Leichtes

Lehrbuch

der

Harmonie, Compoſition

und des

Generalbaſſes,

zum Gebrauch für Liebhaber der Muſik,
angehende und fortſchreitende Muſici
und Componiſten,

herausgegeben

von

Johann Gottlieb Portmann,
Collaborator und Cantor am Fürſtl. Pädagog.

744
14

Darmſtadt,
gedruckt in der Fürſtl. Hof- und Kanzleibuchdruckerei, durch J. J. Will, d. Z. Factor
1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

An die Herren Musikgelehrten.

Ich dedicire Ihnen hiermit meine Gründe von der Harmonie, Composition und dem Generalbaß, mit der Bitte, sie Ihrer Beurtheilung zu würdigen; und, ohne Sie mit Schmeicheleien dafür einnehmen zu wollen, versichere ich mit Wahrheit, daß mir die strengste Prüfung derselben, sie offenbare sich auch in welchem Ton sie wolle, die willkommenste seyn soll.

Der Verfasser.

Abon-

Abonnentenverzeichnis.

Bonn, Herr geistl. geheimer Staats-Referendarius Cramer von Clauspruch, 2. Exemplare.
Bautzen, Hr. Kunath, Hr. Lorenz, Hr. Conrad, Hr. Schneider, Hr. Nakanz, Hr. Tietze, 6.
Cassel, Hr. Hoforganist Kellner, 6.
Corbach, Hr. Präceptor Krebs, 1.
Darmstadt, Hr. geh. Tribunalrath Höpfner, Hr. Major Hahn, Hr. Commerzienrath Cavalli, Mademoiselle Eckhard, Hr. Schullehrer Schaub zu Niederweidbach, Hr. Schullehrer Rüster zu Egelsbach, Hr. Schäfer. 7.
Düsseldorf, Hr. Saftig, Rechtsgelehrter, 1.
Elberfeld, Hr. Musikus Ettling, 10.
Erlang, Hr. Organist Martius, 1.
Ettenheimmünster, Hr. Bibliothekar P. J. Has, 2.
Frankfurt a. M., Hr. Cantor Bismann, 2.
Giessen, Hr. Musikdirektor Leo, 10.
Göttingen, Hr. Musikdirektor Massonneau, 1.
Hanau, Herr Cantor Luja, 10.
Kappel unter Rodeck, Hr. Chorregent Guckenberger, 1.
Lennep, Hr. Kaufmann Thüring, 1.
Mörsburg am Bodensee, Hr. Franz Freiherr von Horben, Hochfürstl. Konstanzischer Hofkavalier und Regierungsrath, 2.
Mannheim, Hr. Heger, Hr. Buchhändler Löfler, 7.
Marburg, Hr. Universitätsconcertmeister Hupfeld, 4.
München, Hr. P. Sebastian Dengler, 1.
Nürnberg, Hr. Cantor Nothnagel, Hr. Candidat Schulze, Hr. Musikmeister Giebert von Bayreuth, Hr. Bischoff, Hr. Schieler, Hr. Wölfing, Hr. Musikus Horn, 8.
Seelbach, Hr. Eberenz, Geometer und Herrschaftl. Vogt, 1.
Schmalkalden, Hr. Organist Bierling, 2.
Wesel, Hr. Musikus Löchell 11. und Hr. Schullehrer Stachelhauß 1.
Worms, Hr. Cantor Linße, 1.

Vorerin-

Vorerinnerung.

Die Anfangsgründe der Musik werden hier vorausgesezt. Der Leser muß also die nöthigsten Vorkenntnisse haben von den dreierlei Schlüsseln; von den viererlei Oktaven; von den jezt üblichen Namen der Töne, welche sie durch die Versetzungszeichen erhalten; von Pausen, Bogen, Punkten ꝛc.; von geraden und ungeraden Tactarten; vom Aufheben und Niederschlagen; von den Intervallen; von den Tonarten, ihrer Natur und Vorzeichnung; von Con- und Dissonanzen ꝛc., von diesen allen muß er die nöthigen Vorkenntnisse ohnfehlbar und gewiß besitzen. Und sollte es ihm daran fehlen, so müßte er sich dieselben erst vollkommen bekannt machen, ehe er nur einen Schritt weiter in dieses Lehrbuch hinein gienge: Sonst würde ihm dasselbe bei dem leichtesten Vortrage immer noch dunkel und schwer zu verstehen seyn.

Erstes Hauptstück.

Von der Harmonie.

§. 1.

Die Verbindung der Töne übereinander, heißt sonst Harmonie, wie ich mich des Ausdrucks oft selbst bedienen werde; hier aber die Lehre davon, und also — Die Wissenschafft, welche die Töne und Intervalle auf alle übliche Arten übereinander verbinden lehrt. —

§. 2.

Die harmonische Verbindung der Töne übereinander geschieht Terzenweise; daher entstehen die Accorde. Drei Töne Terzenweise verbunden, heißt ein **Dreiklang**; vier Töne also verbunden, ein **Septimenaccord**; fünf Töne also verbunden, ein **Nonenaccord**; sechs Töne also verbunden, ein **Undezimenaccord**; sieben Töne also verbunden, ein **Terzdezimenaccord**.

§. 3.

Der Umfang in welchem sich die Töne Terzenweise verbinden lassen heißt, **Tonart**.

§. 4.

Die harmonische Verbindung darf keine Intervalle außerhalb der Tonart, in welcher sie gemacht wird, enthalten, und mithin dieselbe auf keine Weise überschreiten.

§. 5.

Die Dreiklänge spielen die Hauptrolle bei der harmonischen Verbindung, und sind entweder **vollkommen** oder **unvollkommen**. Die vollkommenen haben allzeit die reine Quinte in ihrem Bau, die unvollkommenen aber nicht.

Anmerkung. Aus allen Anfangsgründen der Musik weiß jeder, daß der Ausdruck **hart** auf die große Terz, der Ausdruck **weich** aber auf die kleine Terz sich bezieht; dagegen zeigt der Ausdruck **vermindert** und **übermäßig** auf die Quinte und **doppelt vermindert** auf beide zugleich.

§. 6.

Die vollkommenen Dreiklänge sind also: 1) der **harte Dreiklang** $\overset{g}{e}$, und $\overset{}{c}$

2) der **weiche** $\overset{e}{c}$, weil darinnen die Quinte rein ist.
$\overset{a}{}$

§. 7.

Die unvollkommenen Dreiklänge sind: 1) der **weichverminderte** $\overset{f}{d}$, 2) der $\overset{}{h}$

hart übermäßige $\overset{gis}{e}$, 3) der **hart verminderte** $\overset{f}{dis}$, 4) und der **doppelt ver-**
$\overset{}{c}$ $\overset{}{h}$

minderte

minderte $\overset{a}{\underset{dis}{f}}$, weil darinnen die reine Quinte nicht enthalten ist. Alle andere Dreiklänge sind verwerflich, weil sie nach §. 4. die Tonart überschreiten.

§. 8.

Die Accorde werden eingetheilt in consonirende und dissonirende Accorde. Zu jenen gehören nur allein die vollkommnen Dreiklänge §. 6, und der weichverminderte, unter den unvollkommnen Dreiklängen, weil die verminderte Quinte gleichsam ein Mittelding zwischen Con- und Dissonanz ist; zu diesen aber die unvollkommnen Dreiklänge §. 7. und deren Bau aus vier oder mehr harmonischen Intervallen besteht §. 2.

§. 9.

In den vollkommnen Dreiklängen hat jedes Intervall vor Alters seinen Namen erhalten, davon uns zwei in der Folge große Dienste leisten sollen. Das unterste Intervall oder der Baß, als Grundton betrachtet, heißt Prime; die Terz, welche die Tonart bestimmt, und entweder gros oder klein seyn kann — (daher die Dur- und Molltonart —) heißt Mediante; das oberste Intervall oder die Quinte, welche als Grundton betrachtet, allein einen vollkommenen Schlußfall, (d. i. den vorlezten Accord eines Stücks, Satzes oder die Cadenz) bestimmt, und deswegen allzeit die große Terz bei sich hat, heißt Dominante. In den unvollkommenen Dreiklängen fällt diese Benennung weg, und heißt das erste der Baß, das zweite die Terz, und das dritte die Quinte.

§. 10.

Die Prime und Dominante als Grundtöne angenommen, lassen sich nie ohne vollkommenen Dreiklang denken, weil sie harmonische Intervalle sind, und sich dadurch von dem melodischen, dem Einklang und der Quinte, unterscheiden. Doch wird manchmal in der Theorie, der Grundton, und sein harmonisches Gebäude, jedes besonders betrachtet.

§. 11.

Derjenige vollkommne Dreiklang, in welchem ein Stück anfängt und schließt, heißt die Hautprime; und derjenige Dreiklang, welcher auf die Quinte der Tonart gebaut wird, und mit seiner großen Terz einen Schlußfall bildet §. 9., heißt die Hauptdominante.

§. 12.

In jeder Tonart sind neben dem Hauptton noch fünf andere Töne enthalten, welche, wenn man sie mit ihrem Dreiklange denkt, Nebenprimen, und ihre Dominanten, Nebendominanten genennt werden. Ein unvollkommener Dreiklang aber §. 7., kann weder für eine Prime noch für eine Dominante gehalten werden.

§. 13.

Auf den Grundton der Prime §. 10., können überhaupt sechs Töne Terzenweise gebaut werden, welches die Primenharmonie heißt; und auf den Grundton der Dominante können auch überhaupt eben so viel Töne Terzenweise gebaut werden, welches Gebäude die Dominantenharmonie heißt.

§. 14.

Derjenige Dreiklang, welcher auf das Intervall der Quinte von einer Dominante gebaut wird, und mit der Dominante ordentlicher weise allzeit abzuwechseln pflegt, heißt Wechseldominante, und sein ganzes aus mehrern Terzen zusammengesetztes Gebäude, die Wechseldominantenharmonie.

§. 15.

In jeder Tonart also, sie mag dur oder moll seyn, ist Eine Hauptprime und fünf Nebenprimen §. 12. Z. E. Es sei die Tonart Cdur, und ihre Tonleiter c, d, e, f, g, a, (h); darinnen ist c die Hauptprime und d, e, f, g, a sind Nebenprimen. Das h ist keine Prime, weil jede Prime die reine Quinte haben muß §. 10.; und wenn man sie mit der reinen Quinte als Prime annehmen wollte, so wäre es eine Stufe zu weit von der Tonart Cdur entfernt, und führte aus derselben heraus §. 4.: Daher wird es von der Tonart ausgeschlossen.

Nähme ich die Tonart A moll, und ihre Tonleiter a, h, c, d, e, f, g an; so wäre a die Hauptprime, und c, d, e, f, g Nebenprimen. Das h wird aus eben angeführter Ursache von der Tonart ausgeschlossen. Aber der unvollkommene Dreiklang $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$, welcher sich in beiden Tonarten befindet, wird in Cdur anstatt des Septimenaccords $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ g \end{matrix}$, und in A moll anstatt des Nonenaccords $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ gis \\ e \end{matrix}$ gebraucht. Davon weiter hinten.

§. 16.

§. 16.

Jede Prime hat also ihren eignen ordentlichen Bau §. 13., weil sie bald moll, bald dur, seyn kann; jede Dominante hat ihren eignen ordentlichen Bau §. 13., weil sie allzeit die große Terz haben muß §. 9. 11.; und jede Wechseldominante hat ihren eignen ordentlichen Bau §. 14., der doch nicht außerhalb der Tonart führen darf, worinnen er gemacht ist §. 4.: Also giebt es eine dreifache ordentliche harmonische Verbindung der Töne in jeder Tonart. Aber die Erfahrung hat uns auch noch mit zwei außerordentlichen harmonischen Verbindungen bekannt gemacht: Denn man kann auch außerdem 1) die Nebenprime der Sexte von einer Tonart, mit der Hauptdominante verbinden. Es sei z. E. C die Nebenprime der Sexte in der Tonart Cdur — a aber die Hauptdominante dieser Tonart. Oder es sei a die Nebenprime der Sexte in der Tonart A moll — e aber die Hauptdominante dieser Tonart. Indem ich nun

e	d	h
c	h	gis
a	g	e
f	e	c
	c	a
	a	f

oder

mit einander verbinde, so entsteht eine außerordentliche harmonische Verbindung, die man aber nur als Stammverbindung allein, mit Auslassung eines oder mehrerer Intervalle zu gebrauchen pflegt. Sie heiße Sextenharmonie. Ferner kann man 2) mit dem alleinigen Grundton der Dominante, die darzu dissonirende Harmonie der Wechseldominante bis zur None verbinden. Es sei z. E. g der Grundton der Dominant von Cdur — a, aber die darzu dissonirende Harmonie der Wechseldominante bis zur None. Oder es sei e der Grundton der Dominante von A moll, und f, die darzu dissonirende regulaire Wechseldominanten-

e	d	h
c	h	gis
a	g	e
fis	e	c
d	c	a
h	a	f
gis	dis	h

harmonie bis zur None. Indem ich nun e c a fis d g oder c a f dis h e mit einander verbinde, so entsteht abermals eine außerordentliche Verbindung, die man ebenfalls nur als Stammverbindung allein, mit Auslassung eines oder mehrerer Intervalle zu gebrauchen pflegt. Sie heiße **Doppeldominantenharmonie.**

§. 17.

Wenn nun dargethan werden könnte, daß außer diesen fünferlei harmonischen Verbindungen keine mehr möglich sei, und daß darinnen alle mögliche Accorde lägen, welche vorhanden sind, und seyn können: So wäre dies ohnstreitig der leichteste Weg, größere Fortschritte in der Harmonie zu machen. Jeder kann es selbst erforschen, durch Betrachtung und Prüfung nachfolgender Tabelle:

§. 18.

Hier sind sie:

1 Primenharmonie von C dur und A moll.

a	b	c	d	e	f
f	g	a	b	c	d
d	e	fis	g	a	h
h	cis	dis	e	fis	gis
g	a	h	c	d	e
e	f	g	a	h	c
C	d	e	f	g	A

Siehe Fig. 1.

2 Dominantenharmonie von C dur A moll.

e	f	g	a	h	c
c	d	e	f	g	a
a	b	c	d	e	f
f	g	a	b	c	d
d	e	fis	g	a	h
h	cis	dis	e	fis	gis
G	a	h	c	d	E

Siehe Fig. 2.

3 Wechseldominantenharmonie von C dur und A moll.

a) die regulaire

g	a	h	c	d	e
e	f	g	a	h	c
c	d	e	f	g	a
a	b	c	d	e	f
fis	gis	ais	h	cis	dis
D	e	fis	g	a	H

Siehe Fig. 3. a)

b) die irregulaire

g	a	h	c	d	e
e	f	g	a	h	c
c	d	e	f	g	a
a	h	cis	d	e	fis
fis	gis	ais	h	cis	dis
D	e	fis	g	a	H

Siehe Fig. 3. b)

4 Sextenharmonie, oder außerordentliche Primenharmonie der Sexte von C dur und A moll.

d	e	fis	g	a	h
h	cis	dis	e	fis	gis
g	a	h	c	d	e
e	f	g	a	h	c
c	d	e	f	g	a
A	b	c	d	e	F

Siehe Fig. 13.

5 Doppeldominantenharmonie, oder außerordentliche von beiderlei Dominanten zusammengesezte Harmonie von C dur und A moll.

e	f	g	a	h	c
c	d	e	f	g	a
a	b	c	d	e	f
fis	gis	ais	h	cis	dis
d	e	fis	g	a	h
G	a	h	c	d	E

Siehe Fig. 14.

Sehr leicht und mit großen Nutzen läßt sich diese fünffache harmonische Verbindung in allen Tonarten finden, welchen Versuch jeder selbst anstellen kann.

Anmerkung

Anmerkung 1. Die regulaire Wechseldominantenharmonie einer Molltonart, wird der Erfahrung nach mit Auslassung der Quinte, welche durch die Septime ersezt wird, Fig. 4, mit der Quinte sehr wenig Fig. 5, aber in Umkehrung sehr oft gebraucht Fig. 6. Der Terzdezimenaccord ist gar nicht gebräuchlich.

Anmerkung 2. In einer Durtonart giebt es keine irregulaire Wechseldominantenharmonie.

Anmerkung 3. Die irregulaire Wechseldominantenharmonie ist nichts anders als eine Vertauschung der entfernten Dominantenharmonie mit der regulairen Wechseldominantenharmonie.

§. 19.

Ehe ich weiter gehe, will ich noch denenjenigen zu gefallen, welche den Bau der regulairen Wechseldominantenharmonie nicht einsehen möchten, folgenden Beweiß beifügen.

Da alle Dominanten die große Terz haben §. 9. §. 11.; sonst aber ihre Verbindung kein anderes aus der Tonart führendes Intervall enthalten darf §. 4.: So muß auch der Bau der regulairen Wechseldominantenharmonie einer Molltonart z. E. von A, just h dis f a c e heißen: Denn h dis fis a c e führt aus A moll heraus ins E moll, und ist also wider die Natur der Tonart als eine entferntere Dominante mit der eigentlichen Wechseldominante vertauscht worden §. 18.

§. 20.

Wenn man den Bau der Primenharmonie, Dominantenharmonie und Wechseldominantenharmonie recht betrachtet §. 18.; so wird man von selbst entdecken, daß die vielen darinnen liegenden Accorde theils einander gleich verschieden sind, und also nothwendig zu einer Eintheilung derselben veranlassen müssen. Einige sind gleichartig; einige ungleichartig. Gleichartig sind diejenigen, welche einerlei Terz, Quinte ꝛc. haben Fig. 7. Ungleichartige sind, deren Terzen und Quinten ꝛc. von andern verschieden sind Fig. 8. Einige sind Stammaccorde, von welchen andere hergeleitet werden; einige sind abgeleitete, welche durch die Umkehrung entstehen. S. Fig. 9. einige Stammaccorde und Fig. 10. der abgeleiteten. Der Baß von den Stammaccorden wird allein Grundbaß genennet.

§. 21.

§. 21.

In dem Bau der Primenharmonie einer Durtonart, wie C §. 18., liegen folgende Stammaccorde, und zwar 1) sieben Dreiklänge:

g	h	d	f	a	c	e
e	g	h	d	f	a	c
c	e	g	h	d	f	a

davon nur h d f der weich verminderte, ein unvollkommener Dreiklang ist, worinnen die Quinte dissonirt §. 7. die andern alle sind vollkommen §. 6. obschon nicht alle gleichartig §. 20.

§. 22.

In dem nämlichen Bau' §. 18. liegen 2) auch sieben Septimenaccorde:

h	d	f	a	c	e	g
g	h	d	f	a	c	e
e	g	h	d	f	a	c
c	e	g	h	d	f	a

davon h d f a zwei Dissonanzen, nämlich die verminderte Quinte und kleine Septime enthält; in den andern dissonirt die Septime nur allein. Sie sind ebenfalls theils gleichartig, theils ungleichartig §. 20.

§. 23.

Ferner befinden sich darinnen 3) sieben Nonenaccorde:

d	f	a	c	e	g	h
h	d	f	a	c	e	g
g	h	d	f	a	c	e
e	g	h	d	f	a	c
c	e	g	h	d	f	a

welche alle, wo nicht fünfstimmig, doch vier- und dreistimmig gebräuchlich sind, außer der auf der Septime h nicht; weil er keine reine Quinte enthält.

§. 24.

Ferner liegen darinnen 4) sieben Undezimenaccorde:

f	a	c	e	g	h	d
d	f	a	c	e	g	h
h	d	f	a	c	e	g
g	h	d	f	a	c	e
e	g	h	d	f	a	c
c	e	g	h	d	f	a

welche

welche vier- und dreistimmig alle gelten, ausgenommen der auf der Septime h nicht; weil er keine reine Quinte enthält.

§. 25.

Endlich liegen darinnen 5) eben so viel Terzdezimenaccorde, davon aber nur die auf der Prime und Dominante, fünf- und vierstimmig am gewöhnlichsten sind.

§. 26.

In dem Bau der Primenharmonie einer Molltonart, wie A §. 18., befinden sich wiederum sieben Dreiklänge:

e	gis	h	d	f	a	c
c	e	gis	h	d	f	a
a	c	e	gis	h	d	f

davon c e gis ein hart übermäßiger §. 7., gis h d und h d f, zwei weich verminderte dissoniren. Weiter trifft man darinnen eben so viel Septimen- Nonen- Undezimen- und Terdezimenaccorde an, deren geltende man nach §. 23. und 24. beurtheilen kann.

§. 27.

Leicht kann man dies Verfahren mit dem Bau der Dominantenharmonie einer Dur- und Molltonart vornehmen, worinnen man schon erwähnte Accorde ebenfalls antreffen wird.

§. 28.

Aber in dem Bau der regulairen Wechseldominantenharmonie §. 18. 19. liegen noch einige Dreiklänge und Septimenaccorde, die man kennen lernen muß:

Dreiklänge

f	a	
dis	f	u. s. w. §. 7.
h	dis	

Septimenaccorde

a	c	
f	a	
dis	f	u. s. w.
h	dis	

§. 29.

§. 29.

Dreiklänge, welche weder in einer Primen- noch Dominanten- noch Wechseldominantenharmonie enthalten sind, wie

f	fis	dis	
dis	dis	b	u. s. w.
b	b	g	

werden mit Recht für unnatürlich und verwerflich erklärt §. 4.

§. 30.

Alle Accorde, vom Dreiklange bis zu dem Undezimenaccorde, können ganz oder zum Theil umgekehrt werden, nachdem sie mehr oder weniger, härtere oder gelindere Dissonanzen enthalten.

Je mehr aber Dissonanzen in einem Accord, und je härter sie sind, desto weniger läßt er sich umkehren. Diese Umkehrungen werden abgeleitete Accorde genennt §. 20. So leidet z. E. jeder vollkommene Dreiklang, sowohl der harte als weiche §. 6., ingleichen der weichverminderte und hart übermäßige §. 7., zwei Umkehrungen; daher der Sextenaccord und Sextquartenaccord entsteht:

.	.	e	.	.	c	.	.	d	.	.	e
.	e	c	.	a	a	.	h	h	.	c	c
g	g	g	e	e	e	f	f	f	gis	gis	gis
e	e	.	c	c	.	d	d	.	e	e	.
c	.	.	a	.	.	h	.	.	c	.	.
	6	$\frac{6}{4}$		6	$\frac{6}{4}$		6	$\frac{6}{4}$		6	$\frac{6}{4}$

§. 31.

Den hart verminderten, und den doppelt verminderten Dreiklang, aus der regulairen Wechseldominantenharmonie einer Molltonart §. 18. kehrt man nur einmal um, und zwar jenen als Sexquartenaccord, und diesen als Sextenaccord: die Stammdreiklänge aber wollen nicht jederman schmecken. Fig. 11.

§. 32.

Folgende Septimenaccorde, welche in dem Bau einer Primen-Dominanten- und Wechseldominantenharmonie sowohl einer Dur- als Molltonart liegen, leiden theils alle, theils einige Umkehrungen.

1) Der große Septimenaccord auf dem Grundton einer Durprime.

Stamm-accord	abgeleitete Accorde		
h	c	e	g
g	h	c	e
e	g	h	c
c	e	g	h
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

2) Der kleine Septimenaccord auf dem Grundton einer Mollprime

c	d	f	a
a	c	d	f
f	a	c	d
d	f	a	c
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

3) mit diesen ist gleichartig §. 20.

d	e	g	h
h	d	e	g
g	h	d	e
e	g	h	d
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

4) ist mit Nro. 1. gleichartig §. 20.

e	f	a	c
c	e	f	a
a	c	e	f
f	a	c	e
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

5) Der Dominantenseptimenaccord

f	g	h	d
d	f	g	h
h	d	f	g
g	h	d	f
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

6) ist mit Nro. 2 und 3 gleichartig §. 20.

g	a	c	e
e	g	a	c
c	e	g	a
a	c	e	g
7	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	2

7) Der

7) Der kleine Septimenaccord auf der Terz einer Dur-Dominante.

a	h	d	f
f	a	h	d
d	f	a	h
h	d	f	a
7	6 5	4 3	2

8) Der große Septimenaccord auf dem Grundton einer Mollprime

gis	a	c	e
e	gis	a	c
c	e	gis	a
a	c	e	gis

die Umkehrungen sind hart und wenig gebräuchlich.

9) Der große Septimenaccord auf der Terz einer Mollprime mit der übermäßigen Quinte

h	c	e	gis
gis	h	c	e
e	gis	h	c
c	e	gis	h

die Umkehrungen sind ebenfalls hart.

10) Der verminderte Septimenaccord auf der Terz einer Moll-dominante

f	gis	h	d
d	f	gis	h
h	d	f	gis
gis	h	d	f

11) Der kleine Septimenaccord auf dem Grundton einer Moll-Wechseldominante.

a		dis	
(f)		h	
dis		a	
h		f	

Ist dreistimmig am gebräuchlichsten, wie der nachfolgende.

a	h	dis	
	a		
dis		h	
h	dis	a	

12) Der

12) Der verminderte Septimenaccord auf der Terz einer Moll-Wechsel-Dominante.

c	dis			
a	c			
(f)	a			
dis	f			

Anmerkung 1. Der Septimenaccord selbst ist allein ein Stammaccord; die Umkehrungen davon aber sind abgeleitete Accorde, nämlich der Sexquinten-Terzquarten- und Secundenaccord §. 20.

Anmerkung 2. Die dissonirende Septime wird bei der ersten Umkehrung zur Quinte, bei der zweiten zur Terz, bei der dritten zum Baß; folglich ist die Quinte, Terz und Baß in diesen abgeleiteten Accorden Dissonanz.

§. 33.

Septimenaccorde, welche weder in einer Primen- noch Dominanten- noch Wechseldominantenharmonie enthalten sind, wie

b	a	a	f
gis	f	fis	dis
e	dis	dis	b
c	b	b	g

werden mit Recht für unnatürlich und verwerflich erklärt §. 4.

§. 34.

Die Nonenaccorde lassen sich vollstimmig gar nicht umkehren §. 30.; aber alsdann, wann sie vier- oder dreistimmig gemacht werden, gelten die meisten Umkehrungen.

§. 35.

Der große Nonenaccord aus dem Bau der Primenharmonie einer Durtonart vierstimmig §. 18.

Stammaccord	abgeleitete Accorde		
d	c	e	g
g	d	c	e
e	g	d	c
c	e	g	d
9	7	6	4
5	6	4	2
3	3	3	2

oder

d	c	g	h
h	g	c	d
g	d	h	g
c	h	d	c
9	5	6	7
5	3	3	6
3	2	2	4

dreistimmmig

d		c	g
g		d	c
c		g	d
9		5	7
5		4	4

oder

d	c		e
	d		
e			c
c	e		d
9	7		7
3	6		2

Wohl zu merken ist, daß die mehrern unter sich dissonirenden Intervalle nicht zu nahe an einander genommen, sondern von einander entfernt werden müssen, Fig. 12., welches durchgängig beobachtet werden muß.

§. 36.

§. 36.

Der große Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie einer Durtonart, vierstimmig §. 18.

Stammaccord	abgeleitete Accorde		
a	g	h	d
d	a	g	h
h	d	a	g
g	h	d	a
9	7	6	4
5	6	5	2
3	3	3	

oder

a	g	d	f
f	a	g	d
d	f	a	g
g	d	f	a
9	5	3	6
7	4	2	4
5	3	2	

dreistimmig

a	g		d
d	a		g
g	d		a
9	5		7
5	4		4

oder

a	g	h	
h	a	g	
g	h	a	
9	7	7	
3	6	2	

§. 37.

Der große Nonenaccord aus der Primenharmonie einer Molltonart §. 18, kann wie der aus der Primenharmonie einer Durtonart behandelt werden, womit jeder die Probe selbst anstellen kann, nach §. 35.

§. 38.

Der kleine Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie einer Molltonart §. 18., kann wie der aus der Dominantenharmonie einer Durtonart behandelt werden, nach §. 36.

§. 39.

Der übermäßige Nonenaccord aus dem Bau der Sextenharmonie §. 18., wovon aber keine Umkehrungen möglich sind §. 30., kann am besten vier- und dreistimmig behandelt werden.

gis	gis
e	c
c	f
f	

§. 40.

Die Undezimenaccorde, werden wegen der darinnen liegenden vielen Dissonanzen selten vollstimmig gebraucht: es wäre denn, daß sie außerordentlichen Schmerz, Schrecken u. s. f. ausdrücken sollten. Was im Generalbaß von der Begleitung mit einer Orgel oder Clavier gesagt werden wird, gehöret noch nicht hieher.

§. 41.

Diejenigen, mit welchen uns die Erfahrung bekannt gemacht hat, sind 1) der fünfstimmige Undezimenaccord mit der kleinen Undezime aus der Primenharmonie sowohl einer Dur- als Molltonart §. 18.

f	d
d	h
h	gis
g	e
E	a

welcher sich aber nach §. 30. nicht umkehren läßt.

§. 42.

2) Der fünfstimmige Undezimenaccord aus der Dominantenharmonie sowohl einer Dur- als Molltonart §. 18.

c	a
a	f
f	d
d	h
g	e

welche ebenfalls keine Umkehrungen leidet §. 30.

§. 43.

So bald man den kleinen Undezimenaccord aus der Primenharmonie vierstimmig macht, die große Septime als die härteste Dissonanz wegläßt, so kann er vierstimmig leicht umgekehrt werden,

f	c	g	d	d	a	e	h
d	f	c	g	h	d	a	e
g	d	f	c	e	h	d	a
c	g	d	f	a	e	h	d
9	7	7	6	9	7	7	6
4	4	4	5	4	4	3	5
5	5	3	2				

hingegen behalte ich die Septime darinnen, so wollen die Umkehrungen nicht gefallen §. 30.

Doch hat uns die Erfahrung mit dem Sextnonenaccord bekannt gemacht, welcher entsteht, wenn man diesen vierstimmigen Undezimenaccord mit der consonirenden Terz vermehrt, dagegen ihm die dissonirende None entzieht, und hernach so umkehrt, daß die Terz in dem Baß zu liegen kommt. Es sei

f	d	der Stamm = und		f	d	der	
g	e			c	a		
e	c			g	e		
c	a			e	c		
				9	6		
				6	3		

abgeleitete Accord. S. Fig. 15.

Zur Noth mag auch noch gelten der Quintnonenaccord mit der Terz, worinnen sogar der Grundton mangelt,

f	d
h	gis
g	e
e	c
9	9
5	5
3	3

wovon hinten in dem Generalbaß.

§. 44.

§. 44.

Die kleinen Undezimenaccorde aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18. werden vierstimmig ebenfalls umgekehrt,

c	g	d	f	a	e	h	d			
f	c	g	d	d	a	e	h			
d	f	c	g	h	d	a	e			
g	d	f	c	e	h	d	a			
7 5 4	7 4 3	6 5 2	5 4 2	7 5 4	7 4 3	6 5 2	5 4 2			

oder mit der None anstatt der Septime.

c	g	d	a	a	e	h	f			
a	c	g	d	f	a	e	h			
d	a	c	g	h	f	a	e			
g	d	a	c	e	h	f	a			
9 5 4	7 5 4	7 4 3	6 5 2	9 5 4	7 5 4	7 4 3	6 5 2			

§. 45.

Vorhanden ist ferner 3) der Undezimenaccord aus der Sextenharmonie beider Tonarten §. 18. mit der kleinen Undezime in einer Durtonart, und mit der großen Undezime in einer Molltonart, welcher vier- und dreistimmig üblich ist,

d	h	d	h		d	h	
h	gis	h	gis	oder	h	gis	
g	e	e	c		a	f	
e	c	a	f				
a	f						

der aber nicht umgekehrt wird §. 30.

§. 46.

Zu dem kommt 4) der kleine Undezimenaccord aus der Doppeldominantenharmonie beider Tonarten §. 18., welcher fünf- vier- und dreistimmig üblich ist,

c	a		c	a		c	a			
a	f		a	f	oder	fis	dis			
fis	dis	oder	fis	dis		g	e			
d	h		g	e						
g	e									

aber die Umkehrungen fallen weg, §. 30.

§. 47.

Wenn man die Undezimenaccorde aus der Primen- und Dominantenharmonie dreistimmig macht, so leiden sie alle Umkehrungen.

f	c	g	d	a	e
g	f	c	e	d	a
c	g	f	a	e	d
5/4	7/4	5/2	5/4	7/4	5/2

und

c	g	d	a	e	h
d	c	g	h	a	e
g	d	c	e	h	a
5/4	7/4	5/2	5/4	7/4	5/2

§. 48.

Die scheinbaren Undezimenaccorde §. 35. §. 36., welche durch die Umkehrung des Nonensatzes entstanden und mit $\frac{7}{4}\frac{}{2} - \frac{5}{4}\frac{}{3} - \frac{5}{4} - \frac{7}{4}$ — bezeichnet worden sind, sind also keine wahren Stammundezimenaccorde, sondern abgeleitete Nonenaccorde, und werden also auch wie sie behandelt: denn darinnen ist die Quarte eine Consonanz.

Dies ist ein Beweiß von der heutigen schwankenden Bezeichnungsmethode des Generalbasses.

§. 49.

Die Terzdezimenaccorde lassen sich schwerlich vollständig brauchen §. 30. 40., aber fünf- und vierstimmig sind sie üblich. Man hat also 1) den aus der Primenharmonie beider Tonarten §. 18. mit der großen und kleinen Terzdezime

a	a	a	a	f	f	f	f
f	a	a	a	d	f	f	f
d	f	d	f	h	gis	gis	h
h	d	h	d	gis	a	h	a
c	c	c	f	a	a	a	d
9	7	9	9	7	7	9	9
6	6	6	4	4	4	6	4

§. 50.

§. 50.

Ferner hat man 2) den aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18., mit der großen und kleinen Terzdezime.

e			c		
c	e	e	a	c	c
a	c	c	f	a	a
f	f	a	d	d	f
g 9 7 6 4	g 7 6 4	g 9 6 4	e 9 7 6 4	e 7 6 4	e 9 6 4

Anmerkung. Der mit $\frac{9}{6}{}_{4}$ bezeichnete Terzdezimenaccord in beiden Tonarten, darf nicht verwechselt werden mit dem Secundenaccord, worzu die falsche Bezeichnung $\frac{6}{4}{}_{2}$ leicht Gelegenheit geben könnte: denn in jenen sind alle drei Intervalle Dissonanzen, und in diesem Consonanzen.

§. 51.

Endlich hat man noch 3) den aus der Doppeldominantenharmonie beider Tonarten §. 18. mit der großen und kleinen Terzdezime.

e			c		
c	e	e	a	c	c
a	c	a	f	a	f
fis	fis	fis	dis	dis	dis
G	g	g	E	e	e

§. 52.

Die scheinbaren Terzdezimenaccorde, welche unter den Nonenaccorden §. 35. und 36. vorkommen, und mit $\frac{7}{6}{}_{4}$ — $\frac{7}{6}$ — $\frac{6}{5}{}_{4}$ — $\frac{7}{6}{}_{4}$ — $\frac{6}{3}{}_{2}$ — bezeichnet sind, kann also auch niemand für Stammterzdezimenaccorde, sondern muß sie für abgeleitete Nonenaccorde halten, und wie diese behandeln.

§. 53.

Von den Intervallen in den Accorden ist schon aus den Anfangsgründen der Musik bekannt, daß sie theils konsoniren, theils dissoniren; daß sie theils rein sind, wie der Einklang und Octave; theils klein, gros und übermäßig, wie die Secunde, Sexte und None; theils vermindert, rein und übermäßig, wie die

Quarte und Quinte; theils vermindert, klein und gros, wie die Terzen; und die Septimen; theils aber auch nur klein und gros, wie die Undezimen und Terzdezimen.

§. 54.

Folgende Umstände aber muß man sich vornemlich von den Intervallen merken, 1) daß sich die konsonirenden verdoppeln lassen, die dissonirenden aber nicht.

Der Einklang und die Octave sind allein rein (und sonst weder vermindert noch übermäßig), und lassen sich verdoppeln, bisweilen drei- und vierfach nehmen. Die große Secunde in dem Secundenaccord §. 32. im Secundquintenaccord §. 47. Secundquintsextenaccord §. 43. ꝛc. läßt sich verdoppeln, weil sie entweder der Grundton oder die Quinte des Stammaccords ist. Die reine Quinte und reine Quarte in den vollkommnen Dreiklängen §. 21. und 30. läßt sich auch verdoppeln, doch jene lieber, als diese. Die kleinen und großen Terzen im Sextenaccord, der ersten Umkehrung eines vollkommnen Dreiklangs §. 21. und 30. in den Septimenaccorden auf einer Prime und Dominante §. 32. wie auch in denen davon abgeleiteten Sexquintenaccorden §. 32. lassen sich verdoppeln. Die großen und kleinen Sexten in den Sextenaccorden, der ersten Umkehrung eines vollkommnen Dreiklangs §. 21. und 30., des Sextseptimenaccords der ersten Umkehrung des Nonenaccords, von welchen beiden sie eigentlich der Grundbaß sind, §. 35. und 36., lassen sich verdoppeln; endlich auch die Septime in dem Secundseptimenaccord, im Quartseptimenaccord, im Quartsextseptimenaccord und im Secundquartseptimenaccord, in so ferne sie abgeleitete Nonenaccorde sind §. 35. und 36. lassen sich auch aus angezogenen Ursachen verdoppeln.

§. 55.

Wohl zu merken ist 2) daß einige Intervalle scharf, andere stumpf sind. Zu der ersten Art rechne ich a) die Septime aus der Primenharmonie beider Tonarten, §. 18. b) die grose Terz aus jeder Dominanten- und Wechseldominantenharmonie §. 18., c) die None aus jeder Sextenharmonie und d) die Septime aus jeder Doppeldominantenharmonie §. 18. Und diese scharfen Intervalle gehen alle natürlicher Weise über sich, weil die Fortschreitung derselben näher ist. Zu der andern Art rechne ich alle verminderte Quinten und alle Septimen aus einer Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, nebst den großen und kleinen Nonen, großen und kleinen Undezimen, großen und kleinen Terzdezimen; und diese gehen alle bei der Auflösung herunter.

§. 56.

§. 56.

Auch ist noch 3) zu merken, daß sich die Intervalle in einem Dreiklange oder Septimenaccord eins nach dem andern, selten aber zwei auf einmal, verwandeln lassen, dadurch man hernach desto leichter in andere sogar ganz entfernte Tonarten ausweichen kann. Diese Verwandlung ist aber zweierlei, entweder die Verwandlung der Namen, z. E. f in eis, oder die Verwandlung der Töne selbst, z. E.

g g g
e in es. Es läßt sich also der Dreiklang e verwandeln in e und in es;
c cis c.

f f fis eis f
d läßt sich verwandeln in d, in d, in d und d.
h b h h ces

Auf ähnliche Art läßt sich der Septimenaccord

h f f
g d d
e oder h oder h verwandeln, womit man selbst Prüfungen anstellen kann.
c g gis

Anmerkung. In dieser Verwandlung sind Haydn und Pleyel vorzüglich stark.

§. 57.

Nun folgt die Lehre von der Bewegung oder dem Fortschreiten der Intervalle in den Accorden, sowol der Consonanzen als auch der Dissonanzen.

§. 58.

Die Bewegung der Consonanzen, welche entweder vollkommen sind, wie die reine Quinte und Octave, oder unvollkommen, wie die große und kleine Terz, große und kleine Sexte, und sprung- und stuffenweise geschieht, ist dreierlei, 1) die gerade, 2) die schiefe, und 3) die widrige Bewegung.

§. 59.

Die gerade Bewegung ist, wenn zwei Stimmen in gerader Linie mit einander entweder auf- oder absteigen, Fig. 16.

§. 60.

Die schiefe Bewegung ist, wenn eine Stimme auf der nämlichen Stuffe liegen bleibt, und die andere allein fortschreitet, Fig. 17.

§. 61.

§. 61.

Die widrige Bewegung ist, wann zwei Stimmen entweder gegen einander oder von einander sich bewegen, Fig. 18.

§. 62.

Daher kann man von einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommnen, wie auch von einer unvollkommnen zu der andern unvollkommnen durch alle drei Bewegungen fortschreiten: hingegen geht man gern von einer vollkommnen zu der andern vollkommnen, wie auch von einer unvollkommnen zu einer vollkommnen Consonanz durch die schiefe und widrige Bewegung, damit keine verbotenen Octaven und Quinten entstehen können, welches aber geschieht, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung Octaven- oder Quintenweise fortschreiten, s. Fig. 19. a) die verbotenen Octaven und b) die verbotenen Quinten zwischen der obern und untern Stimme, welche auch noch öfters zwischen den Mittelstimmen, oder zwischen den äussern und Mittelstimmen angetroffen werden, Fig. 20.

§. 63. a)

Die Bewegung der Dissonanzen dagegen ist ganz eingeschränkt, und geschieht stuffenweise; da die scharfen Intervalle §. 55. allzeit über sich gehen, denen es die große None aus dem Terzdezimenaccord, wegen Vermeidung übler Folgen §. 62. nachthut, wenn sie mit der Undezime und Terzdezime zugleich fortschreitet: die stumpfen aber, wenn sie nicht vorher verwandelt werden, gehen unter sich, §. 55.

