

150779

Max Hesses illustrierte Handbücher
Band 10

Anleitung

zum

Generalbaß = Spielen

(Harmonie-Übungen am Klavier)

von

Hugo Riemann

Dr. phil. et mus.

weil. Ord. Hon.-Professor der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium
musicum und des Staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft an
der Universität Leipzig.

Fünfte Auflage



Berlin

Max Hesses Verlag

3/1015
MT

49

R55.5

Vorwort der vierten Auflage.

Obgleich gerade die größten und angesehensten Konservatorien sich noch gegen die Einführung des Generalbaßspiels als obligatorischen Kurses sperren (weil dasselbe viel Zeit in Anspruch nimmt und den Etat stark belastet), so wächst doch sichtlich die Erkenntnis des hohen Nutzens dieser Übungen stetig, wie auch die Notwendigkeit der vorliegenden Neuauflage beweist. Einen kräftigen weiteren Anstoß wird aber, denke ich, die Pflege des Generalbaßspiels durch meine Anregung zur Begründung einer „Lehre von den Tonvorstellungen“ erhalten (vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters in Leipzig pro 1914—15 und pro 1916), da das Vorausansetzen der Klangweiterungen durch das Generalbaßspielen dauernd geübt und gefördert wird. Die innerliche Gesetzmäßigkeit der Harmoniesolgen drängt sich durch die Wiederkehr immer wieder derselben Kombinationen zwingend der Erkenntnis auf und gibt den selteneren Bildungen das gebührende Relief. Dabei leistet die Funktionsbezeichnung wesentliche Dienste, da sie das Seltenerere als ein Komplizierteres augenfällig kenntlich macht. Eine Umarbeitung hat sich nicht als wünschenswert erwiesen; möge also die neue Auflage weiter führen, was die 1.—3. Auflagen angebahnt haben.

Leipzig, im Sommer 1917.

Hugo Riemann.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Die pädagogische Bedeutung des Generalbassspiels.

(Vorwort der ersten Auflage.)

Das Generalbassspielen war etwa bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine Kunst, welche jeder wohlherzogene Musiker mit erheblicher Fertigkeit beherrschen mußte, da früher die Komponisten nicht nur auf die Mitwirkung des begleitenden Klaviers (Cembalo) oder der Orgel bei Aufführung von Vokalwerken mit Orchester wie auch bei Werken für Orchester allein rechneten und daher stets ihren Partituren einen bezifferten Bass (Continuo) beigaben, sondern sogar auch ganze Werke oder Sätze schrieben, die zur Unterstützung der melodieführenden (Solo-)Stimme sich ausschließlich auf ein solches Akkompagnement beschränkten. Die Secco-Rezitative der Dramen und Opern haben zum Teil noch bis weit in unsere Zeit hinein keine andere Begleitung als einen bezifferten Bass.

Nun sind zwar jene Werke, soweit sie heute noch aufgeführt werden, zumeist von kundiger Hand mit ausgeführten Begleitungen auf Grund der bezifferten Bässe versehen worden (und zwar, da unser Zeitgeschmack das Klavier als Orchesterinstrument aufgegeben hat, mit Ersetzung des Cembalo durch Streich- und Blasinstrumente, während für die kirchlichen Vokalwerke das nur skizzierte Orgelakkompagnement vollstimmig ausgesetzt ist); die Dirigenten brauchen also nicht mehr perfekte Generalbassspieler zu sein und der maestro al cembalo (der vom Klavier aus dirigierende Kapellmeister) ist zur Legende geworden. Man ist aber doch wohl zu weit gegangen, wenn man darum die Ausbildung der jungen Musiker im Generalbassspiel ganz aufgegeben hat. Man hat dabei übersehen, welchen hohen Wert dieselbe, ganz abgesehen von ihrem nächsten praktischen Zwecke, als Erziehungsmittel hatte.

Wenn daher dieses kleine Buch die Wiederbelebung des

Zweites 5/9/30 16 lire

Generalbaßspiels anbahnt, so habe ich dabei keineswegs nur, ja nicht einmal vorzugsweise den Zweck im Auge, die Ausführung alter Tonwerke in ihrer Originalgestalt zu ermöglichen — obgleich auch dieser Gesichtspunkt gar nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen ist und selbst schon in unserem mit Vorliebe rückwärts schauenden Zeitalter meinem Bestreben Freunde genug zuführen könnte; vielmehr handelt es sich darum, einem wichtigen Teile der musikalischen Erziehung nach fast hundertjähriger Vernachlässigung wieder seine gebührende Stelle anzuweisen*).

Keineswegs nehme ich aber für mich die Originalität dieser Idee in Anspruch, konstatiere im Gegenteil mit Freuden, daß z. B. am Brüsseler Konservatorium ein Kursus „Harmonie pratique réalisé sur le clavier“ existiert, der dasselbe Ziel verfolgt wie mein Buch. Auch deutet die Existenz von Choralbüchern mit bezifferten Bässen darauf hin, daß es noch Organisten gibt, welche die Bedeutung dieser Fertigkeit für die musikalische Erziehung zu schätzen wissen.

Mich selbst hat nie ein Lehrer Generalbaß spielen lassen und ich habe Grund zu der Annahme, daß die Zahl der Musikschulen und der Privatlehrer, welche methodisch die Fähigkeit ausbilden, einen bezifferten Baß abzuspielen, eine sehr kleine ist. Ich glaube, daß eine sehr große Zahl von Musikern beim Durchblättern dieses kleinen Buchs die Augen weit aufmachen werden, hoffentlich, um sie dann offen zu behalten!

Es sind jetzt etwa drei Jahre, daß mir die Erkenntnis aufging, daß es pädagogisch doch von gar nicht hoch genug zu schätzender Bedeutung sein müsse, wenn man nach genügender Ausbildung der Schüler in der schriftlichen Ausarbeitung von

*) Sorge („Vorgemach der musikalischen Komposition“ 1745) betont ganz ausdrücklich die pädagogische Bedeutung des Generalbaßspiels für den angehenden Komponisten, indem er nach Erläuterung des praktischen Zwecks fortfährt (S. 8): „Allein unser Zweck geht vornehmlich auch dahin, daß ein Klavierspieler durch Erlernung des Generalbasses soll instand kommen, etwas Gutes und Fundamentales ex tempore zu spielen und folglich zu Papier zu bringen.“

Harmonieaufgaben gleichsam als Probe auf's Exempel von ihnen verlange, daß sie direkt am Klavier eine entsprechende Verwandlung der bezifferten Aufgaben in vollstimmige Sätze vornehmen. Sofort schritt ich zur praktischen Verwirklichung des Gedankens, d. h. wir hatten seit jener Zeit am Hamburger Konservatorium einen besonderen Kursus Generalbasspiel, für den ich mich außer gelegentlicher Heranziehung Bachscher und Händelscher bezifferten Bässe (Altkompagnements) des Hannoverischen Choralbuchs von Heinrich Endhausen bediente. (Es ist ein Zeichen der Zeit, daß die zweite Auflage dieses ausgezeichneten Werkes mit ausgearbeiteten vierstimmigen Sätzen erschienen ist, so daß es mir und meinen Schülern nur mit Mühe gelang, einiger Exemplare der ersten Auflage habhaft zu werden.) Der Erfolg war ein überraschender. Denn es stellte sich dabei heraus, daß Schüler, welche zu Hause oder auch in der Klasse an der Tafel ihre Arbeiten fehlerfrei ausführten, sich als jämmerliche Stümper erwiesen, sobald ich sie ans Klavier setzte, während umgekehrt andere am Klavier sich zum mindesten ebenso geschickt anstellten, wie bei den schriftlichen Arbeiten. Mit anderen Worten: das Ausführen der Harmonieaufgaben am Klavier stellt ganz neue Anforderungen an den Schüler, die so bedeutsam in ihren Erfolgen sind, daß ich das Generalbasspiel von der Stunde an für einen Hauptbestandteil der Ausbildung in der Harmonielehre ansehen mußte. Diese Anforderungen sind:

- 1) Geistesgegenwart, ein energisches Sichzusammenraffen und Konzentrieren auf die Aufgabe, so daß wirklich eine Verwertung der angesammelten Kenntnisse im Moment, eine gewisse Schlagfertigkeit möglich wird;
- 2) ein ausgebildetes Stimmgefühl, ein lebendiges Bewußtsein der Polyphonie, ein nicht mechanisches, sondern seelisches Verfolgen des Ganges der vier Stimmen.

Der zweite Punkt ist der wichtigere; ein wirklicher Musiker muß imstande sein, gleichsam seine Seele oder sagen wir seine lebendig arbeitende Phantasie, seinen in die Finger über-

strömenden Willen zu teilen und vollbewußt die vier Melodiefäden des vierstimmigen Satzes zugleich zu verfolgen und korrekt fortzuspinnen, ohne daß sie sich verwirren oder abreißen. Daß das nicht nur für die Improvisation, sondern erst recht für die Komposition Vorbedingung ist, versteht sich ja von selbst; hier zeigt sich aber ein Mittel, solche Fähigkeiten auch bei denen, welche nicht berufen sind, selbstschöpferisch aufzutreten, bis zu einem Grade auszubilden, der ein mächtiges Erstarren ihrer künstlerischen Qualitäten verbürgt.

Ohne Übertreibung darf ich sagen, daß keiner meiner Schüler an den Übungen im Generalbassspiel ohne deutlich erkennbaren Nutzen teilgenommen hat, und ich bitte daher voll heiligster Überzeugung alle meine Kunstgenossen, mit dem Generalbassspiel einen Versuch zu machen: sie werden es nicht zu bereuen haben!

Allerdings setzt die Überwachung dieser Übungen einen guten Lehrer voraus; wer nicht einigermaßen der Improvisation am Klavier oder doch (wenn er nicht Klavierspieler ist) der korrekten polyphonen Komposition fähig ist, wer etwa selbst bei schriftlichen Arbeiten und Kompositionsversuchen mit groben Satzfehlern zu kämpfen hat, wer Fehler sehen muß, um sie zu finden, der ist nicht fähig, seine Schüler Generalbass spielen zu lassen. Indessen unterschätze sich der Lehrer nicht. Hat er früher selbst nie Übungen dieser Art gemacht, so mag es ihm wohl gewagt scheinen, dergleichen von seinen Schülern zu verlangen; er versuche daher zunächst ein Weilchen, sein eigener Schüler zu sein, d. h. überzeuge sich durch eigene Versuche, ob er des reinen Satzes am Klavier fähig ist, und erwerbe sich, wenn der Versuch gut ausfällt, soviel Gewandtheit, daß er den Schülern ohne Stocken vormachen kann, was sie tun sollen.

Was nun die Anlage des vorliegenden Buches speziell angeht, so ist dieselbe nur bezüglich der Folge der Teile (A, B, C, D) progressiv, während innerhalb derselben die Folge der einzelnen Nummern nicht eingehalten zu werden

braucht (die Choräle sind innerhalb A, C und D alphabetisch nach den Textanfängen geordnet). Eine höchst bedeutsame Mittelstufe — das Transponieren der Choräle mit samt dem bezifferten Baß in andere Tonarten — konnte überhaupt nicht als besonderer Teil hervortretend markiert werden. Es sei daher angelegentlichst auf die textlichen Anleitungen für den Gebrauch des Buches verwiesen. Auch die Verlegung der Melodie in den Tenor ist eine Aufgabe mit ganz eigenartigen neuen Schwierigkeiten, erfordert aber ebenfalls keine neuen Beispiele, da die meisten Bässe durch Verlegung der Melodie in die tiefere Oktave nicht unterschritten werden (im Notfall hilft man sich durch Tieferlegung des Basses).

Daß ich für die Beispiele, in denen nur die Melodie gegeben ist, anstatt G. Webers schließlich doch nicht ausreichender Bezifferung meine aus derselben erwachsene neue Bezifferung angewandt habe, wird hoffentlich auch denen kein Stein des Anstoßes sein, welche nach diesem Buche das Generalbaßspielen üben lassen, aber den Unterricht in der Harmonielehre nicht nach meiner Methode, sondern etwa nach Richter oder Zadaßohn mit Anwendung der Generalbaßbezifferung erteilt haben. Für diese ist natürlich die hier gegebene Erklärung der Generalbaßzeichen ebenso überflüssig, wie für die einem meiner Harmonie-Lehrbücher*) vorgebildeten die Erklärung des Klangschüssels überflüssig ist; ich glaubte aber mit beiden Faktoren rechnen zu müssen. Die Vorzüge der Generalbaßbezifferung gegenüber meiner neuen**) treten besonders bei den Transpositionsübungen deutlich hervor;

*) „Handbuch der Harmonielehre“, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel 6. Aufl. 1917, französisch 1902, italienisch 1906; bezw. „Vereinfachte Harmonielehre“, London, Augener & Co. 1893, engl. 1895, franz. 1899, russisch 1901 oder „Elementarschulbuch der Harmonie“ (Max Hesses Verlag 1906, 2. Aufl. 1915).

**) Durch die zuerst in der „Vereinfachten Harmonielehre“ entwickelte Funktionsbezeichnung (mit T, S, D) ist dieselbe aber auch für die Transposition und für die tonalen Sequenzen der Generalbaßbezifferung mindestens gewachsen geworden.

worin umgekehrt meine Bezifferung dem Generalbaß überlegen ist, beweist der Teil B zur Genüge (dieselbe gegenüber den Ansätzen zu etwas Ähnlichem bei Gottfried Weber und seinen Nachfolgern Friedrich Schneider, E. Fr. Richter usw. als logische Fortbildung zu erweisen, sehe ich hier keine zwingende Veranlassung; man sehe darüber den Artikel Gottfried Weber in meinem „Musiklexikon“). Vielleicht befreundet sich der eine oder andere Lehrer, wenn er die Brauchbarkeit meiner Bezifferung für die höheren Stufen dieser Übungen erprobt hat, mit den Gedanken, sie auch für den Anfangsunterricht in der Harmonielehre zu verwerten, wie umgekehrt die allzu-eifrigen Anhänger meiner Methode bemerken werden, daß der Generalbaß doch auch für die Zukunft noch zu etwas nütze ist und nicht ganz in die Rumpelkammer gehört!

Hamburg, im Mai 1889.

Dr. Hugo Riemann.

Vorwort der zweiten Auflage.

Daß der Katechismus des Generalbaßspiels später als diejenigen der Kompositionslehre und der Musikgeschichte zur Neuauflage kommen würde, habe ich mir im Jahre 1889 freilich nicht träumen lassen. Angesichts der ausgezeichneten Erfolge der Übungen dieser Art und des lebhaften Interesses der in dieselben hineingewachsenen Schüler mußte ich eine schnellere, allgemeinere Wiederaufnahme einer Disziplin erwarten, welche bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts die eigentliche Grundlage der Musiker-Erziehung gebildet hatte. Daß ich mich in dieser Erwartung getäuscht, ist ein bedauerliches Zeichen, wie sehr doch immer noch der Durchschnittsunterricht in der Musiktheorie sich in den schläfrigen, energie- und interesselosen

Formen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewegt. Denn daß die 3000 Exemplare der ersten Auflage dieses Katechismus erst in 12 Jahren erschöpft wurden, erklärt sich nicht etwa dadurch, daß der Bedarf durch stärkere Gangbarkeit anderer Bücher dieser Art gedeckt worden wäre. Nein, das kleine Büchelchen steht noch heute isoliert da und der Beweis ist damit erbracht, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Musiklehrer und Musikbildungsanstalten das Generalbaßspielen in den Lehrplan aufgenommen hat.

Ich rede nicht ins Blaue, sondern stütze mich auf Tatsachen. Es ist gewiß kaum glaubhaft, aber darum doch nicht minder wahr, daß die maßgebenden Vertreter der theoretischen Fächer an einer der größten Musikschulen Deutschlands vor wenigen Jahren eine Anregung des Direktors mit dem Gutachten beantwortet haben, daß das Generalbaßspielen „gewiß sehr nützlich, aber doch nicht so wichtig sei, daß man dafür besondere Stunden ansetzen könne“ (!). Jeder Schüler, der das Generalbaßspielen praktisch kennen gelernt hat, weiß, daß im Gegenteil das Generalbaßspielen nur allzuviel Zeit in Anspruch nimmt, wenigstens in den ersten Stadien bis zur Erlangung einiger Routine. Freilich ob die auf pekuniäre Rentabilität angelegten privaten Konservatorien auf ihre Rechnung kommen können, wenn sie dem Generalbaßspielen soviel Zeit zuwenden, wie es erfordert, um seinen vollen Nutzen zu entfalten — das ist eine Frage, die ich selbst nicht ohne weiteres zu bejahen wage. Doch wäre schon viel gewonnen, wenn nur gegen Ende der gemeinen Harmoniekurse die Schüler zu 6 oder 8 in der Stunde ein halbes Jahr lang wöchentlich einmal Anleitung zum Generalbaßspielen erhielten. Meine Erfahrungen seit 1886 lehren freilich, daß die Schüler, die einmal damit einen Anfang gemacht haben, nach Fortsetzung der Übungen verlangen, und das mag wohl für den Etat der Privat-Konservatorien seine Bedenkllichkeiten haben.

In meinen beiden Katechismen Partiturspiel und Orchestrierung habe ich wiederholt Gelegenheit genommen,

darauf hinzuweisen, welche außerordentlichen Vorteile dem Musiker für alle weiteren Stufen der Ausbildung die Generalbaß-Routine bietet; das Partiturspiel ergibt sich ganz von selbst als nächste Nutzanwendung derselben und die Orchestrierung ist wieder nichts anderes als eine Anwendung derselben Prinzipien in der umgekehrten Richtung (beim Partiturspiel Zusammenfassung der Stimmen in die engen Grenzen des zweihändig greifbaren, bei der Orchestrierung Auseinanderlegung des greifbaren [mit dem sich die Konzeption im allgemeinen deckt] auf das weite Gebiet der Orchestertongebung). Ich zweifle darum nicht, daß die genannten beiden Katechismen ganz bedeutend dazu helfen werden, das Generalbaßspielen in größerem Maßstabe in Aufnahme zu bringen.

Was ich im Vorwort der ersten Auflage nur von ferne andeutete, die Wichtigkeit der Generalbaßroutine für die Ausführung älterer Werke in ihrer Originalgestalt, hat in dem letzten Jahrzehnt auch mehr Überzeugungskraft gewonnen. Das auffällig erstarkende Interesse unserer Historiker für die ältere Instrumentalmusik, in welcher der Generalbaß ein integrierender Faktor ist, hat zur Veröffentlichung einer großen Zahl von Kammermusikwerken mit beziffertem Baß Anstoß gegeben, die teilweise schon erfolgt ist, zum größten Teile aber noch unmitttelbar bevorsteht. Wenn auch manchen dieser Publikationen ein ausgearbeiteter Klavierpart beigegeben worden ist, so reizt doch die neue Veröffentlichung der bezifferten Bässe gar manchen guten Musiker, sich zu versuchen, ob er's nicht besser kann als der Herausgeber. Und das ist recht so. Bedarf es doch auch für die Bearbeitung noch nicht wieder veröffentlichter Werke dieser Art, deren Menge unglaublich groß ist, noch mancher künftigen Arbeitskraft, deren Schulung durch das Generalbaßspiel unerläßlich ist.

Die neue Auflage des Katechismus trägt auch diesen Ausfichten Rechnung, wenn auch nur in bescheidenem Maße. Die Aufnahme einiger weiteren Beispiele von Kompositionen mit bezifferten Bässen setzt zwar den Katechismus nicht in stand,

auf die volle Höhe der Künstlerschaft zu führen, welche zur stilgerechten Ausführung der Akkompagnements klassischer Werke mit Continuo befähigt, aber sie gibt doch wenigstens einen Begriff, wie mannigfache höhere Aufgaben desjenigen harren, der durch die einfachen Übungen der den Hauptinhalt des Katechismus bildenden Choralübungen vorgeschult ist. Eine weiter ausgeführte Schule des Akkompagnements in Gestalt einer Anthologie ganzer Sätze aus der guten Generalbassliteratur (in großem Notenformat) wird mit der Zeit wohl auch begehrt werden. Einstweilen reicht aber der Katechismus in seiner bisherigen Gestalt noch aus, da er wie gesagt noch immer allein eine klaffende Lücke unserer Musikbildungsmittel ausfüllt.

Die internen Umgestaltungen, die der Katechismus in der neuen Auflage erfahren hat, bedürfen nicht der Aufweisung und Motivierung. Daß ich den großen Fortschritt der Funktionsbezeichnung der Harmonien auch in dieses Werkchen überführen mußte, versteht sich ja von selbst. — Die praktischen Erfahrungen der durch 16 Jahre regelmäßig abgehaltenen Kurse haben manche wertvolle Winke gezeitigt, die ich den Freunden des Katechismus nicht vorenthalten durfte. Auch in der Handhabung der Bezifferung, sowohl des Generalbasses als des Klavierschlüssels, wird man manche kleine Abweichung entdecken, die nicht bedeutungslos ist. Z. B. hat die Erfahrung gelehrt, daß es praktisch ist, in Fällen, wo die Sexte oder Quarte in der Melodie liegt, doch den Quartsextakkord voll mit $\frac{6}{4}$ und nicht bloß mit 4 oder 6 zu bezeichnen, da $\frac{6}{4}$ eine geläufige Formel ist, während 6 oder 4 allein Aufenthalt verursachen; ebenso ist im Klavierschlüssel sowohl wie im Generalbass das von neuer Konstruktion dispensierende Zeichen der bleibenden Harmonie (. . . bezw. —), wo nur möglich, angewandt worden. Hier mit Änderungen bedeckte Handexemplare sind nach dieser Richtung ausgiebig verwertet worden.

So sei denn nochmals aufs eindringlichste gebeten, das Generalbassspiel nicht als eine bloße Probe aufs Exempel

anzusehen, sondern vielmehr als eine unentbehrliche Ergänzung und als das allerverlässlichste Förderungsmittel der theoretischen Ausbildung. Die Physiologen und Psychologen der neuesten Zeit wissen gar viel zu berichten von Muskelgefühlen beim Musikhören, Musiklesen, Musikdenken. Diese Muskelgefühle werden durch das Generalbassspielen auch in den Händen in ganz merkwürdiger Weise entwickelt; fehlerhafte Parallelen fühlt ein wohlgeschulter Generalbassspieler gar bald sicher in den Fingern, die sich geradezu sträuben, die Parallelen auszuführen, bevor das Auge sie begriffen hat. Das ist es, was ich bereits in der Vorrede der ersten Auflage mit „Vierteilung des in die Finger überströmenden Willens“ meinte. Die Bedeutung dieser Errungenschaft für den Komponisten und zwar nicht nur den am Klavier improvisierenden liegt auf der Hand; aus meiner Lehrer-Erfahrung will ich noch hinzufügen, daß beim stummen Durchsehen von Aufgaben oft schon der in der Hand gehaltene Stift den glatten Verlauf der leisen Muskelgefühle stört und das sofortige Auffinden der bessern Wege erschwert.

Leipzig, Ende Februar 1903.

Hugo Riemann.

Vorwort zur dritten Auflage.

Statt der 12 Jahre der ersten hat die zweite Auflage nur 6 Jahre gebraucht, um aufgebraucht zu werden. Wächst der Absatz in dieser Progression weiter, so sind Klagen über Vernachlässigung des Generalbassspiels nicht ferner am Platze. Bis auf einige Fehlerverbesserungen unterscheidet sich die neue Auflage nicht von der zweiten.

Herbst 1909.

Hugo Riemann.

Inhalt.

