind, und deren Auflösung immer um einen Grad abwärts geschieht; es sey denn, daß der dissonirende Ton in der Baßstimme sich befinde.

Bei den konsonirenden Akkorden sind die Melodien jeder Stimme uneingeschränkt, so, daß man nach allen Tönen, wohin man will, fortschreiten kann, wenn man nur übermäßige Fortschreitungen vermeidet. Nur der einzige Fall macht von jener allgemeinen Vorschrift eine Abweichung nothwendig, wenn man vom Haupttone bis zum siebenten gestiegen ist, da man nach demselben, als dem Leitton nicht anders, als wie es dessen Natur mit sich bringet, in die Oktave gehen kann.

Es ist ferner im ersten Abschnitt auch hinlänglich gezeigt worden, zu welcher Harmonie dieser Leitton (ton sensible) vorkomme, nemlich daß er die große Terz des Dominanten-Akkords vom Hauptton oder eines Dominanten-Akkords sey, der zu einem andern verwandten Tone vom Haupttone führet, entweder nach der gewöhnlichen Fortschreitung im Baße um fünf Töne tiefer, oder um einen ganzen oder halben Ton höher. Beide Arten von Fortschreitungen werden Schlüsse genennet, ersterer ein vollkommener, die andern aber unvollkommene g C oder G c.

Durch

Durch einen Schluß wird ein Stück geendigt, und dadurch das Gehör in Ruhe gesetzt. Das vorhergewesene Verlangen in Ruhe gesetzt zu seyn, verpflichtet den Leitton, über sich zu treten, und macht ihn zur scheinbaren Dissonanz.

So wie der gezeigte Leitton einen Grad über sich treten muß, so ist der zweite Fall, wenn man in einer Tonleiter von der Oktave des Baßtons fünf Töne abwärts schreitet, welches der vierte Ton vom Haupttone ist, als: $\bar{c} \quad b \quad a \quad g \quad *f \quad e \quad d \quad c$
 $\quad \quad 8 \quad 7 \quad 6 \quad 5 \quad 4 \quad 3 \quad 2 \quad 1$
 nach welchem man ebenfalls keine andere Fortschreitung nehmen kann, als einen Grad tiefer in die Terz vom Haupttone. Dieser Fall geschieht beim vollkommenen Schlusse $f \quad e$
 $\quad \quad G \quad E$

Beim unvollkommenen Schlusse von G im Baß nach A, wird der Ton e nach dem gewesenen f (abwärts tretenden Leitton) zur Quinte von A. $\quad \quad 7 \quad 5$
 $\quad \quad f \quad e$
 $\quad \quad G \quad A$

Hier sind 2 Leitöne angegeben, der eine, welcher über sich tritt, und der 2te, der abwärts gehen muß, als: $e \quad f \quad g \quad a \quad *b \quad \bar{c} \quad \bar{c} \quad b \quad a \quad g \quad *f \quad e$

Nun ereignen sich 3 Fälle in Absicht der Leitöne, es kann nemlich

- a) der über sich tretende Leitton allein, und
- b) der abwärts tretende Leitton allein, und
- c) der über sich und abwärts tretende Leitton zugleich vorkommen.

§. 90.

Der Leitton, als die große Terz vom Dominanten-Akkord, der über sich treten muß, würde einen Zuhörer in die größte Unruhe setzen, wenn man den darauf folgenden Akkord wegliesse, obgleich kein dissonirendes Intervall bey dem Drenflange vom Dominanten-Akkorde, sondern allenfalls, bloß der Gedanke einer scheinbaren Dissonanz statt finden kann.

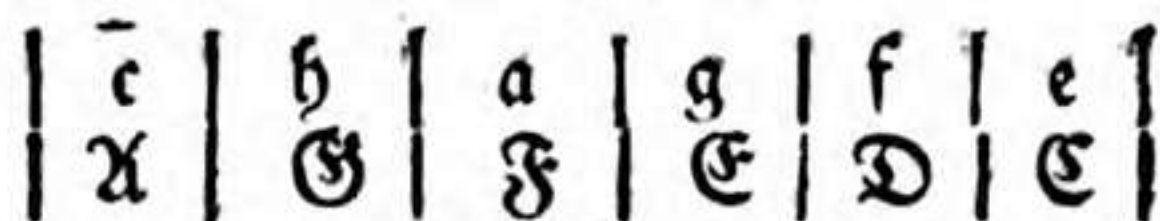
Eine ganz andere Beschaffenheit ist mit dem 2ten Leitton in einer Tonart (sie sey moll oder dur) der auch zur Harmonie des Dominanten-Akkordes mitgenommen wird, und eine wesentliche Dissonanz ist.

Anmerk. Von der Benennung Leitton (ton sensible) läßt sich folgender Grund angeben: Wenn man die Tonart E dur annimmt, und die große Terz vom Dominanten-Akkord an und für sich betrachtet, so würde freylich die große Terz h nicht dissonirend seyn; da aber diese große Terz die Erwartungen des Zuhörers täuscht, indem dessen zerrüttetes Ohr sich nach den Zustand der Ruhe sehnet, so macht es diese Beschaffenheit des Gemüths-Zustandes notwendig, hinter das h das $\bar{c}$ eintreten zu lassen. Hierzu kommt, daß alles, was kleiner ist, als eine kleine Terz dissonirend ist, das $\bar{c}$ vom h aber eine kleine Sekunde ist, auch dieses h gegen das $\bar{c}$ dissoniren müsse.

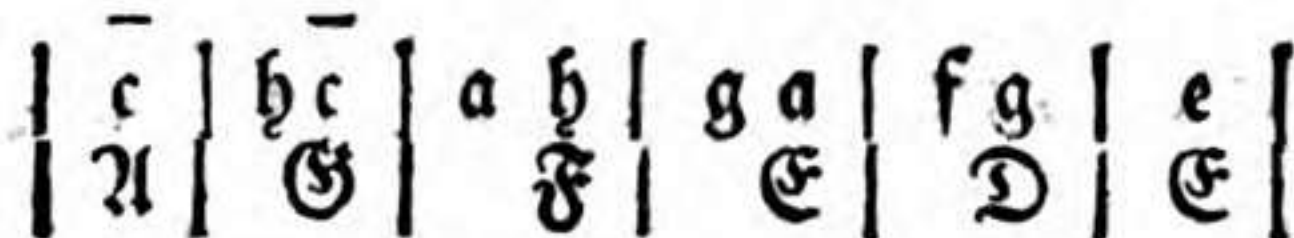
Der 2te Leitton von f nach e ist noch mehr dissonirend, als der von h nach $\bar{c}$, denn einmal dissonirt er gegen den Ton, der auf ihn folgen sollte, nemlich die Terz vom Grundton, zum andern ist er vom Hauptton, als Quarte eine Dissonanz, und drittens von seinem eigenen Grund-Akkorde, als Septime dissonirend.

Ursprung des Leittons.

Da man in uralten Zeiten sich blos mit konsonirenden Akkorden, und melodisch, harmonischen Fortschreitungen behalf, so kann man mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein Sänger oder Instrumentist, anstatt von g gerade ins e zu gehen, die mittlere Stufe f mitgenommen, und dadurch zur Erfindung und Bearbeitung des Septimen-Akkordes Gelegenheit gegeben habe. Diese Vermuthung scheint mir früher erfunden zu seyn, als die, welche der Dresdner Kapellmeister Bernhard unter dem Titel (superjectiones) angenommen hat, als welcher sagt: wenn die Melodie stufenweise mit dem Basse in Terzen abwärts gehet, als:



man in der Melodie eine Sekunde über den Ton, oder eine Ober-Sekunde eingeschaltet habe, als:



§. 91.

Bei dem Leitton, der die Terz des Dominanten-Akkordes ist, ereignen sich Vorfälle, daß derselbe nicht allemal die angezeigte Fortschreitung hat; denn der nämliche Leitton kann, ehe er seine angezeigte Fortschreitung nimmt, von Componisten als ein Ton angenommen werden, mit dem ein dissonirender präpariret wird, daß er also anstatt aufwärts zu gehen, bei der Resolution abwärts treten muß, als:



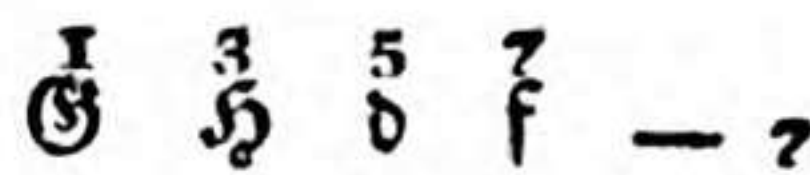
§. 92.

Septimen-Akkord.

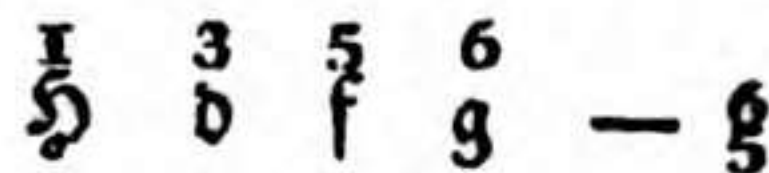
Die Harmonie beim 2ten Leitton, der die Septime vom Dominanten-Akkord ist, ist der einzige hauptdissonirende Akkord, aus welchem alle mögliche dissonirende, durch die Verwechselung der Stimmen entspringen. Und alle diese dissonirende Akkorde werden wesentlich dissonirende genennet, als

Der erste, als der ursprüngliche

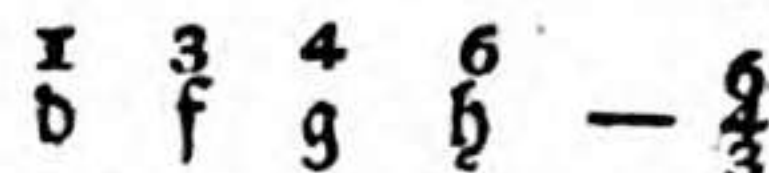
1) Septimen-Akkord:



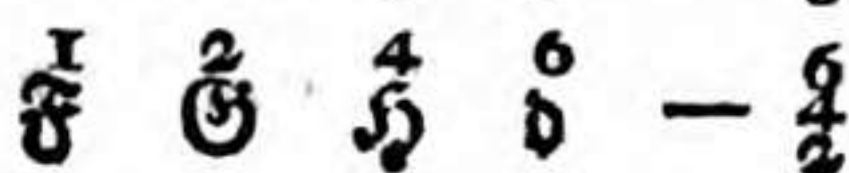
2) Quintsexten-Akkord:



3) Terz-Quartsexten-Akkord:



4) Sekunden-Akkord:



§. 95.

§. 93.

Ein solcher dissonirender Akkord wird wesentlich genennet, und hat auch verschiedene Arten der Zusammensetzung; eben wie die Dreiklänge in der Tonleiter.

Im Dur-Modo.

Auf der Tonik und Unterdominante, die große Septime mit der großen Terz und perfekten Quinte; auf der Oberdominante, die kleine Septime, auch mit der großen Terz und perfekten Quinte; auf der Ober- und Unter-Medianten; als auch auf der Sekunde von der Tonik, die kleine Septime mit der kleinen Terz und perfekten Quinte, und endlich auf dem Untersemitonio von der Tonik, die kleine Septime mit der kleinen Terz, und kleinen Quinte.

§. 94.

Es kann also eine Septime, sowohl dem harten, weichen, als auch dem verminderten Dreiklänge beigefügt werden.

§. 95.

Ein jeder Dreiklang kann frey angeschlagen werden, nur mit dem Unterschied, daß die Folgen von Akkorden sich verwandt seyn müssen, einmal mit Akkorden, die in der Tonleiter befindlich sind, oder, wenn man zu einem andern Ton übergehen will, mit derselben Tonleiter, in welche der Uebergang geschieht.

Bei dem wesentlichen Septimen-Akkorde hat es eine ganz andere Beschaffenheit; weil die Septime nur alsdenn genommen werden kann, wenn der Ton, von welchen sie sich als Septime zählt, schon vom vorhergegangenen Akkorde liegen muß, welches einen Ton vorbereiten heißt; oder, in einem andern Fall muß der Ton selbst, welcher die Septime wird, vom vorhergegangenen Akkorde vorbereitet seyn.

§. 96.

Es ist gleichviel, ob die Septime mit der Oktave, Terz, Quinte oder Sexte vorbereitet werden.

Beim liegenden Bass ist es auch gleichviel, ob man von der Oktave oder Quinte, oder Terz, vom Bass zur Septime geht.

§. 97.

Nach der Septime geschieht die Auflösung derselben um einen Grad unter sich, und muß die Auflösung eine Consonanz von dem dazu kommenden Tone seyn, also entweder eine Terz bei der Fortschreitung im Bass muß um fünf Töne abwärts oder vier Töne aufwärts oder eine Quinte, wenn der Bass einen Grad höher tritt. Niemals aber kann sie im Bass in die Oktave aufgelöst werden. Denn alsdenn würde die Fortschreitung im Bass um drei Töne abwärts geschehen, und dadurch verdeckte Oktaven entstehen; z. E. von G nach E.

Erste Vorlesung.

§. 98.

Wenn die Septime über einer Note steht, so nimmt man von dem Baßtone, worüber sie steht, den Drehklang dazu, entweder
mit Terze, Quinte und Oktave im fünfstimmigen
oder mit Terze und Quinte,
oder mit der Terze und Oktave im vierstimmigen Satze;

auch nimmt man zuweilen zwei Terzen zur Septime, doch nur zu Tönen in einer Tonleiter, auf welchen beim Drehklange die Terze verdoppelt werden kann; daher in dem Falle, wenn auf der Dominante eine Septime vorkommt, die Terze nicht verdoppelt werden darf.

§. 99.

In dieser ersten Vorlesung befinden sich achterley Arten von Versekungen des Septimen-Akkordes, theils in verschiedenen Lagen, theils die Septe einmal mit 5, und das anderemal mit 3, wie Fig. 1.

§. 100.

Die Septime Fig. 1. kommt beim liegenden Baße vor; daher sie frey dazu angeschlagen wird. In dem Ex. bey (1) tritt die Oktave in die Septime um einen Ton tiefer, und erhält dadurch die Terz und Quinte bey sich.

Bei der darauf folgenden Baßnote resolviret sich die Septime in die Terze desselben, und die Terze, als Leitton aus C-Tonleiter, geht einen halben Ton über sich in die Oktave vom Baße, wie Fig. 1. (2) aus diesem Grunde bleibt der nächst über dem Baß stehenden Stimme, keine andere Fortschreitung übrig, als auch in die Oktave vom Baße zu treten.

Bei (2) und (3) ist eine buchstäbliche Versekung im doppelten Contrapunkt der Oktave vorgenommen.

Anmerk. Durch den doppelten Contrapunkt versteht man hier, wenn zwischen zwei Stimmen, entweder die oberste um eine Oktave tiefer, oder die unterste um eine Oktave höher gesetzt wird, in beyden Fällen bleibt eine Stimme unverändert.

Bei (4) und (5) geht die Terze, anstatt daß sie über sich, wie vorher geschehen, in die Oktave gehen sollte, eine Terze tiefer, und wird zur Quinte vom Baße. Der Gesang dieser Stimme wird zwar sehr unangenehm, besonders, wenn derselbe bey Singesachen also vorkommt, allein beim Generalbaßspielen hat man hierzu jene Freyheit.

Bei (6) (7) und (8) tritt, anstatt, wie vorher die Oktave, hier die Quinte in der Mittelstimme in die Septime von Baßtone, und hat die Terze und Oktave statt der Quinte bey sich.

Die Akkorde im Moll-Modo werden eben so, wie die im Dur-Modo genommen, und sind Fig. 11. aufgeführt.

Zwente

Zweite Vorlesung.

§. 101.

Wenn, wie Fig. III. der Baß nach der Dominante einen Ton höher im Dreysklange steigt, so sind die obersten Stimmen in der vorher gewesenen Vorlesung des ersten, 2ten und 3ten Exempels mit diesen 3 ersten Exempeln einerley, nemlich nach dem Septimenakkorde die Terze statt der Oktave verdoppelt. Nur alsdann kann und muß die Oktave vom Basse im ersten und 2ten Exempel genommen werden, wenn dieser Ton zu einer Präparation einer folgenden Dissonanz nothwendig ist, wie Fig. IV.

Im 3ten Exempel bey Fig. III. ist es nicht gut nach dem Septimenakkorde zum folgenden Dreysklange die Oktave mitzunehmen, weil zwey unmittelbare verbotene Quintenfortschreitungen entstehen würden, sondern man nimmt vielmehr statt derselben zwey Terzen.

§. 102.

In Molltönen Fig. V. kann weder im ersten, 2ten, noch 3ten Exempel bey der dritten Note die Oktave vom Baßtone f genommen werden, weil die Fortschreitungen von der großen Terze des Dominantentones g in die Oktave f vom Basse eine unerlaubte übermäßige Sekundenfortschreitung ist, besonders weil diese Terze der Leitton der Molltonart wird, und im ersten Ex., sogar in der obersten Stimme, welches einerley seyn würde, wenn derselbe nicht einen halben Ton über sich in die Terze vom Baßtone bey der dritten Note ginge.

Von der letzten Note des zweyten Takts zur Note des darauf folgenden Takts bey Fig. V. muß dieser nämliche Leitton bey der folgenden letzten Note über sich in die Oktave vom Basse gehen.

Im zweyten und dritten Exempel bey Fig. V. hingegen ist es einen Generalbaßisten erlaubt, nach diesen Leitton die Quinte bey der folgenden Baßnote des letzten Taktes zu nehmen.

Dritte Vorlesung.

§. 103.

Aus beyden vorhergegangenen Vorlesungen ersieht man, daß die Septime nach der Oktave vom liegenden Basse angeschlagen werden könne.

§. 104.

Es ist außer allem Zweifel, daß diese Septime, welche nach der Oktave vom Basse vorkommt, jungen Leuten gar keine Schwierigkeiten verursachen könne, weil sie anfänglich den simplen Dreysklang zu nehmen haben, und die Septime nachdem sehr leicht zu finden seyn muß, weil sie einen Ton tiefer als die Oktave vom Baßtone ist.

Man

Man hat bey dieser durchgehenden Septime nur zu merken, daß sie niemals ohne Terz seyn könne, sondern entweder mit der Terze und Quinte, oder mit Terze und Oktave genommen werden müsse.

§. 105.

Aus gegenwärtiger dritten Vorlesung ist leicht abzunehmen, wenn zur Septime die Terze und Quinte, oder die Terze und Oktave nothwendig genommen werden müsse.

Wollte man hier Fig. VI. jederzeit die Septime mit der Terze und Quinte nehmen, so würde nicht allein der Gesang in einigen Stimmen sehr schlecht ausfallen, sondern man würde auch mit der oberen Stimme so tief herunter gerathen, daß man endlich nicht weiter kommen könnte, weil die Septime jederzeit unter sich resolviren muß.

Vierte Vorlesung.

§. 106.

In den vorher angeführten Beispielen zum Septimen-Akkorde, ist der Baß beständig als Grundstimme liegen geblieben, und die dazu gehörige Septime wurde dazu angeschlagen. In diesen folgenden Beispielen Fig. VII. bleibt die Septime vom vorhergegangenen Akkorde liegen, und der Baß als Grundstimme, wird dazu mit seiner Terze und Quinte, oder Terze und Oktave genommen.

Im ersten Ex. liegt die Septime in den Oberstimmen unten, und wird durch die Oktave vom vorhergewesenen Baßtone vorbereitet.

§. 107.

Die Septime muß jederzeit in der Stimme, wo sie vorher gelegen, liegen bleiben, und sich hernach einen Grad unter sich resolviren.

Anmerk. Resolviren oder auflösen bedeutet eine Dissonanz in eine Consonanz verwandeln, welche entweder eine Terze, Quinte oder Sexte vom Baßtone seyn kann.

§. 108.

Man darf also andere Stimmen weder über noch unter einen dissonirenden Ton treten lassen, wie Fig. VIII.

Im ersten Exempel kommt die unten liegende Septime in die Mitte, im zweyten entstehen zwey auf einander folgende verbotene Quinten in der Oberstimme, wenn man wie hier zur Septime, Quinte und Terze nimmt; daher in diesem Falle die Oktave und Terze, statt der Quinte und Terze genommen werden muß.

§. 109.

Wenn man, wie im vierten Exempel bey Fig. VII. die Oktave vom Baßtone f, statt der Quinte bey dem Dreiklang nehmen muß, wodurch zwey Töne entstehen, womit die Septime

Septime vorbereitet werden kann, welches vornehmlich durch einen vorhergewesenen Septimenakkord nothwendig gemacht wird; so kann man den untersten Ton zur Septime beybehalten, und oben Terze und Quinte; am Ende aber mit zween Terzen und einer Oktave vom Bass nehmen, oder wenn man will, mit einer Terze und zwey Oktaven, oder mit der Terze und Quinte; nur nicht im fünften Exempel bey Fig. VII. den letzten Takt mit der Terze, Oktave und Quinte, weil der Leitton, wenn er in der höchsten Stimme ist, nothwendig über sich treten muß.

Im 6ten Exempel bey Fig. VII. ist es erlaubt vom Leitton eine Terz herunter in die Quinte von der Bassnote der letzten Note zu treten. In Fig. IX. kann man von $\bar{f}$ nicht ins $\bar{h}$ springen, weil die Unterstimme um eine verbotene übermäßige Quarte steigt, und die mittlere Stimme in der geraden Bewegung mit dem Bass in eine perfekte Consonanz gehet, wodurch zwey verdeckte Quinten entstehen.

§. 110.

Diese sechserley Arten kann man in allen Tönen suchen und spielen lassen.

Man kann auch, wie im siebenten, achten und neunten Exempel bey Fig. VII. verfahren. Es ist deshalb gebräuchlich, die Akkorde auf diese Art, besonders im Satz zu nehmen, weil von der zweyten zur dritten Note die sonst von den strengen Componisten verworfenen zwey auf einander folgenden großen Terzen gegen den Bass, welches der diatonische unharmonische Queerstand genannt wird, erscheinen würden, als

$\begin{array}{c} \bar{a} \quad \bar{h} \\ \bar{f} \quad \bar{g} \end{array}$ wegen des Tritons $\bar{f} \quad \bar{h}$.

§. 111.

In den Molltonarten Fig. X. ist die erste, zweyte, dritte, siebente und achte, auch neunte Art der Veränderungen mit den Dur-Tönen Fig. VII. gleich; hingegen die vierte, fünfte und sechste Art läßt sich in Molltönen nicht, sowie es in Dur-Tonarten möglich ist, anbringen, weil dadurch von der 2ten Note $\bar{f}$ zur dritten Note $\bar{g} \bar{is}$ bey 4 Fig. VII. in der Mittelstimme eine verbotene übermäßige Sekundenfortschreitung entstünde, bey 6 aber in der Unterstimme, bey 5 Fig. VII. in der Oberstimme der nämliche Fehler entsteht.

§. 112.

Der unerlaubte Satz bey Fig. IX. in der harten Tonart wird noch schlechter, wenn man denselben in einer Molltonart Fig. XI. anbrächte, weil sogar zwey unerlaubte übermäßige Quartens-Fortschreitungen von $\bar{f}$ nach $\bar{h}$, und von $\bar{d}$ nach $\bar{gis}$ vorkommen.

Fünfte Vorlesung.

§. 113.

Die Septime wird hier eben so wie in der vorigen Vorlesung, bald mit der Terze und Quinte, und ein andermal mit der Terze und Oktave genommen, wie das erste und

zweite Exempel Fig. XII. zeigt; daß dritte, vierte, fünfte und sechste sind bloße Vorsetzungen. Mit dem siebenten und achten Exempel ist es auch eben so wie in der vorhergehenden Vorlesung beschaffen.

§. 124.

Bei den Molltönen hat man sich, eben wie in der vorigen Vorlesung für die verbotenen übermäßigen Sekunden-Fortschreitungen zu hüten, wie Fig. XIII. Aus diesem Grunde lassen sich die Exempel bei Fig. XII. 1. 3. 5. und 7. nicht in die Molltonart übertragen, weil nämlich bei 1 in der Oberstimme von $\bar{f}$ nach $\bar{g}$ i s, bei 3 in der Mittelstimme, bei 5 in der Unterstimme und bei 7 in der Mittelstimme übermäßige Sekunden-Fortschreitungen vorkommen.

Sechste Vorlesung.

§. 115.

In den 3 ersten Exempeln Fig. XIV. kann bei der zweiten Note zur Septime nicht die Terze und Quinte genommen werden, sondern nur die Terze und Oktave. Will man aber dennoch zu eben der Septime die Terze und Quinte haben, so muß beim ersten Akkord die Quinte wegbleiben, und statt derselben die Oktave vom Baß se doppelt genommen werden, wie im vierten und fünften Ex. zu sehen ist; auch sind die Molltöne Fig. XV. ausgezeichnet.

Siebente Vorlesung.

§. 116.

Bei Fig. XVI. und XVII. zweiten Note kann hier zur Septime nicht die Terze und Oktave genommen werden, weil sonst verbotene Oktaven gegen den Baß entstehen würden.

Uebrigens ist bei diesem Exempel nichts weiter zu erinnern, als nur, daß man jede Septime präpariret, unter sich auflöset, und nachdem es notwendig ist, Terze und Quinte, oder Terze und Oktave in der Folge dazu nimmt.

§. 117.

Wenn, wie Fig. XVI. zu einem Tone der Drenklang genommen worden, und der Baß drey Töne abwärts im Septimen-Akkord schreitet, so darf man nur den gehaltenen Drenklang beibehalten, alsdenn hat man schon den vollkommenen Septimen-Akkord mit der Terze und Quinte.

§. 118.

Eben so wie der Sexten-Akkord mit der Terze und Oktave der Drenklang von der Unterterze des Baßtones ist: so ist hier beim Septimen-Akkord mit der Terze und Quinte der Drenklang von der Oberterze des Baßtones der gehörige Akkord.

Achte

Achte Vorlesung.

§. 119.

Bei der zweiten Note Fig. XVIII. hat man die Wahl, ob man zur Septime die Quinte und Terze, oder die Oktave und Terze nehmen will, die Folge zeigt von selbst, ob Terze und Quinte, oder Terze und Oktave genommen werden müsse. Die hier zutreffende Molltöne sind Fig. XIX. angemerkt.

Neunte Vorlesung.

§. 120.

Bei Fig. XX. dritte Note steht die kleine Septime von A, ob sie gleich von vorhergehenden Akkord mit der großen Septime $\bar{g} i s$ präpariret ist. Diese kleine Septime $\bar{g}$ darf man hier nicht willkürlich nehmen, sondern man betrachtet die Sache so, als wenn sie in der Oberstimme präpariret wäre, wenn gleich der vorhergehende Ton $\bar{g} i s$ statt $\bar{g}$ ist, welches in der Folge jederzeit geschieht: Solche Vertauschungen sind erlaubt, sie kommen nur alsdenn vor, wenn man das chromatische Geschlecht mit dem diatonischen vermischt, und solche Veränderung geschieht in diesem chromatischen Geschlecht von einem kleinen halben Ton.

Zehnte Vorlesung.

§. 121.

Quint-Septen-Akkord.

So wie beim Septimen-Akkord entweder der Grundton oder die Septime vom vorhergegangenen Akkord präpariret seyn muß: eben so verhält es sich mit dem Quint-Septen-Akkord; daß nämlich, entweder die Sexte, oder Quinte auch vom vorhergewesenen Akkord gelegen haben müsse.

§. 122.

Man erhält den Quint-Septen-Akkord, wenn man die Terze des Septimen-Akkordes zur tiefsten Stimme macht.

§. 123.

Dieser Akkord entstehet aus der Versetzung des wesentlichen Septimen-Akkordes, so, daß die Septime beim $\bar{g}$ Akkord eben den Ton, und die Eigenschaft hat, als der Grundton beim Septimen-Akkorde, und die Quinte beim $\bar{g}$ Akkorde eben das, was die Septime beim wesentlichen Akkorde ist.