§. 63. b)

Die Dissonanzen sind vorher Consonanzen, ehe sie zu Dissonanzen werden; diesen Fall nennt man die Vorbereitung, und geschieht im Aufheben des Tacts. Wann sich diese Intervalle als Dissonanzen würklich hören lassen, so wird es das Anschlagen derselben genennt, und geschieht in einerlei Stimme im Niederschlagen des Tacts. Und wann sie wieder in derselben Stimme in eine Consonanz oder Dissonanz herab, oder in eine Consonanz hinauf steigen, wird solches das Auflösen derselben genennt, und geschieht im Aufheben des Tacts, wenn nicht etwa die Auflösung verwechselt wird. Der Ort der Auflösung muß entweder von einer andern Stimme leer gelassen werden, oder die andere Stimme muß bei der Auflösung sich an einen andern Plaz bewegen.

Grundsäzze.

§. 64.

Alle mögliche Accorde gründen sich auf die Grundharmonie einer Prime oder Dominante, §. 16. 17. 18.

Anmerkung. Die Sextenharmonie wird zur Grundharmonie einer Prime; und die Wechseldominanten = und Doppeldominantenharmonie zur Grundharmonie einer Dominante gerechnet.

§. 65.

Was von den Intervallen eines Stammaccords gilt, das gilt auch von den nämlichen Intervallen, wenn der Accord durch Umkehrung zu einem abgeleiteten wird, §. 32. Anm. 2., §. 48. 52.

§. 66.

Wenn die Intervalle eines Accords mit den Intervallen eines andern Accords gleichartig sind, so werden sie auch mit jenen auf gleiche Art behandelt, §. 20. 32. ad 52.

§. 67.

Je mehr Dissonanzen in einem Accord, und je härter sie sind, desto weniger läßt er sich umkehren, §. 30. 32. 34. 39. 43. 44. 45. 46.

§. 68.

Keine Dissonanz darf als Dissonanz verdoppelt werden, §. 54.

Es würde das Ohr sonst durch verbotene Octaven beleidigt werden. Denn die Dissonanzen haben ihren eingeschränkten Gang, indem sie sich stuffenweise, als scharfe Intervalle hinauf und als stumpfe herab bewegen. Wenn sie also verdoppelt würden, so müßten verbotene Octaven entstehen. §. 55. 62. 63.

Anwendung dieser vorausgeschickten Erklärungen und Grundsätze auf die Behandlung der vorhandenen Accorde, und der darinnen enthaltenen Intervalle.

§. 69.

Ich werde also bei der Anwendung dieser Erklärungen und Grundsätze auf die Behandlung der vorhandenen Accorde immer Rükſicht nehmen auf die Entstehung

derselben, und bei den darinnen enthaltenen Intervallen auf den natürlichsten Gang, welchen sie nehmen können oder müssen.

§. 70.

Der weich verminderte Dreiklang §. 21. ist entweder ein verkürzter Septimenaccord der Dominante einer Durtonart, davon der Grundton weggelassen ist, oder ein verkürzter Nonenaccord der Dominante einer Molltonart, wovon zwei Intervalle weggelassen sind, §. 18. und 64. Ist $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$ der verkürzte Septimenaccord der Dominante von C dur, und also so viel als $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ (g) \end{matrix}$; so ist h das scharfe und f das stumpfe Intervall, und der Accord führt mich ins C dur, Fig. 21. Ist $\begin{matrix} f \\ d \\ h \end{matrix}$ der verkürzte Nonenaccord der Dominante von A moll, worinnen zwei Intervalle, nämlich der Grundton und die Terz weggelassen sind, und also so viel als $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ (gis) \\ (e) \end{matrix}$; so führt mich der Accord, nachdem die None vorher in den Grundton der Dominante herabgegangen, ins A moll, Fig. 22. Mache ich das d darinnen zu einem scharfen Intervall und das h zu einem stumpfen, durch Verwandlung des Namens in ces, §. 56.; so ist $\begin{matrix} f \\ d \\ ces \end{matrix}$ der verkürzte Nonenaccord der Dominante von

$\begin{matrix} ces \\ as \\ f \\ d \\ b \end{matrix}$

Es moll, worinnen der Grundton und die Septime weggelassen sind, und führt mich, nachdem das ces vorher als None in den Grundton der Dominante herabgegangen ist, ins Es moll, Fig. 23. Mache ich endlich das f zu einem scharfen Intervall durch Verwandlung des Namens in eis, §. 56., und das d zu einem stumpfen Intervall; so ist $\begin{matrix} eis \\ d \\ h \end{matrix}$ der verkürzte Nonenaccord von Fis moll, worinnen

der

der Grundton und die Quinte ausgelassen ist, mithin so viel als $\begin{matrix} d \\ h \\ (gis) \\ eis \\ (cis) \end{matrix}$, welcher

Accord mich also auch ins Fis moll führt, Fig. 24.

Uebrigens ist noch von dem Gange der Intervalle in den abgeleiteten Accorden dieses Dreiklangs zu sagen, daß die zur Terz gewordene Quinte, in dem Sextenaccord als Terz hinauf und herabsteigen darf Fig. 25. a); mit dem Sextquartenaccord aber giebt es keine Aenderung Fig. 25. b). Der hart verminderte, und der doppelt verminderte Dreiklang, sollen als mangelhafte hinten unter ihren Stammseptimenaccord mit vorkommen.

§. 71.

Diesem folgt, der weich verminderte Septimenaccord mit der verminderten Septime, aus der Dominantenharmonie einer weichen Tonart; §. 18. 32. Num. 10. und §. 64. Darinnen befinden sich zwei Dissonanzen, nämlich, die verminderte Quinte, und die verminderte Septime, welche entweder zugleich oder eine nach der andern resolviren. Ihn findet man mit seinen Umkehrungen Fig. 26. a) b) c) d).

Dieser Septimenaccord ist eigentlich ein verkürzter Nonenaccord aus der Dominantenharmonie einer Molltonart §. 18. u. 64., worinnen der Grundton

$\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ gis \end{matrix}$

ausgelassen ist. Ist der verkürzte Nonenaccord aus der Dominantenharmonie von A moll, und also so viel als $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ gis \\ e \end{matrix}$; so ist gis das scharfe Intervall, und d und f die stumpfe Intervalle, und der Accord führt ins A moll Fig. 26. a). Mache ich nun das h darinnen zu einen scharfen Intervall und das gis zu einem stumpfen durch Verwandlung des Namens in as §. 56.; so ist er der verkürzte

Nonenaccord der Dominante von C moll, und also so viel als $\begin{matrix} as \\ f \\ d \\ h \\ g \end{matrix}$, und führt mich,

nachdem die None vorher in den Grundton der Dom: herabgegangen, ins C moll, Fig. 27. Mache ich das d darinnen zu einem scharfen Intervall, und das h und gis zu stumpfen durch Verwandlung der Namen h in ces und gis in as §. 56.; so ist er der verkürzte Nonenaccord der Dominante von Es moll, und

ces
as
f,

also so viel als und führt mich, nachdem die None vorher in den Grundton

d
b

der Dominante herabgegangen, ins Es moll Fig. 28. Mache ich endlich das f zu einem scharfen Intervall durch Verwandlung des Namens in eis §. 56. und d und h zu stumpfen Intervallen; so ist er der verkürzte Nonenaccord der Do=

d
h
gis,

minante von Fis moll, und also so viel als welcher Accord mich also ins

eis
cis

Fis moll führt Fig. 29.

Anmerkung. Dieser §. 71. muß mit dem vorigen 70sten mehrmalen verglichen und wegen der darinnen enthaltenen Schwierigkeiten wohl studirt werden §. 55. und 56.

§. 72.

Hierauf folgt der Dominantenseptimenaccord beider Tonarten §. 18. 32. Num. 5. u. §. 64., darinnen die Terz das scharfe Intervall ist, welches nach der Höhe strebt §. 55. und die Septime das stumpfe, welches herunter geht §. 55., wenn nicht die Verwandlung der Intervalle §. 56. eine Ausnahme macht. Den Dominantenseptimenaccord einer Durtonart findet man mit seinen Umkehrungen Fig. 30. und mit mehrern Auflösungsarten Fig. 31.

Den Dominantenseptimenaccord einer Molltonart findet man mit seinen Umkehrungen bei Fig. 32. und mit mehrern Auflösungsarten Fig. 33. Dabei steht jedem frei die Dissonanz in die Mittelstimme und die Consonanzen in die äußern Stimmen zu verlegen, worinnen man sich von selbst üben kann.

§. 73.

Der weichverminderte Septimenaccord mit der kleinen Septime aus der Dominantenharmonie einer Durtonart §. 18. 32. Num. 7. u. §. 64. oder Molltonart, ebendaselbst — worinnen beide, die verminderte Quinte und kleine Septime,

dissoniren,

dissoniren, und entweder zugleich oder eine nach der andern auflösen, findet sich nebst seinen Umkehrungen Fig. 34. Die beiden Dissonanzen sind also die stumpfen Intervalle und der Grundton das scharfe Intervall darinnen, deren Bewegung der §. 55. lehrt.

§. 74.

Die weichen Septimenaccorde mit der kleinen Septime aus der Primenharmonie einer Durtonart §. 18-32. Num. 2. 3. 6. verglichen §. 64., welche auf einerlei Art behandelt werden, wenn man nicht durch die Verwandlung §. 56. eine Ausnahme machen will, worinnen die Septime als ein stumpfes Intervall bei der Auflösung herunter geht, findet man bei Fig. 35. a) b) c), und die Umkehrungen des einen, nach welchen die beiden andern auch behandelt werden können, weil sie gleichartig sind §. 20., findet man Fig. 36.

§. 75.

Der harte Septimenaccord mit der großen Septime aus der Primenharmonie einer Durtonart §. 18. 32. Num. 1. verglichen §. 64., worinnen die Septime ein scharfes Intervall ist §. 55. und über sich geht, wenn sie in die Prime selbst auflöst; löst sie sich aber in die Sexte auf, so kann sie herabgehen, da sie denn §. 18. der Septime Num. 9. gleich behandelt, und die Quinte darinnen weggelassen wird. S. Fig. 37. wo sich dieser in die Prime auflösende Septimenaccord nebst seinen nicht gar üblichen Umkehrungen findet, und Fig. 38., wo sich die Septime in die Sexte auflöst.

Diesem Septimenaccord ist gleich §. 32. Num. 4. davon Fig. 39.

§. 76.

Der weiche Septimenaccord mit der großen Septime aus der Primenharmonie einer weichen Tonart §. 18. 32. Num. 8. verglichen §. 64., worinnen die Septime als ein scharfes Intervall §. 55. über sich geht, findet sich mit seinen eben nicht gar üblichen Umkehrungen Fig. 40.

§. 77.

Der harte übermäßige Septimenaccord mit der großen Septime, aus der Primenharmonie einer Molltonart §. 18. 32. Num. 9. verglichen §. 64., worinnen die Quinte als ein scharfes Intervall §. 55. über sich geht, findet sich mit seinen eben nicht gar üblichen Umkehrungen Fig. 41.

§. 78.

Der hart verminderte Septimenaccord mit der kleinen Septime aus der regulairen Wechseldominantenharmonie einer Molltonart §. 18. 32. Num. 11. verglichen §. 64., ist bisher als Stammaccord noch wenig gebräuchlich gewesen, so wie sein abgeleiteter Sexquinten- und Secundenaccord; desto mehr aber steht sein abgeleiteter Terzquartènaccord in Ansehen, davon Fig. 42. Sobald dieser Accord durch Weglassung der Quinte dreistimmig gemacht wird, so gelten alle Umkehrungen Fig. 43. Von den mangelhaften dissonirenden Dreiklängen, welche darinnen liegen, ist zu merken, daß von dem hart verminderten §. 7. nur der Sexquartenaccord, und von dem doppelt verminderten §. 7. nur der Sexquintenaccord am üblichsten ist Fig. 44. Das scharfe Intervall darinnen wird wohl niemand verkennen, welches natürlicher Weise nach der Höhe strebt.

§. 79.

Endlich ist noch übrig der doppeltverminderte Septimenaccord mit der verminderten Septime aus der regulairen Wechseldominantenharmonie einer Molltonart §. 18. 32. Num. 12., von welchen auch nur Eine Umkehrung, nämlich der Sexquintenaccord gebräuchlich ist. Man sehe Fig. 45. Sobald dieser Accord durch Weglassung der Terz dreistimmig gemacht wird, so gelten alle Umkehrungen Fig. 40.

§. 80.

Nun muß man das Examen anstellen und sehen, 1) ob alle Consonanzen in diesen Septimenaccorden ihren regelmäßigen Gang nach §. 62. genommen haben, 2) ob die Intervalle der abgeleiteten Accorde eben so sind behandelt worden, wie die Intervalle der Stammaccorde §. 65. und 66., und 3) ob nicht etwa eine Dissonanz verdoppelt worden ist, welches nach §. 68. schlechterdings nicht seyn darf. Bei dergleichen öftern Prüfung, wird man sich seiner gemachten Fortschritte bewußt werden und bleiben.

§. 81.

Der große Nonenaccord aus dem Bau der Primenharmonie einer Durtonart §. 18. 35. verglichen §. 64, worinnen die Septime ein scharfes Intervall ist §. 55. und nach der Höhe strebt, findet sich fünfstimmig Fig. 47. Er kann aber fünfstimmig §. 67. nicht umgekehrt werden: daher muß man ihn vierstimmig und dreistimmig machen, wenn man ihn umkehren will. Man sehe also Fig. 48. wo er vierstimmig, bei a) ohne Septime und bei b) ohne Quinte erscheint; Fig. 49. wo er dreistimmig auf zweierlei Art vorkommt.

§. 82.

§. 82.

Der große Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie einer Durtonart §. 18. 36. 64. worinnen die dissonirenden Intervalle stumpf sind §. 55. und eins nach dem andern herunter gehet. Man findet ihn fünfstimmig Fig. 50. Er kann aber fünfstimmig nicht umgekehrt werden §. 67.: daher muß man ihn vier- und dreistimmig machen, wenn man ihn umkehren will. Fig. 51. findet er sich vierstimmig, und Fig. 52. dreistimmig.

§. 83.

Mit dem großen Nonenaccord aus der Primenharmonie einer Molltonart §. 37. und dem kleinen Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie einer Molltonart §. 38. welche den Nonenaccorden in §. 81. und 82. gleich behandelt werden, stelle man selbsteigne Versuche an, welche nach Vergleichung des §. 18. und der Figuren 47. 48. 49. 50. 51. und 52. einem jeden leicht fallen werden. Doch zum Ueberfluß Fig. 53. 54. 55.

§. 84.

Der übermäßige Nonenaccord aus dem Bau der Sextenharmonie einer Molltonart §. 18. und 39. worinnen die übermäßige None als ein scharfes Intervall hinauf resolvirt §. 55., findet sich Fig. 56. Dagegen ist die Behandlung bei Fig. 57. falsch, weil die Natur diesen Gang nicht zu gehen pflegt. Es klingt zwar sehr neu, aber auch seltsam: denn das a im Baß ist in der Tonleiter von E moll die Quarte und muß die kleine Terz haben. Die große Terz führt aus E moll heraus: mithin ist der Gang verwerflich §. 4.

§. 85.

Der kleine Undezimenaccord aus der Primenharmonie sowol einer Dur- als Molltonart §. 18. worinnen die Septime als ein scharfes Intervall hinauf geht §. 55. findet sich fünfstimmig Fig. 58. vergl. §. 41.

§. 86.

Der kleine Undezimenaccord aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18. darinnen alle Dissonanzen stumpf sind, und herabsteigen §. 55. findet sich fünfstimmig Fig. 59. vergl. §. 42.

§. 87.

Von dem vierstimmigen kleinen Undezimenaccord aus der Primenharmonie beider Tonarten §. 18. sehe man die Exempel bei Fig. 60. und die Umkehrungen Fig. 61. vergl. §. 43.

§. 88.

§. 88.

Von dem vierstimmigen kleinen Undezimenaccord aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18. sehe man die Exempel bei Fig. 62. und die Umkehrungen Fig. 63. vergl. §. 44.

§. 89.

Der große Undezimenaccord aus der Sextenharmonie einer Molltonart §. 18., worinnen die übermäßige None als ein scharfes Intervall hinauf geht §. 55. vergl. mit §. 84. findet sich Fig. 64. sowol vier- als dreistimmig. Diesem wird der kleine Undezimenaccord aus der Sextenharmonie einer Durtonart gleich behandelt.

§. 90.

Der kleine Undezimenaccord aus der Doppeldominantenharmonie §. 18. 46., worinnen die Septime als ein scharfes Intervall hinauf steigt §. 55. findet sich allzeit bei liegendem Baß wie in Fig. 65. fünf- vier- und dreistimmig.

§. 91.

Von den dreistimmigen Undezimenaccorden, aus der Primen- und Dominantenharmonie, §. 47., sehe man Fig. 66. und die Umkehrungen Fig. 67.

§. 92.

Der Terzdezimenaccord, sowol der große als kleine, aus der Primenharmonie beider Tonarten §. 18. 49. findet sich fünfstimmig Fig. 68. und vierstimmig Fig. 69. Darinnen muß beobachtet werden 1) daß die Septime das scharfe Intervall ist, und nach der Höhe strebt, die None, Undezime und Terzdezime aber stumpfe Intervalle sind, 2) daß, wenn die None mit der Terzdezime zusammen kommt, dieselbe nach §. 63. a) wegen Vermeidung übler Folgen aufwärts geht, und 3) daß die Terzdezime einen Tacttheil eher resolviren könne als die Undezime, None und Septime.

§. 93.

Von dem Terzdezimenaccord aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18. mit der großen und kleinen Terzdezime, worinnen alle Dissonanzen stumpfe Intervalle sind, und nicht auf einmal zu resolviren pflegen, sehe man die Exempel fünf- und vierstimmig in Fig. 70.

§. 94.

Der Terzdezimenaccord aus der Doppeldominantenharmonie beider Tonarten §. 18. mit der großen und kleinen Terzdezime, worinnen die Septime als ein scharfes

scharfes Intervall aufwärts geht §. 55. vergl. mit §. 84. und 90. findet nur bei liegendem Baß statt, und ist fünf- und vierstimmig anzutreffen in Fig. 71.

§. 95.

Der dreistimmige Terzdezimenaccord aus der Dominantenharmonie beider Tonarten §. 18., wird erkannt an der Vorbereitung, und dadurch von dem Sexquartenaccord unterschieden, obwohl mit demselben sehr oft vertauscht. Die Vorbereitung desselben geschieht mit dem Septimenaccord auf der Terz der Wechseldominante Fig. 72. Der Sexquartenaccord braucht keine Vorbereitung: denn er ist ein consonirender Accord §. 30. Die Vertauschung aber wird in der Composition und dem Generalbaß gerechtfertiget werden.

§. 96.

Nach Durchlesung dieser §§. muß man wieder zurück gehen, und bei §. 81. von den Nonenaccorden anfangen, und mit eben dem Fleiß wie vorher bei den Septimenaccorden geschehen war, oder hätte geschehen sollen, in allen Exempeln von Fig. 47. bis Fig. 72. untersuchen: 1) ob alle Consonanzen in den Nonen- Undezimen- und Terzdezimenaccorden ihren regelmäßigen Gang nach §. 62. genommen haben, 2) ob die Intervalle der abgeleiteten Accorde eben so sind behandelt worden, wie die Intervalle der Stammaccorde §. 65. 66. 3) ob fünfstimmige Accorde, worinnen viel Dissonanzen, und vierstimmige, deren Dissonanzen sehr hart waren, sind umgekehrt worden, und ob es möglich und thunlich ist sie umzukehren nach §. 67. 4) ob Dissonanzen sind verdoppelt worden, und ob es ohne Fehler geschehen könne? §. 68. Dergleichen Untersuchungen muß ein Lehrbegieriger nicht Einmal, sondern öfterer, bis zur erlangten Gewisheit anstellen.

Gebrauchslehre,

für diejenigen, welche sie nöthig haben.

Um sich das Selbstudium zu erleichtern, theile man dies Hauptstück von der Harmonie in gewisse Lectionen von zwei, drei oder mehr Paragraphen, so wie sie ein jeder nach seinen Kräften, nach Zeit und Umständen durch zu studiren vermag. Man lese eine solche selbst bestimmte Lection mit Bedacht durch, und dann frage man sich selbst: ob man auch alle Begriffe darinnen gefaßt und also den Vortrag pünktlich verstanden habe? Kann man sich nun des Inhalts dieser Lection ohne Buch klar und deutlich erinnern, so kann man zu einer neuen Lection fortschreiten. Kann man sich aber des Inhalts noch nicht klar und deutlich erinnern, so fange man nochmals von vorne an, und verfahre eben so, und so lange, bis alle Dunkelheit verschwunden ist.

Nun gehe man erst weiter, und bestimme sich wieder einige Paragraphen zu seiner Lection, mit welchen man eben so verfährt; wiederhole auch mehrmalen die erste Lection, und suche sich hernach beider im Zusammenhange deutlich zu erinnern. — Und so in der Folge mit den übrigen. — Wenn in einer solchen abgetheilten Lection Exempel sind, so setze man dieselben in andere Tonarten, harte und weiche, spiele sie auch durch, um zu erfahren, ob diese Versetzung eben so klingt, wie die Exempel selbst; oder wenn dies nicht seyn sollte, erforsche man, wo gefehlt worden ist. Der Fehler steckt vielleicht einmal in der Vorzeichnung, ein andermal in der Tonart, oder in dem fehlerhaften Aufsatz selbst. Je mehr man aber Exempel vorfindet, desto kürzer muß die Lection seyn: denn man hat viel zu thun mit Versetzung dieser Exempel in andere Tonarten, bis man eine Fertigkeit darinnen erlangt.

Wenn vorhergegangene Paragraphen citirt werden, so geschieht dies in der Absicht, daß nach wiederholtem Durchlesen derselben die Uebereinstimmung des nachfolgenden mit dem vorhergehenden eingesehen, die Deutlichkeit der Begriffe befördert, und ein fremder Sinn derselben vermieden werden soll: Mithin muß man alle citirte §§. wieder durchlesen und so lange, bis man sich ihres Inhalts ohnfehlbar vergewissert hat.

Und so fährt man fort bis zu Ende dieses Hauptstücks.

Zur Lectüre muß ich noch dabei empfehlen, des Herrn Organist Vierlings in Schmalkalden, Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem öffentlichen und Privatgottesdienst, darinnen man nicht nur meine Lehre von der Fortschreitung der Con- und Dissonanzen, Verdoppelung der Intervalle ꝛc. wird bestätigt finden, sondern man wird auch den Vortheil davon haben, daß man sich an einen reinen vierstimmigen Satz unvermerkt gewöhnt.

Zweites Hauptstück.

Von der Composition.

§. 1.

Von den harmonischen Verbindungen der Töne, aus welchen sowol die Stammaccorde, als die abgeleiteten, die con- und dissonirenden Accorde entstunden, komme ich nun zur Verbindung dieser Accorde selbst.

Die Ordnung, in welcher man die Accorde verbindet, und die aus dieser Verbindung erfundene Melodie zusammenhängt, heißt die musikalische Schreibart oder der Stil, welcher in den freien (galanten) und gebundenen (strengen) eingetheilt witd. Der gebundene Stil erstreckt sich im engsten Verstande blos auf den doppelten Contrapunkt, den Canon, die Fuge, wovon in diesem Buche die Rede nicht seyn soll; der freie Stil aber trift alle Stücke, welche nicht contrapunktisch, Canon und Fuge sind, und davon soll hier die Rede seyn.

§. 2.

Man macht noch eine andere Eintheilung des Stils, in Ansehung des Orts, für welchen geschrieben wird, nämlich, in den Theater- Kammer- und Kirchenstil.

§. 3.

Dieser Stil muß sich richten 1) nach der Natur, welche alle bildende und schöne Künste nachahmen. Indem nun jemand das Wesentliche einer Sache, eines Gedankens oder Worts durch Harmonie oder Melodie ausdrückt, so schreibt er natürlich; 2) nach dem Geschmack, das ist: es muß so componirt werden, daß das hörende Publicum das Gute und Schöne der harmonischen und melodischen Verbindung empfindet; 3) nach dem Zweck, d. i. nach dem Grund, warum man just so und nicht anders schreibt. Z. E. ich schriebe jezt die Aria eines jungen verliebten Mädgens, welche das Lob ihres Liebhabers singt: so würde ich den Zweck treffen, wenn ich eine ungekünstelte Harmonie wählte und eine fröhliche Melodie daraus erfände, die genau mit dem Inhalt des Texts, den Gedanken und Worten, wie auch mit der Jugend des Mädchens übereinstimmte, und die Einbildungskraft der Zuhörer belebte; und verfehlen würde ich den Zweck, wenn ich schwere dissonirende Sätze mit einander verbinden und eine träge Melodie heraus ziehen wollte.

§. 4.

Die aus der Harmonie gezogene Melodie muß so beschaffen seyn, daß sie keine andere Intervalle enthält, als welche sich zu dem Ausdruck schicken, das heist, sie muß rein seyn; ferner muß sie auf die Sache, auf die Worte, auf die Gedanken und Umstände passen, auch auf dem Instrument oder in der Stimme für welche sie erfunden ist, gut herauszubringen und vorzutragen, ja bis zur Täuschung natürlich oder naiv seyn, und doch mit edler Simplicität und Ungezwungenheit dem empfindsamen Herzen eines horchenden Publikums fühlbar gemacht werden.

§. 5.

So wie nun die Theile eines musikalischen Stücks richtig durchdacht sind, so müssen sie auch durch einen richtigen Zusammenhang zu einem Ganzen erwachsen, worinnen alles Wesentliche mit einander verbunden ist.

§. 6.

Aus dem vorhergesagten erhellet also, daß das Wort Composition nicht blos wörtlich eine Zusammensetzung einer Menge Accorde, oder gefälliger Bruchstücke von Melodieen, ohne Ordnung und Zweck bedeute, sondern einen weit größern Umfang habe, und so viel heiße, als: Die Fertigkeit, die Harmonie natürlich, zweckmäßig und mit Geschmack zu ordnen, auch daraus eine reine, naive, den Sachen, Worten, Gedanken und Instrumenten anpassende Melodie zu erfinden, auch beide in einen richtigen Zusammenhang zu bringen, damit das Ohr ergötzt und das Herz mit dem Gefühl des Guten und Schönen erfüllt werde.

§. 7.

Die sieben Noten, die Ganze, Halbe, das Viertel, Achtel, Sechzentheil, Zweiunddreißigtheil und Vierundsechzigtheil, mit welchen man componirt, sind entweder harmonische, durchgehende oder Wechselnoten. Die harmonischen liegen in der Harmonie und sind in Fig. 1. mit Strichen angedeutet. Die durchgehenden fallen auf den Nachschlag, und sind in Fig. 2. mit Strichen angezeigt. Die Wechselnoten fallen auf den Anschlag Fig. 3. und sind ebenfalls mit Strichen kenntlich gemacht.

§. 8.

Aus dem Mischen und Zusammenstellen der langen und kurzen Noten entstehn die Notenarten (Metra), davon einige immer auf einerlei Art behandelt werden und Setzmaniren heißen. Diese sind, der Vorschlag Fig. 4., der Doppelvorschlag Fig. 5., der Schleiffer Fig. 6., der Doppelschlag Fig. 7., der Mordent

dent Fig. 8., die Rolle Fig. 9., der Triller Fig. 10., wobei jedoch einige Schriftsteller verschiedner Meinung sind.

§. 9.

Die Notenarten sind entweder gleichtheilig oder ungleichtheilig. Zu jenen gehören die zweitheiligen, viertheiligen, sechs- und achttheiligen; zu diesen die dreitheiligen, fünftheiligen und siebentheiligen. Die ganzen und halben Noten werden todte oder haltende Noten genennt, zu denen gemeiniglich eine geschwindere Notenart in einer anderen Stimme gesezt zu werden pflegt Fig. 11. Zweitheilige Notenarten findet man bei Fig. 12., dreitheilige bei Fig. 13., viertheilige Fig. 14., fünftheilige Fig. 15., sechstheilige Fig. 16., siebentheilige Fig. 17., achttheilige Fig. 18., welche aus zwei viertheiligen zusammengesezt sind.

§. 10.

Wiederum können die Notenarten eingetheilt werden in vorpunctirte Fig. 19., nachpunctirte Fig. 20., geschliffene Fig. 21., verdoppelte oder syncopirte Fig. 22., singende Fig. 23., rauschende Fig. 24., lauffende Fig. 25., springende Fig. 26., oder wie sich dieselben ein jeder selbst willkührlich nennen mag.

§. 11.

Durch die geschickte Mischung und Verbindung der Notenarten, und Einschränkung derselben in gewisse Tactlängen, entstehen die Melodiearten (Rhytmi). Sie sind entweder eintactig, zweitactig, dreitactig oder viertactig ꝛc. bei Fig. 27. findet man einige eintactige, bei Fig. 28. zweitactige, bei Fig. 29. dreitactige, bei Fig. 30. viertactige. Diejenigen, welche länger sind als vier Tacte, müssen mit Vorsicht gebraucht werden, wenn das Gehör nicht beleidiget werden soll.

§. 12.

Manche Melodiearten fangen im Niederschlagen an Fig. 31. und manche im Aufheben Fig. 32. Oft geschieht es, daß eine Melodieart auf eben dem Tactglied anfängt, auf welchem eine vorhergegangene aufhört Fig. 33. Bei einer Kette von harmonischen Sätzen sind also auch die Melodiearten verkettet, deren Entwickelung manchem schwer fallen möchte: Man betrachte also Fig. 33. noch einmal, wo das Anfangen und Aufhören der Melodiearten mit Klammern angezeigt, und Fig. 34. wo bei dem Auszuge der Harmonie solches nochmals wiederholt worden ist.

§. 13.

Die Melodiearten, welche in der Dominante absetzen, werden fragende; und diejenigen, welche in der Prime absetzen, antwortende genennt. Fig. 30. und 32. ist die erste Melodieart fragend, und die zweite antwortend.

§. 14.

Da sich gleich und gleich gern gesellet, so werden auch mit Recht gleichtäctige Melodiearten wiederum mit ähnlichen gleichtäctigen genau verbunden. In Fig. 27. werden eintäctige mit andern eintäctigen, in Fig. 28. zweitäctige mit andern zweitäctigen, in Fig. 29. dreitäctige mit andern dreitäctigen und in Fig. 30. 31. 32. viertäctige mit andern viertäctigen verbunden. Nach erfolgter Ausgleichung kann man wieder mit andern fortfahren Fig. 35.

Anmerkung. Die Lehre von den Melodiearten ist so wichtig, daß man ohne dieselbe bei der richtigsten Harmonie ohnmöglich etwas Gutes und Schönes schreiben kann. Daher muß man dieselbe recht fassen und ausüben lernen.

§. 15.

Es läßt sich sowohl eine Notenart mit einer andern, als auch eine lange Melodieart mit mehrern kurzen, und mehrere kurze mit einer langen — sogar die Harmonie derselben vertauschen: Daher entsteht die Variation. Wenn die Notenarten oder Melodiearten mit andern vertauscht werden, so, daß die Harmonie dieselbe bleibt, so ist das melodische Variation. Fig. 36. das Thema u. Fig. 37. die melodische Variation der ersten vier Täcte. Wenn die Harmonie vertauscht wird, und die Melodie bleibt, so heißt dies harmonische Variation Fig. 38. Geschieht beides, daß die Melodie und Harmonie vertauscht wird, und nichts als die Grenze und der Umfang des Stücks bleibt, so wird es die doppelte Variation genennt Fig. 39.

§. 16.

Ueberdies kann auch noch das angenommene Tempo mit einem andern z. E. ein Allegro mit Andante, Adagio Fig. 40. — und eine Tactart mit einer andern, z. E. Viervierteltact mit Dreivierteltact vertauscht werden Fig. 41. Aber man muß sich dabei, in Rücksicht auf die Melodiearten, sehr vor Fehlern in Acht nehmen.

§. 17.

Eine andere Art von Variation ist die Abwechselung des Sangbaren mit dem Rauschenden, des Leichten mit dem Schweren, des Leeren mit dem Vollstimmigen, des Schwachen mit dem Starken ꝛc., welche man am besten aus der Erfahrung und Lectüre erlernt.

§. 18.

Eine Melodieart läßt sich, unverändert oder verändert, nach Beschaffenheit der Umstände, zergliedern, umkehren, verkürzen, verlängern, und in verschiedenen

nen Intervallen der Tonart ganz oder zum Theil fortsetzen. Dies Verfahren nennt man eine melodische Wendung. Fig. 42. ist die erste Melodieart aus Fig. 36. zergliedert, bei Fig. 43. umgekehrt, bei Fig. 44. verkürzt, bei Fig. 45. verlängert, bei Fig. 46. in verschiedenen Intervallen der Tonart, ganz oder zum Theil als ein Bruchstück von einem Ganzen fortgesezt. Bei Fig. 47. ist eine Melodieart erst verändert, und alsdann zergliedert, umgekehrt, verkürzt, verlängert, und in einem Rondo in verschiedenen Intervallen der Tonart auf vorige Weise fortgesezt und ausgeführt worden.

§. 19.

Wenn ein Intervall eines Accords mit einem Intervall aus einem andern Accord vertauscht, oder welches einerlei ist, eine Prime in Dominante oder Wechseldominante, oder umgekehrt, verwandelt wird, so heißt das harmonische Wendung, Fig 48. aa) bb) cc) dd) verglichen Harmonie §. 56.

§. 20.

Durch die wohl geordnete Harmonie, die Notenarten, Melodiearten, Variationen und Wendungen drückt ein Componist seine Gedanken aus. Macht er nun durch solche ein Wort deutlich, z. E. stürmen, laufen, steigen, schwinden u s. w. so heißt das ein wörtlicher Ausdruck; macht er aber eine Sache verständlich, z. E. eine gewisse Tugend, wie Höflichkeit, Geduld — oder eines Lasters, wie Stolz, Tollkühnheit — eines Affects, wie Liebe, Zorn — einer Alterstuffe, wie Kindheit, Jugend — oder eines Charakters — so wird dieses sächlicher Ausdruck genennt; nimmt er endlich bei dem Gesange zugleich Rücksicht auf die richtige Erhöhung und Erniedrigung der Töne, welche auf die erhöht- oder erniedrigt werdenden Silben des Texts gehören, so heißt das der redneriſche Ausdruck oder die musikalische Declamation. Von dem wörtlichen Ausdruck findet man ein paar Exempel bei Fig. 49., von dem sächlichen Fig. 50. a) b) c). Wenn man auch den Text bei c) wegliesse, so zankte die Melodie. Von dem redneriſchen Ausdruck findet man ein paar Exempel bei Fig. 51.

Anmerkung. In der Holzbauerschen Arie fällt der Nachdruck auf die erste Silbe in Rosenstunden, auf die erste Silbe in Liebe und dieses, auf die erste Silbe in Blumen, auf die erste Silbe in Freude, auf das Fürwort ihr in der Redensart: ihr seid verschwunden; und diese Silben sind mit Recht erhöhten Tönen angemessen worden. In Benda's Aria ist die Frage: Ihn wieder zu sehn? vortreflich ausgedrückt, §. 13. In meinen Romeo zu sehn, ist die erste Silbe von meinen (nämlich keinen andern, der mir allein theuer ist) auf einen erhöhten Ton im Niederschlagen gelegt; falsch würde

es

es seyn, wie bei Fig. 52. Die erste Silbe von schäumende und reissenden hat einen höhern Ton erhalten, um die Beschaffenheit der Fluthen und Thiere recht auszudrücken; so ist auch alle und Wonne erhaben in: Alle Gedanken verlieren sich in dem Wonnegedanken. Gerade so würde man der Natur gemäs mit redenden Tönen declamiren. Uebrigens ist noch in der Begleitung der sächliche naive Ausdruck der hüpfenden Freude nach meinen Romeo zu sehn, ingleichen der wörtliche Ausdruck nach Fluten und reissenden Thieren wohl zu betrachten, um das Schöne und Gute davon schmecken und nachahmen zu lernen.

§. 21.

Wenn man zwei Accorde, welche — (als Hauptprime und Nebenprime, oder als Nebenprime und Nebenprime, oder als Hauptprime und Hauptdominante, oder Hauptprime und Nebendominante, oder als Hauptdominante und Nebendominante, oder als Nebendominante und Nebendominante, oder als Wechselsdominante verbunden mit Prime oder Dominante von einer Tonart betrachtet, Harm. §. 11. 12.) — in Ansehung der Vorzeichnung am nächsten mit einander verwandt sind, auf die natürlichste Weise neben einander stellt, oder auf einander folgen läßt; oder, wenn man zwei Accorde von entfernter Verwandtschaft durch einen dritten näher zusammenbringt, so, daß das Ohr nichts darwider einzuwenden hat: so verbindet man die Accorde. So kann z. E. gis (h) als Prime und als Dominante (e) betrachtet werden. Betrachte ich den Accord als Prime, worinnen vier Kreuze vorgezeichnet sind, so ist er mit der Prime C dur, worinnen nichts vorgezeichnet ist, sehr weitläuftig verwandt. Betrachte ich aber gis (h) als Dominante von A moll, worinnen ebenfalls nichts vorgezeichnet ist, (e) und behandele ihn wie bei Fig. 53, so ist dieser Accord mit C dur sehr nahe verwandt. Ferner: wenn ich in C dur die Nebenprimen D und E, welche um einen Grad zu weit von einander entfernt sind, auf einander folgen lassen will, so hat das Ohr nichts darwider, wenn es aufsteigend geschieht, d. i. wenn die Prime E auf D folgt, weil den Gang alsdann eine durchgehende Septime rechtfertiget, Fig. 54. a); aber wenn es umgekehrt ist, wie bei b), so wird das Ohr beleidigt. Will ich aber E moll der Verwandtschaft mit D moll näher bringen, so setze ich einen dritten Accord, nämlich cis (e), als Dominante von D darzwischen Fig. 55., oder ich nehme statt des zweiten Stammaccords den abgeleiteten (a), Fig. 56., so hat

das

das Ohr, welches in solchen Fällen die abgeleiteten Accorde eher vertragen kann, nichts einzuwenden, zumal wenn man in dem zweiten Accord eine Dissonanz anbrächte, wozu allemal Gelegenheit ist, Fig. 57.

Anmerkung. Einige Componisten brauchen diese abgeleiteten Sextenaccorde aus angegebenen Grunde auf- und absteigend Fig. 58. und suchen ihnen das bekannte Harte durch neue Wendungen wie hier die halben Töne sind, zu benehmen. Man wähle also die Regel oder die Ausnahme; nur das leztere nicht ohne genugsame Prüfung und Erfahrung.

§. 22.

Nun will ich mich an die Stelle eines Lehrbegierigen setzen, und versuchen, ob ich von selbst herausbringen kann, in welchen Fällen Primen, Dominanten und Wechseldominanten am natürlichsten vereinbart werden können, und daraus die wichtigsten Grundsätze herleiten.

§. 23.

Nach der Erklärung Harm. §. 9. und §. 11. ist eine Dominante allein fähig, einen Schlußfall zu machen, mithin in einen andern Ton zu führen; daher will ich versuchen — ob ich auch in alle andere Tonarten durch die ihr eigene Dominante kommen, oder ausweichen kann. Bei Fig. 59. a) b) c) d) e) ist in alle Nebentonarten von C dur durch die Dominante ausgewichen worden. Bei Fig. 60. a) b) ist dies in entfernte Tonarten geschehen. Zwischen zwei Primen können also vielleicht eine Menge Dominanten und Primen eingeschoben werden, aber nur eine einzige Dominante, die gerade in die andere Prime hineinführt Fig. 61. a) b). Dies befindet sich würklich also, klingt gut, und muß also recht seyn. Daher der Grundsatz:

Grundsatz I.

Aus einer Tonart in die andere, auch sogar in eine entferntere, kann man nur durch die Dominante der leztern ausweichen.

Anmerkung. Ich werde zur Deutlichkeit die Dominanten mit einem Acutus ' die Durprimen, wo es nöthig ist, mit einem Productionszeichen — und die Mollprimen mit einem Correptionszeichen ∪ bemerken.

§. 24.

Nun ist die Frage: ob auf die Hauptprime einer Tonart jede Nebenprime derselben Tonart, und auf jede Nebenprime wiederum die Hauptprime folgen kann? In Fig. 62. folgt jede Nebenprime der Tonart auf die Hauptprime, Fig. 63. folgt

die Hauptprime auf jede Nebenprime der Tonart, und Fig. 64. stehn diese Sätze in einer üblichen Verbindung mit andern Accorden, ohne Rücksicht auf Melodieart. Auch diese Verbindung kann das Ohr vertragen: Also

Grundsatz II.

Auf die Hauptprime einer Tonart kann jede Nebenprime derselben Tonart folgen, und auf jede Nebenprime die Hauptprime.

§. 25.

Aber ob denn das auch eben so mit den Nebenprimen unter sich angehet? Das ist eine andere Frage. Zur Probe sind in Fig. 65. die Nebenprimen von C dur sprungweise und Fig. 66. stuffenweise auf- und abwärts zusammengestellt worden. Nach dieser Prüfung finde ich 1) daß sie sprungweise ohne Anstand auf einander folgen können, 2) daß sie auch stuffenweise aufwärts das Gehör nicht beleidigen, indem den Gang eine durchgehende Septime rechtfertiget §. 21. Fig. 67.; aber absteigend die Verbindung der Nebenprimen g f, e d, eben so unangenehm klinge als verbotene Quinten. Also festgesetzt:

Grundsatz III.

Zwei Primen einer Tonart, sie mögen seyn Haupt- und Nebenprime, oder zwei Nebenprimen, können sprungsweise allzeit auf einander folgen.

Grundsatz IV.

Zwei neben einander liegende Nebenprimen, welche um mehr als einen Grad in Ansehung der Vorzeichnung von einander entfernt sind (wie d e, und e f, oder f g) können nicht anders als aufsteigend auf einander folgen.