	Seite
Die pädagogische Bedeutung des Generalbassspiels	III
Vorwort der zweiten Auflage	VIII
Vorwort der dritten Auflage	XII
Vorwort der vierten Auflage	II
Einleitung	
a) Erklärung der Generalbassbezifferung	1
b) Erklärung der Weberschen Akkordschrift	9
c) Erklärung der Riemannsichen Bezifferung	
a) Klangschlüssel. β) Funktionsbezeichnung	12

I. Anleitung zu den Übungen.

A. Melodien mit bezifferten Bässen.

1. Stufe: Enge Lage	20
2. Stufe: Weite Lage	28
3. Stufe: Transponierendes Spiel von Melodien mit bezifferten Bässen	34
4. Stufe: Melodie im Tenor	43

B. Nur eine (bezifferte) Stimme gegeben.

5. Stufe: Bezifferte Bässe ohne Melodien	45
6. Stufe: Bezifferte Melodien ohne Bässe	50

C. Harmonisierung unbeziffelter Melodien.

7. Stufe: Harmonisierung auf Grund einer nicht bezifferten Bassstimme	52
8. Stufe: Melodie allein gegeben ohne Andeutung der Harmonie und ohne Bass	53

II. Aufgaben für die Übungen im Generalbassspiel.

A. Melodien mit bezifferten Bässen.

Nr. 1—30. Choräle	56—84
-----------------------------	-------

Nr.		Seite
B. Bezifferte Bässe ohne Melodien.		
" 31—44.	Aus Matthejens kleiner Generalbassschule	85—89
" 45.	Bassstimme des Largo aus Arc. Corellis Trio-sonate Op. 3 II	90
C. Bezifferte Melodien ohne Bass.		
46—68.	Choräle	91—110
69—80.	Zwölf schottische Lieder mit reiner Moll-Har- monisierung	111—123
D. Melodien ohne Bezifferung.		
81— 86.	Choräle mit Bass	124—131
87—106.	" ohne Bass	132—140
E. Einige Übungsbeispiele für das freie Akkompagnement auf Grund eines bezifferten Basses.		
107.	„Gehe, guter Peter gehe“ (J. Ad. Hiller)	141
108.	„Aber ohn' ein Wort zu sagen“ (Ph. E. Bach)	142
109.	Handstück aus H. E. Müllers Klavier- schule (1818)	144
110.	Menuett aus D. G. Türks Klavier- schule	145
111.	Menuett von G. Ph. Telemann	147
112.	Giga aus Arc. Corellis Trio-sonate Op. 4 XII	149
113.	Aria. Largo aus G. F. dall'Abacos Trio- sonate Op. 3 IX	151
114.	Allegro aus G. B. Vitalis Trio-sonate Op. 2 VIII	153
115.	Adagio aus Händels 10. Sonate für Flöte und Bass	155
116.	Largo aus desselben 12. Flöten- sonate mit Bass	156
117.	Largo aus J. S. Bachs C-dur-Sonate für 2 Violinen mit Bass	159

Alphabetisches Verzeichnis

der im Katechismus enthaltenen Choräle.

Nr.		Seite
1.	Ach Gott und Herr	56
2.	Ach, Gott vom Himmel	57
81.	Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig	124
3.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr	58
82.	An Wasserflüssen Babylon	125
46.	Auf, auf mein Herz	91
47.	Aus meines Herzens Grunde	92
83.	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	127
4.	Brunnquell aller Güter	59
84.	Christ lag in Todesbanden	128
48.	Christ unser Herr vom Jordan kam	93
5.	Christus, der ist mein Leben	60
49.	Da Jesus am Kreuzestamm	94
85.	Das alte Jahr vergangen ist	129
50.	Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre	94
6.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot	60
51.	Du Friedefürst Herr Jesu Christ	95
52.	Du o schönes Weltgebäude	96
53.	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	97
7.	Ein' feste Burg ist unser Gott	61
54.	Eins ist Not	98
56.	Ermuntre dich du schwacher Geist	99
57.	Erschienen ist der herrlich Tag	100
8.	Es ist das Heil uns kommen her	62
86.	Es wolle Gott uns gnädig sein	130
9.	Freu dich sehr o meine Seele	63
57.	Gelobet seist du, Jesu Christ	101
58.	Gib dich zufrieden und sei stille	101
10.	Gott des Himmels und der Erden	64
87.	Herr Christ ein'ger Gottes Sohn	132
88.	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	132
89.	Herzlich lieb hab ich dich Herr	132
11.	Herzlich tut mich verlangen	65
12.	Herzlichster Jesu, was hast du verbrochen	66
90.	Ich bin ja, Herr, in deiner Macht	133

Nr.		Seite
13.	Ich dank dir, lieber Herr	67, 102
91.	Ich dank dir schon durch deinen Sohn	134
92.	Ich glaub an einen Gott allein	134
93.	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	134
94.	Jerusalem; du hochgebaute Stadt	135
60.	Jesu Leiden, Pein und Tod	103
14.	Jesu, meine Freude	68
15.	Jesus, meine Zuversicht	69
16.	Kein Stündlein geht dahin	90
61.	Komm, o Gott Schöpfer, heil'ger Geist	104
17.	Komm süßer Tod	71
62.	Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	105
95.	Laßt uns doch Christo dankbar sein	135
96.	Liebster Jesu, wir sind hier	136
18.	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	72
97.	Lobt Gott ihr Christen allzugleich	137
19.	Mache dich, mein Geist bereit	73
63.	Machs mit mir Gott	106
64.	Meinen Jesum laß ich nicht	106
65.	Mit Fried und Freud fahr ich dahin	107
98.	Mitten wir im Leben sind	138
99.	Morgenglanz der Ewigkeit	139
20.	Nun danket alle Gott	74
71.	Nun freut euch, liebe Christen 'gmein	108
21.	Nun ruhen alle Wälder	75
72.	O Ewigkeit du Donnerwort	109
100.	O Gott, du frommer Gott	139
11.	O Haupt voll Blut und Wunden	65
22.	O Traurigkeit, o Herzeleid	76
73.	Preis, Lob und Ehr	110
101.	Schmücke dich, o liebe Seele	140
23.	Salet will ich dir geben	76
102.	Vom Himmel hoch, da komm ich her	100
24.	Wachet auf, ruft uns die Stimme	77
103.	Warum betrübst du dich mein Herz	141
25.	Was Gott tut, das ist wohlgetan	79
104.	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit	141
26.	27. Wer nur den lieben Gott läßt walten	80, 81
28.	Wie groß ist des Allmächt'gen Güte	81
29.	Wie schön leucht' uns der Morgenstern	82
105.	Wie soll ich dich empfangen	141
106.	Wo Gott der Herr nicht bei uns ist	142
30.	Wunderbarer König	83

Einleitung.

a) Erklärung der Generalbassbezeichnung

(für diejenigen Schüler, welche den vierstimmigen Satz nach des Verfassers „Handbuch der Harmonielehre“ erlernt haben).

Die zur Anwendung kommenden Zahlen sind 2 3 4 5 6 7 8 9 (10 11 12 13); dieselben bezeichnen (gerechnet vom Bassnote aus) die Stufen nach den Vorzeichen der Tonart, also:

- 2 die Sekunde
- 3 die Terz
- 4 die Quarte
- 5 die Quinte
- 6 die Sexte
- 7 die Septime
- 8 die Oktave
- 9 die None
- 10 die Dezime
- 11 die Undezime
- 12 die Duodezime
- 13 die Terzdezime

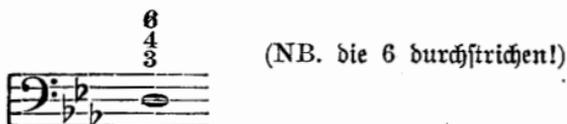
} in der Größe, wie sie von dem bezifferten Tone aus sich nach der Tonartvorzeichnung ergeben.

Sollen nicht die den Tonartvorzeichen entsprechenden Töne der verlangten Stufen genommen werden, sondern erhöhte oder erniedrigte, so wird das durch dieselben Versetzungszeichen gefordert wie in der Notenschrift (\sharp , \flat , \natural , \times , $\flat\flat$, $\sharp\sharp$ vor oder hinter der Zahl). Doch wird die Erhöhung gewöhnlich mittels Durchstreichen der Zahl angedeutet z. B. \sharp f. v. w. $\sharp\sharp$, \flat f. v. w. $\flat\flat$ usw. Bezüglich früherer schwankenden Gebräuche in der Anwendung der Versetzungszeichen verweise ich auf den Schluß dieses Abschnittes (S. 6 ff.)

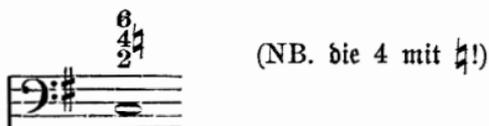
Unter allen Umständen ist die Baßstimme gegeben, sei es in Noten, sei es in Buchstaben; die zur Baßstimme hinzuzunehmenden Afforde werden daher stets vom Baßtone aus berechnet und durch die den Stufenabständen entsprechenden Ziffern ausgedrückt, z. B. ist



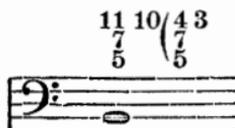
f. v. w. d mit seiner Terz, Quarte und Sexte (nach der Vorzeichnung) also d f g h (= g⁷). Folgende Bezifferung:



bedeutet dieselben Stufen, aber die Sexte einen Halbton höher, als die Vorzeichnung sie ergibt (h statt b, also wieder d f g h = g⁷). Ferner bedeutet



c mit Sekunde, Quarte und Sexte, aber die Quarte um einen Halbton erniedrigt (f statt fis, also c d f a = f⁶).



bedeutet h mit Quinte, Septime und Undezime (= Quarte), letztere zur Dezime (Terz) fortschreitend, also: h f a e — d (= a^{IV V}_{VII}).

Eine Anzahl praktischer Abkürzungen erleichtern aber sowohl das Beziffern als das Entziffern; diese sind:

a) Das Fehlen aller Ziffern über resp. unter einer Note (es ist gleichgültig, ob die Bezeichnung über- oder untergeschrieben wird) einer übrigens bezifferten Stimme*) verlangt Terz und Quinte (den **Dreiklang**) nach der Tonartvorzeichnung also:



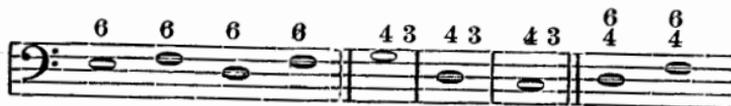
f. v. w.: c+ °a g7 h7 gis (c5[<])
V>

b) über (unter) der Note allein stehende Versetzungszeichen beziehen sich auf die Terz z. B.:



f. v. w.: e+ °c dis+ °fis °as

c) die 6 schließt die Quint aus, die 4 schließt die Terz aus, wenn diese nicht besonders durch 5 resp. 3 gefordert sind, also:



f. v. w.: c+ °a g7 aV< (h7/5>) g4 3 aII III c4<3 d4(6/5) g7

aber:



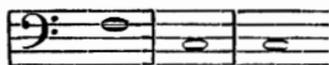
f. v. w.: g7 f7< g9> g9> c4<

*) Man schrieb und druckte im 17.—18. Jahrhundert auch in Menge fürs Akkompagnement bestimmte Bässe ohne alle Bezeichnung, indem man vom Cembalisten voraussetzte, daß er selbst die rechte Harmonie zu finden wisse. Besonders sind Sonatenwerke für ein Soloinstrument (Violine, Flöte usw.) mit Cembalo gewöhnlich ohne Bezeichnung in Partitur gedruckt, auch wohl mit der Anweisung *ovvero Cembalo solo*, wobei natürlich auch für die Ausführung als Klavierwerk auf füllende Zugaben gerechnet wurde.

NB. Die Bezifferung $\frac{4}{3}$ in dem Sinne, daß statt der Quinte die Quarte eingestellt wird, ist leider darum nicht ohne Mißverständnis möglich, weil $\frac{4}{3}$ als Abkürzung für $\frac{6}{3}$ gebräuchlich ist (ein entschiedener Fehler des Usus, vgl. d.).

Steht unter oder über der 4 ein Versetzungszeichen ohne Zahl (das sich nach b auf die Terz bezieht), so ist das ebensoviel, als wenn die 3 selbst mit hingesezt wäre:

$$\begin{array}{ccc} 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \\ \flat & \flat & \flat \end{array}$$



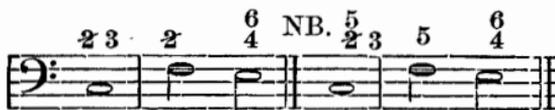
f. v. w.: g^{\flat} f^{\flat} a^{\flat} u. s. f.

d) anstatt $\frac{6}{3}$ schreibt man vielfach nur $\frac{4}{3}$ vor, sofern nicht die 6 ein Versetzungszeichen erfordert, so daß die letzten Beispiele auch mit Weglassung der 6 gleichen Sinn haben würden, da man stets die 3 wegläßt, sobald ein Versetzungszeichen sie mit vertritt:



f. v. w.: g^{\flat} f^{\flat} g^{\flat} b^{\flat} a^{\flat} b^{\flat}

e) anstatt $\frac{6}{4}$ ist allgemein die Abkürzung 2 (Dreiklang auf der Sekunde) gebräuchlich (auch wohl $\frac{4}{2}$), so daß 4 und 6 nur geschrieben werden, wenn sie Versetzungszeichen benötigen. Folgende Bezifferungen werden daher nicht wie bei α) sondern wie β) verstanden:



α) $c^{\flat} 2^{\flat} 3$ $f^{\flat} 2^{\flat}$ $0e$

β) $f^{\flat} c^{\flat} + f^{\flat}$ $0e$

Die Harmonien von β) würden vielmehr die Beischrift der 5 (vgl. NB.) bedingen.

f) wagerechte Striche über der Note bedeuten, daß die durch die vorausgehenden Ziffern bestimmten Töne bleiben, also der Bass allein fortschreitet:

6/4 = 6 - # - - 6/4 6/3 =

f. v. m.: °e ·· (e^{VII}) °h ·· (e⁺) e⁺ ·· (e⁷) g⁺ ·· (g⁷) h⁷ a^{VII}

g) ein schräger Strich über der Note bedeutet, daß dieselbe Wechselnote (schwerer Durchgang) zur folgenden ist, und daß die für letztere übergeschriebene Bezeichnung den bereits für erstere zu nehmenden Akkord anzeigt:

7 6/5 6/5 6

f. v. m.: g⁷ d⁷ e⁷ c⁺

Leider gebrauchen aber manche auch den schrägen Strich als Zeichen der Wiederholung vorher gebrauchter Ziffern, nämlich:

6 statt: 6 6 6 6 6

oder:

7 statt: 7 7 7 7 7

Fälle solcher Art können zwar nicht eben leicht mit denen der andern Art verwechselt werden; doch bedingt die Doppeldeutigkeit des Zeichens immerhin besondere Vorsicht.

h) eine 0 oder auch die Beischrift t. s. (tasto solo, auch nur tastò) bestimmt, daß die also bezeichneten Bassöne nur

allein (ohne Akkorde) angegeben werden sollen. Die Bezeichnung un. (unisono) oder all' 8^{va} (all' ottava) bestimmt, daß auch das Klavier an einem Unisono sämtlicher Stimmen teilzunehmen, also sich der Akkordgriffe zu enthalten hat.

i) wenn schon die Bestimmungen g—h für einfache Bässe, wie wir sie zunächst zu spielen haben, kaum zur Anwendung kommen, so gilt das noch mehr von einigen weiteren für das künstlerische Akkompagnement figurierter Bässe gültigen Gebräuchen, die wir nur der Vollständigkeit wegen gleich hier mit anmerken, nämlich:

α) Ziffern über einer nicht allzulangen Pause gelten dem nachfolgenden Baßtone, deuten aber an, daß die Harmonie bereits auf die Zeit der Pause einsetzt, als der Baß nachschlägt, wobei der betreffende Ton solange der Harmonie fehlen darf, z. B.:

f. v. w.: g7 c+ f6 g7

Über längeren Pausen bezifferte man vom lezt vorausgegangenen Baßtone aus.

β) Durchgangstöne erhalten keine Bezifferung, auch nachschlagende Akkordtöne läßt man bei lebhafter gehenden Bässen ohne Bezeichnung:

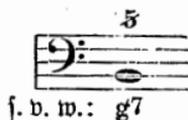
f. v. w.: c+ g+ 0e e+

k) ein früher ziemlich allgemeiner Gebrauch war die Markierung der verminderten Quinte durch ein \flat auch da, wo dieselbe sich aus der Vorzeichnung ohnehin ergibt:

f. v. w.: g7 a9 g9

Desgleichen wurde die verminderte Septime mit 7 \flat verlangt (oder auch mittels Durchstreichens!), auch wo sie leitereigen über dem Bassnote sich ergab (bei NB).

Ein freilich sehr stark irre leitender Mißbrauch ist das Durchstreichen der 5 zur Andeutung der verminderten Quinte, das besonders in Frankreich gebräuchlich war:



Andererseits gebrauchte man gern durchstrichene Zahlen oder ein # bei der Zahl, um ein übermäßiges Intervall anzuzeigen, auch wo dasselbe leitereigen sich ergab:



Ja es ist in älteren Notierungen etwas ganz Gewöhnliches, daß die große und kleine Terz (Dur- oder Mollakkord) durch # und \flat angedeutet werden, wo für solche Zeichen gar kein Anlaß vorliegt:



Auch vergesse man nicht, daß vielfach noch bis stark ins 18. Jahrhundert hinein das # als Auflösungszeichen des \flat und das \flat als Auflösungszeichen des # galt, z. B. (aus Gottfr. Kellers 'Rules to playing a thorough-bass' 1731):



7 6 # 6 6 7 6 NB. # 7 NB. 7
4 # 3 #

f7 6 e+ ..6 h+ °fis a0 °e h7 °h h4 3 e+ ufw.

Hier ist sogar bei NB. fis als selbstverständliche reine Quinte zu h vorausgesetzt (das # fordert nicht fis, sondern dis).

Es ist nicht der Zweck dieses Katechismus, zur korrekten Entzifferung alter Generalbassnotierungen (17. Jahrhundert) anzuleiten. Wir deuten vielmehr diese alten Abweichungen vom Grundprinzip der Generalbassschrift nur an, um darzutun, wie seit lange, eigentlich von je her, der Mangel der Generalbassschrift, daß sie die Harmoniebedeutung der Akkorde gar nicht verrät, empfunden wurde, und wie gar mancherlei Versuche man machte, das Schlichte, Natürliche von dem Künstlicheren durch die Art der Bezifferung zu unterscheiden. Aber dieses Hineintragen theoretischer Begriffe in die nur rein praktisch als abgekürzte Notierung erdachte Bezifferung konnte nur verwirren. Gottfried Weber betrat daher einen richtigen Weg, indem er für die Bedürfnisse der Harmonielehrmethode eine neue Art der Akkordbezeichnung ersann, welche nicht an einen Bass gebunden war und anstatt nach den einzelnen Tönen eines Zusammenklangs vielmehr nach der Harmoniebedeutung der Akkorde fragte.

Für den ersten Anfang werden noch folgende Winke dienlich sein, welche das erstrebenswerte Ziel, die Bezifferung ohne Zögern in Griffe umzusetzen, wesentlich schneller zu erreichen ermöglichen:

Der Generalbass rechnet nach Terzen. Der durch Fehlen aller Ziffern geforderte Dreiklang besteht aus zwei Terzen übereinander. Eine 7 fordert dazu eine dritte Terz. Die drei Umkehrungslagen der Septimakkorde sind vorzustellen als

Terzquartseptakkord

6 •
34 = ••
1 •

Quintseptakkord

56 ••
3 = ••
1 •

Sekundakkord

6 •
4 = ••
12 ••

der erste mit der Sekunde (••) in der Mitte, der zweite mit der Sekunde oben, der dritte mit der Sekunde unten. Überall kommt es nur darauf an, schnell alles zu sehen, was keine Terz ist.

Der Terzquartseptimenakkord ($\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$) werde zunächst als Terzquartsextakkord vorgestellt, dann aber die Septime statt der Sext gegriffen.

b) Erklärung der Weberschen Akkordschrift

(für die nach des Verfassers Methode vorgebildeten Schüler; zugleich aber für die nach Generalbaßmethode vorgebildeten als Übergangsglied zur Erleichterung des Verständnisses des Klangschlüssels).

Rameaus Lehre von der Umkehrung der Akkorde ist der eigentliche Ausgangspunkt der neueren Harmonielehre. Erst seit Rameau (1722) lernen die Harmonieschüler, daß die Harmonien bei b) mit denen bei a) identisch sind:



Rameau machte auch einen sehr bemerkenswerten, aber wegen unpraktischer Anlage verunglückten Versuch, die Generalbaßschrift zu reformieren • („Dissertation sur les differents méthodes d'accompagnement“ 1732, 2. Aufl. 1742; vgl. meine Geschichte der Musiktheorie S. 483 ff.). Er schlug dabei einen ähnlichen Weg ein wie Gottfried Weber (1817), indem er die Grundtöne (Sons fondamentaux) der Harmonie durch große Buchstaben bezeichnete. Leider vermengte er mit diesem vernünftigen Prinzip mehrere ganz heterogene obzwar an sich ebenso vernünftige Ideen, z. B. 2 für den Dreiklang der zweiten Stufe, X für den verminderten Dreiklang der 7. Stufe, aj. [= sixte ajoutée] für die der Subdominate beigegebene charakteristische Sexte, besonders bei Modulationen. Dadurch wurde seine Bezeichnung unübersichtlich und vermochte nicht, sich einzubürgern. Sie enthält aber entschieden die ersten Elemente der Weberschen Akkordbezeichnung.

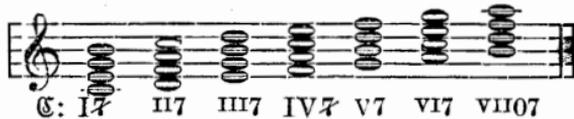
Gottfried Webers (1817) zuerst von Friedrich Schneider (1820) akzeptierte und von diesem an G. Fr. Richter (1853) und andere weitergegebene Akkordbezeichnung ist folgende:

a) ein großer deutscher Buchstabe (z. B. C) bedeutet den Durakkord (großen Dreiklang), ein kleiner Buchstabe (z. B. c) den Mollakkord (kleinen Dreiklang), der auf dem gleichnamigen Tone seinen Sitz hat.

b) eine Null 0 beim kleinen Buchstaben deutet an, daß die Quinte vermindert ist, d. h. Oc ist f. v. w. c es ges. Hier zeigt sich Webers erster großer Fehler; denn da er (wie schon Rameau) den verminderten Dreiklang als unvollständigen Septimenakkord erkannte (2. Aufl. des „Versuchs einer geordneten Theorie der Tonkunst“ I. S. 215), so hätte er auch ein Mittel suchen müssen, diese Bedeutung auszudrücken. Diese Unterlassungssünde hatte aber die verdrößliche Folge, daß seine Nachfolger nur seine Bezeichnung, nicht aber seine Erklärung dieses Akkords übernahmen, d. h. daß der verminderte Dreiklang fortfuhr, für einen richtigen Dreiklang, als dritter im Bunde neben dem Dur- und Mollakkorde zu gelten.

c) eine 7 bedeutet die kleine Septime, eine durchstrichene (7) die große Septime.

d) die Stellung der Harmonien in der Tonart wird angezeigt durch römische Zahlen, welche die Stufe bezeichnen, auf welcher der Akkord seinen Sitz hat; dabei ist eine große Zahl f. v. w. Durakkord, eine kleine Zahl f. v. w. Mollakkord, eine kleine mit 0 f. v. w. verminderte Dreiklang, z. B.



(daß vor geschriebene C bedeutet hier die C-dur-Tonart).

Nach Webers Akkordschrift ist also z. B. die Akkordfolge
A-moll — D-moll:

a: I — IV oder C: VI — II oder F: III — VI oder auch
d: V — I.

e) Es wäre nicht unmöglich gewesen, die Akkordschrift so auszubauen, daß man vermittelst derselben alle Harmoniebildungen hätte bezeichnen können; es hätte dazu weiter nichts bedurft, als daß man den vom Generalbaß her üblichen Zahlen ähnlich wie der 7 (= kleine Septime) eine bestimmte Größenbedeutung für die Intervalle beigelegt hätte (wie ich das in meiner neuen Bezifferung getan habe). Darauf verfiel aber niemand; vielmehr beschränkten sich Webers Nachfolger, gleich ihm besangen in der Rameauschen einseitigen Zurückführung der Harmonien auf übereinandergebaute Terzen, alle Arten von Dreiklängen (auch den „übermäßigen“ und „hartverminderten“) und wenigstens die wichtigsten Arten von Septimenakkorden bezeichnen zu können. Dies ermöglichten sie durch Hinzufügung eines † oder ' zu dem großen Buchstaben, um den übermäßigen Dreiklang anzuzeigen:

C+	oder	C'	f. v. w. c e gis	(überm. Dreiklang)
C+7	"	C'7	" c e gis h	
C+7	"	C'7	" c e gis b	

sowie durch Kombination der 0 mit dem großen Buchstaben und der 7:

C0	=	c e ges	(hartverminderter Dreiklang)
C07	=	c e ges b	
c070	=	c es ges heses	(vermindert. Septimenakk.)