§. 124.

Mit der Auflösung der Quinte bey $\S$ verhält es sich eben so, wie mit der Septime, als welche bey dem folgenden Akkorde einen Grad tiefer unter sich geschiehet.

§. 125.

In dieser zehnten Vorlesung Fig. XXI. ist die Sexte präpariret, und die dissonirende kleine Quinte wird dazu angeschlagen.

Wenn man den Sextenakkord mit zwey Sexten hat, so kann man von der einen Sexte in die Quinte treten, oder wie im zweyten Exempel von der Terze nach der Quinte steigen.

§. 126.

Bei dem $\S$ Akkorde muß die Terze allemal mitgenommen werden.

§. 127.

Wenn die Quinte bey dem $\S$ Akkorde nicht lieget, sondern nach einer Sexte nachgeschlagen wird, so muß anfänglich bey dem Sexten-Akkorde die Sexte jederzeit doppelt vorhanden seyn, sonst würde die Sexte fehlen, wenn die eine Sexte in die Quinte fortgerückt wäre, wie in der folgenden Vorlesung deutlich zu sehen ist.

Fiffte Vorlesung.

§. 128.

Fig. XXII. ist bey dem Sexten-Akkord die Sexte jederzeit zweymal genommen, damit der $\S$ Akkord vollständig, mit der Sexte, Quinte und Terze erscheinet, und gehört werde.

§. 129.

Bei der zweyten Art, Fig. XXII. kommen beyde Sexten auf einer Linie zu stehen, woben es einerley ist, ob die Verdoppelung auf einem Tone, oder um eine Oktave auseinander geschiehet.

§. 130.

Bei der dritten Art, in welche die Sexte nicht doppelt genommen wird, muß man mit der Terze vom Baßtone in die dissonirende Quinte treten, welches eben so wohl recht ist, als von der Sexte in die Quinte zu gehen.

§. 131.

In dem Moll-Exempel Fig. XXIII. kommt auf der Unter-Quinte* des Haupttones, der Sexten-Akkord auch mit zwey großen Sexten vor. Es ist in diesem Fall erlaubt, sie zu verdoppeln, weil diese große Sexten nicht Leitöne sind, sondern eine ganz andere

andere Eigenschaft haben, als diejenige große Sexte, so auf der Obersekunde von der Tonik, einer Dur- oder Molltonart vorkommt, und von welcher weiter unten geredet werden wird.

§. 132.

Dieser Sexten-Akkord Fig. XXII. ist die erste Verwechslung des verminderten Dreiklänges, der vom Basse um eine Terz tiefer liegenden Note, deren kleine Quinte auch konsonirend ist, wo hingegen bey diesem § Akkorde die Quinte dissoniret, ob sie gleich eine perfekte Quinte vom Baßtone ist: weil sie vom wahren Grundton § die dissonirende Septime ist.

Zwölfte Vorlesung.

§. 133.

Der Quint-Sexten-Akkord ist in diesem Exempel Fig. XXIV. verschiedentlich mit der Sexte präpariret. Nämlich, im ersten Takte mit der Quinte vom Baßtone des vorhergegangenen c Akkordes, im 2ten mit der Terz vom Baßtone e vom vorhergegangenen Akkorde. In eben diesem Takte ist die Sexte vom vorhergegangenen Ton, mit der Oktave präparirt.

§. 134.

In dem Exempel Fig. XXIV. bey * entstehen zwey nacheinander folgende Quinten, die aber im Sezen sowohl, als im Spielen, erlaubt sind,

- 1) weil die Fortschreitung mit dem Basse und der Oberstimme in der Gegenbewegung geschieht;
- 2) weil die erste Quinte eine vollkommene, und die zweyte eine unvollkommene ist.

Dreizehnte und vierzehnte Vorlesung.

§. 135.

Fig. XXV. ist § auf eine gute Taktzeit allemal mit der Quinte präpariret und die Sexte und Terz werden dazu angeschlagen. Fig. XXVI. ist § auf eine schlechte Taktzeit auch mit der Quinte präpariret, woran zu erkennen ist, daß es ein wesentlicher dissonirender Akkord sey, weil er sowohl auf eine gute als schlechte Taktzeit vorkommt.

Fünfzehnte Vorlesung.

§. 136.

Fig. XXVII. schlägt man bey allen vorkommenden §ten-Akkorden die kleine Quinte frey zur Sexte an; man rechnet aber so, als wenn sie durch die große Terz von der

vorhergewesenen Bassnote präparirt worden sey. Es ist hier eben der Fall, wie in der neunten Vorlesung, wo die kleine Septime auch frey genommen wird.

Sechszehnte Vorlesung.

§. 137.

Eben so wohl, als lauter Septimen nach einander vorkommen können, folgen zuweilen 3 Akkorde unmittelbar auf einander. Man muß aber die Regel niemals außer Acht lassen: Entweder die Sexte oder die Quinte zu präpariren, und nachher die Quinte aufzulösen.

§. 138.

Dafern es einem guten Generalbasspieler nicht möglich wäre, diesen Regeln ein Genüge zu leisten, so kann man den Componisten und seine Composition, wenn diese im strengen Styl geschrieben seyn soll, einer Unrichtigkeit wider den reinen Satz beschuldigen. Eine ganz andere Verwandtniß hat es mit der freyen Composition, in welcher Dissonanzen ganz unpräparirt vorkommen; deren Rechtfertigung nur Meistern der Kunst bekannt ist.

§. 139.

Wenn 3 über einer Note vorkommt und die vorhergegangene Note um einen halben oder ganzen Ton tiefer steht und den Sextenakkord über sich hat, so muß die Sexte nicht verdoppelt werden, weil sonst beim folgenden Akkord mit dem vorhergegangenen zwey verbotene Quintenfortschreitungen entstünden, wie Fig. XXIX.

§. 140.

Wenn man aber aus Nothwendigkeit den Sexten-Akkord mit zwey Sexten nehmen muß, alsdenn kann man nicht umhin die unterste Sexte liegen zu lassen, so daß sie die Quinte beim 3 tenakkorde wird, wie Fig. XXX.

§. 141.

Durch diese Sextenverdoppelung entsteht sehr leicht das Uebel, daß erstlich die Melodie der obersten Stimme unsingbar wird, und zweitens, daß man mit den obersten Stimmen zu tief geht, welches letztere, wenn viel dissonirende Akkorde darauf folgen, nicht zu vermeiden ist; daher man doppelten Sexten, so viel möglich, vor dem 3 tenakkorde ausweicht, und statt der zweiten Sexte die Oktave nimmt.

Zwo Terzen lassen sich aber anbringen. 3. E. Fig. XXXI.

Siebens

Siebenzehnte Vorlesung.

§. 142.

Bei der dritten Note Fig. XXXI. findet sich ein zufälliges $\sharp$ vor der Bassnote d : ob nun gleich nach den Graden der Linien nur f die Terze seyn würde, welche in neuern Zeiten die verminderte Terz genennet wird, so muß man dennoch dieselbe zum Dis nicht beibehalten, sondern statt f der verminderten Terze die wahre kleine Terze, $f\flat$, nehmen. In allen Händelschen Sachen kommt in diesem Falle jederzeit die kleine Terze statt der verminderten vor.

Ob nun gleich in Compositionen der neuern Zeit zuweilen die verminderte Terze mit der kleinen Sexte bei dem 3ten Akkorde vorkommt, so vermeidet man dennoch dieselbe, wofern man nicht ausdrücklich siehet, daß es des Componisten Wille sey, sie statt der kleinen Terze zu nehmen.

Weiter unten werde ich ausführlich von der verminderten Terze und der umgekehrten übermäßigen Sexte, (welche jederzeit von den alten strengen Tonlehrern verworfen worden ist) handeln.

Junge Leute, welche reine Harmonien im Gehör bekommen sollen, muß man mit dieser Terze ganz und gar verschonen, und weil der Gebrauch derselben seine großen Schwierigkeiten hat, ihnen solchen Gebrauch erst in spätern Zeiten lehren.

Wenn in der Umkehrung die übermäßige Sexte zur Bassnote vorkommen könnte, so erhöhten die alten Schriftsteller die Bassnote um einen kleinen halben Ton, damit es die gewöhnliche große Sexte statt der übermäßigen würde, wie Fig. XXIII. zu sehen ist.

Es ist hier der nämliche Umstand beim 3ten Akkorde, daß man die wahre kleine Terze statt der verminderten nehmen muß, wie man bei dem Dreiklänge, wenn die große Terze über der Bassnote steht, die perfekte Quinte statt der kleinen zu nehmen hat, wenn sie auch zu Anfang des Stückes nicht vorgezeichnet ist. Fig. XXXIV. bei a.

Im zweiten Exempel Fig. XXXIV. bei b und c ist die perfekte Quinte, ob sie gleich außer der Vorzeichnung des Anfangs ist.

Ereignet sich der Vorfall, daß die kleine Quinte mit der großen Terze vorkommt, so ist der Akkord dissonirend, obgleich die Zusammensetzung der Intervalle, oben wie bei einem konsonirenden Dreiklänge, mit Terze, Quinte und Oktave geschieht.

Die Ursache des Uebellanges des Akkordes mit der großen Terze und kleinen Quinte ist, daß H Dis aus einer andern Tonleiter, folglich auch einer andern Tonart, als H f ist, entsteht ferner zweitens, weil die große Terze ein Leitton ist, nach welchem in diesem Falle keine andere Fortschreitung geschehen kann, als einen halben Ton über sich, und die kleine Quinte zu gleicher Zeit auch ein Leitton wird, der nicht anders als einen halben Ton unter sich treten kann.

Es ist sehr nöthig, sich für den grundfalschen Lehren solcher Lehrer in Acht zu nehmen, welche vorgeben, als ob alles konsonirende Dreiklänge gäbe, wenn es nur den Stufen nach auf dem Notensystem seine Richtigkeit habe.

Dieser Akkord mit allen seinen Umkehrungen und alle übrige sind im höchsten Grade dissonirend, und daher nur der harte, weiche und verminderte, konsonirend.

Achtzehnte Vorlesung.

Vom $\frac{6}{3}$ Akkorde.

§. 143.

Wenn, wie Fig. XXXV., $\frac{6}{3}$ über eine Bassnote steht, so sind schon alle Töne angezeigt, welche man zu nehmen hat, nur ist dabei in Acht zu nehmen, daß, weil entweder die Terze, oder Quarte, durch den vorhergegangenen Akkord beständig präpariret ist, man sie in der Stimme, wo sie gelegen, liegen läßt, und nachher die Terze beim nachfolgenden Akkorde einen Grad unter sich auflöset.

Man pfleget gemeiniglich diesen $\frac{6}{3}$ Akkord, nur schlechtweg mit 6 zu bestimmen, und die 4 und 3 wird ihrer Art nach dazu genommen, jedoch nur in dem Falle, wenn der Bass einen Grad unter sich gehet, und alsdenn den Drenklang bey sich hat, oder einen Grad über sich (es sey eine kleine oder große Sekunde, und den Sexten-Akkord zur Begleitung hat.

Es ist gleichviel, womit die Quarte oder Terze, durch den vorher gewesenen Akkord präpariret wird, eine Terze, Quinte oder Oktave.

In allen Exempeln bey Fig. XXXV. ist die Quarte präpariret, und die Terze wird zur Bassnote frey angeschlagen, entweder beim liegenden Basse durchgehend, oder zugleich mit dem Basse anschlagend.

Es bedarf keiner weitem Anzeichnung, auf wie vielerley Art die Quarte präpariret werden könne, weil es ein jeder bey ausgesetzten Exempeln, ohne fernern Unterricht siehet.

In allen Arten der XXXV. Figur, komme die Terze durchgehend vor, eben wie die Septime beim liegenden Basse, Fig. XXXVII., oder beim $\frac{6}{3}$ Akkord die Quinte durchgehend bey zwey Sexten und einer Terze, wie Fig. XXVII.

Wenn vor dem $\frac{6}{3}$ Akkord ein anderer gewesen, von welchem die Quarte präpariret worden, so ist die Terze nicht durchgehend, sondern wird gleich frey mit der Bassnote angeschlagen, wie Fig. XXXVIII.

Bei Fig XXXV. (a) XXXVI. und XXXIX. ist beim Quart-Sexten-Akkorde die Quarte doppelt genommen. Dieses ist eine Anzeige, daß die Quarte konsonirend sey, frey angeschlagen werden könne, und eine Verdoppelung leide; wohingegen die 4te als Dissonanz, präpariret seyn muß, und keine Verdoppelung zuläßet.

Neunzehnte Vorlesung.

§. 144.

In dem 4ten Exempel Fig. XL. bey der dritten Note des ersten Taktes, ist $\frac{5}{3}$ die zweite Versetzung aus dem verminderten Dreyklang mit der Quarte als Oktave vom Grundton präpariret, und die Terze, als die wesentlich kleine Septime, wird frey angeschlagen; im zweyten Takte auf dem vierten Viertel ist die Terze vom Bass, als eigentliche Septime vom Grundton, frey angeschlagen.

§. 145.

So oft als in einer Neben-Tonart, sowohl im Dur- als Moll- Modo ausgewiesen wird, und außer der gewöhnlichen Tonleiter, eine große Sexte vorkommt, und der Bass, einen Grad unter sich, im Dreyklange tritt, so kann allemal die Quarte zur Terze mitgenommen werden, wie Fig. XLI. und XLII., anstatt der Vorschrift Fig. XLIII. zu folgen. Bey Fig. XLII. * ist die Sexte major, nach der Tonleiter wesentlich, die zufällige kleine Terze b aber zeigt, daß diese Sexte, eben so wie die andern, behandelt werden müsse, weil sie einen Grad unter sich, in die Nebentonart f führet.

§. 146.

Wenn nach dem Sexten-Akkord, der Bass, anstatt einen Grad unter sich, in den Dreyklang zu treten, einen Grad über sich, in den Sextenakkord tritt, so wird auf gleiche Art, zur Sexte $\frac{4}{3}$ genommen, weil der folgende Sexten-Akkord, statt des Dreyklanges steht, wie Fig. XLIV.

§. 147.

Man hat nicht allemal nöthig, die Quarte bey $\frac{6}{4}$ zu nehmen, und man läßt sie besonders alsdann weg, wenn man bey der folgenden Note die Sexte verdoppelt haben will, wie Fig. XLV. In Fig. XLV. bey der letzten Note e, ist der Sexten-Akkord, mit der doppelten Sexte angenehmer, als wenn man statt der zweyten Sexte die Oktave nähme; hingegen muß Fig. XLVI. zu diesem Tone e nothwendig die Oktave genommen werden, damit bey der ersten Note des folgenden Taktes, die Septime präpariret sey. Bey Fig. XLVII. ist es aber bey der Sexte von d gleichviel, ob ich dazu $\frac{4}{3}$ oder 3 und 8 nehme.

Anmerk. Bey vielen Schriftstellern, so wohl in der Komposition, als bey dem Generalbass-Spielen, trifft man statt bey dem Sexten-Akkord entweder $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ zu nehmen, eine Verdoppelung der kleinen Terze an, welche einige strenge Tonlehrer verwerfen, weil dadurch die Septime vom Grundton verdoppelt wird. In unsern Zeiten wird sie ohne Bedenken genommen, jedoch niemals die große Sexte, weil sie der keine Verdoppelung leidende Ton sensible ist.

Hieraus folgt keineswegs als Grundregel: daß man die große Sexte, wenn sie die kleine Terz bey sich hat, nicht verdoppeln dürfe; denn so bald die große Sexte nur kein Ton sensible vom Grundton ist, so kann man sie ohne Bedenken doppelt setzen, wie Fig. XLVIII., man wird dieses sogleich aus der Folge gewahr, weil, anstatt einen Grad unter sich zu treten, hier einen Grad über sich im Dreyklang getreten wird.

Zwanzigste Vorlesung.

Vom Sekunden - Quart - Sexten - Akkord.

§. 148.

Der Sekunden - Akkord, welcher entweder mit 2 allein, oder $\frac{4}{2}$, oder $\frac{6}{2}$ angedeutet wird, ist die dritte Versetzung des wesentlichen Septimen - Akkordes, in welchem die wesentliche Septime der Baßton, und der Grundton die Sekunde des Baßtones ist. So wie beim Septimen - Akkorde, entweder der Grundton oder die Septime präpariret, und hernach die Septime, einen Grad unter sich resolviren, ferner bey $\frac{6}{2}$ entweder die Sexte, oder die Quinte, präpariret, und die Quinte hernach unter sich resolviren, und bey $\frac{4}{2}$ entweder die Quarte oder Terze präpariret seyn, und hernach die Terze unter sich resolviren muß; eben so muß bey diesem Sekunden - Akkorde, entweder die Sekunde vom Baßtone, als Grundton, oder der Baßton selbst, als die Septime präpariret seyn, und als denn einen Grad unter sich resolviren.

§. 149.

Der Sekunden - Akkord ist eigentlich der konsonirende Drenklang von der Sekunde des Baßtones. Es kann sowohl der harte, oder weiche, als auch der verminderte seyn. Z. B. In Dur - Modo, C - dur, und Moll - Modo, A moll, ist es der harte Drenklang, wenn die Sekunde über den Baßton von C, F, und H steht, der weiche Drenklang, wenn die Sekunde über C, D und G steht, und der verminderte Drenklang, wenn die Sekunde über die Baßnote A steht. Man siehet hieraus, daß der Sekunden - Akkord verschiedener Bezeichnungen fähig ist. In allen solchen Fällen ist es am besten, nur die Sekunde über die Baßnote zu schreiben, wozu man 4 und 6 nehmen muß, und zwar mit derjenigen Sekunde, Quarte und Sexte, wie sie in der Tonleiter befindlich ist; welches der Drenklang von der Sekunde ist. Nur in diesem Fall muß entweder die Quarte, oder $\frac{4}{2}$, noch über die Sekunde gesetzt werden, wenn entweder die Quarte oder Sexte anders seyn soll, als es die Tonleiter hat. Z. E. in C dur über $\frac{4}{2}$, um fis, statt f zu nehmen, oder $\frac{6}{2}$ bey d, b statt h zu nehmen, oder bey C $\frac{6}{2}$ dis statt d, und fis statt f, zu nehmen.

Dieser letztere Akkord von C mit $\frac{6}{2}$, ist kein eigentlicher Sekunden - Akkord, und er wird weiter unten abgehandelt werden.

Im 4stimmigen Sake kann man niemals den Sekunden - Akkord ohne 4te nehmen, denn die Quarte ist vom Grundtone die Terze, welche, wie bekannt, so wohl beim Drenklange allein, als auch beim Septimen - Akkorde, und auch beim Sexten - Akkorde, jederzeit mitgenommen werden muß. Hingegen, um verbotene Quinten zu vermeiden, darf man, statt der Sekunde, die Sexte doppelt nehmen, wie Fig. XLIX bey a u. b bey geschehen.

§. 150.

Bei a. der Fig. L. kommt der Sekunden-Akkord mit der präparirten Sekunde vor, und der Baß wird frey angeschlagen; in diesem Fall, wenn vor dem Sekunden-Akkord der Drenklang vorhergegangen ist, bleibt der nämliche Akkord, wie man ihn genommen, liegen: hingegen bei b wird der Drenklang vom zweyten Tone der Baßnote, welche liegen bleibt, genommen, und da hier der Baßton f, liegen bleibt, so nimmt man den Drenklang von g dazu.

Es ist gleichviel, ob man beim liegenden Baß, mit der rechten Hand, auf, oder abwärts, den Sekunden-Akkord dazu nimmt, nur in dem Falle muß man abwärts gehen, wenn man beim vorhergegangenen Drenklange die Quinte in der Oberstimme hat, um zweyen verbotenen Quinten zu entgehen, wie Fig. LI. zu ersehen ist, wo bei * die falsche, bei ** aber die wahre Methode vorkommt.

Obgleich in dieser Vorlesung nur vom Sekunden-Akkorde die Rede seyn sollte, so halte ich es dennoch notwendig, daß man die vorher gewesene, sowohl konsonirende, als dissonirende Akkorde immer wiederholen lasse; daher sind bei Fig. L. c. zwey nacheinander folgende Septimen-Akkorde, wo die präparirt ist, und bei der vorletzten Note bei d wird die Septime beim liegenden Baßtone frey angeschlagen. Bei e ist der Quinten-Sexten-Akkord, mit der Sexte präpariret, und die Quinte wird dazu frey angeschlagen. Bei f ist die Quinte präpariret, und die Sexte wird frey dazu angeschlagen. Bei g ist der $\frac{3}{4}$ Akkord mit der Quarte präpariret, und die Terz wird frey dazu angeschlagen. Bei h ist die 3 präpariret, und dazu wird die Quarte frey angeschlagen.

§. 151.

Bei dem Sekunden-Akkorde, (welcher unter den dissonirenden der leichteste zu finden ist, weil man nur den Drenklang, von der Sekunde des Baßtones zu nehmen hat) ist dieses nur noch zu merken, daß, wenn die kleine Sekunde $\flat 2$ angezeigt ist, man den Drenklang mit der großen Terz und perfecten Quinte, um einen halben Ton höher zu nehmen hat, wie Fig. LII.; auch wenn die Sekunde in der Tonleiter klein ist, daß man alsdenn den harten Drenklang nehmen müsse, wie Fig. LIII.

§. 152.

Wenn die übermäßige Quarte entweder also $\sharp 4$, oder 4, oder $\sharp 4$ allein, oder $\sharp 2$ angezeigt ist, so wird der Drenklang mit der großen Terz, von der Ober-Sekunde des Baßtones genommen.

Den Sekunden-Akkord Anfängern auf eine faßliche Art bezubringen, dienen die beyden Exempel bei Fig. LIV. und LV. woselbst im ersten die Sekunde, mit der dazu gehörigen Quarte und Sexte schon präpariret, und die Baßnote durchgehend ist; im zweyten

hingegen die Dissonanzen im Bass präpariret sind, wozu der Drenklang von der Sekunde des Basses, wie er in der Tonleiter befindlich ist, Dur, Moll, oder vermindert genommen wird.

Im ersten Exempel hat man noch dieses zu bemerken, daß man die durchgehende Bassnote allein anschläget, und in der rechten Hand schon liegenden Sekunden-Akkord liegen läßt, vornemlich auf der Orgel, besonders in Fugen, gearbeiteten Chören, und allen strengen Compositionen im einfachen als doppelten Contrapunkt.

§. 153.

Wenn der Sekunden-Akkord im Durchgange durch die Oberstimme präpariret, vorkommt, so bedarf er keiner besondern Bezeichnung, und man darf alsdenn blos dieses Zeichen — statt der sonst gewöhnlichen Signatur mit Zahlen über ihn setzen, wodurch in allen Fällen, also auch in diesem angedeutet wird, daß die Harmonie vom vorhergehenden Tone liegen bleibt, wie es denn auch das Spielen selbst erleichtert, wie im Exempel Fig. LVI. nachgewiesen worden.

Beschluß des ersten und zweyten Abschnitts.

Alle konsonirende Akkorde mit ihren Versetzungen, ingleichen alle mögliche wesentliche dissonirende Akkorde, nämlich den Septimen-Akkord mit seinen möglichen Versetzungen mit einem Blick gleichsam zu übersehen, füge ich zum Beschluß zwey Exempel in Dur und Moll bey. Bey den dissonirenden Akkorden ist die gehörige Präparation und Resolution nach den in meinem Elementarwerke angebrachten Lehren geschehen, und wer diese zwey Exempel in allen dreyen Lagen vierstimmig rein aussetzt, und im ausübenden Vortrag fertig spielet, hiernächst aber beyde Exempel in allen andern Tonarten richtig überträgt, wird die vorzüglichsten Schwierigkeiten des Generalbasses, so wohl in der Theorie als Ausübung, überwunden haben.

Einleitung zum dritten Abschnitt.

§. 154.

Im ersten Abschnitte ist der Gebrauch der drey verschiedene Drenklänge, als:

- 1) der harte mit der großen Terz und perfekten Quinte;
- 2) Der weiche mit der kleinen Terz und perfekten Quinte, und
- 3) der verminderte mit der kleinen Terz und kleinen Quinte gezeigt worden.

Kürzlich will ich nur erwähnen, daß, wie daselbst gelehret, 1) zu jeder Baßnote die völlige Harmonie, als woraus der Drenklang besteht, die Terz, Quinte und Oktave meistens zu nehmen sey; jedoch also, daß in der geraden Bewegung nicht zwei vollkommene Quinten oder Oktaven zwischen zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander folgen dürfen, und um diesen Fehlern zu entgehen, man sich der Gegenbewegung bedienen müsse; im Fall aber die gerade Bewegung nothwendig wird, man statt des completen Drenklanges, entweder die Terz, Fig. I. a. b. oder Oktave c verdoppeln kann. Es ist eine Hauptregel zu jedem Baßtone, über welchem der Drenklang angedeutet ist, jederzeit die Terz mitzunehmen, wie denn auch so wohl die große als kleine Terz verdoppelt werden kann. Z. E. bey Fig. I. a. ist die Verdoppelung bey der kleinen Terz geschehen; nur in dem Fall vermeidet man die Verdoppelung der kleinen Terz, wenn dieselbe durch ein b zufällig vorkommt.

Ferner Fig. I. b. ist die große Terz verdoppelt. Tonlehrer verbieten einstimmig die Verdoppelung der großen Terz; diese Regel findet aber nur statt, wenn sie auf einen Oberdominanten-Akkord vorkommt, bey welchem diese Terz der Leitton zum folgenden über ihr liegenden kleinen halben Ton ist; sie darf also auch nicht verdoppelt werden, wenn sie durch ein zufälliges x außer der Tonart, worinnen man ist, vorkommt, weil sie alsdann der Leitton des folgenden Tones wird. Bey dem Drenklange vom Haupttone oder Tonique, und dem Drenklange der Unterdominante, kann sie ohne Bedenken verdoppelt werden; es sey denn, daß besondere Umstände hiezu eine Aenderung machen. Die große und kleine Sexte kann allemal verdoppelt werden, sie mag die kleine oder große Terz bey sich haben, wenn der stehende Sexten-Akkord die erste Verwechslung, es sey vom harten, weichen oder verminderten Drenklange, ist, weil die Sexte so wohl große als kleine, die Oktave vom Grundtone ist. Nur in diesem Falle kann die große Sexte nicht verdoppelt werden, wenn derselben die Quarte beygefügt werden kann, wie gewöhnlich dieser Akkord auf der Obersekunde eines Tones, aus welchem das ganze Stück geht, oder in einer ausgewichenen Tonart vorkommt, nach welchem entwe er der Baß einen Ton unter sich im Drenklang, oder eine kleine oder große Sekunde über sich tritt, und den Sexten-Akkord hat, da denn diese große Sexte nicht die Oktave vom Grundtone,

sondern die Terz der Unterquinte des Baßtones ist, und weil diese große Sexte Terzleit-, oder Nebenton oder große Septime von einer Haupttonart ist, so läßt sie keine Verdoppelung zu.

Der Verdoppelung der Terz und Sexte entgeht man in vielen Fällen sowohl verbotenen Quinten als Oktaven, wie in den Exempeln Fig. I. bey d. e. f.

Die Quinte ferner wird nur in besondern raren Fällen verdoppelt, Fig. I. g. doch muß auch die Terz vom Baßtone dabey seyn, niemals aber wird Oktave oder Quinte verdoppelt, ohne eine Terz bey sich zu haben.

§. 155.