Doch machen die abgeleiteten Accorde eine Ausnahme, Fig. 68. a) b) c), zumal, wenn man den Gang durch eine angebrachte Septime gut macht, Fig. 69. a) b) c)

§. 26.

Nun will ich auch versuchen, ob zwei Dominanten, sie mögen nun seyn Haupt- und Nebendominante, oder zwei Nebendominanten, sprung- und stuffenweise auf einander folgen können. Fig. 70. folgen zwei Dominanten sprungweise auf einander, und Fig. 71. folgen zwei Dominanten stuffenweise, auf- und abwärts auf einander.

Nun

Nun finde ich, daß das erste wohl angeht, das letztere aber nur aufwärts geschehen könne, wenn das Ohr nicht eben so wie durch verbotene Octaven und Quinten soll beleidiget werden. Also

Grundsatz V.

Zwei Dominanten einer Tonart können sprungweise allzeit auf einander folgen.

Grundsatz VI.

Zwei neben einander liegende Dominanten (sie mögen seyn Haupt- und Nebendominante, oder zwei Nebendominanten) können stuffenweise nur aufwärts auf einander folgen.

Anmerkung. Was große Männer thun, oder um eines Fugensatzes willen zu thun gezwungen sind, das wissen sie auch durch Dissonanzen zu decken. Anfängern wird dergleichen nicht gelingen, und bleibt also, wie mehr dergleichen, aus meinem Vortrage weg.

§. 27.

Nun möchte ich auch wohl erfahren: Ob auf eine bestimmte Dominante jede Prime der Tonart folgen könne? Die bestimmte Dominante sei $\frac{d}{g}$, auf welche in Fig. 72. alle Primen der Tonart C dur folgen, davon aber nur die Folge bei a) und e) befriediget, nämlich die eigne Prime und die Nebenprime der Sexte. Daher

Grundsatz VII.

Wenn auf eine bestimmte Dominante eine Prime folgen soll, so muß es entweder die eigene Prime derselben, oder die Nebenprime der Sexte seyn.

§. 28.

Ferner will ich versuchen: Ob denn auch die Wechseldominante auf jede Prime und auf jede Dominante ohne Unterschied folgen kann? Bei Fig. 73. a) b) folgt die Wechseldominante auf die Prime, bei c) und d) aber folgt die Wechseldominante auf die Dominante. Sie ist in der Durtonart wie die Dominante, in der Molltonart aber, als die regulaire, mit einem durchstrichenen Null ø bemerkt.

Nun finde ich, daß das Ohr mit dieser Verbindung zufrieden ist.

Grundsatz VIII.

Auf die Prime sowol als auf die Dominante kann derselben Wechseldominante folgen.

§. 29.

Ich habe zugleich aus den vorigen Beispielen gesehen, daß die Dominante allzeit auf die Wechseldominante folgt, wie auch in der Harmonie §. 14. ist gelehrt worden. Also der

Grundsatz IX.

Auf die Wechseldominante muß die Dominante derselben allzeit folgen.

§. 30.

Vielleicht macht aber die Verwandlung eine Ausnahme Harm. §. 56. Ich will daher das Exempel Fig. 74. betrachten, wo bei a) die Primen durch Verwechselung eines oder zweier Intervallen in Dominanten, bei b) in Wechseldominanten, bei c) die Durprimen unter sich selbst in Mollprimen, und deren Dominanten wiederum in Mollprimen sind verwandelt worden. Ferner Fig. 75. a) wo die Dominanten in Wechseldominanten, b) die Wechseldominanten in Dominanten und Primen sind verwandelt worden. Ich finde, daß dieses ohne Anstand angeht.

Grundsatz X.

Die Primen können in Dominanten und Wechseldominanten, und mithin auch unter sich selbst, (nämlich eine Durprime in Mollprime) verwandelt werden.

Grundsatz XI.

Die Dominanten können in Wechseldominanten und Primen, und mithin auch unter sich selbst (nämlich eine Durdominante in eine Molldominante verwandelt werden.

Grundsatz XII.

Die Wechseldominanten können in Dominanten und Primen und mithin auch unter sich (nämlich eine Durwechseldominante in eine Mollwechseldominante) verwandelt werden.

§. 31.

Nun ist die Vorbereitung der Dissonanzen eine Hauptsache. Ich möchte also erfahren: Wie die dissonirende Harmonie einer Prime, Dominante und

Wechseldominante am besten vorbereitet würde? Fig. 76. a) ist der Septimenaccord, b) der Nonenaccord, c) der Undezimenaccord, d) der Terzdecimenaccord auf der Prime C vorbereitet worden. Ich finde dabei, daß die Dominante am geschicktesten darzu ist, die dissonirende Harmonie der Prime, zumal die ganz vierstimmige vorzubereiten. Bei dem dreistimmigen Undezimenaccord nur kann es auch eine Nebenprime verrichten e), sobald er aber vierstimmig wird, nicht mehr.

Grundsatz XIII.

Mit der Dominante wird die dissonirende Harmonie einer Prime am besten vorbereitet.

§. 32.

Weiter ist zu probiren, womit die dissonirende Harmonie einer Dominante am besten vorbereitet wird? In Fig. 77. a) ist der Septimenaccord, b) der Nonenaccord, c) der Undezimenaccord, d) der Terzdezimenaccord auf der Dominante, theils mit einer Prime in welcher die Dissonanzen enthalten sind, theils mit der eignen Wechseldominante vorbereitet worden. Das Ohr billigt dies Verfahren; daher entsteht

Grundsatz XIV.

Mit einer Prime oder Wechseldominante wird die dissonirende Harmonie der Dominante am besten vorbereitet.

§. 33.

Nun soll auch erforscht werden, womit die dissonirende Harmonie der Wechseldominante am besten vorbereitet wird. Und da finde ich in Fig. 78. a) b) c) d) e), daß die Prime sowol als die Dominante geschickt darzu sind: vergl. mit §. 28. Nach dem richterlichen Ausspruch der Erfahrung und des Ohrs entsteht daher folgender

Grundsatz XV.

Mit der Prime sowol als der Dominante wird die dissonirende Harmonie einer Wechseldominante am besten vorbereitet.

§. 34.

Weil es auch dissonirende Accorde geben kann, welche ohne Vorbereitung frei anschlagen dürfen, so ist auch noch zu untersuchen, ob alle dissonirende Accorde, oder welche von ihnen frei anschlagen dürfen, und unter welcher Bedingung? In Fig. 79. a) ist die Untersuchung mit dem verminderten Dreiklange, b) mit einigen

Septimenaccorden, c) mit Nonenaccorden, d) mit Undezimenaccorden, e) mit Terzdezimenaccorden bei beweglichem und liegendem Baß angestellt und befunden worden, daß der freie Anschlag des verminderten Dreiklangs aus der Dominantenharmonie, der Septimenaccorde auf dem Grundton und der Terz der Dominantenharmonie, wie auch der gültigen Dreiklänge und Septimenaccorde aus der Wechseldominantenharmonie, dem Ohr erträglich, ja sogar angenehm sei, der freie Anschlag der übrigen Dissonanzen aber nur bei liegendem Grundton einer Prime oder Dominante statt finde.

Grundsatz XVI.

Die verminderten Dreiklänge und Septimenaccorde aus der Dominanten- und Wechseldominantenharmonie dürfen bei beweglichen Baß frei anschlagen, die übrigen Dissonanzen aber nur bei liegenden Grundton einer Prime oder Dominante.

Anmerkung. Daraus folgt auch: Was frei anschlagen darf bei beweglichem Baß, das darf auch frei anschlagen bei liegendem Baß.

§. 35.

Daß die stuffenweise Bewegung der Dissonanzen so viel heißt, als ihre Auflösung; daß diese Dissonanzen als scharfe Intervalle über sich, als stumpfe aber unter sich gehen, habe ich in der Harmonie §. 63. a) b) und §. 55. gefunden; daher kann ich auch ohne Anstand glauben, daß, da sie sich alle stuffenweise bewegen, sie auch alle ohne Ausnahme, mithin auch die frei anschlagenden, aufgelößt werden müssen.

Grundsatz XVII.

Alle Dissonanzen müssen stuffenweise aufgelößt werden, als scharfe Intervalle über sich, als stumpfe Intervalle unter sich.

Anmerkung. Alle springende Auflösungen sind schlechterdings verboten. Daher sind folgende Exempel falsch. Fig. 80. a) und b): denn das Intervall f in (a) und das Intervall c in (b) sind Dissonanzen, und die Auflösung bei c) und d) verbessert, wie die Grundaccorde bei e) und f) verlangen.

§. 36.

Ich finde ferner in der Harmonie §. 63. b), daß die Dissonanzen in einerlei Stimme vorbereitet und angeschlagen werden; aber bei der Auflösung wird gesagt, daß sie verwechselt und in eine andere Stimme verlegt werden könne. Ich will also sehen, ob sie verwechselt werden kann, und in welchen Accorden? Fig. 81. ist sie

verwechselt

verwechselt in dissonirenden Accorden, welche frei anschlagen können §. 34., und Fig. 82. ist sie verwechselt in einigen Accorden, welche nicht frei anschlagen dürfen. Nun sehe ich, daß das erstere wohl klingt und also auch üblich seyn muß, das leztere aber das Ohr beleidiget. Daher

Grundsatz XVIII.

Die Auflösung derjenigen Dissonanzen, welche frei anschlagen dürfen, kann verwechselt werden.

§. 37.

Zu dem liegenden Grundton einer Prime oder Dominante, welche Consonanzen sind, dürfen gewisse Dissonanzen frei anschlagen §. 34.: sollte wol auch zu einer liegenden Dissonanz, ein oder mehrere consonirende auch wol dissonirende Accorde, ehe die Auflösung erfolgt, angeschlagen oder eingeschoben werden dürfen? Und wenn dies geschehen darf, muß dergleichen Dissonanz, als die nämliche dennoch aufgelößt werden, oder ist es nicht nöthig? Ich will versuchen. In Fig. 83. a) 1) sind zu der liegenden Septime f ein con- und ein dissonirender Accord angeschlagen und eingeschoben worden; a) 2) 3) und 4) ist blos wechselsweise mit dem dissonirenden ein consonirender angeschlagen und eingeschoben worden: aber die Dissonanz wurde als die nämliche gehörig aufgelößt. In eben dieser Fig. 83. b) wurde die Dissonanz nicht gehörig aufgelößt.

Nach diesem Versuch scheints fast, als wenn beides angienge, indem entweder eine Verwandlung der Intervalle oder eine durchgehende Septime dies Verfahren rechtfertiget. Doch gefällt mir das erste besser, und sind Exempel davon in den Werken groser Meister häufig anzutreffen Fig. 84. Man nennt dieses Verfahren die Auflösung aufhalten.

Grundsatz XIX.

Die Auflösung der Dissonanzen darf durch eingeschobene con- und dissonirende Accorde aufgehalten, aber nicht wohl unterlassen werden.

§. 38.

Ich finde in der Harmonie §. 63. b), daß eine Dissonanz auflöse, wenn sie in eine Con- oder Dissonanz herab, oder in eine Consonanz hinaufsteige. Die stumpfen Intervalle welche herab steigen, und die scharfen welche hinauf steigen, ingleichen die stumpfen welche nach der Verwandelung in scharfe hinaufsteigen, und die scharfen, welche nach der Verwandlung in stumpfe herab steigen, sind mir aus der Harmonie §. 55. 56. 70. 71. bekannt. Ich will mich also näher unterrichten,

richten, in welche Dissonanzen andere vorhergehende auflösen können. Fig. 85. ist dies geschehen in Dissonanzen, welche frei anschlagen können §. 34., und Fig. 86. ist dies geschehen in Dissonanzen, welche nicht frei anschlagen können. Nun finde ich aber, daß das erste Verfahren gut, und das letzte übel ist: daher

Grundsatz XX.

Eine Dissonanz darf in eine andere auflösen, welche frei anschlagen darf.

§. 39.

Ich habe endlich gehört Harm. §. 9. daß die Dominante allein einen vollkommnen Schlußfall (den vorlezten Accord eines Stücks, Satzes oder Cadenz) bestimmt: Ich mögte daher wohl erfahren, ob man denn schlechterdings durch keinen andern Accord vollkommen schliessen kann? Ich muß mich dabei erklären, daß ich durch Schlußfall keinen Absatz einer fragenden und antwortenden Melodieart §. 13. verstehe, auch keinen Schluß eines Chorals alten Kirchenstils, wie in „Ach Gott vom Himmel sieh darein„ Fig. 87., oder „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir„ Fig. 88., oder in „Komm heiliger Geist, erfüll„ Fig. 89. und andere mehr, sonst könnte man noch ein paar dissonirende beifügen Fig. 90., die in §. 35. widerlegt worden sind; sondern ich verstehe dadurch einen vollkommen befriedigenden Schluß, womit man ein musikalisches Stück endiget, so daß Herz und Ohr nichts mehr erwartet. Fig. 91. sind dergleichen Schlußfälle versucht worden — Aber je mehr man Proben damit anstellt, desto läppischer fallen sie aus. Daher ist gewis

Grundsatz XXI.

Ohne Dominante ist kein vollkommen befriedigender Schluß möglich.

Anmerkung. Ein zufälliges Anhängsel, wie die Organisten und Kirchencomponisten nach vorhergegangenen befriedigenden Schluß bei liegenden Grundton der Prime zuzugeben pflegen Fig. 92. a) b) ist sehr gut, gehört aber nicht wesentlich zum Schluß. Es dient nur zur Verlängerung des Schlusses: denn je länger ein Schluß ist, desto befriedigender ist er Fig. 93., und je kürzer er ist, desto unbefriedigender ist er auch Fig. 94. Die kurzen Schlüsse gehören in die Tänze Fig. 95. und Kleinigkeiten.

§. 40.

Nach den aus der Erfahrung entdekten Grundsätzen komme ich nun auf die Modulation, welche ist, das geschikte Spiel des Componisten mit den Sätzen der Harmonie §. 24. bis §. 38., den Notenarten §. 8. 9. 10., Melodiearten §. 11.

§. 11. 12. 13. 14., Veränderungen §. 15. 16. 17., Wendungen §. 18. 19., und Ausweichungen §. 23. Harm. §. 70. 71. vergl. mit §. 55. 56. Sie wird genennt a) natürlich, wenn der Componist ungekünstelt, ungezwungen mit anscheinender Nachlässigkeit, aber dennoch richtig und schön spielt; b) fremd, wenn er damit etwas Neues, wenigstens nichts Alltägliches sagt; c) kühn, wenn er damit Erstaunen und Verwunderung erregt, und gleichsam die Zuhörer mit sich fort reißt.

§. 41.

Die gute Modulation lernt man am besten durch eine anhaltende Lectüre kennen. Man lese also die besten Werke großer Meister in Partitur; lerne dabei nicht nur die äussere Form, sondern vornehmlich den innern Gehalt derselben kennen; den Plan, die Grundharmonie, einzelne Materialien, Notenarten, Melodiearten, Variationen, melodische und harmonische Wendungen, Abwechselungen des Sangbaren und Rauschenden, Leichten und Schweren, Leeren und Vollstimmigen, Schwachen und Starken, die Verbindung einzelner Accorde, die Ausweichungen und Modulationen entdecken, und in kurzen Exempeln und Bruchstükken nachahmen, ohne daß man die Absicht hat, gleich selbst ein Ganzes darnach zu formen; endlich studire man den Charakter jedes gelesenen Stücks, und die Zusammenfügungsart der Theile die zu einem Ganzen erwachsen sind; dadurch wird man sich die Composition sehr erleichtern.

§. 42.

Oder man nehme gedruckte oder gestochene Werke von den besten Meistern, Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sinfonien, Concerten, Arien, Recitative, Chöre ꝛc. worzu man am besten aufgelegt ist, oder die größte Neigung hat, setze dieselben in Partitur nach einem guten Muster und verfahre wie vorher gesagt worden; so wird die Absicht auch erreicht werden.

§. 43.

Diejenigen, welche die besten Vorübungen und Hülfsmittel haben, oder nebenher zu erlangen suchen, sind freilich im Stande, geschwindere Fortschritte zu machen. Wem es daran fehlte, dem wollte ich ohnmaßgeblich rathen, auch gute wissenschaftliche, historische, poetische, rhetorische, ästhetische und theatralische Schriften zu lesen, wodurch der Geschmack gebildet, das Nachdenken, die Einbildungskraft und das Gedächtnis gestärkt und geschärft wird. Wer dergleichen Bücher nicht hat und sich anschaffen will, wird sie nebst guten Recensionen darüber in der Berliner allgemeinen deutschen Bibliothek, Jenaischen Litteraturzeitung, und mehrern gelehrten Zeitungen finden, nach seinem Geschmack und Fassungsvermö-

gen wählen, in den Buchläden kaufen und benutzen können. Indeß empfehle ich folgende:

Engel, über die musikalische Malerei.
Sulzer, Theorie der schönen Wissenschaften.
Lindner, kurzer Inbegrif der Aesthetik.
Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie.
Wolff, Unterricht in allen Theilen der zur Musik gehörigen Wissenschaften.

§. 44.

Der Plan oder Entwurf eines musikalischen Stücks ist, die geschickte Stellung der Haupt und Nebentonarten, und Anordnung dessen, was zuerst gesezt, und zum andern, dritten, vierten ꝛc. folgen soll. Z. E. ich will einen Entwurf zu dem Allegro einer Claviersonate in D dur machen. Ich setze also die Haupttonart D dur fest, in welcher ich anfange und modulire; hernach weiche ich durch die Dominante §. 23. in die Nebentonart der Quinte aus, modulire und schliesse darinnen: dies sei der Entwurf zum ersten Theil des Allegro. Im andern Theile fange ich an mit lauter Ausweichungen zu moduliren. A moll, die Quarte von E moll, ist der Punkt, von welchem ich ausgehe; auf A moll lasse ich folgen die Dominante H von E moll §. 23. — E moll selbst §. 27. — nachdem G dur §. 24.; wiederum die Dominante Eis von Fis moll §. 23.; Fis moll selbst §. 27.; alsdann die Dominante D von G dur — anstatt G dur aber die Dominante H von E moll §. 26., darauf E moll selbst § 27.; wiederum die Dominante E von F dur §. 27. — anstatt F dur aber die Dominante A von D moll §. 26.; D moll selbst §. 23; darauf die Dominante A von D moll, aber anstatt D moll, die Prime der Sexte B dur §. 27.; darauf die Dominante F von B dur, aber anstatt B dur die Prime der Sexte G moll §. 27.; nach G moll die Wechseldominante E von D moll, auf diese ordentlicher Weise die Dominante A von D moll §. 29.; diese Molldominante wird aber in eine Durdominante verwandelt §. 30.; diese führt mich also wieder ins D dur, den Hauptton, in welchem ich das Thema wiederhole, mich mit meinen schon in der Nebentonart der Quinte G angebrachten Melodiearten und Wendungen nochmals hören lasse, darinnen bleibe und schliesse.

So sieht der Plan im Auszuge aus:

D, E, A :||: Ä, H, Ë, Fis H;

anstatt { Ø Gis, Eis, Fis, } §. 23.
lasse ich folgen { Ë, Eis, Fis; }

anstatt { Ø Fis, H, Ë, } §. 23.
lasse ich folgen { D H, Ë; }

anstatt { Ø E, Á, D, } §. 23.
lasse ich folgen { E, Á, Ď; }

nach Ď, Á, B, F, Ğ, E, Á, und D, Á, D. :||:

§. 45.

Nach gemachtem Entwurf wird zur Ausführung geschritten, die Grundharmonie gewählt und verbunden Fig. 96. Sie läßt sich aber versetzen, indem man Stammaccorde mit abgeleiteten vertauscht, zu dem Ende, daß der Baß einen leichtern, natürlichern und fliessendern Gang erhält Fig. 97. Jenes ist der Grundbaß, und dieses der Baß.

Anmerkung. Die Klammen zeigen die Melodiearten an §. 11. 12. 13. 14.; die Ziffern weisen dagegen auf die Grundsätze von §. 23. bis 39. Bei jedem angeführten Grundsatz muß man zugleich den Inhalt des ganzen Paragraphen, worinnen er vorkommt, nochmals durchlaufen.

§. 46.

Diese Grundharmonie nehme ich nun Stückweise vor, erfinde aus derselben eine Melodieart nach der andern mit verschiedenen Notenarten, wie sie sich für den Charakter des Stücks, die Natur und den Umfang des Instruments am besten schicken; diese erfundene Melodiearten durchdenke, verändere, putze und verbessere ich so lange, bis sie den Geschmack und das Ohr ergötzen; und endlich hänge ich alle meine Materialien zusammen, durchdenke, verändere, putze und verbessere auch diesen Zusammenhang, bis er mir vollkommen genug scheint und ist. So geht man gemeiniglich als ein Anfänger zu Werke; nach mehrjähriger Uebung und

erhaltener Fertigkeit braucht man das nicht mehr, sondern man macht sich einen kurzen Entwurf, wählt sich ein Thema, studiert es durch, arbeitet es aus und feilt an dieser Ausarbeitung so lange, bis das Werk die Censur passiren kann. Bei Fig. 98. steht nun ein auf diese erstgedachte Art von mir componirtes Allegro einer Claviersonate, dessen Grundharmonie noch auf tausenderlei Art durch Hülfe der Variation ausgearbeitet werden kann.

§. 47.

Aber vergessen soll man meine Arbeit bei der Lectüre oder dem Vortrage der Arbeit eines Mozarts, von dem ich diese Grundharmonie mit gutem Vorbedacht borgte, um meine Leser bei der Vergleichung auf dieses Mannes Arbeit, die, wie alle seine Werke, in aller Händen seyn sollte, aufmerksam zu machen. Fig. 99.

Anmerkung. Niemand wird mir dies Borgen für einen Diebstahl auslegen, da jedermann einsehen kann, daß ich, nach angegebenen Grundsätzen, hunderterlei andere Grundharmonie, oder vielmehr andere Verbindungsarten derselben, an deren Stelle hätte setzen können.

§. 48.

Hier folgen einige Plane oder Entwürfe, zu welchen sich ein jeder die Grundharmonie nach den angegebenen Grundsätzen §. 23=39 erwählen und nach Belieben die Stammaccorde mit abgeleiteten vertauschen §. 45., hernach wie §. 46. gelehrt worden, ausführen kann.

Die Tonart sei C dur.

C, D, G. :‖: A, D, E, A; G, C. :‖:

oder

C, D, G, E, A, D, G. :‖: G, H, C, E, A; H, C, A, D, G, C. :‖:

Die Tonart sei jezt A moll.

A, G, C. :‖: D, G, H, C; E, A. :‖:

oder

A, G, C, A, H, C. :‖: E, F, G, C; D, E, A.

Dergleichen Plane kann man sich viele machen. Man muß sich aber wohl merken, was in der Harmonie §. 15. gesagt worden. Bei der Wahl der Grundharmonie

Harmonie kann man nach Belieben zwischen zwei Primen mehr oder weniger Dominanten und Primen einschieben, bis man die rechte Länge und den schicklichsten Umfang erhalten hat.

§. 49.

In der Singecomposition muß man hauptsächlich Rücksicht nehmen auf den Charakter des Stücks, auf den im Text liegenden und auszudrückenden Affect, welcher auch den Entwurf, die Wahl der Grundharmonie, die Ton- und Tactart, die Notenarten und Melodiearten, die Wendungen und Modulationen bestimmt; muß jeden einzelnen Satz der Rede, jede Redensart besonders durchdenken, um die rechte Harmonie dazu finden zu können; muß bei Verfertigung der Melodie das Silbenmaaß, ingleichen nebst den wörtlichen und sächlichen auch den rhetorischen Ausdruck wohl treffen und den Nachdruck auf die rechte Silbe legen: übrigens aber kann man in Ansehung der Verbindung der Accorde verfahren, wie die Grundsätze lehren.

§. 50.

Die mehrsten Operettencomponisten haben die Simplicität bei der Wahl ihrer Grundharmonie, wie auch die öftern Wiederholungen leicht zu merkender sangbaren Melodiearten zu ihrem Grundgesetz gemacht, die man deswegen auch ohne Schwierigkeit und bald nachahmen lernt. Man lese darüber nach des Herrn Kapellmeister Andre's in Offenbach herausgegebene Gesänge beim Clavier, aus den neusten deutschen, italienischen und französischen Operetten, und man wird meine Behauptung bestätiget finden: Jedoch weichen einige unsrer vaterländischen Operettencomponisten davon ganz ab, zu welchen ich die Herren Benda, Mozart und Wolff zähle, die mehr Fülle in der Harmonie lieben und die öftern Wiederholungen vermeiden.

§. 51.

Die ernsten großen Opern und Oratorien erfordern dagegen auch ihren Charakter gemäß, in Arien, Duetten und Chören, eine strengere Wahl der Grundharmonie, einen pathetischern Gang der Melodie, solidere Wendungen ꝛc.; darinnen die Herren Gluck, Naumann, Holzbauer, Reichart in Opern — und Homilius und Rolle in Oratorien zum Muster dienen können.

Gebrauchslehre,
für diejenigen, welche sie nöthig haben.

Sobald man die vorläufigen Begriffe von der Beschreibung der Composition §. 1=6., recht gefaßt hat; so nehme man jeden §. besonders vor, und studire ihn ganz durch; hernach vergleiche man andere gut componirte Werke von den besten Meistern, und erforsche, ob in diesen Werken das wirklich anzutreffen ist, was in dem vorliegenden §. gelehrt wird? Z. E. in §. 7. wird die Lehre von den harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten vorgetragen. Will man von dieser Lehre einen Nutzen haben, so muß man nicht nur die darinnen angegebenen Exempel betrachten, und die in diesen Exempeln mit Strichen bezeichneten harmonischen durchgehenden und Wechselnoten kennen lernen, sondern man muß auch viel andere gut componirte gedruckte und gestochene Werke von den besten Meistern, in Ansehuug dieses Punkts durchgehen, und überall, in allen Tacten und Passagen entdecken lernen, welche harmonische, durchgehende und Wechselnoten sind, und diese Lehre nicht eher verlassen, bis man alle drei Arten ganz genau und ohne Fehler kennt, auch dieselben in selbst erwählten Exempeln nachahmen kann.

Ferner: in §. 8. 9. 10. wird die Lehre von den Notenarten vorgetragen. Will man aber von dieser Lehre einen Nutzen haben, so muß man nicht nur die dabei angegebenen Exempel genau prüfen und diese Notenarten zu nennen wissen, sondern man muß auch alsbald andere gut componirte gedruckte oder gestochene Werke von den besten Meistern in Ansehung dieses Puncts durchgehen, und überall, in allen Tacten und Passagen entdecken lernen, was für eine Notenart darinnen liegt, auch unter tausend Versuchen diese Lehre nicht eher verlassen, bis man alle Notenarten genau kennt, zu nennen und in eignen Exempeln nachzuahmen weiß.

Wiederum: in. §. 11. 12. 13. 14. wird die Lehre von den Melodiearten vorgetragen. Nun ist nicht nur genug und nothwendig, daß man die darauf sich beziehenden und die Sache erklärenden Exempel studirt, und alle Melodiearten kennen und nennen lernt, sondern man muß auch noch andere gut componirte Werke von den besten Meistern damit vergleichen und erforschen, was für Melodiearten darinnen sind — ob sie eintactig, zweitactig, dreitactig oder viertactig, fragend oder antwortend sind — ob sie im Niederschlagen oder Aufheben anfangen — ob gleiche und gleiche recht gepaart sind — oder ob wider diese Gleichheit gefehlt ist — ob die Melodiearten verkettet, und wie sie aufzulösen sind? u. s. w.

Und so verfahre man bei der Lehre von der Variation §. 15. 16. 17.; von melodischen und harmonischen Wendungen §. 18. 19.; vom Ausdruck §. 20.; von der Verbindung der Accorde und bei den Grundsätzen §. 23=39., u. f.; so wird man gewis das Selbststudium der Composition sich merklich erleichtern. Vergleichen mit der bei der Harmonie angefügten Gebrauchslehre.

Anhang

von Entstehung und Erregung der Leidenschaften für angehende Componisten und Begleiter.

Mancher Componist nimmt sich vor ein musikalisch Stück, ein Allegro, Andante, Adagio oder Presto zu componiren, ohne zu bedenken, was vorher in seiner Seele vorgehen muß, wenn er das Stück recht componiren will. Die mehrsten Begleiter machen es eben so schlimm, sie sehen nach der Ueberschrift, und glauben nun genug gethan zu haben, wenn sie wissen ob das Stück nach der Ueberschrift langsam oder hurtig ꝛc. gespielt werden soll.

Das ist aber das Allergeringste. Beide müssen mehr thun, und sich erst vorher in Affect setzen. Ich will daher einige Ueberschriften, die den Character des Stücks zum Theil bezeichnen sollen, durchgehen, und dabei sagen, in welche Verfassung sich sowohl der Componist bei Verfertigung des Stücks, als ein Begleiter bei dem Vortrag desselben setzen muß, wenn beide ihrer Arbeit einen Werth beilegen wollen.

Adagio
heißt langsam.

Anstatt dieser Ueberschrift wird auch Cantabile, sangbar gebraucht, bisweilen auch Largo und Lento, welche Wörter auch langsam heißen. Affettuoso, rührend. Ein Componist wird in Stücken mit diesen Ueberschriften bisweilen die Liebe, die Zärtlichkeit, das Mitleid, die Barmherzigkeit oder die Betrübniß, bisweilen das Verlangen, die Gunst oder die Dankbarkeit ausdrükken wollen.

Ein Begleiter soll dem Geiste des Componisten nachspüren, und erforschen, was er mit seinen Notenarten, Melodiearten, Veränderungen und Wendungen ausgedrückt haben will, und diesen Ausdruck durch seine Begleitung auf alle mögliche Weise befördern.

Beide haben also nöthig sich in rechte Verfassung zu setzen, und die Leidenschaften, die sie ausdrücken wollen, in sich zu erregen, auch zu erforschen, wie sie in ihnen entstehen können.

Ich finde die sinnlichen Bilder einer erhizten Phantasie am bequemsten darzu, und will ihnen daher meine Gedanken davon mittheilen.

Um die Liebe und Zärtlichkeit in seiner Seele zu erregen, stelle man seiner lebhaften Phantasie das Bild eines liebreichen Vaters oder Freundes, einer Mutter oder Gattin vor, deren Wohlthaten, Liebesdienste, Gefälligkeiten oder ihren Umgang man so hoch und theuer achtet; stelle sich vor eine Geliebte, an der man alles Angenehme, Reizende, Schöne und Vollkommene entdecket, und deren Umgang, nähere Verbindung oder Besitz man sich sehnlich wünscht. In dieser erhizten Phantasie componire oder begleite man, und man wird recht componiren und begleiten.

Das Mitleid wird in uns erwachen, wenn wir eine Person in unser Gedächniß rufen, über deren Unglück und unschuldiges Leiden wir ein Mißvergnügen empfunden, und ihr ein besseres glücklicheres Schicksal gewünscht haben.

Die Barmherzigkeit erregen wir in uns, wenn wir eine solche bedauernswürdige Person von ihrem Unglück und Leiden ängstlich und ernstlich zu befreien gedenken.

Die Betrübniß erregt man, wenn man sich eines andern Unglück als ein selbst empfundenes lebhaft vorstellt.

Das Verlangen entsteht, wenn wir uns große Glücksgüter vorstellen, und eine brennende Begierde diese gewünschten Glücksgüter bald vollkommen zu genießen in unserer Seele erwecken.

Das Bild einer Person, das viel Ehrbares, Wohlanständiges, Edelmüthiges, Liebesdienstliches und Empfehlendes an sich hat, erregt in uns die Gunst.

Das Bild eines Wohlthäters, dem wir Erziehung, Beistand in Gefahr, Hülfe in Bedürfnissen, unerwartete Liebesdienste oder wohl gar unser ganzes Glück zu verdanken haben, wird in uns die Dankbarkeit erregen.

Allegro heißt munter, fröhlich.

Vivace, lebhaft.

Spiritoso oder con spirito, mit Geist und Feuer.

Presto, geschwind.

In Stücken mit diesen Ueberschriften wird der Componist bald die Freude und das Vergnügen, bald den Neid und Spott, bald die Unruhe und Emsigkeit auszudrücken suchen; der Begleiter dagegen soll diesen Ausdruck kennen und befördern helfen: Mithin müssen beide sich in die Verfassung setzen, um ihre Absicht zu erreichen.

Man denke sich also den Genuß eines dauerhaften großen Glücks, die hohe Freundschaft, die Gnade vornehmer Patrone oder Fürsten, einen Ueberfluß an allen vollkommnen Gütern, so wird die Freude und das Vergnügen in der Seele entstehn, und man wird scherzen und lachen, jauchzen und frohlocken, muthig und getrost werden. Wenn man sich über eines andern Glück, das er unserer Meinung nach nicht verdient, ärgert, so erregt man in sich den Neid.

Wenn man sich einen Menschen vorstellt, der große Thorheiten begeht; oder einen der in vergangner Zeit reich, geehrt, dabei stolz gegen uns und ein Sclave der Schmeichler war; jezt aber arm, verachtet, demüthig gegen uns, und selbst ein Schmeichler ist, weswegen man sich heimlich kützelt, und über sein selbst gemachtes verdientes Unglück freuet, so erregen wir den Spott.

Um sich in Unruhe und Emsigkeit zu setzen, denke man sich nur einen cholerischen Menschen und setze sich an dessen Stelle, der keinen Augenblick in einerlei Stellung seyn kann, bald hin bald her geht, bald liebt bald haßt, bald schmeichelt, bald zanket, bald sich freut, und bald betrübt, bald verlangt und bald verabscheut ꝛc.

Furioso heißt wüthend, rasend. In Stücken mit dieser Ueberschrift sind die herrschenden Affecten, welche ein Componist auszudrücken und ein Begleiter mit Gefühl darzustellen sucht, der Zorn, Haß, Schrecken, die Furcht, Kleinmuth, Wankelmuth und Verzweiflung.

Den Zorn in sich zu erregen darf man sich nur einen Menschen vorstellen, von dem man ist hart beleidiget worden, und sich der angethanen Beleidigungen lebhaft erinnern.

Den Haß in sich zu erregen, stelle man sich einen Lasterhaften vor, dessen Aufführung und Handlungen verabscheut zu werden verdienen.

Durch die Vorstellung eines plözlichen Todesfalls, eines geschehenen Unglücks, des Verlusts seiner Glücksgüter, kann der Schrecken in uns erwachen.

Durch die Vorstellung eines bevorstehenden großen Uebels, z. E. Ungnade eines Fürsten, Mangel an Gütern, schwere Krankheit, schimpflicher Tod — kann die Furcht erregt werden.

Die Kleinmuth durch das vorgestellte Bild eines Menschen, der beständig zagt, und sich den glücklichen Ausgang seines harten Schicksals als unmöglich denkt.

Die Wankelmuth dagegen durch das Bild eines Menschen, der bei einem ihm bevorstehenden Schicksale bald zittert und zagt, bald wieder muthig und getrost ist, jezt vor sich und bald wieder zurück geht, in diesem Augenblick gut heißt was er in dem andern wieder verwirft.

Endlich die Verzweiflung durch die lebhafte Vorstellung der Schicksale Cains, Judas, u. a.

Bei Grave schwer, ernsthaft kann man sich einen schwermüthigen Menschen, oder einen finstern Philosophen, der alle seine Handlungen nach Gründen abmißt, ingleichen einen ernsthaften Gebieter,

Bei Maestoso majestätisch das Betragen eines Monarchen, der, auf große Thaten und Vorzüge stolz, sich von allen Niedrigen und Gemeinen entfernt,

Bei Pastorale schäfermäßig die Unschuld, Schamhaftigkeit, das einförmige, sorglose und muntere Wesen eines Hirten vorstellen, und man wird sich zum Componiren und Begleiten in die rechte Verfassung setzen.

Dies wenige mag genug seyn, um ferneres Nachdenken über die Entstehung und Erregung der Leidenschaften, und also auch dabei über eine gute Verfassung zum Componiren und Begleiten zu bewürken. Nur dies einige will ich noch beifügen, daß es sehr vortheilhaft seyn würde, wenn ein Musikdirector bei den Proben musikalischer Stücke, mit den Begleitern Passage für Passage durchgienge, eine einzige wohl zehn- und mehrmal, und ihnen sagte alles was sie dabei denken, sich bildlich vorstellen oder einbilden sollten, — bei Singestücken ihnen den Text und den darinnen liegenden leidenschaftlichen Ausdruck erklärte, und sie selbst zur Erregung der Affecten vorbereitete — und ohne Ermüden so lange fortführe, bis diese Uebung zur Fertigkeit würde. Ich bin gewiß versichert, daß eine, auf die Art durchdachte und probirte Musik allen Beifall erhalten müßte.

Drittes Hauptstück.

Von dem Generalbaß.

§. 1.

Unter dem Generalbaß versteht man entweder diejenige Baßpartie, auf welcher die Harmonie eines Stücks mit Ziffern angedeutet ist, oder die erlangte Fertigkeit, die Bedeutung dieser Zeichen auf einem Saiteninstrument oder einer Orgel auszudrücken, in welchem Fall man zu sagen pflegt: es spiele jemand den Generalbaß; oder endlich die Lehre von den Zeichen selbst, welche die Harmonie eines Stücks andeuten. In beiden leztern Bedeutungen nehme ich hier das Wort, und will, meinem in der Anzeige gethanen Versprechen gemäß, aus Gründen die ich bald angeben werde, erstlich eine neue ganz einfache, kürzere und bequemere Bezeichnungs- und Begleitungsart ohnmaßgeblich vorschlagen, und zweitens die gewöhnliche schwere Bezifferungs- und Begleitungsart mit Wenigem anschauender und faßlicher zu machen suchen.

§. 2.

Zu diesem Vorschlage haben mich folgende bekannte Erfahrungen veranlaßt: 1) daß der gewöhnlichen Zeichen des Generalbasses zu viele sind, 2) daß sie oft verkannt, 3) sehr oft unrecht behandelt, 4) durch das Abschreiben verfälscht werden, und 5) daß bei dem Vortrage derselben auf einem Saiteninstrument oder einer Orgel die Dissonanzen, ja sogar die härtesten und mehrere auf einmal, dem Gehör und den Regeln zuwider verdoppelt werden. Nun wäre es wohl so gar unweise nicht gehandelt, wenn man die Zahl dieser Generalbaßzeichen verminderte und andere wenigere dagegen erwählte; aber solche, welche die consonirende Grundharmonie allein bestimmt ausdrückten, wobei die Verdoppelung der harten und vielen Dissonanzen ganz wegfiele: daher wäre mein Vorschlag wenigstens der Untersuchung oder Verbesserung werth.

§. 3.

Daß der gewöhnlichen Generalbaßzeichen zu viele sind, lehrt Fig. 1. 6. u. 11. Schon der Anblick derselben ist beschwerlich und abschreckend für einen Anfänger im Generalbaß: und wie viel Zeit braucht er nicht, ja manchmal ein Geübterer, um die dadurch angedeuteten Intervalle richtig abzuzählen? Und wenn das Stück mit so vielen Zeichen abgeschrieben wird, zumal um Lohn, wie viel Zeit und Geduld wird erfordert, jede Ziffer und jedes Versetzungszeichen an den rechten Platz zu

setzen, wozu nicht allzeit vollständiger Raum vorhanden ist? Und wenn von dem Copisten hierinnen gefehlt worden ist — was für Confusion muß dadurch bei der Begleitung entstehn? Fig. 2. Solche von einem Copisten gemacht werdende Fehler können so schnell nicht von jedem, auch dem besten Begleiter, verbessert werden. Ferner pflegt es zu geschehen, daß diese Zeichen verkannt und unrecht behandelt werden Fig. 3. vergl. Harm §. 47., welches bei wenigern und bestimmtern Zeichen auch weniger zu besorgen ist. Und wie sehr wird das Gehör bei der Begleitung durch die Verdoppelung der harten und vielen Dissonanzen beleidiget, Fig. 6., wogegen sonst, wenn sie auf einer Orgel allein vorgetragen würden, nichts einzuwenden wäre.

§. 4.

Die Erfahrung lehrt, daß, wenn jemand den unbezifferten Baß bei Fig. 4. begleiten sollte, er gewis wie bei Fig. 5. spielen würde; und es ist gewis, daß diese Begleitung dem musikalischen Ohr besser behagen muß, als wenn der Begleiter die darinnen liegende volle Harmonie spielte, und alle Dissonanzen verdoppelte, wie in Fig 6. Diese Erfahrung schliest die andere Erfahrungen alle ein, welche man mit den weniger dissonirenden Accorden machen mögte, bestätiget meine Meinung, und ist für meinen ohnmaßgeblichen Vorschlag einer einfachern, kürzern und bequemern Bezeichnungs- und Begleitungsart des Generalbasses, welche besteht in der alleinigen Bezeichnung und Begleitung der consonirenden Grundharmonie.

§. 5.

Unter der consonirenden Grundharmonie verstehe ich alle vollkommene Dreiklänge aus der Primen- und Dominantenharmonie, ingleichen die verminderten Dreiklänge aus der Primen- Dominanten- und Wechseldominantenharmonie, s. Harm. §. 18., und was davon üblich ist, Harm. §. 32. Die verminderte Quinte als die gelindeste Dissonanz, hat von jeher die Erlaubnis gehabt, ohne Gesellschaft anderer Dissonanzen unter den Consonanzen erscheinen zu dürfen, welches halbschwesterliche Recht ich ihr also auch, aus Interesse (was meinen Vorschlag betrift) nicht absprechen darf. Ich wollte nur, daß man der verminderten Septime unter gewissen Bedingungen auch ein Bißchen von diesem Recht einräumen mögte. In so fern dieselbe mit einer großen Sexte vertauscht und in dieselbe verwandelt werden kann, dürfte mir mancher beistimmen wollen; und alsdann — machte sogar auch die Dominantenseptime, unter gewissen Bedingungen Anspruch darauf: aber wer mag das vorschlagen? deswegen Hand davon! —

§. 6.