Merkwürdigerweise gebrauchte Weber die 9 nicht zur Bezeichnung der None, obgleich er dieselbe als vierte Terz überm Grundtone für einen wesentlichen Ton hielt und sogar den „kleinen Septimenakkord“ h d f a vom großen Nonenakkorde g h d f a durch Auslassung des Grundtones ableitete (wie schon Rameau tat). Offenbar fehlte ihm ein Zeichen für die kleine None, die ja freilich häufiger ist als die große (er hätte recht wohl die 9 für die kleine und 8 für große None verwenden können). Nichts hätte ja auch gehin-

bert, Vorhalte durch Zahlen anzuzeigen, wenn er nur ein Erniedrigungszeichen neben dem die Erhöhung andeutenden Durchstreichen zur Hand gehabt hätte! So blieb der Anlauf zu einer für die Zwecke der Harmonielehre viel brauchbareren weil nutzbringenderen, belehrenderen Bezeichnungsweise statt der Generalmaßbezifferung leider in den Anfängen stecken.

c) Erklärung der Riemannschen Bezifferung

(für die nach Generalmaßmethode vorgebildeten Schüler).

a) Klangschlüssel.

Das eigentlich Neue an dem Klangschlüssel ist die Geltendmachung der seit Jahrhunderten von den bedeutendsten Theoretikern (Bartino, Salinas, Rameau, Tartini, M. Hauptmann) erkannten und betonten Auffassung des Mollakkords als eines dem Durakkord durchaus gegensätzlichen Gebildes. Der Mollakkord besteht aus Prim, großer Unterterz und reiner Unterquint, wie der Durakkord aus Prim, großer Oberterz und reiner Oberquint besteht:

Durakkord	{	g.. Oberquint	e.. Hauptton	}	Mollakkord.
		e.. Oberterz	c.. Unterterz		
		c.. Hauptton	a.. Unterquint		

Der Durakkord ist daher ein Oberklang, der Mollakkord ein Unterklang; jener wird nach seinem tiefsten, dieser nach seinem höchsten Tone bezeichnet und benannt, und zwar bedeuten die (von A. v. Öttingen zuerst vorgeschlagenen) Zeichen:

+ den Oberklang, den reinen Dreiklang über,

o den Unterklang, den reinen Dreiklang unter dem durch den Klangbuchstaben angezeigten Tone. Es ist also

c+ = der C-dur-Akkord

oe = der Mollakkord unter e (A-moll-Akkord).

Ein besonderes Zeichen für den verminderten oder gar den übermäßigen und hartverminderten Dreiklang hat der Klangschlüssel nicht, da diese wie überhaupt alle dissonanten Akkorde vom Dur- oder Mollakkord abgeleitet werden müssen. Jede noch so komplizierte Harmonie ist auf einen Dur- oder Mollakkord zurückzuführen und erhält

je nach der Art der Ableitung von einem solchen ihre besondere Bezeichnung.

Die Zeichen, durch welche die neue Bezifferung sich vervollständigt, sind:

- a) die Zahlen 1—10 (Durzahlen) zur Bezeichnung der Stufen, gerechnet vom Grundtone eines Oberklanges (Durakkordes) aus nach oben.
- b) Die Zahlen I—X (Mollzahlen) zur Bezeichnung der Stufen, gerechnet vom Haupttone eines Unterklanges (Mollakkordes) nach unten.
- c) Das um einen halben Ton erhöhende $<$ und das um einen halben Ton erniedrigende $>$ bei der Zahl.
- d) Das Durchstreichen des Klangbuchstaben resp. einer Zahl bedeutet, daß der betreffende Ton ausfallen soll.
- e) Die Zahlen stehen für gewöhnlich neben dem Klangbuchstaben; eine direkt über den Buchstaben gesetzte Zahl verlangt den betreffenden Ton in der Oberstimme, eine untergeschriebene verlangt ihn für die Baßstimme.
- f) Zwei Punkte (..) bedeuten Zurückverweisung auf die vorausgehende Bezifferung (ditto, dieselbe Harmonie wie vorher).

Die Größenbedeutung der Zahlen ohne das Versetzungszeichen $<$ oder $>$ ist:

1 (I)	= reine Prime.
2 (II)	= große Sekunde.
3 (III)	= große Terz.
4 (IV)	= reine Quarte.
5 (V)	= reine Quinte.
6 (VI)	= große Sexte.
7 (VII)	= kleine (!) Septime.
8 (VIII)	= reine Oktave.
9 (IX)	= große None.
10 (X)	= große Dezime.

1, 3 oder 5, (I III oder V) werden natürlich nur in der Bezifferung erscheinen, wenn sie entweder alteriert (erhöht durch $<$ oder erniedrigt durch $>$) oder wenn sie durch Stellung

über oder unter den Klangbuchstaben ausdrücklich für die Ober- oder Unterstimme verlangt werden, da das + ein für allemal den vollständigen Durakkord über und das 0 ein für allemal den vollständigen Mollakkord unter dem durch den Klangbuchstaben bezeichneten Tone verlangt. Weitere praktische Abkürzungen der Bezeichnungsweise sind noch:

- a) daß Durzahlen (arabische: 1, 3, usw.), da sie selbstverständlich sich auf einen Durakkord beziehen, das + beim Klangbuchstaben überflüssig machen,
- β) daß Mollzahlen (römische: I, III, usw.), da sie die Intervalle nach unten bestimmen, also sich auf einen Unterklang beziehen, das 0 beim Klangbuchstaben überflüssig machen,
- γ) daß der Klangbuchstabe allein ohne jedes Zeichen den Durakkord bedeutet (als die häufigste Harmonie); doch wird das + überall hinzugefügt, wo ein Mißverständnis befürchtet werden könnte.

Einander in gleicher Stellung folgende Zahlen bedeuten melodische Fortschreitungen (z. B. 4 3, 8 7 usw.).

Direkt ins Auge springende Vorzüge dieser neuen Bezifferungsweise sind:

I. sie ist nicht an eine gegebene Stimme gebunden, vor allem also nicht an eine Baßstimme, so daß sie Gelegenheit gibt, bei den Arbeiten mit vorausbestimmten Harmonien eine korrekte Baßführung zu erlernen, während beim Generalbaß eben leider der Baß immer schon durch die Aufgabe selbst gegeben ist. **Dieser eine Umstand allein sollte hinreichend sein, die neue Bezifferung für die Übungen im vierstimmigen Satze als zweckdienlicher zu erweisen, als die Generalbaßbezifferung.**

II. Dissonante Töne verraten sich direkt dadurch in der Bezifferung, daß sie durch Zahlen beim Klangbuchstaben gefordert werden müssen. Konsonant sind unter allen Umständen nur die unveränderte Prim (Oktave), Terz (Dezime) und Quinte. Es ist daher das der älteren Lehre unbekannte Gesetz aufstellbar: Dissonante Töne sollen nicht verdoppelt werden (die ältere

Methode kennt gar nicht dissonante Töne, sondern nur dissonante Intervalle, kann daher ein solches Gesetz nicht aufstellen).

III. Töne mit $<$ streben nach oben; Töne mit $>$ streben nach unten. Die Bezifferung weist daher direkt die Wege guter Stimmführung. Töne, die in der neuen Bezifferung eine doppelte Erhöhung oder eine doppelte Erniedrigung erforderten, sind musikalisch überhaupt gar nicht vorstellbar.

IV. Die Bezifferung jedes Akkordes gibt zugleich vollständig dessen theoretische Erklärung, z. B. $d_{5>}^7 =$ D-dur-Akkord mit Septime, die Quinte um einen Halbton erniedrigt.

β) Funktionsbezeichnung.

Die zuerst in der „Vereinfachten Harmonielehre“ (1893) von mir durchgeführte Verallgemeinerung, welche die ohnehin schon nicht an irgendwelche gegebene Stimme gebundene neue Bezifferung auch von irgendwelcher bestimmten Tonart emanzipiert, bildet den endgültigen Abschluß meiner Bemühungen, die Harmonielehre zu einer Lehre von den tonalen Funktionen zu machen. So viel auch noch im Spezialfalle über den harmonischen Sinn irgendeiner Stelle wird gestritten werden können, fest steht jedenfalls, daß in der neuen Bezeichnungsweise ein für alle Fälle zulängliches Mittel geschaffen ist, die Ansichten über solchen Sinn bestimmt zu formulieren. Wenn auch eine vollständige Beherrschung der Funktionsbezeichnung nur mittelst einer gründlichen Durcharbeitung eines dieselbe systematisch entwickelnden Lehrbuches zu erreichen ist, so lassen sich doch die Hauptgesichtspunkte für anderweit gut geschulte Musiker wohlverständlich in wenige Sätze zusammenfassen.

I. Der Klangschlüssel drückt bereits jede akkordische Bildung aus als mehr oder minder starke Modifikation eines Durakkordes oder Mollakkordes; die Mittel der Bezeichnung dieser Ableitung sind in der Funktionsbezeichnung durchweg unverändert beibehalten. Auch in der Funktionsbezeichnung erscheint jederzeit ein Durakkord oder Mollakkord als der Kern der einzelnen harmonischen Bildung. Aber dieser

Durakkord oder Mollakkord ist zugleich durch das Hauptzeichen nach seiner Stellung in der Tonart charakterisiert. Dieses Hauptzeichen (T, D oder S) tritt an die Stelle des Klangbuchstaben, und damit wird jede Harmoniesolge zu einer allgemein gültigen, für jede Tonart gleichen Tongeschlechts (Dur oder Moll) ohne Mühe anwendbaren Formel, welche das Transponieren in eminentester Weise erleichtert.

II. Es gibt nur dreierlei harmonische Funktionen, nämlich die der **Tonika** (des Hauptakkordes der Tonart, desjenigen, nach welchem die Tonart benannt wird), die der **Dominante** (des der Tonika nach oben nächsten quintverwandten Akkordes) und die der **Subdominante** (des der Tonika nach unten nächsten quintverwandten Akkordes). Zur Bezeichnung der Funktion werden die Anfangsbuchstaben der drei Namen verwendet: T (= Tonika), D (= Dominante) und S (= Subdominante). Durch das Klanggeschlechtszeichen (+ = Dur, 0 = Moll) wird angezeigt, ob der Akkord ein Dur- oder ein Mollakkord ist; doch wird wie im Klangschlüssel das + für gewöhnlich weggelassen (weil im allgemeinen die Durakkorde über die Mollakkorde überwiegen). Also ist 0T f. v. w. Molltonika, ein Mollakkord als Tonika; D f. v. w. Durdominante, 0S f. v. w. Mollsubdominante.

III. Für einige besonders wichtige scheinkonsonante Umgestaltungen der Hauptharmonien der Tonart werden abkürzende Bezeichnungen angewendet, welche die Scheinkonsonanz derselben sofort auffällig machen und ihre Behandlung als wirkliche Harmonien gegensätzlichen Klanggeschlechts nahelegen, nämlich:

a) für den durch Einstellung der Sexte statt der Quinte entstehenden Parallelklang z. B. in C-dur f a d statt f a c oder in A-moll c f a statt d f a (im Klangschlüssel als $f\frac{6}{5}$ bezw. $a\frac{VI}{7}$ bezeichnet), ein p (= Parallele) beim Funktionszeichen z. B.:

Tp = Tonikaparallele (Parallelklang der Durtonika, in C-dur der A-moll-Akkord).

0Sp = Mollsubdominantparallele (Parallelklang der Mollsubdominante, in C-dur der As-dur-Akkord).

$^{\circ}Dp$ = Moll dominantparallele (z. B. in A-moll der G-dur-Akkord).

b) für den durch Einstellung des Leittones zur Prim statt der Prim erstandenen Leittonwechselflang, z. B. in C-dur h e g statt c e g, in A-moll d f b statt d f a (im Klavierschlüssel allenfalls als $+^{\circ}II^{\circ}$ bzw. $^{\circ}II^{\circ}$ zu bezeichnen), ein Durchkreuzen des Funktionszeichens durch das den Leitton anzeigende $>$ (Leitton von oben zur Mollprim) bzw. $<$ (Leitton von unten zur Durprim), z. B.:

\mathcal{F} = Leittonwechselflang der Molltonika (in A-moll a c f statt a c e).

\mathcal{S} = Leittonwechselflang der Mollsubdominante (Akkord der neapolitanischen Sexte, in A-moll d f b statt d f a).

\mathcal{F} = Leittonwechselflang der Durtonika (in C-dur h e g statt c e g).

IV. Die Funktionsbezeichnung zwingt förmlich zur exakten Bezeichnung des Wesens der Modulation, da sie von dem Moment des Übertritts in eine andere Tonart zur Lüge wird, wenn sie nicht den Übertritt selbst als Wechsel der Funktion anzeigt. So bedeutet denn z. B.

$T^6 = S^6$ f. v. w.: Tonika mit Sexte wird Subdominante mit Sexte, was z. B. in C-dur den Übertritt nach G-dur bestimmt anzeigt.

$T^7\sharp = D^7$ f. v. w.: Tonika mit natürlicher (kleiner) Septime wird Dominante mit Septime (Übertritt z. B. von C-dur nach F-dur).

$T = \mathcal{S}$ f. v. w.: Tonika mit Terz im Bass wird Leittonwechselflang der Mollsubdominante (Übertritt z. B. von C-dur nach H-moll).

V. Wo nicht ein wirklicher Übertritt in eine andere Tonart erfolgt, sondern nur vor einem der Tonart eigenen Akkorde dessen Dominante oder Subdominante als chromatische Zwischenharmonie sich einschleibt, z. B. wenn in C-dur dem D-moll-Akkord (Sp) seine Dominante (a cis e) vorausgeschickt wird, wird eine runde Klammer () angewandt, welche den Zwischenakkord in seinem Verhältnis zum folgenden der Tonart angehörigen charakterisiert, also:

T (D) Sp, in C-dur = c⁺ — a⁺ — °a.

In Fällen, wo der nach solcher Zwischenharmonie eigentlich erwartete Akkord nicht eintritt oder doch irgendwie modifiziert wird (z. B. durch Trugfortschreitung einer Stimme), wird der damit entfallende Akkord in eine eckige Klammer [] gesetzt und nach derselben derjenige angezeigt, welcher für ihn eintritt, z. B.

T (D⁷) [Tp] S, in C-dur = c⁺ — e⁷ — ft.

Also kann eine eckige Klammer stets nur unmittelbar nach einer runden vorkommen und der in ihr stehende Akkord erscheint überhaupt nicht, sondern ist nur die erwartete aber übersprungene Tonika für die in der runden Klammer angezeigte Funktion.

Diese wenigen Andeutungen müssen an dieser Stelle genügen, den Sinn der Funktionsbezeichnung anzudeuten.

Zwei Beispiele mögen die neue Bezifferung neben dem Generalbaß und Webers Akkordschrift zur bequemen Vergleichung vorführen (aus dem zweiten Teil von Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ S. 193—194):

Gen.: Baß.	$\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 6 \\ 5 \\ 3 \\ 8 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$	8	$\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$	
1.									
Weber:	C	fi30 7	h0 70	e7	fi30 70	?	h0 70	C	C7
	(Orgelpunkt nicht ausdrückbar)								
Klang-	$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$	d9	g9	8	d9	4	g9	c	7
schlüssel:	$\begin{matrix} 4 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$							$\begin{matrix} 4 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 1 \end{matrix}$
Funktions-	D ⁶	D ⁹	D ⁹	8	D ⁹	D ⁴	$\begin{matrix} 3 \\ 9 \\ 7 \\ 1 \end{matrix}$	T	$\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ 1 \end{matrix}$
bezeichnung:	1							1	1

Weber: a7 50 70 67 67 | 57 50 70 6 a: I - II07V |
 Kl.: 6 g6> 8 e7 | f7< g9> c 0e... aVIIe+ |

S.: S7< D9> 8 (D7) || [S]S7< D9> T 0T... SVII D |

Weber: III+7 I #vi07 #vii0 | V7 I VI7 II07 |

Kl.: e5 0e .. VII# 67 | e7 0e .. VII> aVII |
 S.: .. T T>VII 2 D7 | D7 0T .. VII> SVII |

Weber: #vii07 I #vii0 III+7 I V

e: IV #vii07
 Kl.: 69> 0e k9> 67 | e5 0e e+
 S.: D9> 0T D9> D7 | T>VI< v D
 IV v

I. Anleitung zu den Übungen.

A. Melodien mit bezifferten Bässen.

1. Stufe: Enge Lage.

Zur Zeit, als der Generalbaß noch praktisch in Gebrauch war, unterschied man das vierstimmige vom minder- oder mehrstimmigen Akkompagnement: alle Lehrer stimmen aber darin überein, daß das vierstimmige der Ausbildung zugrunde zu legen ist. R. Ph. C. Bach sagt (Versuch usw. II. S. 7): „Man fängt beim vierstimmigen Akkompagnement billig an und legt es zum Grunde. Wer dieses gründlich lernt, kann auch sehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.“ Über die gebräuchlichste Weise der speziellen Ausführung der Griffe sind wir durch Matthesons große und kleine Generalbaßschule (1719, 1735), R. Ph. C. Bachs Versuch (1753—62) und viele frühere und spätere Werke vollständig orientiert. Man bediente sich im allgemeinen immer der sogenannten „engen Lage“, d. h. spielte mit der linken Hand nur den Baß (bei geeigneten Stellen in Oktaven) und griff mit der rechten Hand dazu dreistimmige der Bezifferung entsprechende Akkorde (bei stark instrumentierten Stellen nahm man auch die Hand voller, d. h. griff vier oder fünf Töne, nahm wohl auch mit der linken Hand volle Akkorde). Daß es dabei nicht immer quinten- und oktavenrein abging, beweisen die Klagen der Zeitgenossen unzweifelhaft; doch sind gute Lehrer damit nie einverstanden gewesen. Für unsere Übungen fallen solche Lizenzen durchaus weg, da es sich für uns nicht um Er

höhung der Klangfülle eines Ensembles, sondern um die Darstellung eines reinen Satzes durch den Generalbaß allein handelt; wir halten daher die Vierstimmigkeit ganz streng fest und befolgen die Stimmführungsgesetze rigoros, wie sie uns von den schriftlichen Harmonie-Arbeiten her geläufig sind. Da aber die Notwendigkeit des augenblicklichen Entschlusses alles Überlegen und Probieren ausschließt, so müssen wir mit den Spielübungen sehr vorsichtig und langsam vom Leichterem zum Schwereren vorgehen. Wir beginnen daher damit, Choräle vierstimmig zu spielen, von denen die beiden Außenstimmen uns vollständig gegeben sind und für die einzufügenden Mittelstimmen durch die Bezifferung die Wege gewiesen werden. Das scheint gewiß nicht schwer, macht aber doch vielen, die dergleichen noch nie versucht haben, ungeahnte Schwierigkeiten, so daß es sehr notwendig ist, auch die Lösung dieser ersten und einfachsten Aufgabe so aufzufassen, daß man zwei Stufen unterscheidet, deren erste mehr die alte Praxis der Generalbassisten befolgt und prinzipiell in die rechte Hand drei Töne nimmt, während die zweite eine gleichmäßigere Verteilung der vier Stimmen in dem Raum zwischen Baß und Melodie vorzieht. Wir beginnen also damit, die drei Oberstimmen in enger Lage zu halten, was, wie jedem Harmonieschüler bekannt, den Vorzug der Verminderung der Gefahren falscher Parallelfortschreitungen hat, aber magere, „jüngere“ Klangwirkungen ergibt. Die Akkompagnisten einer Violin- oder Flötensonate oder eines Liedes, eines Rezitativs, kamen gewöhnlich gar nicht so weit vom Baß ab, weil sie sich hüten mußten, die Melodie zu übersteigen und undeutlich zu machen, ihre Griffe hielten sich deshalb zumeist in mittlerer Tonlage. Wir haben dagegen die Melodie selbst mit im Griff, wodurch die Aufgabe ein ganz anderes Aussehen bekommt.

Wir gehen nun ein Beispiel durch, um daran einige Bemerkungen zu knüpfen. Harmonielehre treiben wir hier nicht mehr, sondern haben nur den Zweck im Auge, wie die (gleichviel nach welcher Methode) erworbenen theoretischen Kenntnisse nun praktisch am besten verwertet werden.

Wir wählen A. I. 1., den Choral „Ach Gott und Herr“.

Der erste Akkord wird vor allem gleich so gelegt, daß die Stimmen bequem zum zweiten fortschreiten können, was hier der Fall ist, wenn die beiden Mittelstimmen sich eng an die Oberstimme herandrängen (a):

Später werden wir den Anfang wie bei b) vorziehen lernen, der die durchgehenden Töne h d (f2) natürlicher ergibt und sogleich voller klingt. Ein Anfang mit ausgelassener Quint (bei c), der in andern Beispielen zur Notwendigkeit wird, wäre dagegen hier ganz ungeschickt, da er zu Parallelen verführte oder zum springen zwänge:

Gleich die zweite Zeile ist schwieriger; die Terz e im Baß macht die Auslassung derselben in der rechten Hand erwünscht, d. h. Sopran und Alt nehmen beide g:

Denn die Verdoppelung von e verleitete zu Oktavenparallelen (e), oder zwänge zur folgenden Verdoppelung von c, die wieder für den Fortgang unbequem wäre. Daß beim Schluß das abwärts strebende f (die Septime der Dominante) hinauf getrieben wird, ist nicht angenehm, mag aber durchgehen; der Baß d c macht aber das stufenweise Herabsteigen der beiden Mittelstimmen unmöglich (g). Gut ist, den Tenor nach g herunter springen zu lassen (h); beide Mittelstimmen nach e gehen zu lassen, so daß g gänzlich fehlt, ist kein guter Ausweg, einmal weil allgemein im vierstimmigen Satz Terzverdoppelung nur einwandfrei ist, wenn die Quint nicht fehlt (wohl aber kann bei fehlender Quint der Grundton dreifach genommen werden); und dann werden auch nur scharfe Klangfarben (Gesang, Streichinstrumente) diese Führung der Stimmen deutlich erkennen lassen, während auf Klavier oder Orgel leicht der Effekt scheinbarer Oktavenparallelen entsteht (k):

da c^1 als nächster Oberton von c so stark zu hören ist, daß man sich leicht täuscht.

Die dritte Zeile macht die Vorzüge und Schattenseiten der engen Lage recht deutlich. Gewiß ist der beginnende Akkord recht jung (Kinderstimmen), führt aber dafür ohne alle Gefahren weiter:



während die später von uns zu bevorzugende weite Lage Gefahr von Quintenparallelen bringt (m):

Folgen reiner Quinten sind unter keinen Umständen zuzulassen; ihre Vermeidung bedingt hier sprungweisen Übergang in die enge Lage (n), aus der entweder wieder weggesprungen wird, oder die man dann wie bei (l) weiterführt. Sehr gefährlich ist die nächste Zeile; der Anfang mit durch Sprünge in Parallelbewegung verdoppelter Terz ist schlecht (o), der Schluß legt Oktavenparallelen nahe:

Die beiden Auswege (q und r) sind passabel; doch kann man in der Führung bei q noch ein c vor h einschieben, um den Anschluß zu glätten (Auswechseln der Töne des Baß und Tenor):



Weitere Schwierigkeiten für die enge Lage sind in der nächsten Zeile der Schluß:



Wenn auch das Hinaufgehen von fis c nach g d nichts mit dem Verbot reiner Quintenparallelen zu tun hat, so ist doch das Hinauftreten aller drei Stimmen (bei t) nicht angenehm und daher die Abwärtsführung des d mit Auslassung von a (bei u) vorzuziehen. Die Lage des Schlußakkordes bei v) und w) (Quintverdoppelung mit hoch liegender Terz) ist allgemein als auffallend hell klingend zu meiden. In der letzten Zeile macht der Anfang Schwierigkeiten, da der melodische Baß mit seiner Parallelbewegung zur Oberstimme, die glatte Bewegung der Stimmen hindert:



Die weite Lage (y) bringt Gefahr springender Quintenparallelen die vermieden werden durch die Führung bei z.

Bleibt die Harmonie dieselbe, so ist der Oktavgriff auch gut, wenn die Melodie hinterher steigt.