Aus der Skala der harten oder weichen Tonleiter ersiehet man, welche Terz und Quinte man zu jedem einliegenden Ton vom Haupttone zu seiner Oktave zu nehmen habe. Es ist hier nur anzumerken, wenn ein Erhöhungszeichen, außer der anfänglich angezeigten Skala, vor der großen Terz steht, man hierzu auch die perfekte Quinte zu nehmen hat, wenn gleich dieselbe nur die kleine Quinte im Anfange ist. Wie z. E. in der C dur und A moll-Tonleiter, wenn im Baß H mit der großen Terz dis vorkäme, da man statt f, fis dazu nehmen muß. Fig. II. Im Fall aber die kleine Quinte zur großen Terz soll und muß genommen werden, so muß sie auch ausdrücklich also ^{5b}_{3x} angedeutet seyn.

Von dieser kleinen Quinte ist noch anzumerken, daß sie, wegen ihrer Unvollkommenheit gegen die perfekte gerechnet, nicht so sehr das Ohr angreift, daher nach einer vollkommenen Quinte abwärts eine kleine oder unvollkommene folgen kann, Fig. III. a. nicht wohl aber im Aufsteigen nach einer kleinen eine vollkommene Quinte b. Leidlicher ist es, wenn im Aufsteigen nach einer vollkommenen Quinte eine unvollkommene erfolgt. c.

§. 156.

Seit geraumer Zeit haben große Komponisten ohne Skrupel in Mittelstimmen im Aufsteigen nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte gesetzt; es bleibt aber in äußersten, nämlich zwischen der Baß und höchsten Stimme, immer ein unverzeihlicher Fehler, weil man aus der Erfahrung weis, daß die beyden äußersten Stimmen am deutlichsten in die Sinne fallen, daher man nicht gerne ohne Noth den Baßton in der äußersten höchsten Stimme setzt, weil er nicht harmonisch genug ist, und statt dessen lieber einer Terz oder Sexte vom Baßtone sich bedienet; oder die Quarte vor der Terz, oder die Septime vor der Sexte vorhalten läßt.

Die None kann zwar auch für die Oktave gehalten werden, anstatt aber zur nämlichen Baßnote in die Oktave zu resolviren, ist es besser, wenn man bey der Resolution im Baße drey Grad über sich steigt, wodurch die None zur Baßnote die Sexte wird, Fig. IV. a. oder man tritt mit dem Baße drey Noten abwärts, daß die None zur Terz wird,

wird b. Der seltenste Fall ist, wenn der Baß vier Töne aufwärts, oder fünf Töne abwärts fortschreiten, so daß die None bey der Resolution zur Quinte wird. c.

§. 157.

In allen diesen drey Fällen ist die Resolution der None, welche zur nämlichen Baßnote, über welche sie steht, in die Oktave hätte aufgelöst werden müssen, übergangen worden, und die Resolution erst bey der folgenden Baßnote geschehen. Man nennet dieses retardiren, wovon unten ausführlicher beym Gebrauch der zufälligen Dissonanzen gehandelt werden wird.

§. 148.

Auch ist im ersten Abschnitte, außer dem Gebrauch reiner Harmonie ohne verbotene Quinten und Oktaven zu machen, gelehret worden, welche Fortschreitungen in jeder Stimme für sich allein gut, und welche nicht gut und zu vermeiden sind, wozu alle übermäßige Intervalle, als $\times 2$ übermäßig, $\times 4$ übermäßig, $\times 5$ übermäßig, $\times 6$ übermäßig, und große Septime gerechnet werden, deren Fortschreitungen alsdenn nur erlaubt sind, wenn der Komponist derselben vorsehlich mit Grunde sich bedienet.

Von dieser übermäßigen Stufenfortschreitung haben die ersten Harmoniker oder Komponisten in den ersten Zeiten keinen Gebrauch gemacht, wohl aber von den verschiedenen Tonarten, als Ionisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Aeolisch, und jede Gattung wieder in zweyerley Art, als Ober- und Unter-Ionisch, oder Dorisch u. s. w. eingetheilet.

Anmerk. Siehe hiervon: Kunst des reinen Satzes, 2ter Theil, 2ter Abschnitt, S. 41. und folgende.

§. 149.

Aus denen uns noch bekannten ganz alten Kirchenmusiken, (deren ich selbst welche besitze,) ersieht man, daß die Alten mit lauter nach einander folgenden perfekten Dreyklängen, jedoch ohne verbotene Quinten und Oktaven komponirt, und endlich durch die Erkenntniß des aus dem Dreyklänge entstehenden Sexten-Akkordes wieder lange Zeit schon mit mehrerer Mannigfaltigkeit, jedoch ohne die geringsten Dissonanzen, weder wesentliche noch zufällige, komponirt haben.

Beide Arten geben bey Aufführung großer Kirchenmusiken sowohl eine sehr wohl lautende Harmonie, als auch eine dem Gottesdienste angemessene Pracht, und bewirken durch die unerwarteten nach einander folgenden Harmonien heiligen Schauer für anhängende Bewohner des Gottesdienstes.

Nachdem zufälliger Weise die wesentliche Septime erkannt und zum Gebrauch eingeführet worden, haben zu denen Zeiten die Komponisten ihre Kompositionen damit bereichert, aber weder $\frac{5}{4}$, noch $\frac{6}{5}$, als auch Sekunden-Akkord gebrauchet, bis endlich alle vom Septimen-Akkorde abstammende Harmonieen hinzugefüget worden, von deren Gebrauch der zweyte Abschnitt handelt.

Die

Die Kenntniß der verschiedenen Drenklänge, und der daraus abstammenden Verwechselungen, als des Sexten- und 4ten-Akkordes, und der wesentliche Septimen-Akkord, und von ihm abstammende $\frac{6}{3}$ und $\frac{4}{2}$ den-Akkorde sind diejenigen Harmonien sämmtlich, woraus ein Componist alle mögliche Harmonien erkennt. Die regelmäßige Verbindung dieser Harmonien und ihr Gebrauch selbst zeichnet jeden Komponisten mit Stärke oder Schwäche aus.

Von je her wurden Kirchenmusiken, wenn dieselben auch ohne Instrumente waren, vier- acht- oder mehrstimmig gesungen, mit der Orgel zum Fundament und Aufrechterhaltung der Musik begleitet, oder wenigstens ein Positiv gebraucht, wenn eine Musik beim Grabe Christi oder andern Gelegenheiten unten in der Kirche aufgeführt wurde, woben Contra-Violons nach Proportion der Anzahl von Sängern waren. Man begleitete zwar auch auf eine andere Art jede Singstimme mit Posaunen und Zinken, ließ aber dabei nie die Anwendung, wenigstens eines Positives, außer Acht. In gegenwärtigen erleuchteten Zeiten, wo eine Kirchenmusik gänzlich einer komischen Operette gleichen muß, hält man die Orgel zum Akkompagniren für ganz unschicklich, wodurch eine Capelle von ihrer wahren Würde herabgewürdiget, und den musikalischen Mißgeburten in Bierhäusern gleich gesetzt wird.

§. 160.

Was Dissonanzen sind, und wie dieselben sich von den Consonanzen unterscheiden, desgleichen wie vielerley Arten es deren giebt, kann man deutlich in Salzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste S. 349. unter dem Artikel: Dissonanz, ersehen, wor selbst dreierley Arten aufgezeichnet sind; erstlich diejenigen, welche im Durchgange zwischen zwey konsonirende Töne vorkommen. Diese Art Dissonanzen werden zu keiner eigentlichen Harmonie gezählet, sondern sie kommen nur im Durchgang auf einer Taktzeit zur folgenden Harmonie, welche entweder eben die vorhergehende war, oder zu einer andern war, auch können solche durchgehende Dissonanzen eine halbe oder Vierteltaktzeit einnehmen, aber niemals zwey oder mehrere Takttheile.

Diese Art Dissonanzen kommen auf zweyerley Weise vor, einmal zu einer Konsonanz zu einem Takttheil nach derselben, folglich zwischen zwey Takttheile von einer Konsonanz zur andern, und man nennt diese Art den gewöhnlichen Durchgang, (Transitum regularem.) Die zweyte Art, wenn der dissonirende Ton gleich zum Bafitone von einer Taktzeit genommen wird, und der dazu gehörig konsonirende Ton nach demselben folgt; dieses nennt man den ungewöhnlichen Durchgang, (Transitum irregularem.) Beide Arten kommen sehr gewöhnlich vor, die erstere ist aber der letztern vorzuziehen, und letztere braucht nur ein Meister der Kunst, der sie schicklich, ohne unangenehm zu seyn, anzubringen weiß.

Beide Arten von Dissonanzen in einer Komposition wechselsweise anzubringen, ist dasjenige, was einer Komposition die meiste Mannigfaltigkeit verschaffet, und durch diesen

diesen Gebrauch beyder Arten, sind vornehmlich J. Seb. Bachs sämtliche Kompositionen, wodurch dieselben sich vor allen andern auszeichnen und fremd klingen.

So verschieden beyde Arten in der Sekunst sind, eben so sehr weichen sie bey der Ausübung im Spielen von einander ab, daher niemand J. Seb. Bachs Kompositionen ohne richtige Kenntniß der Harmonie vortragen kann.

Noch ist von dieser Art Dissonanzen anzumerken, daß, (da es eine ausgemachte Sache ist, daß nur dies eine gute und wahre Composition heißen könne, wenn alle Akkorde aus übereinstimmenden Tönen zusammengesetzt sind, jedoch aber durchgehende Dissonanzen von einer Konsonanz zur andern vorkommen,) man darauf zu sehen habe, daß die Konsonanzen immer als Haupttöne betrachtet werden; die durchgehenden Dissonanzen aber nur als zufällige, nicht als notwendige; daher diese Dissonanzen, welche auf eine Taktzeit mit dem wahren eigentlich konsonirenden Ton vorkommen, nicht mehrere Zeit als die Konsonanzen einnehmen müssen, wohl aber umgekehrt kann die Konsonanz mehrere Zeit einnehmen, weil dieselbe der Hauptton der Harmonie ist.

Es ist auf beyden Arten ein Fehler, ob der dissonirende Ton mehr von der ersten oder letzten Hälfte der Taktzeit einnimmt, weil auf beyde Arten der konsonirende Ton, weniger als der dissonirende empfunden wird. Daher man sich höchst verwundern muß, daß einige Komponisten so unschicklich mit den regulären und irregulären Durchgängen umzugehen wissen, und der Meinung sind, etwas sonderbares dadurch bewirken zu wollen.

Der erwähnte unrechte Gebrauch der durchgehenden Dissonanzen, wo man dieselben in einer Komposition mehr als die Konsonanzen höret, ist die größte Pein für ein gutes Gehör, desgleichen das widrigste im Vortrage; man wird auch niemals bey gründlichen Komponisten, den übeln Gebrauch dieser Dissonanzen finden, sondern nur bey denen unwissenden sogenannten jetzigen Genies, die von einer wahren und regelmäßigen Komposition nicht die geringste Kenntniß haben, und was noch mehr, es auch nicht haben wollen, weil sie eingebildec Genies sind.

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

Von zufälligen Dissonanzen.

§. 161.

Diese Art Dissonanzen kommen so wohl bey den konsonirenden Dreyklängen und deren Verseßungen, als des Sexten- und 4 Akkordes, als auch bey dem wesentlich dissonirenden Septimen-Akkord und dessen Verseßungen, als bey $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{4}$ und Sekundenakkorde vor.

Bei dem Dreyklang kann eine zufällige Dissonanz auf dreierley Art vorkommen, einmal anstatt den Dreyklang mit seinen drey dazu gehörigen Tönen, als der Terze, Quinte und Oktave zugleich anzuschlagen, kann die Terze durch die Quarte vorgehalten werden, die aber vom vorher gewesenen Akkorde gelegen hat, und liegen bleiben muß,

J

und

und nachher zur nämlichen Baßnote, über welche sie steht, in die Terze vom Baßton tritt, wie im ersten Exempel bey Fig. I. und Fig. V. (1).

§. 162.

Zweitens kann auf eben die Art, als die Quarte vor der Terze vorgehalten wurde, die Sexte vor der Quinte, Fig. V. (3.) und die None vor der Oktave stehen.

§. 163.

Im ersten Falle, wo die Quarte der Terze vorgehalten wird, hat man zur liegenden Quarte, die sich in der Terze auflöst, diejenigen Töne zu nehmen, welche dem Dreyklang noch ermanzeln, nämlich die Quinte und Oktave, und bey der Resolution der Quarte in die Terze ist alsdenn der Dreyklang vollkommen hergestellt.

§. 164.

Mit der Sexte vor der Quinte hat es die nämliche Bewandniß; dieselbe muß präparirt seyn und liegen bleiben, was der hernach später aufgelösten Quinte fehlt, nämlich Terz und Oktav, wird dazu angeschlagen. In diesem Fall ist die Sexte als Dissonanz zu betrachten, weil sie ein Vorhalt der Quinte ist, so wie die Quarte von der Terz oder None von der Oktave.

§. 165.

Drittens: Ist die None vor die Oktave, so wird sie in allen so behandelt wie gelehrt worden. Die Terz und Quinte wird zur Ergänzung zur None gleich mit angeschlagen.

§. 166.

Man kann leicht wissen, was man zu solchen vorkommenden Dissonanzen zu nehmen hat, wenn man nur das Intervall, in welches sich die zufällige Dissonanz auflöst, bemerkt: was nun derselben zur Ergänzung des Dreyklangs fehlt, darf man nur hinzusetzen; z. B.

$$\begin{array}{r} 4 \quad 3 \\ \hline 5 \\ 8 \end{array} \quad \begin{array}{r} 6 \quad 5 \\ \hline 3 \\ 8 \end{array} \quad \begin{array}{r} 9 \quad 8 \\ \hline 5 \\ 3 \end{array}$$

Mit dem Sexten = Akkorde, zu welchem Terz und Oktave gehört, hat es gleiche Bewandniß wie mit dem gewöhnlichen Dreyklange. Es kann bey selbigem die Septime vor die Sexte vorkommen, die None vor die Oktave, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, vorbereitet in eben der Stimme liegen bleiben, und mit eben der Stimme zur nämlichen Baßnote in die Konsonanz, an deren Stelle sie vorgehalten worden, sich auflösen.

§. 167.

§. 167.

Man wird bey dem Sexten = Akkord, wozu Terz und Oktave gehören, eben so leicht bemerken, was man zu jeder vorkommenden Dissonanz zu nehmen habe, wenn man nur diejenigen Intervalle, welche bey der Auflösung fehlen, sogleich zur gefälligen Dissonanz anschlägt, als:

7	6	9	8	6	—
—	—	6	—	4	3
3		—		—	
8		3		3	

§. 168.

So wohl bey dem Dreyklange als Sextenakkorde wie auch bey konsonirenden Quartsextenakkorde, der die zweyte Verwechslung des Dreyklangs ist, müssen die konsonirenden Töne, welche bey der gebundenen zufälligen Dissonanz sogleich angeschlagen worden, zum aufgelösten folgenden Tone liegen bleiben, weil erst dadurch die Harmonie ihre Vollkommenheit erreicht, und im entgegen gesetzten Fall die Vollständigkeit der Harmonie unterbrochen werden würde; z. B. Quart und Terz über eine Bassnote einen halben Takt am Werth wären Viertelsnoten, so sind die dazu gehörige Quint und Oktave halbe Taktnoten, wären hingegen die zwey Noten der zufälligen Dissonanzen, mit der aufgelösten Achtelnoten, so sind die dazu gehörige Viertelsnoten, u. s. w.

§. 169.

Man muß sich wohl hüten, den dissonirenden $\frac{6}{3}$ Akkord, (bey welchem die Sexte konsonirend ist und die Quarte eine zufällige Dissonanz der Terze, in welche sie sich auflöst, und bey der Auflösung zum Sextenakkord wird Fig. VI. b.) nicht mit dem konsonirenden Quartsextenakkord zu verwechseln, Fig. VI. a. Beyde sind von ganz verschiedener Natur, denn bey dem konsonirenden Quartsextenakkord sind weder Quarte noch Sexte Dissonanzen, haben auch keine Verbindlichkeit der Dissonanzen, nämlich präparirt zu seyn und aufgelöst zu werden, wohingegen in diesem Falle $\frac{6}{3}$ die Sexte konsonirend, die Quarte als zufällige Dissonanz dissonirend ist. b.

Noch ist von dem $\frac{6}{3}$ Akkord anzumerken, daß die Sexte verdoppelt werden kann, und bey der Auflösung der Quarte in die Terz der Sextenakkord mit der doppelten Sexte wird. Diese Verdoppelung der Sexte ist ein Beweis, daß sie konsonirend, hingegen die Quarte dissonirend ist, weil letztere nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Ein anderer Fall ist es, wenn bey dem Dreyklange sowohl die Sexte vor die Quinte, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, da alsdenn beyde, so wohl Sexte als Quarte dissonirend sind, und dieserhalb nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Wir haben dreyerley Arten von Quartsexten = Akkorde angegeben, als

a) den konsonirenden $\frac{4}{2}$ Akkord, Fig. VI. a.

§ 2

b) den

b) den $\frac{4}{3}$ Accord, woselbst nur die Sexte consonirend, die Quarte aber, die in die Terz sich auflöst, dissonirend ist. Fig. VI. d.

c) den $\frac{4}{3}$ Accord, wo beide sowohl die Sexte, welche sich in die Quinte auflöst, und die Quarte, deren Auflösung in die Terz geschieht, dissonirend sind. Fig. VI. e.

Von den $\frac{4}{3}$ Accord bei (a) ist der Grundton die Unterquinte des Baßtones, bei (b.) die Unterterz des Baßtones, und bei (c) der Baßton, auch der Grundton.

Jeglicher dieser drey Akkorde hat andere Grundtöne, und daher auch andere Fortschreitungen. Aus den verschiedenen Grundtönen, die jeder dieser drei bemerkten Akkorde hat, ersieht man, welche Töne man im mehr als vierstimmigen Satze zu verdoppeln hat. Alle diese Akkorde zeichnen sich deutlich durch ihren Gebrauch aus, und zwar

a) in der Verdoppelung, der Harmonie,

b) in der Verbindung, wie sie zwischen Akkorden vorkommen, und

c) in der Fortschreitung, welche nämlich von einem zum andern Akkorde erfolgen könne.

Der consonirende $\frac{4}{3}$ Accord zeichnet sich von den zwey andern dissonirenden darinnen aus, daß beide Töne, sowohl Quarte als Sexte, unpräparirt zu einer präparirten und auch zu einer unpräparirten Baßnote frey angeschlagen werden können, und vielfältige Fortschreitungen zu andern Akkorden zulassen; wie denn auch der consonirende $\frac{4}{3}$ Accord sowohl auf eine gute als schlechte Taktzeit zu stehen kommen kann. Endlich kann auch beim consonirenden $\frac{4}{3}$ Akkorde, von welchem die Unterquinte der Grundton ist, im vierstimmigen Satze, sowohl in der Komposition als beim Generalbaßspielen, jeder dem Dreyklange zugehörige Ton vom Grundton verdoppelt werden; ferner kann nach dem consonirenden $\frac{4}{3}$ Akkorde der Baß entweder einen Grad unter sich im Dreyklange oder einen Grad oder Sekunde über sich im Sextenakkorde treten; es kann auch in diesem Fall dem Quartsextenakkorde noch die kleine Terz von der Baßnote, welche vom Grundtone aus die kleine Septime ist, hinzugefüget werden, welches in den beiden andern Akkorden, in welchen die Sexte allein nur consonirend ist, im $\frac{4}{3}$ Akkorde nämlich, und im $\frac{4}{3}$ Akkorde, wo beide, Sexte und Quarte dissonirend sind, nicht geschehen kann.

Wenn dem consonirenden Quartsextenaccorde die kleine Terz vom Baßtone hinzugefüget ist, so ist dieser Accord nichts anders, als aus dem Septimenakkorde der Unterquinte des Baßtons die zweite Verwechslung, nämlich der $\frac{4}{3}$ Accord. Wird hingegen beim consonirenden $\frac{4}{3}$ Akkorde keine kleine Terz hinzugefüget, so ist es bekanntermaßen allein die zweite Verwechslung des Dreyklangs von dem Grundtone, ohne die wesentliche Septime.

In den beyden andern dissonirenden Akkorden dem $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{3}$ Akkorde ist aber weder diese Beifügung der kleinen Terz noch auch die Verdoppelung der Töne im vierstimmigen Satze zulässig.

Beim consonirenden $\frac{4}{3}$ Akkorde sind beyde Töne, sowohl die Sexte als Quarte, wesentliche Töne. Beim dissonirenden $\frac{4}{3}$ sind sowohl die Sexte als Quarte zufällige Töne

Töne, nämlich die Sexte ein Vorhalt der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt der Terz, und in diesem Fall kann bey dem dissonirenden $\frac{2}{3}$ Akkorde entweder die Quinte statt der Sexte gleich zur Quarte gekommen, oder die Terz statt der Quarte gleich zur Sexte genommen werden; der konsonirende $\frac{2}{2}$ Akkord unterscheidet sich also dadurch aufs deutlichste von jenen, weil bey demselben weder die Quinte statt der Sexte, noch die Terz statt der Quarte stehen kann.

Beym $\frac{2}{3}$ Akkorde, in welchem die Sexte nur konsonirend, und die Quarte dissonirend ist, und von welchem die Unterterz des Baßtons der Grundton ist, können nur diejenigen Töne, welche zum Dreyklange der Grundnote gehören, verdoppelt werden.

Nach dem dissonirenden $\frac{2}{3}$ Akkorde kann niemals, wie nach dem konsonirenden $\frac{2}{2}$ Akkorde geschehen kann, der Baß um einen Ton unter sich im Dreyklange treten, sondern wenn die Fortschreitung um einen Ton abwärts geschieht, so hat nach dem dissonirenden $\frac{2}{3}$ Akkorde der Baßton den $\frac{2}{2}$ Akkord bey sich, auf welchen erst die Resolution der vorgewesenen $\frac{2}{3}$ geschieht; als Fig. X. a.

§. 170.

So wie zu einer Baßnote, zu welcher der Dreyklang oder Sextenakkord gehört, eine oder zwei zufällige Dissonanzen, statt der gleich eintreten sollenden Konsonanzen vorgehalten werden können: eben so lassen sich alle drey konsonirende Töne durch zufällige Dissonanzen vorhalten; in diesem Fall hat man nur was da steht, zu nehmen, weil der Satz schon vierstimmig ist, nur müssen alle drey dissonirende Töne ebenfalls auch präpariert seyn, liegen bleiben, und sich in die nächste Konsonanz, an deren Stelle sie stehen, auflösen, als Fig. VII. In diesem Schema

a.	b.	c.
$\begin{array}{ c c } \hline 9 & 8 \\ \hline 6 & 5 \\ \hline 4 & 3 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c } \hline 7 & 8 \\ \hline 6 & 5 \\ \hline 4 & 3 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c } \hline 9 & 8 \\ \hline 7 & 5 \\ \hline 4 & 3 \\ \hline \end{array}$

ösen sich bey a. die drey zufällige Dissonanzen wie gewöhnlich in ihre konsonirende Töne abwärts auf die Quarte in die Terz, die Sexte in die Quinte, und die None in die Oktave. Hingegen bey b und c tritt die Septime als zufällige Dissonanz einen Grad über sich in die Oktave, an deren Stelle sie vorgehalten wird. Sie muß diesermwegen über sich treten, weil sie durch die Auflösung in die Oktave den ordinären Dreyklang herstellt; dahingegen wenn man die Septime einen Grad abwärts in die Sexte vom Baßtone treten ließe, statt des hier seyn sollenden Dreyklangs der Sextenakkord entstehen würde. Hier ist Septime zufällig dissonirend, weil sie sich auf- und abwärts auflösen läßt; hingegen darf die eigentliche wesentliche Septime nicht anders als abwärts resolviret werden; ferner durch das zweyte Kennzeichen, daß bey der wesentlichen Septime die Auflösung erst zur folgenden Harmonie, oder Baßtone geschieht, wohingegen die Auflösung der zufälligen Septime, sie mag auf- oder abwärts aufgelöst werden, zu nämlichen Baßtone geschieht.

Konsonirende 4 Akkord.

Beim konsonirenden 4 Akkorde, können eben so wohl, wie beim Dreyklang und Sexten = Akkord, eine, zwey und drey zufällige Dissonanzen vorgehalten werden, die nach ihnen stehende konsonirende Töne, in welchen die Dissonanzen sich auflösen, zeigen auch, was für Töne denen noch fehlenden Konsonanzen zukommen müssen, die man sogleich bey denen zufällig dissonirenden Intervallen anzuschlagen hat, als:

6 —	7 6	6 —	9 8	mit einer zufälligen Dissonanz
5 4	4 —	3 4	6 —	
8	8	8	4 —	
mit 2 Dissonanzen		mit 3 Dissonanzen.		

7 6	7 6	9 8	9 8	9 8
5 4	3 4	7 6	7 6	7 6
8	8	4 —	5 4	3 4
			8	○

Die ○ bedeutet hier, daß man nichts mehr zu suchen, sondern nur die angezeigten Intervalle zu nehmen habe.

Bei den Stellen Fig. IX. b und d. bezeichnet, könnte sehr leicht gemuthmaßet werden, daß die erste Zahlen keine zufällige Dissonanzen wären, sondern wesentliche, und hierzu zweyerley Grundtöne gehörten, nämlich die erstere Harmonie wäre der wesentliche Septimen = Akkord, der darauf folgende bey der Resolution der konsonirende 4 Akkord die zweyte Verwechslung des Dreyklanges seiner Unterquinte. So auffallend und wahrscheinlich es indessen ist, so sind doch beyde Fälle möglich: erstlich, daß zu einem liegenden Baßtone die ersten Signaturen, der wesentliche Septimen = Akkord, und bey der Auflösung dieses Akkordes zum liegen gebliebenen Baß der konsonirende 4 Akkord gehöre, folglich zweyerley Grundharmonien wären.

Im zweyten Fall hingegen sind die ersten Signaturen zufällige Dissonanzen, und haben nur einen Grundton, nemlich alsdenn, wenn 1) der wesentliche Septimenakkord bey der vorher gewesen Note war, und denn zur nemlichen Baßnote, die nämlichen Töne wiederholt werden, da sie denn zufällig sind; als Fig. IX. bey (a) ist der wesentliche Septimen = Akkord vom Grundtone G, bei (b) zur nemlichen Baßnote G, sind die Terze vor der Quarte, und die Septime vor der Sexte zufällige Dissonanzen und der Grundton G.

Es hat hiemit gleiche Bewandniß, wie mit dem wesentlichen Septimen = Akkorde von einem Baßtone, zum Unterschiede von ebendemselben Baßtone, daß nemlich die Septime

Septime, statt einer wesentlichen, eine zufällige Dissonanz der Serte ist, wie bey (c), daß zu einem Tone, ebendieselben Töne in den Oberstimmen, der konsonirende 2 Akkord, wovon der Grundton die Unterquinte ist, oder wie bey (d) der dissonirende 2 Akkord zu ebendieselben Bassnote ist.

In beyden Fällen, sowohl bey (b) als bey (d), kann die vorher gewesene Grundharmonie nicht wiederholt werden, und ein mittelmäßig Gefühl empfindet, und erwartet bey dem zweyten Akkorde, sogleich eine andere Grundstimme, zumal, wenn die erste vor dem Taktstriche, und die folgende nach demselben erfolgt. Z. B. Wie von der zweyten zur dritten Note, und von der dritten zur vierten Note, oder wie in dem Exempel Fig. X. wo im zweyten Takte, gleich bey 4, der Grundton C ist, und bey einem vielstimmigen Saße, nichts anders als die konsonirenden Töne vom Dreyklange C verdoppelt werden können, grundfalsch, daß der Grundton G, welcher im vorhergewesenen Takte vorkam, zur ersten Taktzeit des letzten Takts gehöre, und wenn man auch gleich dieser Quarte den Namen Undezime beylegen will, (welches ohnedem unter die Undinge gerechnet wird) weil alle Intervallen, so über der Oktave vorkommen, nichts anders als Wiederholungen, der, zwischen einem angenommenen Grundtone, und seiner Oberoktave, insliegende Zwischentöne sind, aus welchen, durch die Umkehrung der Stimmen, alle mögliche Harmonien hergeleitet werden.