Ich habe Comp. §. 23. das Productionszeichen — zur Bezeichnung der Durprime; das Correptionszeichen ∪ zur Bezeichnung der Mollprime; den Accutus, an

dessen

dessen Stelle auch der Gravis treten könnte, zur Bezeichnung so wohl der Dominante beiderlei Tonarten, als auch der Wechseldominante einer Durtonart; die durchstrichne Null, ein aus einer Null und Acutus zusammengesetztes Zeichen §. 28. zur Bezeichnung der Wechseldominante gebraucht: Mithin dürfte ich noch die Null allein, zur Bezeichnung des verminderten Dreiklangs anwenden: So wäre ich im Stande mit diesen fünf Zeichen und dem Buchstaben des Grundtons die ganze consonirende Grundharmonie eines Stücks über einer Baßstimme ganz bestimmt auszudrücken, Fig. 7. und besser noch dreistimmig als vierstimmig zu begleiten, weil man leichter mit den Consonanzen fortschreiten kann, und die Begleitung sich immer gleich bleibt: Fig. 8. Die Exempel bei Fig. 1. und Fig. 3. würden also wie bei Fig. 9. gezeichnet und begleitet werden. Um die Buchstaben der Grundtöne, welche sich auf is und es endigen, so bequem als möglich vorzustellen, könnte man sich des Apostrophs und des lateinischen Komma bedienen. So würde z. E.

c' d' e' f' g' a' h'

eben so viel bedeuten als

cis, dis, fis, gis, ais, his.

und

c, d, e, f, g, a, b.

eben so viel als

ces, des, es, fes, ges, as, b

Man sehe Fig. 15. 16. 23. 24.

§. 7.

Auch die schwerste Composition kann mit dem leichtesten Generalbaß begleitet werden. In Fig. 10. folgt eine Kette von verminderten Septimenaccorden auf einander, bei welchen die gewöhnliche Bezeichnungs- und Begleitungsart große Schwierigkeiten verursachen muß, Fig. 11. Aber mein Vorschlag erleichtert sie Fig. 12.

§. 8.

Ein unverzeihlicher Fehler dagegen ist, wenn man eine leichte, wenig stimmige Composition Fig. 13. mit einem schweren und mit Dissonanzen vollgestopften, auch wohl gar mit Nebennoten verkräuseltem Generalbaß begleitet, Fig. 14. vergl. mit Fig. 8. wie mancher zu thun pflegt, um seine Kenntnisse zu zeigen. Durch eine dergleichen Spielart des Generalbasses wird mehr verdorben als gut gemacht: Daher halte ich für besser ganz einfach, dreistimmig und mit §. 5. angegebner consonirender Grundharmonie zu begleiten.

§. 9.

Ich gehe also zurück in das Hauptstück der Harmonie, und zeige, wie bei allen daselbst richtig erklärten, in Verbindung behandelten und mit der gewöhnlichen Bezifferung versehenen dissonirenden Accorden, diese vorgeschlagene kürzere und bequemere Bezeichnuugs- und Begleitungsart der alleinigen consonirenden Grundharmonie angewendet werden kann.

§. 10.

Man findet die Bezeichnungs- und Begleitungsart von dem weichverminderten Dreiklange aus der Dominantenharmonie beider Tonarten Fig. 15. vergl. mit Harm. §. 70. Harm. Fig. 21. 22. 23. 24. 25.

§. 11.

Von dem weichverminderten Septimenaccord mit der verminderten Septime, aus der Dominantenharmonie einer weichen Tonart Fig. 16. vergl. mit Harm. §. 71. Harm. Fig. 26. 27. 28. 29.

§. 12.

Von dem Dominantenseptimenaccord beider Tonarten Fig. 17. vergl. Harm. §. 72. Harm. Fig. 30. 31. 32. 33.

§. 13.

Von dem weichverminderten Septimenaccord mit der kleinen Septime, aus der Dominantenharmonie einer Durtonart Fig. 18. vergl. Harm. §. 73. Harm. Fig. 34.

§. 14.

Von dem weichen Septimenaccord mit der kleinen Septime aus der Primenharmonie einer Durtonart Fig. 19. vergl. Harm. §. 74. Harm. Fig. 35. 36.

§. 15.

Von dem harten Septimenaccord mit der großen Septime aus der Primenharmonie einer Durtonart Fig. 20. vergl. Harm. §. 75. Harm. Fig. 37-39.

§. 16.

Von dem weichen Septimenaccord mit der großen Septime aus der Primenharmonie einer weichen Tonart Fig. 21. vergl. Harm. §. 76. Harm. Fig. 40.

§. 17.

§. 17.

Von dem hartübermäßigen Septimenaccord mit der großen Septime aus der Primenharmonie einer Molltonart Fig. 22. vergl. Harm. §. 77. Harm. Fig. 41.

§. 18.

Von dem hartverminderten Septimenaccord mit der kleinen Septime aus der regulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart Fig. 23. vergl. Harm. §. 78. Harm Fig. 42. 43. 44.

§. 19.

Von dem doppelt verminderten Septimenaccord mit der verminderten Septime aus der regulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart Fig. 24. vergl. Harm. §. 79. Harm. Fig. 45. 46.

§. 20.

Ferner findet man die Bezeichnungs- und Begleitungsart von sämtlichen Nonenaccorden in folgenden, und zwar erstlich von dem großen Nonenaccord aus dem Bau der Primenharmonie einer Durtonart Fig. 25. vergl. Harm. §. 81. Harm. Fig. 47. 48. 49.

§. 21.

Zweitens von dem großen Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie Fig. 26. vergl. Harm. §. 82. Harm. Fig. 50. 51. 52.

§. 22.

Drittens von dem kleinen Nonenaccord aus dem Bau der Dominantenharmonie einer Molltonart Fig. 27. vergl. Harm. §. 83. Harm. Fig. 53. 54. 55.

§. 23.

Viertens von dem übermäßigen Nonenaccord aus dem Bau der Sextenharmonie einer Molltonart Fig. 28. vergl. Harm. §. 84. Harm. Fig. 56.

§. 24.

Wiederum findet man die Bezeichnungs- und Begleitungsart von sämmtlichen Undezimenaccorden in folgenden, und zwar erstlich von dem kleinen Undezimenaccord aus der Primenharmonie einer Dur- und Molltonart Fig. 29. vergl. Harm. §. 85. 87. Harm. Fig. 58. 60. 61. 66. 67.

§. 25.

§. 25.

Zweitens von dem kleinen Undezimenaccord aus der Dominantenharmonie beider Tonarten Fig. 30. vergl. Harm. §. 86. 88. Harm. Fig. 59. 62. 63. 66. 67.

§. 26.

Drittens von dem großen Undezimenaccord aus der Sextenharmonie einer Molltonart Fig. 31. vergl. Harm. §. 89. Harm. Fig. 64. Diesem wird der kleine Undezimenaccord aus der Sextenharmonie einer Durtonart gleich behandelt.

§. 27.

Der kleine Undezimenaccord aus der Doppeldominantenharmonie, wie mehrere nachfolgende bei liegendem Baß, wird tasto solo behandelt. Fig. 32. vergl. Harm. §. 90. Harm. Fig. 65.

§. 28.

Die Bezeichnungs- und Begleitungsart des in Harm. §. 43. erwähnten, von dem Undezimenaccord abgeleiteten Sextnonenaccords mit der Terz, und des Quintnonenaccords mit der Terz, aus der Primenharmonie beider Tonarten findet man Fig. 33.

§. 29.

Endlich ist noch übrig die Bezeichnungs- und Begleitungsart der Terzdezimenaccorde beider Tonarten, mit der großen und kleinen Terzdezime. Man bezeichne sie bei beweglichem Baß auf dem Grundton einer Durprime mit —, einer Nollprime mit ∪ und auf der Dominante mit , ; bei liegendem Baß mit tasto Solo, wie man auch im letztern Fall ohnehin gewöhnlicher Weise zu thun pflegt. Von der ersten Art bei beweglichen Baß, sehe man die Exempel Fig. 34. vergl. Harm. §. 92. 93. Harm. Fig. 68. 69. 70. Von der andern Art Fig. 35. vergl. mit Fig. 32. vergl. Harm. Fig. 70.

§. 30.

Der Terzdezimenaccord aus der Doppeldominantenharmonie bei liegendem Baß, wird Tasto Solo behandelt, wie in Fig. 32. vergl. Harm. Fig. 71.

§. 31.

Der dreistimmige Terzdezimenaccord welcher mit dem Sexquartenaccord vertauscht, auch dessen Auflösung durch eingeschobenen consonirenden Accord aufgehalten zu werden pflegt, Comp. §. 37. kann also auch erträglicher maßen wie ein Sexquartenaccord in Ansehung der Bezeichnung und Begleitung behandelt werden. Fig. 36. vergl. Comp. §. 37. Comp. Fig. 83.

§. 32.

Bei denjenigen dissonirenden Accorden, worinnen die Dissonanzen lange aushalten, ehe sie auflösen, thut man am besten, wenn man die rechte Hand nach dem Anschlag der consonirenden Begleitung bald wieder aufhebt, um den Platz, worin die Dissonanzen des Orchesters auflösen sollen, wieder leer zu machen; bei derer eintreffender Auflösung aber kann man die consonirende Begleitung nochmals wiederholen. So würde z. E. Fig. 37. (a) wie bei (b) begleitet. Gute musikalische Ohren werden gar bald die Zeit, wann dergleichen gebrochene Begleitung angewendet werden muß, entdecken.

§. 33.

Die Einwürfe, welche meinem Vorschlage entgegen gesezt werden mögten, kann ich freilich nicht alle errathen; doch können folgende wohl die gemeinsten seyn. Man kann sagen: „ daß diese Bezeichnungs- und Begleitungsart eine Neuerung wäre, die man durchgängig, ohne mit äusserstem Unwillen die einmal gewohnte Art gänzlich abzulegen, nicht annehmen könnte und würde. „ Zugegeben: weil es ja in jedes Willen steht, solchen anzunehmen oder zu verwerfen. Zu Viadana's Zeiten wird es gewis auch also geschehen seyn. Es kann also dieser Vorschlag von keinem, von wenigen oder von allen angenommen oder verworfen werden: so bleibt er immer das, wofür er ausgegeben wird — ein ohnmaßgeblicher Vorschlag, ohne Reformatorkraft.

§. 34.

Es kann ferner eingewendet werden: „ Es würde nicht die ganze in einem Stück liegende Harmonie, sondern nur die consonirende bezeichnet und begleitet, und folglich wäre diese Generalbaßlehre unvollständig. „ Diesen Einwurf habe ich gewissermassen schon in §. 2. 3. 4. beantwortet, und will nur noch hinzufügen, daß ein Stück durch den Generalbaß nur begleitet, nicht aber dessen ganzer Inhalt mit allen Haupt- und Nebentönen, harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, in der Höhe, Mitte oder Tiefe vollständig vorgetragen werden soll, welches ja auch bei der gewöhnlichen Begleitungsart nicht möglich ist, und eben so wenig gefordert wird. Auch muß billig von allen erfahrnen Musikern allgemein anerkannt werden, daß durch eine zu starke vollstimmige Begleitung eines Claviers oder einer Orgel die Schönheiten einer Composition eher gedämpft und verdunkelt, als erhellet und erhoben werden. Man denke hierbei an Haydnische und Pleyelische Trios, Quartetten, Quintetten ꝛc.

§. 35.

Wollte Jemand einwenden: „ daß bei dem vollen Nonenaccord, die Consonanzen des Grundtons und der Terz, in Gesellschaft der Septime und der No-

ne — ferner bei dem fünfstimmigen Undezimen- und Terzdezimenaccord, die Consonanzen des Grundtons der Terz und Quinte in Gesellschaft der Septime, None, Undezime und Terzdezime einen sehr übeln Contrast machten„ dem antworte ich, daß die begleiteten Consonanzen nichts verderben können, sondern vielmehr das Harte der mitklingenden Dissonanzen dem Ohr erträglich machen müssen, zumal wenn man das im §. 32. Gesagte anwendet. Vergl. mit Fig. 6.

§. 36.

Endlich kann vielleicht auch eingewendet werden: „daß bei so erleichterter Bezeichnungs- und Begleitungsart die Zöglinge des Generalbasses mehr verdorben als gebessert würden, indem sie bei der Begleitung mit lauter Consonanzen nur die Oberfläche der Harmonie, nicht aber den innern Gehalt derselben kennen lernten.„ Allein, wenn man erwägt, 1) daß gründlich erleichtern nicht verderben ist, 2) daß man nicht allzeit in einem bloßen Begleiter einen praktischen Componisten mit vollendeter Einsicht in das Ganze der Harmonie antrifft, und 3) daß ich die Gründe der Harmonie, ohne welche ein Zögling verdorben wird, würklich vorausgeschickt habe: so wird auch dieser Einwurf wegfallen.

§. 37.

Nun noch etwas weniges. Um die Einsicht in die gewöhnliche Bezifferungs- und Begleitungsart zu erleichtern, wird vornemlich z.veierlei zu erforschen nöthig seyn, und zwar 1) der Grundton von jedem dissonirenden Accord, weil auf denselben gebaut werden muß, alsdann 2) die Auflösung, oder der Accord, welcher auf den dissonirenden Accord folgt, weil dieser den Unterschied zwischen zwei mit einerlei Ziffern bezeichneten Accorden deutlich zeigt. So ist z. E. ein großer Unterschied zwischen dem dreistimmigen abgeleiteten Nonenaccord $\frac{5}{4}$ und dem dreistimmigen Undezimenaccord $\frac{5}{4}$ — ferner zwischen dem abgeleiteten dreistimmigen Nonenaccord $\frac{7}{4}$ und dem Undezimenaccord $\frac{7}{4}$ — und endlich giebt es zweierlei vierstimmige Undezimenaccorde mit $\frac{7}{5}$ und $\frac{6}{5}$ welche man schlechterdings genau kennen, und deren Grundton mit einem Blick entdecken lernen muß, wenn man sie bei der Begleitung recht behandeln will.

§. 38.

Nun habe ich das Erste schon in der Harmonie gelehrt und den Grundton eines jeden Accords deutlich und richtig angegeben, wovon ich hier nochmals einen kurzen Auszug in vier Säulen liefern will, deren erstere die Stammaccorde, die

zweite,

zweite, dritte und vierte aber die abgeleiteten Accorde enthält, wobei jedesmal der Grundton mit einem + bezeichnet ist, auf welchen gebaut werden muß.

Stammaccorde.	Abgeleitete Accorde.		
Dreiklang 5, 3	+6 +6, 3,	6 +4,	
Septimenaccord			
7 7 7,	+6 +6	6	6
5 5,	5 5	+4 +4	4 4
3,	3	3 3	+2 +2 +2
Nonenaccorde			
9 5 3	7 +6 3	6 5 +4	7 4 +2
9 7 5	5 +4 3	6 3 +2	+7 6 4
9 5	5 +4	+7 4	
9 3	7 +6	+7 2	
Undezimenaccorde			
9 5 4	7 +4 5	+7 4 3	6 +5 2
7 5 4	+7 4 3	6 5 +2	+5 4 2
5 4	7 +4	+5 2	
	9 9 +6 3 5 3	Harm. §. 43.	

Man vergleiche damit Harm. §. 32. bis 48.

Bei den Undezimenaccorden, welche auf dem liegenden Baß vorkommen, darf man nur einen Dreiklang auf die Septime oder einen Septimenaccord auf die

Quinte bauen, Harm. Fig. 65.; bei den Terzdezimenaccorden, welche auf dem liegenden Baß vorkommen, darf man nur einen Septimenaccord auf die Septime bauen, Harm. Fig. 68. 69. 70. 71.: so wird man sich die Mühe des Abzählens der Intervalle sehr erleichtern können.

§. 39.

Um den Unterschied zwischen zwei mit einerlei Ziffern bezeichneten Accorden, nebst dem Grundton worauf gebauet wird, recht gewis anzugeben, komme ich zweitens auf die Auflösung derjenigen dissonirenden Accorde, welche die mehrsten Schwierigkeiten machen, und diese sind die abgeleiteten Nonen- und Undezimenaccorde. Man studire daher folgenden kurzen Auszug, und man wird diese Schwierigkeiten überwinden und gleichsam mit einem Blick übersehen lernen.

Stammnonenaccord.

Wenn 9 9 9 9 / 7 5 7 5 / 5 3 auflöst in 8 8 8 8 8 / 7 5 7 5 3 / 5 3, so baut man auf 1.

Abgeleitete Nonenaccorde.

Wenn 7 6 / 6 7 / 3 auflöst in 6, so baut man auf 6.

Wenn 7 7 7 7 / 4 6 4 2 / 2 4 auflöst in 8 8 8 8 / 5 7 5 3 / 3 5, so baut man auf 7.

Wenn 5 5 5 / 4 6 4 / 3 4 auflöst in 6 4 / 4 3, so baut man auf 4.

Wenn 6 / 3 auflöst in 6 8 / 2 5, baut man auf 2.
2

Stammundezimenaccord.

Wenn 4 4 4 4 4 / 9 9 9 7 5 / 7 7 / 5 auflöst in 3 3 3 / 8 8 5, baut man auf 1.
7

Abgeleitete Undezimenaccorde.

Wenn 7 7 7 / 5 4 4 / 4 3 auflöst in 6 6 / 4 4, baut man auf 4.
3

Wenn

6 5 5 6 6
Wenn 5 4 2 auflöst in 3 5, baut man auf 5.
2 2

6 6
Wenn 5 auflöst in 4, baut man auf 2.
2 2

3 3
Wenn 7 auflöst in 8, baut man auf 7.
4 5

9 9
Wenn 6 5 auflöst in 6, baut man auf 6.
3 3

Dabei muß nochmals verglichen werden, Harm. §. 35. bis 48. nebst den dazu gehörigen Exempeln.

§. 40.

Zum Beschluß will ich noch ein Exempel beifügen, Fig. 38., worinnen die verschiedenen Quintquartenaccorde und Quartseptimenaccorde, ferner die verschiedenen vierstimmigen Quintquartenaccorde mit der Septime, und Secundquintenaccorde mit der Sexte vorkommen, um auch diese Schwierigkeit zu erleichtern; und nun glaube ich meinem Versprechen ein Genüge geleistet zu haben.

Gebrauchslehre

für diejenigen, welche sie nöthig haben.

Diese Gebrauchslehre soll sich nicht auf meinen Vorschlag einer neuen Bezeichnungs- und Begleitungsart beziehen, weil er erst untersucht, verbessert, gebilligt oder gar verworfen zu werden erwartet; sondern allein auf die vier leztern Paragraphen, nach welchen man sich das Selbststudium der gewöhnlichen Bezifferungs- und Begleitungsart erleichtern kann.

Man muß deswegen 1) die Exempel Harm. Fig. 21. bis 72., als Bruchstücke zu Papier und in einen Zusammenhang bringen, das heißt, man muß ein Exempel mit dem andern in der Ordnung verbinden, wie es angeht und nach den Grundsätzen der Composition §. 23. bis 39. füglich geschehen kann; wo der Zusammenhang nach eben gedachten Grundsätzen nicht Statt findet, muß man Einen oder zwei schickliche Accorde, gedachten Grundsätzen gemäß, einschalten, dabei das

Niederschlagen und Aufheben Harm. §. 63. wohl in Acht nehmen, und auf diese Weise fortfahren bis ans Ende der Fig. 72.

Man sehe ein Formular bei Fig. 39. wo der verminderte Dreiklang mit seinen abgeleiteten Accorden, der Dominantenseptimenaccord, wie auch der verminderte Septimenaccord mit seinen abgeleiteten ꝛc. zusammengehängt sind, nach welchem Formular man sich bei seiner Uebung im Aufsatz richten kann. Die eingeschalteten Accorde sind bezeichnet.

Wenn man 2) diese Exempel alle von Harm. §. 21. bis 72. zusammengehängt hat, so spiele man sie bis zur vollkommen erlangten Fertigkeit durch, denke aber ja, nach §. 38. und 39. dieses Hauptstücks, bei jedem, vorzüglich bei den schweren dissonirenden Accorden an den Grundton, auf welchen gebaut wird, weil sonst keine sichern Fortschritte möglich sind; und dann 3) versetze man den Aufsatz in alle, wenigstens die üblichsten Tonarten, und spiele alle Versetzungen in allen Tonarten, eine nach der andern bis zur erlangten vollkommnen Fertigkeit durch, (— Es ist freilich eine Arbeit von vielen Wochen und Monaten; aber Muth!) und endlich suche man 4) gute gedruckte und gestochene Werke von den besten Meistern auf, bei welchen man die beste Bezifferung vermuthen kann, und studiere und spiele diese mit aller Aufmerksamkeit durch, so bin ich versichert, daß man seine erlangte Einsicht fühlen und mir für meinen guten Rath danken wird.

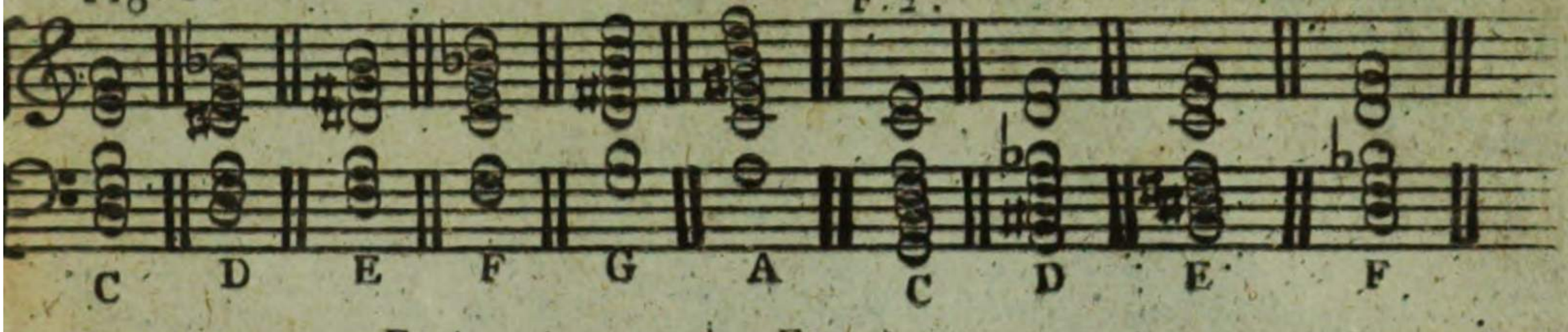
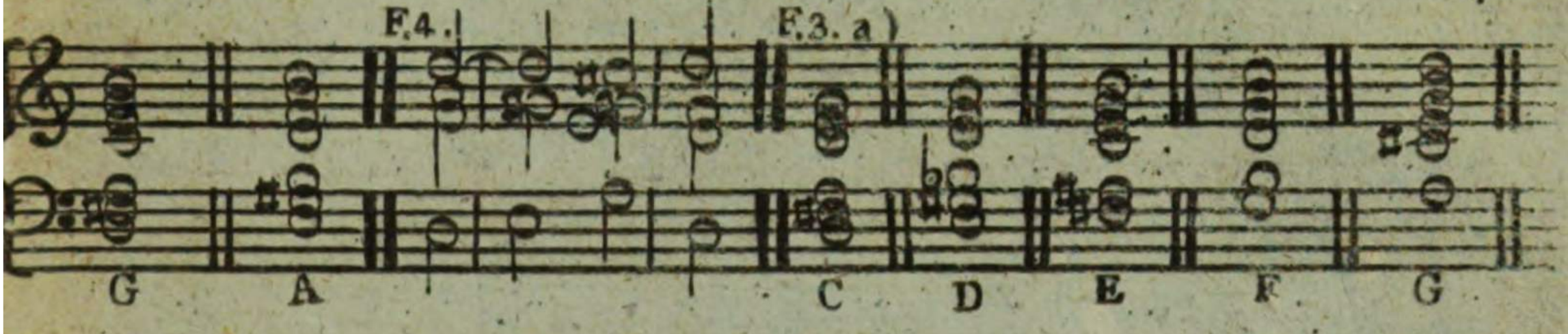
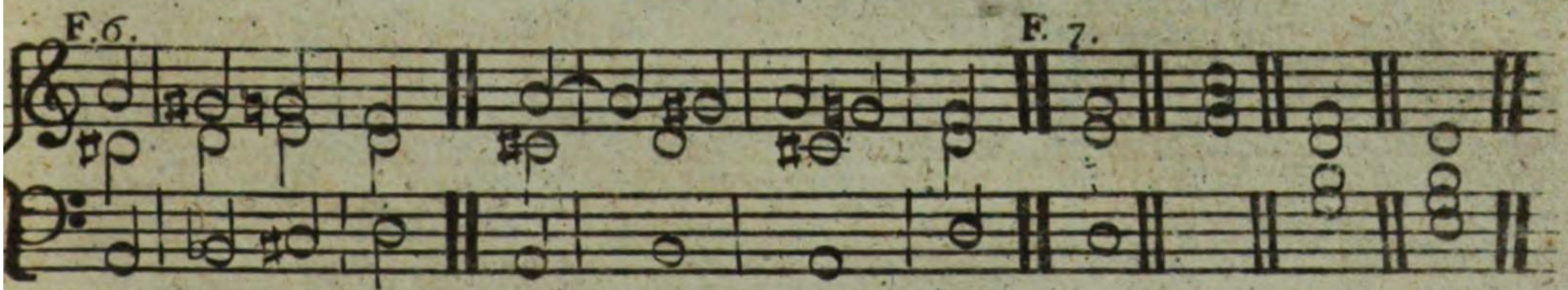
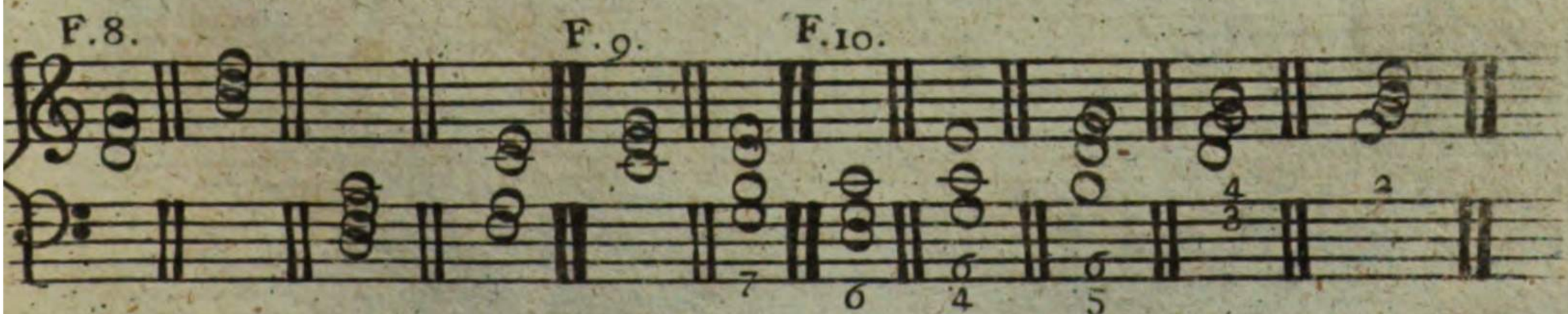
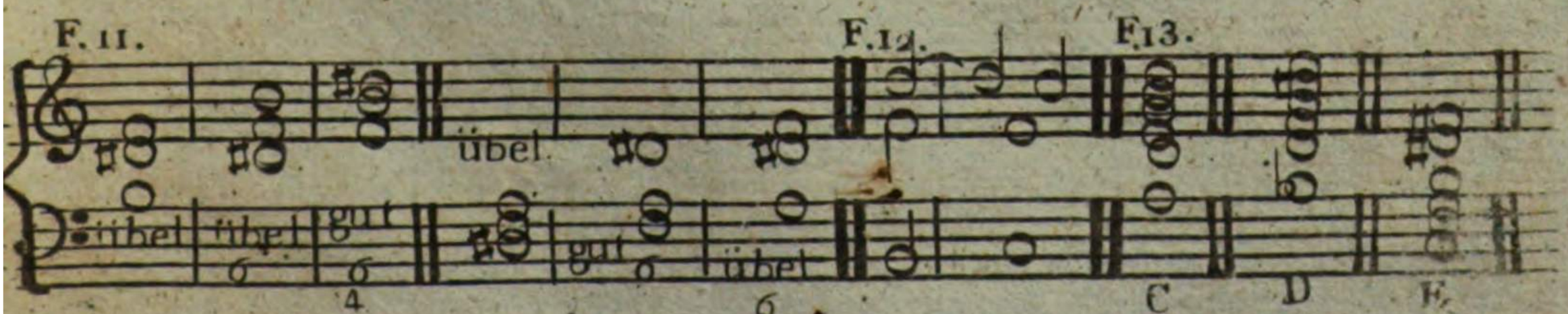
Zur Nachricht.

Nachfolgender Musikstich, den ich bei Gelegenheit der neuen Ausgabe unsers vaterländischen Choralbuchs veranstaltete, wird hiermit würdigen und belobten Componisten, als Selbstverlegern ihrer Werke, für billigsten Preis angeboten und die aufrichtigste Behandlung zugesichert.

Ingleichem wird meinen Herrn Abonnenten, welche die Producte ihres Fleisses und erlangten Einsicht in Partitur an mich einzusenden belieben sollten, unentgeldliche Correctur zugesagt. Doch müssen in allen Fällen alle Briefe frei, und die Paqueter noch überdies nebst 4. kr. Einschreibegeld für den Briefträger, an mich gelangen. Unbefreite Briefe und Paqueter hingegen werden gar nicht angenommen.

In meinem Verlage ist bisher herausgekommen und wird auch in künftigen Jahren fortgesezt werden: Eine Sammlung Favoritstücke, welche besteht in einer Auswahl allgemein beliebter und gut gesezter Claviersonaten von den besten Meistern, dergleichen Arien aus den vorzüglichsten Opern mit den gefälligsten Texten, und neuen Melodien auf unanstössige galante Lieder berühmter Dichter. Man kann darauf Bestellungen machen: in Frankfurt bei Herrn Cantor Bismann und Comp.; in Marburg bei Herrn Universitätsconcertmeister Hupfeld; in Cassel bei Herrn Hoforganist Kellner; in Hanau bei Herrn Kantor Luja; in Dillenburg bei Herrn Präceptor Steub; in Gelnhausen bei Herrn Cantor Heinz; in Coblenz bei Herrn Cammermusikus Gitter; in Stuttgard bei Herrn Hofmusikus Weber; in Ulm bei Herrn Schullehrer Wiedemann; in Nürnberg bei Herrn Musikverleger Koch; in Augsburg bei Herrn Buchhändler Merz; in Coburg bei Herrn Schulhalter Schulthesius; in Kitzingen bei Herrn Handelsmann C. Kleinfeller; in Schmalkalden bei Herrn Organist Bierling; in Bonn bei Herrn Musikhändler Simrok; in Kauffbeiern bei Herrn Musikus Steidle; in München bei Herrn Handelsmann Schwab.

Exempel der Harmonie.

Fig: 1.

2.

F.14.

F.15.

F G A G A H C D E

F.16.

F.17.

F.18.

F.19. a)

b)

F.20.

übel

übel

F.21.

F.22.

F.23.

F.24.

übel

F.25. a.)

b.)

F.26.

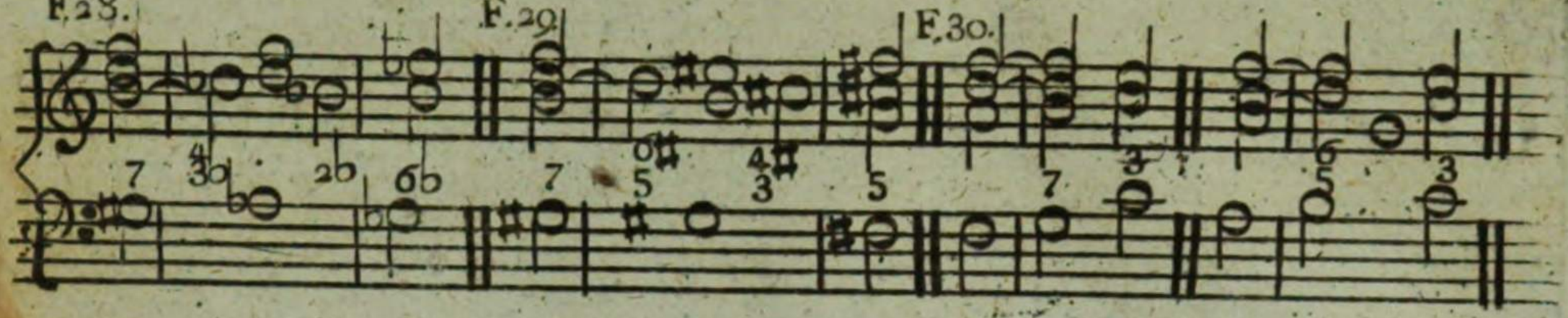
a)

b)

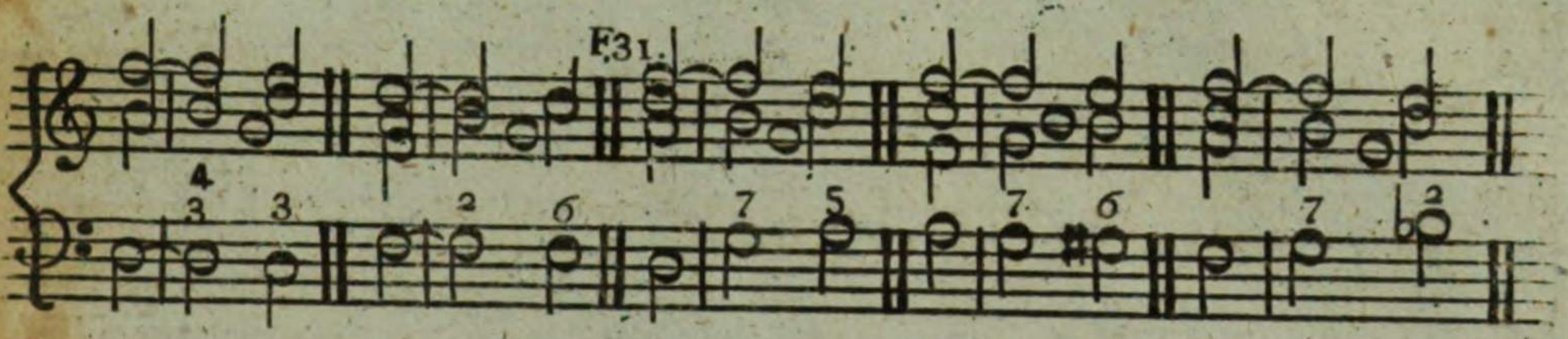
c)

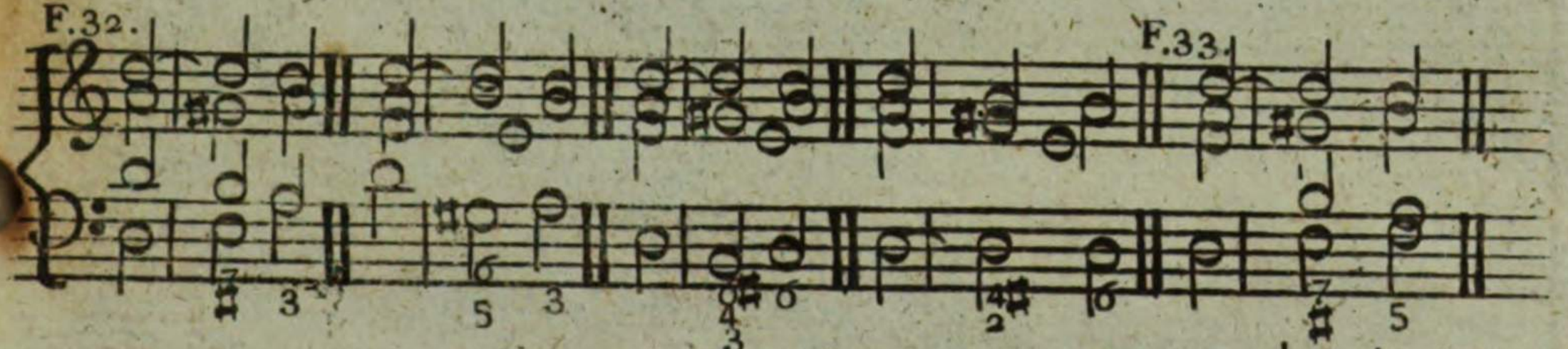
d)

F.27.

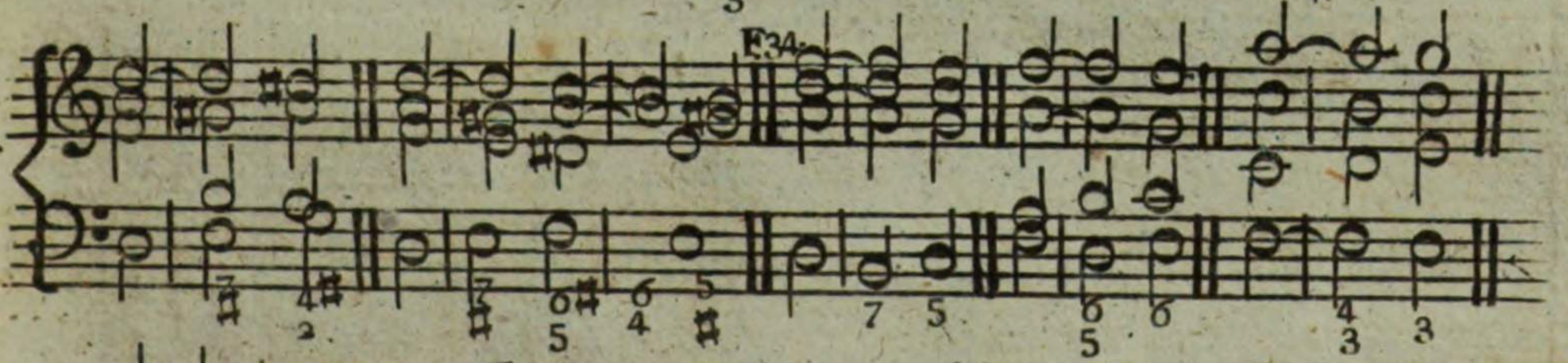
F.28.

F.29.

F.30.

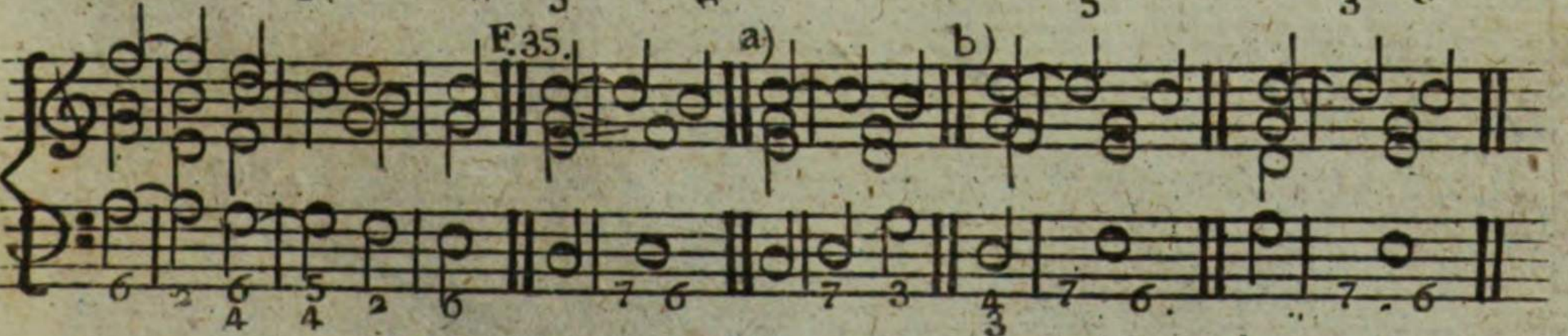
F.31.

F.32.



F.33.