2. Hat die Melodie Terzen zum zifferlosen Baß während eines Terzschrilles abwärts, so ist im ersten Dreiklänge womöglich für Terzverdoppelung zu sorgen (a):

A.

Diagram A illustrates two musical examples, (a) and (b), showing a treble clef and a bass clef. In (a), the treble clef has a triad of G4, B4, D5 and the bass clef has a triad of G2, B2, D3. In (b), the treble clef has the same triad, but the bass clef has a descending triad of G2, B2, D3.

finden dieselben Verhältnisse aufwärts statt (b) so ist umgekehrt zu verfahren.

3. Hat die Melodie die Terz und der Baß die Bezifferung 5 6, so ist die Terz zu verdoppeln und die Quinte dazwischen zu legen (in den Alt):

B.

Diagram B illustrates a musical example with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melody of G4, A4, B4. The bass clef has a bass line of G2, A2, B2, labeled with the numbers 5 6 and 5 6.

4. Die Bezifferungen $\frac{6}{5} 6$ und $\frac{4}{3} 3$ erfordern weite Lage und zwar ist die geforderte Stimmbewegung (5 6 bzw. 4 3) in die Tenorstimme zu legen:

C.

Diagram C illustrates a musical example with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melody of G4, A4, B4. The bass clef has a bass line of G2, A2, B2, labeled with the numbers 6 6, 6 6, 4 3, and #.

5. Wenn auch zunächst nach Möglichkeit die enge Lage (drei Stimmen in der rechten Hand) festgehalten wird, so kommen doch Fälle vor, wo zur Vermeidung von Fehlern (Parallelen) die Lage gewechselt werden muß. Solche Lagenwechsel erfolgen stets in der Form des Abgebens an die andere Hand (a):

The image shows a musical exercise in D major, divided into two parts, 'a.' and 'b.'. Part 'a.' consists of two measures. The first measure has a treble clef with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). The second measure has a treble clef with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (B3, C4, D4). Part 'b.' also consists of two measures. The first measure has a treble clef with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (B3, C4, D4). The second measure has a treble clef with a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). Fingerings are indicated with numbers 5 and 6.

Greift der Schüler bald 2 + 2 (weite Lage), bald 1 + 3 (enge Lage), so entgehen ihm sehr leicht Parallelen wie bei b) das $\begin{matrix} d & e \\ g & a \end{matrix}$ der Mittelstimmen.

6. Der Schüler gehe nie mit einzelnen Stimmen, sondern stets gleich mit allen zur folgenden Harmonie weiter; sonst verliert er besonders bei den Übungen der nächsten Stufen sehr leicht den Faden, erinnert sich nicht mehr, wie vorher die Stimmen lagen, welchen Ton er verdoppelt hatte, und zwischen welchen Stimmen die Verdoppelung lag usw.

Die unter 5 und 6 gegebenen Vorsichtsmaßregeln sind unerlässlich, wenn schnell sich das Fingergefühl für die Stimmführung entwickeln soll.

2. Stufe: Weite Lage.

Es ist selbst in Ph. C. Bachs „Versuch“ (II. Teil S. 8) noch etwas Ungewöhnliches und Ausnahmeweises, wenn die linke Hand eine Mittelstimme mit übernehmen muß, und zwar darum, weil beim Akkompagnement auf Grund eines bezifferten Basses die Bassstimme gewöhnlich bewegter war, als die andern Stimmen. Mattheson definiert („Kleine Generalbassschule“ S. 41), „der Zweck des Generalbasses ist,

daß er dienen und nicht, daß er herrschen soll. Wozu soll er denn dienen? zur Unterstützung, zum Grunde, zur genau einstimmenden, majestätischen, harmonischen, vollständigklingenden Begleitung und Gesellschaft (accompagnement) der Hauptmelodie und aller derjenigen, die mitmusizieren...; auch zur Hilfe, zum Beistand und zur Tonhaltung der Sänger, ja zur Säule, darauf das ganze Konzert gleichsam ruhet.“ Diese Definition trifft nicht sowohl die Baßstimme, als vielmehr die hinzu zu greifenden Harmonien; diese sind mit den Baßtönen, auf welchen sie ruhen, die Säulen, die das ganze Konzert tragen; die Baßstimme selbst ist dagegen eine an der Textur des Tonstücks wesentlichen Anteil nehmende Stimme und hat gewöhnlich viel mehr Noten, als Harmonien gegriffen werden sollen, mag sie tonleiterartig stufenweise gehen oder durch Akkordtöne oder nur in gebrochenen Oktaven (letzteres etwas sehr häufiges). Diese größere Beweglichkeit der Baßstimme ist eben der sehr einfache Grund dafür, daß man der sie ausführenden linken Hand für gewöhnlich keine zweite Stimme zur Ausführung übertrug — ein Gesichtspunkt, der für die letzten Übungen dieses Buches unter den gleichen Umständen natürlich auch gleiche Geltung hat. Als Fehler muß es dagegen bezeichnet werden, wenn viele Lehrer auch die Übungen im schlichten vierstimmigen Satz Note gegen Note auf Grund bezifferter Bässe so anlegen, als wären sie für ein solches Akkompagnement berechnet. Die längere Zeit festgehaltene Beschränkung auf die enge Lage der drei Oberstimmen bringt nur allzuleicht eine Gewöhnung an Stimmführungen mit sich, die nur vom Standpunkte des Generalbaßspiels (im alten Sinne als Akkompagnement) gut zu heißen sind. Ich habe daher in meinen Harmonie-Lehrbüchern gleich von allem Anfange an die Aufgaben so gestellt, daß der Schüler die Stimmen zu zwei und zwei auf das Violin- und Baßsystem verteilt und (ohne den Begriffen enge und weite Lage überhaupt eine besondere Wichtigkeit beizulegen) gleich von Hause aus weite und enge Lage gebraucht, wie der einzelne Fall es mit sich bringt. Ohne Frage ist aber die zeitweilige Beschränkung auf Bevorzugung der engen Lage eine pädagogisch wertvolle Erleich-

terung beim Generalbaßspiel, und es gehe daher der Lehrer nicht allzusehnlich von der ersten zur zweiten Stufe weiter.

Auffallend ist bei Inangriffnahme des Generalbaßspiels der Unterschied zwischen Schülern die nach meiner Methode sich von Anfang an gewöhnt haben, die Stimmen zu zwei und zwei auf zwei Systeme zu verteilen und solchen, die anderweit geschult, längere Zeit drei Stimmen auf das Violinsystem zu setzen angeleitet worden. Erstere brechen so bald als möglich aus der engen Lage in die weite aus, letztere umgekehrt aus der weiten in die enge.

Die Aufgaben dieses Abschnittes sind dieselben wie die des vorigen, nur ihre Lösung ist eine verschiedene. Beide Hände sind gleichmäßig an der Ausführung der vier Stimmen zu beteiligen, d. h. für gewöhnlich übernimmt jede zwei Stimmen, die rechte Sopran und Alt, die linke Tenor und Baß. Nur wo sich der Baß ausnahmsweise weit entfernt, fallen der rechten Hand drei Stimmen zu. Das Gegenteil, daß die linke Hand drei Stimmen übernehmen müßte, kann nicht vorkommen, da der Sopran sich nicht weiter als höchstens eine Oktave vom Alt entfernen darf.

Der Übergang in die enge Lage bleibt aber eine eventuelle Hilfe in allen den Fällen, wo die weite Lage schwere Gefahren falscher Parallelführung mit sich bringt; der Lehrer versäume daher nicht, sobald solche Fälle vorkommen, dieses einfachen Mittels zu gedenken und es dem Schüler an die Hand zu geben. Wie schon oben angedeutet, verführt die weite Lage oft den Schüler zu schlechter Verbindung der Harmonien, weil er häufiger als beim Spiel in enger Lage die einzelnen Stimmen aus den Fingern und aus dem Bewußtsein verliert, so daß oft genug oben oder unten ein Ton auftaucht, über dessen Herkunft er keine Rechenschaft geben kann. Darin aber sei der Lehrer erbar-mungslos streng: er dulde keine unmotivierten Freiheiten der Fortschreitung, d. h. er halte vor allem darauf, daß

- a) Töne in derselben Stimme bleiben, wenn es angeht;
- b) Leittonfortschreitungen (Halbtonschritte), steigende wie

fallende, nicht vernachlässigt werden, auch wenn dadurch einmal ein entbehrlicher Akkordton ausfällt.

- c) Sprünge nicht ohne Not gemacht werden und nur in gut sanglichen Intervallen; besonders sind Sprünge mehrerer Stimmen bei Harmoniewechsel über den Taktstrich zu vermeiden.

Wir gehen wieder ein Beispiel durch und zwar A. I. 7 („Ein feste Burg ist unser Gott“). Der Anfang nimmt, da Raum genug ist, sofort die weite Lage in Anspruch:

Beim zweiten Taktstrich ist Gefahr von Oktavenparallelen (b) oder springenden Quintenparallelen (c), im vorletzten Takt ebenfalls Gefahr springender Quinten. Diese sind zwar weniger als Parallelen, als vielmehr als schlechte Akkordverbindung verwerflich. Zu dulden sind sie aber im reinen vierstimmigen Satze nicht. Auch die zweite Zeile hat Gefahren:

f) g) h) i)
 88 88 88 55

Von den verschiedenen bei f—i notierten falschen Paral-
 lelen läuft nur gar zu leicht dem Anfänger die eine oder
 die andere mit unter, und der Lehrer wird die Ohren sehr
 wohl aufmachen müssen, daß ihm nicht ein Fehler entgeht.
 Das beste Mittel für die zuverlässige Kontrolle der Schüler
 ist übrigens, daß der Lehrer stets in Gedanken mitspielt,
 d. h. sein eigenes Fingergefühl zu Hilfe nimmt; jede Paral-
 lele wird sich ihm dann viel sicherer verraten, als wenn er
 nur etwa mit den Augen den Griffen folgt und sich übrigens
 auf sein Ohr verläßt. Dem guten Musiker sträuben
 sich die Finger, wenn er schlechte Parallelen greifen
 soll. Besitzt der Lehrer selbst noch nicht ein so stark ent-
 wickeltes Fingergefühl für die Stimmführung, so leide er
 vor allem nicht, daß der Schüler zu schnell weitergeht, sondern
 lasse ihn sich eine Stelle zwei-, dreimal vorspielen, wenn er
 Verdacht hat, daß noch etwas nicht ganz in Ordnung ist.
 Die Übungen geben übrigens so häufig Anlaß zu eingehenden
 Erörterungen über die Vorzüglichkeit der einen oder der
 andern Führung, daß sie ihren Nutzen nur halb erfüllten,
 wenn immer gleich weitergegangen und nur Routine im
 Spiel erstrebt würde.

Die nächsten Zeilen machen besondere Bedenken nicht:

k)

Die wenigen möglichen Fehler:

1) m) n)

7 88

7 88

Detailed description: This musical exercise consists of three measures labeled 1), m), and n). Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measure 1) shows a bass clef with a 7 and a treble clef with a 7. Measure m) shows a fermata over the final note of the treble staff and a bass clef with an 88. Measure n) shows a fermata over the final note of the treble staff and a bass clef with an 88.

liegen gar nicht nahe. Über Oktaven beim Weitergehen nach der Fermate (m) sind die Meinungen geteilt; ich dulde sie nicht. Sie liegen übrigens nach der zweitfolgenden Fermate (o) näher als oben:

o) besser: gut:

88 88 NB.

nicht:

Detailed description: This musical exercise consists of five measures. The first measure is labeled o). The second measure is labeled besser: and has an 88 below it. The third measure is labeled gut: and has an 88 below it. The fourth measure is labeled nicht: and has an NB. below it. The fifth measure is also labeled nicht: and has an NB. below it.

Die folgende Stelle ist besonders gefährlich:

p) q)

55 55

Detailed description: This musical exercise consists of two measures labeled p) and q). Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measure p) shows a bass clef with a 55 and a treble clef with a 55. Measure q) shows a bass clef with a 55 and a treble clef with a 55.

Die meisten Fehler macht, wie bemerkt, der Anfänger bei Lagenwechsel, d. h. wenn er in jeder Hand zwei Stimmen hatte und die dritte an die rechte Hand abgibt, oder umgekehrt, wenn er drei in der rechten Hand hatte und der linken den Tenor übergibt; er muß sich vollständig erst daran gewöhnen, daß Stimmgefühl auch bei solchen Über-

gängen zu wahren. Das beste Mittel (leider nur nicht überall anwendbar) ist, die Vertauschung der Finger bei liegender Taste vorzunehmen (vgl. S. 28), d. h. sich für den Übergang vollständig vorzubereiten, indem die Hand schon vor der neuen Harmonie, bei der es nötig wird, die betreffende Stimme abnimmt.

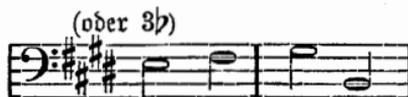
3. Stufe: Transponierendes Spiel von Melodien mit bezifferten Bässen.

Ein großer Vorzug der Generalbaßbezifferung offenbart sich, wenn es gilt, einen Tonfaß in anderer Tonart zu spielen, als der, in welcher er notiert steht; denn wenn man den Baß transponiert abliest, so gelten die Ziffern unverändert auch in der neuen Tonart, wenigstens sind die Schwierigkeiten, welche durch Andersdeutung einzelner Befehlszeichen entstehen, nicht der Rede wert. Die Transpositionsübungen sind von großer Wichtigkeit, nicht nur, insofern sie direkt die dem Musiker unentbehrliche Fertigkeit im Transponieren ausbilden, sondern als Geistesgymnastik. Sie entwickeln in ganz besonderer Weise das Gefühl für die Logik der Harmoniefortschreitungen und bringen auch das Stimmgefühl auf eine viel größere Höhe als die einfachen Übungen der vorher beschriebenen Art. Die musikalische Erkenntnis löst sich dabei gleichsam vom rohen Stoffe ab und wird transzendent, abstrakt, allgemein. Wer sich größere Fertigkeit im Transponieren erworben, liest gar nicht mehr Note um Note ab, sondern verfährt dabei halb instinktiv, gleichsam selbstschöpferisch. Dieser Standpunkt ist freilich nicht zu erreichen, wenn man mechanisch die Töne um eine oder mehrere Stufen hinauf- oder hinunterrückt; vielmehr muß man spielen in der vollen Überzeugung, daß das, was man spielt, wirklich dasteht; dazu bedarf es aber eben einer gänzlich veränderten Art des AbleSENS. Musiker mit absolutem Ohr sind kaum imstande, zu transponieren, wenn sie die wirklichen Noten sehen, die da stehen, während es ihnen etwas Leichtes ist, wenn sie wirklich die Tonhöhen ablesen, die sie spielen sollen.

Eine gewisse Hilfe für dieses halb in der Luft schwebende Ablesen gewähren die verschiedenen Schlüssel. Man vergleiche die verschiedenen Bedeutungen, welche durch die folgenden Schlüssel der Ton auf der Mittellinie enthält:



Man würde aber doch fehl gehen, wollte man die Transposition mittels eines wirklichen Ablesens in diesen Schlüsseln bewerkstelligen; denn dann würde man in der Mehrzahl der Fälle das unangenehme Gefühl der verkehrten Oktavlage nicht los werden. Lese ich z. B. den folgenden Anfang statt mit Violinschlüssel mit Alt- oder Baßschlüssel und 2# (5^b) resp. 4# (3^b):



so transponiere ich nicht nur um eine, bez. zwei Stufen nach oben, sondern zugleich um eine, bez. zwei Oktaven nach unten. Der erfahrene Musiker sagt daher in solchem Falle nicht: „ich lese mit Altschlüssel (Baßschlüssel)“, sondern lieber: „ich lese wie D-Trompete (E-Trompete) oder D-Klarinette (Es-Klarinette)“. Zwar findet man zur Erleichterung des Erlernens der Notierung solcher „transponierenden“ Instrumente wiederum den Hinweis auf die Schlüssel, doch eigentlich nur als Überleitungsmittel zum eigentlichen transponierenden Ablesen. Mit andern Worten: die Beherrschung des Transpositionswesens bedingt eine vielfältige Variabilität der Auffassung der Tonhöhenbedeutung des Linien-systems; zum mindesten muß man sagen, daß man sich mit dem andern Schlüssel zugleich ein 8^{va} oder 15^{ma} (alta oder bassa) mit vorstellt, so daß man in der Tat gleich in der

richtigen Oktavlage abliest, so daß der erwähnte Zwiespalt wegfällt. Es ist das durchaus nicht leicht zu nehmen; das Vollgefühl des AbleSENS in dem betreffenden Schlüssel darf man nicht aufkommen lassen: erst dadurch gewinnt man jenes von den Noten halb abgelöste Schauen der Notierung in anderer Bedeutung, für welches die Tonart, in welche transponiert werden soll, fast gleichgiltig ist. Die technischen Erleichterungen sind dabei folgende:

a) Transposition um einen Ton nach unten: Man liest anstatt Violinschlüssel Tenorschlüssel, aber mit 8 va (alta), anstatt Baßschlüssel Altschlüssel aber mit 8 va bassa (eine Oktave tiefer) und stellt dabei 2 \flat mehr als vorgezeichnet vor; dazu ist zu bemerken, daß diese 2 \flat von etwa vorgezeichneten Kreuzen als negative Kreuze abgerechnet werden (2 \flat mehr ist f. v. w. 2 \sharp weniger; 1 \sharp —2 \flat =1 \flat).

Die im Verlaufe der Aufgabe vorkommenden Ver-
 setzungszeichen wird man leicht als erhöhende oder erniedri-
 gende oder aber wiederherstellende richtig verstehen; trifft
 z. B. ein \sharp auf eine Stelle, wo in der Tonart ein \flat vor-
 gezeichnet ist, so wird es zum \natural , während ein \natural an derselben
 Stelle zum \flat werden muß, z. B.:

während ein \sharp , das an eine Stelle fällt, die kein \flat in der Transposition hat, \sharp bleibt (bei *). Ganz allgemein kann man sagen, daß für eine Stufe doch im konkreten Falle nur zwei Formen in Frage kommen können, die der musikalische Instinkt jederzeit schnell finden und unterscheiden wird.

Dieselben Gesichtspunkte gelten für die Transpositionen der Bezifferung, z. B. (Baß zu den vorigen Beispielen):



b) Transposition um einen Halbton nach unten: Ebenso, aber mit 5 \sharp mehr in der Vorzeichnung, wobei zu beachten ist, daß ein \sharp an einer Stelle, wo schon \sharp vorgezeichnet ist, \times ergeben muß, und \sharp daselbst zum \sharp wird:



c) Transposition um einen Ton nach oben: Man liest statt Violinschlüssel Altschlüssel mit 8va (alta) und statt Baßschlüssel Mezzosopranschlüssel ($\sharp\sharp$ auf der zweiten Linie) mit 8^{va} bassa und denkt sich 2 \sharp mehr vorgezeichnet (Kreuze sind negative Been, werden also von etwa vorgezeichneten Been abgezogen; $1\flat - 2\sharp = 1\sharp$). Ein zufälliges \flat , das auf eine Stelle trifft, wo \sharp vorgezeichnet ist, wird zum \sharp , ein \sharp an solcher Stelle wird zum \sharp , während andere Ver-
setzungszeichen ihre Bedeutung behalten, z. B.:

transp. 8 va

8 va bassa

(wie D-Trompete, Baß wie D-Horn.)

d) Transposition um einen Halbton nach oben: Ebenso, aber mit Vorzeichnung von 5 \flat mehr (5 \sharp weniger), wozu zu bemerken ist, daß ein zufälliges \flat , das auf eine Stelle trifft, wo \flat vorgezeichnet ist, zum $\flat\flat$ wird, und \sharp an solcher Stelle zum \flat , z. B.:

transp. 8 va

8va bassa

(wie Trompete in Des, Baß wie Horn in Des.)

e) Transposition um eine kleine Terz nach unten: Man liest statt Violinschlüssel Sopranschlüssel und zwar ohne Oktavzeichen, und statt Baßschlüssel Violinschlüssel mit 15^{ma} (alta), mit 3 \sharp mehr in der Vorzeichnung (3 \flat weniger):

loco.

15^{ma} bassa

(wie A-Marinette resp. A-Horn.)

f) Transposition um eine große Terz nach unten:
Ebenso, aber mit vier \flat mehr in der Vorzeichnung:

The musical notation for example f) consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and is marked "loco.". The lower staff is in treble clef with the same key signature, and contains fingerings "5" and "6" above the notes. Below the staves, the text "15^{ma} bassa" is written with a wavy line, followed by "(wie Horn in As.)".

g) Transposition um eine kleine Terz nach oben:
Man liest statt Violinschlüssel Baßschlüssel mit 15^{ma} (alta) und statt Baßschlüssel Baritonschlüssel ohne Oktavversetzung, und denkt sich 3 \flat mehr in der Vorzeichnung also:

The musical notation for example g) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and is marked "transp. 15^{ma} alta" above it. The lower staff is in bass clef with the same key signature and is marked "loco." below it. Fingerings "#", "5#", and "#" are written above the notes in the lower staff. Below the staves, the text "(wie Es-Marinette, Baß wie Es-Horn.)" is written.

h) Transposition um eine große Terz nach oben:
Ebenso, aber mit 4 # mehr in der Vorzeichnung:

The musical notation for example h) consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of four sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp, D-sharp) and is marked "15^{ma} alta" above it. The lower staff is in bass clef with the same key signature and is marked "loco." below it. Fingerings "#", "5#", and "#" are written above the notes in the lower staff. Below the staves, the text "(wie E-Trompete.)" is written.

i) Transposition um eine Quarte nach oben:
Man liest statt Violinschlüssel Mezzosopranschlüssel mit 8^{va} (alto) und statt Baßschlüssel Sopranschlüssel mit 8^{va} bassa mit einem \flat mehr in der Vorzeichnung (a):

a) 8va alta. b) loco.

8 6 8 6 8 6

8va bassa... 15^{ma} bassa.
(wie F-Trompete [a], resp. F-Horn [b].)

Dieselben Schlüssel und Vorzeichen ergeben die Transposition in die Unterquinte (b), nur liest man dann oben loco und unten 15^{ma} bassa.

k) Transposition um einen Tritonus nach oben (c) oder eine verminderte Quinte nach unten (d):
Ebenso, aber mit 6 \sharp mehr in der Vorzeichnung:

c) 8va alta.. d) loco.

8 6 6

8va bassa... 15^{ma} bassa...
(wie Trompete in Fis [c] resp. Horn in Fis [d].)

l) Transposition um eine Quinte nach oben:
Man liest statt Violinschlüssel Baritonschlüssel mit 15^{ma} alta und statt Baßschlüssel Tenorschlüssel loco, mit einem \sharp mehr (1 \flat weniger) in der Vorzeichnung (b); dieselben Schlüssel, nur oben mit 8^{va} alta und unten mit 8^{va} bassa gelten für die Transposition in die Unterquarte (c):

a) b) 15^{ma} alta

loco.

c) 8^{va} alta.

8^{va} bassa

Alle weiteren Transpositionen ergeben sich aus den hier erklärten von selbst durch Veränderung der Oktavlage, z. B. ist die Transposition in die obere kleine Sexte identisch mit der in die untere große Terz (f), nur müssen beide Stimmen eine Oktave höher gelesen werden (oben 8^{va} alta statt loco, unten 8^{va} bassa statt 15^{ma} bassa) usw. Die Transposition um einen chromatischen Halbton nach oben oder nach unten bedingt keine Veränderung der Bedeutung des Linienystems, sondern nur die Vermehrung der Vorzeichnung um 7 # (einen Halbton höher) oder 7 ♭ (einen Halbton tiefer), z. B. von C-moll nach Cis-moll oder umgekehrt:

a) b)

Wir geben hier nur noch Beispiele der Transposition um eine übermäßige Sekunde und um eine verminderte Terz, die gelegentlich vorkommen und Schwierigkeiten machen könnten; erstere bedingt nach oben 9 # mehr, nach unten 9 b mehr, letztere nach oben 10 # weniger, nach unten 10 b weniger. Die Schlüssel entsprechen natürlich den oben bei a—h notierten:

a) eine übermäßige Sekunde nach oben:

8va

6

6

8va bassa

Detailed description: This musical example shows a transposition of an octave plus a major second (8va). The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music consists of two measures. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 3/2 time. The bass line is numbered with '6' in both measures, indicating a sixth. The transposition is indicated by '8va' above the treble staff and '8va bassa' below the bass staff.

b) eine übermäßige Sekunde nach unten:

8va

7_{5#}

7_{5b}

8va bassa

Detailed description: This musical example shows a transposition of an octave plus a major second downwards (8va). The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The music consists of two measures. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 3/2 time. The bass line is numbered with '7_{5#}' in the first measure and '7_{5b}' in the second measure, indicating a seventh. The transposition is indicated by '8va' above the treble staff and '8va bassa' below the bass staff.

c) eine verminderte Terz nach oben:

15ma alta

7_{5#}

7_{5b}

loco.