Wollte man übrigens die None anführen, daß dieselbe außer der Grenze über die Oktave wäre, und daß dieselbe, weil sie von ganz anderer Natur als die Sekunde ist, nothwendig also genennet werden müsse, um sie von der Sekunde zu unterscheiden; so ist doch diese Einwendung nicht hinreichend, denn man kann alle Intervallen innerhalb der Oktave aufzeichnen, so bald man nur annimmt, und wie nothwendig geschehen muß, festsetzet, daß der vollkommene Dreyklang aus dem Grundton seiner Terz und Quinte besteht, die Oktave aber nur ein wiederholter Ton der Prime oder des Grundtons ist. Auf solche Art kann man füglich, wie es die Alten gethan haben, statt der None, die in die Oktave sich auflöset die Sekunde nennen, welche in die Prime sich resolviret, von welcher sie eine zufällige Dissonanz war, nur mit dem Unterschied, daß, wenn die Sekunde in die Prime treten soll, man ihr die Terz beyfügen muß, hingegen, wenn es der wesentlich dissonirende Sekunden-Akkord seyn soll, man die Quarte statt der Terz zu setzen hat.

So richtig der Satz ist: daß die Sekunde, wenn sie sich in die Prime auflöset, von eben der Natur ist, wie die None, die in die Oktave tritt, so ist es meines Erachtens doch besser, man behalte die None bey, weil diese fast durchgängig in neueren Zeiten angenommen ist, und zweytens, weil nicht 2 zum Unterschied 2 genommen werden darf. Es ist auch um deswillen besser, die None, welche in die Oktave bey dem liegenden Basse sich auflöset zu schreiben, weil bey der Sekunde, zu welcher die Terz und Quinte vom Bassnote genommen wird, drey nebeneinander liegende Sekunden zu stehen kommen, welches dem Gehör sehr undeutlich zu verstehen ist, hingegen die None als Sekunde über die Oktave des Bassnotes sich leicht und angenehmer hören läßt.

Ob man gleich von den größten Harmonisten die sogenannte None als Sekunde nächst dem Baßtone mit der dabey liegenden Terz vom Baßtone in deren Composition antrifft, so ist es doch besser, sich dieses Sakes so viel als möglich zu enthalten, und angemessener, daß man die Sekunde, welche die Terz und Quinte bey sich haben muß, in einer Entfernung einer oder zwey Oktaven vom Baßtone setzet.

Von denen bey dem Akkord vorkommenden Dissonanzen.
Die zufälligen Dissonanzen können

- 1) bey dem Dreyklange,
- 2) bey dem Sexten = Akkorde
- 3) bey dem konsonirenden Quartsexten = Akkorde

angebracht werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet. So sind Fig. XI. (a) selbige bey dem Dreyklange; ferner Fig. XI. (b) bey dem Sexten = Akkorde und Fig. XI. (c) bey dem konsonirenden Quart = Sexten = Akkorde angebracht: denn es kann eine jede zufällige Dissonanz von jedem ihr zugehörigen Tone bey dem Dreyklange, Sexten = und Quartsexten = Akkorde präparirt werden, wie bey (Fig. XII. Bey (a.) ist die Quarte durch die Oktave des vorhergegangenen Dreyklanges vom f, bey (b) durch die Sexte des vorhergewesenen Sexten = Akkordes vom e, und bey (c) durch die Quarte des vorhergewesenen $\frac{4}{2}$ Akkordes vom g präparirt.

Das, was hier von den zufälligen dissonirenden Quarten gezeigt worden, findet auch bey den übrigen zufälligen Dissonanzen Anwendung. Es können daher zufällig dissonirende Töne von jedem, der dem wesentlichen Septimen = Akkorde zugehörigen Töne, und auch von der Septime selbst, welche bey der ersten Verwechslung des $\frac{5}{3}$ Akkordes die Quinte, bey $\frac{4}{3}$ die Terz ist, und bey $\frac{2}{1}$, woselbst die dissonirende Septime im Baßtone steht, präparirt werden, wie Fig. XIII. daselbst ist bey (a.) die Quarte durch die Septime des vorhergewesenen Akkordes vom g, bey (b) durch die Quinte des vorhergewesenen $\frac{5}{3}$ Akkordes von h; bey (c) durch die Terz des vorher gewesenen $\frac{4}{3}$ Akkordes von d, und bey (d) mit dem Baßtone des vorhergewesenen $\frac{4}{2}$ Akkordes von f präparirt.

Die None wird vom vorhergewesenen Akkorde, es sey der Dreyklang oder Sexten = Akkord, oder ein wesentlich dissonirender Akkord präparirt, nicht aber durch die Oktav des im Baße um eine Sekunde höher liegenden Tones, es sey im Dreyklang oder Sexten = Akkord, wie bey (a) Fig. XIV.; desgleichen auch nicht durch die Septime des vorher gewesenen Akkordes, wenn der Baß um eine Terz abwärts tritt, wegen der inliegenden verdeckten Oktaven, wie bey (b) Fig. XIV.

Dieses subtile Verboth, daß die None durch die Septime selbst bey dem Septimen = Akkorde nicht präparirt werden darf, wird von guten reinen Komponisten beobachtet, jedoch wenn der Baß nach dem Septimen = Akkorde statt drey Töne abwärts zu gehen, sechs steigt, sehr oft gesezet, wie bey Fig. XV. *

Es ereignen sich Vorfälle, daß zufällige Dissonanzen angezeigt sind, ohne daß dieselbe, wie es der strenge Satz erfordert, präparirt sind, z. B. bey Fig. XVI. da nemlich bey (a) die Quarte vor der Terz, bey (b) die Septime vor der Serte nicht präparirt sind; ferner bey (c) (d) (e) und (f) sind ebenfalls keine der zufälligen Dissonanzen in dem Bass präparirt; auch ist bey (g) die Septime beym 4 Akkorde unpräparirt.

Diese Art zu komponiren, und beym Generalbass zu akkompagniren kommt aber nur in der freyern Schreibart vor, niemals aber in dem schweren Styl, in welchem, wie bekannt, so wohl wesentliche als zufällige Dissonanzen vom vorhergegangenen Akkorde präparirt, in der Stimme, wo sie gelegen, liegen bleiben, und in eben der Stimme resolviren müssen.

Obgleich die freyere Schreibart sehr von den strengen Regeln des sogenannten schweren Styls abgeht, so hat sie doch eben so wohl ihre festgesetzten Regeln wie die strengste Schreibart; welche darinn bestehen: Solche Dissonanzen, die unpräparirt frey angeschlagen werden, müssen nicht mehrere Zeit mit der Auflösung betragen, als eine gute oder schlechte Taktzeit eines Taktes, deren der gerade 4 Takt viere, und der Allabreve Takt zwey hat, niemals aber darf die Dissonanz mit der aufgelösten Note zwey Taktzeiten eines Taktes einnehmen, weil diese beyden Noten, die dissonirende und darauf folgende konsonirende nichts anders sind, als der irreguläre Transitus, welcher, wie bekannt, allezeit auf eine Taktzeit zu stehen kommt, da hingegen im strengen Styl, in welchem die zufälligen Dissonanzen gehörig vorbereitet sind, sie auch zwey Taktzeiten eines Taktes einnehmen können, nur mit der Bedingung, daß die zufällige Dissonanz jederzeit auf eine gute Taktzeit, und die Auflösung auf eine leichte Taktzeit zu stehen komme.

Man wird hieraus leicht einsehen, wie eingeschränkt und aufmerksam man mit den zufälligen Dissonanzen so wohl in gebundenen (strengen) oder schweren Styl, als auch in leichten Styl umzugehen habe, da man im Gegentheil mit den wesentlichen Dissonanzen vielen Zwang entlediget ist, weil die wesentlichen Dissonanzen aller Art im strengsten Styl so wohl auf eine gute als schlechte Taktzeit zu stehen kommen, und im freyen Styl auch unpräparirt angeschlagen werden können, überdies auch noch die wesentliche Dissonanz, die sonst im schweren Styl in eben der Stimme, wo sie gelegen, resolviren muß, im galanten oder leichten Styl ihre Resolution einer andern Stimme abtreten kann.

Durch die Abwechslung der regulären mit dem irregulären Durchgang können Sätze, die sonst offenbar unrecht wären, ihre völlige Reinigkeit erhalten, wie z. B. der Satz bey (A), welcher im Gegentheil zwey nach einander unerlaubte Quintenfortschreitungen hätte, wenn ihnen beyde Arten von Durchgängen nicht beygefüget wären, wie bey (B). Folgender Satz bey (C) würde die offenbaren Quinten deutlich vernehmen lassen, um deswillen ist er zu verwerfen.

In dem folgenden Exempel Fig. XVII. werden die zufälligen Dissonanzen, die im Bass sind, zu drey verschiedenen Tönen der obern Stimmen angeschlagen, ob sie gleich gegen jede von denselben dissoniren. In dem darauf folgenden Exempel Fig. XVIII. ersiehet man leicht, aus welchem Grunde es geschehen könne: denn die drey obern Stimmen

harmoniren alle gegen sich, nur im Baß ist die zufällige Dissonanz, welche gegen jeden Tone der Oberstimmen dissoniret. Daher ist in diesem Exempel bey Fig. XVII. a) die angezeigte Septime, gar nicht wie sonst, eine wesentliche oder zufällige Septime eben so wenig ist die Secunde, als auch die Quinte, gegen welche der Baßton dissoniret, ihrer sonst eigenthümlichen Eigenschaft gemäß.

Es ist daher nicht zu leugnen, daß die verschiedenen Arten der über den Baß stehenden Septimen, wenn man selbige ihrem Gebrauch nach unterscheiden will. für Anfänger Verwirrung und Schwierigkeiten hat, daher ist die Bezifferung, deren sich der seelige *Graun* bedienet hat, allemal dieser schweren Bezifferung vorzuziehen, welcher jederzeit von folgendem Baßtone die eigentliche Harmonie anzeigte, und durch einen kleinen Querstich andeutete, daß der Accord gleich zur ersten Note angeschlagen werden müsse, wie bei Fig. XIX. a)

Aus dem Exempel bei Fig. XVIII. ersiehet man, wenn dem Exempel bei XVI. die zufälligen Dissonanzen nicht angebracht wären, was für konsonirende Akkorde es seyn würden, bei denen sie angebracht sind.

Der Schwierigkeit in der Bezifferung des Generalbasses abzuhelpen, haben einige Komponisten die Hauptnoten im Baß angezeigt, und die zufälligen Dissonanzen beim irregulären Durchgang durch Vorschläge bezeichnet, wie Fig. XX. Ein gleiches findet man beim transitu irregulari, auch in den Melodien, wo man die Hauptnoten gleich setzt, und den transitum irregularem durch einen Vorschlag andeutet.

In einem etwas geschwinden am allerwenigsten ganz geschwinden Tempo ist die Bezifferung in dem Exempel Fig. XVI. bei (c) in welchem alle zufällige Dissonanzen auf dem Claviere mitgespielt werden sollen, nicht anzurathen, und weder ein Solosänger, noch ein Solo-Instrumentist wird diesem Generalbaß-Bezifferer Dank wissen, weil ein Concertist dadurch sehr eingeschränkt ist, verschiedene Schönheiten durch retardiren oder anticipiren dem Affect gemäß anzubringen. Daher ist die Bezifferung eines Generalbasses, wo die reine Harmonie, oder der eigentliche Accord ohne die zufälligen Dissonanzen angedeutet wird, wie sie in dem Exempel Fig. XVIII. stehen, der andern vorzuziehen.

Wiederholungen, besonders da, wo es dem Lernenden an genügsamer Fertigkeit fehlet, sich das folgende aus dem vorhergegangenen abzuleiten, haben auch hier ihren eigenthümlichen innern Werth, und sie können beim mündlichen Unterricht nicht genug empfohlen werden; ich will daher vom Quart- Sexten-Akkorde, wenn er konsonirend und wenn er dissonirend ist, unter Bezug auf Fig. XXIII, nur dieses erinnern.

Bey Fig. XXII. (a ist 4 konsonirend, 1) weil er auf einer leichten Tactzeit vorkommt, da hingegen der dissonirende 4 Accord niemals anders als nur auf eine gute Tactzeit zu stehen kommen kann;

2) weil die hier konsonirende Quarte doppelt genommen ist, die hingegen, wenn sie als zufällige Dissonanz vorkommt, nicht verdoppelt werden kann.

3) statt der zufälligen dissonirenden Serte, die Quinte statt der Serte zur Quarte nicht genommen werden muß, wie bei (*), allwo die Quinte statt der Serte zur Quarte genommen ist, und

4) in

4) in dem Exempel bey (b) zu 2 statt der Oktave die kleine Terz mitgenommen werden kann, welches bey dem dissonirenden 2 Akkorde bey (d) sich gar nicht thun läßt.

5) kann nach dem konsonirenden 2 Akkorde der folgende Basson einen Grad unter sich im Dreyklang, oder einen Grad über sich im Sexten-Akkord treten, welches bey dem zufällig dissonirenden 2 Akkorde gar nicht angehen kann, weil nach 2 die Resolution in 3 erfolgen muß.

Es ist gelehret worden, daß eine jede zufällige Dissonanz vom vorhergewesenen Akkorde präparirt seyn, in derselben Stimme liegen bleiben, und in eben derselben Stimme sich auflösen müsse. Würde man nun im vierstimmigen Satz genau nach dieser Regel verfahren, so würden wenn viele Quartan nacheinander folgten, endlich die obern Stimmen über die Bassnoten treten; daher um sich in der verlangten Höhe zu erhalten, muß man, wie bey Fig. XXIII. entweder wie im ersten Exempel mit der fünften Stimme über die drey Stimmen der rechten Hand eintreten, oder wie im zweyten Exempel bey der Resolution der Quarte in die Terz die Quinte weglassen, und dafür die Oktave doppelt zur Terz nehmen, wie bey *.

Wenn 4 3 nach einem halben Takt, einer Takt- oder mehr Takt-Pausen vor- kommt, sie mag vom vorhergewesenen Akkorde vor den Pausen, wie bey (a) präparirt, oder wie bey (b) nicht präparirt gewesen seyn; so wird vor dem Ende der Pausen derselbe Ton ganz allein ohne Bass angeschlagen, damit er bey dem Eintritt des Basses, über welchem die 4 3 steht, präparirt ist. Es ist auch gleichviel, ob man die Quarte zur untern, mittlern, oder obern Stimme nehmen will, wie bey (c) und (d).

Eben so, wie es mit viel nacheinander folgenden Quartan gehalten wird, auf gleiche Weise geschieht es mit viel nacheinander folgenden Nonen, wie bey Fig. XXIV.

In diesem Exempel scheint die zweyte Hälfte des ersten Takts zur ersten Hälfte des zweyten Takts, wie auch von da zur zweyten Hälfte des zweyten Takts verbotene perfekte Quinten-Fortschreitungen zu haben; dies sind indessen bloß scheinbare verbotene Quinten-Fortschreitungen, denn so bald die 5te Stimme in der äußersten Höhe eintritt, so gehört die untere Stimme nicht mehr zum vierstimmigen Satz, und also geschieht vom ersten zum zweyten Takte die Fortschreitung vom $\bar{a}$ nicht nach $\bar{h}$, sondern $\bar{d}$ geht eine kleine Terz abwärts ins $\bar{h}$, und $\bar{a}$ als ist die untere Stimme von den drey Oberstimmen geht einen Ton unter sich ins $\bar{g}$. Eben so ist es im zweyten Takte von der ersten Hälfte des Taktes zur zweyten Hälfte desselben.

In Kompositionen verschiedener Instrumente bemerkt man bey dem Anhören, wenn Stimmen über oder untereinander steigen, weder verbotene Oktaven noch Quintenfortschreitungen; hingegen auf der Orgel oder Klavier vernimmt man sie, ohneachtet aus der Fig. XXV. bey (a) und (b) vorkommenden zwiefachen Bezeichnung zur Aufrechthaltung des reinen Satzes erhellet, daß die eine Stimme über die andere steigt, als wodurch das Gehör keinesweges anders gestimmt wird, wenn es gleich für das Auge ein reiner Satz ist, als: Fig. XXV. a vom vorletzten Takte zum letzten, allwo in der mittlern

Oberstimme $\bar{d}$ nach $\bar{g}$ und $\bar{h}$ in der untersten Stimme nach $\bar{c}$ geht, wodurch die gewesene Mittelstimme zur untersten, und die gewesene Unterstimme zur Mittelstimme der dreyn Oberstimmen wird; da doch gewiß die Orgel dem Gehör die Richtigkeit des reinen Sazes nicht bemerken läßt, und es dem Gehör nicht anders vorkommt, als vollkommene verbotene Oktavenfortschreitung zwischen der Mittelstimme $\bar{d}$ $\bar{c}$ gegen den Baß zu b c .

Man hat indessen ein Mittel, diesem Uebellaut auf der Orgel, und den mit dieser verwandten Instrumenten auszuweichen; man darf nämlich nur, wenn man einmal in diese Lage gekommen ist, im letzten Takte in den Oberstimmen die Oktave vom Baßtone gar weglassen, und die Terze oder Quinte verdoppeln, wie bey (c) und (d).

Man kann auch bey vielen nach einander folgenden Nonen, anstatt mit der fünften Stimme einzutreten, die Stimmen übersteigen lassen, ohne daß der reine Satz dadurch verletzet wird. Wie aber die Stimmen sich übersteigen, ersiehet man an den Strichen der Noten, durch welchen eine jede Stimme von der andern unterschieden ist. Fig. XXVI. Auf diese Art erhält man den vierstimmigen Satz, und weil ohnedem bey Duetten zwey gleiche Singstimmen, und bey Trios zwey Violinen, oder zwey Flötenstimmen in vielen solchen nach einander folgenden Nonensätzen sich übersteigen, so klingt das Akkompagnement am allerbesten, wenn man eben so, wie in diesem Exempel bey Fig. XXVI. die Stimmen über sich eintreten läßt, da anstatt, wenn man immer die None an der Stelle, wo sie gelegen, liegen ließe, und in der nemlichen Stimme resolvirte, man 1) nicht allein mit der rechten Hand zu tief kommen; sondern auch Oktaven mit den koncertirenden Stimmen bewürken würde, weil dieselben durch ihr Übersteigen sich immer in einer Gegend in der Höhe erhalten, überdem auch in diesem Fall ein sehr schlechter Gesang in den Oberstimmen hervorkommt.

Eben so kann man bey dem wesentlichen Septimen, $\frac{5}{3}$, $\frac{4}{3}$, und $\frac{2}{3}$ Akkord zufällige Dissonanzen, wie bey dem Dreynklange, Sexten- und $\frac{4}{3}$ Akkord anbringen.

Bey Fig. XXVII. ist bey dem Septimen-Akkorde die Quarte vor die Terz vorgehalten, und hat in dem ersten Exempel die Oktav zur Begleitung, wodurch bey der Auflösung der Septimen-Akkord mit $\frac{3}{2}$ entsteht.

Im zweyten Exempel hat die Seplime die Quinte statt der vorher gewesenen Oktaven zur Begleitung, so, daß dadurch der Septimen-Akkord bey der Auflösung der zufälligen dissonirenden Quarte in die Terze mit Verdoppelung der Oktav zu stehen kommt.

In dem Exempel bey Fig. XXVII. ist der wesentliche Septimenakkord bey'm liegenden Baß angebracht, in dem folgenden Fig. XXVIII. die Septime präparirt, und der Baß wird dazu frey angeschlagen.

Bey (a) kann bey $\frac{4}{3}$ nichts anders als Oktave dazu genommen werden, weil sowohl die Septime als Quarte in ihrer Lage liegen bleiben müssen; daher zwischen den beyden Tönen die inliegende Oktave vom Baßtone zu nehmen nur möglich ist.

Im folgenden Exempel bey (b) ist nur die Quinte zu $\frac{4}{3}$ möglich zu nehmen, aus eben dem Grunde, wie vorher, daß sowohl Septime als Quarte in ihrer Lage liegen bleiben.

bleiben. Man hat sich in diesem Exempel bey (b) sehr zu hüten, daß man vor dem Akkorde $\frac{4}{3}$ die vorgehende Baßnote mit der Sexte nicht mit $\frac{8}{3}$ nimmt, weil man mit der Mittelstimme gegen den Baß verbotene Oktave machen müßte. Wenn man aber durch Zufall dennoch in die Verlegenheit gekommen wäre, diesen Sextenakkord mit $\frac{8}{3}$ zu nehmen, so ist nur das Mittel übrig die Mittelstimme die Oberstimme übersteigen zu lassen, und die Quinte vom Baße zu nehmen, wie in dem Exempel bey (c)

Wenn das Uebersteigen notwendig wird, so ist die Fortschreitung der Mittelstimme $\bar{a}$ besser abwärts ins $\bar{b}$ unter die liegende Septime, dadurch erhält man die Oberstimme in ihrer Lage, wie bey (d.)

Beu Fig. XXIX. wird bey dem wesentlichen Septimenakkorde die Sexte vor der Quinte vorgehalten.

In den meisten Lehrbüchern wird gesagt, daß die Terze=Quinte=Sexte und Oktave Consonanzen wären. Allgemein läßt sich dieses nicht annehmen; denn nur in dem Falle sind sie es, erstlich zwischen zwey Stimmen allein, zweitens in einer Verbindung auter konsonirender Töne, allwo sie gegen jede Stimme harmoniren, das ist, entweder eine Terze, Quinte, Sexte, oder Oktave, oder konsonirende Quarte von allen Tönen sind.

Dissonirend können alle diese angezeigten Töne werden, wenn sie mit andern Tönen in solche Verbindung zu stehen kommen, daß sie von andern Tönen zufällige Dissonanzen werden, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. * die Sexte dissonirend ist, einmal als zufällige Septime vor der Sexte von der untersten Stimme der drey Oberstimmen $\bar{e}$ $\bar{b}$ zweitens, weil man bey dem g Akkord die Quinte $\bar{b}$ im Gefühl hat, gegen

welche dies $\bar{e}$ als Sekunde auch dissoniret, bey ** ist der nämliche Fall, nur mit dem Unterschied, daß dieselbe in einer andern Verwechslung vorkommt, und daher das e als zufällige Dissonanz vor der Quinte des Baßtones dissoniret, welches auch die Resolution anzeigt, weil $\bar{e}$ nach $\bar{b}$ sich abwärts in der Unterterz von $\bar{f}$ auflöset.

Beu Fig. XXX. ist zum wesentlichen Septimenakkord statt der Oktave zugleich anzuschlagen, die None vorgehalten, in dem darauf folgenden Exempel ist eben dieses in der Molltonart geschehen.

Beu Fig. XXXI. wird die Resolution der zufälligen None in die Oktave vom Baßtone auf der vorletzten Baßnote bis zur folgenden Note des letzten Taktes verschoben. Dieser $\frac{7}{4}$ Akkord ist kein wesentlicher dissonirender Akkord, wie z. B. der wesentliche Septimenakkord, ob er gleich von der gewöhnlichen Art mit der Resolution abgeht, und eben so, wie eine wesentliche Dissonanz sich erst bey dem folgenden Baßtone auflöset, man nennt dieses die Resolution anhalten, aufschieben, (retardiren.) Man sieht sehr wohl, daß die Resolution der None in die Oktave zur vorletzten Note übergegangen ist, oder doch geschehen könnte, wie in dem Exempel bey Fig. XXX. da hingegen eine wesentliche Dissonanz nicht anders als bey der folgenden Baßnote erst resolviren kann,

entweder gleich bey der folgenden Bassnote, oder noch später, wenn die gewesene wesentliche Dissonanzen als eine zufällige Dissonanz dem Tone in welchem sie sich auflösen sollte, vorgehalten wird, als Fig. XXXII.

In den Exempel bey Fig. XXXIII. ist bey H der vorletzten Bassnote der $\frac{5}{2}$ Akkord, und der vorhergehende Ton c mit $\frac{5}{2}$ beziffert, ist die zufällige Dissonanz vom H .

Ueber dem gebundenen c im Basse steht $\frac{5}{2}$, welches nichts anders als der $\frac{5}{2}$ Akkord von dem darauf folgenden H ist, welchen man nur nehmen darf, ohne daß man lange Sekunde, Quarte und Quinte zu suchen hat. Daher wäre zu wünschen, daß man statt $\frac{5}{2}$ zu schreiben, lieber die eigentliche Harmonie $\frac{5}{2}$ von der folgenden Note andeutete, und mit einem Querstreich anzeigte, daß der $\frac{5}{2}$ Akkord gleich zu c angeschlagen werden müsse, also $\frac{5}{2}$ wie bey (c), in dem Exempel bey (a) ist der Grundton G , allwo zu dem liegenden g im Diskant die Septime vom Grundtone angeschlagen wird. Bey (b) ist die Septime f im Diskant vom Grundtone G präparirt und die Oktave vom Grundtone wird dazu angeschlagen.

Da bey dem $\frac{5}{2}$ Akkord entweder die Sexte oder die Quinte präparirt seyn muß, so ist in dem Exempel bey (a) die Sexte, und in dem Exempel bey (b) die Quinte von dem $\frac{5}{2}$ Akkorde präparirt. Bey dem $\frac{4}{2}$ Akkorde ist also die Quinte von der Natur, wie bey dem $\frac{5}{2}$ Akkorde die Sexte und bey dem $\frac{4}{2}$ Akkorde die Quarte von der Natur, wie bey dem $\frac{5}{2}$ Akkorde die Quinte, daher muß bey dem $\frac{5}{2}$ Akkorde entweder Quarte oder Quinte präparirt seyn. Die Bassnote, über welche $\frac{5}{2}$ steht, ist die zufällige Dissonanz vom folgenden Bassnote, oder die zufällige Quarte vom Grundtone G , die in die Terze sich auflöst.

Wenn man, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. vom Grundtone G mit dem Septimen-Akkorde die Sexte vor der Quinte verhalten läßt, so entsteht durch die Umkehrung bey dem $\frac{5}{2}$ Akkord die Quarte als zufällige Dissonanz vor der Terze, wie bey Fig. XXXIV. die Bezifferung wäre also $\frac{5}{3}$ diese Terze e im Diskant, wie auch die Bassnote c , über welche $\frac{5}{3}$ steht, sind beyde zufällige Dissonanzen vom $\frac{5}{2}$ Akkord zu H . Diesen Fall wird man entweder gar nicht, oder doch selten antreffen, ob er gleich möglich und nicht zu verwerfen, wenn man denselben setzt.

In der zerstreuten Harmonie konnte $\frac{5}{3}$ angehen, wie in dem Exempel Fig. XXXIV. auch wie bey Fig. XXV. aber nicht wie im darauf folgenden Exempel, allwo in den Oberstimmen drey neben einander liegende Sekunden vorkommen, die man niemals erlaubt, obgleich bey dem Nonensatz in gewisser Lage auch drey neben einander liegende Sekunden zu stehen kommen, wie bey dem Exempel bey *** c d und e , ohne die höchste

höchste Noth ist es am allerbesten solche Sätze zu vermeiden, wo drey Sekunden neben einander zu stehen kommen.

Bei dem $\frac{5}{2}$ Akkorde Fig. XXXVI. kann die Septime vor der Sexte vorgehalten werden, diesen zufälligen Septimenakkord muß man nicht mit dem wesentlichen Septimenakkorde verwechseln. Diese Septime bei (a) ist vom Grundtone G die zufällige None vor der Oktave g, sollte auch beim folgenden Baßtone erst resolviren, wie bei (b.) In dieser Lage hat man nur in Acht zu nehmen, daß man bei der Resolution die Oktave vom Baßtone nicht nimmt, weil offenbare Quinten entstünden, daher man die Quinte zur letzten Note stat der Oktave verdoppeln muß; in beyden andern Lagen hat man wegen der Umkehrung der Quinten fortschreitende konsonirende Quartan, wodurch keine Fehler entstehen können, wie bei (c) und (d.)