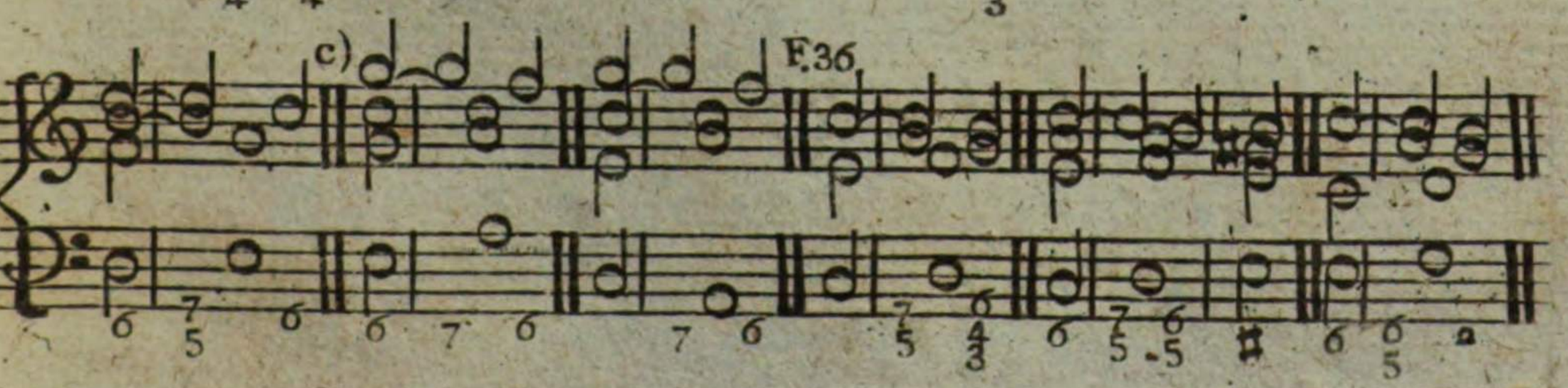
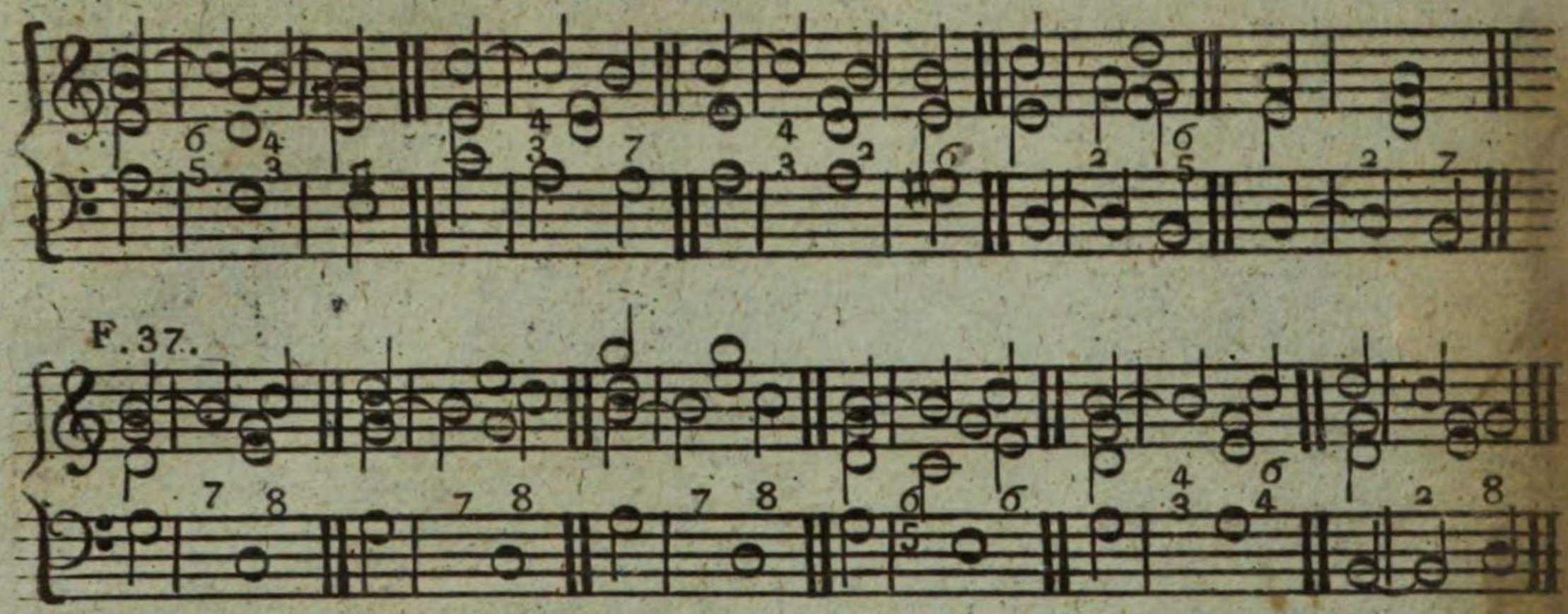
F.34.

F.35.

a)



b)

c)

F.36



F.37.

F.38.

F.39.

F.40.

F.41.

F.42.

F.43.

F.44.

F.45.

F.46.

F.47. F.48. a)

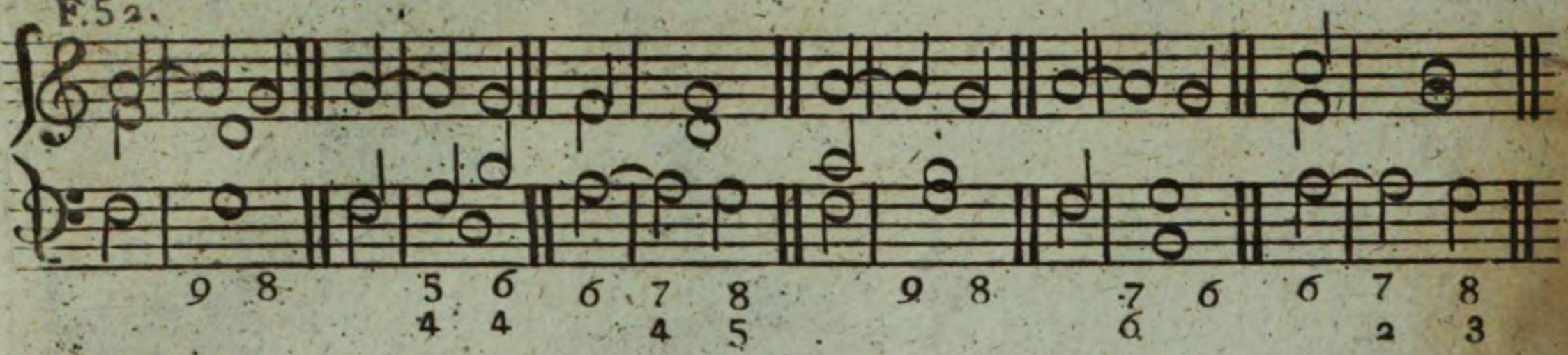
b)

F.49.

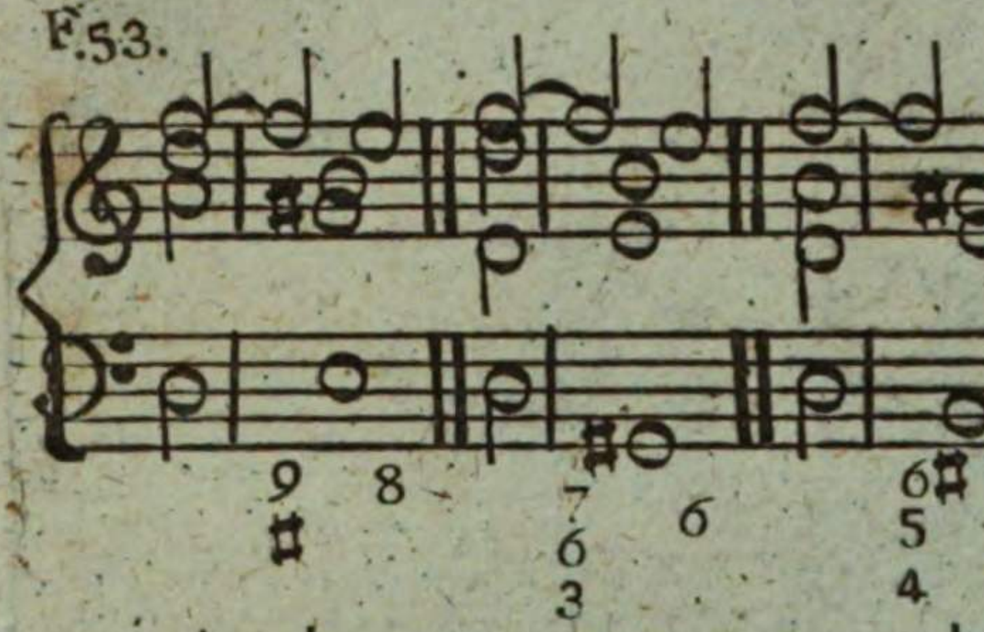
F.50. F.51.

6.

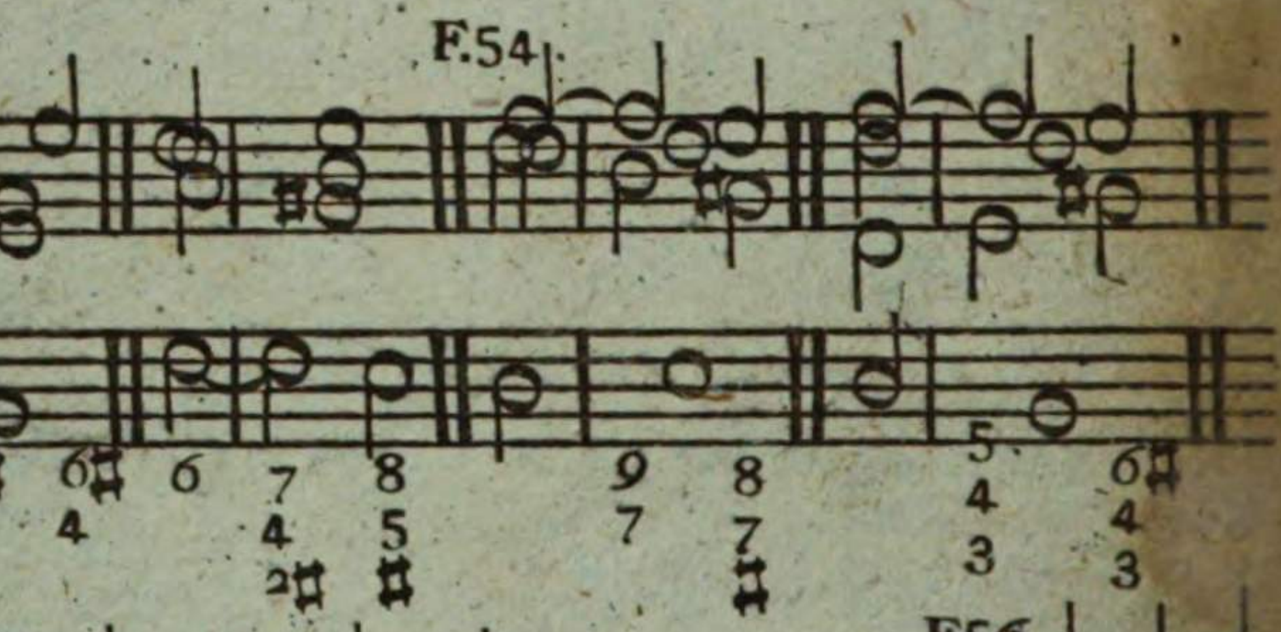
F.52.



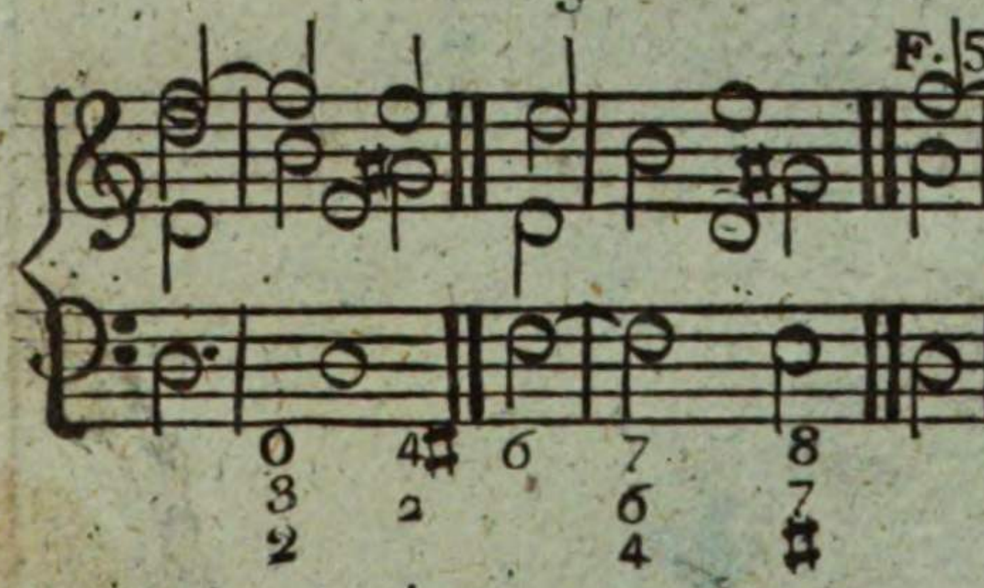
F.53.



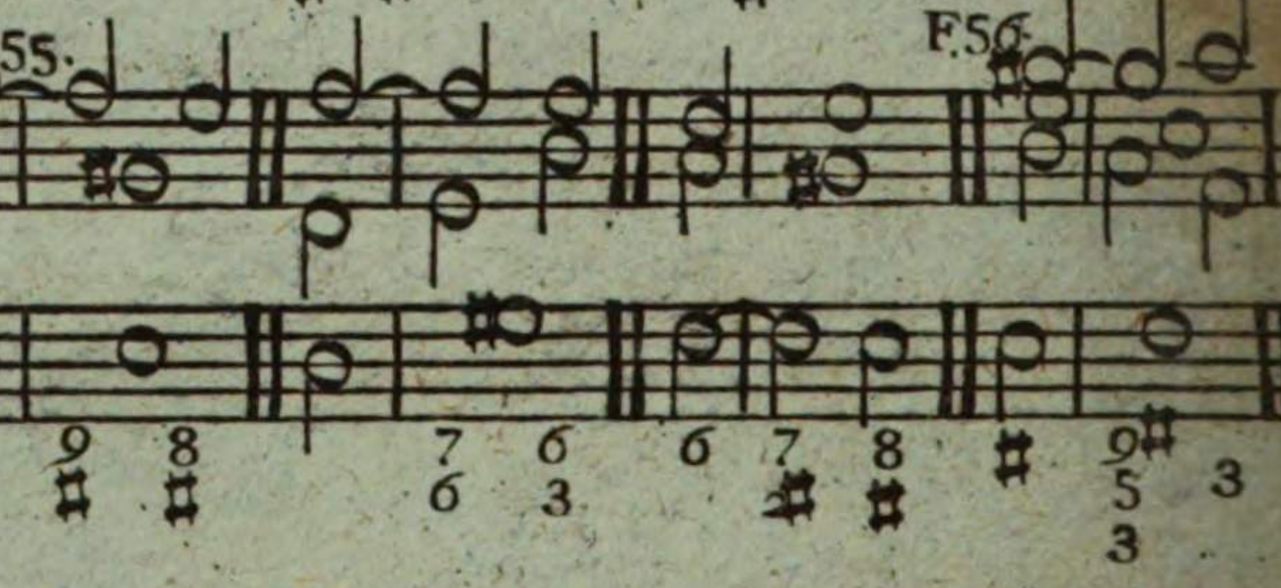
F.54.

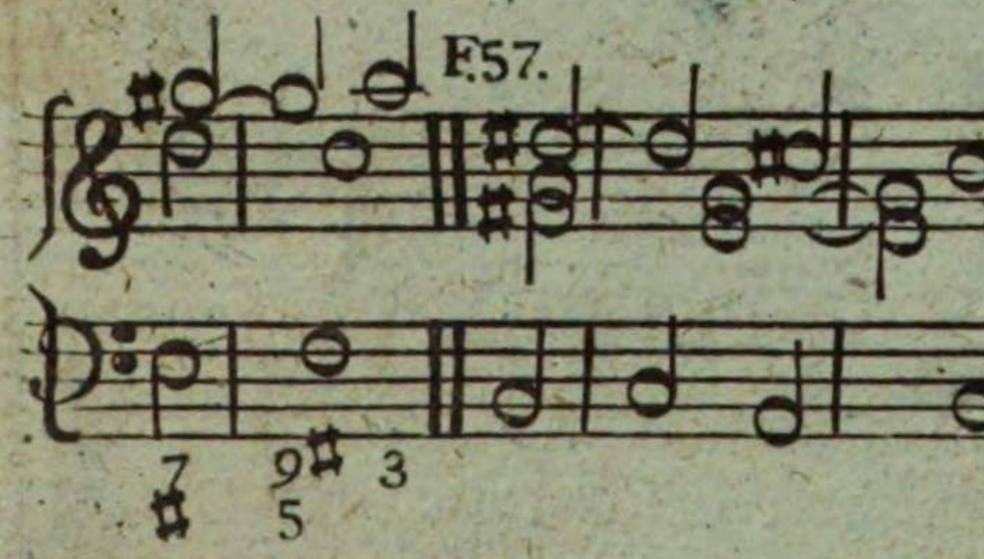
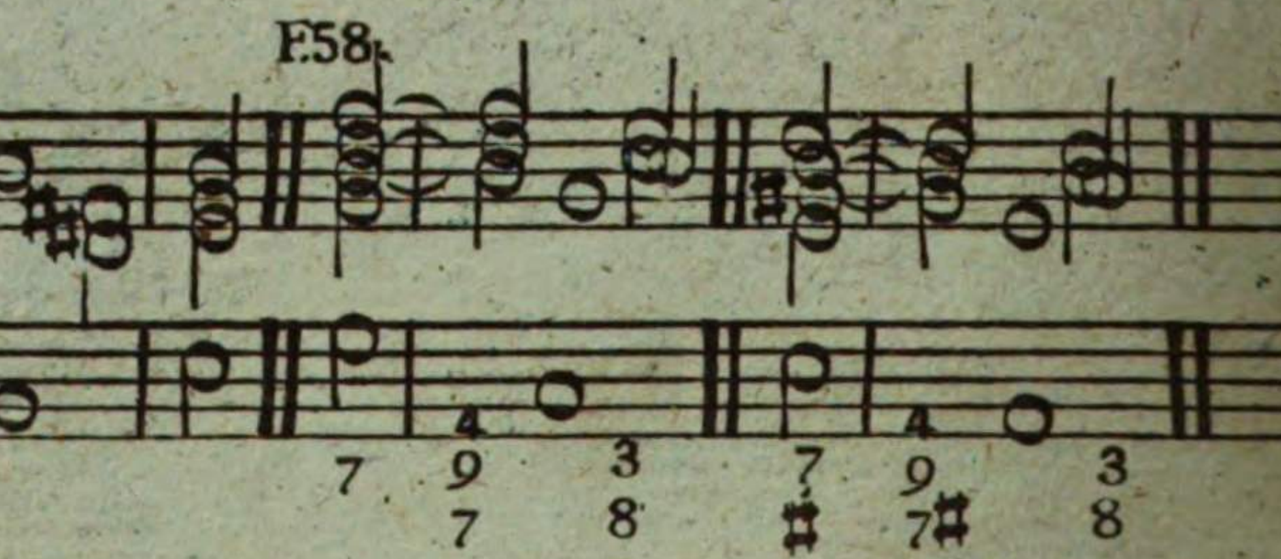


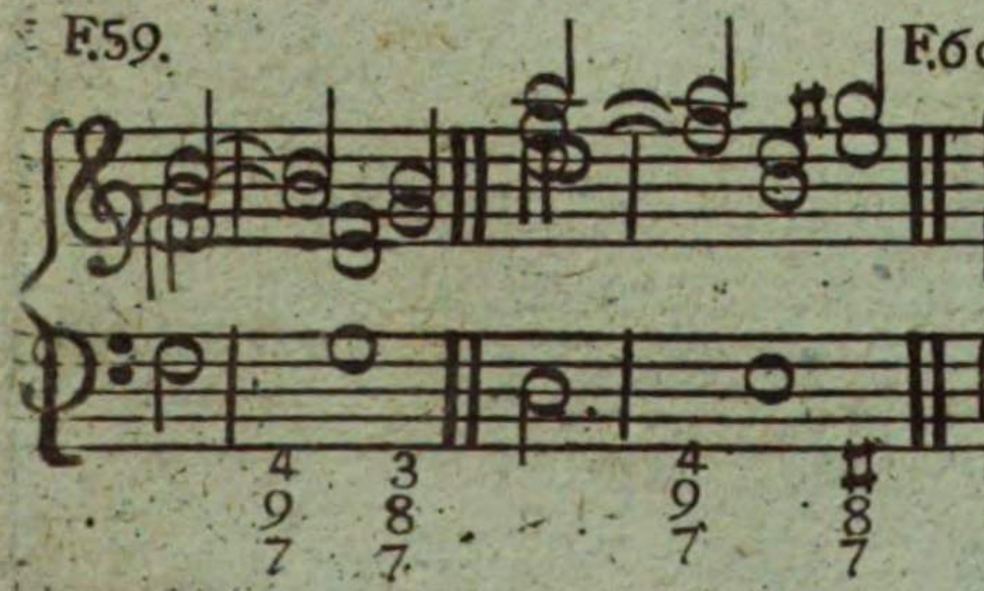
F.55.

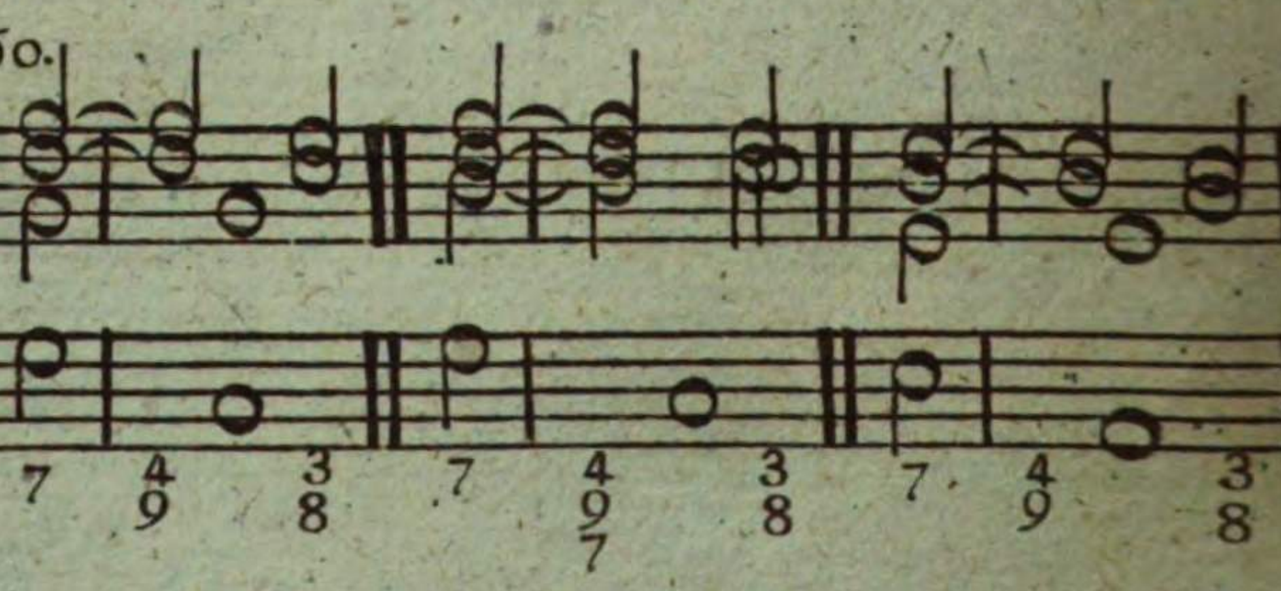


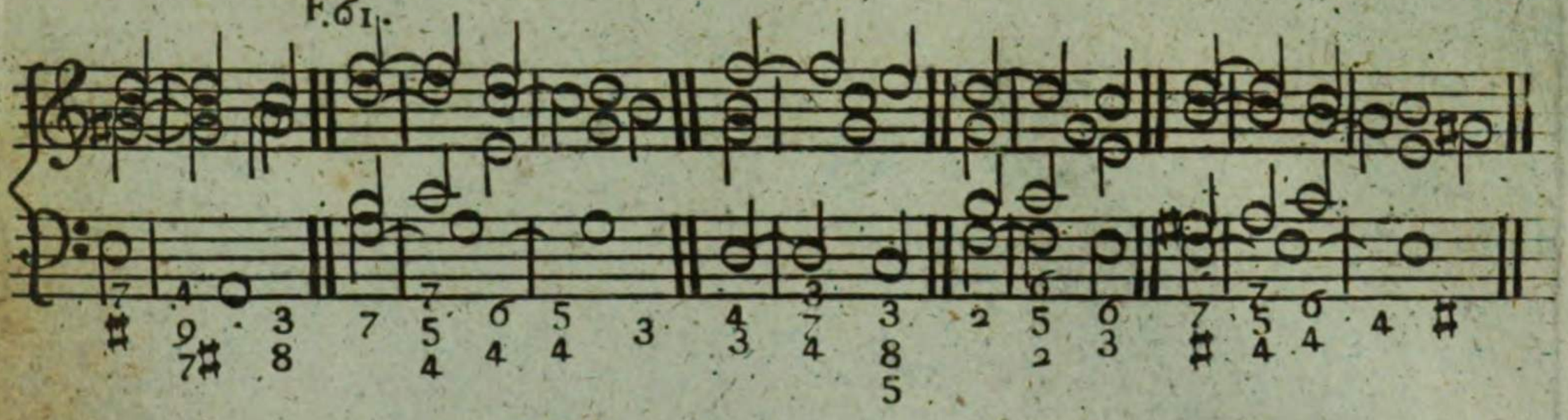
F.56.

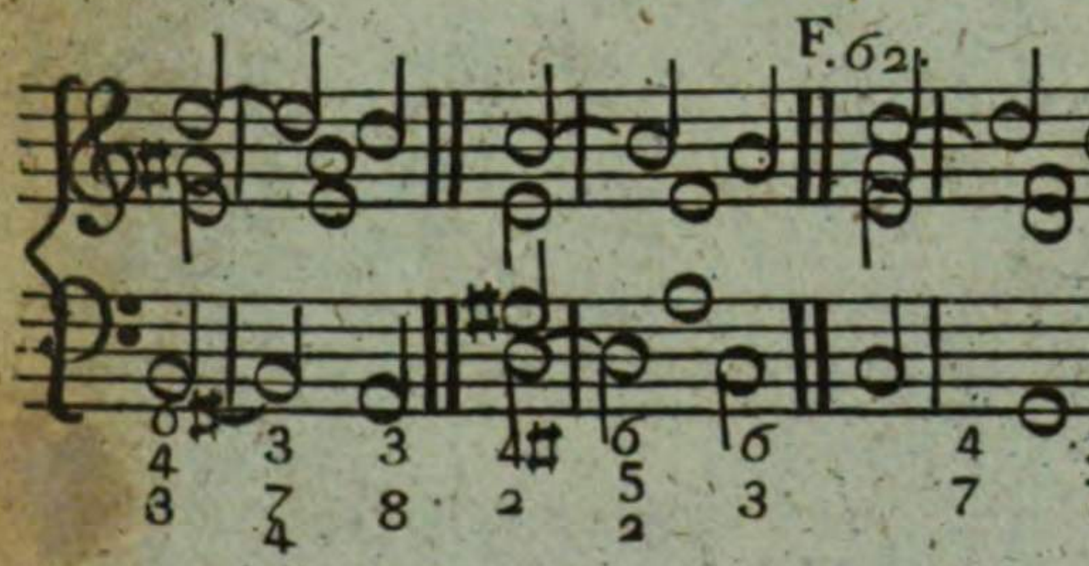


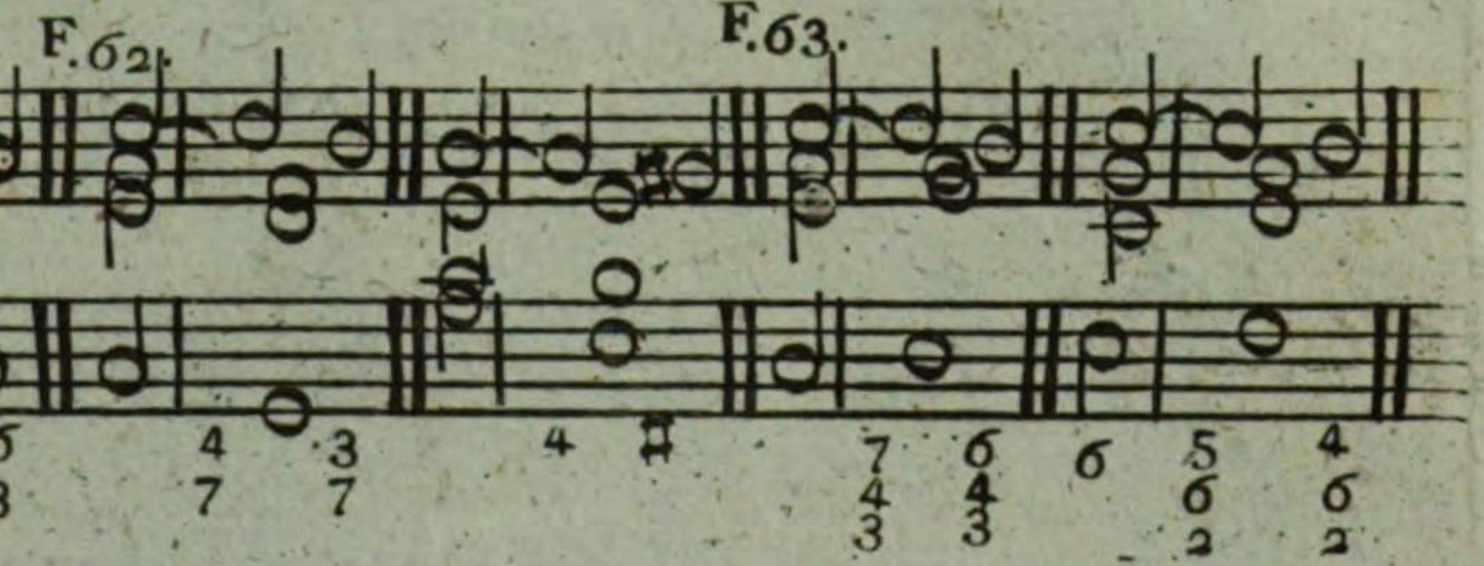
F.57.

F.58.

F.59.



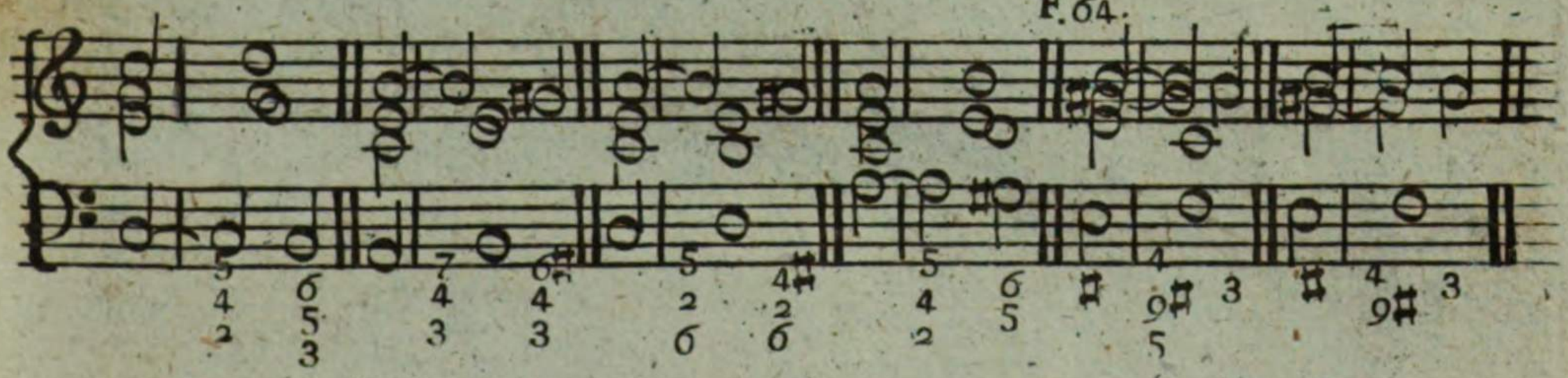
F.60.

F.61.

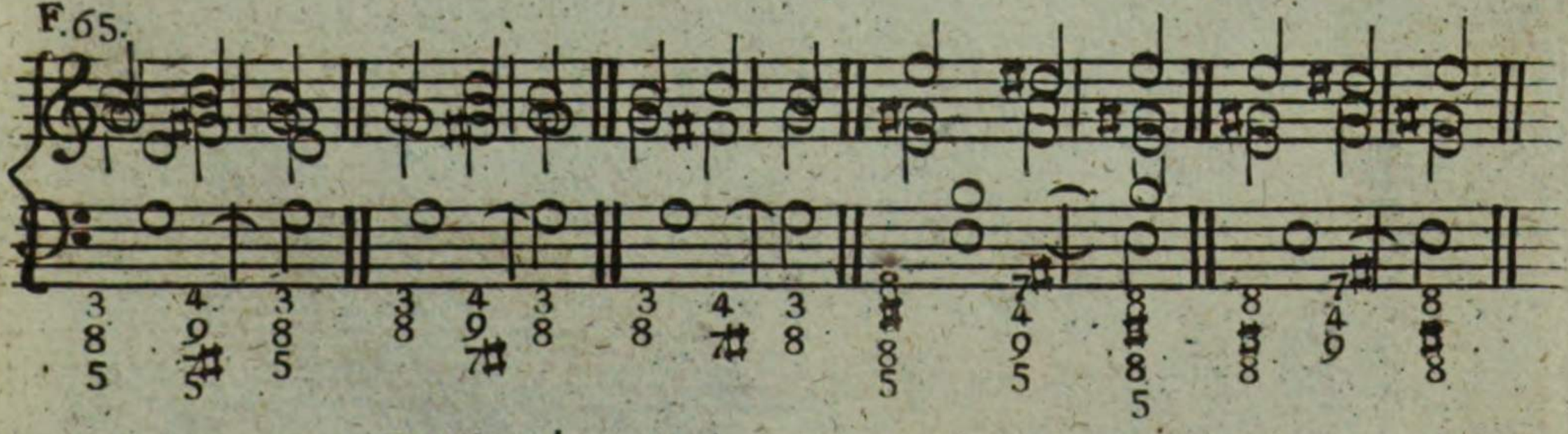


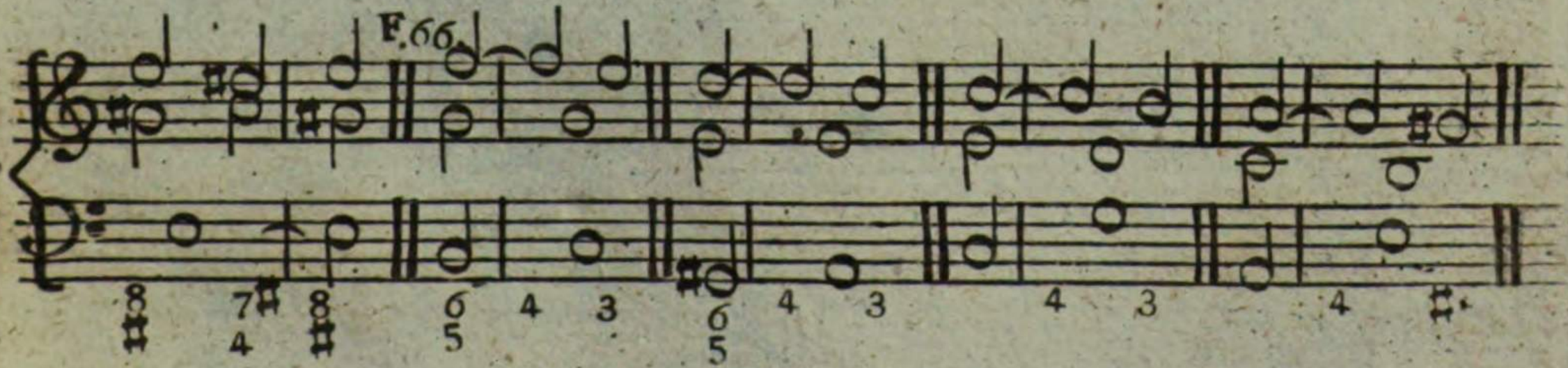
F.62.

F.63.



F.64.



F.65.

F.66.



8.

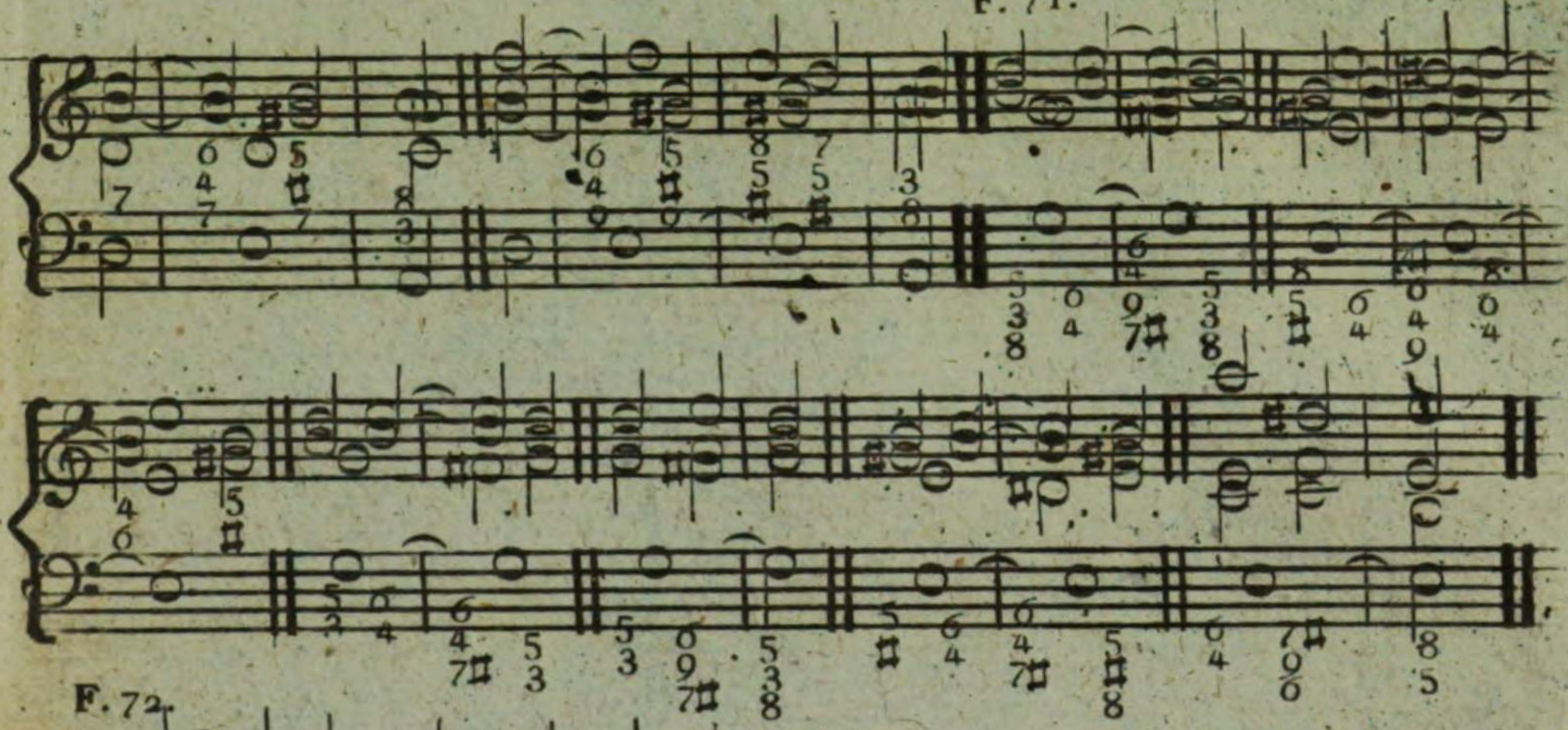
F.67.

F.68.

F.69.

F.70.