Detailed description: This musical example shows a transposition of a diminished third upwards (15ma alta). The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The music consists of two measures. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 3/2 time. The bass line is numbered with '7_{5#}' in the first measure and '7_{5b}' in the second measure, indicating a seventh. The transposition is indicated by '15ma alta' above the treble staff and 'loco.' below the bass staff.

d) eine verminderte Terz nach unten:

loco.

15^{ma} bassa.

Alzubiels Nutzen darf man sich von diesen Hilfsmitteln der Transposition nicht versprechen, besonders für den Anfänger, dem besonders der c-Schlüssel auf der zweiten und der Bassschlüssel auf der Mittellinie schwerlich geläufig sind; auch die Verweisung auf die transponierenden Instrumente kann ihm nicht viel helfen, da er auch sie erst noch wird bewältigen lernen müssen. Im Gegenteil wird er aber aus dem transponierten Spielen für jene Fertigkeiten Gewinn ziehen können. Das ist der eigentliche Grund, warum diese Vergleiche hier in extenso aufgenommen sind. Für den Anfänger genügt die Anweisung: „Nimm den Anfang wie er notiert ist und schiebe ihn in die verlangten andern Tonlagen; dann aber nimm an, daß die Noten, die da stehen, das bedeuten, was du greiffst.“ Dann wird alles andere sich von selbst ergeben, zunächst langsam bald aber immer müheloser.

4. Stufe: Melodie im Tenor.

Die meisten Beispiele unter A sind so eingerichtet, daß die Melodie eine Oktave tiefer gelegt werden kann, ohne sich mit dem Bass zu kreuzen. Dieselben sollen daher weiter nutzbar gemacht werden, indem die Melodie dem Tenor übertragen, also wirklich eine Oktave tiefer gelesen wird, so daß die beiden Unterstimmen gegeben sind und die beiden oberen Stimmen Sopran und Alt hinzugefügt werden müssen. Daß diese Aufgabe ganz eigenartige neue Schwierigkeiten bietet, sieht man sogleich beim ersten Versuch; nur zu leicht passiert es, daß die Melodietöne doch wider Willen in die Oberstimme geraten. Da gilt es dann vor allem, die

Tenorstimme wirklich mit dem Ohr zu verfolgen, sie, trotzdem sie Mittelstimme ist, als Melodie zu hören. Bekanntlich legten die Komponisten bis zum 16. Jahrhundert in Chorsachen vielfach die Melodie in den Tenor und es dürfte fraglich erscheinen, ob nicht einmal wieder auf diese Praxis zurückgegriffen werden könnte, da die Tenorstimme, wenn sie nur wirklich melodios und in guter Lage der Stimme geführt wird, sehr leicht dominiert. Aber abgesehen von solchen Perspektiven in die Zukunft und Vergangenheit ist die Verlegung der Melodie in den Tenor für den Generalbasschüler eine vortreffliche Geistesgymnastik, bringt, wo die Melodie springt, oft große Schwierigkeiten mit sich und stellt obendrein die Aufgabe, die immerhin exponierte Sopranstimme nicht allzukummerlich ausfallen zu lassen. Auch für diese Übungen ist enge Lage die zweckmäßigste Vorbereitung, z. B. (der Daumen der rechten Hand spielt die Melodie und zwar etwas stärker):

A. I. 3

a) b)

c) d)

5 5

8 8

Hier ist der ohnehin bessere weil Terzverdoppelung meidende Oktavgriff bei a) und b) durch die sonst entstehenden Quinten (c) und Oktaven (d) geboten.

Diese Übungen sind auch eine zweckmäßige Vorbereitung

des Organisten für das Spiel des Cantus firmus im Pedal (mit 2' oder 1' Ton), während die beiden Hände mit Figuration beschäftigt sind; es gewöhnt ihn auf eine leichte und sichere Manier an solche Verlegung des melodischen Schwerpunkts. Neues Interesse gewinnen die Übungen dieser Stufe zunächst wieder a) durch Aufgeben der engen Lage (2 Stimmen in jeder Hand) und weiter b) durch Kombination mit Transpositionen in andere Tonarten. Man scheue vor alledem nicht zurück; die Schüler lösen auch diese Aufgabe ohne sonderliche Mühe zur Zufriedenheit, wie ich aus mehr als zwanzigjähriger Erfahrung bestätigen kann.

B. Nur eine (bezifferte) Stimme gegeben.

5. Stufe: Bezifferte Bässe ohne Melodien.

Die Übungen dieser Stufe dienen weniger direkt als die der 1.—4. Stufe der praktischen Vorbereitung der Organisten, ganz gewiß aber ebenso der Fortbildung des Musikers. Halten wir auch ferner an der Forderung streng durchgeführter Vierstimmigkeit fest, so besteht die neue Erschwerung darin, daß uns nur eine Stimme gegeben ist (der Baß) und wir die übrigen drei (auch die Melodie) aus der Bezifferung zu entwickeln haben. Wir stehen damit erst ganz auf dem Boden des alten Akkompagnements, das sich nur darin von unserer Aufgabe unterschied, daß außer dem Generalbaß zum mindesten eine (die eigentliche Solo-) Stimme von einem andern Spieler ausgeführt wurde, so daß an den Akkompagnisten nicht eigentliche Anforderungen bezüglich der Melodieerfindung gemacht werden konnten. Mattheson sagt, daß der Generalbaß „dienen“ soll und nur „der Oberstimme halber und zu ihrem Besten gesetzt ist.“ Da wir aber nicht akkompagnieren wollen, so ist unsere Aufgabe vielmehr, die drei Oberstimmen so zu führen, daß die oberste eine vernünftige Melodie ergibt, d. h. wir krönen das Harmoniegebäude mit einer Melodie, derart, daß schließlich der Baß seine alte angestammte Rolle: zu

dienen und zu stützen, doch wieder zugewiesen erhält. Fassen wir unsere Aufgabe so auf, so haben wir genug zu tun, sie befriedigend zu lösen. Eine vortreffliche Vorbereitung aber haben wir durch die Übungen der 4. Stufe erhalten, wo wir zum gegebenen Baß, trotz vorhandener Melodie (im Tenor), uns doch noch weiter bestreben, Melodie zu bilden. Eine Auswahl aus den vortrefflichen Aufgaben in Matthesons „Kleiner Generalbaßschule“ (1735) schien mir hier sehr angebracht; ist das Werk dem Lehrer erreichbar, so findet er in demselben zugleich die Lösungen in vollständigen Griffen notiert. Eine Beschränkung auf die enge Lage kann auch hier zunächst gute Dienste tun; weiterhin wird außer der weiten Lage besonders die Transposition der Aufgaben das Interesse erhöhen.

Mit dieser Stufe nehmen wir vom Generalbaß Abschied; denn für die folgenden Übungen ist die Generalbaßbezeichnung nicht zu gebrauchen, es muß also zum Klavierschlüssel gegriffen werden (allenfalls könnte man sich auch Webers Akkordschrift bedienen). Weiterhin aber gilt es, überhaupt ganz ohne Bezeichnung zu harmonisieren. Für diejenigen, welche die Fertigkeit im Generalbaßspiel weiter nutzbar machen wollen, nämlich als wirkliches Akkompagnement im alten Sinne zur Ausführung des Continuo älterer Werke, hängen wir ein paar Proben von Vitali, Corelli, Abaco, Telemann, Händel und Bach an. Es sei dazu nur bemerkt, was Ph. E. Bach im 2. Teile des „Versuchs“ über das freiere Akkompagnement ausführt. Er sagt (S. 3): „Man ist nicht mehr zufrieden, einen Akkompagnisten zu haben, der als ein wahrer musikalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat, der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt ein mehreres“ (S. 4): „Ein Akkompagnist muß jedem Stücke mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen.“ (S. 5): „Daß Akkompagnement kann ein-, zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig sein. Das durchaus vier- und mehrstimmige Akkompagnement gehört für starke Musikern, für gearbeitete Sachen, Kontrapunkte, Fugen usw. und überhaupt

für Stücke, wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders daran Anteil hat" (d. h. wo wenig Verzierungen sind, also in mehr polyphonen und harmonischen als melodischen Sätzen). (S. 6): „Das drei- und wenigerstimmige Akkompagnement braucht man zur Delikatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affekt eines Stückes ein Menagement der Harmonie fordert... Bei unrichtigen und ungeschickten Kompositionen, wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fließen sollten, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Not eine Ziffer, man nimmt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen usw., man ändert, wenn man allein akkompagniert und es sich tun läßt, aus dem Stegreif den Bass" usw. usw. (S. 271): „Unter die Bierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit die gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten... Das durchaus vierstimmige Akkompagnement findet (nämlich bei solchen „manierlichen“ Sachen) selten und nur bei langen Noten statt, weil diese Terzen, wenn das Zeitmaß hurtig ist, nicht gut herausgebracht werden können:



„Die dreistimmige und am allermeisten die zweistimmige Begleitung, wo man bloß die Terzen zu den Grundnoten mitspielt, sind hier die vorzüglichsten... Die Vermeidung falscher Progressionen nötigt den Begleiter, diese Terzen oft zu nehmen.“

(S. 273): „Wenn bei einem zweistimmigen Stück“ (d. h. einem für eine Solostimme mit beziffertem Bass) „die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen könnten begleitet werden“ (was nach S. 271 bei stufenweise fortschreitenden oder in Terzen springenden Grundnoten der Fall ist) „die Hauptstimme aber hat

entweder diese Terzen oder andere sich fortbewegende Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten gleicher Geltung sind, so nimmt man die Akkorde simpel und läßt die Fortschreitung mit Terzen weg . . . Folglich hat der Fortgang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdann am besten statt, wenn die Hauptstimme entweder eine Auskaltung (lange Note) hat oder sich in einem Tone bewegt (repercutiert) oder simplere (längere) Noten oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten als der Baß vorzutragen hat. Im letzten Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bei dem Gebrauche dieser Terzen nötig ist, verdoppeln, damit keine widrigen Zusammenklänge oder verbotene Fortschreitungen dadurch verursacht werden." (S. 274): „Zuweilen werden bei diesem Fortgange die Terzen mit Sexten untermischt.“



„Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet:



(S. 281): „Eine freie Begleitung, welche sich nicht an eine gleiche Anzahl von Mittelstimmen allezeit bindet, verträgt zuweilen gewisse Sprünge mit der Harmonie in der rechten Hand. Die Fälle, wobei diese Freiheit am meisten stattfindet, werden veranlaßt durch gewisse Gedanken, welche Nachahmungen vertragen, durch Auskaltungen (lange Töne), durch Passagen, worinnen sich die Hauptstimme

mehrents in einerlei Tönen aufhält“ ... (S. 284): „Daß geteilte Akkompagnement (d. h. in jeder Hand zwei Stimmen) iſt ſehr oft eine große Zierde.“ (S. 286): „Die nötige Ausfüllung langſamer Noten gehört mit zur Zierde der Begleitung.“ (S. 294): „Wer eine gute Einſicht in die Sehkunſt beſiſet, kann auch zuweilen ſtatt der gewöhnlichen Begleitung eine Mittelſtimme erfinden, welche die Hauptſtimme zierlich nachahmet.“

Man ſieht, hier ſpuht noch der improviſierte Kontrapunkt, der Contrappunto alla mente längſt vergangener Jahrhunderte. Daß unſere Zeit dem ein Ende gemacht hat, iſt im Intereſſe der Vollendung und Fehlerloſigkeit der Kunſtwerke bei den Aufführungen gewiß erfreulich. Andererſeits freilich iſt das gänzliche Aufgeben ſolcher Anforderungen an die Schlagfertigkeit der Spieler pädagogiſch bedauerlich und ich will wenigſtens nicht verſäumen, zu erinnern, daß die Fertigkeit in der freien Phantaſie und Improviſation auch heute noch geübt werden ſollte, wenn auch gewiß nicht in Enſemblevorträgen, wo ſie die allergrößten Gefahren mit ſich bringt.

Die Taſache, daß noch beinahe durch das ganze 18. Jahrhundert, nachdem längſt eine hochbedeutſame Orgel- und Klaviermuſik ſich ſelbſtändig entwickelt hatte, doch die Enſemblewerke für Streich- oder Blasinſtrumente mit Klavier oder Orgel mit wenigen Ausnahmen keinen ausgearbeiteten Klavier- oder Orgelpart, ſondern nur einen bezifferten Baß erhielten, beweist, daß damals die Akkompagniſten ſo gründlich geſchult waren, daß ſie das Inſtrument doch ähnlich am Enſemble beteiligten, wie das z. B. in den 6 Sonaten für Klavier und Violine von J. S. Bach geſchieht. Der definitive Übergang zur Einſügung eines ausgearbeiteten Klavierparts etwa ſeit 1760 (durch Fr. X. Richter, Joh. Schobert, J. Chr. Bach, Haydn, Mozart u. a.) darf nicht ſo angeſehen werden, daß erſt nun das Klavier als berechtigter Partner behandelt wurde; vielmehr iſt ſeine Behandlung zweifellos ſchon früher eine ähnliche geweſen, nur hielten es die Akkompagniſten für eine Beleidigung, daß man ihnen vorſchrieb, was ſie machen ſollten. Die neuerdings in

Statthafte Fälle sind also:



Immerhin ist aber ganz allgemein vor unvorsichtigem Gebrauch der 5 und I als Baßtöne zu warnen, da ein Baß, der viele dieser schlechten Fundamente enthält, nie gut wirkt.

Der wirkliche Quartsextakkord, d. h. der Durakkord mit Quartens- und (kleinem oder großem) Sextenvorhalt tritt dagegen mit Vorliebe durch sprungweise Bewegung des Basses ein und zwar wie alle bedeutameren Dissonanzen (die nicht nur Durchgänge sind) auf eine schwere Zeit. Auch die dem Quartsextakkord nachgebildeten Vorhaltsformen im Mollakkord

wie $\overset{2^{\circ}}{e} \overset{I}{II} \overset{III}$ oder $\overset{2^{\circ}}{Oe} \overset{I}{II} \overset{III}$ können darum mit sprungweise einsetzendem Baßtone gutgeheißen werden. Man kann die Regel auch so fassen, daß der Sprung des Basses in die 5 oder I gut ist, wenn der Ton bleibt und Grundton wird. Zur genauen Information über die Bedingungen, unter welchen auch auf die schwere Zeit Quartsextwirkung nicht entsteht, oder aber auf die leichte Zeit der Dreiklang mit 5 oder I als Baßton mit dem Quartsextakkord verwechselt werden kann, muß allerdings auf die Harmonielehre selbst verwiesen werden. Der an der Hand der Generalbaßbezeichnung Vorgesulte findet sich übrigens erfahrungsmäßig sehr leicht in die neue Bezifferung, da sich ihm ihre positiven Eigenschaften (nämlich, daß sie nicht Töne oder Griffe, sondern jederzeit vollständige theoretische Formeln gibt) schnell offenbaren.

Wie auf den früheren Stufen wird sich auch auf dieser die enge Lage der drei Oberstimmen als Erleichterung für den Anfang erweisen, während nach Erlangung einiger Übung das Verlangen nach besserer Führung der Stimmen immer wieder auf die weite Lage hinweist. Schwer ist es, Beispiele zu transponieren, welche nur mit dem Klangschlüssel beziffert sind, weil die Angabe des Klanghaupttones durch den

Klangbuchstaben das Ignorieren der effektiv notierten Tonhöhe zur Unmöglichkeit macht. Sobald es daher zu transponieren gilt, ist nicht der Klangschlüssel, sondern die ebenfalls beigelegte Funktionsbezeichnung abzulesen, die für jede beliebige Tonart direkt giltig ist. Auch den Generalbaßbeispielen ist die Funktionsbezeichnung beigegeben, welche das eigentliche theoretische Verständnis fortgesetzt stark fördert. Ich bin fest überzeugt, daß die Funktionsbezeichnung auch den Klangschlüssel mit der Zeit stark in den Hintergrund drängen wird; ganz entbehrlich wird derselbe aber wohl darum nicht werden, weil die Anforderungen, welche die Funktionsbezeichnung an das harmonische Verständnis stellt, für den Anfang (wenigstens in nicht speziell dafür progressiv ausgewählten Beispielen) zu große sind.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die mit Klangschlüssel oder Funktionsbezeichnung versehenen Melodien ohne Baß auch nach Belieben dem Tenor oder auch dem Alt zugewiesen werden können. Die Verweisung in den Baß ist natürlich nur möglich unter Dispens von der verlangten Baßführung.

C. Harmonisierung unbezifferter Melodien.

7. Stufe: Harmonisierung auf Grund einer nicht bezifferten Baßstimme.

Den zweckmäßigen Übergang zur ganz selbständigen Harmonisierung von Chorälen und anderen Melodien bildet die Ergänzung eines nur aus Melodie und Baß bestehenden Satzes durch zwei Mittelstimmen. Man unterschätze die Schwierigkeit dieser Aufgabe nicht; dieselbe setzt doch wie alle früheren Stufen Vorbereitung durch entsprechende schriftliche Übungen voraus. Wer nicht zunächst Bässe zu gegebenen Melodien hat finden lernen, ja wer nicht erst gegebene Bässe zu gegebenen Melodien hat beziffern lernen, wird sich leicht einigermaßen kopflos zeigen, wenn er sich der

Aufgabe gegenüber befindet, am Klavier aus dem Stegreif solches zu leisten.

Aber man überschätze auch die Schwierigkeit nicht. Es ist natürlich Sache des Lehrers, rechtzeitig helfend und berichtigend einzugreifen. Gibt der Lehrer zu Beginn der Aufgabe einige Winke bezüglich der einzelnen Modulationen und Schlüsse, so wird das ganz wesentliche Erleichterung gewähren. Es ist aber auch instruktiv, den Schüler gelegentlich sich verfahren zu lassen, so daß derselbe seinen Irrtum einsehen und sich ein andermal besser in acht nimmt. Hier hören die Spezialvorschriften gänzlich auf und der Leitfaden kann nur noch Material zur Beschäftigung geben. Wie gesagt, schriftliche Arbeiten ähnlicher Art sind aber unter allen Umständen vorher zu machen; dazu kann jedes beliebige Choral- oder Volksliederbuch als Unterlage dienen, ja selbst unsere Aufgaben in den Abteilungen A und B sind dafür sehr wohl zu benutzen, wenn man dem Schüler anheim gibt, andere Bässe und Bezifferungen zu den Melodien zu ersinnen. Korrigiert der Lehrer diese sorgfältig durch mit vernünftiger Erwägung und Erörterung der Gründe der Bevorzugung der einen oder der anderen Wendung, so wird die Fähigkeit zum extemporierten Harmonisieren sich schnell entwickeln, so daß auch die achte Stufe erreichbar wird.

Durch die fortlaufende Beifügung der Funktionsbezeichnung in den Aufgaben der Abteilungen A und B hat übrigens der Schüler bereits Gelegenheit gehabt, einen Blick in die innere Gesetzmäßigkeit aller vernünftigen Harmonieentwicklung zu tun, so daß er auch auf dem Gebiete der Modulation sich einigermaßen zurecht finden wird. Vor allem schaue er in jeder Choralzeile immer nach deren Ende, um zu erkennen, was für eine Art der Schlußbildung dasselbe zuläßt (Ganzschluß, Halbschluß, Trugschluß), um danach seine Disposition zu treffen.

8. Stufe: Nur die Melodie gegeben, ohne Andeutung der Harmonie und ohne Bass.

Es ist zweckmäßig, den Lehrgang so einzurichten, daß Versuche dieser Art nur mit Schülern angestellt werden,

welche die Modulations- und Formenlehre entweder absolviert haben oder in ihrem Studium mitten inne stehen.

Vorausgesetzt, daß schriftliche Arbeiten die theoretische Befähigung des Schülers zur Lösung der Aufgaben erwiesen haben, ist das Verfahren etwa folgendes: der Schüler überliest, ehe er den ersten Akkord anschlägt, die ganze Melodie und sucht sie harmonisch voll zu erfassen, d. h. sich der Hauptmodulationen und Schlüsse bewußt zu werden; alsdann beginnt er frisch weg zu greifen und überläßt die speziellere Führung des Basses wie der Mittelstimmen dem Moment. Dabei wird nun eins aus dem andern folgen; die Scheu vor Tautologien und Stockungen wird ihm immer neue Wege erschließen, die er vorher gar nicht alle erwägen könnte. Es wäre aber grausam, jede Aufgabe mit einem einmaligen Versuche abzutun; vielmehr lasse der Lehrer dieselbe Aufgabe nacheinander von mehreren Schülern lösen und zwar zuletzt wieder von dem, der den Anfang gemacht hat: dies ist nötig, einmal, damit derselbe in die Lage kommt aus den Verbesserungen der anderen Nutzen zu ziehen, und dann, um zu verhüten, daß derselbe mißmutig wird, wenn die nach ihm spielenden leicht die Schwierigkeiten bewältigen, deren erste Bekämpfung ihm zufiel. Er soll auch das Schlüssergebnat ernten, wenn er es verdient.

Wer sich bis zu dieser Stufe anständig gezeigt hat, wird dabei nicht stehen bleiben, sondern die erworbenen Fertigkeiten weiter zu bilden und auszunutzen wissen; ohne unsern Vorgehensgang noch weiter auszudehnen, wollen wir doch noch kurz darauf hinweisen, daß der nächste Schritt zur freien Phantasie oder der Variation eines gegebenen Themas aus dem Stegreif führen muß. Das Phantasieren in Konzerten, ja auch nur in Gesellschaftszirkeln ist zwar nicht mehr besonders in Aufnahme, doch dürfte es fraglich scheinen, ob daran mehr ein geläuteter, strengere Anforderungen stellender Geschmack des heutigen Publikums (?) schuld ist, oder aber vielmehr die zunehmende Unfähigkeit der Konzertspieler, auf diesem Gebiete etwas akzeptables zu leisten. Sei dem aber, wie es wolle; dem angehenden Komponisten ist die freie Phantasie Bedürfnis, indem sie den in ihm gährenden

Ideen den ersten, halb formlosen Ausdruck gibt und die Phantasie gar manchmal zu Gebilden anregt, deren dauernde Fixierung und sorgfältige Ausarbeitung der Mühe wert ist. Eine noch heutigen Tages allgemeiner zur Geltung kommende Form der freien Phantasie, wenn auch nur von allerkleinster Ausdehnung, ist das Präludieren zum Zweck der Vermittelung allzu heterogener Tonarten aufeinander folgender Konzertnummern; welchen kläglichen Eindruck macht es da, wenn der Pianist nicht einmal imstande ist, ein paar vernünftige Harmoniewendungen zusammenzubringen, um aus einer Tonart in die andere zu modulieren. Die Modulation aus allen Tonarten in alle anderen mittels einiger Arpeggien oder Läufe sollte daher wenigstens jeder Musiker sich geläufig machen. Bringt er es so weit, daß er dabei motivisch imitierend arbeiten kann, um so besser! er wird dann eventuell lernen, ausgehend von den Schlußmotiven des zuletzt gehörten Tonstücks, den Weg zu den Anfangsmotiven des folgenden zu finden (wobei er freilich auch recht viel Geschmacklosigkeit zu beweisen Gelegenheit hat).