Grundfalsch ist es, wenn man Fig. XXXVI. (a) diesen Septimenakkord vom H als einen wesentlichen Septimenakkord ausgiebt, da er nichts anders als vom Grundtone G mit $\frac{2}{3}$ die erste Verwechslung von $\frac{5}{3}$ ist, und weil die None von seinem Grundtone G eine zufällige Dissonanz ist, so ist auch die Septime die ein Vorhalt der Sexte beim $\frac{5}{2}$ Akkord ist, eine zufällige Dissonanz, sie mag gleich zur nämlichen Baßnote in die Sexte resolviren, oder ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben, allwo sie die Quinte vom Baßtone c wird, wie bei (b.) (c.) (d.)

In dem Mollereempel ist bei * die Quinte auch verdoppelt, als ein Beispiel für jene, die sich ein Gewissen daraus machen, nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte zu setzen, aber wie bei ** ist es am besten, weil die kleine Terz sich gut verdoppeln läßt, ohne dem Gehör unangenehm zu seyn, hingegen empfindlich, wenn die große Terz, zumal wenn sie durch ein fremd x oder h zufällig wird.

Es läßt sich sehr leicht erkennen, ob der Septimenakkord über einer Note ein wesentlicher oder zufälliger dissonirender sey, wenn man die Fortschreitung des Basses betrachtet, geschieht es nämlich um vier Töne in die Höhe oder fünf abwärts, so ist es der wesentliche Septimen-Akkord. Tritt aber der Baß, wie hier in den Exempeln bei XXXVI. vom H nach c, oder von G is nach A einen halben Ton höher, so ist es der zufällige Septimen-Akkord.

Bei Fig. XXXVII. macht der $\frac{6}{4}$ Akkord mit der zufälligen dissonirenden Septime zufällige Dissonanzen: bei (a) ist die zufällige Septime vor der Sexte.

Die konsonirende Quarte als Oktave vom Grundton ist präparirt, daher wird die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone dazu frey angeschlagen.

Bei (b) liegt die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone G, zu welcher die Quarte g vom Baßtone d, als Oktave vom Grundtone G frey angeschlagen wird, in beyden Exempeln löset sich die Terze als Septime vom Grundtone um einen Grad tiefer bei der folgenden Baßnote auf. Da bei dem wesentlichen $\frac{4}{3}$ Akkorde die Terze des Baßtones d, die Septime vom Grundtone G, und die Quarte vom d des Baß-

Baßtones, die Oktave vom Grundtone vorstellt, so haben beyde Töne, so wohl Terze als Quarte, bey'm $\frac{2}{3}$ Akkord das, was bey dem wesentlichen Septimen-Akkord die Septime und der Grundton haben, nämlich daß eins von beyden präparirt seyn muß, der andere Ton frey einschlägt, und denn die Terze einen Grad abwärts sich auflöset.

Bei Fig. XXXVIII. ist die zufällige Quinte vor der Quarte bey dem $\frac{6}{3}$ Akkorde vorgehalten, welche vom Grundtone G die None ist, die in die Oktave sich auflösen muß.

In dieser Lage läßt sich die Quinte nicht bis zur folgenden Baßnote retardiren, wie bey Fig. XXXVIII. *, weil bey der späten Auflösung verbotene Quinten zwischen der Ober- und Baßstimme entstehen würden. Dieses gilt auch bey den übrigen Lagen, wo ebenfalls verbotene Quinten eintreffen würden.

Wenn der Baß nach dem $\frac{2}{3}$ Akkord, anstatt einen Grad unter sich zu treten in Drenklang, oder einen Grad über sich in den Sextenakkord tritt, so kann die Resolution der Quinte bis zur folgenden Baßnote verzögert werden, und der Satz bleibt ohne fehlerhafte Quintenfortschreitung rein. Fig. XXXIX.

Diesen zufälligen $\frac{2}{3}$ Akkord, muß man nicht mit dem wesentlichen $\frac{2}{3}$ Akkord verwechseln, weil dieser zufällige $\frac{2}{3}$ Akkord ein eigentlicher wesentlicher $\frac{2}{3}$ Akkord ist, und diese Quinte statt der Quarte vorgehalten wird, sie mag gleich resolviren, oder erst bey der folgenden Baßnote. Bey'm wesentlichen $\frac{2}{3}$ Akkord geschieht die Resolution erst bey der folgenden Baßnote. Der Grundton des zufälligen $\frac{2}{3}$ Akkordes ist die Unterquinte des Baßtones, des wesentlichen $\frac{2}{3}$ Akkordes hingegen die Unterterze des Baßtones.

Bei Fig. XL. ist bey'm zufälligen $\frac{2}{3}$ Akkorde, die zufällige Septime vor der wesentlichen Sexte vorgehalten, desgleichen die zufällige dissonirende Quinte vor der wesentlichen Quarte des Baßtones. Die Quinte ist dieserwegen dissonirend, weil dieselbe vom Grundtone G die None ist, und sich hernach in die Oktave auflöset.

Bei (b) ist die Auflösung der nemlichen Quinte bis zum folgenden Baßtone verschoben.

Bei (c) ist der Grundton E vom e mit $\frac{2}{3}$, und nicht E der Grundton mit dem Nonen = Akkorde.

Bei (d) ist dieser nemliche Akkord zu dem eigentlichen Grundtone auch E, bey welchem Quarte und Septime zufällige Dissonanzen sind.

Bei Fig. XLI. ist bey (a) der zufällige $\frac{2}{3}$ Akkord, die Quinte löset sich zum Baßtone d nicht in die Quarte auf, sondern verschiebet die Resolution bis zur folgenden Baßnote $\frac{b}{e}$ mit dem gleich seyn sollenden Sexten-Akkorde, bey welchem aber die nemliche gewesene Quinte vom vorher gewesenen Tone d die Terz durch die Quarte vorhalten läßt. (b) Die dabey stehende Quinte A, welche sich die Sexte des Baßtones $\frac{b}{e}$ aufwärts auflöset, ist auch eine zufällige Dissonanz; nemlich die große Septime vom Grundtone E, die hernach in die Oktave davon sich auflöset, wie bey *.

In dem Exempel bey ** ist bey der vorletzten Note g vom Baß der Grundton G, von welchem dessen Harmonie in mehr als vierstimmigen Satz verdoppelt werden muß.

Hins

Hingegen bey der letzten Baßnote mit $\frac{9}{4} \frac{10}{2}$ ist der Grundton C, es können also in mehr als vierstimmigem Satze, die zum Dreyklange gehörige Töne nur verdoppelt werden; denn so gleich nach dem vorher gewesenen Dominanten-Akkord von C fühlt man im letzten Takte die Grundharmonie von C, und die darüber stehende dissonirende Töne sind alle zufällig.

In einem Dur-Modo ist die Lage dieser Akkorde, wie bey Fig. XLI. bey *** am besten. Bey dem letzten Takte ist zu erinnern, daß die None nicht in die Oktave vom Baßtone, sondern statt deren sich aufwärts in die Decime auflöst, weil man dadurch offenkundigen perfekten Quinten entgeht: $\frac{\bar{a}}{\bar{d}} \frac{\bar{g}}{\bar{e}}$

Die None bey dem ordinären Dreyklang, die Quarte bey der Terz und die Sexte bey der Quinte, wollen eigentlich zu der nämlichen Baßnote ihre Resolution haben: und in wie ferne die None bey der folgenden Baßnote erst resolviren darf, nämlich wenn der Baß entweder drey Töne fällt, oder vier Töne steigt, ist oben nachgewiesen worden; hingegen kann die None bey dem wesentlichen Septimen-Akkord einmal, ihre Auflösung bis zur folgenden Baßnote verzögern, zum andern, zur neuen zufälligen Dissonanz bey der folgenden Baßnote als Sexte vom Baß werden, welche sich bey der folgenden Baßnote in die Quinte auflöst.

Eben so aber verhält es sich mit der ersten Verwechselung aus dem Nonen-Akkord mit der zufälligen Septime, welcher ein eigentlicher Quint-Sexten- und ein uneigentlicher Septimen-Akkord ist; bey dieser kann ebenfalls die Auflösung verzögert, und die aufzulösende zufällige Dissonanz aufs neue zur zufälligen Dissonanz werden, die bey der folgenden Baßnote resolviret. Endlich finden auch eben diese Gesetze bey den übrigen dreien Verwechselungen aus diesem uneigentlichen Septimen-Akkord als dem $\frac{3}{2}$, dem $\frac{4}{3}$, und dem $\frac{5}{4}$ Akkorde statt.

Bey Fig. LXII. ist der zufällige $\frac{4}{3}$ Akkord. Die Terz a vom Baßtone f ist vom Grundtone G mit dem Septimen-Akkord die zufällige None. Die Auflösung erfolgt gleich in die Oktav des Grundtones G.

Die folgenden Exempel bey Fig. XLIII. XLIV. und LXV. zeigen, was für zufällige dissonirende Töne sich vorhalten lassen.

Bey Fig. XLIV. wird diese zufällige Terz die an der Stelle der Sekunde steht, bis zum folgenden Akkorde, bey welchem sie erst resolvirt, verzögert; im Grunde ist dieser zufällige $\frac{4}{3}$ Akkord nichts anders, als der wesentliche Sekunden-Akkord, die Auflösung mag gleich zur Baßnote oder erst bey der folgenden Baßnote geschehen.

Bey Fig. XLVI. ist die nämliche Terz, die in die Sekunde sich auflösen müßte, bis zur folgenden Harmonie verzögert. In dem ersten Exempel ist die zufällige Septime vor der Sexte und im folgenden Exempel diese ebenfalls und auch die Quinte als zufällige Dissonanz vor der Quarte.

Die letzte Umkehrung des wesentlichen Septimen-Akkordes mit der None ist, wenn die None im Baß befindlich ist, und wenn sie ihrer Ordnung gemäß einen Grad vom Grundtone sich auflöst, und dadurch zum wahren Septimen-Akkord wird, wie bey Fig. XLVII. bey *.

Hier ist über dem a vom Baß nicht der wesentliche Sekunden-Akkord, sondern die Oberstimmen = Sekunde, Quarte und Sexte sind die wesentlichen Töne vom Grundtone G mit dem Septimen-Akkord, und der Baßton a ist die zufällige Dissonanz vom folgenden g als Grundtone, oder Oktave des Grundtones.

Eben so, wie bey den vorhergewesenen Verwechselungen des wesentlichen Septimen-Akkordes mit der zufälligen None, die None ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben konnte, eben so kann es auch hier geschehen; bey der Resolution aber, wenn das a ins g tritt, entsteht der konsonirende ♯ Akkord, wie bey **.

Bey der Auflösung kann man auch statt g mit dem konsonirenden ♯ zu nehmen, die erste Verwechslung des Dreiklages von E nehmen, nämlich den Sexten-Akkord vom E wie bey ***.

Im zweiten Takte dieses letzten Exempels geht die eigentliche Septime f vom Grundtone G über sich nach g, da sie doch abwärts ins e hätte resolviren sollen, allein, weil der Baß diesen Ton e übernimmt, so geschieht zwischen den beyden Stimmen eine Vertauschung, so daß f im Diskant die Oktave des Baßtones G, und der Baß die Resolution vom Diskant vom f nach e übernimmt, welches durch die beygefügtten Kreuzstriche zu ersehen ist.

Bey diesem zufälligen Sekunden-Akkorde läßt sich die Terz in Oberstimmen vor der Sekunde vorhalten, wie bey Fig. XLVIII. *.

In einer Molltonart klingt der zufällige Sekunden-Akkord vorzüglich angenehm. **

In den Exempeln bey *** und **** ist im vorletzten Takte die zweite Hälfte der Grundton G mit dem wesentlichen Septimen-Akkorde, und der zufälligen None.

Zu diesem wird die Harmonie vom Grundton G im vielstimmigen Satze verdoppelt, im letzten Takte sind zwar in den Oberstimmen die nemlichen Töne, aber der Grundton ist E, dessen zum Dreiklag gehörige Töne verdoppelt werden müssen.

Nur in der Zerstreuung, wie hier in beyden Exempeln, klingen diese dissonirenden Sätze, weil der Abstand von einem Tone zum andern mehrentheils eine kleine Terz ist.

Wenn man im letzten Takte Fig. XLVIII. die beygefügtten Töne des Dreiklages über der Baßnote um eine Oktave höher nehmen wollte, so würden in beyden Exempeln in einer ganzen Oktave, alle Sekunden neben einander zu stehen kommen, wie z. E. bey **** zu c im Baß, im Diskant c d ^be f g ^ba h, welches dem Gehör äußerst misfällig arzuhören seyn würde, wenn die Resolution auch noch so ordentlich geschähe.

In einer Dur-Tonart, wie bey *** würden die Töne folgender Art kommen h c d e f g a.

Vom vielstimmigen Akkompagnement.

Ein vielstimmiges Akkompagnement entsteht, wenn man die zum Akkord gehörigen Töne verdoppelt, in wie ferne diese Verdoppelung geschehen könne, solches habe ich im vorhergehenden gezeigt.

Wenn es der reine Satz nicht erlaubt, mit der Oktave oder Quinte eine Verdoppelung vorzunehmen; so macht man nach Beschaffenheit der hindernden Töne mit den erlaubten Tönen die Harmonie vollständig; so kann die Quinte verdoppelt werden, wenn die Oktave nicht zu erhalten ist, und wiederum verdoppelt man sowohl die große als kleine Terz, wenn Quinte sowohl als Oktave im Wege stehen, nur findet diese Verdoppelung beim Oberdominanten-Akkord nicht statt, weil dessen große Terz ein Leitton zur Oktave ist, und jederzeit über sich tritt, es sey denn, daß man durch eine Bindung von dieser Obliegenheit abgehen müßte.

Anmerkung 1. In J. Seb. Bach's sämtlichen Compositionen habe ich bey einem einzigen Vorfalle in einem vierstimmigen Satze auf dem Oberdominanten-Akkord die große Terz verdoppelt gefunden, im 3ten Theile seiner Clavier-Uebung. Seite 18. 5ter Takt.

Anmerkung 2. Man findet auch in uralten Lehrbüchern das Verbot wegen Verdoppelung der großen Terz beim Drenklang, ungeachtet man die Nachweisung der Ebne aus der Skala, wo die Verdoppelung unzulässig ist, vermisst. Daher wird die große Terz beim Oberdominanten-Akkord, oder da, wo sie durch ein $\times$ oder $\sharp$ angezeigt ist, nicht verdoppelt; sie ist allemal ein Leitton zum nächst über ihn liegenden Tone.

§. 2.

Der Akkord mit der großen Sexte und kleinen Terz läßt sich leicht verwechseln; für diese Verwirrung muß man sich wohl hüten; denn ungeachtet bey beyden sowohl

dem einen

welcher die erste Verwechslung des Drenklangs der Unterterz, vom Baßtone ist, und welchem die Quinte beygefüget werden kann, wenn es gefällig als auch

dem andern

welcher aus der Unterquinte des Baßtones vom Septimen-Akkorde die zweite Verwechslung ist;

und zwar beim ersten Terz und Sexte, beim andern aber wiewohl uneigentlich die Terz statt der Oktave verdoppelt werden kann; so sind sie doch in der Fortschreitung des Basses himmelweit unterschieden.

§. 3.

Der Akkord mit der großen und kleinen Sexte, wo man, wenn man will, die Quintes beyfügen kann, tritt jederzeit einen halben oder ganzen Ton über sich im Drenklang, und e, kann bey demselben nie die Quarte mitgenommen werden. Hingegen der Sexten-Akkord welcher aus der Unterquinte des Baßtones entspringet, tritt entweder einen ganzen Ton unter sich im Drenklang, oder einen halben oder ganzen Ton über sich im Sexten-Akkord

§. 4.

Bei diesem läßt sich die große Sexte nicht verdoppeln, denn sie ist ein Leitton zur darauf folgenden Harmonie; die kleine Terz sollte eigentlich auch nicht doppelt genommen werden, denn sie ist die Septime vom Grundtone, und es sollte statt der zweiten Terz eigentlich die Quarte stehen: Indessen wird diese kleine Terz doch von den besten Komponisten ohne Bedenken verdoppelt.

Der verminderte Septimenakkord ist ein eigentlicher $\frac{7}{b}$ Akkord, es kann daher die Quinte desselben verdoppelt werden, die eine resolviren und die andern in die Oktave vom Baßtone auf- oder abwärts steigen. Im vierstimmigen Satze, z. E. in C moll, wo die kleine Sexte b^a ein wesentlicher Ton ist, und a durch Versetzung des b ein zufälliger Ton wird, haben viele Komponisten bey dem uneigentlichen Septimenakkord von Fis lieber die dazu gehörige Terz a weggelassen, und an deren Stelle die kleine Quinte verdoppelt, die eine einen Grad unter sich resolviren lassen, wenn der Baß von fi s nach g geht, die zweite Quinte aber entweder eine Quinte über sich oder Quarte unter sich in die Oktave vom Baßtone g fortschreiten lassen.

§. 5.

Beim sechsstimmigen Satze können verdoppelt werden:

Die Oktave und Quinte vom Baßtone, wobey eine Terz ist,

Die Oktave und Terz vom Baßtone, wobey eine Quinte ist,

Die Oktave vom Baßtone mit zwei Quinten und zwei Terzen.

Anmerk. 1. Man hat überall, sowohl im vier- fünf- sechs- sieben- als achtsstimmigen Satze die Regel zu beobachten: daß man die nächst über dem Baß stehende Stimme zum wenigsten um eine Quinte vom Baßtone entferne,

weil die erste Terz, die gleich nach dem Grundtone folgt, den Hauptton undeutlich macht, es sey denn, daß bey der Baßstimme noch ein Instrument, z. B. ein Kontrabass, den Baß um eine Oktave niedriger mitspiele.

Anmerkung 2. Aus eben diesem Grunde wird unrecht beim Akkompagnement einer Orgel ein sechzehnfüßiges Register mitgenommen, da man sich nur des achtfüßigen bedienen sollte.

§. 6.

Bei einem starken Chöre oder einer vielstimmigen Fuge kann man den besten Effekt erhalten, wenn man zur Verstärkung der Orgel ein vierfüßiges Register zum achtfüßigen anzieht.

§. 7.

Beim siebenstimmigen Satze kann so wohl Oktave, Quinte als Terz verdoppelt werden.

§. 8.

Beim achtsstimmigen Satze kann sowohl Oktave, Quinte als Terz dreifach genommen werden.

§. 9.

Wer die Verdoppelung der Intervalle bis zum achtsstimmigen Satze versteht, bedarf keiner Belehrung, wie es im noch mehrstimmigen Satze zu halten sey.

Beim

Beim Sexten und $\frac{4}{2}$ Akkorde können eben die Töne verdoppelt werden, die im Dreyklange verdoppelt wurden. Nur beim Sexten-Akkord, welcher aus dem Dreyklange der Oberdominante entspringt, ist die Verdoppelung der Oktave des Baßtones nicht gut, weil hier der Baßton als Leitton anzusehen ist; hingegen kann die Oktave vom Baßtone bey der kleinen Sexte mit der kleinen Terz, imgleichen die große Sexte mit der großen Terz ohne Bedenken verdoppelt werden.

Von der Verdoppelung bey den wesentlichen Dissonanzen.

§. 10.

Beu den wesentlichen Dissonanzen, als des Septimen, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{2}$ und Sekundenakkordes geschieht die Verdoppelung auf eben die Art, wie beim Dreyklange, Sexten und konsonirenden $\frac{4}{2}$ Akkorde, nur die wesentliche Dissonanz kann bey keinem Akkord verdoppelt werden, mithin beim Septimenakkord nicht die Septime selbst, beim $\frac{6}{5}$ Akkorde nicht die Quinte, beim $\frac{4}{2}$ Akkorde nicht die Terz, und beim Sekundenakkord nicht die Oktave des Baßtones.

Anmerk. Der Septimen- und Sekunden-Akkord läßt also die Verdoppelung der Töne zu, die der Dreyklang vom Grundton zuläßet;

Der $\frac{6}{5}$ Akkord eben die, die der Sexten-Akkord freystellet;

Der $\frac{4}{2}$ die, welche der konsonirende $\frac{4}{2}$ Akkord erlaubt.

Von der Verdoppelung bey den zufälligen Dissonanzen.

§. 11.

Beu den zufälligen Dissonanzen wird die Verdoppelung von dem konsonirenden Akkord genommen, in welchem sich die zufälligen Dissonanzen auflösen; als

$$\begin{array}{c} | 5 - | 9 \ 8 | 6 \ 5 | \\ | 4 \ 3 | \quad \quad | 3 - | \\ \\ 6 \ 5 | 9 \ 8 \ 7 \ 8 | 9 > 8 | 9 > 8 | \\ 4 \ 3 | 4 \ 3 \ 4 \ 3 | 7 > 3 | 7 > 3 | \\ \quad \quad \quad 2 \ 1 | 4 \ 3 | 6 \ 5 | \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad 4 \ 3 \end{array}$$

man nimmt also die Töne des Dreyklangs vom Grundton, der durch die Zahlen nach den zufälligen Zahlen angedeutet wird, wie bey Fig. XLIX. a. die Verdoppelung bey b ist beim liegenden Baß ohne Bewegung. Wollte man bey liegen bleibenden Tönen den Baß anschlagen, so wäre es einigermaßen erträglicher, miemohl die völlige Ruhe eines ganzen Stückes bey b nicht so gut als bey a erhalten wird.

Bei folgenden zufälligen Dissonanzen werden die Zahlen, die bei der Auflösung des Sextenakkordes entstehen, verdoppelt, als

$$\begin{array}{cc|cc|cc||cc|cc} 7 & 6 & 6 & - & 9 & 8 & 9 & 8 & 9 & 8 \\ & | & 4 & 3 & 6 & - & 7 & 6 & 7 & 8 \\ & & & & & & & & 5 & 4 \end{array}$$

eben so ist es beim konsonirenden 2 Akkorde

$$\begin{array}{cc|cc|cc|cc|cc|cc} 6 & - & 7 & 6 & 7 & 6 & 9 & 8 & 7 & 6 \\ 5 & 3 & 4 & - & 3 & 4 & 6 & - & 5 & 4 \\ & & & & & & 4 & - & 3 & 4 \end{array} \quad \text{u.}$$

Eine Ausnahme ist beim Sextenakkord der aus dem Dreiklänge mit der Septime von der Unterquinte entspringt, und beim Oberdominantenakkord, bei welchem weder die große Sexte als Leitton, noch die Terz als wesentliche Septime vom Grundton verdoppelt werden sollten; allein man findet doch beide bei den größten Meistern verdoppelt.

Da, wo die Sexte verdoppelt ist, tritt die eine einen halben Ton über sich, und wird zur Oktave vom folgenden Bassnote G h 8 c und die zweyte tritt drei Töne unter sich und wird zur Quinte vom Bassnote G h g

Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satz wissen.

Von der verschiedenen Bezifferung des Generalbasses.

Die Komponisten sind in der Art, ihre Bässe bei irregulären Durchgängen zu beziffern ganz verschieden. Die Nothwendigkeit, diese verschiedene Bezifferungen zu kennen, wird jeder einsehen, der vom Generalbass einen ausübenden Gebrauch macht, und weil man überdem zur Aufrechterhaltung der Harmonie nicht die Wahl hat, welche Akkorde man zu diesem oder jenem Tone angeben will; um diese Verschiedenheit desto genauer einzusehen, will ich selbige in folgenden Beispielen anzeigen.

Für den Dreiklang von der folgenden Bassnote haben einige die bei Fig. L. (a) angemerkte Bezifferung, wo die Intervalle ihren Graden nach angebracht sind; andere wiederum die bei Fig. LI. (b) wo die eigentliche Harmonie durch den Querstrich angezeigt ist. Diese letztere Art ist jener, wegen mehrerer Verständlichkeit, vorzuziehen.

Um nun ferner die meisten Bezifferungen zu fassen, welche sowohl beim Dreiklänge und seinen Verwechslungen, als beim Septimenakkord und seinen Verwechslungen vorkommen, habe ich hinter der Fig. L. (b) verschiedene Beispiele gegeben, wo immer die zweyte Art die leichteste Bezifferungsart ist.

Ferner

Ferner ist bey dem ausgeführten Exempel bey II. der Baß mit den verschiedenen Arten der Bezifferung angedeutet.

Bey (b) ist die nämliche Bezifferung beybehalten worden, jedoch mit dem Unterschied, daß durch den Querstrich von der Note der dritten Taktzeit, (deren Harmonie schon bey der zweiten Taktzeit angeschlagen werden soll,) anticipirt worden.

Bey () geschieht diese Vorausnehmung im Baße, und hiezu ist die angezeigte Bezifferung leicht und verständlich.

Bey (d) ist das nämliche Akkompagnement, wie bey (b) aber mit unstreitig mehrerer Mühe, weil bey dieser Art Bezifferungen vorkommen können, die man Zeit Lebens nicht gesehen hat, und die dem Anschein nach dissonirende Ziffern sind, ob sie gleich die wahren Harmonien anzeigen.

Anmerkung. Die Exempel bey d und e zeihen die schwürigste Bezifferung bey 4 2c. wo man darauf denkt; diese müßten resolviren, und man sieht diese Verlegenheit allererst bey genauerer Betrachtung dieser Akkorde ein, und findet sie sodann alsbald gehoben.

Bey e ist das nämliche Akkompagnement wie bey c, aber mit eben der Schwierigkeit, wie bey d.

Ferner ist bey c der Figur ein Exempel angeführt, welches die ganze Schwierigkeit der Bezifferungen aus einander setzt.

Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniß der verschiedenen Bezifferungen zu haben, habe ich Fig. LI. ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beygefüget, welches, ungeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig akkompagnirt werden muß, und kann dieses zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine konzertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Kantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig akkompagnirt werden.

Anmerkung. Der selbige Bach (Johann Sebastian) hatte die Maxime, man müsse Bezifferungen richtig lesen lernen; der Werth dieser Maxime äußert sich besonders alsdenn, wenn drey oder vier Noten in Sechzehnteilen vorkommen, man würde diese zweifelhaft mit einem Querstrich beziffern, (so sehr derselbe immerhin zu empfehlen ist,) woegen die Bachsche Bezifferung mit 3 vorzüglich ist, weil dadurch die Harmonie von der anzuschlagenden Note sogleich angedeutet wird, über dem sie auch dadurch sich empfiehlt, weil der Copist durch unrechte Schreibart die Querstriche weit eher auf unrechte Noten führt, als es mit der Bachschen Bezifferung geschehen wird; als in welchem letztern Falle die Bachsche Bezifferung sich mit Vorzug auszeichnet.

Nicht zu jeder zweyer Noten poßt die anzuschlagende Harmonie; ich habe daher gezeigt, zu welcher Note von zweyen die eigentliche Harmonie angeschlagen werden müsse.

Ein anderes ist es, ein Baß mit richtiger Bezifferung, sie sey von welcher Art sie wolle, und ein ganz anderes ist ein unbezifferter Baß. Jener läßt sich ohne Kenntniß der Grundsätze der Komposition richtig spielen; dieser aber nicht anders als indem man die Folgen der Harmonie voraussieht, um zu entscheiden, welche von zweyen Noten die Harmonie bestimmet.

Mit

Mit noch mehrerer Schwierigkeit ist es verbunden, wenn zu drey, vier oder mehrern Noten eine Harmonie kommt. Aus diesem Grunde bin ich Willens, Regeln über unbezifferte Bässe zu geben, ohne mir den schmeichelnden Gedanken einkommen zu lassen, daß die bezifferten Noten nach Beschaffenheit des Charakters eines vorsehenden Stücks nicht noch einer andern Bezifferung fähig wären.