F. 71.



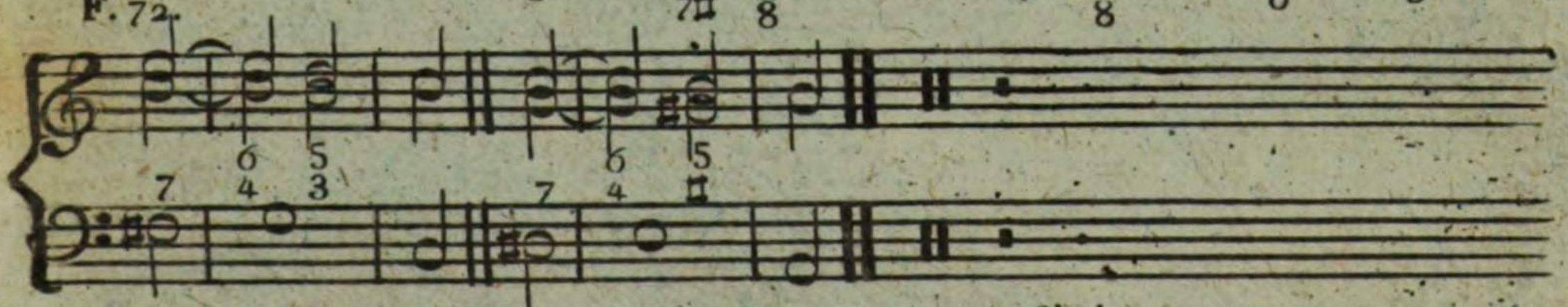
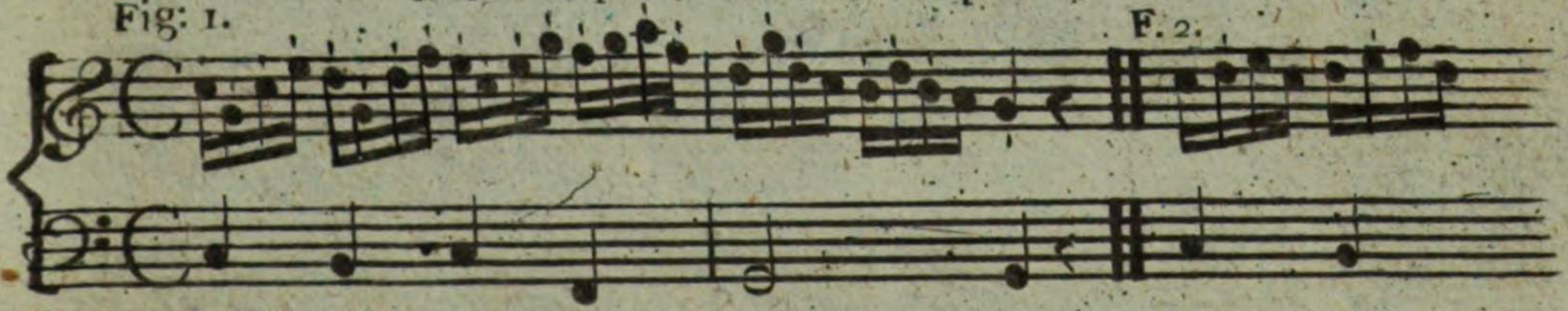
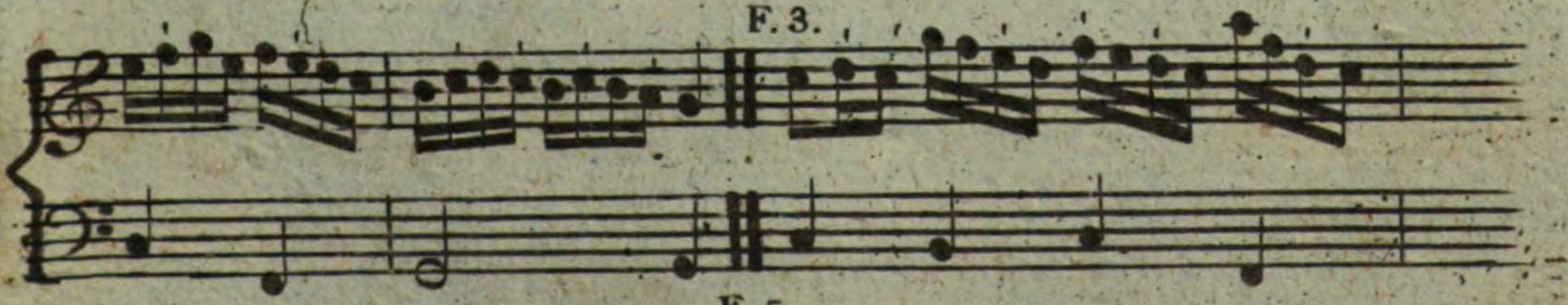
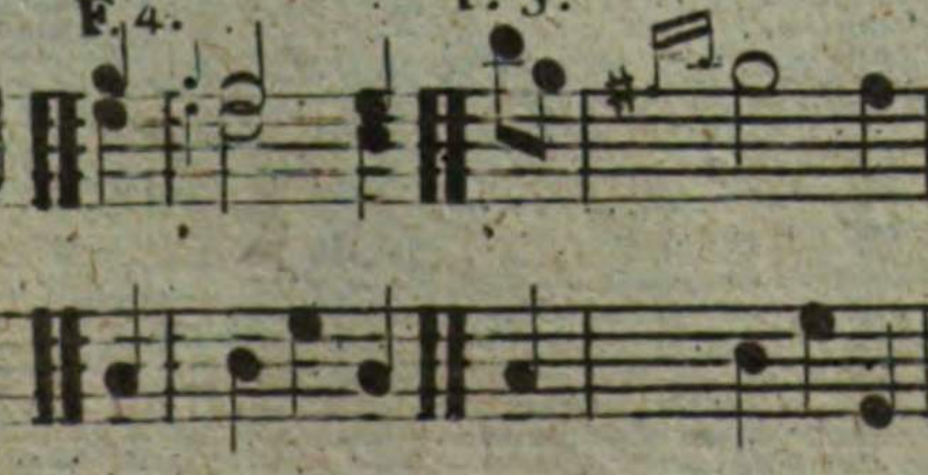
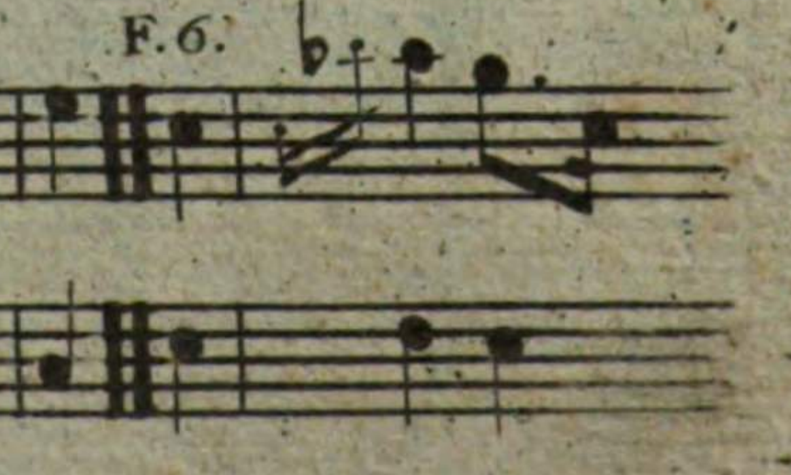
F. 72.

Exempel der Compoſition.

Fig: 1.

F. 2.

F. 3.

F. 4.

F. 5.

F. 6.

F. 7.

fo

F. 8.

oder fo

F. 9.

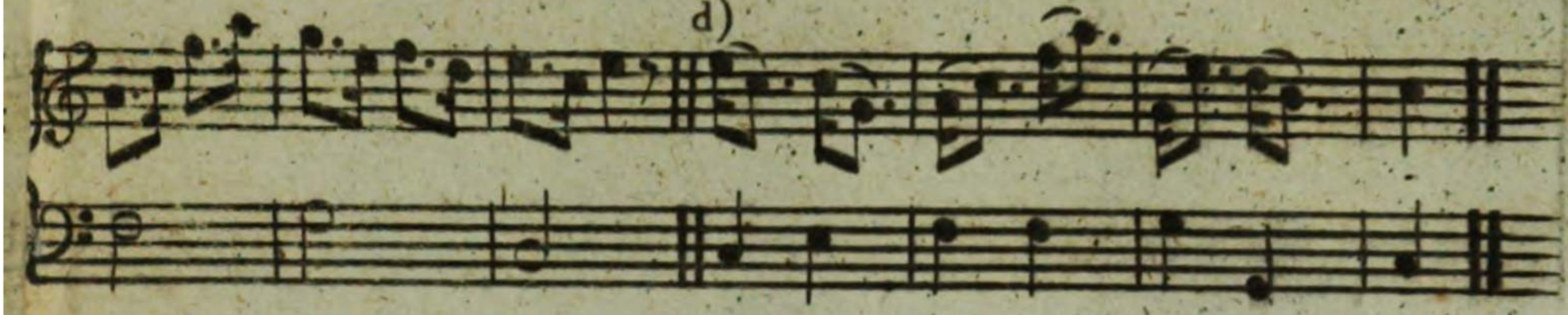
oder

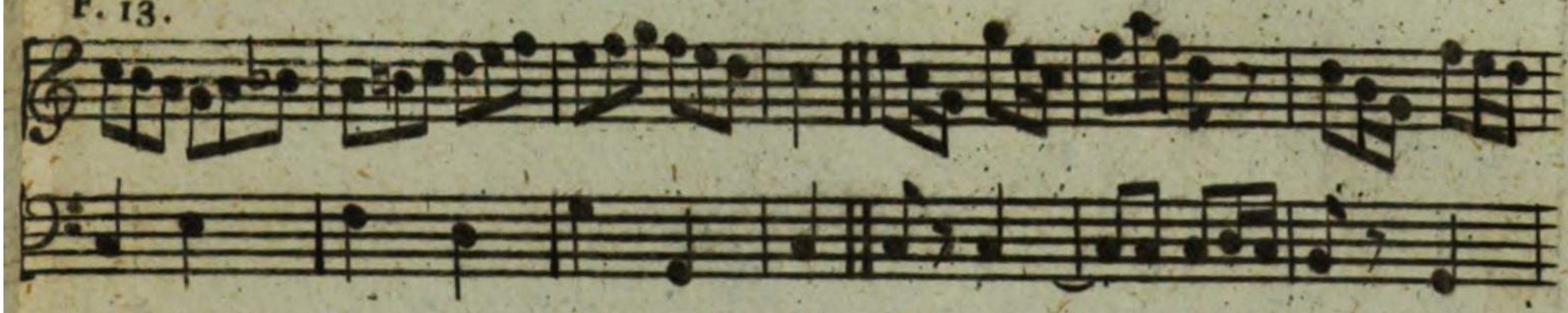
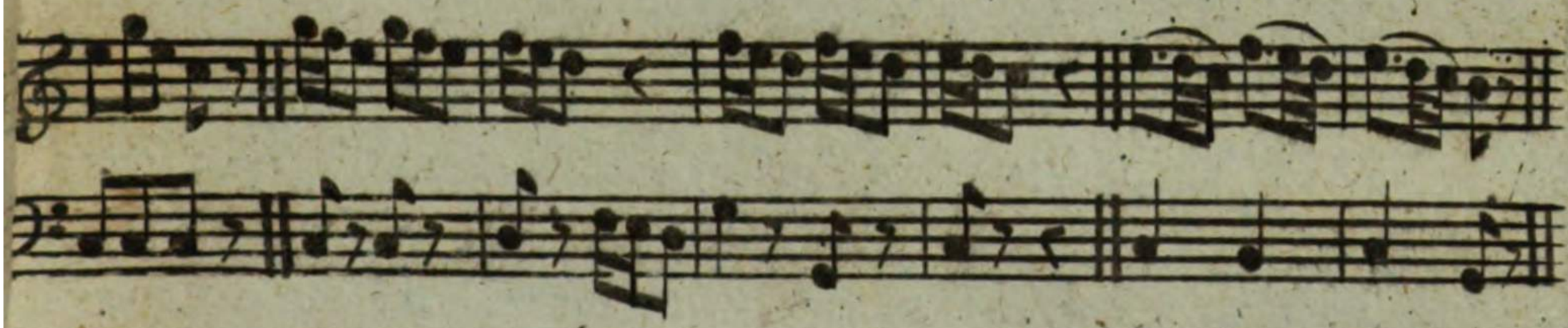
F. 10. tr

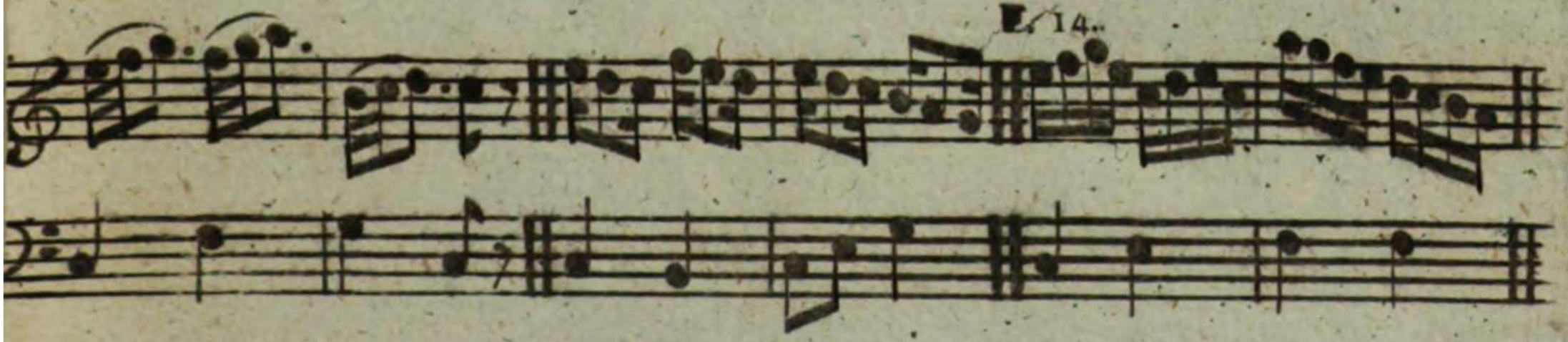
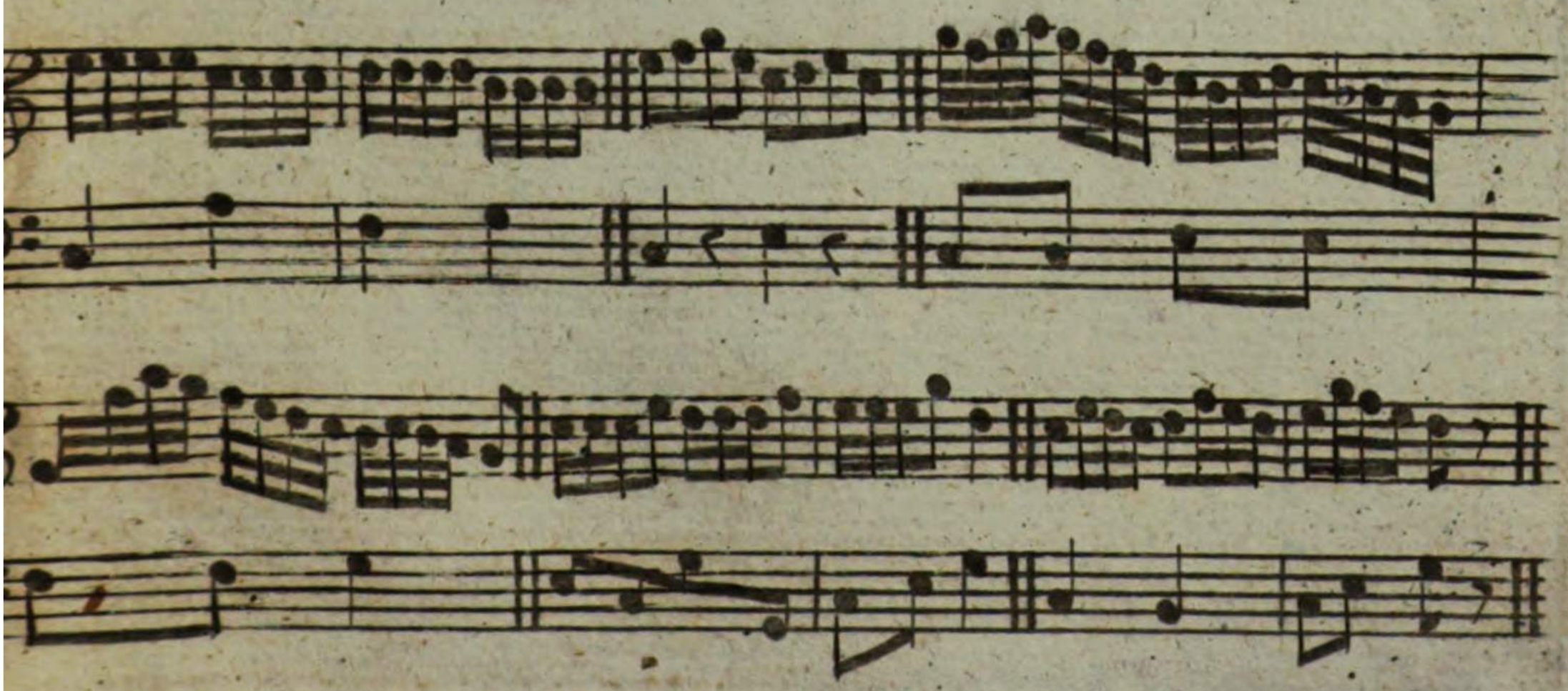
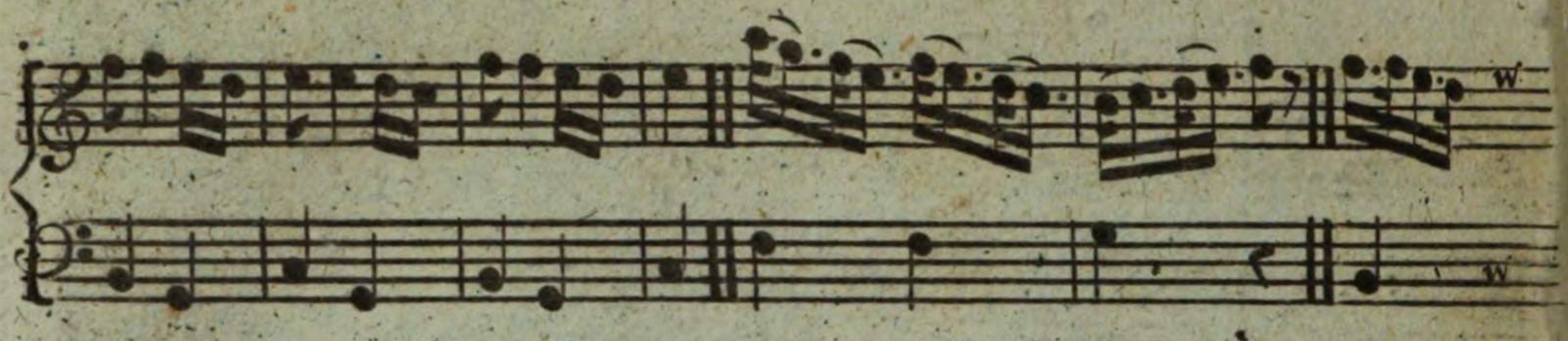
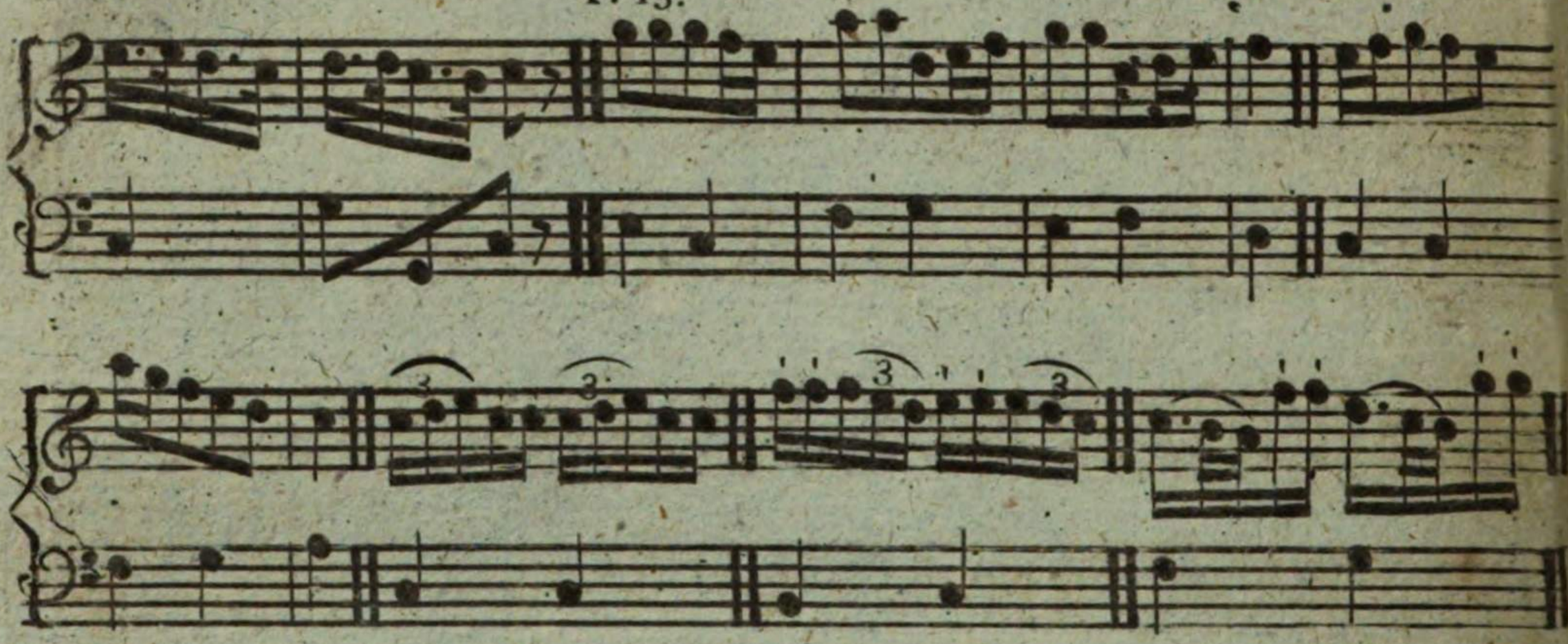
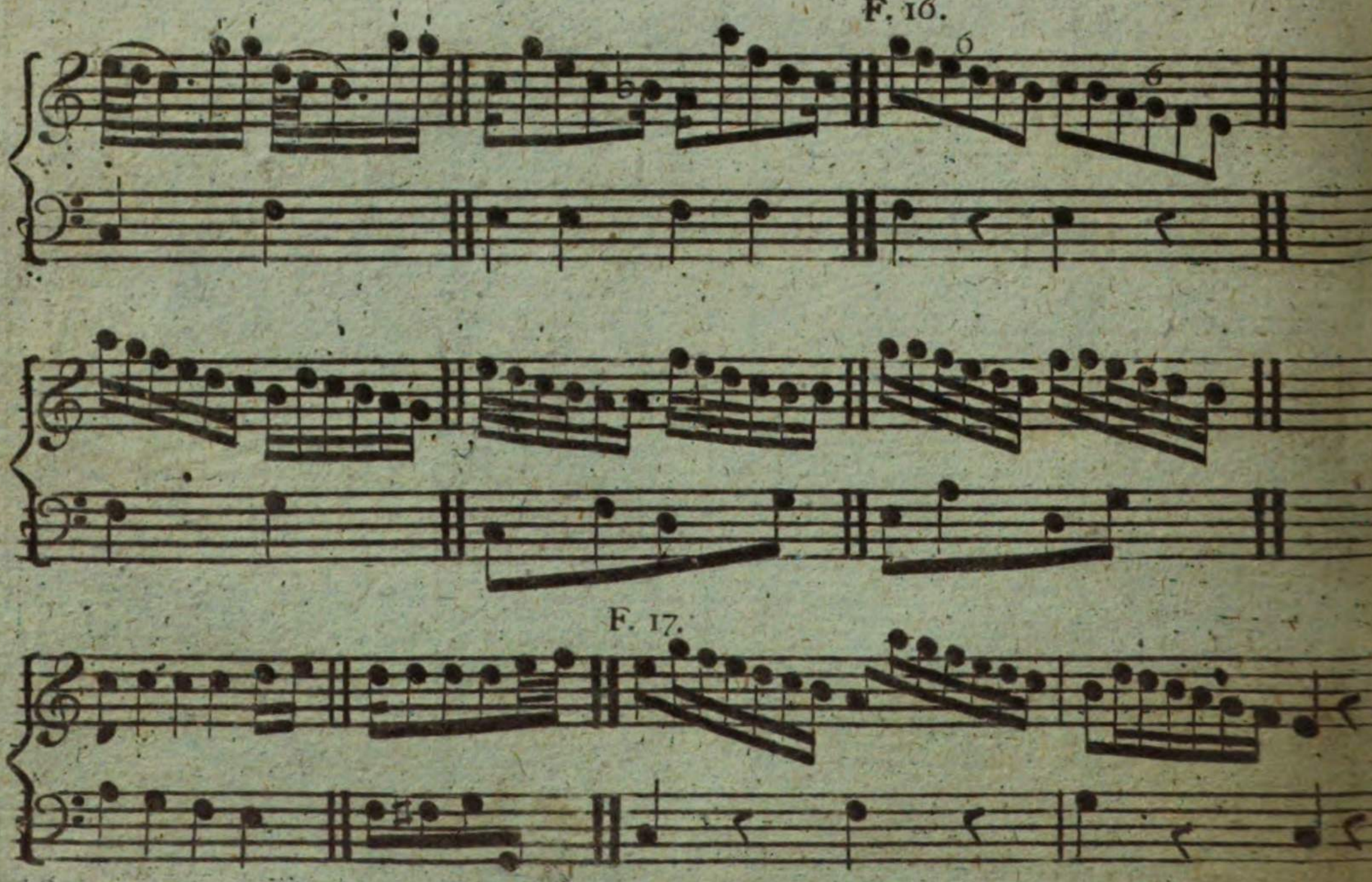
oder fo

F. 11.

F. 12. a) b) c)

d)

F. 13.



F. 14.

F. 15.

F. 16.

F. 17.

F. 18.

F. 19.

etc:

F. 20.

F. 21.

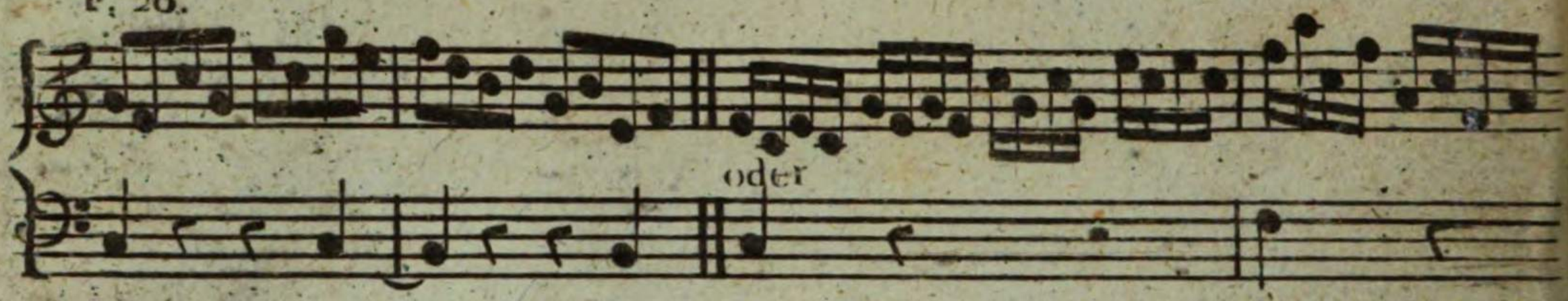
F. 22.

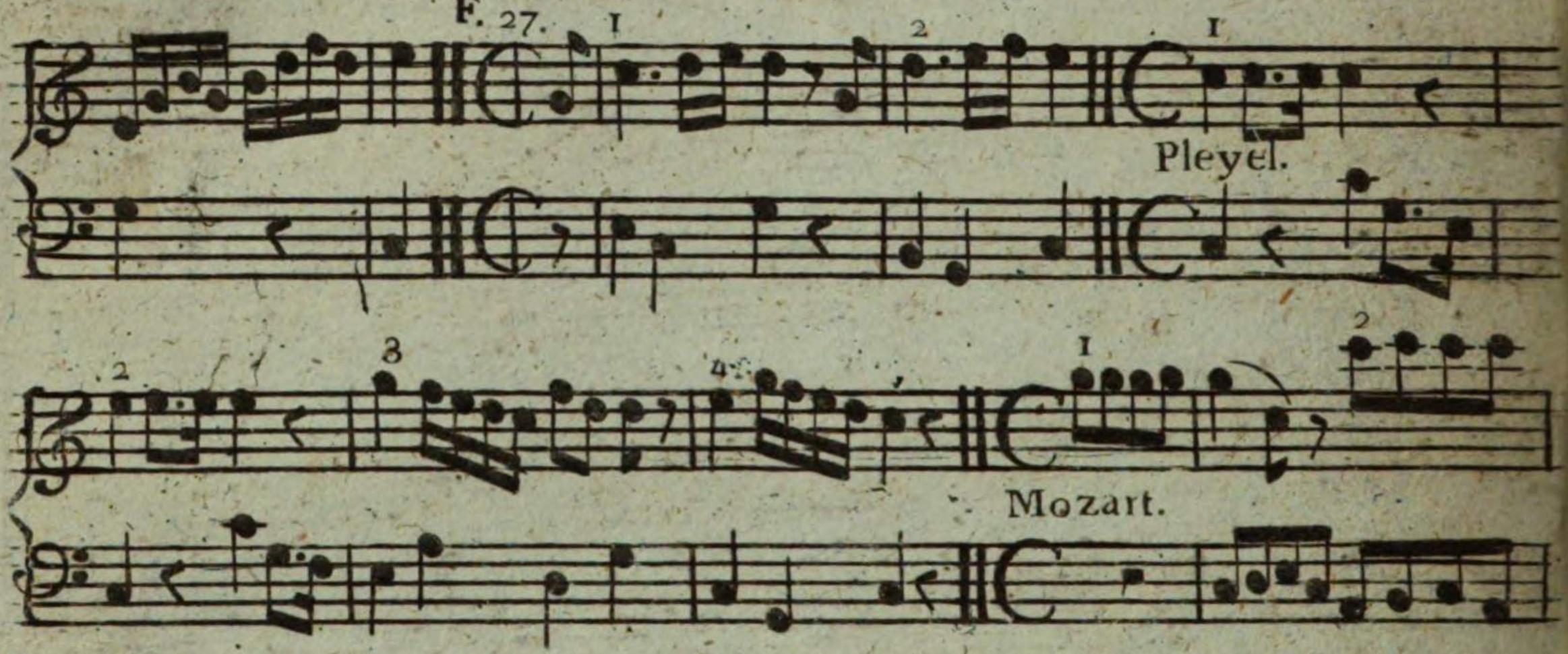
F. 23.

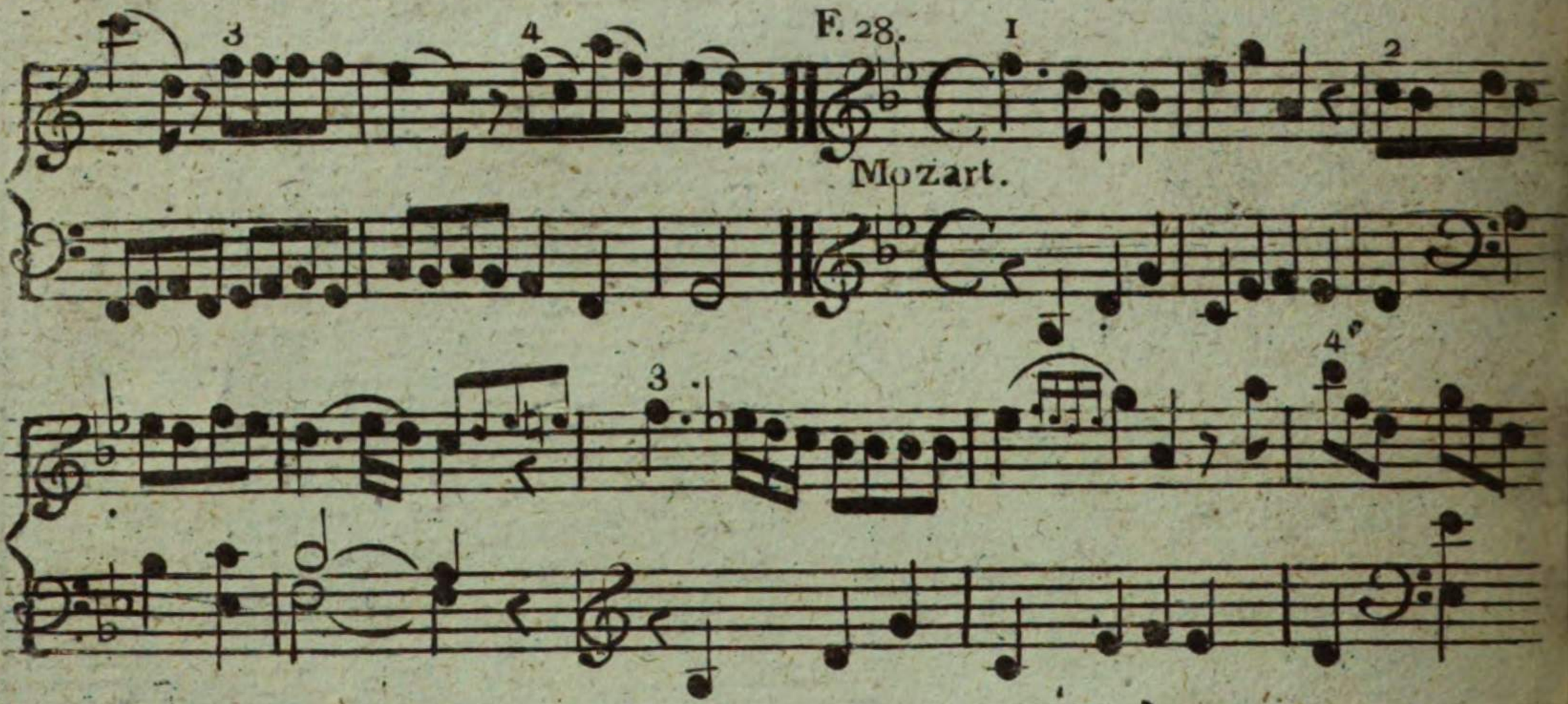
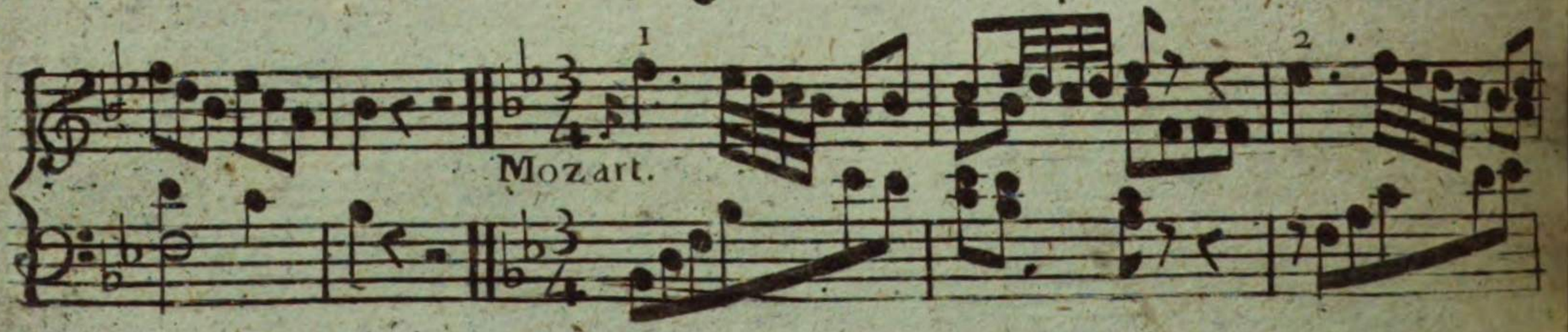
F. 24.

tr

F. 25.

F. 26.

F. 27.



F. 28.

Kozeluch.

Kozeluch.

Naumann.

Gluck.

Plevel.

Pleyel.

Pleyel.

F. 29.

Clementi.

F. 30.

v. Dittersdorff.

F. 31.

Pleyel.

F. 32.

Pleyel.

F. 33.

Pleyel.

F. 34.

Benda.

F. 35.

Pleyel.

F. 36. Thema Andante.

Mozart.

F. 37.

F. 38.

F. 39.

F. 40.

Adagio.

F. 41. Thema.

Benda.

Var: Men:

tr

F. 42.

F. 43.

F. 44.

F. 45.

F. 46.

P P F P F F P F F

F. 47. Thema

etc:

Moderato.

verändert. zergliedert.

umgekehrt

verkürzt.

verlängert.

Rondo.

P

P

F

F

P

P

F

F

P

P

P

P

F

F

P

P

tr

sf sf sf sf sf

tr

sf

P

P

F

F

F. 48. a)

a)

b)

b) c) c) d)

F. 49. Graun.

d) Klim ich zu der Tu = gend Tem = pel

matt den ſtei = len Pfad hin = auf, o ſo ſpora ich

mei = nen Lauf nach der Wan = de = rer Ex = em = pel.

etc:

Affettuoso. — Naumann.

decr:

Die Gluth brent noch die Hoff = nung ſchwand = =

F. 50. a)

Du leſt Spötterej.

etc:

b) Andante.—Schobert.

Sanftmuth.

Allegro.—Martin.

c)

Zorn.

Un bri„

co:ne senza co:re nó non vog:lio piu spo:sar un bri„

co:ne senza co:re nó non vog:lio piu spo:sar nó nó

nó nó nó non vog:lio nó nó nó nó nó non vog:lio un bri„

co:ne senza co:re nó non vog:lio piu spo:sar. etc:

Holzbauer.

F. 5r. Andante.

Ihr Ro = = = sen = stun = den, ihr Ro = sen = stun = den, wo

Lie = be die = ses Herz auf Blu = men wieg = te, im

F

Arm der hei = tern Freu = = = = de wieg = te ihr seid ver,

P

tr

Benda.

schwun = = = = den. Recit: Ihn wie = der zu sehn mei = nen Ro,

ect:

Allegro.

me = o! Mei = nen Ro = me = o zu sehn

F P F

me

mei = nen Ro = = o zu sehn språng ich in

P F P

schäu:men:de Flu:then kämpfte mit reif:fen:den

F P

Thie:ren. Al:le Ge:dan:ken ver,,

F

lie:ben fich in dem Won:ne:ge:dan:ken mei,,

F. 52.

:: nen Ro:me:o zu fehn mei:nen Ro:me:o zu

F. 53. F. 54. a) b) F. 55.

fehn. übel

F. 56. F. 57. F. 58.

F. 59. a)

b)

c)

d)

e)

F. 60. a)

b)

F. 61. a)

b)

F. 62.

F. 63.

F. 64.

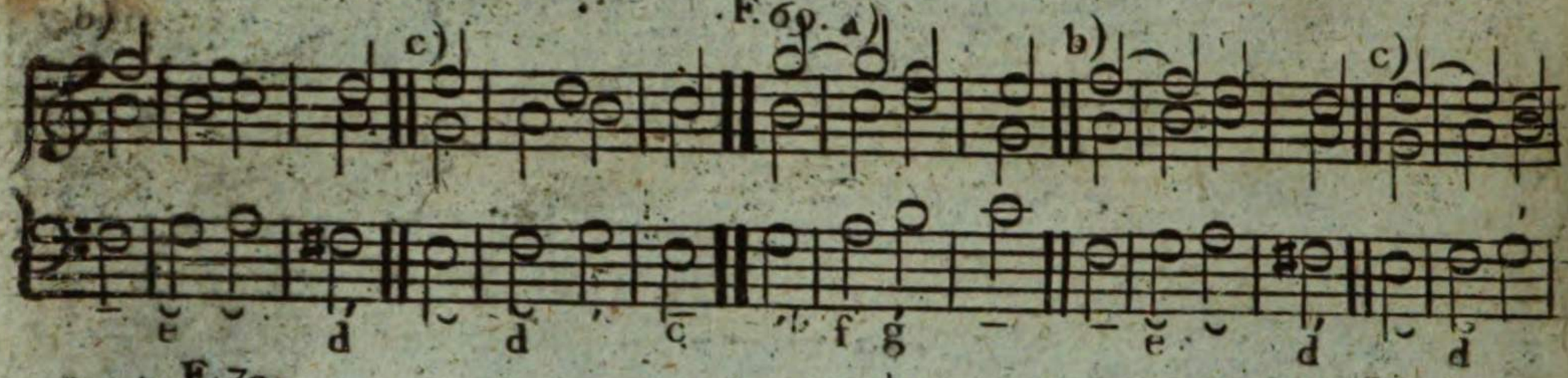
F. 65.

F. 66.

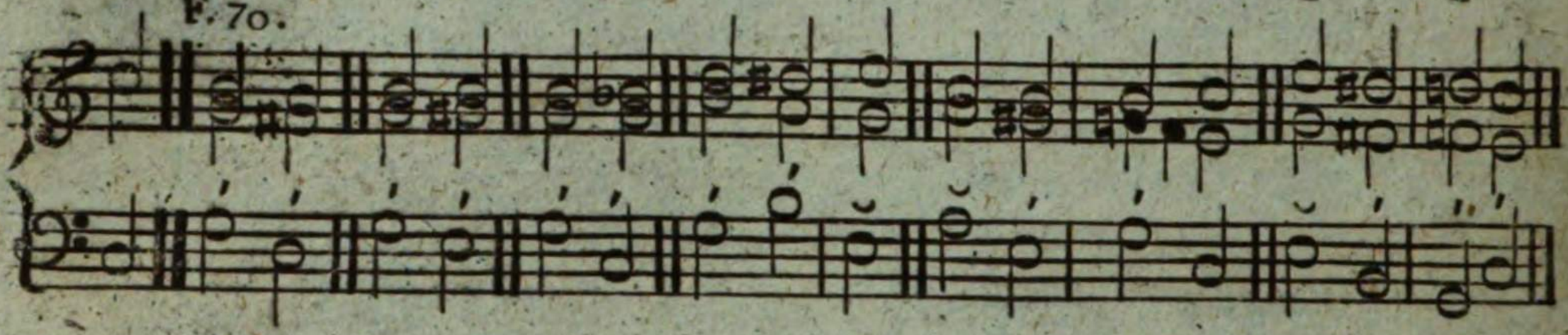
F. 67.