Dem Organisten ist die freie Phantasie kaum entbehrlich, wenn er sich nicht selbst für die paar kurzen Figuren, welche zwischen die einzelnen Verse der Choräle einzuschieben sind, während der Gesang schweigt, zu dem elenden Behelf der in den ausgearbeiteten Choralbüchern notierten Zwischenspiele retten will. Welches Armutzeugnis stellt er sich aber damit aus! und wie öde, wie geisttötend ist dieses ewig gleiche Abspielen der Noten ohne eigene Phantasietätigkeit. Ein rechter Musiker — und es sind deren noch heute genug unter den Organisten, wenn auch Organist und Komponist nicht mehr wie vor 200 Jahren identische Begriffe sind — sollte selbst die Choräle nie nach Noten spielen, geschweige die Präludien, Interludien und Postludien. In dieser Richtung einen kräftigen Impuls zur Hebung der Kunstübung auf die frühere selbstverständliche Höhe zu geben, ist mit eins der Hauptziele dieses kleinen Büchleins! Möge es seinen Zweck nicht verfehlen!

A. Melodien mit bezifferten Bässen.

I. Choräle.

1. Ach Gott und Herr (M. Rutilius, 1604).

(Transp. in B-dur und D-dur.)

T \neq $S\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ T .. S D^7 T

= S T Sp T

D T S $\frac{6}{5}$ D $\frac{7}{4}$ T

= D T D $\frac{7}{4}$ T D .. T D^7

J. S. Schein 1627.

D T (T VII # D) T p T S $\frac{6}{5}$ D $\frac{7}{4}$ T

2. Ach Gott vom Himmel, sieh darein (1524). Phrygisch.

(Transp. in D und C phryg.)

°D °T °D °Sp °T °S °T D °S °T °D

°Sp °S D₄ 7 °T = °S D ♯ §VII °Sp

°T °S D °T = °D °T ... §VII °T °S D ? °T °S

°T ♯ §VII °T °S °T D

5. Allein Gott in der Höh sei Ehr'.

(Nic. Decius 1526).

(Transp. in As-dur und F-dur.)

T .. S D
= °Dp °S °T °S D °T °Tp °S

= Sp D₄⁶ + 7 T Tp = °D °T D °T S_I^{VII}₂

= Sp D T S D S D⁷ T (S^{VII}_I)
D₄⁶ + 7 °T

Wal. Schumann 1539.

D) Tp D T Sp .. D₄⁶ + 7 T

4. Brunnquell aller Güter. (Joh. Franz 1653).

(Transp. in G-moll und Fis-moll.)

6 6 6/5 8 7 6-

oT D oT oS ..vii D7 oT = S D T S

6/5 8 7 6 6/4 8 6

S D7 T =oTp s^{vii} .. D₄⁶ 8 7 oT

6/3 7 6 6- 4 8/3

oT ..vii =T⁶ S T⁶ Tp S₅⁶ 4< T D⁴ 3 8 T

Joh. Crüger 1653.

6 6 6/5 6/5 8 7

D .. T S =oT2 I Sⁱⁱⁱ <D7 oT S^{vii} D7 oT

5. Christus, der ist mein Leben. (Melchior Vulpius 1609.)

(Transp. in E-dur, Es-dur, D-dur, Des-dur, C-dur.)

6 2 6 $\frac{4}{3}$ 6

T .. D (D7) S D .. T S

6 $\frac{6}{4}$ 7 $\frac{4}{3}$ - 7 6 $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$ 6

T S⁶ D⁷ T D T .. S⁷ < 6 D
= T D⁷ $\frac{4}{3}$ T

$\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 7 $\frac{7}{4}$ 6 6 $\frac{6}{5}$ 8 7

S⁶ D⁷ T=D T D⁷ $\frac{4}{3}$ T S⁶ D⁷ T

6. Dies sind die heil'gen zehn Gebot. (Altes Wallfahrtslied.) Mizolydisch.

(Transp. in A und F mizolydisch.)

$\frac{6}{5}$ 6 $\frac{6}{5}$

D ≠ T D⁷ T S (S^{VII}) T_p S S_p D⁷

T .. S D7 T Tp (°S ..) Tp T S (D7)

Sp T S (S^{VII}) Tp(°S) Dp Sp D Sp D T D

7. Ein' feste Burg ist unser Gott (M. Luther 1529.)

(Transp. in B-dur und D-dur.)

T Tp S T D7 T S T Tp Dp S

T (D) Sp D7 T Tp =Sp T S₅⁶ 6 D₄⁶⁺⁷ =D S T

6 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5} \#7$ 6

D T S (S^{VII}) Tp Dp = S D⁷ T S⁶ D⁷ T =D Tp

6 # # - # 8 7

S T S (OS D) Tp Dp S T (D) Sp D⁷ T

8. Es ist das Heil uns kommen her (1524).

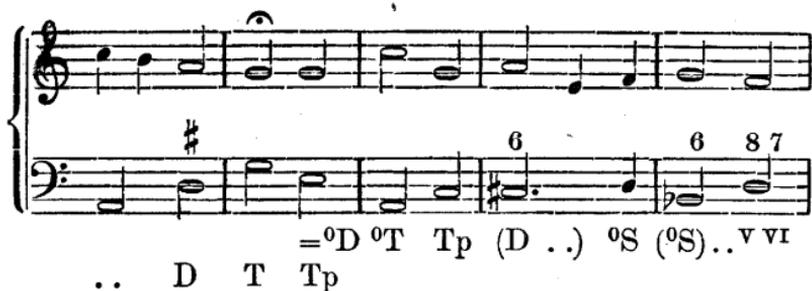
(Transp. in D-dur, E-dur, F-dur, G-dur.)

- 6 4 $\frac{6}{5p}$ 4 3 6 6

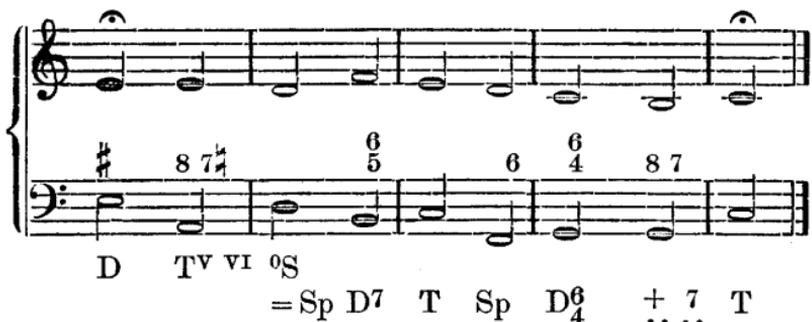
D T D T .7 =SD T .. =D⁷ T D⁴ 3 T

7 #7 - 6 # 6 4

Tp =Sp D Tp D⁷ T (D⁷)S D⁷ T Sp (D)



.. D T Tp
 =°D °T Tp (D ..) °S (°S).. v VI

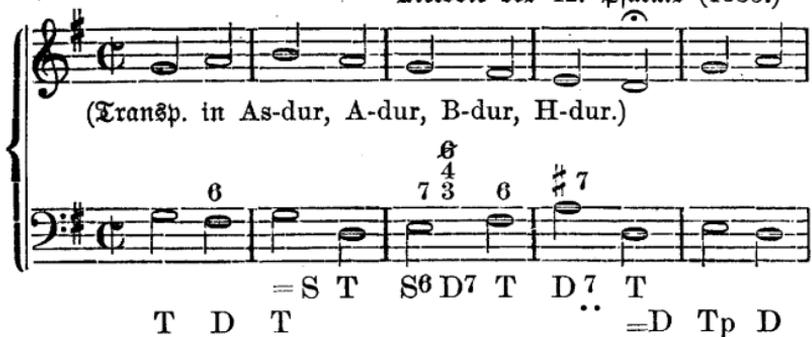


D TV VI °S
 = Sp D7 T Sp D4 + 7 T

9. Freu dich sehr, o meine Seele.

Melodie des 42. Psalms (1555.)

(Transp. in As-dur, A-dur, B-dur, H-dur.)



T D T = S T S6 D7 T D7 T = D Tp D



T S D4 D7 T T S D ..

6/5 6/4 8 7 2 6/5 2 6 4/3

Tp S⁶ D₄⁶ + 7 T Tp .. S⁶ D⁷ T D⁷ T

6 6 6/4 8 7

D S (S^{VII}) Tp Sp D₄⁶ + 7 T

II. Herzlich tut mich verlangen.

(D Haupt voll Blut und Wunden.)
H. L. v. Haßler (1601).

6 8 7 # # 6/5 #

°Tp (S) .. °S °T S^{VII}₄^I D .. °T °Sp S^{VII} D⁷.

6/5 6 6 5/3 6/4 6

= (Sp D⁷) D T S D⁷ T₄⁶ + .. S T

°T

Sp = Sp D^7 T (D⁷) S D⁷ T S⁶ D
 = ⁰S .. 2^{II} D ⁰T
 VII

T = D T 7^{II} S D⁷ T S⁶ D = ⁰T_p ⁰T D
 T

12. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.
 (Joh. Chr. Heermann 1630.)

(Transp. in B-moll, A-moll, Gis-moll, G-moll.)

⁰T ⁰S (D^9) D .. ⁰T D ⁰T ..

D^9 ⁰T D .. ⁰T
 = S D T .. D⁷₄ 3

T = (Sp D7) D S D T \neq VI
 = 0Tp 0T S^{VII} D7 0T = S^{VII}_{III}<

Joh. Crüger. 1640.
 = 0T \neq 0T S^{VII} D7 0T
 D₃⁵ 4/2 5/3 0T (\neq) D 3>

15. Ich dank dir, lieber Herr (Entlaubet ist der Walde).

(Transp. in As-dur, G-dur, Fis-dur, B-dur.)

T Tp S T = D7 T (\neq)
 = S^{III}< D 0T D7 0T .._{VI}<

Tp = \neq (S^{VI} VII) S₅⁶ 6 T
 = Sp D7 T S⁶ D7 T Tp Tp

$=S^{III} < D^9 > OT \ S^{VII} D_4^6 + OT$
 Tp (D^9) D $=Sp D_{6/5}^6 \ T \ Sp$

(Volkslied a. d. 15. Jahrhundert.)

T S D T D Sp D^7 T Sp D_4^6 7 T

14. Jesu, meine Freude (Joh. Franck 1655).

(Transp. in F-moll, Es-moll, D-moll, Cis-moll, C-moll.)

$^{\circ}T \dots S_{VI}^V \ ^{\circ}T \ S^{VII} D_7 \dots \ ^{\circ}T \ ^{\circ}Tp \ S^{VII} \ ^{\circ}D \ ^{\circ}Tp$

$^{\circ}Sp \ S^{VII} \ D \ ^{\circ}T \dots \ S^{VII} \ D_7 \dots \ ^{\circ}T \ ^{\circ}Tp \ (D^8 \ 7)$

OS OT OS .. OT
= OS OT Tp OT S VII OT

Joh. Crüger (1656).

= D OT .. S VI V OT S VII D OT
D 4 3 7 T

15. Jesus, meine Zuversicht.

(Luise Henriette Kurf. v. Brandenburg 1653.)

T .. S (S VII) Tp .. (D) S T D T

S T S 6 D 7 T Tp = OT S III D 7 ..

Soß. Crüger 1652.

7 7 6 5 8 7

=S D T Tp S⁶ D⁷ T

S^{VII} D7 ..

16. Kein Stündlein geht dahin.

(Michael Franck 1657; bez. Baß von J. S. Bach.)

(Transp. in Ges-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, D-dur, Des-dur, C-dur)

6 8 7 9 6 - 6 7 6 4 3

T D .. T⁶ 8 D \neq S .. D⁴ 3

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

T .. =S T S⁷ 5 4 < T S⁶ D T =D T S⁶ D⁷ ..

6 6 5 9 8 4 3 6 5 6 6

Tp T S D⁷ T⁹ 8 D⁴ 3 T S⁶ D T .. S⁶ D S D

T (D⁷) D T D (D⁷) Sp Tp S⁶ D T

17. Komm süßer Tod (J. S. Bach 1736).

(Transp. in D-moll, H-moll, B-moll, A-moll.)

⁰T (D) Tp ⁰T S^V S^{VI} D ⁰T D ⁰T
VII VIII

⁰Sp =⁰Tp ⁰T S^{VI} D⁷ ⁰T S^{VII} ⁰T
=S D⁷ T S⁶ D T =⁰S

D⁶ ⁰T =D⁷ ⁰S D ⁰T S^{VII} D ⁰T ..
4 + T^{VII}

$TVII$
 $=D^9 8$ 7 T 6 $=S^6 D^7 T$.. $=D$ T ...

$S Sp$.. $=S D^7 0T$ $SVII D_4^6 +$ $0T$

18 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.

(S. Neander 1673.)

$T \& D T (D^7) T_p \neq S T S (S^{VII})T_p$

$S^6 D^7 T$.. $D^7 T S T S T S^6_2 D^7 T$

(P. Söhrens Gef.-B. 1668.)

6 6 $\frac{6}{5}$ 8 7

D T S (S^{VII}) Tp D T S $\frac{6}{5}$ D $\frac{7}{5}$ T

19. Mache dich mein Geist bereit.

(Joh. Rosenmüller 1655.)

(Transp. in G-dur, Fis-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, D-dur, Des-dur.)

6 6 # 6 $\frac{5}{5}$

T S $^{II}<1$ D .. Tp (0S D) S (S^{VII}) S T

$\frac{6}{5}$ 8 7 6 6 # 6

S $\frac{6}{5}$ D $\frac{7}{5}$ T D .. T (D ..) Sp $^{III}<$
=D Tp T

5 6 $\frac{6}{5}$ # 7 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ 8 7

Sp \mathcal{D}^7 Tp S $\frac{6}{5}$ D T=D Sp (\mathcal{D}^9) Tp D $\frac{6}{4}$ S $\frac{6}{5}$ D $\frac{7}{5}$ T

20. Nun danket alle Gott (Martin Hindart 1648).

(Transp. in As-dur, G-dur, Fis-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, D-dur.)

T D⁷ T S .. T .. D⁷_{4/3} T

D T S⁶ D⁷ T =S T D⁷ T S ..

T (°D °S) T_p S⁶ D T =D (D⁷) S (°S)

(Joh. Crüger 1653).

D^{6/4} (+) S_p T D T S⁶ D⁷ T

21. Nun ruhen alle Wälder. (Innsbruck, ich muß dich lassen; S. Staat 1475.)

(Transp. in A-dur, B-dur, G-dur, Fis-dur, F-dur.)

T & D T .. S⁶ D⁷ T & D T

(S *D*⁷) S *D*⁷ D T & D T .. D D_p

T_p D T .. S⁶ D⁷ T .. D T (S *D*⁷)

S *D*⁷ D T & D T S_p T D⁷ T

22. O Traurigkeit, o Herzeleid (H. Gaffe? 1641).

(Transp. in As-moll, G-moll, Fis-moll, F-moll, E-moll.)

D 0T .. D 0T 0S .. D 0T .. (D7)

\neq =S T Sp D $\dot{7}$ T \neq

D T VII \sharp D 0T 0S .. VII D $\dot{7}$ 0T

25. Valet will ich dir geben.

(Melchior Teschner 1614.)

(Transp. in D-dur, Des-dur, C-dur, H-dur, B-dur.)

T . . . S (D) Tp (SVI) .. T Sp Tp

7 7 6 6/5 6/4/3 7

S⁶ D T Tp .. T⁶
=S⁶ D⁷ .. T D⁷.

5 8 6 6/5 7 6

T .. S_p D⁷ T S⁶ D⁷ T Tp =D_p T (D⁷) S T

7 7 6 6/4 6/4/3 8 7

S⁶ D⁷ T .. S D⁶₄ D⁷ D⁷ T

24. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

(Chr. Nicolai 1598).

4/3 6 4/3

(Transp. in F-dur, E-dur, D-dur, Des-dur, C-dur.)

T (°S) D_p T D⁷ T S .. T D⁷

6 6 6/4 6 - -

T D T Tp (⁰S) .. Sp *D* D ..

7 6/4 -

T (⁰D) Tp .. Sp D⁷ T *f* D ..

8 7 6 5 4 6

T D⁷ T .. *f* Sp Tp (S^III[←]).. D T

6 6/5 6/3 6/4 6

S D⁷ T (⁰D T^{VI}II[♯] D) Tp .. Sp D

6 6 8 7

T D Tp Dp S T Sp D⁷ T

25. Was Gott tut, das ist wohlgetan.

(Sam. Rodigast 1675.)

(Transp. in B-dur, A-dur, As-dur, G-dur, Fis-dur, F-dur, E-dur.)

6 - 6

T S D T S T (°S) Tp Sp

6 5 8 7 6 5 6 5

D .. T Tp S⁶ D⁷ T .. S⁷ < 6 5

6 5 6 5 7 8 7

D .. T⁷ < 8 7 S T =S D .. T Tp

(Sev. Gastorius 1675.)

6/5 # 7 6 - 6/5 8 7

=DT S T (°S) Tp S⁶ D⁷ T

S⁶ D⁷ T

26. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

(Georg Neumark 1640.)

(Transp. in B-moll; H-moll, C-moll, G^{is}-moll, G-moll, Fis-moll, F-moll.)

°T .. D °T °D ♯ S^{VII} D .. °Tp

(D ..) .. °Sp S^{VII} D °T D °T

=& D T Tp

6/5 8 7 6 6/5 # 7 6 # 7

=Tp °T D⁷ °T D⁷ ♯ °T D⁷ °T

S⁶ D⁷ T

27. Wer nur den lieben Gott läßt walten (1690).

(Transp. in D-dur, Des-dur, H-dur, B-dur.)

T ... S Sp D .. T .. D

T (S^{VII}) Tp =Sp T D. T .. 7

Sp I 2 T D S (S^{VII}) Tp Sp D₄ 7. T

28. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte.

(Bh. Em. Bach.)

(Transp. in As-dur, A-dur, B-dur, H-dur, C-dur, Fis-dur, F-dur.)

T D⁷ T D .. T D⁷ T D⁷ T =S T

6 — 6 6 4 # 7 6 5 6

D .. T Sp D⁶₄ D⁷ T

=D ≠ S (S^{VII})Tp T

4/3 — 6 4/3 6 6 8 7

D⁷ T D (D⁷) .. ≠ Sp D Tp Sp T D⁷ T

29. Wie schön leucht't uns der Morgenstern.

(Fh. Nicolai 1598.)

(Transp. in G-dur, Fis-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, Des-dur, C-dur.)

6 6 6 6 6 5

T D T & T S .. T .. S (S^{VII})

6 5 # 7 6 7 6 6 4/3 6 6 4/3 8 7

Tp =D T S T D⁷₄₃ T S⁶ D⁷ ..

=Sp Tp S⁶ D⁷ T

T D .. T Dp.. Tp Sp D^7 T D T

S D 7 T (°S) Tp D 7 T (°S D 7) Tp .. F

S T S 6 (S VI) Tp S 6 D 7 T

30. Wunderbarer König (3. Neander).

(Transp. in A-dur, As-dur, G-dur, Fis-dur.)

T Dp T Tp Sp (D) D Tp S T (D 7)

B. Bezifferte Bässe ohne Melodien.

Sämtlich transponiert in allen Tonarten zu üben.

(Nr. 31—44 aus Matthesons Kleiner Generalbassschule [1735].)

31. (Vorbereitete Septimen.)

The exercise consists of six staves of music in bass clef, each with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above the notes. Accidentals (sharps and naturals) are placed above or below notes as needed.

Staff 1: 5 6 7 6 7 6 5 6 7 6 7 8# 7

Staff 2: 7 7 7 7 6 7 6

Staff 3: 6 5 6 7 6 7 8 5 6 7 6 7 6

Staff 4: 6 5 7 6 6 7 5 6 7

Staff 5: 6 7 6 6 7 7 6

Staff 6: 7 5 6 7 6 7 6 7 6 4 3

52. (Unvorbereitete Septimen.)

Exercise 52 consists of two staves of music in bass clef. The first staff contains six measures with the following chord figures: $\frac{7}{4} \frac{2}{2}$, $5 \ 6$, $5 \ 6 \ \frac{7}{4} \ \frac{2}{2}$, 6 , $\frac{7}{5} \ \frac{2}{2}$, and 6 . The second staff contains six measures with the following chord figures: $6 \ \frac{7}{4} \ \frac{2}{2}$, $\frac{7}{4} \ \frac{2}{2}$, $\frac{7}{5} \ \frac{2}{2}$, $6 \ \frac{7}{4} \ \frac{2}{2}$, $6 \ 4$, and a final measure with a whole note chord.

53.

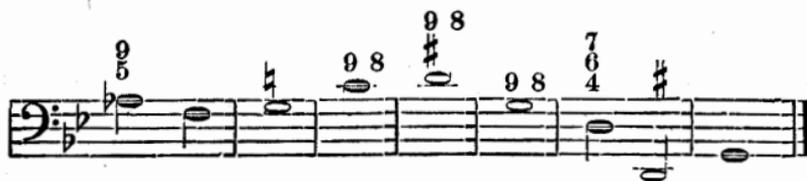
Exercise 53 is a single staff of music in bass clef with seven measures. The chord figures are: $\# \frac{6}{4} \ \frac{7}{4} \ \frac{8}{4} \ \#$, $\# \ \frac{6}{4} \ \frac{7}{4} \ \frac{8}{4} \ \#$, $5 \ 3 \ \frac{6}{4} \ \frac{7}{4} \ \frac{8}{4} \ \#$, $6 \ \frac{7}{4} \ \frac{5}{4} \ \frac{3}{4}$, $6 \ 5 \ \#$, $\frac{6}{4} \ \frac{6}{4} \ \frac{6}{4} \ \#$, and a final measure with a whole note chord.

54. (Nonenakkorde.)

Exercise 54 consists of two staves of music in bass clef. The first staff contains six measures with the following chord figures: $\#$, $\frac{9}{8}$, $9 \ 8$, $\# \ \frac{9}{8}$, $9 \ 8 \ 6$, and $9 \ 8$. The second staff contains six measures with the following chord figures: $8 \ 7$, $\frac{9}{8}$, $6 \ 5 \ \frac{9}{8}$, $\# \ 8$, $4 \ \#$, and a final measure with a whole note chord.

55.

Exercise 55 consists of two staves of music in bass clef. The first staff contains six measures with the following chord figures: 5 , \flat , $\#$, 6 , $\frac{9}{2}$, and $\flat \ 6$. The second staff contains seven measures with the following chord figures: 9 , $5 \ \flat$, $\frac{9}{5}$, 5 , 6 , $9 \ 5$, and 9 .



56.



57.



58.



39. (Alterierte Akkorde.)



40.



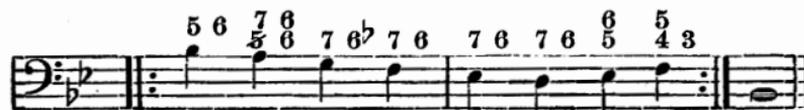
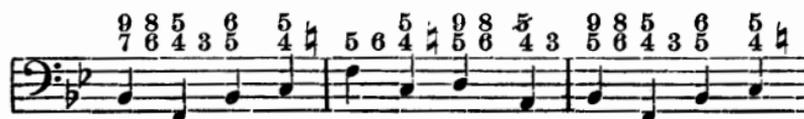
41.



42.



45. Largo aus Arc. Corellis Trio-sonate Op. 3 II.



C. Bezifferte Melodien ohne Baß.

I. Choräle.

(Auch zu transponieren.)

46. Auf, auf, mein Herz (Paul Gerhardt 1648).

T S⁶ D⁷ T S⁶ D⁴ 3 T ..

f b⁶ c⁷ f b⁶ c⁴ 3 + f

=0S D 0T D⁴ 4 0T=T_p T S^{7<}
S^{7<} 6

b^{7<} 6 a+ 0a a⁴ .. 3. 0a f .. b^{7<}

D ⁴/₆ .. ⁷ T Sp .. (S^{VI} D ⁶/₄ .. ⁷)

c ⁶/₄ .. ⁷ + 0d .. g^{VI} d ⁶/₄ .. ⁷

Sp D T=S D T D ⁶/₄ .. ⁷ T=D T

0d c+ f+ g⁷ c g ⁶/₄ .. ⁷ c+ f

S D⁷ T D ⁷ T

b c⁷ f c .. ⁷ f+

⁶ 5 ³ 4

Joh. Crüger (1648).

47. Aus meines Herzens Grunde.

(Joh. Matthesius 1564.)