Die Nothwendigkeit hiervon wird keiner in Zweifel ziehen, der es gewagt hat, die 8 Noten auf dem Titelblatte richtig zu beziffern, da diese 8 Noten fast ans unendliche grenzen, und einer dieselbe aus dem Dur = Modo beziffern wird, da nach der Absicht des Harmonikers der Moll = Modus zum Grunde liegt. Herr Benda in Gotha hat mir erzählt, daß er jemanden, der jeden unbezifferten Generalbaß richtig spielen wollte, gezeigt, daß er dessen nicht nur unfähig sey, sondern auch eine unrechte Tonart gewählt habe, indem er den Sinn des Stücks im Dur = Modo nahm, da doch die Molltonart genommen werden sollte.

Dieses ist eine Schwierigkeit; noch weit mehrere derselben giebt es aber, über welche man des Herrn Heinichen Abhandlung von unbezifferten Bässen mit Vergnügen lesen wird, die jedoch eben so wohl einer besondern Abhandlung bedürfen, als die Lehre, wie Fugen richtig zu akkompagniren, und die einen Theil dieser Abhandlung ausmachen wird, und wenn denn der Spieler dahin gebracht ist, daß er alle mögliche Bezifferung richtig bestimmen kann, so wird er zwar einen großen Schritt gemacht haben; allein ein richtiges Gehör muß in den mehresten Fällen bey den bestimmtesten Bezifferungen dennoch der erste Entscheider seyn.

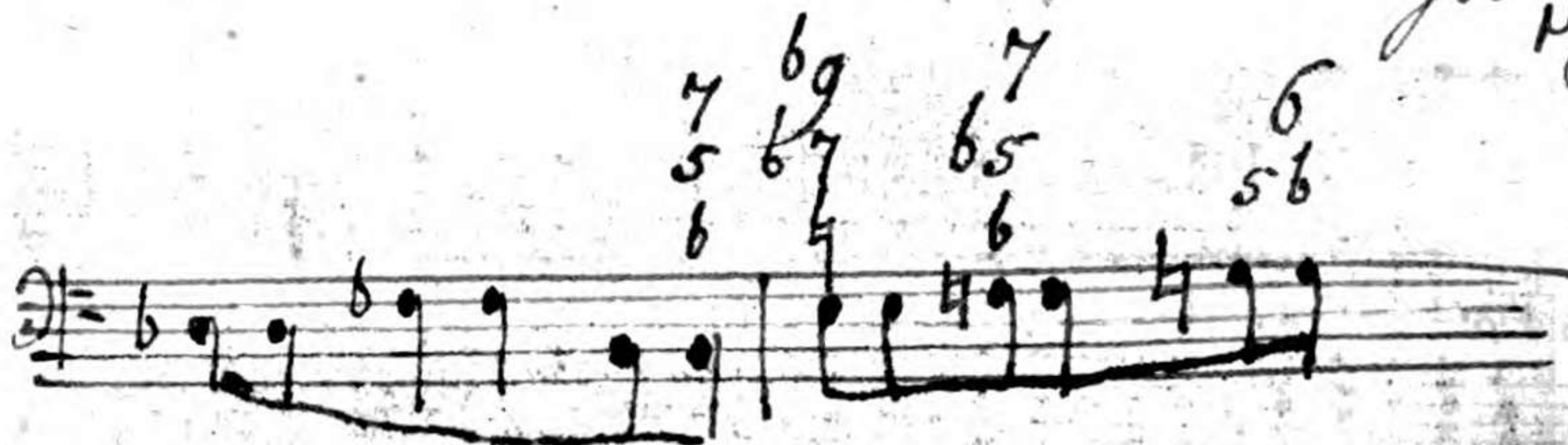
Noten-Beispiel

zu
Hirnberger's
Grundsätzen

des
General Basses.

in drei
Abtheilungen.

Eybler Physik
pag 8.

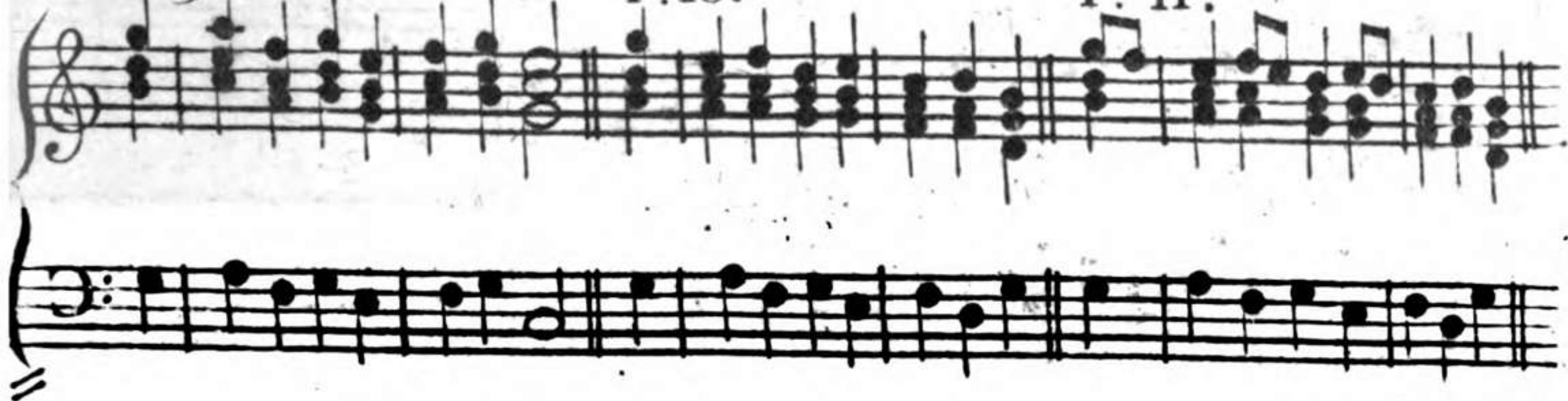


ERSTE ABTHEILUNG.

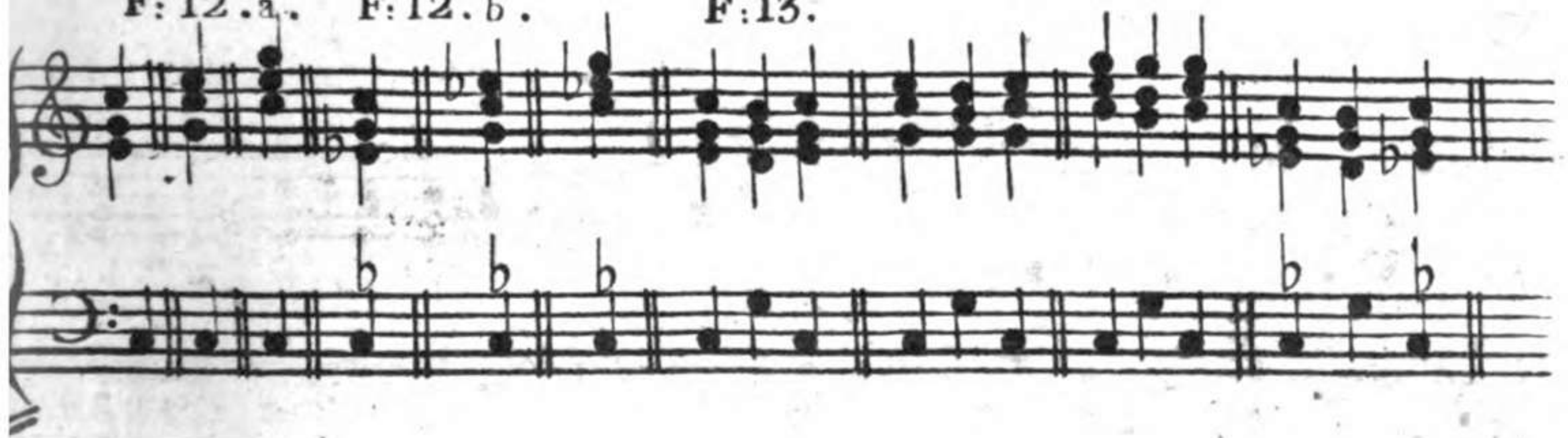
Fig: 1. F: 2. F: 3. F: 4. F: 5. F: 6. F: 7. F: 8.



F: 9. F: 10. F: 11.



F: 12. a. F: 12. b. F: 13.



F: 14. F: 15. F: 16.



2 F:17.

F:18.



F:19.

F:20.

F:21.

F:22.

F:23.



F:24.



F:25.

F:26.

F:27a.



F:27. b.

F:28.

F:29.

F:30.

F:31.

F:32.

F:33.

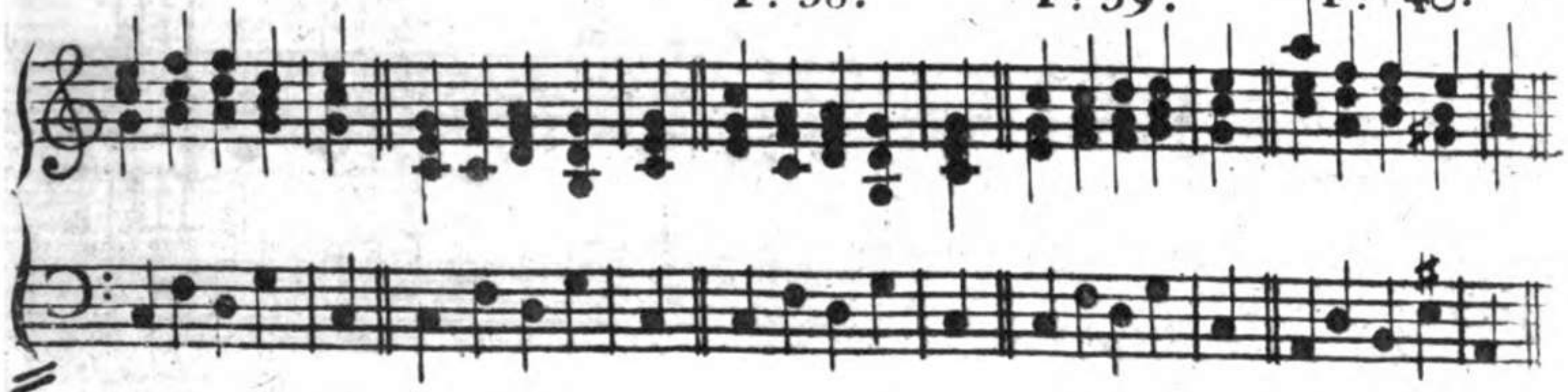
F:34.



F: 35. F: 36. F: 37. 3



F: 38. F: 39. F: 40.



F: 41.



F: 42

F: 43.



F: 44.



I

F: 45.

F: 46.

F: 47.



F: 48.



F: 49.

1.

2.

3.



* 4.

5.

6.

7.

8.

9.



10.

11.

12.

13.

14.

15.



I

16. 17.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 16 and 17, both filled with dense, vertical musical notation. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 16 and 17, also filled with dense, vertical musical notation. Above the first measure of the lower staff is a '50' with a '3' below it, and above the second measure is a 'b3'.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 18 and 19, both filled with dense, vertical musical notation. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 18 and 19, also filled with dense, vertical musical notation. Above the last measure of the lower staff is a '50' with a '3' below it, and above the second measure is a 'b3'.

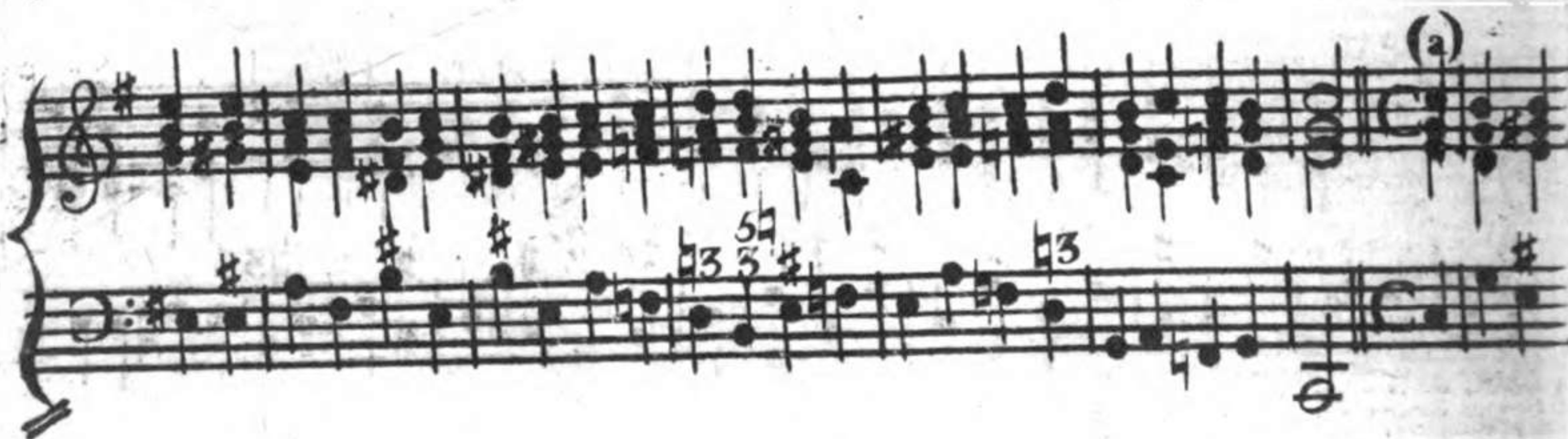
The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 20 and 21, both filled with dense, vertical musical notation. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 20 and 21, also filled with dense, vertical musical notation.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 22 and 23, both filled with dense, vertical musical notation. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 22 and 23, also filled with dense, vertical musical notation. Above the last measure of the lower staff is a '50' with a '3' below it, and above the second measure is a 'b3'.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 24 and 25, both filled with dense, vertical musical notation. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 24 and 25, also filled with dense, vertical musical notation. Below the first measure of the lower staff is a 'I'.







(C)

This system contains a treble staff and a bass staff. The treble staff features a series of complex chords, many with accidentals (sharps and flats). The bass staff has a common time signature (C) and contains fewer notes, primarily focusing on the lower register.

F: 50. F: 51. F: 52.

This system continues the musical notation with a treble and bass staff. Above the treble staff, the labels 'F: 50.', 'F: 51.', and 'F: 52.' are present. The treble staff shows dense chordal textures, while the bass staff includes some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

F: 53. F: 54. F: 55.

This system features a treble and bass staff. Above the treble staff, the labels 'F: 53.', 'F: 54.', and 'F: 55.' are visible. The notation is dense with many notes and accidentals in both staves.

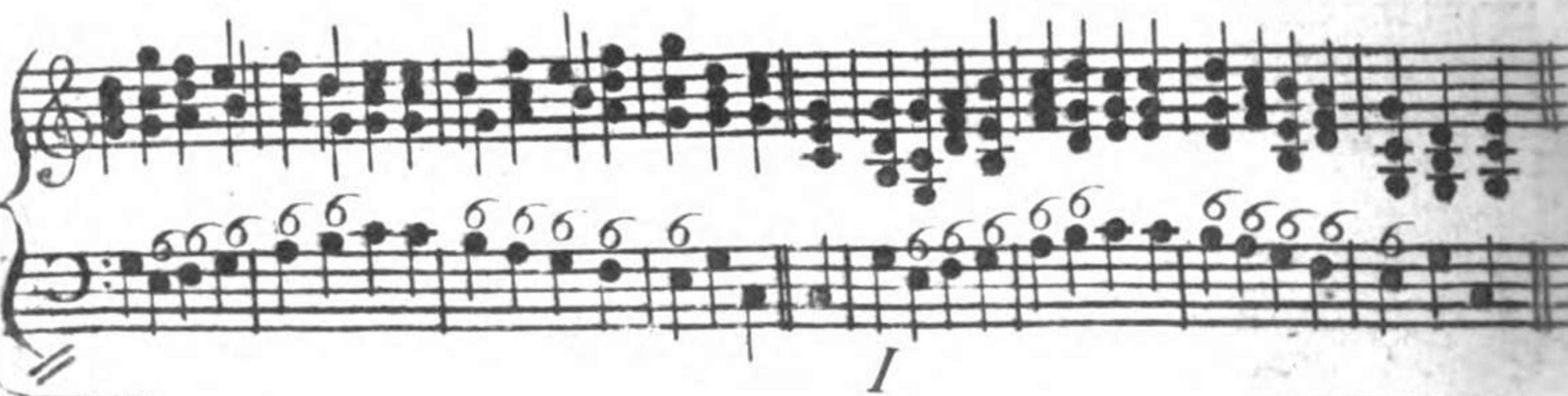
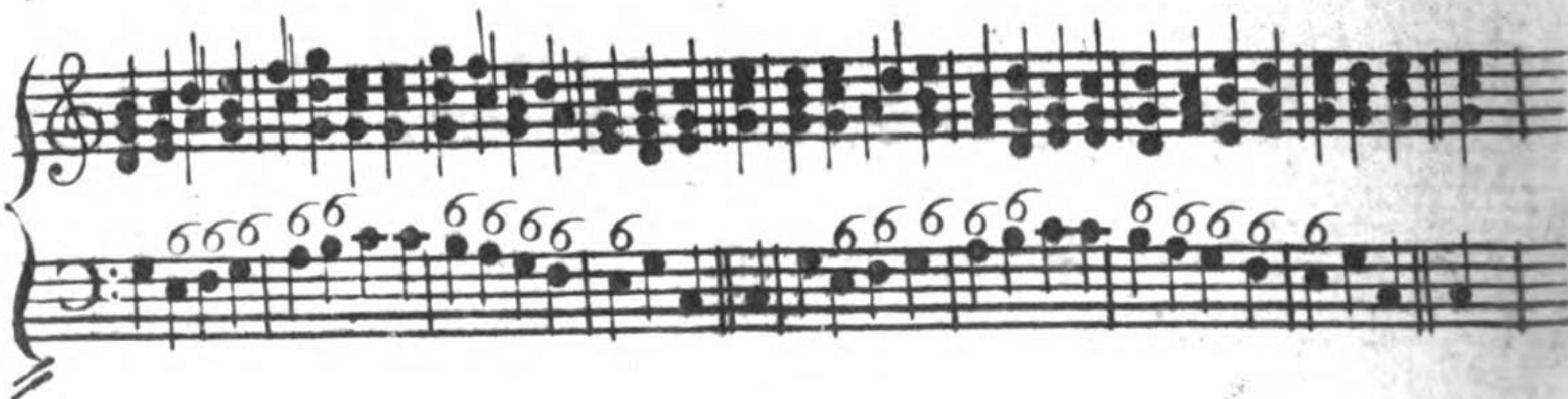
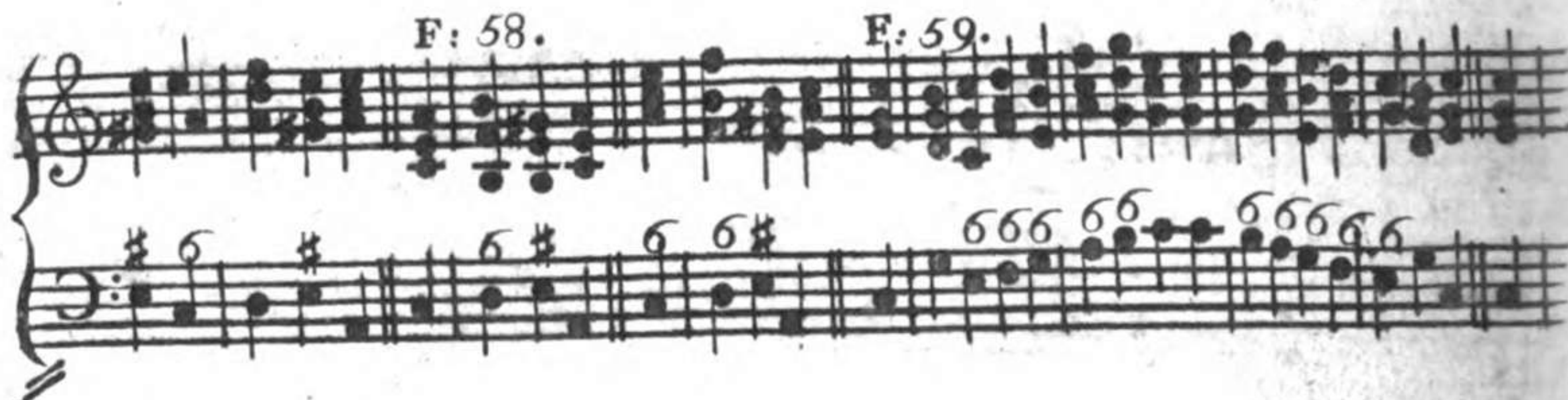
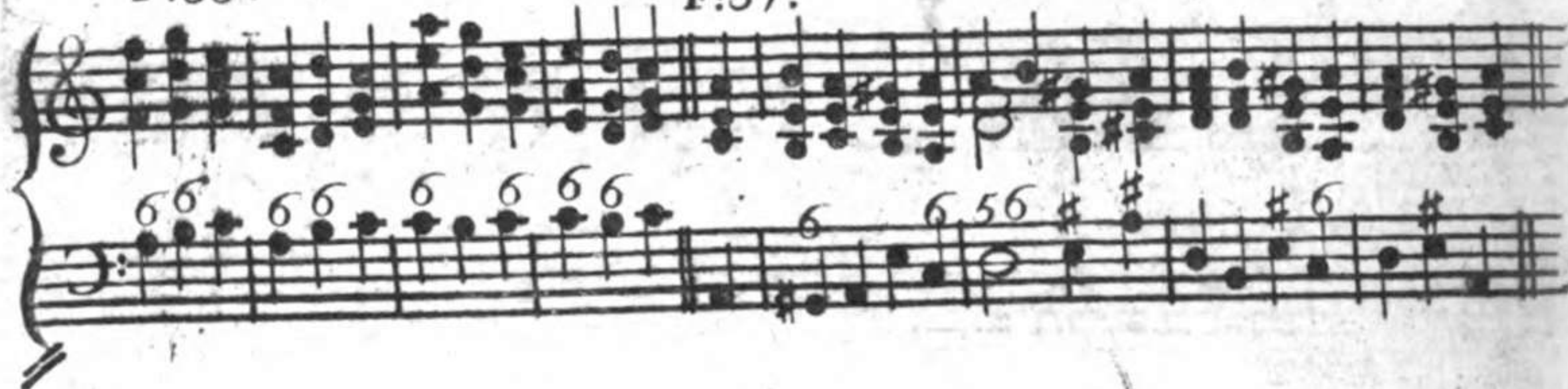
*

This system contains a treble and bass staff. Above the treble staff, there are two asterisk (*) markings. The notation is highly complex, with many notes and accidentals.

This is the final system on the page, consisting of a treble and bass staff. It continues the dense musical notation with many notes and accidentals. A small vertical line is visible below the bass staff.

F: 56.

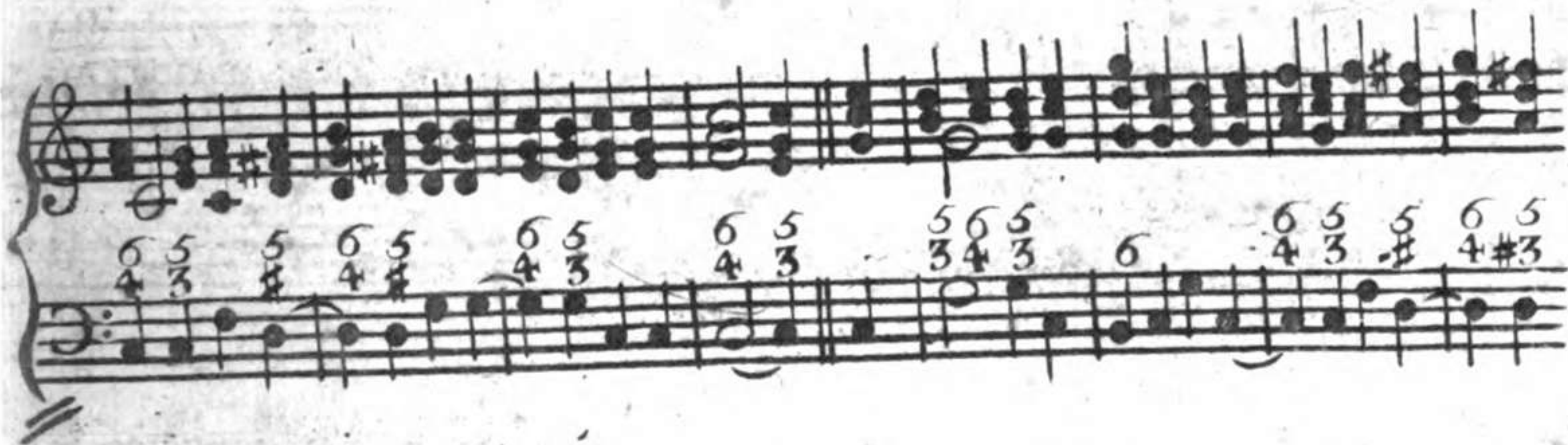
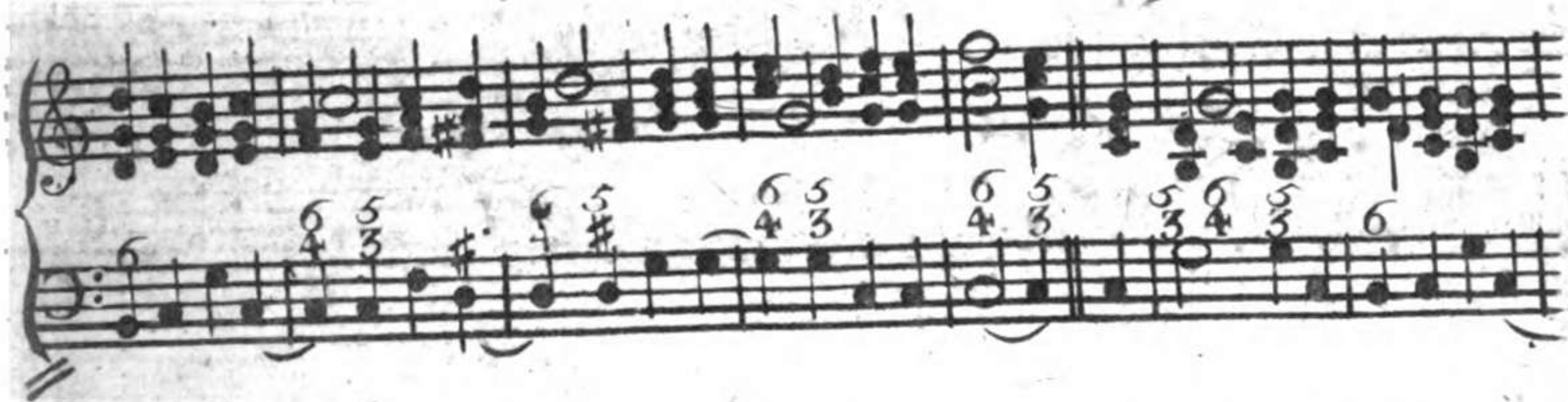
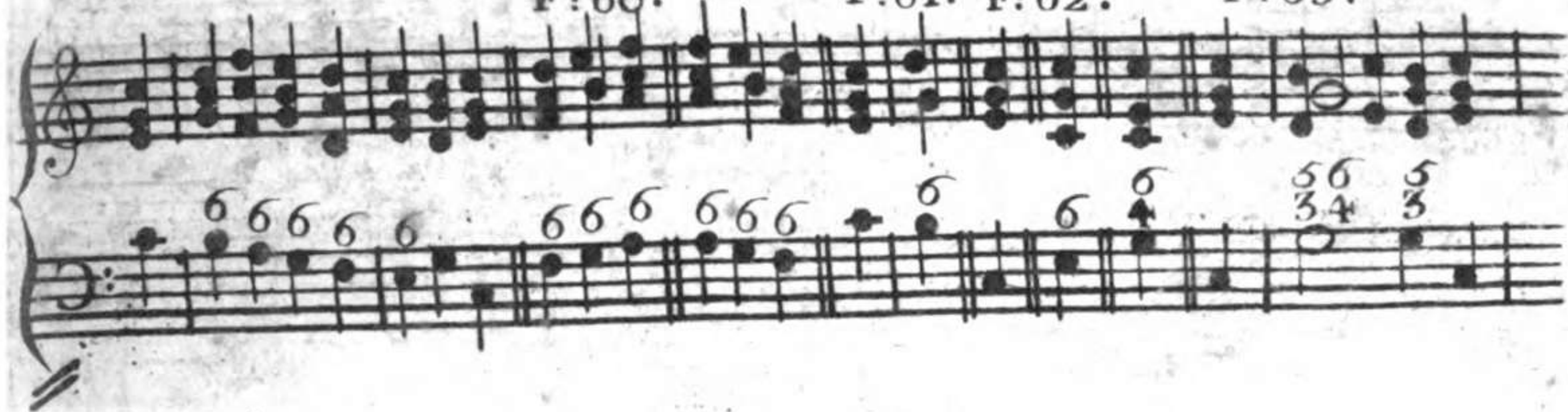
F: 57.