F. 68. a)

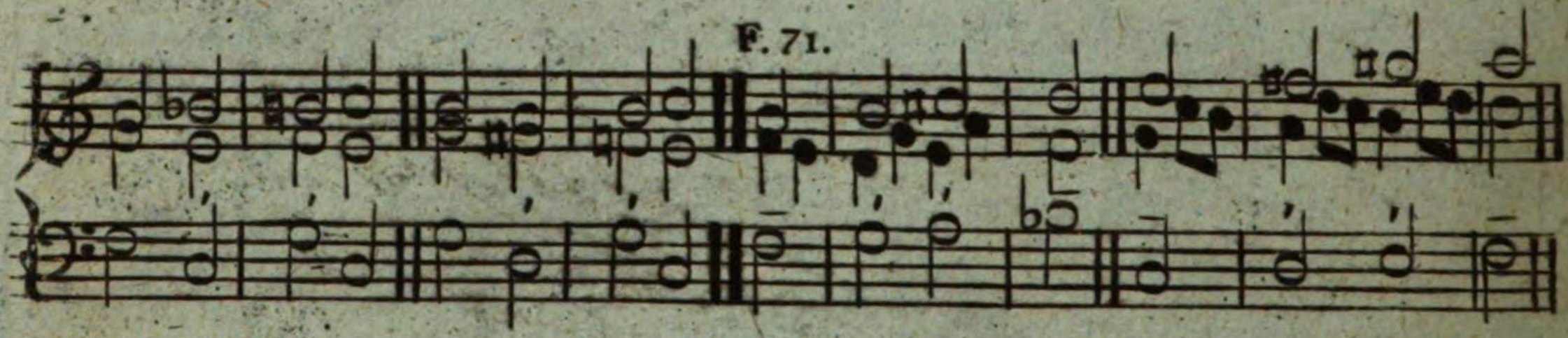
F. 69.

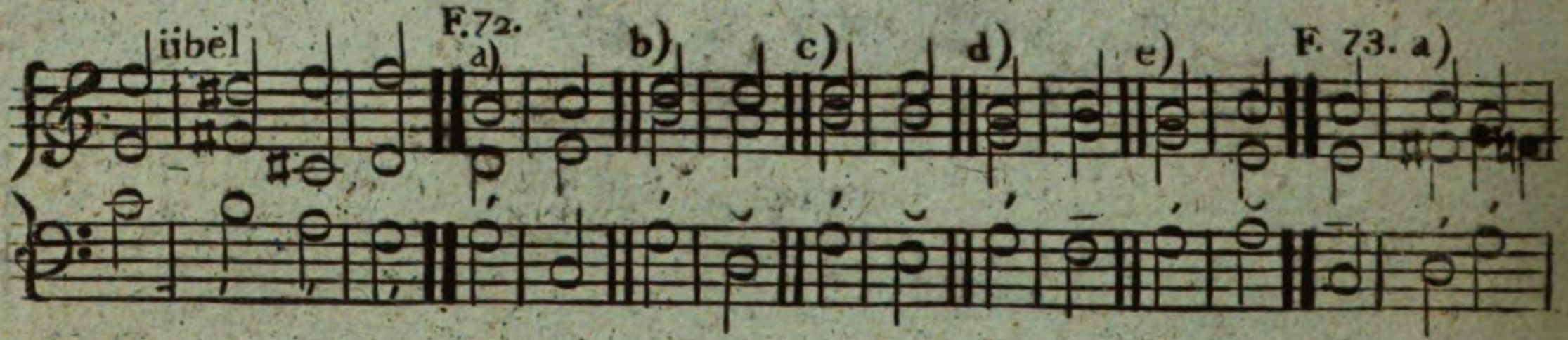


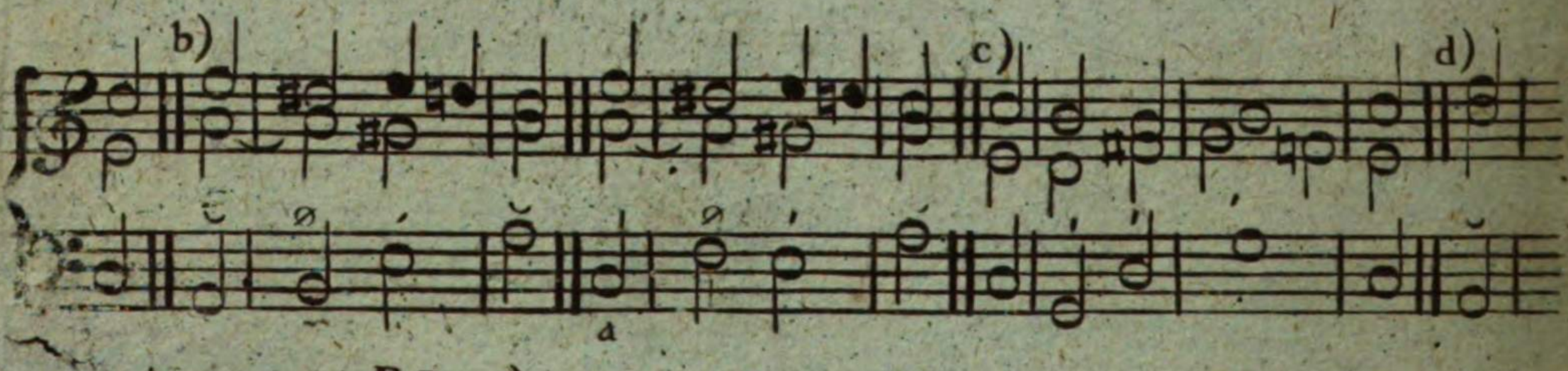
F. 70.



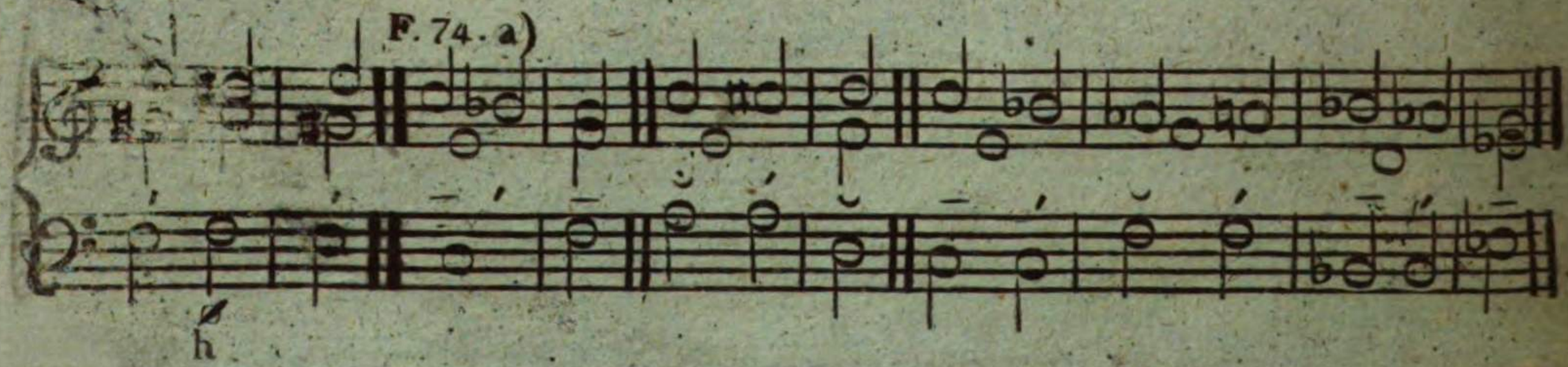
F. 71.



F. 72.

F. 73. a)



F. 74. a)



b) c)

F. 75. a) b) F. 76. a)

gut

b) c) d)

übel gut übel gut gut

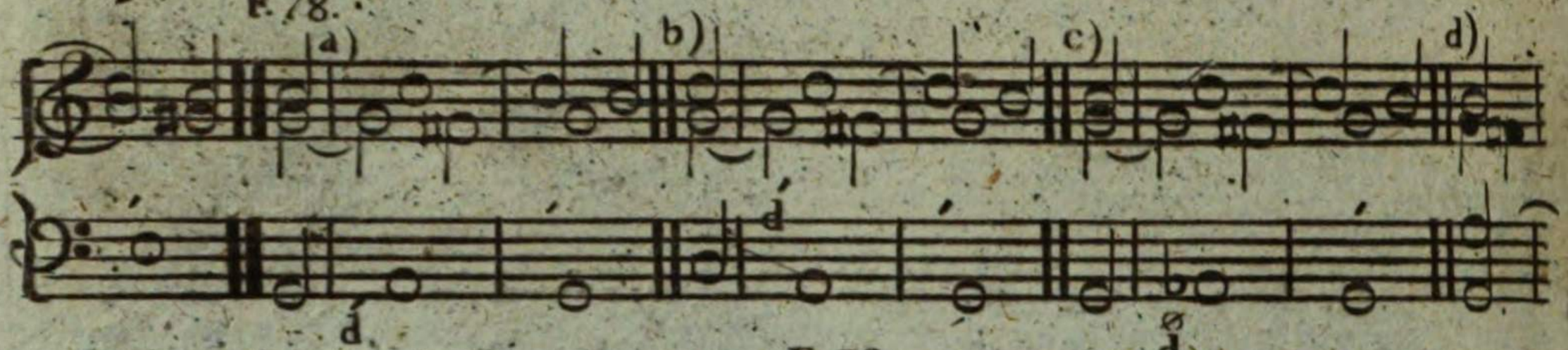
e) F. 77. a)

übel

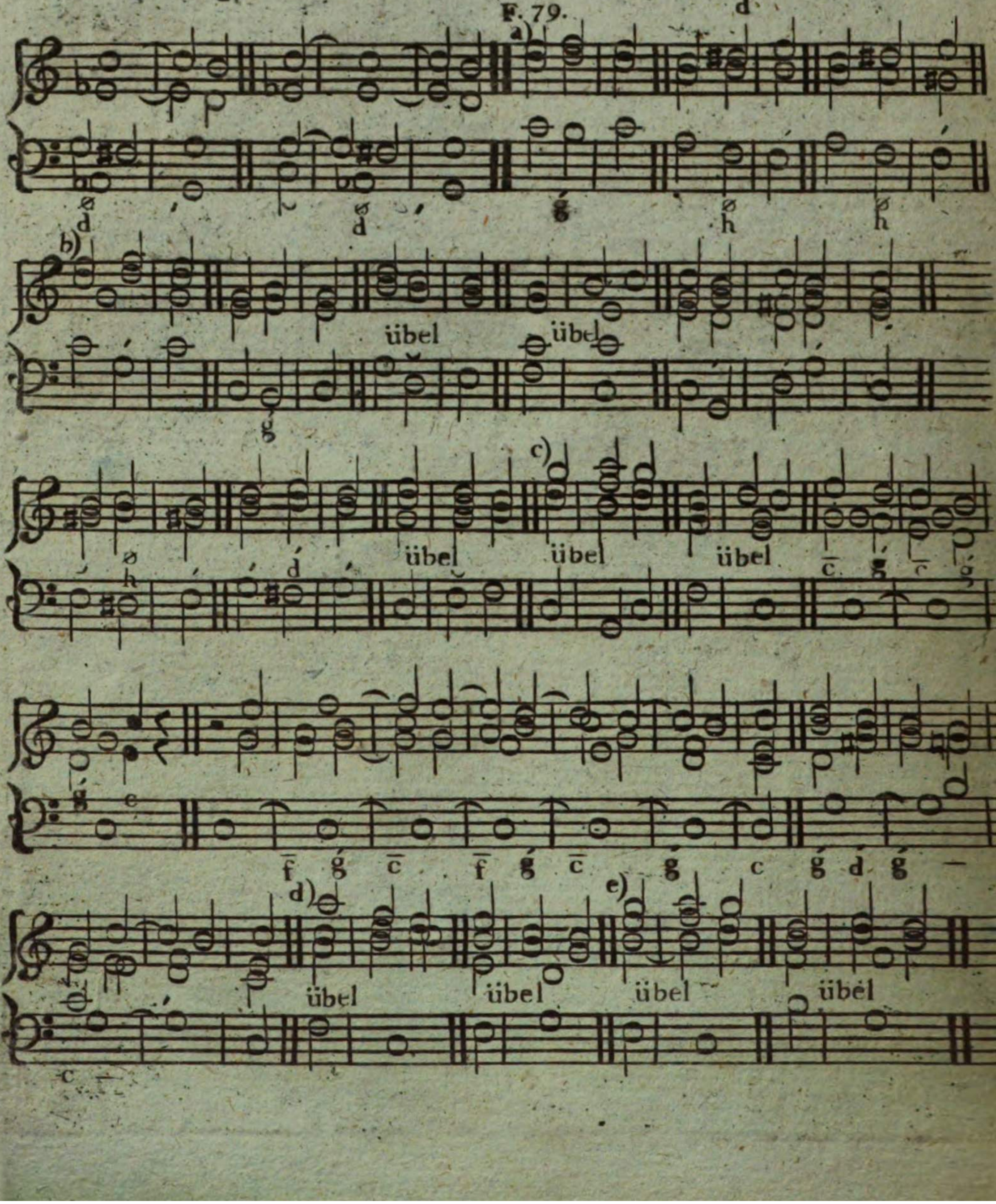
b) c)

d)

F. 78.



F. 79.



F. 80. a) b) c) d) e)

übel übel

F. 81.

F. 82.

übel

F. 83. a 1)

übel übel

2) 3) 4)

b)

F. 84.

Mozart.

F. 85.

F. 86.

F. 87.

übel

übel

F. 88. F. 89. F. 90.

Hal:le:lu:ia.

F. 91. F. 92. a)

F. 93. b)

F. 94. F. 95.

F. 96.

etc: Grundſätze. 3.1.2. 2.1.7.

F. 97.

F. 96.

F. 97.

E. 96.

E. 97.

E. 96.

F. 97.

E. 96.

F. 97.

F. 96.

F. 97.

F. 96.

F. 97.

F. 96.

F. 97.

F. 96.

2. 3. 3. 10. 19. 21.

F. 97.

F. 96.

7. 9. 10. 1.

F. 97.

F. 96.

1. 2. 1.

F. 97.

F. 96.

2. 1. 2. 1. 17.

F. 97.

F. 96.

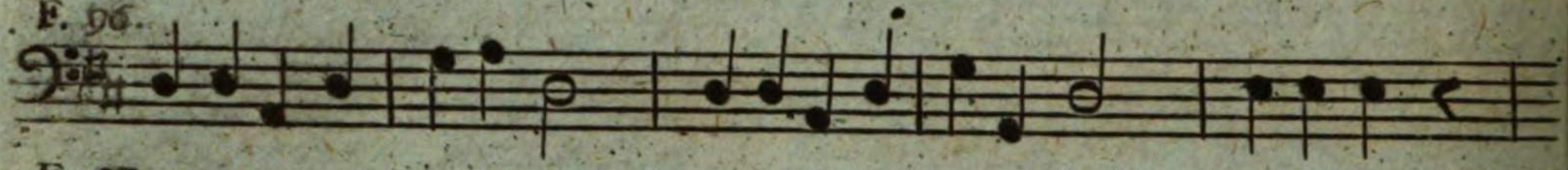
7. 10. etc:

F. 97.

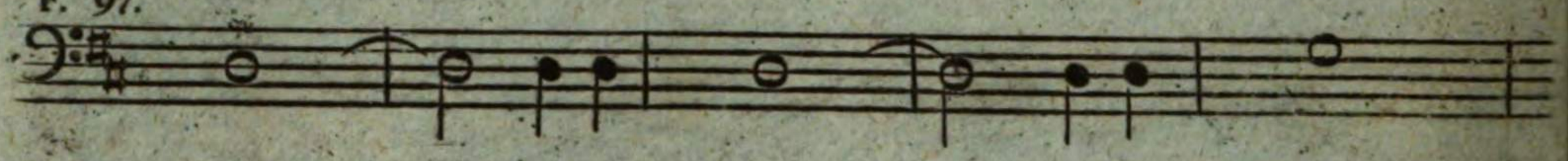
F. 96.

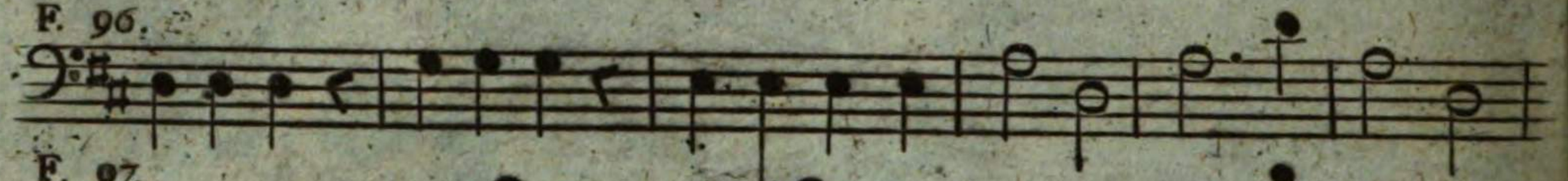
F. 97.

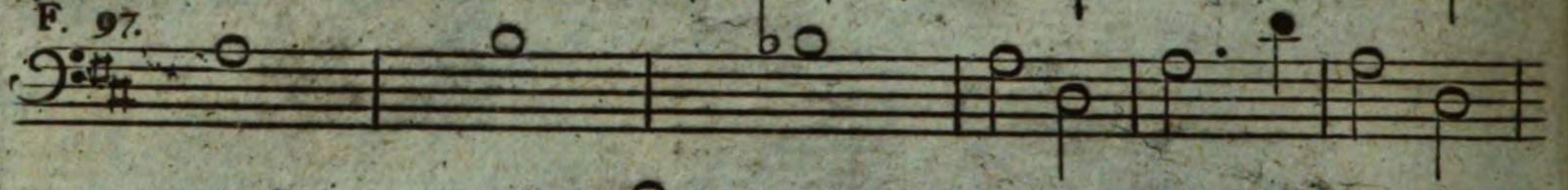
F. 96.



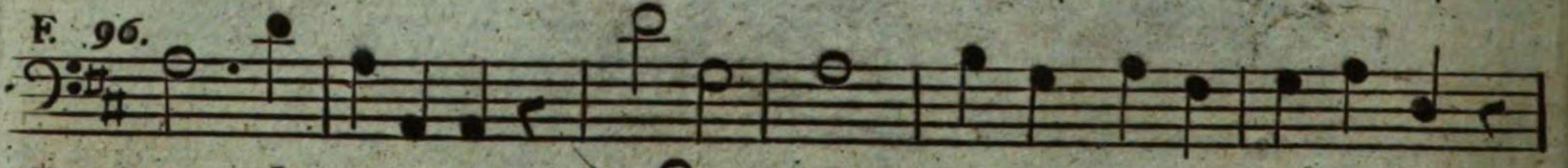
F. 97.



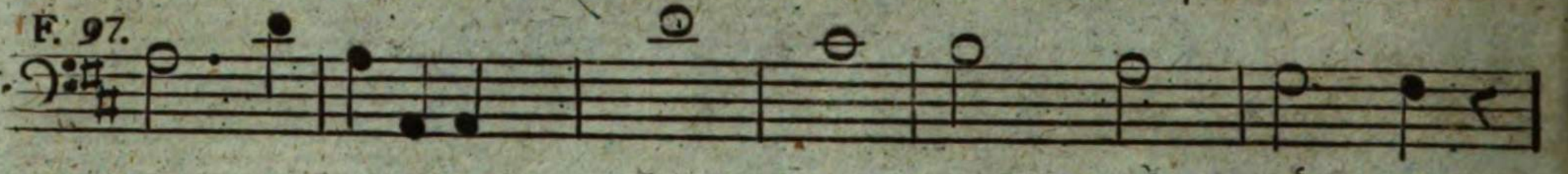
F. 96.

F. 97.



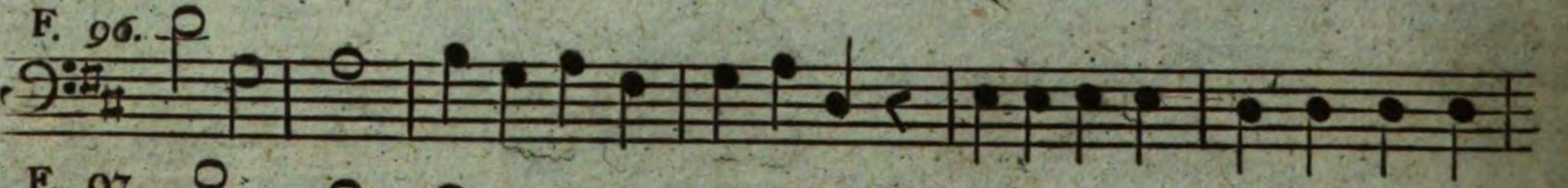
F. 96.

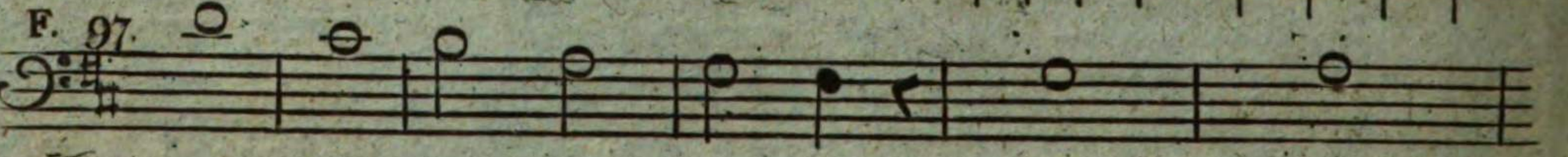
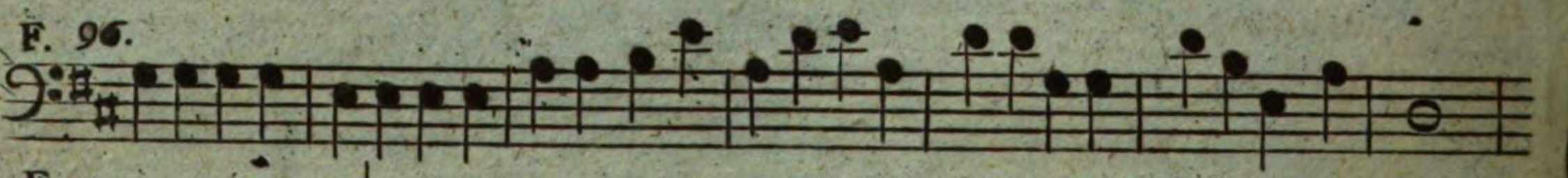
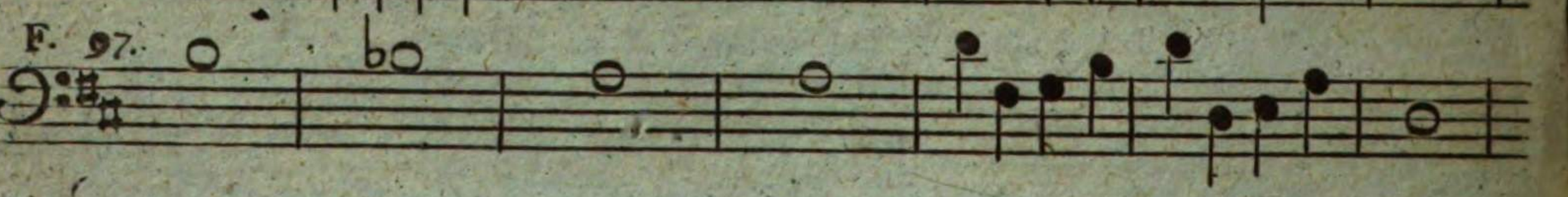
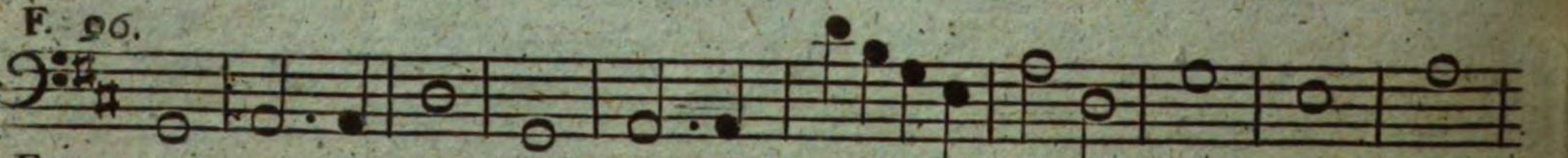
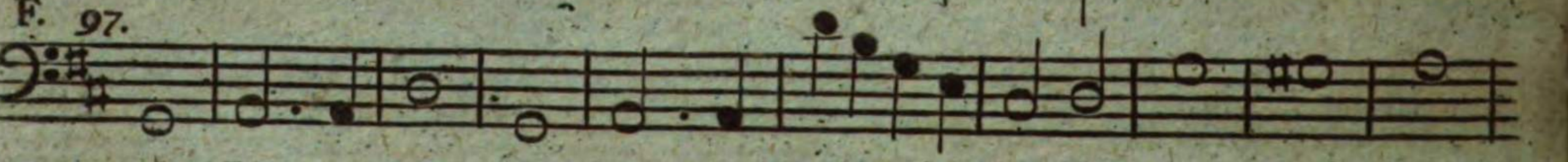


F. 97.



F. 96.



F. 97.

F. 96.

F. 97.

F. 96.

F. 97.

F. 96.

21.

F. 97.

F. 98. Sonata. Allegro. Portmann.

P

P

P

cres:

P

F

F

P

P

F

8

P

mf

mf

F

F

II.

10.

tr tr tr

P

P

F

tr

P

F

Var:

cres:

F

F

P

P

tr

tr

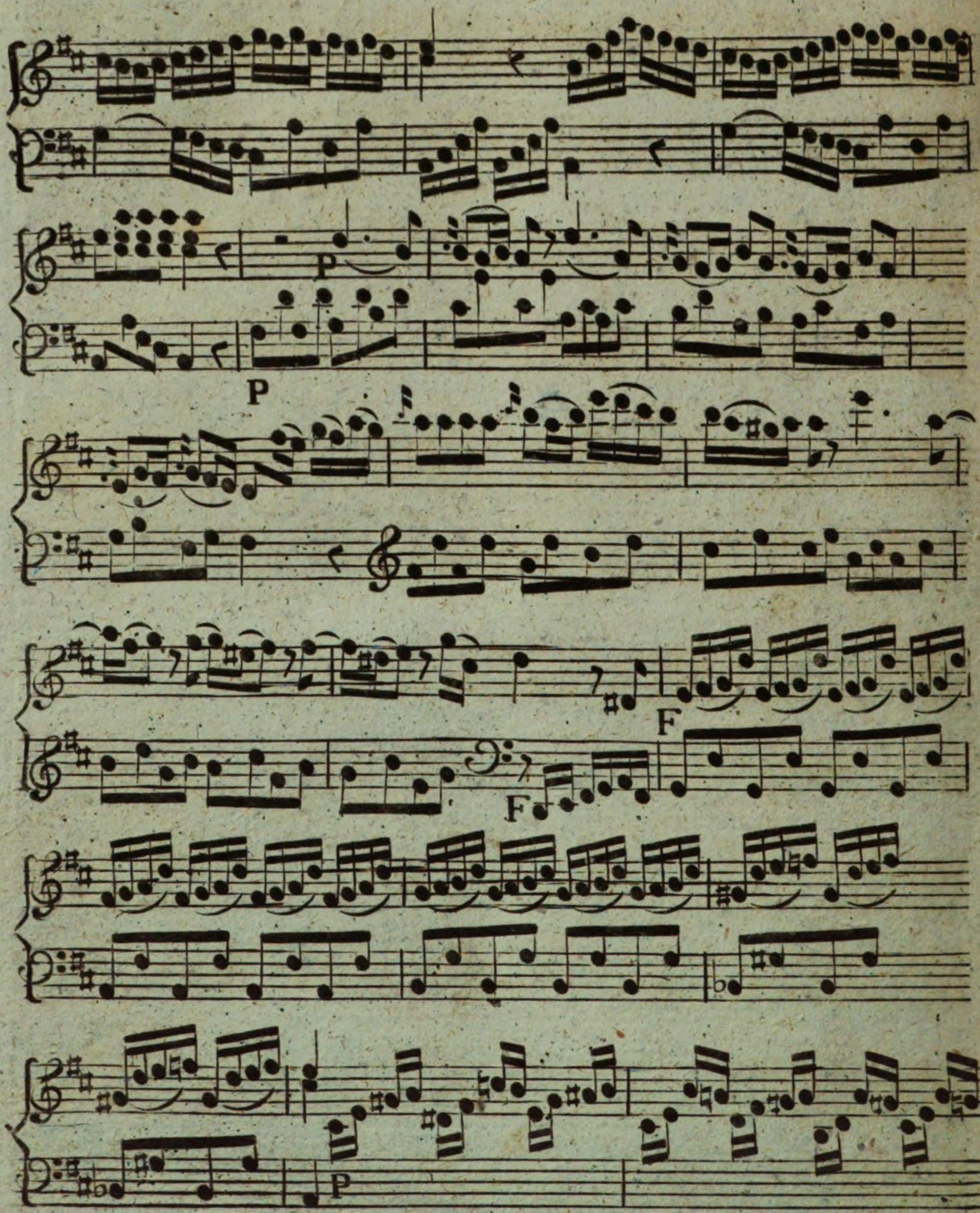
tr

cres:

P

P

F

F

P
P
F
F
P

cres:

F

F

11.

10.

P

P

F

F

tr

P

F. 99. Sonata. Allegro.—Mozart.

tr

P

P

cres:

P

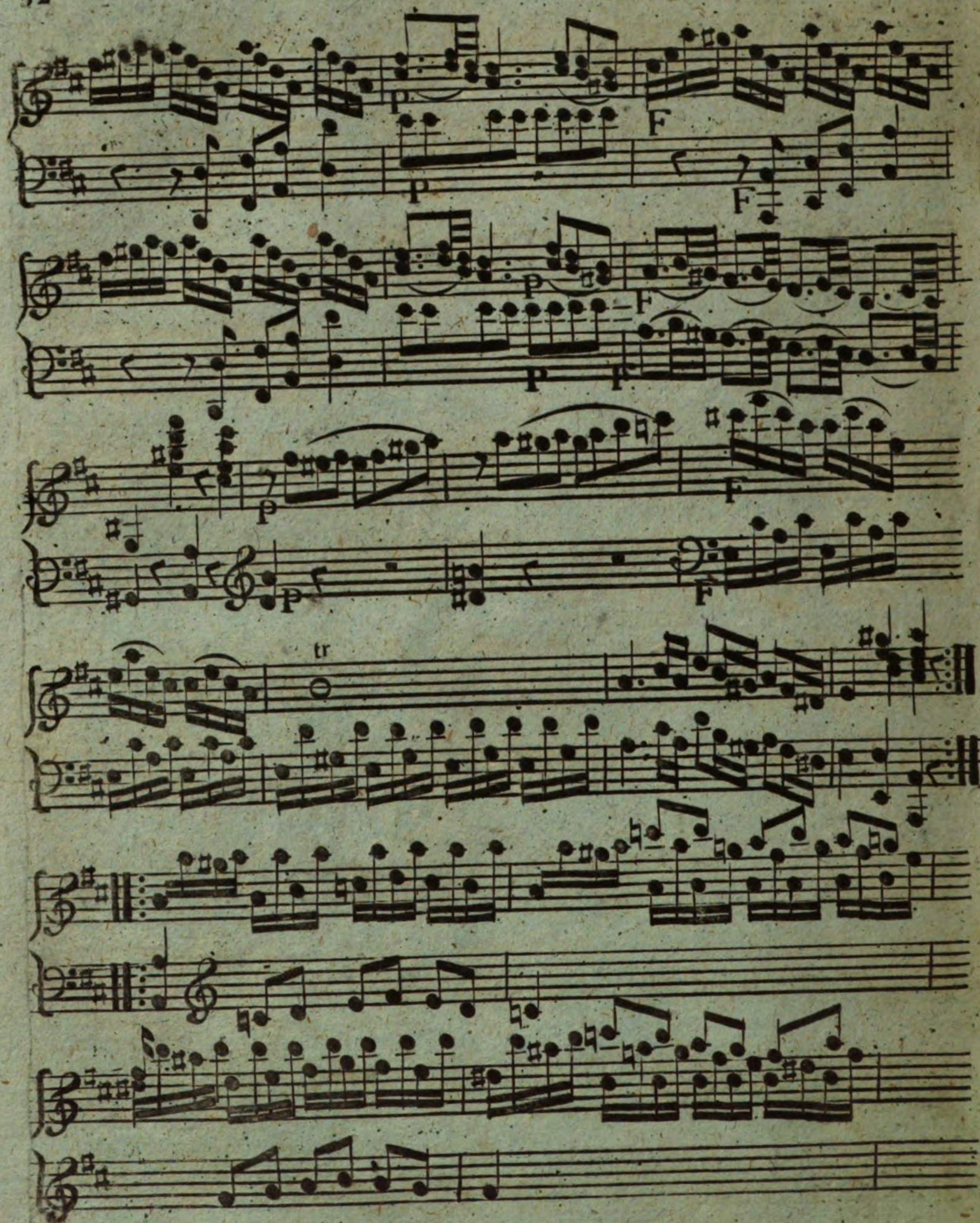
P

F

F

P

F


p
F
p
F
p
F
p
F
p
F
tr

P

cres:

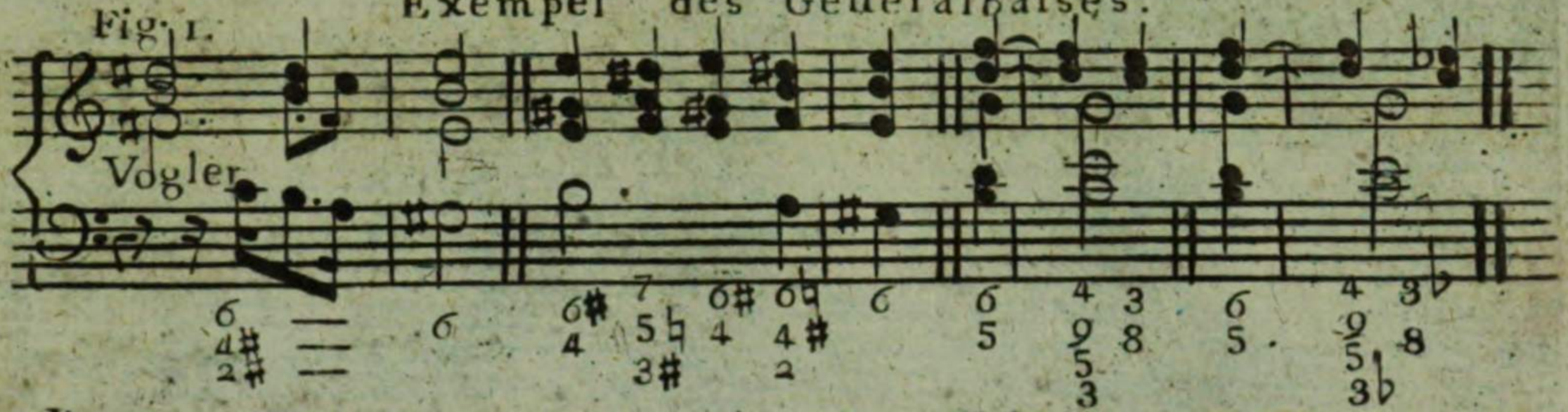
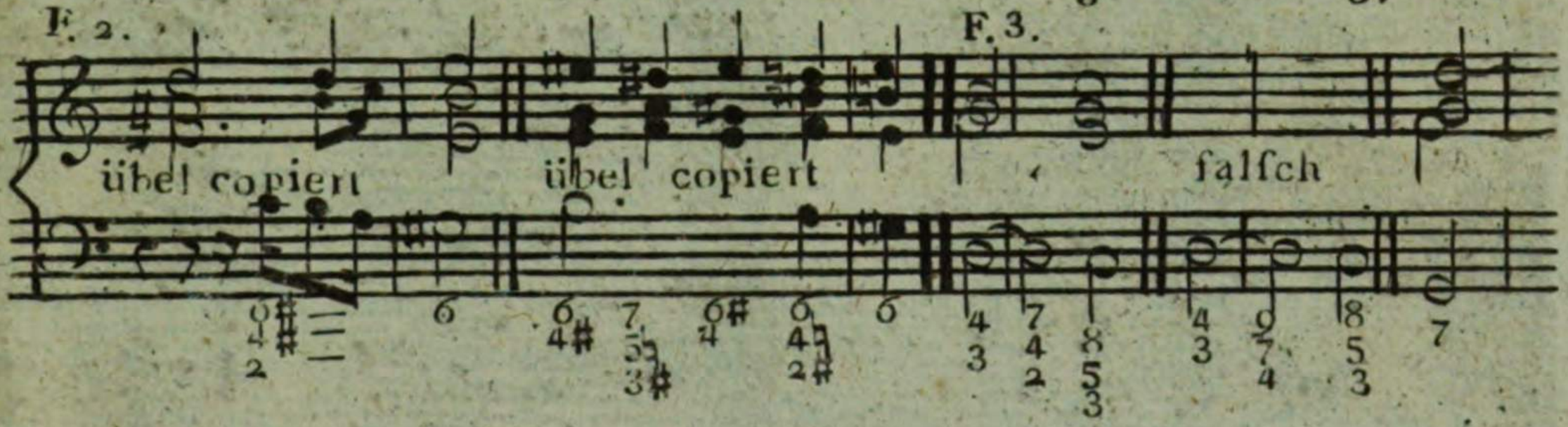
p

F

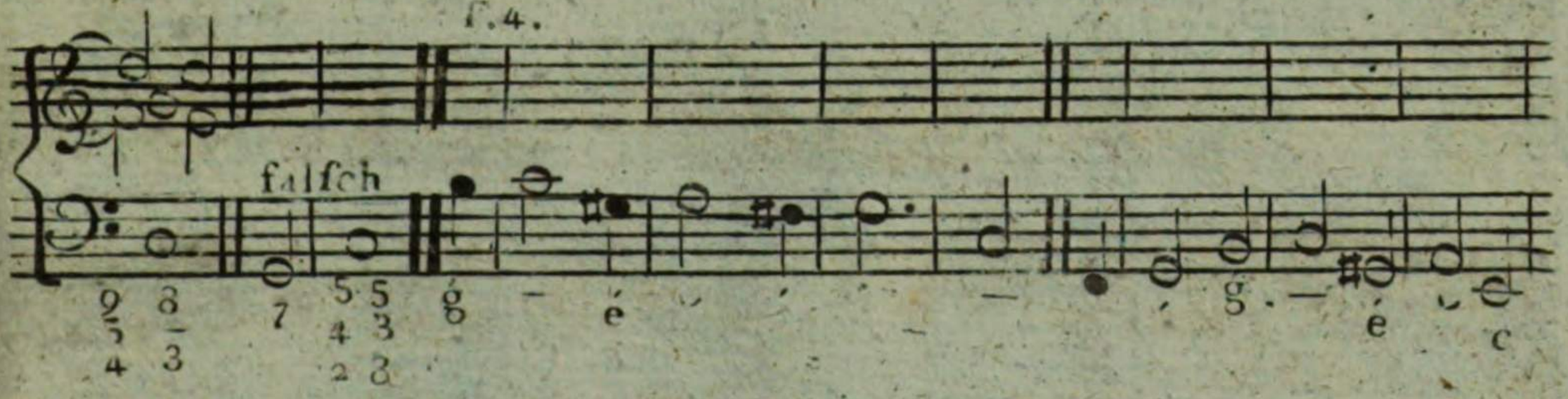
P

P

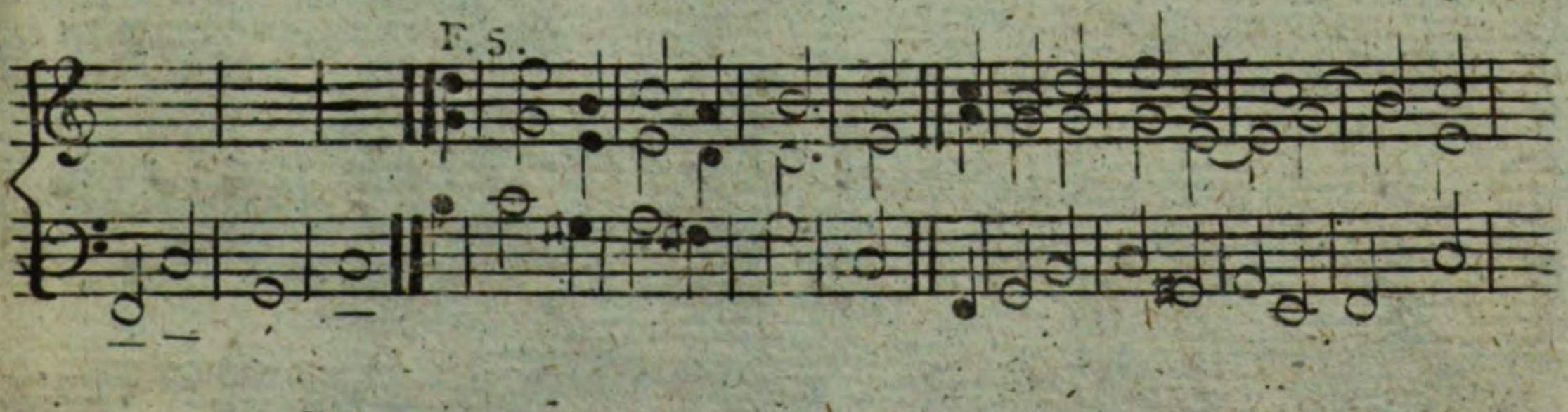
Exempel des Generalbaſses.