T .. S D T D Tp S T D T D T

+ .. c d g d Oh c g d g d g

D T⁶ *pp*⁷ T S D T *pp*⁷ T

3 g⁶ d⁷ g c d + g .. d⁷ g

D⁶5 T D T +S^{II} 1 T D T (D⁷)

d⁶5 g d + 0 + g d g 7[#]

S T D T *pp*⁷ T .. D T D T

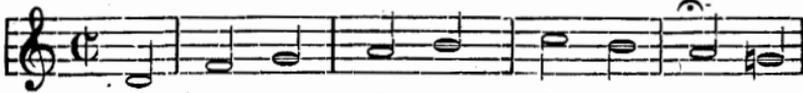
c g 3 g d⁷ g .. d 3 d g

D T D S⁵ 4< T S D⁷ T

d g d 5 4< g c d.7 +

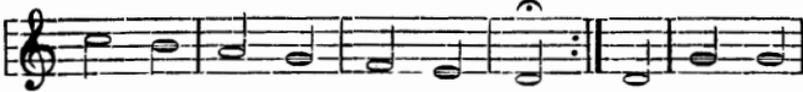
48. **Christ unser Herr vom Jordan kam** (1554).

0S .. (D) f D^{9} 0T D 0T 0D



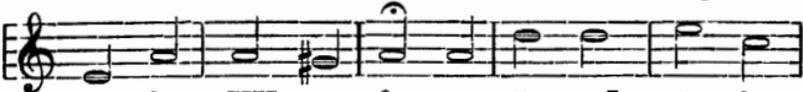
0a .. c f g^{9} 0e e+ 0e 0h

0T 0D f Tp 0S (D) .. (D) Tp (D)



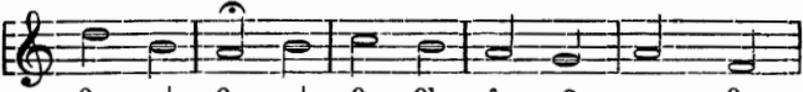
0e 0h f c 0a a+ 0a g c g^{3}

.. 0T S^{VII} D 0T .. (D^{7} D^{7})[Tp]D 0T



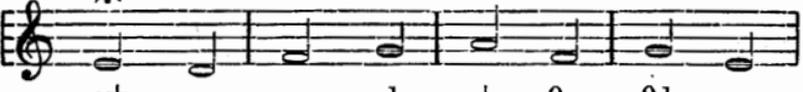
c 0e VII e 0e .. 7 g^{7} 3 0e

0S D 0T D 0T 0D f =⁰Tp S^{III} 0D 0T



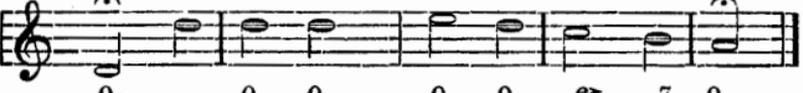
0a e+ 0e e+ 0e 0h f 3 e 0a

D 0T .. S D 0T 0S D



a+ a .. d + 0a 0d a

0T .. 0S 0T=0S 0T 0S D^{6} ₄ ..7 0T



0a .. 0 0a 0 0a e^{6} ₄ e⁷ 0e

49. Da Jesus am Kreuzestamm (1500). Phrygisch.

D OT OD OSp OD .. OS OT

f of o ges o .. ob of

D OS OT OD (S) OTp (D S)

f+ ob of o ges des .. 3 3 5

D (D) OTp (S D) OS OT D7

+ as des 3 3 ob o f7

OT OD OTp (D) OT ODp.. OS OT

of o + as of as .. ob of

D ODp OT OD OSp OTp.. ODp S^v VI D

f as of o ges des .. 3 v VI + b

50. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.

(J. Dolez 1740.)

D T D7 T S ≠ Sp S6 D T .. D
3

3 a7 + ofis, Ocis Oh 6 + d .. a

T Tp=Sp D Tp S⁶ D⁷ T .. =D T ..
7 7 3

d ofis e+ Ocis d⁶ e⁷ + 7 d ..
3

S (D⁷) Sp .. $\overset{\text{D}}{\underset{5}{\text{D}}}$ D .. $\text{S} \neq \text{S}$

g .. h⁷ 0 .. 3 a .. ofis Ocis | g
5 III

S⁶ D⁷ T S⁶ D⁷ T

6 a⁷ d g⁶ a⁷ +

51. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.

(B. Gesius 1601.)

T S .. $\overset{\text{D}^7}{\underset{7^<}{\text{D}}}$ T D S D⁷ T ..
7< 3 3 3

a d .. a⁷ a 3 3 e⁷ a ..
7< 3

S T S⁶ D T D
3 4 3 1

3 4 a d⁶ e a e
3 4< 3 1

T D Tp (S^{VII} D ..) .. D

a e Ocis fis^{VII} cis .. Ocis e

T D S T S⁶ D⁷ T

5

a e .. + a d⁶ e⁷ +

5

52. Du o schönes Weltgebäude (J. Brand 1649).

OT .. =S .. D OT S^{VII} D⁷ OT=OD

III IV VII^h VII VIII 3

V VI

0a .. a 3 0e a^{VII} e⁷ 0e

III IV VII^h VIII

V VI

OT .. S^{III<} D^{OT} S^{VII} D⁷ OT .. =S⁷ D⁷

0a .. d a 0a d^{VII} a⁷ 0a 0a c ..

III<

T S D T S⁶ D T S⁷ D T (D)

3 2 1 7< 3 3

f .. 3 c f b c + 0a c f d

3 2 8 7< 3 3

Sp T S⁶ D T .. (D⁷) D T=0Sp S^{VII} D⁷

3 1 3

0d f b c + f g⁷ 1 3 f a^{VII} e⁷

3

T+=D OT D OT D⁹ OT S^{VII} D OT

4 3

a 0a a+ 0a a⁹ 0a VII a 0a

4 3

Job. Crüger. 1649.

55. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

(3. Flug. 1535.)

D OT III S^{VI}_{III}< D OT D⁴ 3

3 0 .. c^{VI} 3 0g g⁴ 3
III III<

T ..=OS OT S T S^{VII} D⁶₄ + OT

0g ... Od g d g^{VII} d⁶₄ + Od
III I V D⁶₄ ..

..=F D .. T Tp T D⁷ T ..=°Tp

Od 3 .. es 0g es b⁷ + ..
D 3 I T Tp T D⁷ T ..=°Tp

D OT S T S^{VII} D⁷ OT D OT OS

3 0 c g c^{VII} g⁷ 0g 3 0 0c
III I c^{VII} g⁷ 0g 3 0 0c

°Tp=S D T=S D⁴ 3 T ..=(D)°Tp ?< OS D⁷

es f⁷ + .. c⁴ 3 + .. b⁷< 0g d
OS T D F S^{VII} D⁷ OT
III II

0 .. d d es g^{VII} d⁷ Od

III II

54. Eins ist Not (J. Neander 1680).

T .. S Sp D .. T .. S T

d .. g °h a .. g d₃

Sp D T D T D T (D) Sp (D D)

°h 3 d a + 3 d 3 0 3 fis

Tp .. S D S D T D T .. D

°fis .. g + 3 3 d a + .. a

T D⁴ 3 Sp=T D T

d a⁴ 3 h h h
1 3 1 .. III 5 v III v

D⁴ 3 .. T D °T=Sp D T

h⁴ 3 .. III h .. °h 3 1 .. d
.. 7 3

Sp D⁶ 7 T⁴ 3 S (°S) Tp

h a⁶ 7 d⁴ 3 g °h V
III 4 .. 3 III v

(D) D D^7 T D⁷ T⁷⁻⁸ (D)

3 a a^7 d a^7 d^7-8 ..

3 5 1 7

S Sp D T S D⁶ + T

3 1 3 1 3

g .. oh 3 1 .. d 3 a^6_4 ..

3 1

55. Ermantre dich, mein schwacher Geist.

(Joh. Nist 1641.)

T S D T=S D⁷ T D⁴ 3

es ^0g b es f^7 3 f ..

T=D (D) [Tp] S D⁷ T D T D⁴ 3 T

+ 3 3 b^7 es b es b^4 3 +

D Sp (D^7) .. D⁷ T .. D T= ^0Tp

b ^0c g^7 ^0c b^7 es .. b es

3 3 4

D 7 ^0T ^0Sp T S^{VII} D $^0\text{T}=\text{S}$ D

I

5 .. 0 + .. g VII g ^0g b

I

T Tp S D⁷ T Sp D^{7} D T

3 III 3

+ 0 3 b⁷ es c f⁷ b es

III 3 3

S T S D T S⁶ D⁷ T

3

as es 3 b⁷ es as⁶ b⁷

56. Erschienen ist der herrlich Tag.

(Nic. Hermann 1560.) Dorisch.

D T ... D T S ... D⁷ T D

7[<] 6 3 1

+ h ... fis h 3 .. fis⁷ + fis

7[<] 6 1

T ... D^{7} D³=⁰S... D⁶₄ S^{VII} D⁷ T+ ⁰S=⁰Sp

7^h 5

h .. gis^{7} ⁰cis .. gis^{6} ₄ cis^{VII} gis^{7} + 0

T S D T S D⁷ T ..=D T D

3 1 3 1 3 1

3 1 a 3 1 e 3 .. h⁷ .. 3 e⁷

1

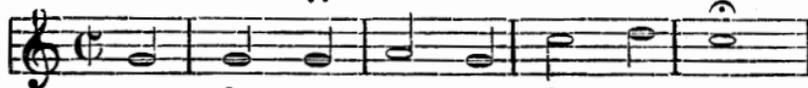
T(S^{VII}D⁷) Tp D T=⁰Tp S ⁰T S^{VII} D ⁰T

3 1 III

a cis^{VII} cis+⁰cis 3 1 a fis ⁰cis fis^{VII} cis+⁰cis

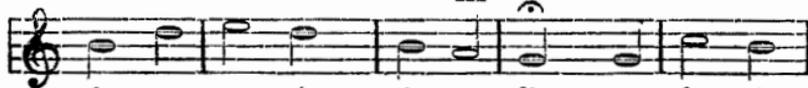
III

57. Gelobet seist du, Jesu Christ (1524). Mixolydisch.

D +T^{II} 1 S T Tp (°S) ..=°S

°h c f c °e °a °e

°T (D) °Sp (D) [Tp] °T S °T=Dp T S ≠

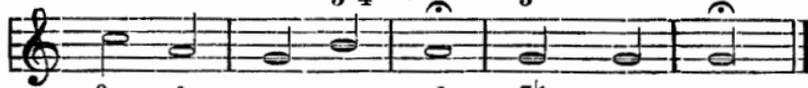


0 g c + 0 e °h c °e 0

Sp S D T D (°S ..) Tp .. (D)



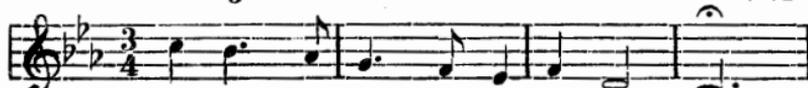
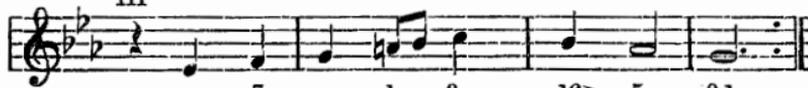
°a f c g °a .. e .. e

.. S T D (D) D⁷ T D

°e f c g d 7 c

58. Gib dich zufrieden und sei stille.

(Paul Gerhardt 1666.)

°T (D) .. °Tp D °T S^{VII} D⁴ 3 °T ..°g 3 .. es g °g c^{VII} g⁴ 3 °g ..S °Tp (D⁷) °Tp °Dp °T=°S D⁶ 5 4 3 °Tc es b⁷ es b °g d⁶ 5 4 3 °d

S T S T S⁶ T D T T_p= f

3 4[<] 3 4

a e 3 4[<] e a⁶ e h ⁰gis

S D⁷ T D T_p S . $\overset{6}{4}$ < T D=S^{III}< D

3

3 e⁷ a e ⁰cis d . $\overset{6}{4}$ < a e . fis

⁰T S^{IX}< T D ⁰T=S_p D T_p D

III

⁰fis $\text{h}^{\text{IX}}<$ fis fis⁺ ⁰fis + ⁰cis e

T S T S⁶ 5 D S D T D ..

6 5[!] 3 7

a + a $\overset{6}{d}$ $\overset{5!}{d}$ e 3 e a e ..

T S⁵ 6 D⁶ + T

5 6 $\overset{6}{d}$ +

a $\overset{5}{d}$ $\overset{6}{d}$ e⁶ +

60. Jesu Leiden, Pein und Tod (M. Bulpinus 1609).

T (D⁷) T_p D T S D S T

3 5

a cis ⁰cis e a 3 d a

S D⁷ T D⁴ 3 T .. D S T

3 e⁷ a' e⁴ 3 a 3 3 4< a

(D⁹) Tp (D) .. D T (D⁷) Sp (S^{VII} D)

gis⁹ °cis cis °cis e a fis °fis VII +

Tp S ≠ Sp D⁶ 4 + T=S D T

0 °gis °fis e⁶ 4 + a 7 e 3

.. D⁺ °T D⁷ D⁷ T⁺ Tp Sp=°D °Tp⁷ °S

.. h⁺ °h fis h⁷ + °gis 0 NB. d⁷ °h

D⁶ 4 + °T=S^p Tp (D⁷) S Tp S⁶ D⁷ T

fis⁶ 4 + °fis 0 a⁷ 0 d e 7

61. Komm, o Gott Schöpfer, heil'ger Geist.

(1524.) Digtolydisch.

D S T Sp T Tp D T & T S (S^{VII})

f c °a c °e g °e c f a VII

Tp D T .. D .. T .. S D .. T
 3 7 3 1

e g c .. g .. c .. f .. 3 1
 3 7

D .. Tp .. Sp S D⁷ T D
 3

g .. e .. a f 7/3 c +

62. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (1530).

°T °S .. °T °S D °T D °T
 III 3

°fis 0 iii 0 °h 3 °fis fis °fis
 III

.. D °T .. S^{III} D⁷ °T D .. °S = Sp D
 7

.. fis °fis .. 3 fis °fis fis .. °fis e
 7

T Tp S⁶ D T S = D °T D °T °Tp
 3

a 0 d⁶ e d °fis fis+ °fis d
 3

♩ °T D °T² .. I D T D °S °T
 7 III

fis⁰ °fis fis g fis fis fis d °h °fis
 I 7 III

D .. T .. S^{VII} D7 °T S^{VII} D7 °T

fis⁺ .. III .. h^{VII} fis⁷ °fis h^{VII} fis⁷ °fis

63. Mach's mit mir Gott (J. Schein 1629.)

T .. S D T S D⁷ T D .. = T

.. 3 3 e a h⁷ e h ..

D T Sp D⁷ T S⁶ D⁷ T=D T

fis h °gis fis⁷ h e⁶ fis⁷ + e

S ≠ S T S D⁷ T D T

°gis 0 a e 3 h⁷ e h e

D⁷ T Sp .. T D⁷ T

h⁷ e cis .. e h⁷

64. Meinen Jesum laß ich nicht.

(M. Hammerschmidt 1658.)

T .. S Sp D .. T=S D T

d .. g 0 a .. 3 a

Sp T D \neq Sp D⁷ T=D T (D)
⁷

⁰fis a e ⁰gis ⁰fis e⁷ d ..
⁷ ⁴

S Sp D .. T Dp T Sp D⁷ T
³ ¹

g 0 3 .. d ⁰cis d ⁰h a⁷ d
¹

D T S⁶ D⁷ T Dp T S Sp
³

a d g⁶ a⁷ ⁰cis d g 0

D (D) T^p Dp T⁷ Sp D⁷ T D^{4 3 7} T
⁷ ^{4 3 7}

a fis ⁰fis ⁰cis d ⁷ ^{4 3 7} ⁰h a⁷ d a ..
^{4 3 7}

65. Mit freud und Fried' fahr ich dahin.

(1524.) Dorisch.

⁰S ⁰T ⁰S ⁰D S D ⁰T ..^{II} D⁷ ⁰T ⁰T^p
^{III} < 3 ^{VII} ^{II}

⁰a ⁰e 0 ⁰h 3 e ⁰e ^{II} e⁷ ⁰e c
³ ^{VII}

⁰Sp T ⁰S D⁷ ⁰T (D⁷) ⁰T^p *pp*
^I ¹

f ⁰e ⁰a .. e⁷ ⁰e g⁷ *pp*
^I ¹

0T (S D) 0Tp 0S 0T \mathcal{D} 0S \mathcal{S}^{VII} 0T

 0e f c 0a 0e c 0a \mathcal{S}^{VII} 0e
 .. ${}^0S = \mathcal{S}$ D T \mathcal{S} D T = 0Tp \mathcal{S}^{VII}

 .. 0a 3 f 0a c f \mathcal{S}^{VII}
 III
 0T (\mathcal{S}^{VII}) 0D 0T D437 0T

 0a a^{VII} 0e 0a 437 0a
 a ..

66. Nun freut euch, liebe Christen g'mein (1524).

T .. D Tp \mathcal{S}^6 \mathcal{D}_4^6 + T Tp

 3 3 0cis 6 e_4^6 + 0cis
 Sp \mathcal{D}_3^7 T D Sp D T Tp

 0fis e_3^7 a e 0 e 0cis
 Sp T D $\mathcal{F} = Tp$ \mathcal{S}^6 D T = D (D)

 0fis a e 0gis a^6 h a
 3 7

S Sp D S D⁷ T (D⁷) Tp T

d³ fis³ 3 3 e⁷ a cis⁷ cis³ a³

S⁶ D Tp Sp T D⁷ T

d⁶ + cis³ fis³ a³ e⁷ .. T

67. O Ewigkeit, du Donnerwort (3. Hift 1642.)

T Tp Sp D T S (D) Tp T

o od f b a oa +

♯ S D T S T D (D)

oe + 3 f b f c +

Tp (D⁷) S T D⁷ D⁷ T ♯

oa⁵ 7/5 + f 7/5 c 7/5 oe

Sp_{III} (D) .. (D⁹) Tp (D⁹) D T

d_{III} d₅ od 9 0 g⁹ c f

S (D) Tp D₄⁶ $\overset{D^7}{\underset{3}{D}}$ D⁷ T

b a °a c₄⁶ $\frac{7}{3}$ c 7 +

(J. Schop 1642.)

68. Preis, Lob und Ehre (1731.)

T .. S D T S D⁷ T D T \neq

$\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{5}{5}$

.. 3 3 c f $\frac{g^7}{5}$ g c °h

S (D) Tp=Sp T D⁴³ T=D \neq S (D)

$\frac{3}{3}$ $\frac{4}{4}$

f e °e g d⁴₃ °h f e

Tp T S=Tp D⁷ °T D⁷ °T=Sp D

°e c f a⁷ °a a⁸₇ °a

T (D) S T S $\overset{D^7}{\underset{3}{D}}$ D₄⁶ + 7 T

$\frac{7}{7}$ $\frac{5}{5}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{7}$

c .. c f $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{8}{7}$ g

II. Weltliche Melodien.

(Zwölf schottische Lieder mit reiner Moll-Harmonisierung.)*

60. Sunset.

$^{\circ}T \dots \dots \dots \text{III} \dots \dots \dots \text{III} \dots \dots \text{VI} \text{Sp } ^{\circ}T$

$^{\circ}S \text{ } ^{\circ}T \text{ } ^{\circ}D \dots \text{III} \text{ } \text{f} \text{ } ^{\circ}S \text{ } ^{\circ}T \dots \dots \text{Dp } ^{\circ}T \dots$

$^{\circ}Dp \text{ } S^{\text{VII}} \text{ } ^{\circ}Tp \dots \text{Dp } ^{\circ}T \dots \text{D } ^{\circ}T \dots \text{VI} \text{ } ^{\circ}Sp \text{ } ^{\circ}T$

$^{\circ}S \text{ } ^{\circ}T \text{ } S^{\text{VII}} \dots \text{T} \dots \dots \text{=S}^{\text{VII}} \text{ } ^{\circ}T \text{ } S^{\text{VII}} \text{ } ^{\circ}T \text{ } \text{= } ^{\circ}D$

*) Daß gar viele alte Volksmelodien, besonders skandinavische, slawische, schottische und irische, erst durch Harmonisierung in reinem Mollsinne vollständig zu erschließen sind, ist u. a. von R. Fortlage und N. v. Ottingen ausgesprochen worden. Die obigen Beispiele verfolgen außer dem nächstliegenden Übungszwecke auch den des praktischen Nachweises der Richtigkeit dieser Behauptung. S. R.

Allegro.

D °T °D ♯ °S .. T D °T
 III III V III III

fis °h °fis c °e .. h .. fis °h
 III III V III III

°D ♯ °S .. °T S^{VI} °D °T
 III

°fis c °e .. °h e^{VI} °fis °h
 III

71. The maid of Isla.

°D °T .. °D .. °Tp ♯ °Tp °D
 III

°dis °gis .. °dis .. e °gis e °dis
 III

♯ S^{VI} °D °Tp °Sp °Dp °Tp °T °Sp S^{VI}

a .. °dis e a h e 0 a ..
 6 3 6

°D .. T^{VI} .. °VII=S^{VII} °T ♯=♯ °Sp .. °S
 III

°dis .. gis^{VI} .. °VII °dis e a .. cis^{VI} 0
 III

T °S °T S^{VI} °D °T °S °T ..
 III V

gis °cis 0 cis^{VI} °dis °gis °cis °gis ..
 III V

⁰S .. ⁰T

a v III v III v VII III v ⁰e i

⁰D ⁰T ⁰S ⁰T

v h III v e III IV a v 0

⁰S ⁰T

III III a v e

73. Dim, dim is my eye.

⁰T ⁰D ⁰T [♯]VII ⁰T .. ^SVII ⁰T ⁰D

⁰fis ... ⁰cis 0 ^hVII ⁰fis .. ^hVII 0 0 .. ⁰cis

⁰T ⁰D .. [♯] ⁰S ⁰T ⁰D

⁰fis .. ⁰cis .. d ⁰h ⁰fis . ⁰cis

⁰S ⁰T ⁰D ⁰T ^SVII ⁰T

h ⁰fis ⁰cis 0 ^hVII ⁰fis

.. S^{VII} °T .. °Sp °Tp °S °T

°fis h^{VII} °fis 0 g d . °h °fis

°S °T S^{VII} °T °D °T °S °T

°h °fis h^{VII} 0 °cis 0 °h .. 0
III v

74. Bonny laddie, Higlands laddie.

°T °S °T .. °S

°h II I .. °e .. 0 .. e
IV III III

°T °S °D °T °S °T

0 e .. °fis °h IV I .. °e .. 0
III v II III

.. °S °T °S °D °T °D °S

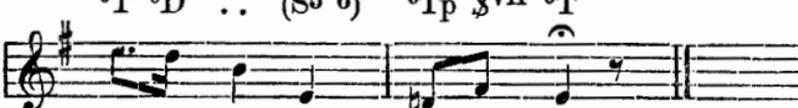
°h .. 0 II I °h .. III °fis h .. °fis III
e IV III III v

°T Sp °T °Tp °S °Tp °S °D

0 c 0 g °e g °e .. °fis
III III

^oT S^{VII} un. ^oT ^oS ^oT D

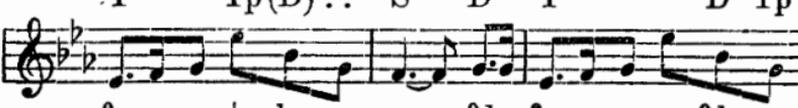
 IV v ^oe un. h IV v 0 g ..
 h v IV III e .. IV III

^oT ^oD .. (S5 6) ^oTp S^{VII} ^oT

^oh ^ofis .. c g ^oS^{VII} ^oh
 III

76. O thou art the bad of my art.

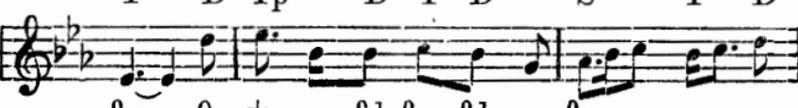
^oD ^oT ^oD ^oTp ^oD ^oT ^oD ..

^od ^og IV III .. ^od es ^od ^og ^od III
 v

^oT ^oTp(D) .. ^oS ^oD ^oT ^oD ^oTp

^og ... + b es c ^od ^og IV III .. ^od es
 IV III III v

^oDp S^{VII} ^oT ^oS ^oT ^oS ^oT ^oS

 b .. c^{VII} ^og IV v 0 ^oc 0 c
 III c III

^oT ^oD ^oTp ^oD ^oT ^oD ^oS ^oT ^oD

^og 0 + .. ^od ^og ^od .. ^oc .. g
 III

°T (D) °Tp °S °T °S °Dp °Tp °T °S

°g + es °c 0 c b + 0 °c

III

°Dp S^{VII} °T °S °T °S °T

+ .. c^{VII} °g °c 0 °c °g

77. O how can I be blith and glad.

°D °T °S °T °D S^{VI} °T

°d 0 .. °c .. 0 °d VI V °g

III

°Dp °Tp °D °S °T °S °T °S

+ es .. °d °c 0 °c 0 .. °c ..

III

°T °D S^{VI} °T °D °S °T^{VIII} °S^{VII} °Sp °T °D

0 °d VI V °g °d .. °c .. 0 .. as g °d

c III 1 I

°T=°S °T S^{VII} °T ..=°D °Tp

g .. °d .. g .. °d .. es ..

III V VII

.. S^{VII} 0T 0Sp 0T_p 0T 0S 0T
 2[>] i

.. .. h^{VII} .. 0fis g d 0 0h IV 0
 III V 2[>] i

79. Enchantress fare well.

0T S^{VII} 0T 0D 0T

0cis .. fis^{VII} 0cis 0gis .. 0cis ..

0D 0T S^{VII} 0T 0D 0Sp S^{VII}

0gis .. 0cis .. fis^{VII} 0cis 0gis d .. fis^{VII}

0T S^{VII} 0T 0D 0T

0cis fis^{VII} 0cis 0gis 0cis

0D 0T .. S^{VII} 0T 0Sp S^{VII} D^{VI} S^{VII}

0gis .. 0cis .. fis^{VII} 0cis d fis^{VII} cis^{VI} 0fis

0T=0S 0T (S^{VII}) 0D 0T 0S

0cis 0gis ^{VII} 0dis 0gis 0cis II I

S^{VII} OT .. f (S^{VII}) OD OT S^{VII}

cis^{VII} 0gis 0gis a+ gis^{VII} 0dis 0gis cis^{VII}

OT f OS f .. f OT=OD OS f S^{VII}

0gis a 0cis .. d .. a 0gis 0fis a fis^{VII}

OS OT S^{VII} OT OD

0fis 0 fis^{VII} 0cis 0gis

OSp S^{VII} OT

d .. fis^{VII} 0cis 0cis

.. .. OS OT

.. .. III V III 0cis

80. Faithful' Uohnie.

OT S^{VII} OT OD OS OT S^{VII} OT

0g c^{VII}0g 0d 0c I c^{VII} 0g

III V

0T 0S 0T 0D 0D 0T

0g c^{VII} 0d 0d .. 0g ..

I V

0S 0T 0D 0T 0S 0T

0c g 0d .. 0g .. 0c g

III III

0T S^{VII} 0T 0D 0S 0T S^{VII} 0T

0g .. c^{VII} 0 0d .. 0c I c^{VII} 0g

III V

0T S^{VII} 0T S^{VII} 0T

0g .. c^{VII} 0 c^{VII} 0g

D. Melodien ohne Bezifferung.

I. Mit Bass.

81. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.

(Michael Franck 1657.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains six measures of music: a half note G3, a half note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2.

**82. An Wasserflüssen Babylon.**

(Wolfg. Dachstein 1525.)



The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody starts on a whole note G4, followed by a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The bass line starts on a whole note G3, followed by a half note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The system concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble staff and a whole note G3 in the bass staff.

The second system continues the piece. The treble staff features a melody of whole notes: G4, F4, E4, and D4. The bass staff features a bass line of whole notes: G3, F3, E3, and D3. The system concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble staff and a whole note G3 in the bass staff.

The third system continues the piece. The treble staff features a melody of whole notes: G4, F4, E4, and D4. The bass staff features a bass line of whole notes: G3, F3, E3, and D3. The system concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble staff and a whole note G3 in the bass staff.

The fourth system is the final system on the page. The treble staff features a melody of whole notes: G4, F4, E4, and D4. The bass staff features a bass line of whole notes: G3, F3, E3, and D3. The system concludes with a fermata over a whole note G4 in the treble staff and a whole note G3 in the bass staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4 with a fermata. The bass staff accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3 with a fermata.

85. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (1524.) Phrygisch.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (F) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note A4, and finally a half note G4 with a fermata. The bass staff accompaniment starts with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3, then a half note A3, and finally a half note G3 with a fermata.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (F) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note A4 with a fermata, followed by a repeat sign and quarter notes G4, A4, and B4. The bass staff accompaniment starts with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3, then a half note A3 with a fermata, followed by a repeat sign and quarter notes G3, A3, and B3.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (F) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note A4 with a fermata, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The bass staff accompaniment starts with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3, then a half note A3 with a fermata, followed by quarter notes G3, A3, and B3.

First exercise: Treble clef, G major, 4/4 time. The melody in the treble staff consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, with a fermata over the final note.

84. **Christ lag in Todesbanden** (1524.)

Second exercise: Treble clef, G major, 4/4 time. The melody in the treble staff consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, with a fermata over the final note.

Third exercise: Treble clef, G major, 4/4 time. The melody in the treble staff consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, with a fermata over the final note.

Fourth exercise: Treble clef, G major, 4/4 time. The melody in the treble staff consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, with a fermata over the final note. The bass staff accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, with a fermata over the final note.

85. Das alte Jahr vergangen ist (J. Steuerlin 1598.)



86. **Es wolle Gott uns gnädig sein** (1525). Phrygisch.



First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff contains a supporting line with a sharp sign and a fermata over the final note.

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff contains a supporting line with a sharp sign and a fermata over the final note.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff contains a supporting line with a sharp sign and a fermata over the final note.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata over the final note. The bass staff contains a supporting line with a sharp sign and a fermata over the final note.

II. Ohne Bass.

87. Herr Christ, du ein'ger Gottessohn (1524).

Musical score for 'Herr Christ, du ein'ger Gottessohn (1524)'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style with quarter and eighth notes. The second staff contains a repeat sign and a fermata over the final note. The third staff concludes the piece with a double bar line.

88. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (1593).

Musical score for 'Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (1593)'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style with quarter and eighth notes. The second staff contains a repeat sign and a fermata over the final note. The third and fourth staves continue the melody and conclude with a double bar line.

89. Herzlich lieb hab ich dich, Herr (1593).

Musical score for 'Herzlich lieb hab ich dich, Herr (1593)'. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, two flat signs, and a common time signature. The melody is written in a simple, homophonic style with quarter and eighth notes. The second staff contains a repeat sign and a fermata over the final note. The third staff concludes the piece with a double bar line.



90. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht.

(H. Albert 1668.)



91. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

(Mich. Prätorius 1610.)



92. Ich glaub an einen Gott allein (1537.) Phrygisch



93. Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt (alt.)





94. Jerusalem, du hochgebaute Stadt (1663.)



95. Laßt uns doch Christo dankbar sein (1525).





96. **Liebster Jesu, wir sind hier** (Joh. Rud. Ahle 1644).



97. **Lobt Gott ihr Christen allzugleich.**

(M. Hermann 1560.)



98. **Mitten wir im Leben sind.** Nach Motter (10. Jahrh.).



Six staves of musical notation in treble clef, showing a melody with various note values and rests. The melody is written in a simple, diatonic style with some phrasing slurs and accents.

99. Morgenglanz der Ewigkeit (1731).

Two staves of musical notation in treble clef, showing a melody in C major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes with some phrasing slurs.

100. O Gott, du frommer Gott.
(1710.)

Two staves of musical notation in treble clef, showing a melody in C major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes with some phrasing slurs. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.



101. **Schmücke dich, o liebe Seele** (Joh. Crüger 1645).



102. **Vom Himmel hoch da komm ich her** (1540).



103. Warum betrübst du dich, mein Herz.

(Hans Sachs 1531.)



104. Was mein Gott will, das

(1540.)



105. Wie soll ich dich empfangen (1615).





106. **Wo Gott der Herr nicht bei uns ist** (1543).



E. Einige Übungsbeispiele für das freie Akkompagnement auf Grund eines bezifferten Basses.

107. Lied aus J. A. Hillers „Erntekranz“ (1770). Andante.

(Nieschen.) Ge = he, gu = ter Je = ter ge = he! ich ver =

(Transp. in A-dur, B-dur, H-dur, C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur.)

fte = he, ich ver = fte = he wie man dich zu = rü = cke

bringt. Nur ein

Wört-chen, nur ein Blick, nur ein Wört-chen nur ein

Blick, und er ist ver-gnügt, und er kömmt zu=

rüd.

108. Aus einer Passionskantate von Ph. E. Bach.

A=ber ohn ein Wort zu sa=gen, läßt die

(Transp. in G-moll, As-moll, A-moll, F-moll, E-moll.)

Un = schuld sich ver = kla = gen, ohn' ein Wort zu

6 6 6 \sharp 6 \sharp 2 6 4 \sharp

fa = gen und ist nur auf mich, auf mich be =

6 4 \sharp 6 6 \sharp 6 6 6 6 4 \sharp 7 \sharp

dacht! auf mich, auf mich

6 4 \sharp 9 8 6 4 \sharp 9 8

und ist nur auf mich be = dacht.

5 6 6 6 6 4 = \sharp

109. Aus U. E. Müllers Klavierschule (1818).

5 6 7
3 4 2

6 - - 4 3 6

(Transp. in H-dur, C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, A-dur, As-dur, G-dur, Fis-dur.)

6 - - 6 5 4 3 tr 6 6 6 7
3 5 4 3 6 3 5 4

6 5 6 7 7
4 2 4 3 6 6

4 - 7 7 4 3 6 6
2 2 4 3 6 6

First system of musical notation. Treble staff: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Figured bass: # 7 6 / 4 3 / 4 2 / 6 7 6 / 4 3 / 7b / 6 4 =

Second system of musical notation. Treble staff: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Figured bass: 7 - 6 / 4 / 5 6 7 / 3 4 2 / 6

Third system of musical notation. Treble staff: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Figured bass: 4 3 / 6 4 7 / 5 6 4 / 3 4 2 / 5 6 4 / 3 4 2

110. Aus D. G. Türk's Klavierschule (1789). Minuetto.

Fourth system of musical notation. Treble staff: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass staff: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. Figured bass: 6 / 6 / 6 / 6 6 / 5

(Transp. in B-dur, H-dur, C-dur, Cis-dur, D-dur, As-dur, G-dur, Fis-dur.)

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. The bass clef staff contains a bass line with a repeat sign at the end. A finger number '6' is written above the first measure of the bass line, and a '7' is written above the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. The bass clef staff contains a bass line with a repeat sign at the end. Fingerings are indicated by numbers 6, 4/3, 6, 7/2, 6/5, 6/4, and 5/3 above the notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. The bass clef staff contains a bass line with a repeat sign at the end. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6/4, and 5/3 above the notes.

Trio.

Fourth system of musical notation, labeled 'Trio'. The treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. The bass clef staff contains a bass line with a repeat sign at the end. The time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 6, 7/4, 3/2, 3, 7/2, and 3 above the notes.

6 6/4 6/5 6 6/4 7 II da.
Ima.

5/3 6/4 7/5 6/4 5/3 6

2 3 7 7 Min. D. C.

III. Menuett von G. Ph. Telemann.

6 5 6 6 tr

10*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with trills (tr) over the first and third measures. The bass clef staff contains a bass line with sixths (6) in the first, second, and third measures, and an eighth (8) and sixth (6) in the fourth measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with trills (tr) over the third and fourth measures. The bass clef staff contains a bass line with sixths (6) and fifths (5) in the first measure, sixths (6) and fourths (4) in the second measure, sixths (6) and thirds (3) in the third measure, and sixths (6) in the fourth measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with trills (tr) over the first and second measures. The bass clef staff contains a bass line with sixths (6) and fifths (5) in the first measure, sixths (6) in the second and third measures, and sixths (6) and fourths (4) in the fourth measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line with sixths (6) and ninths (9) in the first measure, sixths (6) and fifths (5) in the second measure, and sixths (6) in the third and fourth measures.

Musical score for a piece featuring trills and sixths. The upper staff (treble clef) contains two trills, each marked with "tr". The lower staff (bass clef) contains sixths, each marked with "6". The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

112. Giga aus Arc. Corellis Trio-Sonate Op. 4. XII.

First system of the Giga. The upper staff (treble clef) is in 12/8 time and features a melodic line with slurs. The lower staff (bass clef) is in common time and features a bass line with notes marked with "6", "7", and "6". The system ends with a double bar line and repeat dots, with a "(4)" below the staff.

Second system of the Giga. The upper staff (treble clef) continues the melodic line. The lower staff (bass clef) continues the bass line with notes marked with "# 6", "9", "8", "# 7", "5", and "6". The system ends with a double bar line and repeat dots, with a "(8)" below the staff.

Third system of the Giga. The upper staff (treble clef) continues the melodic line. The lower staff (bass clef) continues the bass line with notes marked with "4/2", "6", "4/2", and "6". The system ends with a double bar line and repeat dots, with a "(2)" below the staff and a "(4)" at the far right.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass staff provides harmonic support with a '6' fingering and a circled '(8)' at the end.

Second system of musical notation. Both staves begin with a repeat sign. The bass staff includes a '6' fingering. The system is labeled with '(2)' and '(2a)' below.

Third system of musical notation. The bass staff includes a '6' fingering. The system is labeled with '(4)' and '(4a)' below.

Fourth system of musical notation. The bass staff includes '6', '5', and '7' fingerings. The system is labeled with '(8)' and '(2)' below.

6 6# 7

(4)

6 6 5 p 6 6 4

(8)

6 9 #

115. Aria. Largo aus C. F. dall'Abaco's Trio-Sonate Op. 3. IX.

6 5 6 7 6 4 #

5 6
3 4 6 6 7 6 5 5 6

7 6 5

- 9 5 b #

7 # 7

The first system of music consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Below the bass staff is a figured bass line with the following figures: 7 6, 6, 5 #, 6, #.

The second system of music consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A double bar line is present in both staves. Above the first measure of the treble staff is a plus sign (+).

114. Allegro (Schlußsatz) aus G. B. Vitali's Trio-Sonate
Op. 2. VIII. (1667).

The third system of music consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Below the bass staff is a figured bass line with the following figures: 6, 5.

The fourth system of music consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Below the bass staff is a figured bass line with the following figures: 5 6, 7 6, 7 6.

NB.

2^o 1^o

7 6 6 5 4 # 5 6

NB.

7 6 — 7 6 — 6 6 5 4 # # 6

7 6 7 7 6 7 6

7 7 5 6 — 7 6 — 7 6

7 6 7 7 5 9 7 6

7 6 8 7 6 5 6 4

115. Adagio aus Händels 10. zweistimmigen Sonate.

Traverso.

Adagio.

Continuo.

6 7 6

6 6 5 4

6 2 6 6

7 6 7 6 6 4 = #

116. Largo aus demselben 12. zweistimmiger Sonate.

8 6 2 6 6

8 7 9 4 8 3 #

dim. *pf*

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with a 7th fret barre and a sharp sign. The second measure continues the melodic line and ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The bass line in the second measure has a sharp sign.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble with a *rinforz.* (ritornello) marking. The bass line has a 5th fret barre, a 2nd fret barre, and a 6th fret barre. The second measure continues the melodic line and ends with a repeat sign. The bass line has a sharp sign and a 6th fret barre.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with a sharp sign and a 6th fret barre. The second measure continues the melodic line and ends with a repeat sign. The bass line has a 2nd fret barre and a 6th fret barre.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure contains a melodic line in the treble and a bass line with a 6th fret barre. The second measure continues the melodic line and ends with a repeat sign. The bass line has a sharp sign, a 2nd fret barre, and a 6th fret barre. A *sf* (sforzando) marking is present above the second measure.

First system of music. The treble clef staff contains a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The bass clef staff contains a bass line with sixteenth-note chords and fingering numbers: 6, 6, 6, 2, 6, 6.

Second system of music. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The bass clef staff contains a bass line with sixteenth-note chords and fingering numbers: 6, 6, 7b, 6b, 6, 6, 6, 6.

Third system of music. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line with sixteenth-note chords and fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Fourth system of music. The treble clef staff contains a melodic line with a *f* (forte) marking. The bass clef staff contains a bass line with sixteenth-note chords and fingering numbers: #, 7, -, 7, 4, 7.

117. Largo aus J. S. Bachs C-dur-Sonate für 2 Violinen und Baß (Canon im Einklang).

Violini.

Continuo.

mp *p*

§ II. Stofine. usw. *pf*

tr

mf *tr* *cresc.*

The image displays a musical score for two systems: Violini (Violins) and Continuo (Cello/Bass). The score is in 3/2 time and C major. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with dynamics *mp* and *p*. The second system is marked '§ II. Stofine. usw.' and *pf*, featuring a trill (*tr*) in the violin part. The third system is marked *mf* and *cresc.*, also featuring a trill (*tr*). The Continuo part includes various figured bass notations such as 9 8, 6 5, 7 6, 9 2, 6 2, 7 6, 6 5, 9 4, 6 3, 6 5, 3 5, 3 5, 7 6, 6 4, 7 5, 3 3, 9 8, 6 5, 5 6, 6 5, 7 6.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*) on the final note. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 9, 8, 4/2, 5/3/2, 6, 6, 7, 6.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a forte (*f*) dynamic. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 7, 6, 7, 5#, 2, 6/3.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 6, 5#, 2, 6/3, 6/4, 3.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bass clef staff contains a bass line with fingerings: 6, 7#, 9/8, 6, 9, 8, 6.

pf *dim.* *p* *f*
 9 2 6 # 2 7 6 7 6 5 -

tr *dim.* [II do.]
 6 4 5 7 6 5 #

f *tr* *p*
 6 6 6 #

Dr. Edgar Istel

Das Buch der Oper

(Die deutschen Meister
von Gluck bis Wagner)

420 Seiten mit 6 seltenen Bildnissen und zahlreichen
Notenbeispielen, künstlerisch gebunden M. 13,—

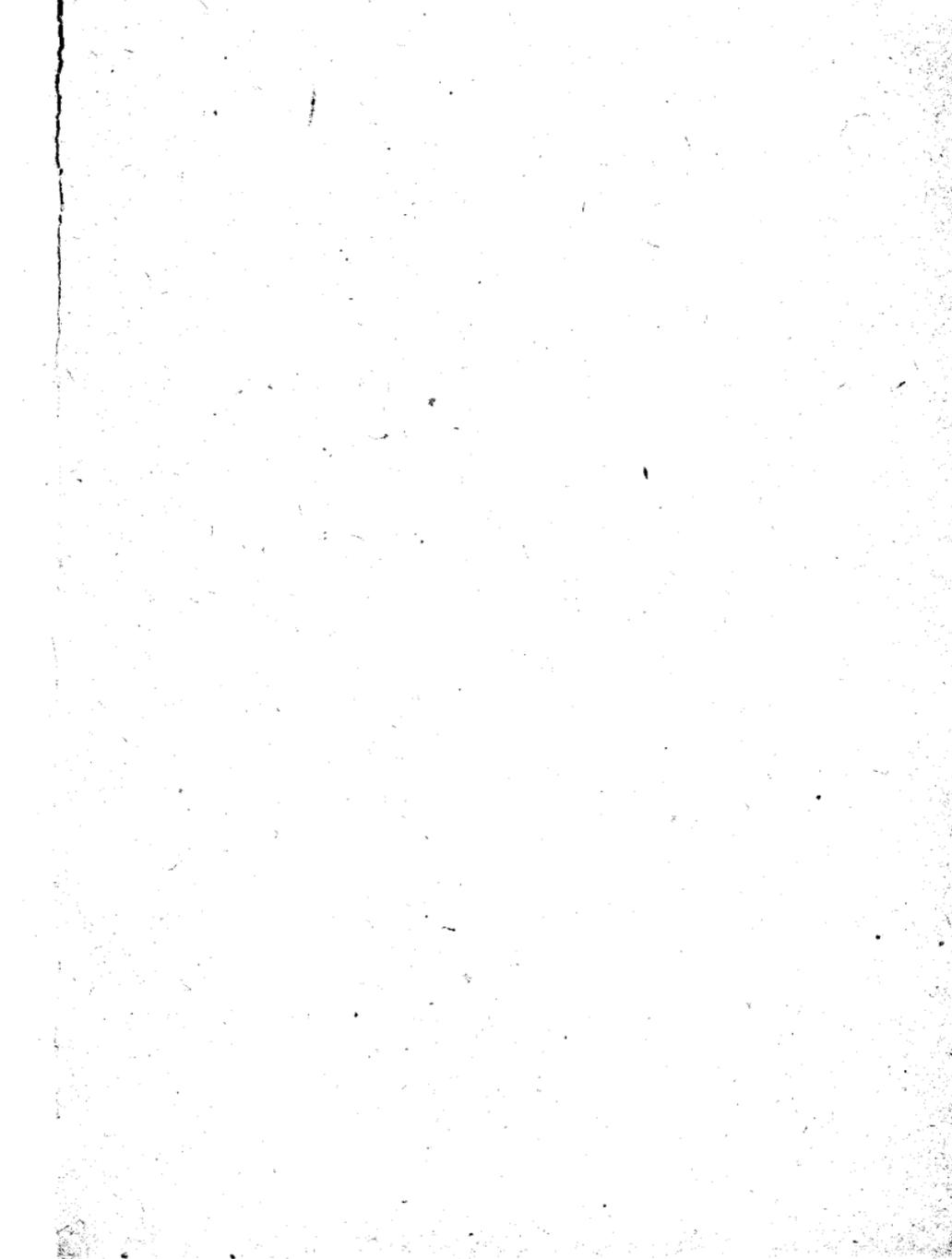
Die erste Auflage von ca. 3000 Exemplaren war bis auf wenige Exemplare
in 2 Monaten vergriffen.

Darmstädter Tageblatt. Das Buch ist kein Opernführer im landläufigen Sinne. Deren gibt es mehr als genug. Der Verfasser, ein bekannter Musikschriftsteller und Dichterkomponist zugleich, gibt eine lebensvolle, erschöpfende Analyse der bedeutendsten Opern unserer deutschen Meister, und zwar sowohl des musikalischen als auch des dramatischen Teils der Opern. Nicht nur der Theaterliebhaber, sondern auch der fortgeschrittene Fachmann und Künstler wird in diesem reichhaltigen Bande eine reiche Fundgrube anregender Gedanken finden.

Dresdner Anzeiger. Dieses Buch ist ein Wegweiser zur Erkenntnis der dramatischen Kräfte, die die deutsche Oper von Gluck bis Wagner schaffen halfen. Das Buch wächst über eine lediglich historische Studie hinaus zu einem musikdramatischen Werke, aus dem nicht nur der schaffende Musiker, sondern auch der Opernsänger und Kapellmeister viel Anregung gewinnen können.

Casseler Tageblatt. In ausgezeichneten analytischen Untersuchungen wird das Wesen der Oper (das Zusammenwirken von szenischer Gebärde, Gesang und Orchestermusik) verdeutlicht. Ein feines, geisterfülltes Buch für jeden Freund der Opernbühne.

Auf die genannten Preise kommt ein Sortimentenzuschlag v. 20%.



30. P' n afl. geb.
31. Riemann, Handbuch der Theorie der Musik (Anleitung zum Instrumentieren) 2. Aufl. geb. M. 5,50.
32. Thauer, H., Handbuch des modernen Zitherspiels, geb. M. 7,50.
33. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, geb. M. 4,50.
34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes) geb. M. 5,50.
51. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klavier-sonaten Band I, 4. Aufl. geb. M. 13,—.
52. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klavier-sonaten Band II, 2. Aufl. geb. M. 15,50.
53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klavier-sonaten Band III, 2. Auflage, geb. M. 15,50.
54. Jstel, Dr. Edg., 2. Aufl. Das Buch der Oper I. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner. 430 Seiten, geb. M. 13,—.
55. Jstel, Das Buch der Oper II. Die romanischen Meister bis Verdi und Bizet.
57. Leichtentritt, Dr. Hugo. Analyse von Chopins Klavierwerken.
59. Weigel, Dr. Justus. Analyse von Beethovens Violin-sonaten.

Weitere Bände in Vorbereitung. Preise und Auflage unverbindlich.