F: 60.

F: 61. F: 62.

F: 63.



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

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

F: 65.

A

g a h

B

g

C

c

D

c g

E

c g

F: 66.

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

6 4 4 3 6 4 4 3 6 4 4 3

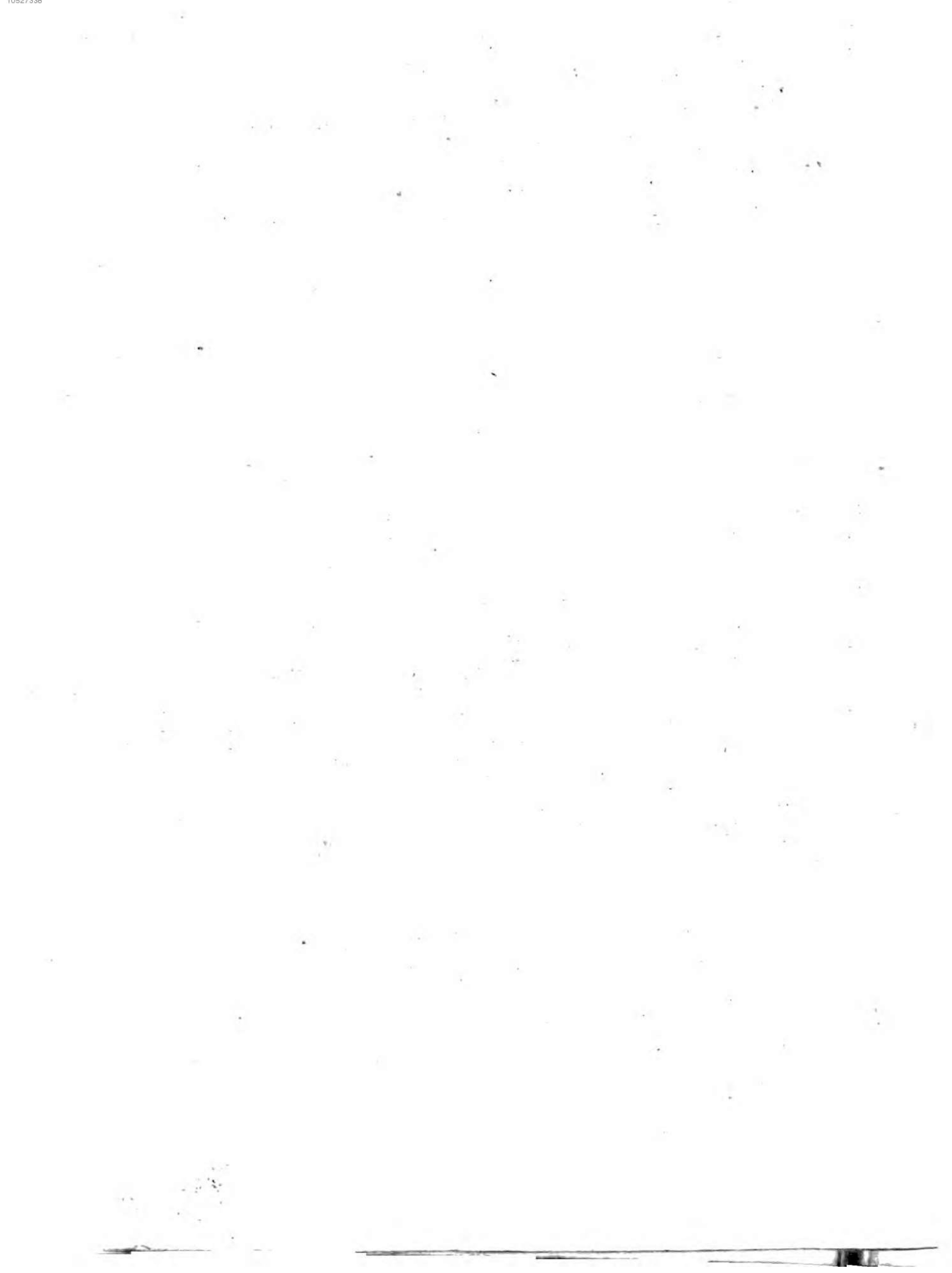
* * I

F:68.*

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with various note values and rests. Above the bottom staff, there are several numbers: 6, 4, 3, 6, 4, 4, 5, 3, 6, 4, 6, 6, 6, 4, 6. The notation is in a historical style, possibly from a 16th or 17th-century manuscript.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two measures, labeled "F: 69." and "F: 70.". Above the first measure of the top staff are labels (a), (b), and (c). Above the second measure are labels (a), (b), and (c). Below the first measure of the bottom staff are labels 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 6/4, 6/4. Below the second measure are labels 6/4, 6/4, 6/4, 6/4, 6/4, 6/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

A handwritten musical score on aged paper, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals (sharps, naturals, and flats) and a large asterisk (*) above it. The bass staff begins with a bass clef and contains a complex bass line with many accidentals and ornaments (delta symbols). The notation is dense and appears to be a transcription of a complex piece of music.



ZWEITE ABTHEILUNG.

F. I. (1.) (2.) (3.) (4.) (5.)

(6.) (7.) (8.) F: II.

F: III. (1.) (2.)

87 87 87 87 87

57 57 57 87 87

87 87 87 87 87

87 87 87 87

2

(3.) (4.) (5.)

87 87 87 87 87 87

(6.) F IV. F: V. (1.)

87 87 87 87 87 87

(2.) (3.) (4.)

87 87 87 87 87 87

(5.) (6.) F: VI.

87 87 87 87 87 87

87 87 87 87 87 87 87 87 87 87 87 3

II

F: VII. (1.) (2.) (3.)

87 87 87 87 87 87 5 7 8 7 8 7

This system contains the first three exercises of F: VII. Each exercise is written on a grand staff with a treble and bass clef. The first exercise (1.) has a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with eighth notes. The second (2.) and third (3.) exercises have similar notation with some variations in the bass line.

(4.) (5.) (6.) (7.) (8.) (9.)

8 7 7 7 7 3 7 7

This system contains exercises 4 through 9 of F: VII. Exercises 4-7 continue the pattern of eighth and sixteenth notes in the treble and eighth notes in the bass. Exercise 8 introduces a triplet in the bass line. Exercise 9 concludes the section with a final chord.

F: VIII. (1) (2) F: IX. F: X.

7 7 7 7 7 7 7

This system contains exercises 1 and 2 of F: VIII, and exercises 1 and 2 of F: IX and F: X. F: VIII exercises feature a treble staff with chords and a bass staff with single notes. F: IX and F: X exercises have a similar structure with chords in the treble and single notes in the bass.

F: XI. F: XII (1.) (2.)

7 7 7 7 7 7

This system contains exercise 1 of F: XI and exercises 1 and 2 of F: XII. F: XII exercise 1 is written in common time (C) and features a different rhythmic pattern in the treble staff compared to the previous exercises.

(3.) (4.) (5.) (6.) (7.)

7 7 7 7 7 7

This system contains exercises 3 through 7 of F: XII. These exercises continue the pattern of chords in the treble and single notes in the bass, with some variations in the treble staff notation.

(8) F: XIII. 4

Handwritten musical score for F: XIII. (8). The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some with accidentals. The number 7 is written below the first measure of the lower staff.

F: XIV. (1.) (2.) (3.) (4.) (5.)

Handwritten musical score for F: XIV. (1.) (2.) (3.) (4.) (5.). The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some with accidentals. The numbers 7 and 7 are written below the first measure of the lower staff.

F: XV. F: XVI.

Handwritten musical score for F: XV. F: XVI. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some with accidentals. The numbers 7 and 7 are written below the first measure of the lower staff.

F: XVII.

Handwritten musical score for F: XVII. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some with accidentals. The numbers 7 7 7 and 7 7 7 are written below the first measure of the lower staff.

F: XVIII.

Handwritten musical score for F: XVIII. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, some with accidentals. The numbers 7 7 7 and 7 7 7 7 7 are written below the first measure of the lower staff.

II

F: XIX.

Handwritten musical score for F: XIX. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with various note values and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with various note values and rests. The notation is handwritten and appears to be from a historical manuscript.

A handwritten musical score on aged paper. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. It contains dense, complex chords, many of which are beamed together. The bottom staff is in bass clef, also with a common time signature 'C'. It features a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes, interspersed with chordal figures. Above the bass staff, there are several annotations: '7', '7', '7', '7', '7', '7', '8 7', '7', '7', '7', '7'. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly uneven texture.



First system of musical notation, measures 1-4. The treble staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, with some sixteenth-note patterns. The bass staff contains a single-note line with some sixteenth-note patterns. Fingering numbers 6, 5, 8, and 7 are visible above the bass staff notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble staff continues the chordal texture. The bass staff continues the single-note line. Fingering numbers 6, 5, 8, and 7 are visible above the bass staff notes. The system concludes with a double bar line.

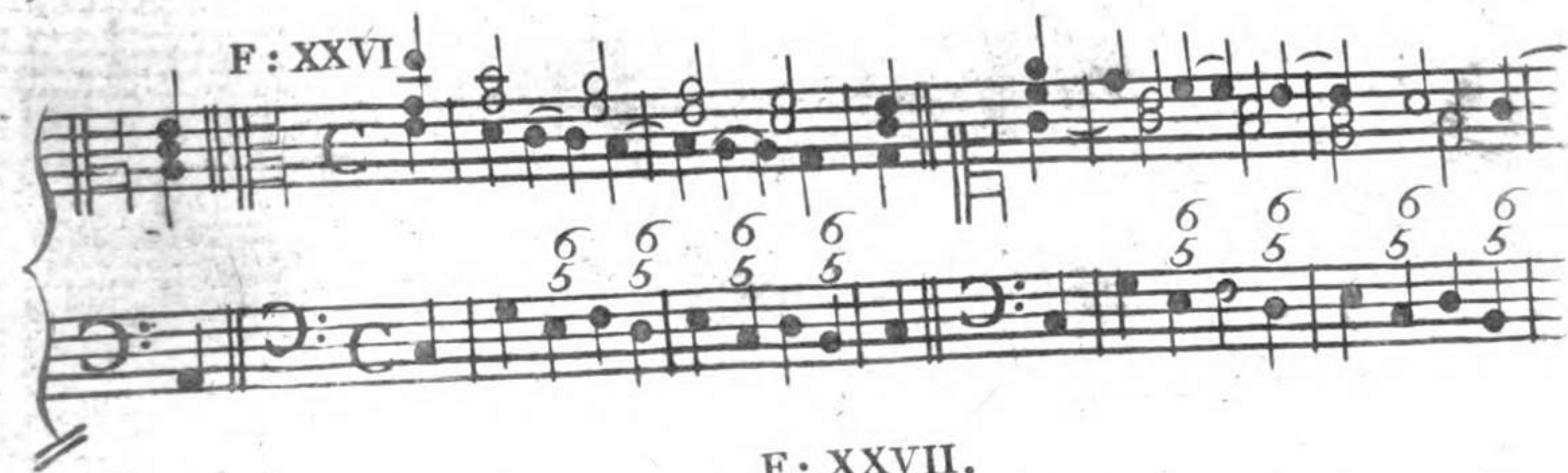
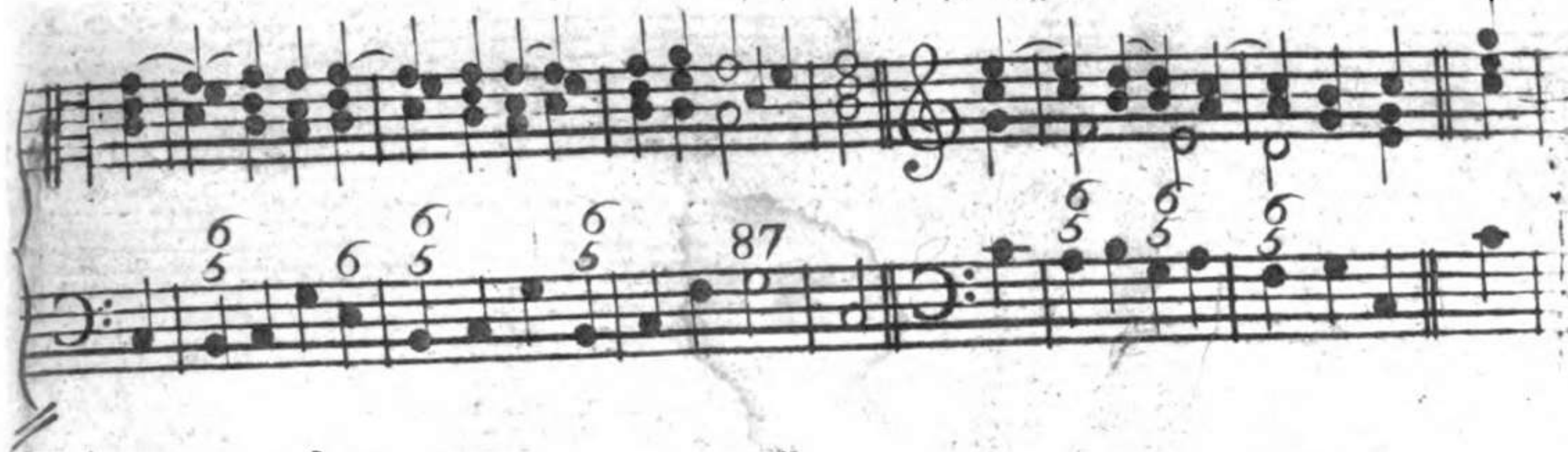
Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff features a single asterisk (*) above the first measure. The bass staff continues the single-note line. Fingering numbers 6, 5, 8, and 7 are visible above the bass staff notes. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble staff continues the chordal texture. The bass staff continues the single-note line. Fingering numbers 6, 5, 8, and 7 are visible above the bass staff notes. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble staff features two pairs of asterisks (**) above the first and fourth measures. The bass staff continues the single-note line. Fingering numbers 6, 5, 8, and 7 are visible above the bass staff notes. The system concludes with a double bar line.

F: XXV.

8





F. XXIX.

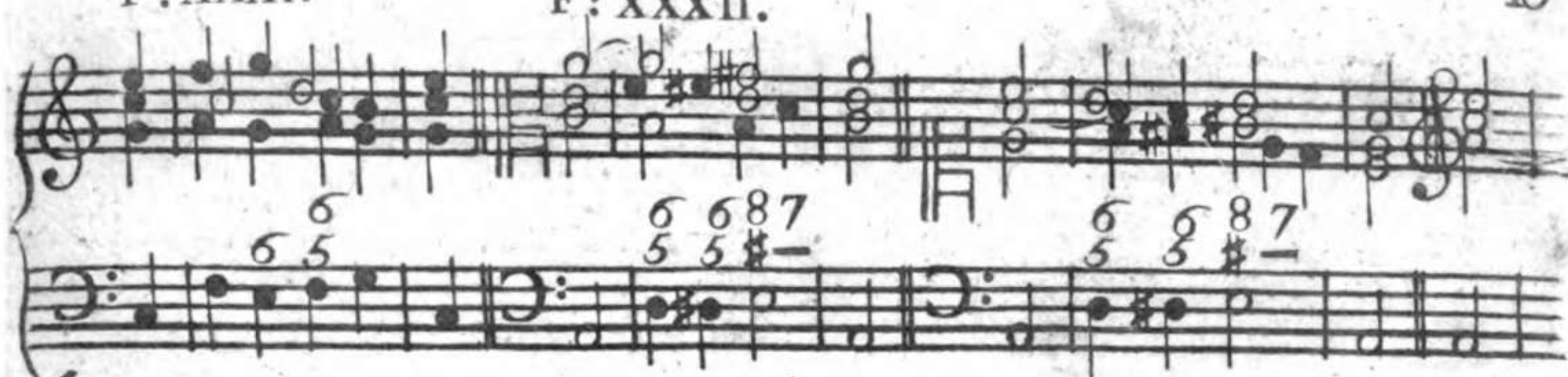
F. XXX.



F: XXXI.

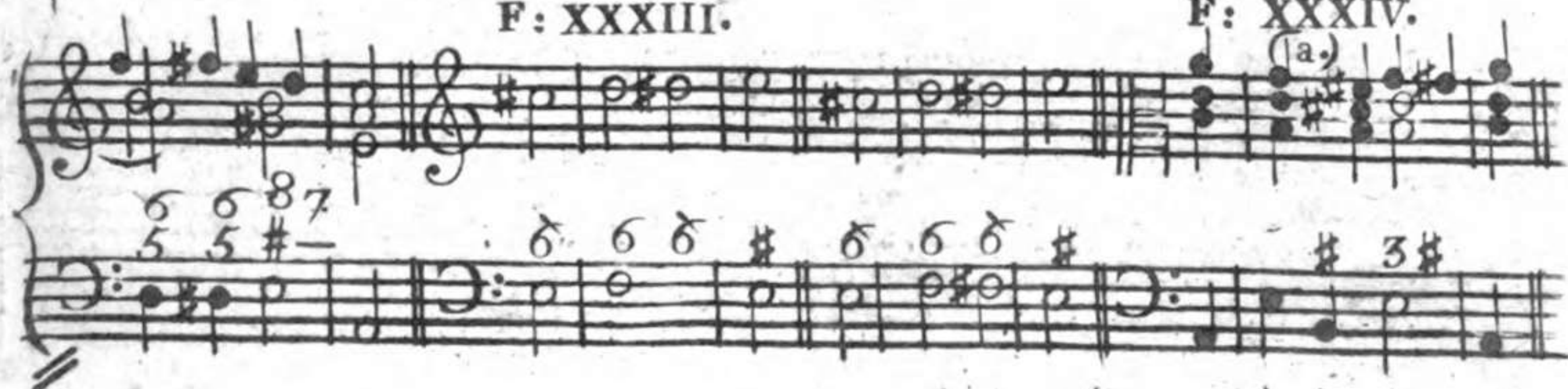
F: XXXII.

10

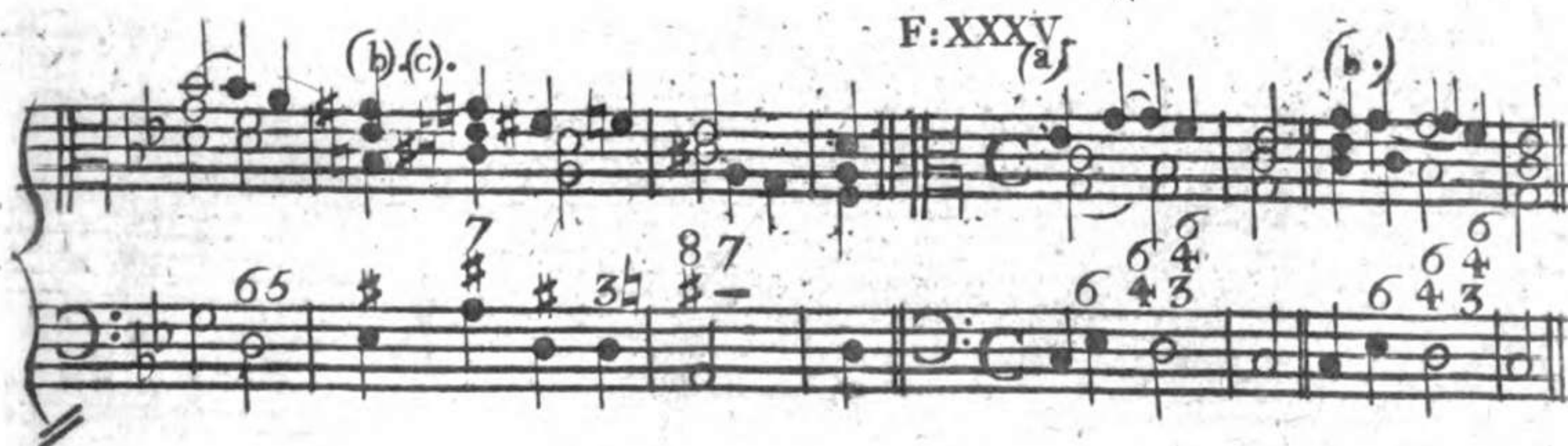


F: XXXIII.

F: XXXIV.



F: XXXV.



II

11 (l.) (m.) (n.) (o.) (p.)

This system contains five groups of notes for the letters l, m, n, o, and p. Each group is written on a treble staff with a single note and a bass staff with a triad. Fingerings 6, 4, 3 are indicated for the bass triads.

(q.) (r.) (s.) (t.) (u.)

This system contains five groups of notes for the letters q, r, s, t, and u. Each group is written on a treble staff with a single note and a bass staff with a triad. Fingerings 6, 4, 3 are indicated for the bass triads.

(v.) (w.) (x.) (y.)

This system contains four groups of notes for the letters v, w, x, and y. Each group is written on a treble staff with a single note and a bass staff with a triad. Fingerings 6, 4, 3 are indicated for the bass triads.

(z.)

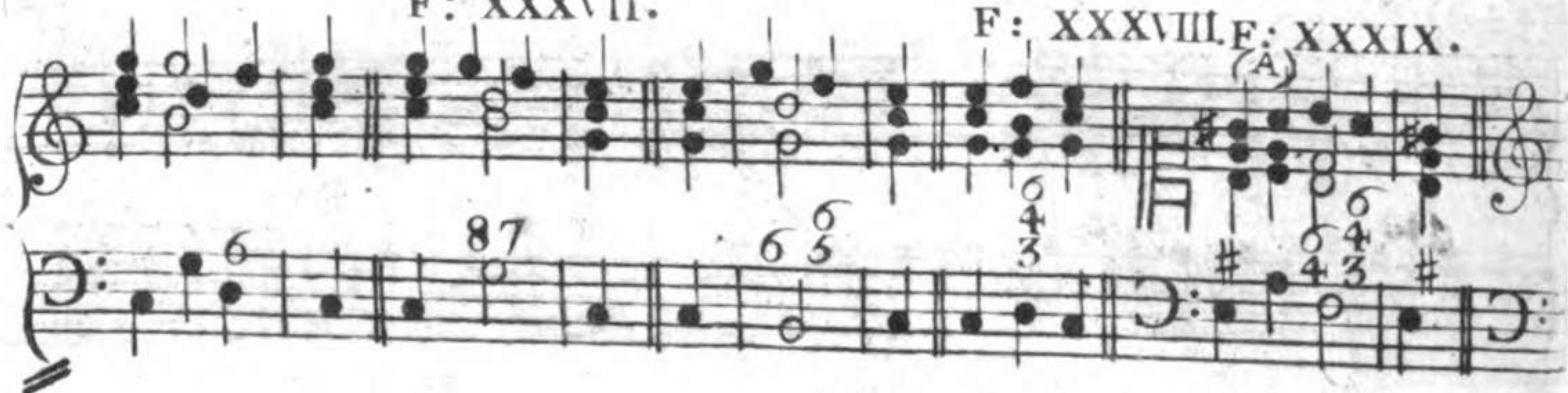
This system contains one group of notes for the letter z. It is written on a treble staff with a single note and a bass staff with a triad. Fingerings 6, 4, 3 are indicated for the bass triad.

This system contains notes and fingerings for the letters i, e, a, o, u, and y. The notes are written on a treble staff, and the fingerings (6, 4, 3) are written below the bass staff.

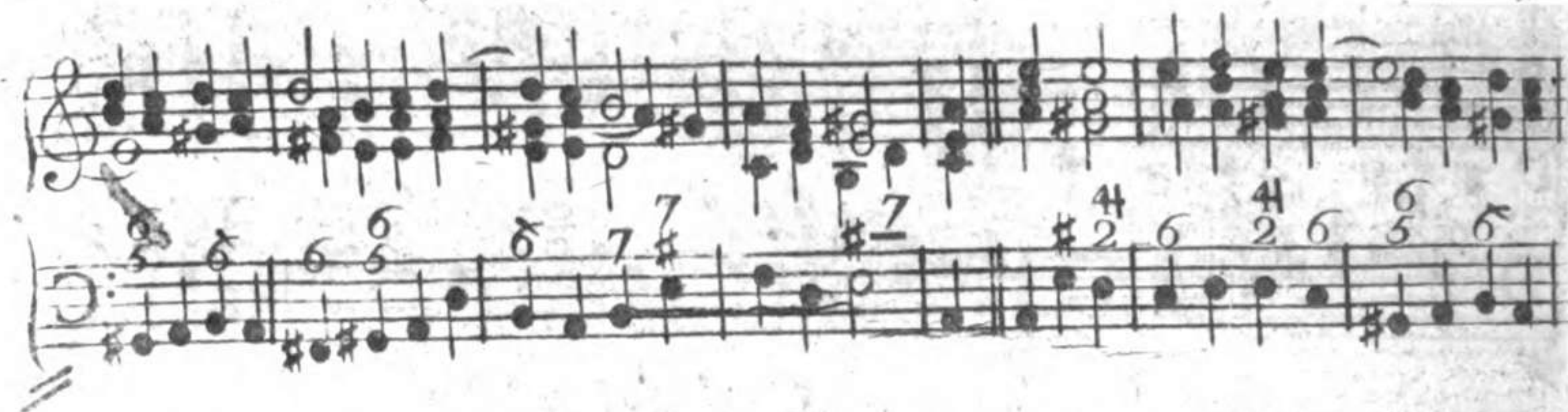
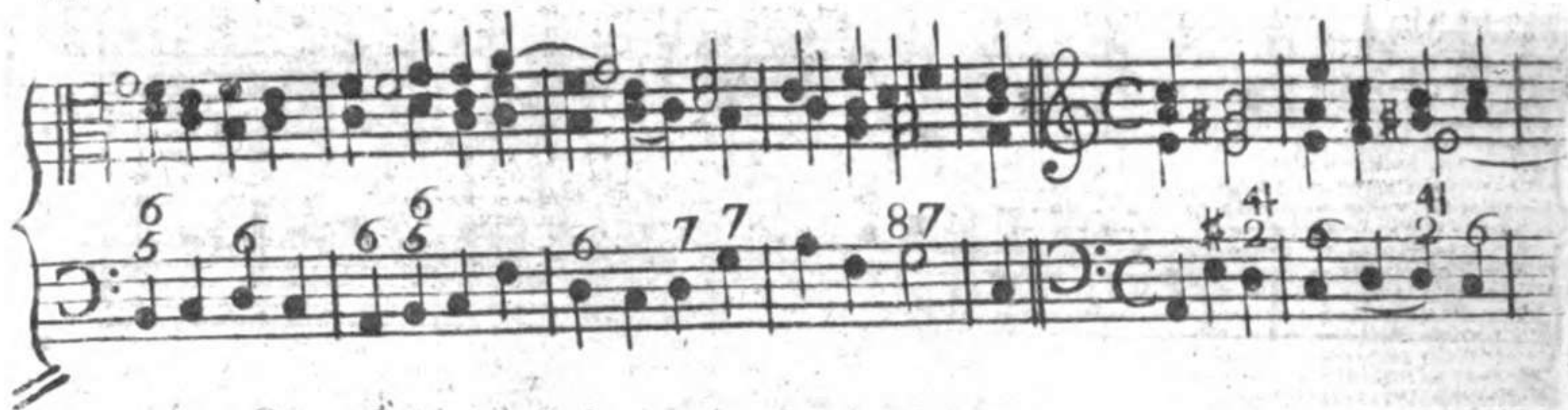
II

F: XXXVII.

F: XXXVIII. F: XXXIX.





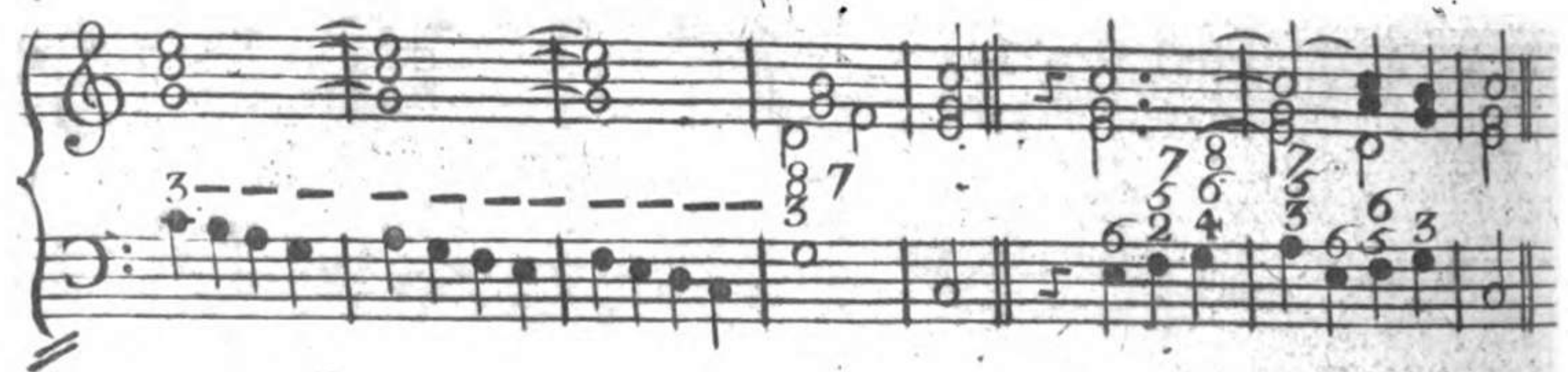


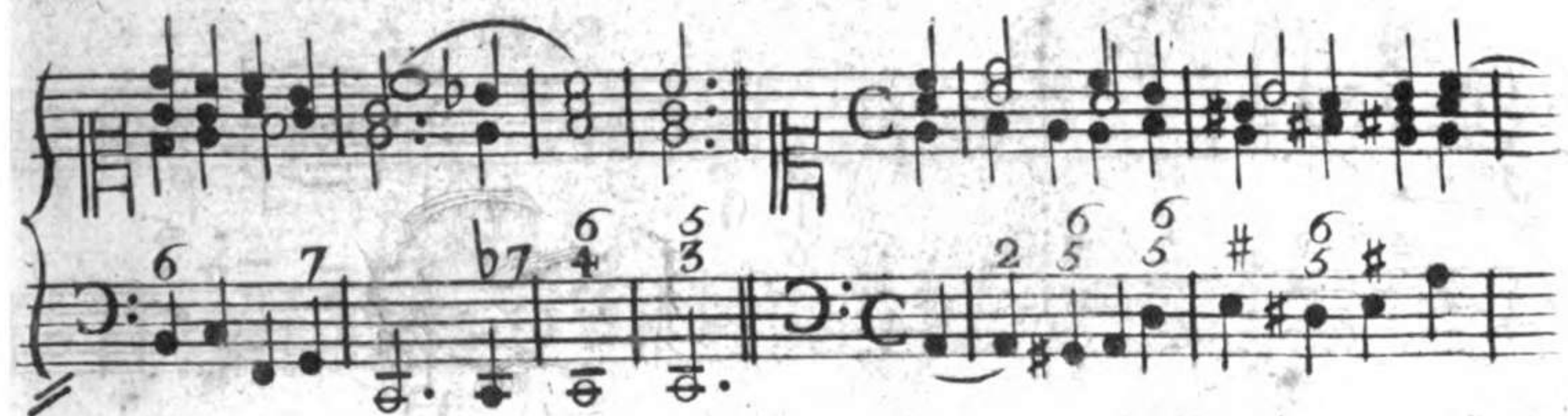
Handwritten notes at the bottom of the page, likely a transcription or commentary.

Handwritten musical score for guitar, page 16. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in C major and 4/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line and the Roman numeral 'II'.

II

Concerto No. 1 in G major









DRITTE ABTHEILUNG.

F: I. (a) (b) (c) (d) (e) (f)

F: II. (g) F: III. (a) (b) (c)

F: IV. (a) (b) (c) F: V. (1.) (2.)

F: VI. (a) (a) (a) (b) (a) (c)

C F E C G

F: VII.

F: VIII.

3

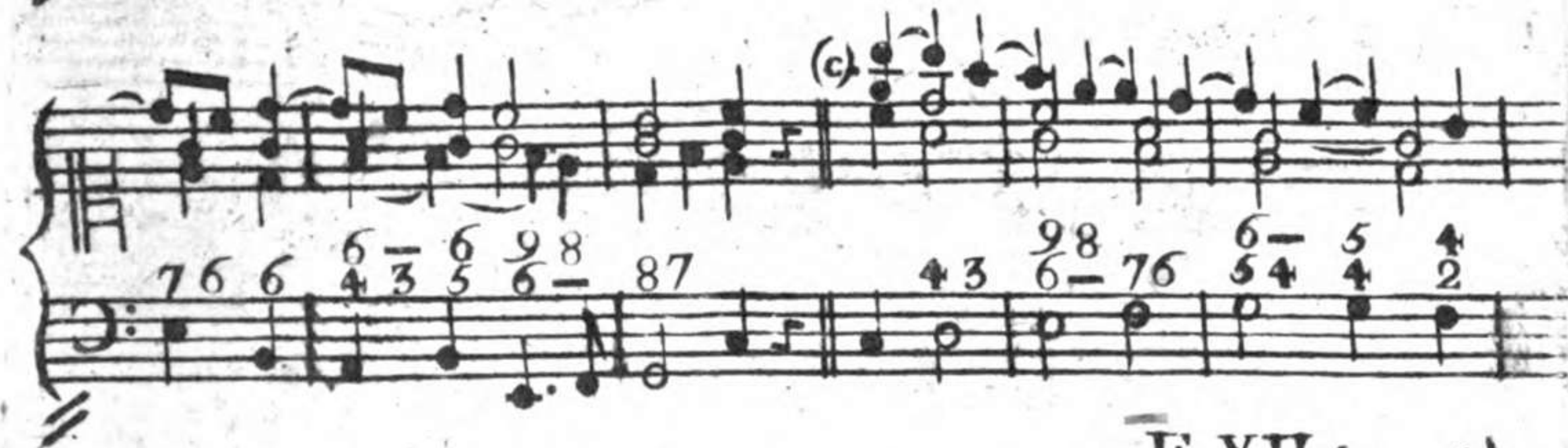


F: IX.

F: X.



F: XI.



F: XII.



III

4

F: XIII. (b)

Handwritten musical score for F: XIII. (b). The score is written on two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The lower staff contains a bass line with various ornaments and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is labeled 'F: XIII. (b)' at the top.

6 5 4 4 3

6 2 5 4 3 6 7 4 3 3 2 2 6 3 4 3 4 3

F: XV

Handwritten musical score for two staves. The top staff is labeled "F. XIV. (a)" and the bottom staff is labeled "F. XV. *". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The bottom staff also features numerical figures (6, 98, 56, 4, 2, 6, 7, 7, 98, 9, 8, 7, 6, 7, 9, 6, 3, 7, 6) written below the notes, likely representing a sequence of numbers or a specific musical pattern.

[illegible][illegible]

F: XVII. (a.)

Two staves of music in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingering numbers are written below the notes.

F: XVIII.

Two staves of music in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingering numbers are written below the notes.

F: XIX. (a.)

F: XX. (a)

F: XXI.

Two staves of music in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingering numbers are written below the notes.

F: XXII.

Two staves of music in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingering numbers are written below the notes.

F: XXIII.

Two staves of music in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. Fingering numbers are written below the notes. A star symbol (*) is placed above the final note of the melody.

6

This system contains a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

This system contains a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

F: XXIV.

This system contains a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

F: XXV.

This system contains a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

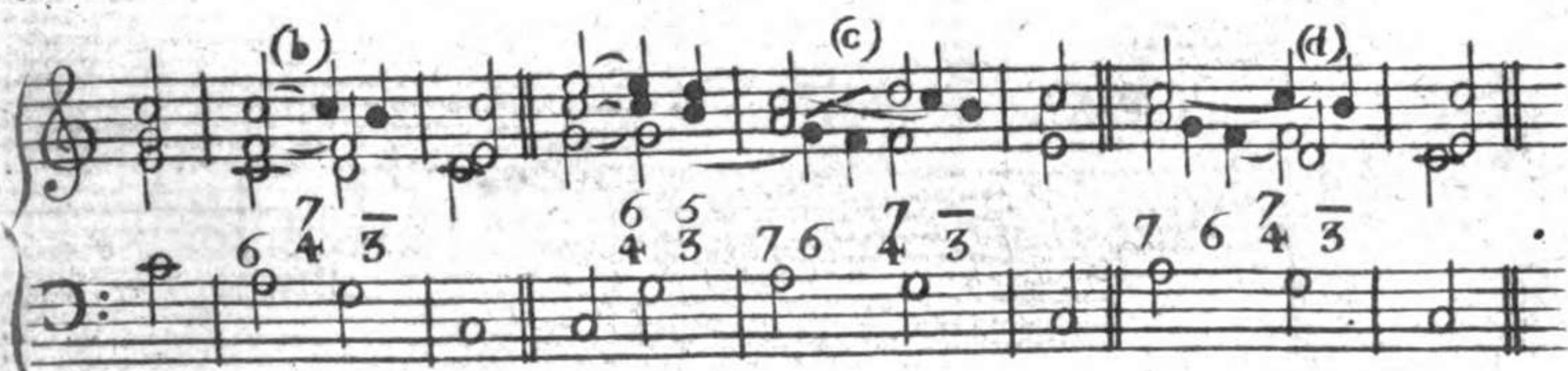
F: XXVI.

This system contains a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

F: XXVII.

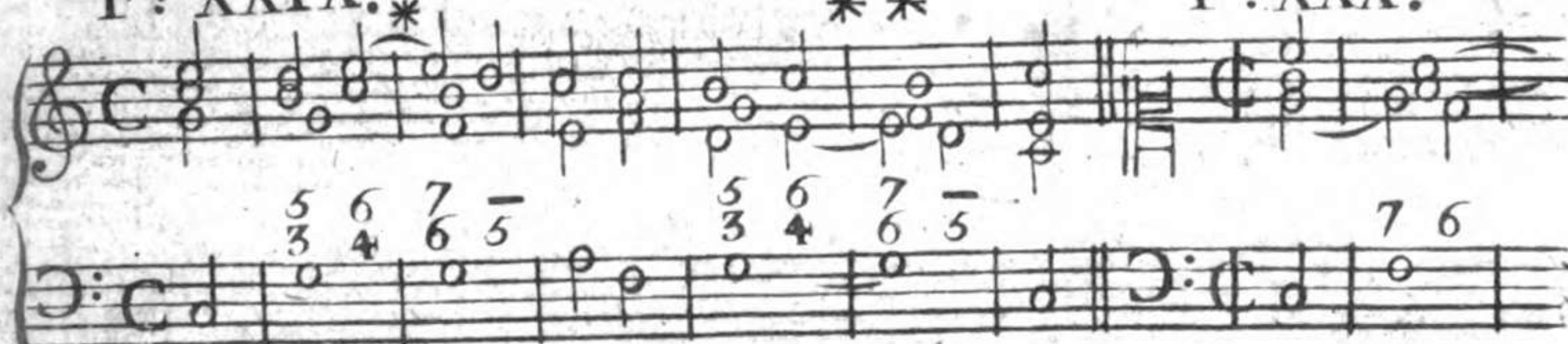
F: XXVIII.

7



F: XXIX.

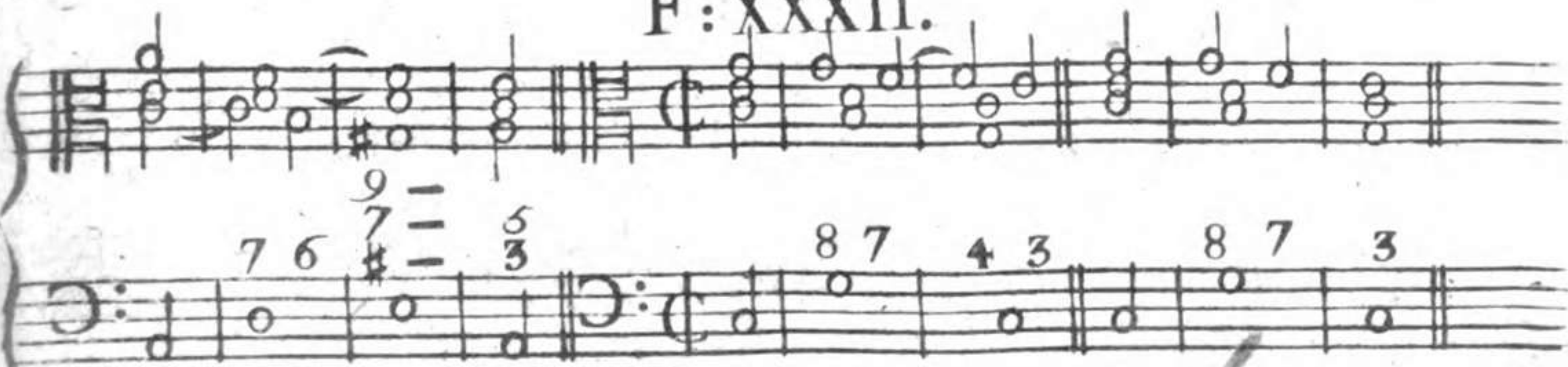
F: XXX.



F: XXXI.



F: XXXII.



III

F. XXXIII.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is divided into three sections labeled (a), (b), and (c). Section (a) is the first line, (b) is the second line, and (c) is the third line. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line.

F:XXXIV. F:XXXV.

A handwritten musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and common time signature (C). It contains several measures of music with notes and rests. The bottom staff uses a bass clef and common time signature (C). It also contains several measures of music. Above the bottom staff, there are fingerings indicated by numbers 1-5. At the end of the piece, there are three asterisks (***) indicating the final measure.

F: XXXVI.

F. XXXVI.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). The top staff contains several measures of music, with some measures marked with (a), (b), (c), and (d). The bottom staff contains several measures of music, with some measures marked with fingerings such as 4 3, 7 6, 5 5, 7 5, 5 3, 6 7, 5 6, 3 4, 7 3, and 7 6. The score is written in a historical style, with some notes and ornaments.

F: XXXVII.

F: XXV^{III}.

F: XXXVII. F: XXXVIII.

F: XXXIX.

9

F: XL.

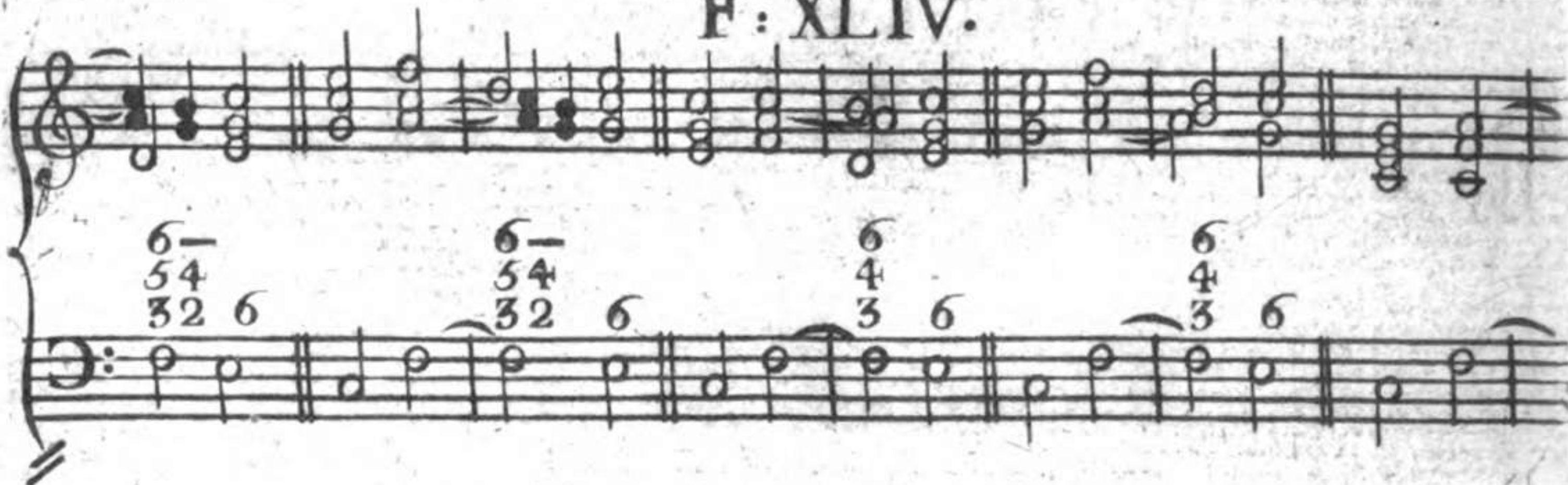
F: XLI.

10 F: XLII.

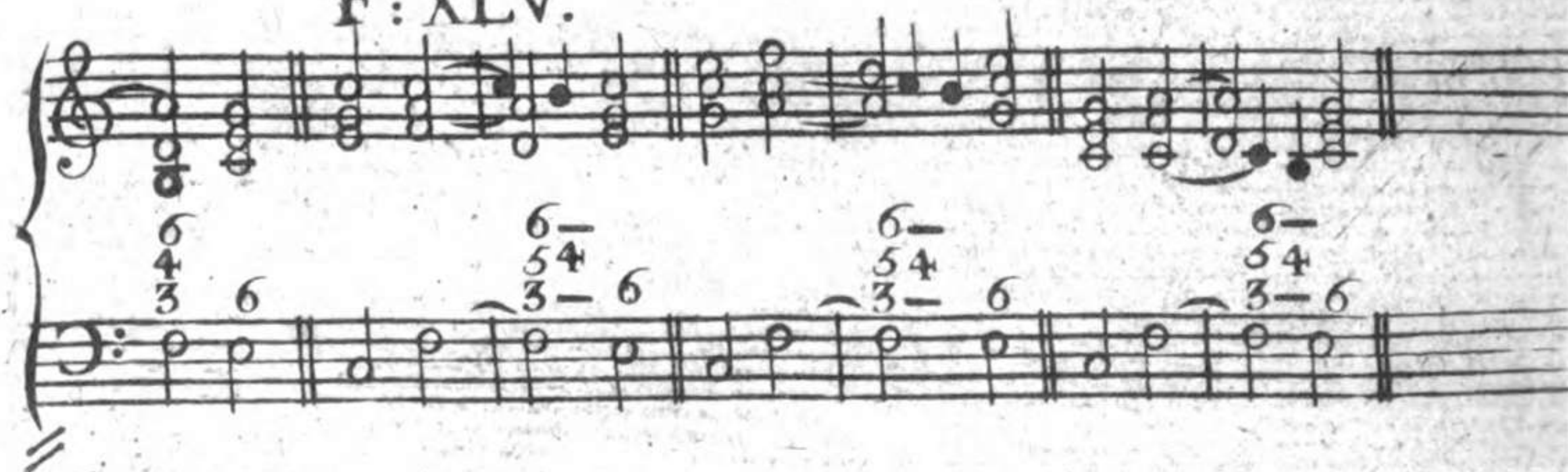
F: XLIII.



F: XLIV.

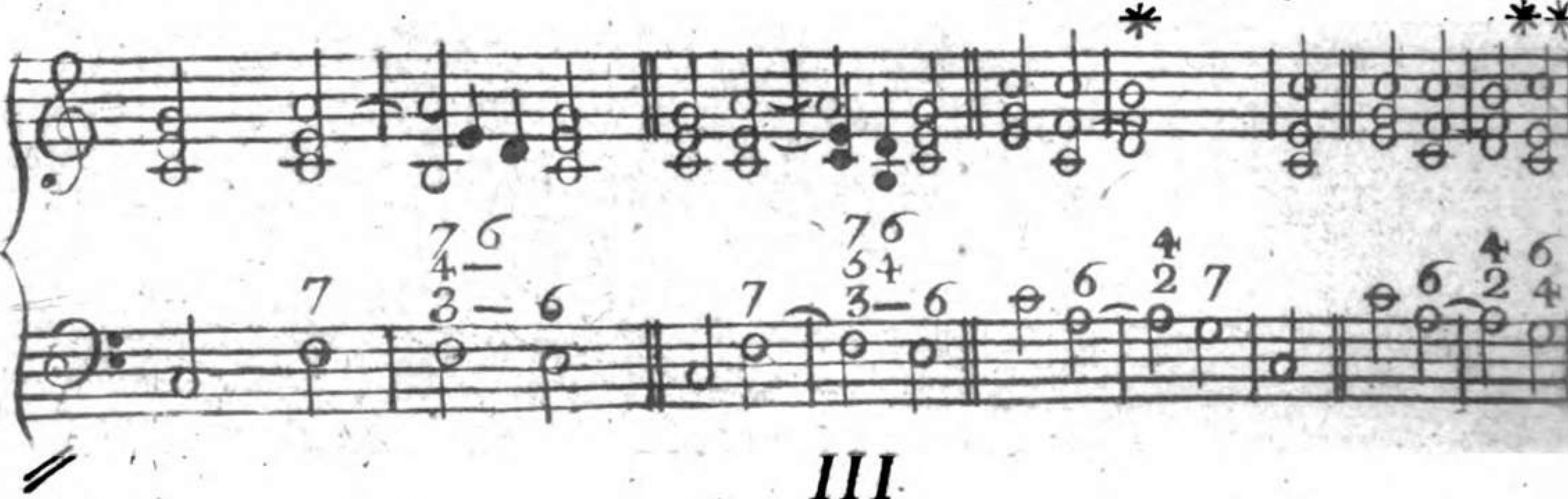


F: XLV.



F: XLVI

F: XLVII.



III

F: XLVIII.

11

First system of musical notation for F: XLVIII. The treble staff contains a series of chords and single notes, with three asterisks (***) above the first measure. The bass staff contains a series of notes with fingerings: 6, 5, 3, 6, 4, 2, 6, 9, 8, 6, 2, 7, 6.

Second system of musical notation for F: XLVIII. The treble staff contains a series of chords and single notes, with one asterisk (*) above the first measure and three asterisks (***) above the last measure. The bass staff contains a series of notes with fingerings: 6, 4, 3, 2, 6, 6, 4, 3, 2, 6.

F: XLIX. (a)

First system of musical notation for F: XLIX. The treble staff contains a series of chords and single notes, with four asterisks (****) above the first measure. The bass staff contains a series of notes with fingerings: 5, 8, 4, 7, 9, 8, 6, 4, 2, 3.

Second system of musical notation for F: XLIX. The treble staff contains a series of chords and single notes, with two sub-sections labeled (a) and (b). The bass staff contains a series of notes with fingerings: 9, 8, 6, 5, 3, 8, 6, 4, 2, 8, 7, 6, 5, 3, 8, 4, 7, 9, 8, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

III

(1.) (a) (b) (2.) (3.)

System 1, measures 1-3. Treble staff: (1.) (a) (b) (2.) (3.). Bass staff: 5 4 2, 3 2, 3 6, 7 2, 6 2, 6 4, 7 2, 6 4, 3 4, 6 4.

(4.) (5.) (6.)

System 2, measures 4-6. Treble staff: (4.) (5.) (6.). Bass staff: 5 2, 6 2, 6 7, 6 4, 7 2, 6 2, 6 5, 6 4, 6 2, 6 5.

(7.) (8.) * (9.)

System 3, measures 7-9. Treble staff: (7.) (8.) *. (9.). Bass staff: 6 4 3, 7 4, 6 3 2, 6 4 3, 4 2 3, 4 2 3, 8 7 6 7, 8 3 3 3 3.

(10.)

System 4, measures 10-12. Treble staff: (10.). Bass staff: 8 7 6 7 3, 8 6 3 3 3 3, 7 2 7 2 7 2, 7 7 7.

(11.) (6.)

System 5, measures 11-12. Treble staff: (11.) (6.). Bass staff: 7 4, 6 4 3, 6 6 3, 7 8 4 3 6 6 6, 6 6 6 4 3.

13

(b)

43 6 6 3 43 6 6 3 6 5 7 43 3 3 6 5 3 3 43 6 6 3 3 6

(c)

6 5 4 3 3 3 43 6 6 3 43 6 3 6 5 7 43 3 3 6 5

3- 3 43 6 6- 5 3 6 6- 5 43 3- 3 43 6 6- 3 43 6 3 6 5 7 43

(d)

7- 7- 7- 7- 7- 7- 7- 7-
34- 64- 34- 436 64- 32- 64- 43 34- 436 6 2- 436

(e)

7 78 7 78 7 78 7 78
3 23 6 25 3 23 43 6 6 25 3 23 6 25

78 78 76 76 78 78
44 43 44 44 44 43
4 3 3 23 43 6 6 23 43 6 3 23 6 25 3 3 7 78
43

III

F. LI.

A handwritten musical score on aged paper, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The top staff contains several measures of music, including a complex figure with many beamed notes. The bottom staff also contains several measures, with some notes marked with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on the treble staff, and the accompaniment is written on the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations in the right margin, including "98-6" and "43-5b".

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains a bass line with many numbers (fingerings) written above the notes. The music is written in a simple, handwritten style.

[illegible]

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Above the bass staff, there are several figured bass notations: $\overset{6b}{2}$, $\overset{6\cancel{7}}{4\ 4}$, $\overset{6}{b\ 3}\ \overset{6}{2}$, $\overset{6\ 7}{4\ 4}$, $\overset{b\ 7}{5\ b}\ \overset{5}{5}\ \overset{7}{3}\ \overset{6}{b}\ \overset{b\ 7}{5}\ \overset{6}{5}$.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Above the bass staff, there are several figured bass notations: $\overset{b\ 7}{5\ 4\ 0}\ \overset{6}{5}\ \overset{7}{4\ b}\ \overset{9\ 8}{4\ 0\ 3}\ \overset{7}{4\ 0}\ \overset{5}{3}\ \overset{4}{2}\ \overset{6\ 9\ 8}{5\ 4\ 3}\ \overset{4}{3}\ \overset{7\ 5}{7\ 3}\ \overset{4}{2}$.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Above the bass staff, there are several figured bass notations: $\overset{6b}{4}\ \overset{5}{5}\ \overset{b\ 7}{5}\ \overset{6}{5}\ \overset{6}{b}\ \overset{4}{2}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{4}\ \overset{6\ 7}{4\ 7}\ \overset{6\ 4\ b}{6\ 4\ b}\ \overset{6\ b\ 6\ b}{6\ b\ 6\ b}\ \overset{7}{4}\ \overset{6}{6}$.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Above the bass staff, there are several figured bass notations: $\overset{6}{2}\ \overset{6\ 7}{4\ 4}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{2}\ \overset{b\ 7\ 6}{5\ 5}\ \overset{b\ 7\ 6}{3\ 4}\ \overset{5}{3}\ \overset{7}{4}\ \overset{9\ 8}{2\ 4\ 3}\ \overset{7}{4}\ \overset{2}{2}$.

III