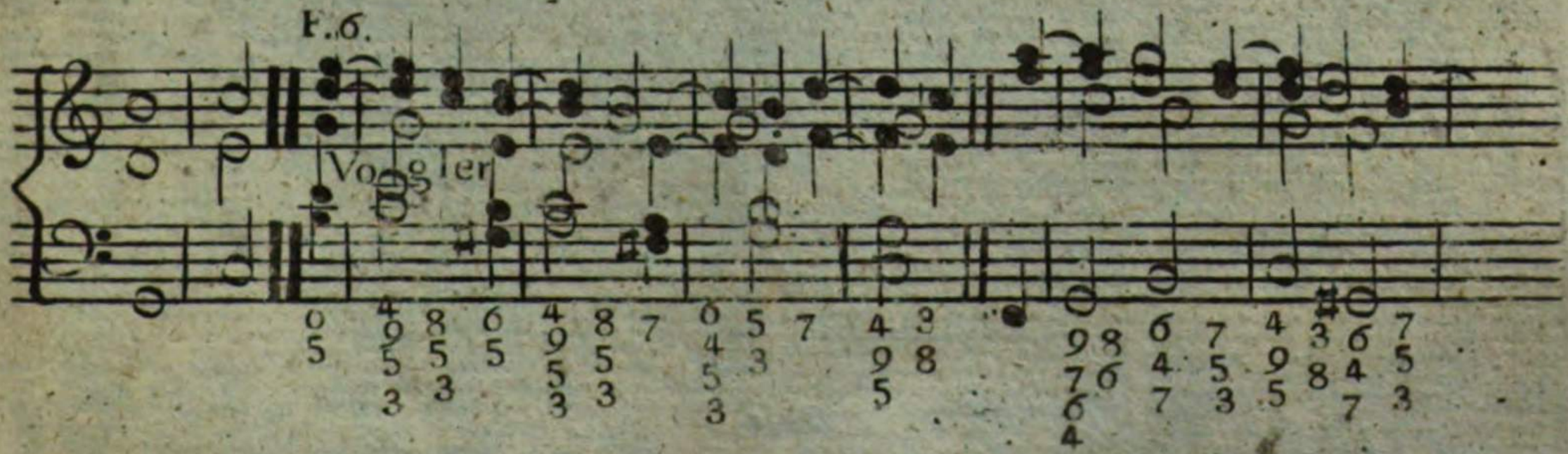
Fig. 1.

F. 2.

F. 3.

F. 4.



F. 5.



F. 6.

F. 7.

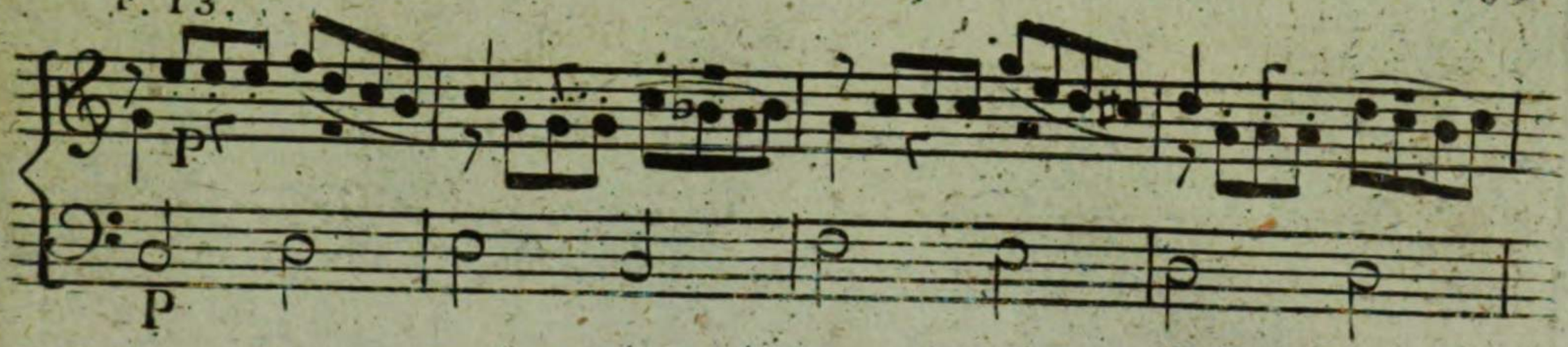
F. 8.

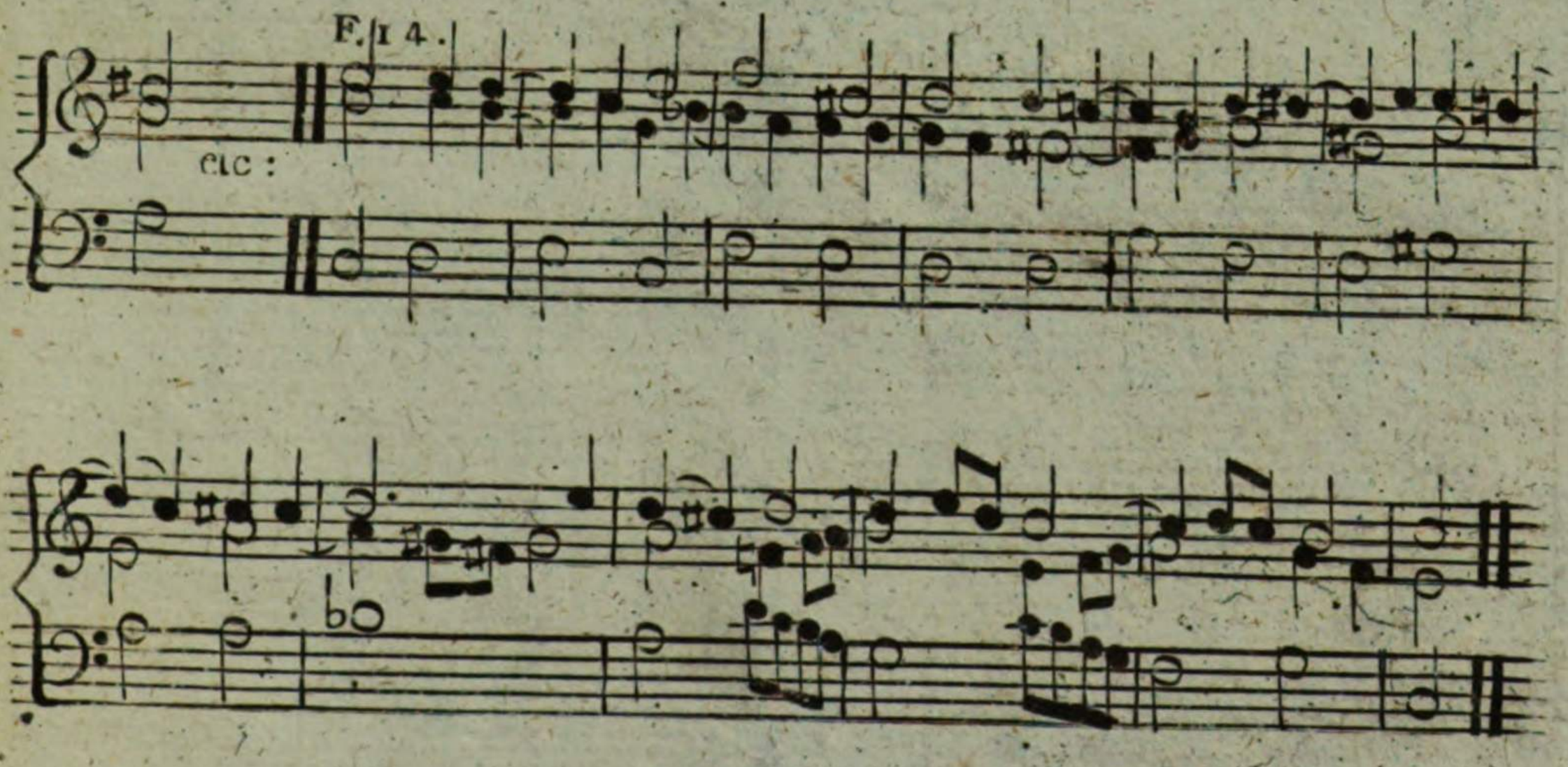
F. 9.

F. 10.

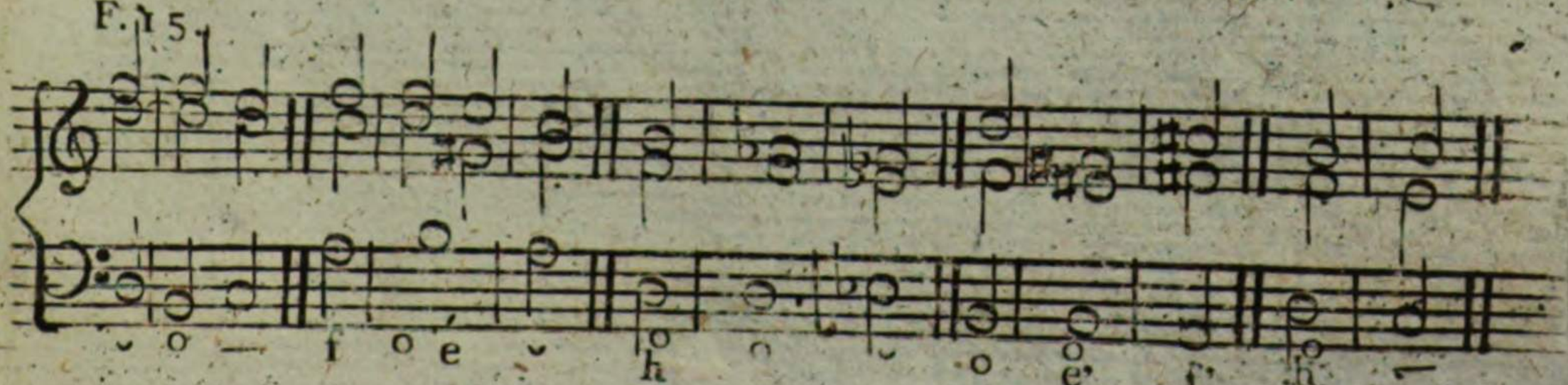
F. 11.

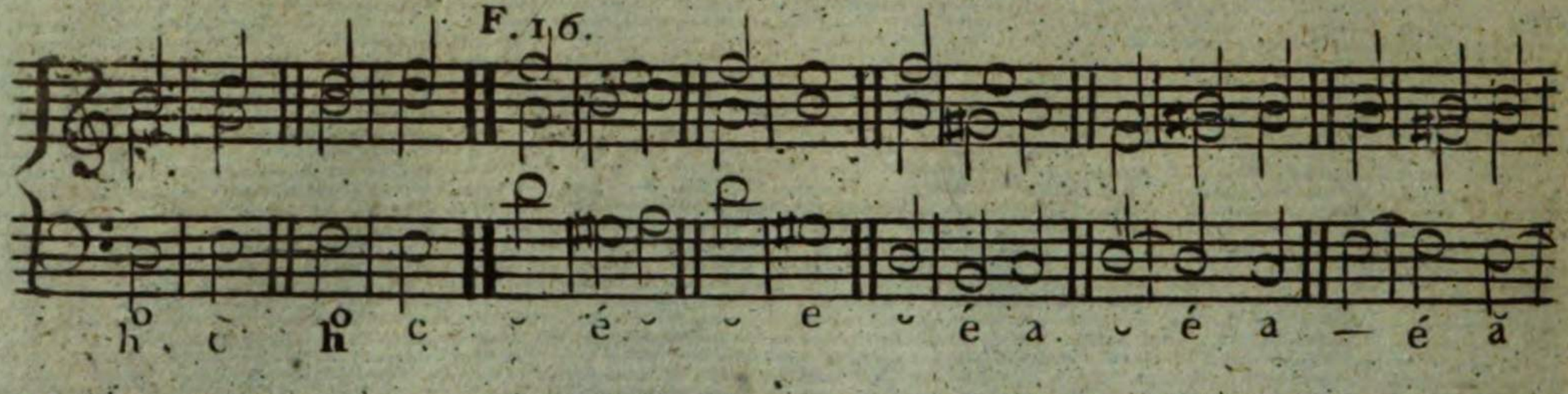
F. 12.

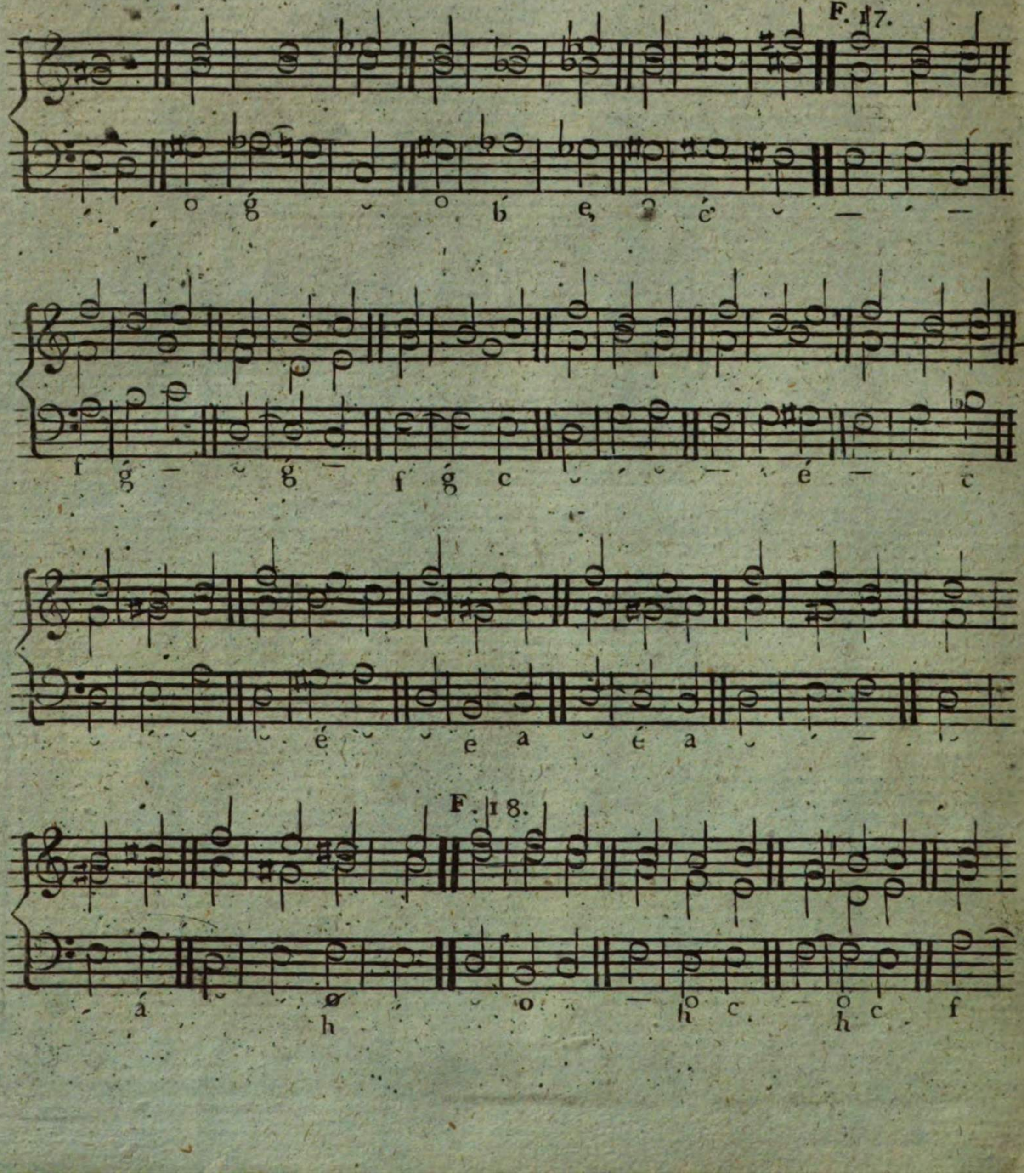
F. 13.

F. 14.



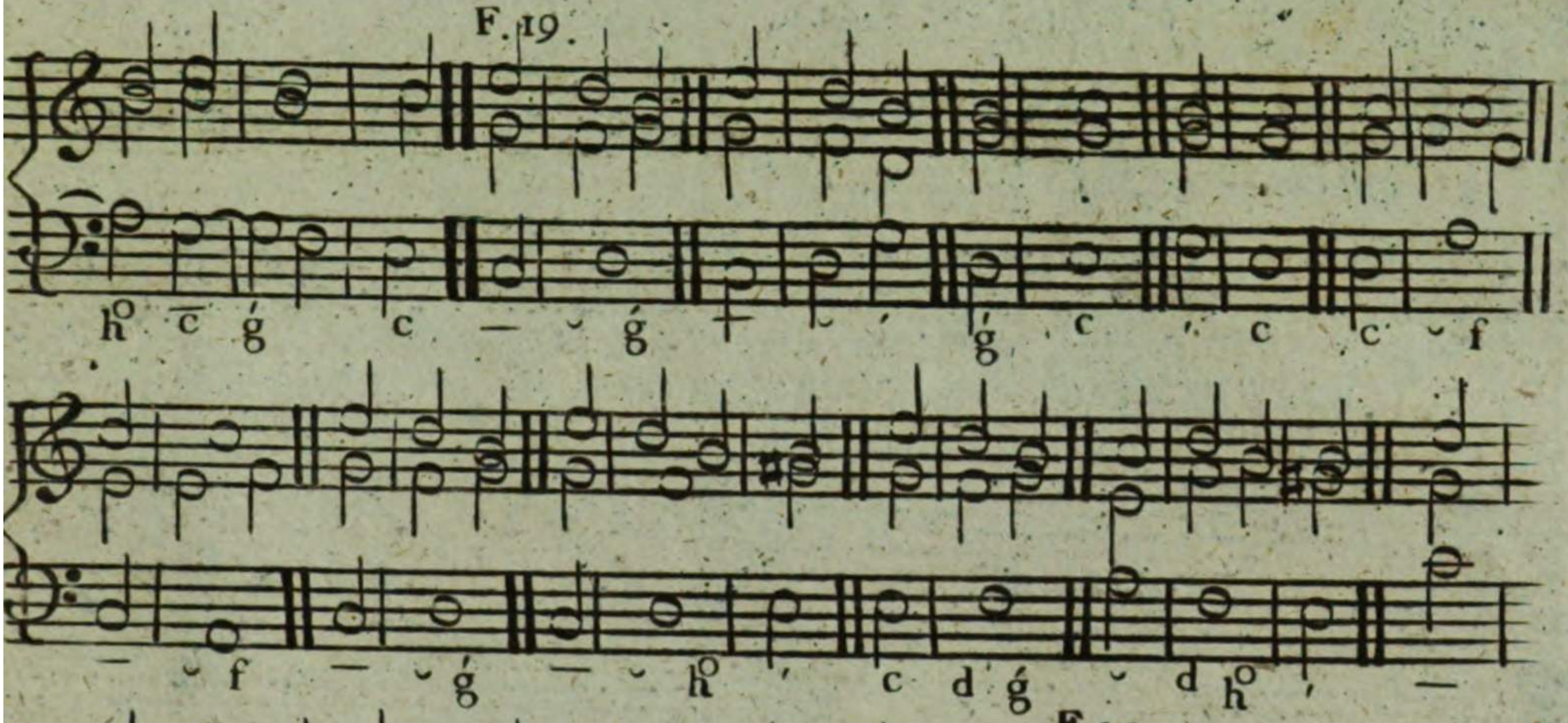
F. 15.

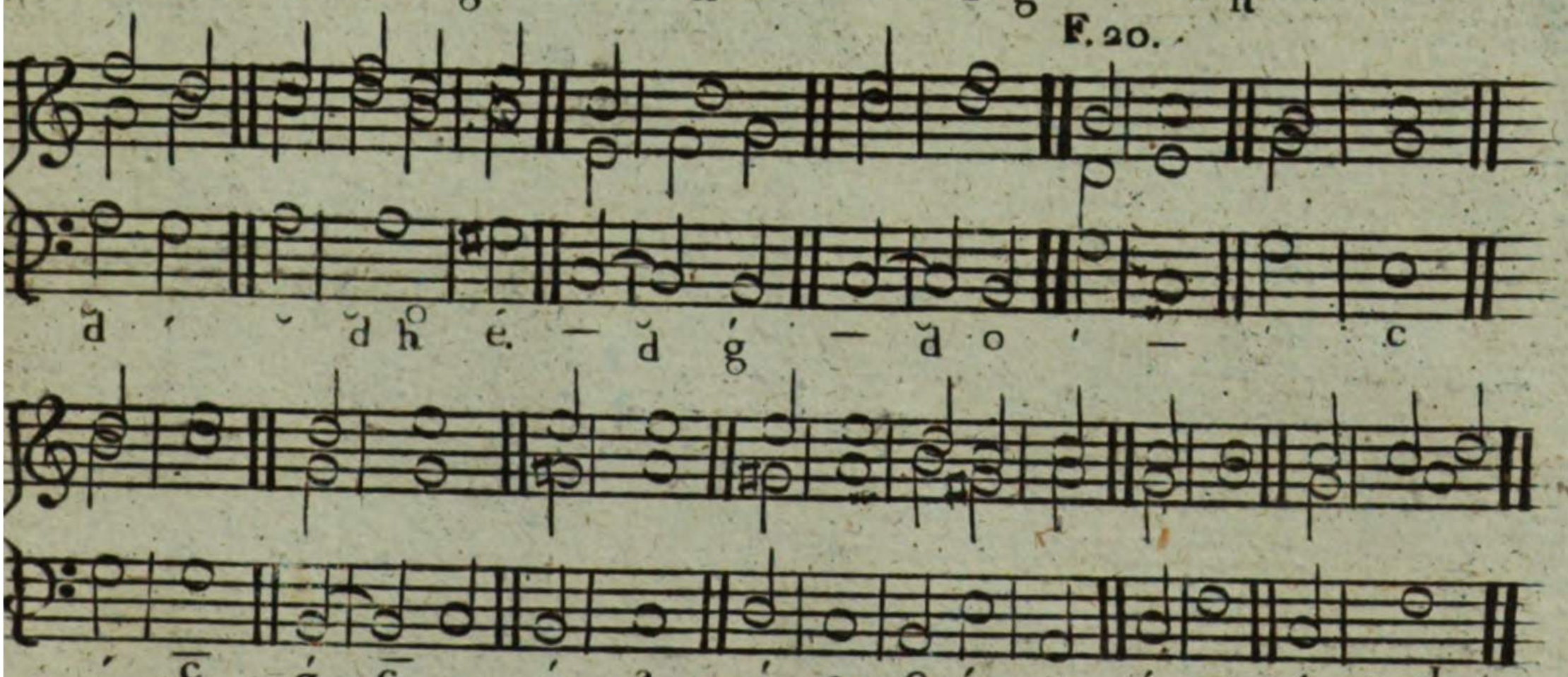


F. 16.

F. 17.



F. 18.

F. 19.

F. 20.



F. 21.

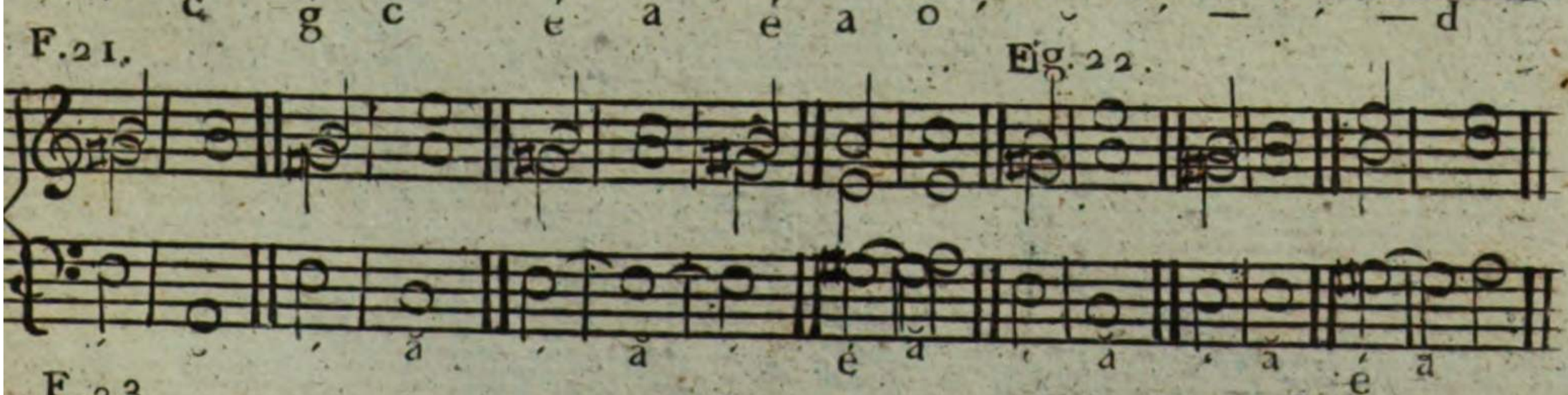
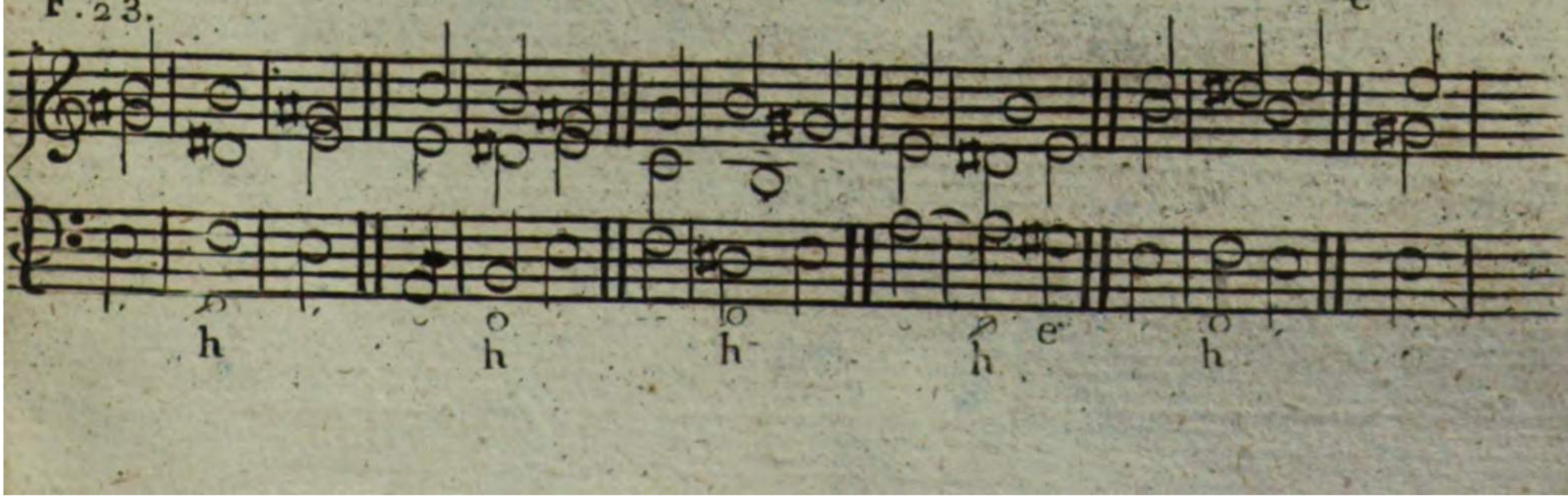
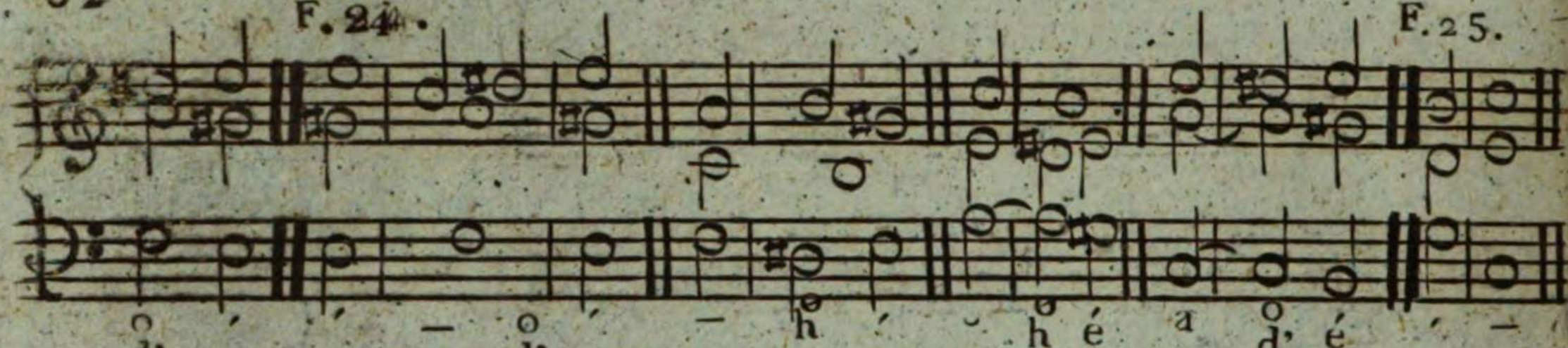
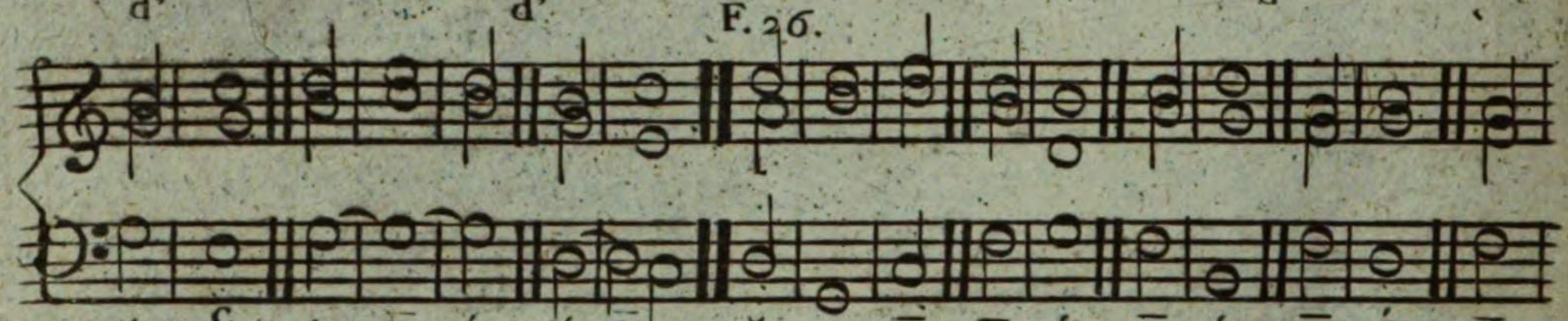



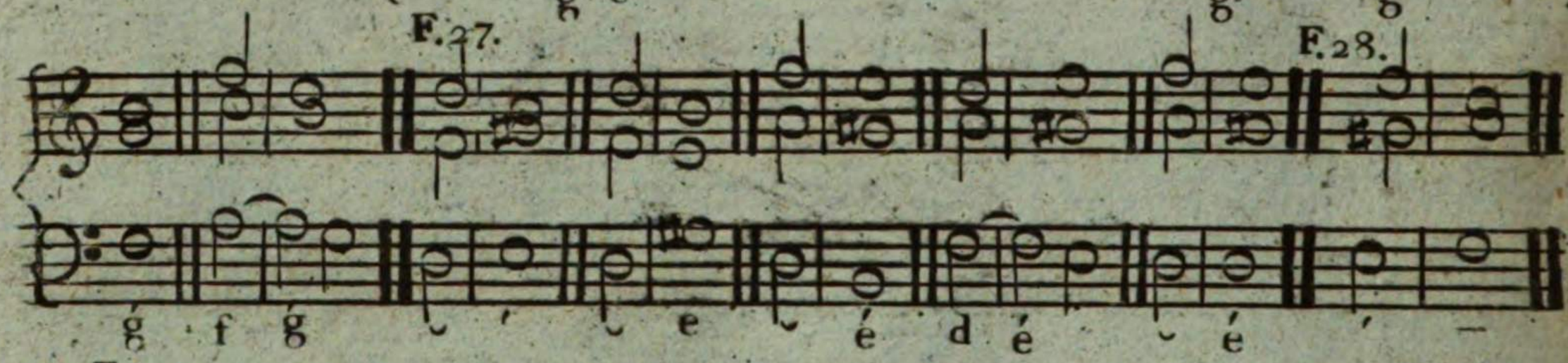
Fig. 22.

F. 23.

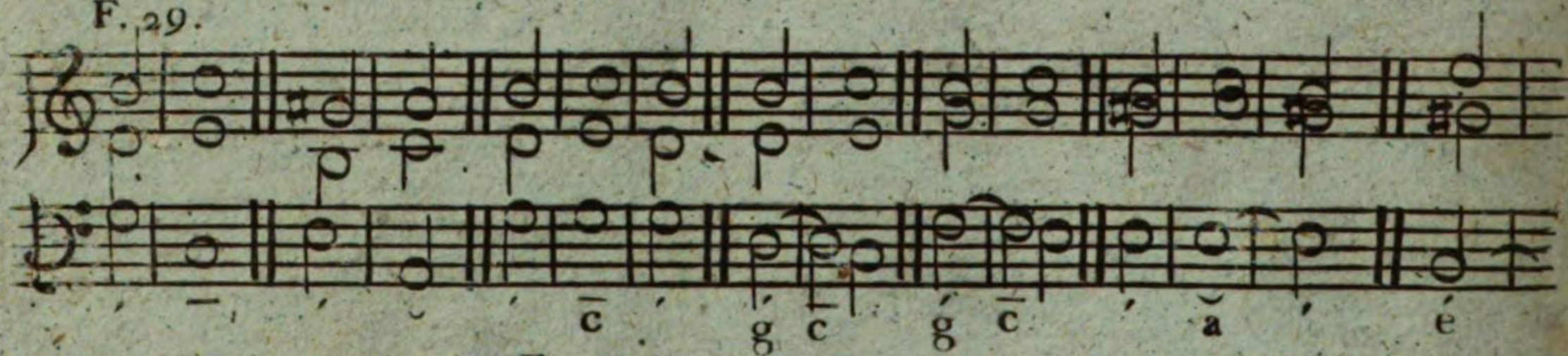


F. 24.

F. 25.

F. 26.

F. 27.



F. 28.

F. 29.

F. 30.

F. 31.

F.32.

F.33.

F. 34.

tasto f.

F.35.

t.f.

F. 36.

F.37.

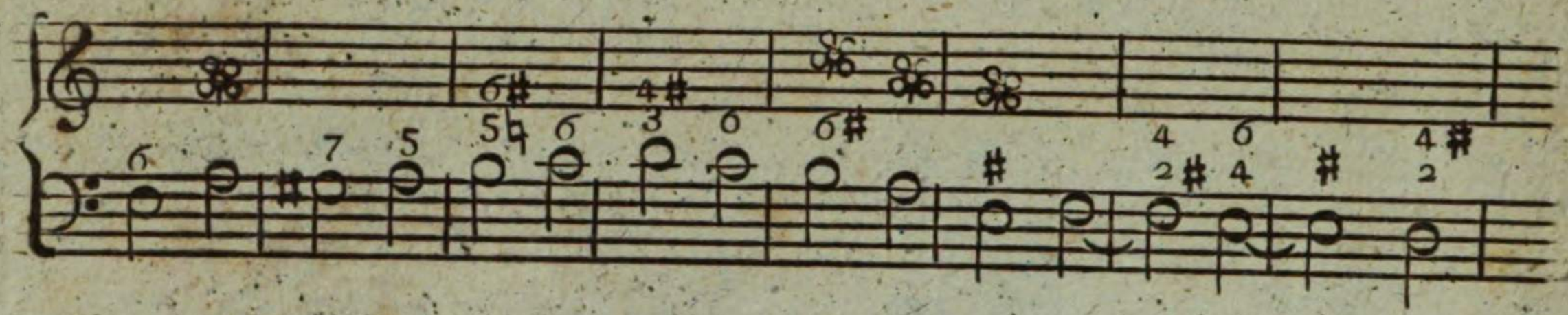
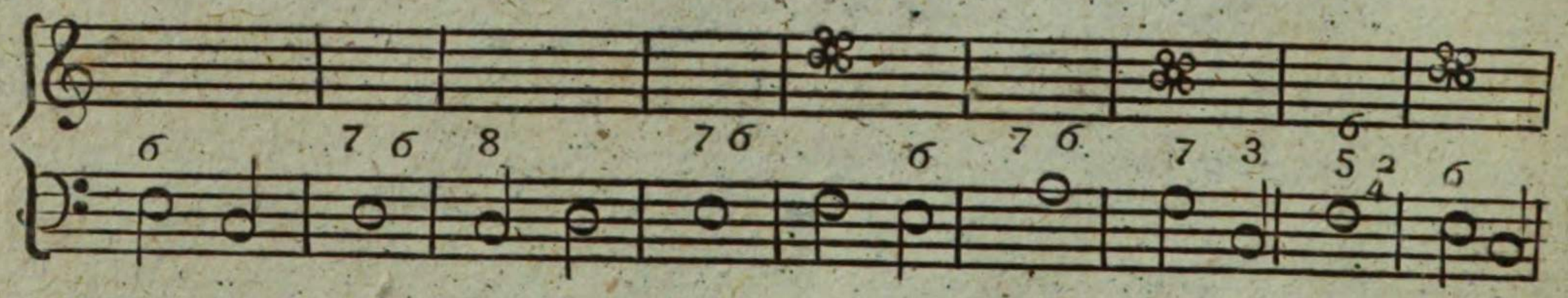
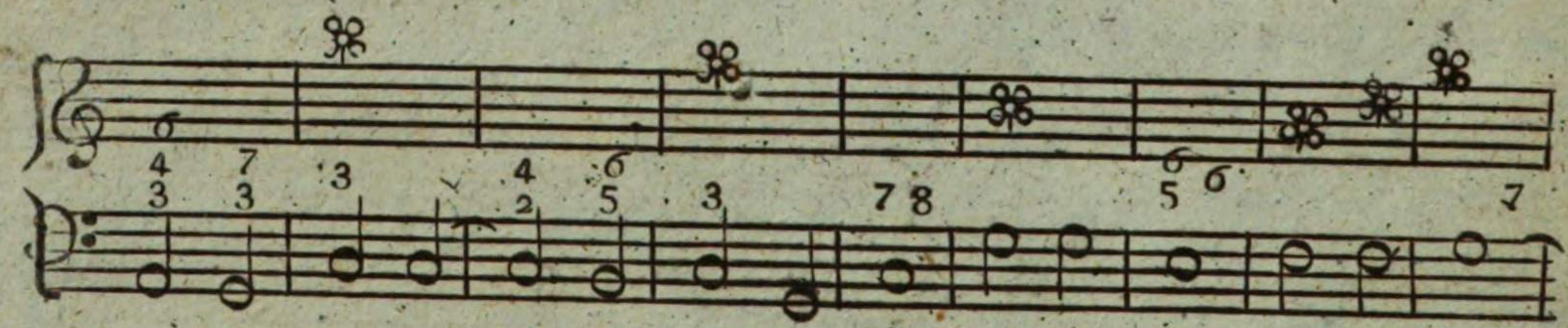
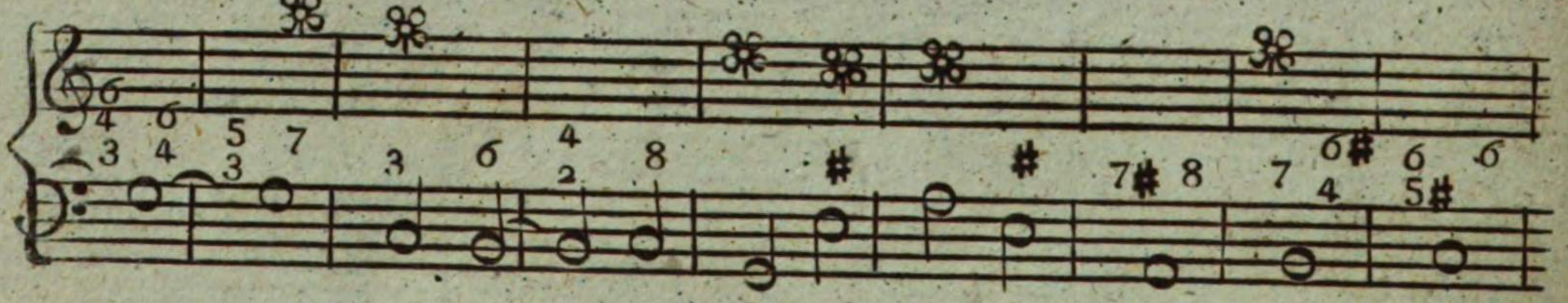
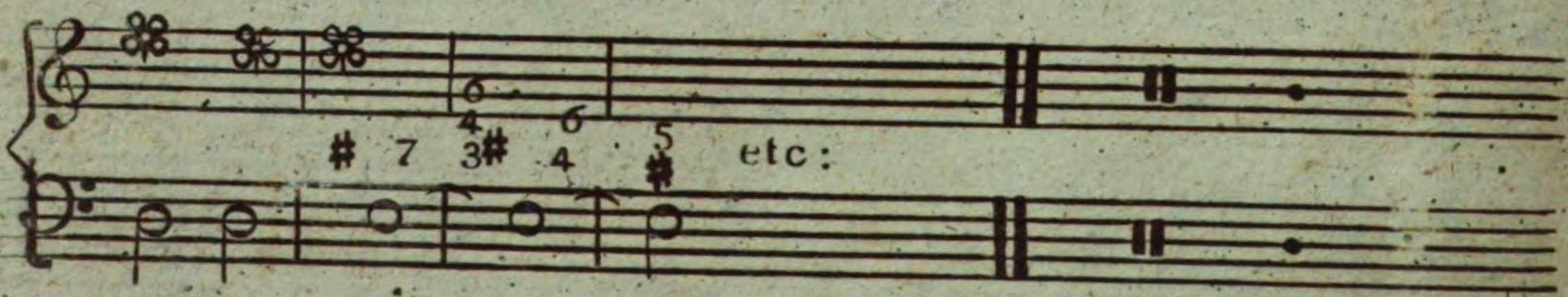
t. f.

a)

F.38.

b)

etc:

F.39.

etc: