

Vollständiges

LEHRBUCH

der
musikalischen Composition

oder:

ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie
(den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen
Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte
Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct,
die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz

im

KIRCHENSTYL

A. REICHA

von

Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation
in Paris.

Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt
und mit Anmerkungen versehen

von

CARL CZERNY.

Eigenthum der Verleger.

Eingetragen in das Vereins-Archiv

H. B. N.

bei Ant. Diabelli und Comp.

Graben N^o 1133.



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/vollstndigeslehr00reic>

Reicha's Compositionslehre.

ERSTER BAND,

enthaltend den

1^{ten} 2^{ten} u. 3^{ten} Theil

oder

die Abhandlung von der
praktischen Harmonie.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Grafen N^o 1133.

THE

THE



Première Partie.



TABLE DES MATIÈRES DE LA PREMIÈRE PARTIE.

Des sons et des intervalles . Page	5.
Classification des intervalles . P	6.
Tableau des intervalles avec leur renversement . P	9.
Des accords . P	11.
Classification des accords . P	11.
Des renversements des accords . P	15.
Tableau des accords avec leurs renversements usités . P	16.
Observations sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites . P	18.
Formules des demi-cadences . P	18.
Formules des cadences parfaites . P	19.
Formules des cadences rompues . P	19.
Sur la Basse . P	20.
Observation importante sur la quarte juste par rapport à la basse . P	21.
De l'enchaînement des accords parfaits . P	27.
De la position des accords ou distribution des notes entre les différentes parties . P	32.
Du mouvement des parties . P	34.
De la préparation et de la résolution des accords dissonans . P	39.
Des marches de septièmes . S	47.
Suite de la préparation et de la résolution des accords dissonans . P	50.
Observations sur les notes, que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords . P	55.
Des modulations . P	58.
Remarque importante sur la durée des accords intermédiaires, qui servent à passer d'un ton à l'autre . P	64.
Des tons relatifs . P	65.
Remarques générales sur les modulations . Page	70.
Des modulations ou transitions enharmoniques . P	75.

INHALT DES ERSTEN THEILS.

Von den Tönen und Intervallen . Seite	5.
Klassen=Eintheilung der Intervalle . S	6.
Tabelle der Intervalle mit ihrer Umkehrung . S	9.
Von den Accorden . S	11.
Klassen=Eintheilung der Accorde . S	11.
Von der Umkehrung der Accorde . S	15.
Tabelle der Accorde mit ihren gebräuchlichen Umkehrungen . S	16.
Bemerkungen über die halben und ganzen Cadenzen . S	18.
Beispiele halber Cadenzen . S	18.
Beispiele ganzer Cadenzen . S	19.
Beispiele unterbrochener Cadenzen . S	19.
Vom Bass . S	20.
Wichtige Bemerkung über die reine Quart in Bezug auf den Bass . S	21.
Von der Verbindung der vollkommenen Accorde . S	27.
Von der Lage der Accorde, oder Vertheilung der Noten in die verschiedenen Stimmen . S	32.
Von der Fortschreitung (Bewegung) d. Stimmen . S	34.
Von der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde . S	39.
Von der Fortschreitung der Septimen . S	47.
Fortsetzung der Vorbereitung und Auflösung der dissonierenden Accorde . S	50.
Bemerkungen über die Noten, welche man in den Accorden verdoppeln oder auslassen kann . S	55.
Von den Modulationen . S	58.
Wichtige Bemerkung über die Dauer der Zwischenaccorde, welche zur Fortschreitung aus einer Tonart in die andere dienen . S	64.
Von den verwandten Tonarten . S	65.
Allgemeine Bemerkung über die Modulationen (Ausweichungen) . S	70.
Von den enharmonischen Ausweichungen . Seite	75.

PREFACE.

En comparant la musique moderne avec les compositions qui ont précédé le dix-huitième siècle, on y trouve une différence très remarquable. Dans ces dernières on n'appergoit guère que des combinaisons compliquées et artificielles de l'harmonie. Les productions musicales de ce tems étoient plutôt une science abstraite qu'un bel art destiné à émonvoir l'âme et à toucher le coeur. Aussi l'enseignement d'une telle composition étoit-il peu favorable au goût, à l'imagination, au sentiment, au génie : C'est cet enseignement aride qui fait la base de la plus grande partie des traités sur la composition musicale, publiés jusqu'à présent. Il en résulte que ces ouvrages se trouvent incomplets et le plus souvent en contradiction avec la musique moderne dans laquelle on doit éviter de froids calculs et ne mettre, au contraire, que des idées, du sentiment, du goût, des effets, de la mélodie, de la variété, de la vérité dans les tableaux de la musique imitative &c.

Il est vrai que quelques personnes de nos jours, aimant passionnément leur art, ont publié des ouvrages conçus autrement que ceux qui les ont précédés, mais, malgré tout ce qu'ils ont de bon, ces derniers ouvrages manquent encore de développemens nécessaires. On auroit, par exemple, désiré de trouver dans les ouvrages sur l'harmonie, des éclaircissemens satisfaisans sur les objets suivans : 1^o La cause principale qui rend la Basse fautive ; 2^o Une théorie instructive et complète des modulations ; 3^o Les lois d'après lesquelles la nature lie les différens accords entr'eux ; 4^o Une théorie plus étendue des notes accidentelles, c'est-à-dire de celles qui ne comptent pas dans l'harmonie ; 5^o Les moyens de créer des marches harmoniques ; 6^o Le principe d'après lequel on peut briser correctement les accords ; 7^o Les ressources harmoniques renfermées dans la même gamme ; 8^o La possibilité de doubler, tripler et quadrupler l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties ; 9^o Les conditions à observer dans

VORREDE.

Beim Vergleich der neueren und moderner Musik mit den Tonwerken, welche dem achtzehnten Jahrhundert vorangingen, findet man zwischen beiden einen sehr merkwürdigen Unterschied. In den letzteren kann man selten mehr, als künstlich berechnete Zusammensetzungen der Harmonie wahrnehmen. Die musikalischen Erzeugnisse jener Zeit waren mehr die Früchte einer abstrakten Wissenschaft, als eine schöne, zum Seelenreiz und zur Rührung des Herzens bestimmte Kunst. Auch der Unterricht in einer solchen Compositionsart war dem Geschmack der Fantasie, dem Gefühl, dem Genie wenig günstig. Die meisten bis jetzt erschienenen Compositionslehrbücher wurden auf diesen trockenen Grund gebaut. Daher sind diese eben so unvollständig, als äusserst häufig mit der neueren Musik im Widerspruch, in welcher man kalte Berechnungen vermeiden, und dagegen nur Ideen, Gefühl, Geschmack, Wirkung, Melodie, Abwechslung, Wahrheit in den Bildern der musikalischen Malerei, &c. anwenden soll.

Wohl haben mehrere die Kunst leidenschaftlich liebende Männer unserer Zeit, hierüber Werke herausgegeben, die von andern Ansichten besetzt sind, als ihre Vorgänger, aber ungeachtet alles des Guten, das diese Arbeiten enthalten, fehlt es ihnen doch an manchen nothwendigen Entwicklungen. Man würde, z. B., in den Werken über die Harmonielehre, befriedigende Aufklärungen über folgende Gegenstände zu wünschen haben : 1^{ten} Die Ursache, warum der Bass fehlerhaft werden kann. 2^{ten} Eine belehrende und vollständige Theorie der Modulationen. 3^{ten} Die Gesetze, nach welchen die Natur die verschiedenen Accorde unter einander verbindet. 4^{ten} Eine vollständigere Theorie der durchgehenden (zufälligen) Noten, das heisst derjenigen, die nicht zur Harmonie gerechnet werden. 5^{ten} Die Mittel um harmonische Fortschreitungen zu bilden. 6^{ten} Der Grundsatz, nach welchem die Accorde regelmässig zertheilt (gebrochen) werden können. 7^{ten} Die harmonischen Hülfquellen, welche jede Tonleiter enthält. 8^{ten} Die Möglichkeit, die zwei- und vierstimmige Harmonie zu verdoppeln, zu verdrei- und zu vervierfachen. 9^{ten} Die Bedingungen, welche bei der ausnahmsweisen

l'enchaînement des accords par exceptions; 10°
L'art de rendre l'harmonie avec l'orchestre.

Je me suis appliqué en conséquence à donner, dans ce cours, autant du moins que mes faibles talents me l'ont permis, les éclaircissemens désirés; et j'en ai donné, non-seulement sur les articles dont il vient d'être parlé, mais encore sur d'autres matières concernant l'harmonie pratique.

Afin de rendre cet ouvrage plus générale-ment utile, j'ai eu devoir prescrire des règles pour écrire correctement la musique libre et fondre ensemble les principes de la musique ancienne et moderne.

Dans un ouvrage de cette nature, le texte ne pouvant acquérir de l'évidence qu'autant qu'il est appuyé d'exemples, je les ai multipliés. Outre l'impossibilité de trouver tous ceux dont j'avais besoin à chaque instant, j'ai pensé qu'en les créant moi-même ils s'identifieraient mieux avec le texte.

Il m'a aussi paru plus avantageux pour les élèves de ne mettre, autant que possible, les exemples que sur une ou deux portées et de ne pas multiplier les clefs sans nécessité.

Verkettung der Accorde zu beobachten sind. 10^{te}
Die Kunst, die Harmonie auf Orchester-Werke anzuwenden.

Ich habe mich, wenigstens so viel meine schwachen Kräfte erlaubten, bestrebt, im vorliegenden Werke diese gewünschten Erläuterungen zu geben, und ich gab deren nicht nur über die eben angeführten Gegenstände, sondern auch über andere, welche die praktische Harmonielehre betreffen.

Um die Nützlichkeit dieses Werkes allgemeiner zu machen, glaubte ich die Regeln, nach welchen die Musik des freien Styls korrekt gesetzt werden muss, vorzuschreiben, und hiedurch die Grundsätze der älteren und neueren Tonkunst mit einander verschmelzen zu müssen.

Da in einem Werke dieser Art, der Text die nöthige Klarheit nur durch Beispiele erhalten kann, so gab ich deren eine grosse Zahl; und in der Unmöglichkeit, stets alle diejenigen aufzufinden, die ich eben in jedem Augenblicke nöthig hatte, glaubte ich, indem ich sie selber erfand, dieselben mit der Idee der Worte besser zu vereinbaren.

Es schien mir auch für die Schüler vortheilhafter, um nicht unnöthig die Schlüssel zu vermehren, die Beispiele nur in einem, oder zweien zu setzen.

VORREDE des ÜBERSETZERS.

Durch die Übertragung dieses grossartigen, und alle Theile der Harmonielehre erschöpfenden Werkes in die deutsche Sprache, dürfte der musikalischen Welt ein bedeutender Dienst geleistet werden. Die Kunst, dem Schüler nicht nur mit Klarheit alle Regeln, sondern auch deren mannigfache Ausübung in allen Gestalten der neueren Musik zu zeigen; die Art, die strengen, auf die Natur begründeten Grundsätze der Tonsetzkunst mit den ästhetischen, sich immer erweiternden Forderungen der Zeit, und selbst des Geschmacks in Einklang zu bringen; endlich die Bündigkeit, mit der alles auf einfache, unwandelbare Grundursachen zurückgeführt, und eine Regel und Bemerkung folgerichtig aus der andern entwickelt wird, — setzen dieses Werk des geachteten Verfassers in die Reihe des Besten, was jemals über diese Gegenstände gedacht worden ist.

Der Styl des Originals ist klar, fasslich, und für jede Klasse von Schülern berechnet. Ich bestrebe mich, in dieser Übersetzung ihm eben so schmucklos und unzweideutig wiederzugeben, so wie meine Anmerkungen nur den Zweck haben, dem Schüler hie und da manche Erleichterung des Einübens und der Ausarbeitung der Aufgaben anzudeuten.

Wien, im März 1832.

Carl Czerny.

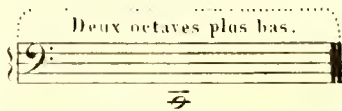
PREMIERE PARTIE.

Des Sons et des Intervalles.

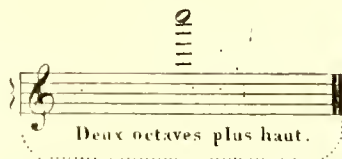
Le Son musical n'est autre chose que le résultat des vibrations ou oscillations des corps élastiques, (et en même temps) Sonores, lors que ces vibrations se font avec la vitesse nécessaire pour être appréciables à nos organes auditifs.

L'air, qui est lui-même le corps le plus élastique, reçoit immédiatement ces oscillations et comme véhicule, les communique à notre oreille. C'est ce mouvement régulier d'air provoqué par un corps sonore qui forme le Son proprement dit, lequel ne pourrait être apprécié ni senti sans cet élément, ainsi que le prouve la machine Pneumatique, sous la quelle nul Son ne se fait entendre à cause de l'absence de l'air. La gravité d'un Son est toujours en raison inverse du nombre des vibrations; ainsi moins un corps sonore fait de vibrations dans un tems déterminé, plus le Son qu'il produit est grave; et plus il en fait, plus le Son est aigu.

Le son le plus bas que notre oreille soit en état d'apprécier fait à peu près trente deux vibrations dans une seconde; il correspond à l'*Ut* suivant:



et le plus haut en fait seize mille trois cent quatre vingt quatre; il correspond à l'*Ut* suivant:



Ainsi tous les Sons musicaux, c'est-à-dire, ceux qui sont appréciables, se trouvent renfermés entre ces deux *Ut*. Tous ces Sons se divisent en neuf octaves, dont l'octave la plus inférieure et les deux octaves les plus aigues ne se pratiquent cependant pas généralement, de sorte que les Sons usités se réduisent à peu près à ceux renfermés entre les deux *Ut* suivants:



ERSTER THEIL.

Von den Tönen und Intervallen.

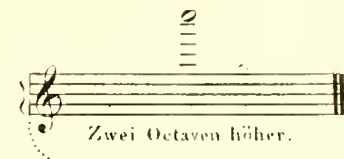
Der musikalische Ton ist nichts Anders als die Wirkung der Schwingungen, oder der zittern den Bewegung elastischer, (ausdehnbarer) und zugleich klangvoller Körper, wenn diese Schwingungen so schnell geschehen, dass sie unseren Gehörorganen vernehmlich werden.

Die Luft, an sich selbst der elastischste Körper, empfängt diese Schwingungen unmittelbar durch die Erschütterung, und trägt, als Beförderungsmittel, selbe an unser Ohr. Diese regelmässige, durch die Erschütterung des klingenden Körpers erregte Beweglichkeit der Luft ist es, die den Ton eigentlich bildet, der sonst, ohne dieses Element, weder erkannt noch gehört werden könnte, wie die Luftpumpe beweist, unter welcher wegen Abwesenheit der Luft, kein Schall gehört werden kann. Der Gehalt des Tones ist stets im umgekehrten Verhältniss mit der Zahl der Schwingungen, also je weniger Schwingungen ein Tönen der Körper in einem bestimmten Zeitraum macht, desto schwerer (tiefer) ist der Ton, den er giebt; je mehr er deren macht, desto feiner (höher) ist dieser.

Der tiefste Ton, den unser Ohr zu fassen im Stande ist, macht beiläufig 32 Schwingungen in einer Sekunde. Er stimmt mit folgendem C überein:



und der höchste macht deren 16384, und stimmt mit folgendem C überein:



Also sind alle erkennbaren musikalischen Töne zwischen diesen zwei C enthalten. Alle diese Töne werden in neun Octaven eingetheilt, von denen jedoch die tiefste, und die zwei höchsten nicht gewöhnlich gebraucht werden, so dass sämtliche benutzbaren Töne ungefähr zwischen den zwei folgenden C eingeschlossen sind:



Les Notes ont été imaginées pour représenter les Sons; c'est par elles que le compositeur exprime ses idées: elles sont pour lui ce que les couleurs sont pour le peintre.

Les Sons peuvent non seulement être entendus successivement, mais aussi simultanément; dans le premier cas ils servent à créer la Melodie: dans le second, à produire l'Harmonie.

La première opération qu'on entreprend avec les Sons, sous le rapport de l'Harmonie, consiste à faire la comparaison d'un Son avec un autre: la distance qu'on y trouve s'appelle Intervalle; mais, comme on peut comparer le même Son avec beaucoup d'autres, il est évident qu'il existe aussi différents Intervalles. On divise ces Intervalles en Secondes, Tierces, Quartes, etc: comme on peut le voir par le Tableau suivant, on l'on a indiqué en même temps le nombre de demi-Tons dont chacun des Intervalles est composé.

CLASSIFICATION DES INTERVALLES.*

OBSERVATION:

Il ne faut point confondre deux Intervalles différents qui renferment la même quantité de demi-Tons.

Ainsi la Seconde augmentée # et la Tierce mineure, # dont chacune contient trois demi-Tons, ne sont pas du tout composées des mêmes Sons, car la Tierce mineure (Ut-Mib) est une consonnance, tandis que la Seconde augmentée (Ut-Reg) est une dissonance.

Il est donc évident que ces deux Intervalles sont très différents dans la nature, quoique sur le Piano-forte (qui est tempéré et rend par là supportable la différence qui se trouve entre ces deux Intervalles) on les frappe avec les mêmes Touches.

Die Noten wurden erfunden um die Töne vorzustellen; durch sie drückt der Tonsetzer seine Gedanken aus; sie sind für ihn, was die Farben für den Maler.

Die Töne können nicht nur nacheinander folgend, sondern auch gleichzeitig gehört werden. Im ersten Falle dienen sie, die Melodie, im zweiten, die Harmonie hervorzubringen.

Das Erste, was man mit den Tönen, in Rücksicht der Harmonie, vorzunehmen hat, ist, das Verhältniss eines Tones zu dem Andern wahrzunehmen; den Raum, den man zwischen beiden findet, nennt man das Intervall (*Zwischenraum*), aber da man denselben Ton auf diese Art mit vielen Andern in Verhältniss setzen kann, so ist es klar, dass es auch verschiedene Intervalles giebt. Man theilt diese Intervalles in Secunden, Terzen, Quarten, etc: ein, wie aus folgender Tabelle zu sehen, wo auch die Zahl der halben Töne angezeigt ist, aus denen jedes dieser Intervalles sich bildet.

EINTHEILUNG DER INTERVALLE.*

SECONDES. SECUNDEN.			
Unisson. Unison.	Minéure. Klein.	Majeure. Gross.	# Augmentée. Übermässig.
	Demi-Ton. Halber-Ton.	Deux demi-Tons. Zwei halbe Töne.	Trois demi-Tons. Drei halbe Töne.
TIERCES. TERZEN.			
Diminuée. Vermindert.	# Minéure. Klein.	Majeure. Gross.	Augmentée. Übermässig.
Deux demi-Tons. Zwei halbe Töne.	Trois demi-Tons. Drei halbe Töne.	Quatre demi-Tons. Vier halbe Töne.	Cinq demi-Tons. Fünf halbe Töne.
QUARTES. QUARTEN.			
Diminuée. Vermindert.	Juste. Rein.	Augmentée. Übermässig.	
Quatre demi-Tons. Vier halbe Töne.	Cinq demi-Tons. Fünf halbe Töne.	Six demi-Tons. Sechs halbe Töne.	
QUINTES. QUINTEN.			
Diminuée ou fausse quinte. Vermindert. falsche Quinte.	Parfaite. Vollkommen: rein.	Augmentée. Übermässig.	
Six demi-Tons. Sechs halbe Töne.	Sept demi-Tons. Sieben halbe Töne.	Huit demi-Tons. Acht halbe Töne.	

BEMERKUNGEN.

Man darf zwei verschiedene Intervalles, wenn sie auch aus einer gleichen Zahl halber Töne bestehen, nicht mit einander verwechseln.

So sind die übermässige Secund #, und die kleine Terz #, obschon jede von ihnen aus 3 halben Tönen besteht, keineswegs gleich lautend, denn die kleine Terz (C=Es) ist eine Consonanz während die übermässige Secund (C=Dis) zu den Dissonanzen gehört.

Es ist daher klar, dass diese beiden Intervalles von einander sehr unterschieden sind; obschon auf dem Forte-piano, dessen Stimmung temperirt (gleichgestellt) ist, beide auf einer Taste angeschlagen werden, indem diese gleichgestellte Stimmung deren verschiedene Wirkung erträglich macht.

* En partant d'une autre Note quelconque, on peut reproduire ce même Tableau. Les Elèves feront très bien d'user de ce moyen pour se familiariser avec les Intervalles.

* Von jeder andern Note kann diese Tabelle wiederholt werden. Die Schüler werden sehr wohl thun sich dieses Mittels zu bedienen, um sich mit den Intervallen vertraut zu machen.

Afin d'éviter de multiplier inutilement les noms des Intervalles, on est convenu d'envisager les neuvièmes comme des secondes, les dixièmes comme des tierces etc: quoique l'effet n'en soit pas le même.

SIXTES. SEXTEN.

Diminuée. Vermindert.	Mineure. Klein.	Majeure. Gross.	Augmentée. Übermässig.
Sept demi Tons. Sieben halbe Töne.	Huit demi Tons. Acht halbe Töne.	Neuf demi Tons. Neun halbe Töne.	Dix demi Tons. Zehn halbe Töne.

SEPTIÈMES. SEPTIMEN.

Diminuée. Vermindert.	Mineure. Klein.	Majeure. Gross.	OCTAVE. OCTAVE.
Neuf demi Tons. Neun halbe Töne.	Dix demi Tons. Zehn halbe Töne.	Onze demi Tons. Elf halbe Töne.	Douze demi Tons. Zwölf halbe Töne.

Um die Namen der Intervalle nicht unnöthig zu vermehren, werden die Nonen als Secunden, die Decimen als Terzen, etc: angesehen, obwohl ihre Wirkung nicht dieselbe ist.

1.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist natürlicherweise unumgänglich notwendig, dass der Schüler der Harmoniklehre des Notenschreibens kundig sey, und alle in diesem Werke vorkommenden Beispiele in alle übrigen Tonarten schriftlich übersetze. Nur auf diese Art kann er deren Gebrauch sich gehörig eignen machen. Es versteht sich, dass alle Beispiele im Durton, auch nur in Durton, und alle Beispiele im Mollton, auch nur in Mollton übersetzt werden können. Ausserdem ist dem Schüler sehr zu rathen, wenn er insbesondere diese Intervallenberechnung und später, (wie ich seiner Zeit andeuten werde) alle *Klassen-Accorde*, auch noch schriftlich mit Buchstaben (ohne Noten) sich aufzeichnet, z: B: die vorliegenden, von C berechneten Intervalle auf folgende Art:

SECUNDEN.	TERZEN.	QUARTEN.	QUINTEN.	SEXTEN.	SEPTIMEN.
kl: gr: überm:	verm: kl: gr: überm:	verm: rein: überm:	verm: od: falsch. rein: überm:	verm: kl: gr: überm:	verm: kl: g:
des d dis	es es e eis	fes f fis	ges g gis	as as a ais	b b b
e e e	cis c e e	e e e	e e e	cis c e e	cis c e

Wenn D zum Grundton genommen wird so ist vorstehende Tabelle, wie folgt:

SECUNDEN.	TERZEN.	QUARTEN.	QUINTEN.	SEXTEN.	SEPTIMEN.
kl: gr: überm:	verm: kl: gr: überm:	verm: rein: überm:	verm: od: falsch. rein: überm:	verm: kl: gr: überm:	verm: kl: g:
es e eis	f f fis ^{doppel} _{fis}	ges g gis	as a ais	b b b ^h his	e e e
d d d	(x) _{fis}	d d d	d d d	dis d d d	dis d d
	dis d d				d

Und so von jedem der 12, innerhalb der Octave befindlichen Töne. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Umkehrungen der Intervalle. Nach dieser Buchstaben-Übersetzung erst, ist alles dasselbe mit Noten wieder aufzuschreiben, solchergestalt wohl ins Gedächtniss einzuprägen. Denn alle Theorie nützt nur da, wenn man deren Ansehen in jeder Hinsicht in seiner Gewalt hat.

En renversant les Intervalles, c'est-à-dire, en mettant la Note grave à une Octave plus haute, l'Unisson devient Octave, la Seconde devient Septième, la Tierce devient Sixte, la Quarte devient Quinte, la Quinte devient Quarte, la Sixte devient Tierce, la Septième devient Seconde, et l'Octave devient Unisson.

Wenn man die Intervalle umkehrt, d: h: wenn man den Grundton um eine Octave höher nimmt, wird aus dem Unisson eine Octave, aus der Secunde eine Septimé, aus der Terz eine Sext, aus der Quarte eine Quint, aus der Quint eine Quarte, aus der Sext eine Terz, aus der Septimé eine Secunde, die Octave wird wieder zum Unisson.

EXEMPLE. BEISPIEL.

Unisson. Unison.	Seconde. Second.	Tierce. Terz.	Quarte. Quart.	Quinte. Quint.	Sixte. Sext.	Septieme. Septime.	Octave. Octave.
Octave. Octav.	Septieme. Septime.	Sixte. Sext.	Quinte. Quint.	Quarte. Quart.	Tierce. Terz.	Seconde. Second.	Unisson. Unison.

Pour voir d'un seul coup d'œil l'effet de ce renversement, on peut le représenter par les chiffres suivants :

1-2-3-4-5-6-7-8
8-7-6-5-4-3-2-1.

Il faut encore observer que dans ce renversement :

- 1^o Les Intervalles *diminués* deviennent :
des Intervalles *augmentés*.
- 2^o Les Intervalles *mineurs* deviennent :
des Intervalles *majeurs*.
- 3^o Les Intervalles *majeurs* deviennent :
des Intervalles *mineurs*.
- 4^o Les Intervalles *augmentés* deviennent :
des Intervalles *diminués*.

La Quarte juste devient Quinte parfaite, et celle-ci étant renversée devient Quarte juste.

Pour indiquer la cause qui change les Intervalles majeurs en Intervalles mineurs, les diminués en Augmentés dans leurs renversements, nous analyserons l'Exemple suivant :

N ^o 1.		N ^o 2.		N ^o 3.	
Tierce mineure. kleine Terz.	Sixte majeure. Grosse Sext.	Tierce majeure. Grosse Terz.	Sixte mineure. kleine Sext.	Septième diminuée. Vermind. Septime.	Secunde augmentée. Überm. Secunde.

La Tierce est mineure dans le N^o 1. parceque *Mi* Bémol est plus proche d'*Ut* que *Mi* Bécarré (sa Tierce majeure.) La Sixte dans ce même N^o doit être au contraire majeure, parceque *Mi* Bémol est plus éloigné d'*Ut* que *Mi* Bécarré (sa Sixte mineure.) Ainsi le *Mi* Bémol au dessus d'*Ut* raccourcit l'Intervalle, et, placé au dessous d'*Ut*, il l'agrandit. Par la même raison, la Tierce majeure dans le N^o 2. donne dans son renversement une Sixte mineure, car *Mi* Bécarré placé au dessus d'*Ut* est plus éloigné que *Mi* Bémol, et mis au dessous il en est plus proche. La même analyse a aussi lieu dans le N^o 3, on remarquera que la Septième diminuée (*Ut* dièse et *Si* bémol) étant le plus court des Intervalles de Septième, son renversement (*Si* Bémol et *Ut* Dièse) est par conséquent le plus grand des Intervalles de Secunde.

Um mit einem Blicke die Wirkung dieser Umkehrungen zu übersehen, kan man sie durch folgende Zahlen vorstellen:

1-2-3-4-5-6-7-8
8-7-6-5-4-3-2-1.

Noch ist bei dieser Umkehrung folgendes zu beobachten:

1. Aus den *verminderten* Intervallen werden *Übermässige*.
2. Aus den *kleinen* Intervallen werden *Grosse*.
3. Aus den *grossen* Intervallen werden *Kleine*.
4. Aus den *übermässigen* Intervallen werden *Verminderte*.

Aus der reinen Quarte wird eine reine Quinte, und diese umgekehrt, wird zur reinen Quarte.

Um die Ursache anzugeben, warum bei der Umkehrung aus grossen Intervallen kleine, aus verminderten Übermässige werden, wollen wir folgendes Beispiel zergliedern:

In N^o 1, ist die Terz klein, weil *Es* dem *C* näher liegt, als *E*, (dessen grosse Terz). Die Sext in demselben N^o ist dagegen gross, weil *Es* vom *C* entfernter liegt als *E*, (dessen kleine Sext). Also wenn das *Es* über dem *C* steht so verkürzt es das Intervall (den Zwischenraum), hingegen unter das *C* gesetzt, vergrößert es denselben. Aus derselben Ursache giebt in N^o 2, die grosse Terz in ihrer Umkehrung eine kleine Sext. Denn *E* über dem *C* genommen, ist von diesem weiter entfernt als *Es*, und unter dem *C*, ist es demselben näher. Dieselbe Untersuchung ergiebt bei N^o 3, dass, da die verminderte Septime (*Cis* und *B*) die kürzeste der Septimen-Intervalle ist, seine Umkehrung also die weiteste der Secunden herbeiführt.

TABLEAU

des Intervalles avec leur renversement

TABELLE

der Intervalle mit ihrer Umkehrung.

Les Secondes
produisent dans
leur renversement
des Septièmes.

Seconde mineure. Kleine Secund.	Seconde majeure. Grosse Secund.	Seconde augmentée. Überm: Secund.
Septième majeure. Grosse Septime.	Septième mineure. Kleine Septime.	Septième diminuée. Vermind: Septime.

Die Secunden
werden durch
ihre Umkehrung
zu Septimen.

Les Tierces
produisent dans
leur renversement
des Sixtes.

Tierce diminuée. Vermind: Terz.	Tierce mineure. Kleine Terz.	Tierce majeure. Grosse Terz.	Tierce augmentée. Überm: Terz.
Sixte augmentée. Überm: Sext.	Sixte majeure. Grosse Sext.	Sixte mineure. Kleine Sext.	Sixte diminuée. Vermind: Sext.

Die Terzen
werden durch
ihre Umkehrung
zu Sexten.

Les Quartes
produisent dans
leur renversement
des Quintes.

Quarte diminuée. Vermind: Quart.	Quarte juste. Reine Quart.	Quarte augmentée. Überm: Quart.
Quinte augmentée. Überm: Quinte.	Quinte parfaite. Vollkom: Quinte.	Quinte diminuée. Vermind: Quinte.

Die Quarten
werden durch
ihre Umkehrung
zu Quinten.

Les Quintes
produisent dans
leur renversement
des Quartes.

Quinte diminuée. Vermind: Quinte.	Quinte parfaite. Vollkom: Quinte.	Quinte augmentée. Überm: Quinte.
Quarte augmentée. Überm: Quart.	Quarte juste. Reine Quart.	Quarte diminuée. Vermind: Quart.

Die Quinten
werden durch
ihre Umkehrung
zu Quarten.

Les Sixtes
produisent dans
leur renversement
des Tierces.

Sixte diminuée. Vermind: Sext.	Sixte mineure. Kleine Sext.	Sixte majeure. Grosse Sext.	Sixte augmentée. Überm: Sext.
Tierce augmentée. Überm: Terz.	Tierce majeure. Grosse Terz.	Tierce mineure. Kleine Terz.	Tierce diminuée. Vermind: Terz.

Die Sexten
werden durch
ihre Umkehrung
zu Terzen.

Les Septièmes
produisent dans
leur renversement
des Secondes.

Septième diminuée. Vermind: Septime.	Septième mineure. Kleine Septime.	Septième majeure. Grosse Septime.
Seconde augmentée. Überm: Secunde.	Seconde majeure. Grosse Secund.	Seconde mineure. Kleine Secunde.

Die Septimen
werden durch
ihre Umkehrung
zu Secunden.

L'Unisson devient Octave et vice versa.

Ans dem Unison wird Octave und umgekehrt.

- 2.) Anmerkung des Übersetzers. In der Regel werden alle Intervalle vom Grundtone *aufwärts* gesucht und berechnet. Allein um auch abwärts gehende Fortschreitungen kürzer zu bezeichnen, bedient man sich der Ausdrücke: Unter=Secunde, Unter=Terze, Unter=Quarte, etc.; welche also vom Grundtone *herab* zu suchen sind. Wenn also gesagt wird: der Bass geht nach seiner Unter=Quarte, so hat man, wenn C im Bass war, das tieferliegende G darnach zu nehmen. Geht der Bass nach der Ober=Quarte, so nimmt man in diesem Falle das höher liegende E. Und so bei allen Intervallen und Tonarten in gleichem Verhältniss.

Les Intervalles sont consonnans ou dissonans.

Die Intervalle sind consonierend oder dissonierend
(wohl = oder übel = lautend.)

Les consonnans sont:

Die consonierenden sind:



Tous les autres Intervalles sont dissonans.

Alle übrigen Intervalle sind dissonierend.

La Quarte juste, la Quinte parfaite et l'Octave s'appellent *Consonnances parfaites*, parce que la moindre altération dans l'une des deux Notes, qui les composent, en fait des dissonances, tandis que la Tierce et la Sixte, qu'on appelle *consonnances imparfaites*, peuvent être majeures ou mineures sans cesser d'être consonnantes.

Die reine Quart, reine Quint, und Octave heissen *vollkommene Consonanzen*, weil die geringste Änderung in einem der beiden Töne, aus denen sie bestehen, sie zu Dissonanzen machen würde, während dem die Terz und Sext, welche man *unvollkommene Consonanzen* nennt, klein oder gross seyn können, ohne deshalb anzuhören wohlklingend zu seyn.

OBSERVATION.

BEMERKUNG.

On appelle *Consonnances* les Intervalles qui produisent sur nous une sensation agréable et douce, et dont l'effet ne laisse rien à désirer. Les Intervalles qui n'ont point cette qualité, ou qui ne l'ont pas au même degré et dont l'effet exige une suite ou résolution, s'appellent *Dissonances*.

Consonanzen nennt man diejenigen Intervalle, die auf uns eine angenehme und sanfte Wirkung machen, und dem Gehör nichts zu wünschen übrig lassen. Diejenigen Intervalle, die diese Eigenschaft gar nicht, oder nur in geringerem Grade besitzen, und deren Wirkung eine Nachfolge oder Auflösung erfordert, heissen *Dissonanzen*.

La cause de la différence qui existe en général entre les consonnances et les dissonances fut jadis attribuée à plusieurs phénomènes; mais les progrès, les expériences et les découvertes, qu'on a faits de nos jours dans l'*Acoustique*, nous prouvent d'une manière satisfaisante que cette différence n'existe que dans la proportion plus ou moins simple dans laquelle les vibrations respectives de deux Sons se trouvent; ainsi par exemple: le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Mi* bémol

Die Ursache des Unterschiedes, der im Allgemeinen zwischen den Consonanzen und Dissonanzen Statt findet, wurde ehemals verschiedenen Erscheinungen zugeschrieben; aber die Fortschritte, Erfahrungen und Entdeckungen, die man in unseren Tagen in der *Akustik* (Schall-Lehre) gemacht hat, beweisen uns auf befriedigende Weise, dass dieser Unterschied nur in dem mehr oder weniger einfachen Verhältniss besteht, in dem sich die Schwingungen zweier Töne gegenseitig befinden; so z.B. wird das Verhältniss der Schwingungen von C und Es

sa Tierce mineure, qui est une consonance, s'exprime par 5-6, tandis que le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Re* dièze sa

seiner kleinen Terz, durch 5-6 ausgedrückt, während das Verhältniss der Schwingungen zwischen C und Dis

Seconde augmentée qui est une dissonance, donne la proportion 64-75, rapport qui est, comme on voit, beaucoup plus compliqué. Par la même raison, il existe une différence entre les Intervalles de Sixte mineure et Quinte augmentée, de Sixte majeure et Septième diminuée etc... *

DES ACCORDS.

Les accords se composent de plusieurs Intervalles. Les accords qui ne contiennent aucun Intervalle dissonant, sont consonnans; ils cessent d'être consonnans, dès qu'un Intervalle dissonant s'y trouve.

CLASSIFICATION DES ACCORDS.

	1.	2.	3.	4.
Accords de trois Sons.	Accord parfait majeur.	Accord parfait mineur.	Accord de Quinte diminuée ou simplement accord diminuée.	Accord de Quinte augmentée.
Accorde von drei Tönen.				
	Vollkommener Dur=Accord, oder Dur-Dreiklang.	Vollkommener Mol=Accord, oder Mol-Dreiklang.	Verminderter Quint=Accord, oder einfach, verm. Accord.	Übermässiger Quint=Accord.
Accords de Septième.	Septième de 1 ^{re} espèce ou dominante. Cet accord est composé de l'accord parfait majeur et de la 7 ^{me} mineure.	Septième de 2 ^{de} espèce. Cet accord est composé de l'accord parfait mineur et de la 7 ^{me} mineure.	Septième de 3 ^{me} espèce. Cet accord est composé de l'accord de Quinte diminuée et de la 7 ^{me} mineure.	Septième de 4 ^{me} espèce. Cet accord est composé de l'accord parfait majeur et de la 7 ^{me} majeure.
Septimen Accorde v. 4. Tönen.				
	Septimen Acc. 1 ^{er} Gattung, od. auf der Dominante. Dieser Acc. ist aus dem vollk. Dur=Acc. und der kleinen Septime zusammengesetzt.	Septimen Accord 2 ^{ter} Gattung. Aus dem vollk. Mol=Accord und der kleinen Septime bestehend.	Septimen Accord 3 ^{ter} Gattung. Verminderter Dreiklang mit der kleinen Septime.	Septimen Accord 4 ^{ter} Gattung. Aus dem Dur-Dreiklang und der grossen Septime zusammengesetzt.
Accords de Neuvième.	Accord de Neuvième majeure. Cet accord est composé de l'accord de Septième dominante et de la 9 ^{me} majeure.	Accord de Neuvième mineure. Cet accord est composé de l'accord de Septième dominante et de la 9 ^{me} mineure.		
Nonen=Accorde v. 5. Tönen.				
	Grosser Nonen=Accord aus dem Dominanten=Septimen=Accord und der grossen None bestehend.	Kleiner Nonen=Accord aus dem Dominanten=Septimen=Accord und der kleinen None bestehend.		
Accord de Sixte augmentée.	Accord de Quarte et Sixte augmentée.		Acc. de Quinte augmentée avec Septième.	
Übermässiger Sext=Accord.	Übermässiger Quart=Sixt=Accord.		Accord der übermässigen Quinte mit der Septime.	

* *L'Acoustique* démontre mathématiquement l'origine du Son, ses qualités, sa propagation, le rapport qui existe entre les Sons, la cause qui rend les Sons, frappés simultanément, consonnans ou dissonans, et la nature des différents phénomènes produits par eux. Elle est à la musique ce que l'optique est à la peinture.

La composition pratique s'enfonce plus loin que l'Acoustique, la première met en jeu une quantité innombrable de nuances que la seconde n'explique point et ne peut même expliquer, il s'en suit que les règles de la composition pratique forment un Code à part que, tout à la fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'expérience de plusieurs siècles ont sanctionné; c'est par cette raison que dans les traités de composition on ne s'étend point sur l'Acoustique qui est plutôt une partie de la physique que de la musique.

Nous recommandons aux personnes, qui desireront se familiariser avec cette partie mathématique de la musique, l'*Acoustique* de CHLADNI comme l'ouvrage le plus estimé dans ce genre.

Parmi ces treize accords il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans, les autres sont plus ou moins dissonans. Les N^{os} 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 sont des accords fondamentaux, dont trois subissent une altération et forment les quatre accords des N^{os} 4, 11, 12 et 13, que nous appellerons par conséquent accords altérés. Voyez la note de la page suivante.

überm. Secunde, welche eine Dissonanz ist, durch 64-75 bezeichnet werden müsste; ein Verhältniss, das, wie man sieht, weit verwickelter ist. Aus selber Ursache ist ein Unterschied zwischen der kleinen Sext und der übermäss. Quinte, zwischen der grossen Sext und verminderten Septime, etc.*

VON DEN ACCORDEN.

Die Accorde werden aus mehreren Intervallen zusammengesetzt. Diejenigen Accorde, in denen gar keine Dissonanz vorkommt, sind consonierend; sie hören auf consonierend zu seyn, sobald ein dissonierendes Intervall sich darunter befindet.

KLASSEN-EINTHEILUNG DER ACCORDE

* *Die Akustik* beweist mathematisch den Ursprung des Schalls, seine Eigenschaften, seine Fortpflanzung, das Verhältniss zwischen den Tönen, die Ursache, warum mehrere zusammen angeschlagene Töne wohlgeräthet oder unklar werden, und die Eigenthümlichkeit der verschiedenen, durch sie bewirkten Erscheinungen. Sie ist für die Musik das, was die Optik für die Malerey.

Die ausübende Tonsetzkunst geht aber unendlich weiter als die Akustik; die Erste bringt eine Menge Mittel ins Spiel, welche die Andere weder erklären kann, noch erklären kann. Daraus folgt, dass die Regeln der praktischen Tonsetzkunst ein Gesetzbuch für sich bilden, welches zugleich von unseren Gehörorganen, unserem Gefühl, Verstand, und der Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt worden ist. End aus dieser Ursache wird in den Compositionen Lehrbüchern auf die Akustik keine weitere Rücksicht genommen, welche mehr der Naturlehre als der Tonkunst angehört.

Denjenigen, welche sich mit diesem mathematischen Theil der Musik vertraut machen wollen, empfehlen wir CHLADNI'S *Akustik*, das geachtete Werk dieser Art.

Unter den 13 Accorden sind nur die 2 ersten consonierend, die Andern mehr oder minder unklar lautend. Die N^{os} 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 und 10, sind Fundamentalländer. Sie sind Accorde, wovon drei eine Versetzung erleiden, und dadurch die Accorde N^{os} 4, 11, 12 und 13, bilden können, welche wir auch daher versetzte Accorde nennen wollen. Siehe die nachfolgende Anmerkung.

OBSERVATIONS.

Plusieurs de ces accords, isolément pris, semblent être d'une dureté insupportable; mais par la manière de les placer, on peut non seulement leur faire perdre cette âpreté apparente, mais en obtenir même de très heureux effets. Ainsi donc, avant de prononcer sur la bonne ou mauvaise qualité de ces accords, il faut les examiner dans leur enchaînement avec les accords parfaits, et connaître les conditions indispensables sans lesquelles on ne peut les employer avec succès.

Il n'y a que treize accords dans notre système musical, comme on l'a vu par le Tableau précédent; mais comme ces accords peuvent être renversés et plus ou moins altérés par des Notes qui leur sont étrangères (telles que les Notes passagères, petites Notes, Suspensions &c...) il arrive fréquemment que l'on prend ces renversements et ces altérations accidentelles pour autant d'autres accords qui n'existent point réellement et qui ne font qu'embarrasser l'esprit et retarder les progrès des Elèves. Dans chaque accord il y a une Note à laquelle on donne le nom de Note principale, Note fondamentale, ou Basse fondamentale.

Pour expliquer clairement les principes de l'enchaînement des accords, il importe de savoir indiquer au juste cette Note dans un accord quelconque.

Pour trouver la Note fondamentale des accords renversés, il ne faut que placer les Notes de ces mêmes accords de manière à ce qu'elles fassent une progression de Tierces; ainsi disposées, la Note la plus basse est toujours la fondamentale.

Accord parfait dans son 1 ^{er} renversement.	Accord parfait sans renversement.	Septième dominante dans son 1 ^{er} renversement.	Septième dominante sans renversement.
Vollkommener Dreiklang in seiner ersten Umkehrung.	Vollkom. Dreikl. ohne Umkehrung.	Septimen=Accord auf der Dominante in seiner ersten Umkehrung.	Septimen=Accord auf der Dominante ohne Umkehrung.

* Pour bien comprendre ce qui suit, il est important de méditer cette Note. Il y a dans la classification précédente quatre accords altérés qui sont le 4^{me}, le 11^{me}, le 12^{me}, et le 13^{me}. La nature permet, sous de certaines conditions, (que nous indiquerons à leur place.) 1^o de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord parfait majeur, ce qui donne l'accord N^o 4. 2^{do} de baisser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord de neuvième mineure, en mettant cette Quinte altérée à la Basse et en supprimant la Note fondamentale, ce qui donne l'accord N^o 11. 3^o de baisser également la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en mettant cette Note altérée à la Basse, ce qui donne l'accord N^o 12. 4^o de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en la plaçant au dessus du FA, ce qui donne l'accord N^o 13.

BEMERKUNGEN.

Mehrere dieser Accorde, einzeln genommen, scheinen von unerträglicher Härte zu seyn; aber durch die Art sie zu gebräuchen, kann man ihnen das Herbe nicht nur benehmen, sondern auch durch dieselben sehr schöne Wirkungen hervorbringen. Daher muss man, ehe man über die guten oder unangenehmen Eigenschaften dieser Accorde abspricht, sie in ihrer Verbindung mit den vollkommenen untersuchen, und die unerlässlichen Bedingungen kennen, ohne welche man sie nicht mit Erfolg anwenden kann.

In unserem musikalischen Systeme, (Grundgebäude) giebt es nur 13 Accorde, wie man aus der vorstehenden Tabelle ersieht; aber da diese Accorde umgekehrt und mehr oder minder durch fremde Noten verändert werden können, (als durchgehende Noten, Vorschläge, Verzögerungen etc.) so geschieht es häufig, dass man diese Umkehrungen und zufälligen Zugaben für ganz andere Accorde hält, welche eigentlich gar nicht existieren, und nur den Verstand des Schülers verwirren und seine Fortschritte hemmen könnten. In jedem Accord ist eine Note, welche man den Grundton, die Grundnote, oder den Fundamental = Bass nennt.

Um deutlich die Grundsätze der Verkettung der Accorde zu erklären, ist es wichtig diese Grundnote in jedem Accord sicher auffinden zu können.

Um den Grundton der umgekehrten Accorde zu finden, braucht man nur die Noten derselben nach der Terzentonfolge zu versetzen, so gestellt, ist die tiefste Note stets der Grundton.

* Um das nachfolgende wohl zu verstehen, ist es wichtig über diese Grundnote nachzudenken. Es giebt in der vorstehenden Accordenreihe der Klassen = Ordnung, vier veränderte Accorde, nämlich N^o 4, 11, 12 u. 13. Die Natur erlaubt, unter gewissen Bedingungen, (welche wir am gehörigen Orte bestimmen werden) 1^{tes} die reine Quinte im Dur = Dreiklang um einen halben Ton zu erhöhen, was den Accord N^o 4 giebt. 2^{tes} die reine Quinte im kleinen Nonenaccord um einen halben Ton zu erniedrigen, indem man diese veränderte Quinte dem Basse giebt und dafür die Grundnote ganz weglässt, was den Accord N^o 11 bildet. 3^{tes} die reine Quinte eben so im Dominanten = Sept = Accord um einen halben Ton zu erniedrigen, und diese Note den Bass zu geben, wodurch der Accord N^o 12 entsteht. 4^{tes} endlich, die Quinte im Dominanten = Septaccord um einen halben Ton zu erhöhen, indem man sie über das F setzt, was den Accord N^o 13 hervorbringt.

Dans la classification précédente le *SoL* est la Note principale de tous les accords qui y sont énoncés; cela est clair pour les dix premiers accords ainsi que pour le 15^e dans les quels la Note

In der vorstehenden Klassen-Ordnung der Accorde ist das G die Grundnote; das ist bei den 10 ersten klar, so wie bei dem 15^{ten}, wo sich der Grundton

Il paraît, au premier coup d'œil, assez bizarre d'assigner à l'accord N^o 11, le *SoL* (qui ne peut se frapper avec cet accord) comme Basse fondamentale; rien n'est cependant plus vrai. La nature n'observe qu'un *seul* principe (qui est sans exception) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque. Ce principe est que la Basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire avec la Basse fondamentale de l'accord suivant une *Quinte inférieure* (*SoL=UT*.)

Ainsi tous les accords dissonans de cette classification se résolvent nécessairement sur l'accord d'*UT* comme nous le verrons. D'après cela il est facile de trouver la Basse fondamentale d'un accord dissonant quelconque dès qu'on connaît l'accord sur le quel il se résout naturellement, c'est-à-dire sans exception, et *vice versa*: or, si la Basse fondamentale de l'accord résolutif est *UT*, celle de l'accord dissonant doit être *SoL*, et si la Basse fondamentale de l'accord dissonant est *SoL*, celle de l'accord résolutif doit être *UT*. Revenons sur l'accord N^o 11, il se résout sur l'accord par fait d'*UT* majeur, dont la Basse fondamentale est par conséquent *UT*; ainsi la Basse fondamentale de l'accord N^o 11, doit être *SoL*; autrement il s'en suivrait 1^o) que cet accord n'aurait aucune Basse fondamentale, ce qu'il serait absurde de supposer; ou 2^o) qu'une autre Note que le *SoL* serait sa Basse fondamentale; dans ce second cas, la nature ferait donc elle-même une exception à sa loi, et le principe n'aurait plus d'unité; mais pourquoi le *SoL* ne se frappe-t-il pas avec cet accord s'il est sa Basse fondamentale? c'est une condition de l'altération.

Si vous voulez frapper *SoL* dans cet accord, il faut supprimer le *La* bémol (parcequ'il y aurait une trop grande complication d'Intervalles dissonans que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord N^o 12. De même les deux accords de Neuvième se frappent presque toujours sans leur Note fondamentale, d'où provient ce qu'on appelle ordinairement l'Accord de septième diminuée (*Sif* hécarre *Re-Fa-La* bémol), qui n'est que l'accord de Neuvième mineure sans sa Basse fondamentale.

On objectera que les accords dissonans peuvent se résoudre aussi d'une autre manière que celle indiquée ci-dessus; sans doute: ce sont des exceptions que l'Artiste se permet, mais que la nature ne fait pas, car, dans le cas où l'on fait l'emploi de l'exception, la vraie résolution n'existe pas, et il faut toujours poursuivre jusqu'à une résolution par Quinte inférieure, selon la loi naturelle. Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes, pour se les permettre, la nature exige que l'on observe d'autres conditions (que nous indiquerons en leur lieu) et qu'on procède avec adresse et connaissance de cause, sans quoi elles deviennent mauvaises, tandis qu'on ne risquera jamais rien en résolvant les accords dissonans d'après la loi prescrite par la nature.

Beim ersten Blick scheint es seltsam, dem Accord N^o 11 das G, (welches mit ihm gar nicht angeschlagen werden kann, als Grundton anzuweisen; doch ist es völlig richtig. Die Natur der Tonkunst beobachtet in Auflösung aller Dissonanzen immer nur *einen* Grundsatz ohne alle Ausnahme. Dieser Grundsatz ist, dass der Grundton eines dissonierenden Accords, mit dem Grundtone des folgenden auflösenden Accords stets eine *Unter-quinte* bilden soll. (G, U.)

Also lösen sich alle dissonierenden Accorde dieser Klassenordnung, wie wir sehen werden, nothwendig in den C Dreiklang auf. Demnach ist es leicht den Grundton jedes dissonierenden Accords aufzufinden, sobald man den Accord kennt, in welchen er sich natürlich, d. h. ohne Ausnahme auflösen muss, und *umgekehrt*. Wenn nun der Grundton des auflösenden (der Dissonanz nachfolgenden,) Tones C ist, so muss der Grundton des dissonierenden Accords G seyn, und wenn der Grundton des dissonierenden Accords G ist, so muss der Grundton des auflösenden Accords nothwendig C heißen. Kehren wir zum Accord N^o 11 zurück, er löset sich in den vollkommenen C dur Dreiklang auf; daher ist nothwendigerweise der Grundton des Accords N^o 11, G, sonst würde daraus folgen: 1^{tes} dass dieser Accord gar keinen Grundton zur Basis hätte, eine Voraussetzung die ungereimt wäre; oder, 2^{tes} dass eine andere Note als G dessen Grundton seyn müsste; in diesem zweiten Falle würde also die Natur selber eine Ausnahme in ihrem Gesetze machen, und dieses folglich sich selber wider sprechen; aber warum kann man das G, wenn es der Grundton dieses Accords ist, nicht mit demselben anschlagen? dieses wird durch die Veränderung des Accords durch die Versetzungszeichen (♯, ♭, oder ♮) bedingt.

Wenn man zu diesem Accord das G anschlagen will, so muss man das *As* weglassen, (weil sonst die Überhäufung der Dissonanzen vom Ohr nicht aufgefasst werden könnte), und in diesem Falle erhält man den Accord N^o 12. Eben so werden die zwei Nonen=Accorde fast immer ohne ihren Grundton angeschlagen, wodurch man den verminderten Septimen Accord (*H, D, F, As*) erhält, der nichts anders als der kleine Nonen=Accord, ohne seinen Grundton, ist.

Man wird einwenden, dass die dissonierenden Accorde sich auch auf andere, als die oben angezeigte Art auflösen lassen; ohne Zweifel: Das sind Ausnahmen, die der Künstler sich erlaubt, die aber nicht die Natur macht. Denn wenn man von der Ausnahme Gebrauch macht, so ist die natürliche Auflösung gar nicht vorhanden, und dieselbe also wieder so lange zu verfolgen, bis sie endlich später wieder, nach dem natürlichen Gesetze, als Auflösung, durch die Unterquinte, erscheint. Diese Ausnahmen können gut, ja vortrefflich seyn; aber um sich solche zu erlauben, begehrt die Natur wieder die Erfüllung von andern Bedingungen (die wir an ihrem Platze anzeigen werden) und deren man sich mit Gewandheit und Sachkenntniss zu bedienen hat, ohne welche sie falsch wären, während man bei der natürlichen Auflösung der Dissonanzen nichts verg

Anmerkung des Verfassers.

fondamentale se trouve au dessous ; mais cela ne l'est pas également pour les deux autres. Dans le onzième la Note principale est supprimée et l'accord se trouve par conséquent renversé. Pour se convaincre que c'est encore le *Sol* qui est la Note principale, il faut observer que cet accord dérive du dixième, dont on supprime le *Sol*, et dont on place le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

VOICI L'OPERATION QUI LE PROUVE :

10. Accord.		11. Accord.	
Accord de 9 ^e Mineure. kleiner Nonen-Accord.	Le même sans le <i>Sol</i> . Derselbe ohne <i>G</i> .	Le même avec le <i>Ré</i> dans la Basse. Derselbe mit dem <i>D</i> im Basse.	Le même avec l'alteration. Derselbe mit Veränderung.

Le douzième accord de la classification a une origine semblable ; il dérive de l'accord de Septième dominante, (*Sol, Si, Ré, Fa*) dont on met le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

nnten befindet ; aber nicht so ist es bei den 2 andern. Bei dem 11ten ist der Grundton weggelassen, und der Accord folglich umgekehrt. Um sich zu überzeugen, dass dennoch das *G* der Grundton desselben sey, muss man beachten, dass dieser Accord vom 10ten abgeleitet ist, von welchem das *G* wegbliëb, und das in den Bass gekommene *D* um einen halben Ton erniedrigt wurde, (nämlich *Dcs*).

FOLGENDES BEISPIEL MACHT ES DEUTLICH :

5. Accord.		12. Accord.	
Septième dominante. Septimen-Acc: üb: d. Dominante.	Le même avec le <i>Ré</i> à la Basse. Derselbe mit dem <i>D</i> im Basse.	Le même avec le <i>Ré</i> bémol à la Basse. Derselbe mit dem <i>Dcs</i> im Basse.	

Cette analyse démontre que le *Sol* est leur Note principale aussi bien que de tous les accords contenus dans le tableau. *

Diese Zergliederung beweist, dass das *G* der Grundton derselben, wie aller in der Tabelle enthaltenen Accorde ist. *

* On pourrait également envisager la Septième de Troisième espèce (*Sol-Si bémol-Ré bémol-Fa*) comme l'origine de l'accord de Quarte et Sixte augmentées (*Ré bémol-Fa-Sol-Si bémol*) en mettant le premier de ces deux accords dans son second renversement et en haussant le *Si bémol* d'un demi-Ton.

Soit qu'on envisage cet accord comme une altération de la Septième dominante ou de celle de Troisième espèce, sa Basse fondamentale dans les deux cas est toujours *Sol*, et c'est ce qui est le plus important de savoir sous le rapport de la liaison des Accords. Au surplus, les querelles qui se sont élevées sur l'origine de quelques accords n'ont abouti à rien d'utile pour l'art ; qu'importe en effet qu'on assigne à un accord tel ou tel autre pour origine, pourvu qu'on le sache bien employer. Il en est de même des guerres sur l'étimologie des mots ; les Poètes et les Orateurs cessent d'y prendre part dès que la vraie signification et l'usage de ces mots sont connus.

Quand aux conditions que chaque accord exige pour être mis à sa place, nous les donnerons plus tard en analysant séparément chaque accord de la classification.

* Man könnte gleichfalls den Septimen-Accord der dritten Gattung (*G, B, Dcs, F*) als den Ursprung des übermässigen Quart=Sechst=Accords (*Dcs, F, G, H*) ansehen, wenn man den Ersten umkehrt und das *B* um einen halben Ton (als *H*) erhöht.

Man mag nun diesen Accord als eine Versetzung des Dominanten=Sept=Accords, oder desjenigen von der dritten Gattung ansehen, sein Grundton bleibt in beiden Fällen *G* ; und diess ist, was man in Rücksicht auf die Verbindung der Accorde mit vollster Überzeugung wissen muss. Übrigens haben die Streitigkeiten, die sich über den Ursprung einiger Accorde erhoben, zu keinem, der Kunst nützlichen Zweck geführt ; was liegt im Grunde daran, ob man einem Accord diesen oder jenen Ursprung zuschreibt, wenn man ihn nur wohl anzuwenden weiss. Es ist damit wie mit den Kämpfen über die Ableitung der Wörter ; die Dichter und Redner hören auf daran Theil zu nehmen, sobald der wahre Sinn und Gebrauch dieser Worte bekannt ist.

Was die Bedingungen betrifft, unter welchen jeder Accord an seinen gehörigen Ort zu stellen ist, so werden wir sie später bei Zergliederung jedes einzelnen Klassen-Accords darstellen.

Chacun de ces treize accords se reproduit douze fois dans le système musical, puisqu'on peut prendre successivement pour Basse fondamentale tous les demi-Tons renfermés dans les limites d'une Octave, et chercher sur chacun d'eux la même quantité d'accords. Ainsi en prenant *La* pour Note fondamentale et en transposant le tableau à un Ton plus haut, on en aura un second composé des mêmes accords.

Jeder dieser dreizehn Accorde kann im Tonssysteme 12 mal vorkommen, da man zur Grundnote jeden der 12, in den Grenzen einer Octave enthaltenen halben Töne, annehmen, und auf jedem derselben dieselbe Anzahl Accorde aufsuchen kann. Wenn man z.B.: A zum Grundtone annimmt, und die ganze Tabelle und alle Beispiele um einen ganzen Ton höher setzt, so hat man eine solche zweite, die aus denselben Accorden besteht.

3.) Anmerkung des Übersetzers. Auch hier gilt es, dass der Schüler, um mit der Abstammung aller Accorde völlig vertraut zu werden, alle bisherigen Beispiele, früher durch Buchstaben, später durch Noten, in alle Tonarten schriftlich übersetze.

EXEMPLE . BEISPIEL.

1. Parfait majeur.	2. Parfait mineur.	3. Diminué.	4. Quinte augmentée.	5. Septième dominante ou de première espèce.
1. Vollkommener Dur=Dreiklang.	2. Vollkommener Mol=Dreiklang.	3. Verminderter Dreiklang.	4. Übermässiger Quint=Accord.	5. Septimen=Accord auf der Dominante erster Gattung.
6. Septième de 2 ^{de} espèce.	7. Septième de 3 ^{de} espèce.	8. Septième de 4 ^{de} espèce.	9. Neuvième majeure.	
6. Septimen=Accord zweiter Gattung.	7. Septimen=Accord dritter Gattung.	8. Septimen=Accord vierter Gattung.	9. Grosser Nonen=Accord	
10. Neuvième mineure.	11. de Sixte augmentée.	12. de Quarte et Sixte augmentées.	13. de Quinte augmentée avec Septième.	
10. Kleiner=Nonen=Accord.	11. Übermässiger Sext=Accord.	12. Übermässiger Quart=Sext=Accord.	13. Über: Quint=Accord mit der Septime	

DES RENVERSEMENTS DES ACCORDS.

Un accord est renversé lorsque sa Note principale n'est pas mise à la Basse; * ainsi l'accord suivant est renversé parceque sa Note principale, *Qui est Sol*, n'est pas la Note la plus basse:

VON DER UMKEHRUNG DER ACCORDE

Ein Accord wird umgekehrt, wenn seine Grundnote nicht im Basse liegt; also ist der folgende Accord umgekehrt, weil seine Grundnote, *welche G ist*, nicht den tiefsten Ton bildet:

Accord de <i>Sol</i> dans son premier renversement.	Le même dans son second renversement.
G = dur Dreiklang in seiner ersten Umkehrung.	Derselbe in seiner zweiten Umkehrung.

* En composition on appelle Basse la partie inférieure de l'Harmonie; ainsi si l'on faisait un Trio pour trois voix de dessus, l'une d'elles serait nécessairement la Basse.

* In der Composition nennt man stets die tiefste Stimme den Bass; wenn man also ein Trio für drei *hohe* Stimmen setzen wollte, so wäre die unterste derselben nothwendigerweise der Bass.

Anmerkung des Verfassers.

Les renversements d'un Accord ne changent point sa nature, ce n'en sont que des modifications. C'est pourquoi les quatre exemples suivants ne présentent qu'un seul accord sous quatre faces différentes :

Die Umkehrungen eines Accords ändern seine Natur nicht, und sind nur Gestalts-Veränderungen. Daher geben die 4 folgenden Beispiele nur einen und denselben Accord unter 4 verschiedenen Gestalten.

1. Accord de Septième dominante.	2. le même dans son premier renversement.	3. le même dans son second renversement.	4. le même dans son troisième renversement.
1. Septimen=Accord über der Dominante.	2. Derselbe in seiner ersten Umkehrung.	3. Derselbe in seiner zweiten Umkehrung.	4. Derselbe in seiner dritten Umkehrung.

1.) Anmerkung des Übersetzers. Auch kürzer der Dominanten=Septimen=Accord genannt, weil er auf der Dominante (der fünften Stufe jeder Tonleiter) vorkommt, und so, wie seine 3 Umkehrungen, (der Quint=Sept=Accord auf der 7^{ten}, der Terz=Quart=Accord auf der 2^{ten}, der Secunden=Accord auf der 4^{ten} Stufe,) seine natürliche Auflösung im Hauptdreiklang findet. Da diese Auflösung vorzüglich durch die in ihm befindliche sogenannte empfindsamen Note (Note sensible) gefordert wird, welches in jeder Tonleiter die 7^{te} grosse Stufe ist, so wird er von manchen Harmonielehrern der charakteristische Septimen=Accord genannt; zum Unterschiede von den übrigen Septimen=Accorden, die auf den andern Stufen genommen werden können.

Quand la Tierce de la Note fondamentale est à la Basse, l'accord est dans son premier renversement. En mettant la Quinte de la Note fondamentale à la Basse on a le second renversement, et la septième de la Note fondamentale mise à la Basse donne son troisième renversement. Les deux accords parfaits, l'accord diminué et l'accord de Quinte augmentée sont susceptibles chacun de deux renversements, les quatre accords de septième le sont chacun de trois renversements. Les autres accords de cette classification ne sont pas praticables dans tous les renversements.

Voici un troisième Tableau de tous les accords de la classification, auquel j'ai ajouté les renversements usités de chacun d'eux.

Wenn die Terz des Grundtones im Bass liegt, so ist der Accord in seiner ersten Umkehrung; ist die Quint des Grundtones im Bass, so ist er in seiner zweiten; ist die Septime des Grundtones im Bass, so ist er in der dritten. Die beiden vollkommenen Dreiklänge, dann der verminderte und jener mit der übermässigen Quinte sind jeder zwei Umkehrungen unterworfen. Die vier Septimen=Accorde haben deren jeder drei. Bei den übrigen Accorden der Classen=Ordnung sind nicht alle Umkehrungen anwendbar.

Hier ist eine dritte Tabelle aller Classen=Accorde, wozu ich die bei jedem gebräuchlichen Umkehrungen beigelegt habe.

TABLEAU des ACCORDS

AVEC LEURS RENVERSEMENTS USITÉS.

TABELLE der ACCORDE

MIT IHREN GEBRÄUCHLICHEN UMKEHRUNGEN.

1. Accord parfait majeur sans renversement.	Premier renversement.	Second renversement.	2. Accord parfait mineur sans renversement.	Premier renversement.	Second renversement.
Vollkom: gross: Dreikl: ohne Umkehrung.	Erste Umkehrung.	Zweite Umkehrung.	Vollkom: kleiner Dreiklang ohne Umkehrung.	Erste Umkehrung.	Zweite Umkehrung.
3. Accord diminué sans renversement.	Premier renversement.	Second renversement.	4. Accord de Quinte augmentée sans renversement.	Premier renversement.	Second renversement.
Vermind: Dreiklang ohne Umkehrung.	Erste Umkehrung.	Zweite Umkehrung.	Übermäss: Dreiklang ohne Umkehrung.	Erste Umkehrung.	Zweite Umkehrung.

Accord de Septième dominante ou de première espèce sans renversement. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement. Septième de seconde espèce. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement.

Sept: Acc: auf der Dominante von der ersten Gattung ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Sept: Acc: von der 2ten Gattung ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung.

Septième de troisième espèce sans renversement. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement. Septième de quatrième espèce sans renversement. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement.

Sept: Acc: von der 3ten Gattung ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Sept: Acc: von der 4ten Gattung ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung.

Accord de Neuvième mineur sans renversement. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement. Accord de Neuvième mineur sans renversement. Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement.

Größer Nonen-Acc: ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung. Kleiner Nonen-Acc: ohne Umkehrung. Erste Umkehrung. Zweite Umkehrung. Dritte Umkehrung.

Accord de Sixte augmentée. Premier renversement peu usité. Accord de Quarte et Sixte augmentées. Peu usité dans ce renversement.

Überm: Sext: Acc: ohne Umkehrung. Erste (wenig gebräuchliche) Umkehrung. Überm: Quart: Sext: Acc: ohne Umkehrung. In dieser Umkehrung: selten gebraucht.

Accord de Quinte augmentée avec Septième. Premier renversement. Quatrième renversement.

Accord der übermässigen Quinte mit der Septime. Erste Umkehrung. Vierte Umkehrung. (des kleinen Nonen-Accords)

5.) Anmerkung des Übersetzers. Beim Übersetzen aller dieser Beispiele in die übrigen Tonarten, kan zunächst der Schüler sich folgende Tabellen machen.

TABELLE DES VOLLKOMMENEN DUR=DREIKLANGS, OHNE UMKEHRUNG.

g, gis, a, a,
e, eis, fis, u.s.w.
c, cis, d,

wobei diejenigen Tonarten, welche sowohl mit $\sharp$ als $\flat$ geschrieben werden können, (z. wie *fis-ges*) auch doppelt zu schreiben sind.

TABELLE DES VOLLKOMMENEN MOL=DREIKLANGS, OHNE UMKEHRUNG.

g, gis, as, a,
es, e, fes, f, u.s.w.
c, cis, des, d,

so alle übrigen Umkehrungen und Accorde, worauf dann erst das Übersetzen durch Noten folgt.

Dans le renversement des deux accords de neuvième on supprime presque toujours la Basse fondamentale. Voyez à ce sujet l'analyse de ces accords, Page 50 et 51.

* In der Umkehrung der beiden Nonen-Accorde wird der Grundton gewöhnlich weggelassen. Siehe hierüber die Zergliederung der Accorde, Seite 50 und 51.

Im: des Verfassers.

OBSERVATIONS

sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites.*

Un repos sur l'accord parfait de la Dominante s'appelle *Demi-cadence*. Un repos sur l'accord de la Tonique s'appelle *cadence parfaite*.^(a) Dans le premier cas l'accord de la Dominante est toujours majeur et sans renversement; dans le second cas l'accord de la Tonique est majeur ou mineur, selon le mode dans le quel on se trouve; il est de même sans renversement; il doit en outre être indispensablement précédé de l'accord de la Dominante non renversé auquel on ajoute souvent la septième.

Pour que l'on puisse pressentir l'une de ces deux cadences, il faut qu'elles soient précédées d'une certaine quantité de mesures et d'accords que le sentiment du compositeur peut seul déterminer.

Toutes les demi-cadences se ressemblent quant à leur dernier accord; mais les accords antécédents peuvent leur donner différentes formes.

EXEMPLES.

FORMULES DES DEMI-CADENCES.

The musical examples are arranged in two rows. The first row shows four examples (N° 1 to N° 4) for major and minor modes. The second row shows five examples (N° 5 to N° 9) for various keys. Each example consists of a short musical phrase in a specific key signature, ending with a half-cadence (D5 or F#5).

N° 1. En *Ut* majeur.
En *C* dur.

N° 2. En *La* mineur.
En *A* mol.

N° 3. En *Ut* majeur.
En *C* dur.

N° 4. En *La* mineur.
En *A* mol.

N° 5. En *Ut* majeur.
En *C* dur.

N° 6. En *La* mineur.
En *A* mol.

N° 7. En *Ut* majeur.
En *C* dur.

N° 8. En *La* mineur.
En *A* mol.

N° 9. En *Ut* majeur.
En *C* dur.

* Nous avons cru devoir placer ici ces observations pour pouvoir fixer les cas où il est indispensable de se servir des accords non renversés, et aussi pour compléter l'article suivant sur la Basse.

(a) Le 1^{er}, 3^{ème} et 5^{ème} degré dans un ton quelconque s'appellent: *Tonique*, *Médiant*, et *Dominante*. Ainsi quand on est en *Ut*, l'*Ut* est la *Tonique*, *Mi* la *Médiant*, et *Sol* la *Dominante*. L'accord de la *Tonique* est (*Ut-Mi-Sol*) et celui de la *Dominante* est (*Sol-Si-Ré*).

BEMERKUNGEN

über die halben = und über die vollkommenen (oder ganzen) Cadenzen.*

Ein Ruhepunkt über dem vollkomm. Dreiklang der Dominante heisst eine Halb=Cadenz. Ein Ruhepunkt über dem vollkomm. Accord der Tonika heisst vollkommene oder ganze Cadenz.^(a) Im ersten Fall ist der Dominanten=Accord stets gross, (*dur*) und ohne Umkehrung; im zweiten Fall ist der Tonika=Accord gross oder klein (*dur* od. *mol*), je nach der eben herrschenden Tonart, und ebenfalls ohne Umkehrung, auch muss ihm überdiess maassweichlich der Dominanten=Accord ohne Umkehrung, und bisweilen mit beigefügter Septime, vorhergehen.

Um eine dieser beiden Cadenzen vorzubereiten, muss ihnen eine Anzahl Takte und Accorde vorhergehen, die das Gefühl des Tonsetzers allein zu bestimmen hat.

Alle Halb=Cadenzen gleichen sich im letzten Accord; doch die vorhergehenden Accorde können ihnen verschiedene Gestalten geben.

BEYSPIELE.

FORMELN DER HALBCADENZEN.

* Wir glaubten diese Bemerkungen hierher setzen zu müssen, um die Fälle zu bestimmen, wo der Gebrauch der nicht = umgekehrten Accorde unerlässlich ist, und auch um den folgenden Artikel über den Bass zu vervollständigen. (*Anm: des Verf:*)

(a) Die 1^{te}, 3^{te}, und 5^{te} Stufe jeder Tonart heissen: *Tonica*, *Médiant*, und *Dominante*. Wenn man daher in *C* ist, so ist *C* die *Tonica*, *E* die *Médiant*, *G* die *Dominante*. Der Accord der *Tonica* ist: *C-E-G*, jener der *Dominante* *G-H-D*. (*Anm: des Verfassers.*)

Les cadences parfaites diffèrent de même par les accords antécédents.

FORMULES DES CADENCES PARFAITES.

En Ut majeur. 1. 2. 3.

In C major.

En La mineur.

In A minor.

Les phrases musicales se distinguent les unes des autres au moyen des cadences. Lorsque le sens d'une phrase fait présenter une cadence parfaite que le compositeur juge à propos d'éviter, il fait alors une cadence rompue.

Les cadences rompues, que l'on désigne aussi sous les noms de cadences évitées et de cadences interrompues, sont fort usitées et presque toujours d'un effet sûr lorsqu'elles sont amenées à propos: elles attirent l'attention et donnent de l'énergie à la phrase qui le suit.

Il suffirait pour rompre une cadence parfaite d'en renverser le dernier accord; mais on peut encore la rompre de beaucoup d'autres manières; nous avons réuni les plus usitées dans le tableau suivant.

FORMULES DES CADENCES ROMPUES.

En Ut majeur. 1. 2. 3. 4. 5.

In C major.

En La mineur. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

In A minor.

Eben so unterscheiden sich ganze Cadenzen durch die vorhergehenden Accorde.

FORMELN VON GANZEN CADENZEN.

Die musikalischen Perioden (Abschnitte) trennen sich von einander vermittelt dieser Cadenzen. Wenn der Sinn und Gang einer Periode eine ganze Cadenz erwarten lässt, welche aber der Compositeur zu vermeiden wünscht, so macht er dañ eine gebrochene (oder sogenannte Trug-) Cadenz. (Trugschluss).

Diese gebrochenen Cadenzen (auch vermieden, unterbrochene, oder falsche Cadenzen genannt) werden sehr häufig benützt, und sind, zu rechter Zeit angewendet, fast stets von sicherer Wirkung: sie spannen die Aufmerksamkeit und geben der folgenden Periode Kraft.

Es würde, um eine ganze Cadenz zu unterbrechen, hinreichen, wenn man deren letzten Accord umkehrte; aber man kann diess auch auf viele andere Arten bewerkstelligen; wir haben die gebräuchlichsten in folgender Tabelle vereint:

FORMELN DER UNTERBROCHENEN CADENZEN.

* A partir de cet exemple je me suis contenté de donner seulement les deux derniers accords des cadences interrompues.

* Von diesem Beispiel an habe ich mich begnügt nur die 2 letzten Accorde dieser Trug-schlüsse anzugeben.

(Ann. des Verf.)

On voit par ces exemples, qu'une cadence est composée de deux cas : 1^{er} lorsqu'on renverse l'un des deux derniers accords ou tous deux à la fois ; 2^e lorsqu'à la place de l'accord de la Tonique, on prend un autre accord quelconque.

Comme on ne peut finir qu'avec une cadence parfaite, il est évident que chaque cadence interrompue exige une suite ou continuité d'harmonie. * Quant aux accords employés dans toutes ces formules on en verra l'analyse plus loin,

Man sieht an diesen Beispielen, dass eine Cadenz unterbrochen wird: 1^{tes} wenn man Einen der letzten Accorde, (oder beide zugleich) umkehrt, 2^{tes} wenn man statt dem Tonica=Dreiklang irgend einen andern Accord nimt.

Da man nur mit einer vollkommenen (ganzen) Cadenz schliessen kan, so ist es klar, dass jede falsche Cadenz eine Folge oder Fortsetzung der Harmonie erfordert. Was die in diesen Formeln angewandten Accorde betrifft, so wird man deren Zergliederung in weitere Folge finden.

6.) Anmerkung des Übersetzers. Von hier an reicht es hin, wenn die nachfolgenden Beispiele nur durch Noten in die andern Tonarten übersetzt werden. Ubrigens ist es für den Schüler sehr vorthailhaft, ja nöthig, dass er im Fortepiano spiel wenigstens so viel Gewandheit habe, um richtig zu lesen, und, wo möglich, langsame Accorde schon im Spielen in andere Tonarten transponieren zu können. Die Wirkungen der Harmonie sind nur durch das Gehör aufzufassen, und welches Instrument ist denn hiezu passender, als das Fortepiano?

SUR LA BASSE.

J'ai déjà fait observer que la partie qui exécute les Notes les plus graves de l'harmonie s'appelle *Basse*; ainsi dans le N^o 1 des exemples suivants, la partie qui se trouve placée sur la portée supérieure, fait le dessus, et dans le N^o 2 cette même partie devient *Basse*, parcequ'elle y exécute les Notes les plus graves de l'harmonie.

VOM BASS.

Ich habe schon bemerkt, dass diejenige Stimme, welche die tiefsten Töne der Harmonie hervorbringt, *der Bass* genant wird. So bilden in N^o 1 der nachfolgenden Beispiele, die am höchsten stehenden Noten den Gesang in der Oberstimme, und dieselben Noten bilden in N^o 2 den *Bass*, weil die übrigen noch höher stehen, und jene also die tiefsten Noten der Harmonie dadurch geworden sind.

EXEMPLES. BEISPIEL.

N^o 1.

La Basse peut être fautive si les renversements des accords sont placés mal-à-propos et surtout si on ne sait pas traiter la *Quarte juste* qui a lieu entre la Basse et une partie haute dans le second renversement des accords.

N^o 2.

Der Bass kann fehlerhaft werden, wenn die Umkehrungen der Accorde übel gestellt sind, und vorzüglich, wenn man nicht die *reine Quart*, die zwischen dem Bass und einer Oberstimme sich in der zweiten Accorden-Umkehrung befindet, zu behandeln weiss.

* Il faut se faire une idée claire de la nature des cadences: l'une est un repos total, et l'autre un repos faible qui exige une suite. La cadence parfaite peut se comparer à une période de pleine dans le discours, et la demi-cadence aux phrases incomplètes de la période. Les formules qui terminent une cadence ou qui l'interrompent, sont souvent placées dans le courant des phrases, de manière à ne pouvoir être senties ou à n'interrompre que la grande régularité dans l'enchaînement des accords.

* Man muss sich von der Natur der Cadenzen eine richtige Idee machen: Die eine ist ein vollständiger Ruhepunkt, die Andere eine schwache Pause, welche eine Fortsetzung verlangt. Die vollkommne Pause kan mit dem Abschluss einer ganzen Periode in der Rede verglichen werden, und die Halbcadenz mit den einzelnen, unvollständigen Phrasen derselben. Die Formeln, welche eine Cadenz abschliessen oder unterbrechen, sind häufig im Laufe der Phrasen dergestalt angebracht, dass sie weder bemerkt werden, noch die grosse Regelmässigkeit in der Accorden-Verbindung unterbrechen können.

On ne renverse point :

- 1^o Les accords qui commencent et finissent un morceau.
- 2^o Le dernier accord d'une demi-cadence.
- 3^o Les deux derniers accords d'une cadence parfaite.
- 4^o L'avant dernier accord d'une cadence interrompue.*

On renverse les accords :

- 1^o Dans le courant des phrases.
- 2^o Souvent après les demi-cadences.
- 3^o Plus souvent encore à la fin des cadences rompues.
- 4^o Quelquefois aussi après une cadence parfaite.

OBSERVATION SUR LA QUARTE JUSTE OU CONSONNANTE PAR RAPPORT À LA BASSE.*

L'expérience a démontré que les accords, où cet intervalle se fait entre la Basse et une des parties supérieures, produisent un mauvais effet, si on n'a pas suivi la règle qui apprend à les traiter convenablement. En sachant bien employer cette Quarte, et en observant en même tems ce que j'ai dit plus haut sur les renversements des accords, on sera à même de faire une Basse au moins exempte de faute.

Keine Umkehrung wird gestattet :

1. Bei den Accorden, die ein Stück anfangen u. endigen.
2. Bei dem letzten Accorde einer Halb-Cadenz.
3. Bei den zwei letzten Acc: einer vollkomm. Cadenz.
4. Beim vorletzten Acc: einer gebroch. od. fal. Cadenz.

Umkehrung kan Statt finden :

1. Im Laufe der Phrasen.
2. Oft nach den Halb-Cadenzen.
3. Noch öfter zu Ende der gebrochenen Cadenzen.
4. Manchmal auch nach einer vollkommenen Cadenz.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE REINE ODER CONSONIERENDE QUART IN BEZUG AUF DEN BASS.

Die Erfahrung hat bewiesen, dass die Accorde, wo dieses Intervall zwischen dem Bass und einer Oberstimme Statt findet, eine üble Wirkung hervorbringen, wenn man nicht die Regel befolgt nach welcher selbe gehörig behandelt werden müssen. Beim richtigen Gebrauch dieser Quart, und bei gleichzeitiger Befolgung alles dessen, was ich früher über die Umkehrung der Accorde gesagt habe, wird man wenigstens einen fehlerfreien Bass zu machen fähig seyn.

* Cette règle n'a que les exceptions suivantes :



Dans ces trois exemples on interromp déjà la cadence sur le pénultième accord.

* Diese Regel hat nur folgende Ausnahmen :

In diesen drei Beispielen unterbricht man die Cadenz schon im vorletzten Accord.

Beaucoup de personnes envisagent la quarte juste comme dissonance quand elle se fait entre la Basse et une partie haute, parcequ'elle a besoin de préparation. Si cette raison était suffisante il s'en suivrait que la Seconde majeure, la Seconde augmentée, la Quarte augmentée, la Quinte diminuée, la Sixte augmentée, la Septième diminuée et la Septième mineure seraient des intervalles consonnans, parcequ'ils peuvent se frapper sans préparation, et il en résulterait cette conséquence bizarre que la Quarte augmentée serait une consonnance tandisque la Quarte justeserait une dissonance. Au surplus il importe peu que l'on envisage la Quarte juste comme consonnance ou comme dissonance, pourvu qu'on sache bien l'employer dans la pratique.

** Viele sehen die reine Quart als eine Dissonanz an, wenn sie sich zwischen dem Bass und einer Oberstimme bildet, weil sie dann vorbereitet werden muss. Wenn dieser Grund hinreichte, so würde daraus folgen, dass die grosse und übermässige Secunde, die übermässige Quarte, die verminderte Quinte, die übermässige Sext, die verminderte und kleine Septime als consonierende Intervalle angesehen werden müssten, weil man sie ohne Vorbereitung anschlagen kann, und hieraus würde der seltsame Schluss gezogen werden müssen, dass die übermässige Quart unter die Consonanzen gehört, während die reine Quart eine Dissonanz wäre. Übrigens liegt wenig daran, ob man die reine Quart als Consonanz oder Dissonanz ansieht, wenn man sie nur praktisch wohl zu brauchen weiss.

Anmerkung des Verfassers.

Cette Quarte se trouve dans le second renversement des Accords suivants :

Diese Quart befindet sich in der zweiten Umkehrung der folgenden Accorde :

1.	2.	3.	4.	5.
Accord parfait majeur dans son second renversement.	Accord parfait mineur dans son second renversement.	Accord de septième dominante dans son second renversement.	Accord de septième de seconde espèce dans son 2 ^d renversement.	Accord de septième de 4 ^e espèce dans son second renversement.
Vollk: Dur=Dreiklang in seiner 2 ^{ten} Umkehrung.	Vollk: Mol=Dreiklang in seiner 2 ^{ten} Umkehrung.	Sept: Acc: auf d. Domin: in seiner 2 ^{ten} Umkehrung.	Sept: Accord 2 ^{ter} Klasse in seiner 2 ^{ten} Umkehrung.	Sept: Accord 4 ^{ter} Klasse in seiner 2 ^{ten} Umkehrung.

Dans ces cinq accords la Basse fait avec une des parties hautes, l'intervalle *Re-Sol*, c'est-à-dire une quarte juste.

In diesen fünf Accorden macht der Bass mit einer der Oberstimmen das Intervall *D-G*, also eine reine Quart.

Pour rendre plus intelligible la règle à suivre dans l'emploi de cette Quarte, * nous expliquerons les exemples suivants, que (pour plus de clarté) nous avons faits à deux parties seulement.

Um die Regel deutlicher zu machen, welche man beim Gebrauch dieser Quarte zu befolgen hat, werden wir die folgenden Beispiele, (welche wir der Deutlichkeit wegen nur zweistimmig setzten), erklären.

**EXEMPLE.
BEISPIEL.**

Bon. ou Gut. N^o 1. ou oder Bon. Gut.

Préparation de la quarte par la basse.
Vorbereitung der Quart durch den Bass.

Cet exemple est bon, parceque les deux intervalles, dont il se compose, ont une Note commune (*Sol*), qui reste immobile dans la même partie. Cette Note commune lie les deux intervalles plus étroitement et rend ainsi la quarte praticable. Nous appellerons ce cas *préparation de la quarte par la Basse*, parceque c'est dans cette partie que la Note commune se trouve.

Dieses Beispiel ist gut, weil die zwei Intervalle, aus denen es besteht, eine gemeinschaftliche Note (das *G*) haben, welche in derselben Stimme unbeweglich bleibt. Diese gemeinschaftliche Note bindet die zwei Intervalle enger aneinander, und macht also die Quart anwendbar. Wir wollen diesen Fall: *Die Vorbereitung der Quart durch den Bass* benennen, weil sich da die gemeinschaftliche Note befindet.

**EXEMPLE.
BEISPIEL.**

Bon. ou Gut. N^o 2. ou oder Bon. Gut.

Préparation de la Quarte par une partie haute.
Vorbereitung der Quart durch eine Oberstimme.

Cet exemple est bon parceque les deux intervalles ont une Note commune (*Re*) dans la partie supérieure. Nous appellerons ce cas, *préparation de la quarte par une partie haute*, parceque c'est là que la Note commune se trouve.

Dieses Beispiel ist richtig, weil die zwei Intervalle eine gemeinschaftliche Note (das *D*) in der Oberstimme haben. Wir benennen diesen Fall: *Vorbereitung der Quart durch eine Oberstimme*, weil die Bindungsnote sich dort findet.

* Il ne faut pas perdre de vue qu'il ne s'agit que de la Quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute; il n'y a aucune remarque à faire sur les Quartes lorsqu'elles se font entre deux parties supérieures et qu'elles sont accompagnées d'une troisième partie plus basse.

* Man darf nicht vergessen, dass es sich hier nur um die reine Quart handelt, die vom Bass an, zu einer Oberstimme geht; bei den Quartes, welche sich zwischen den höhern Stimmen befinden, und also eine tiefere Stimme zur Begleitung haben, giebt es nichts zu erinnern! (Anm. des Verfassers.)

Dans ce second cas il faut remarquer que la Basse ne doit jamais faire qu'un intervalle de seconde pour arriver à la Quarte. *

In diesem zweiten Falle ist zu bemerken, dass der Bass nur um ein Sekunden-Intervall fortschreiten darf, um zur Quart zu gelangen. *

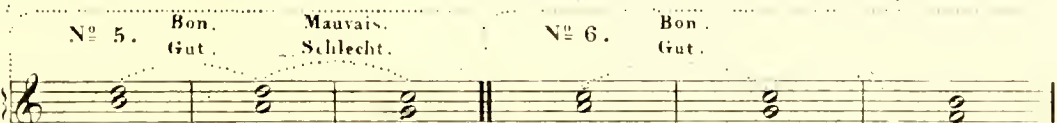
EXEMPLES.
BEISPIEL.



Ces deux exemples sont mauvais parceque les deux intervalles n'ont pas une Note commune, ce qui fait que la quarte n'y est pas préparée.

Diese 2 Beispiele sind fehlerhaft, weil die 2 Intervalle keine gemeinschaftliche (Bindungs-) Note haben, und daher die Quart nicht vorbereitet ist.

EXEMPLES.
BEISPIEL.



Cet exemple est mauvais parceque la seconde Quarte n'est pas préparée par une Note commune.
Dieses Beispiel ist schlecht, weil die zweite Quart nicht durch eine Bindungsnote vorbereitet wird.

Cet exemple est bon parceque la seconde Quarte, qui n'est pas préparée, n'est pas une Quarte juste. Voyez le tableau des intervalles.
Dieses Beispiel ist gut, weil die zweite, obschon nicht vorbereitete Quart, keine reine Quart ist. Siehe die Tabelle der Intervalle.

Tout ceci se réduit à la règle suivante: il faut préparer la Quarte juste par une Note commune, soit dans la Basse, soit dans la partie supérieure, et dans ce dernier cas faire monter ou descendre la Basse par degré conjoint.

Alles dieses führt auf folgende Regel zurück: Die reine Quart muss durch eine gemeinschaftliche Note, sey es im Bass oder in der Oberstimme, vorbereitet und im letzteren Falle vom Bass nur die Fortschreitung von einer Stufe auf oder abwärts gemacht werden.

Il n'y a qu'une seule exception à cette règle; cette exception a lieu dans les cadences dont voici les formules:

Es giebt von dieser Regel nur eine Ausnahme; und zwar in den Cadenzen, wovon hier Formeln nachfol-



Dans toutes ces cadences la Quarte juste *Rc'* n'est pas préparée par une Note commune. Cette imperfection est remarquable en ce qu'elle fait plus vivement desirer la cadence et la rend plus décisive; c'est par cette raison qu'on la tolère.

In allen diesen Cadenzen ist die reine Quarte (*D₄*) durch keine gemeinschaftliche Bindungsnote vorbereitet. Diese Unvollkommenheit ist dadurch bemerkenswerth, dass sie den Wunsch nach der Cadenz lebhafter erregt und dieselbe entscheidender macht; aus dieser Ursache wird sie geduldet.

* La Basse peut arriver à la Quarte par une autre intervalle lorsque l'accord ne change point.

* Wenn der Accord sich gar nicht ändert, so kan der Bass jedoch auch durch einen andern Intervallen-sprung zur Quart gelangen.



Comme la Quarte juste ne se fait (entre la Basse et une partie haute) que dans le second renversement des accords N^{os} 1, 2, 5, 6 et 8 de la classification, nous donnerons ici pour plus de clarté, les exemples suivans de ce renversement avec la préparation nécessaire.

Accord parfait majeur. Grosser vollk: Dreikl:	Accord parfait mineur. Kleiner vollk: Dreikl:	Accord de Septième dominante. Sept: Acc: auf d. Dominante.	Accord de 7 ^e de 2 ^{de} espèce. Sept: Acc: der 2 ^{ten} Gattung.	Accord de 7 ^e de 4 ^{te} espèce. Sept: Acc: der 4 ^{ten} Gattung.
--	--	---	---	---

Il arrive quelquefois que l'on desire employer l'accord de septième dominante dans son second renversement après un accord qui ne permet pas de préparer la Quarte qui a lieu entre la Basse et une partie

haute, comme par exemple :



On voit

que dans le premier de ces deux accords il n'y a ni le *Sol* ni le *Re* pour préparer la Quarte juste du second; pour rendre ce cas praticable on supprime le *Sol*, c'est-à-dire la Note principale de l'accord de septième dominante.

bon. gut.	bon. gut.
à trois parties. dreistimmig.	à quatre parties. vierstimmig.

Dans l'exemple à quatre parties on double le *Fa* (ou septième de l'accord) l'un des deux *Fa* monte et l'autre descend d'un degré pour se résoudre. Outre la préparation de cette Quarte il faut encore éviter de faire des fautes en la résolvant, ce qui arriverait si les parties entre les quelles elle a lieu (la Basse sur tout) faisaient une fausse marche sur l'accord suivant :

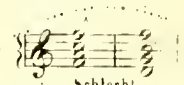
1^{re} Si l'accord suivant est le même ou si sa Note fondamentale est commune aux deux accords, la marche des parties n'éprouve aucune difficulté.

EXEMPLE, dans le quel la Basse fondamentale est *Sol* depuis le commencement jusqu'à la fin.

Da die reine Quarte sich, (zwischen dem Bass und einer Oberstimme) nur in der 2^{ten} Umkehrung der Accorde N^{os} 1, 2, 5, 6, und 8, (aus der Klassen = Ordnung) bilden lässt, so geben wir hier zu mehrerer Deutlichkeit die folgenden Beispiele dieser Umkehrungen mit der nöthigen Vorbereitung.

Es geschieht bisweilen, dass man den Dominante Sept: = Acc: in seiner 2^{ten} Umkehrung nach einem Accord gebrauchen möchte, der die Vorbereitung der Quarte nicht erlaubt, welche zwischen dem Bass und

einer Oberstimme Statt fand, wie z. B.



Man sieht, dass in dem ersten dieser Accorde sich weder das *G* noch das *D* befindet, um die reine Quarte des nachfolgenden vorzubereiten. Um diesen Fall anwendbar zu machen, lässt man im Dominanten = Septimen = Accord das *G*, also die Grundnote, aus.

Ju dem vierstimmigen Beispiele verdoppelt man das *F*, (die Septime des Accords) und eines dieser beiden *F* steigt, und das andere fällt, um sich aufzulösen. Nebst der Vorbereitung dieser Quarte, muss man auch noch bei deren Auflösung die Fehler zu vermeiden wissen, welche Statt finden würden, wenn die Stimmen, welche sie bilden, (besonders der Bass) einen falschen Gang nach dem folgenden Accord machten

1^{ten} Wenn der nachfolgende Accord derselbe bleibt oder wenn seine Grundnote beiden Accorden gemeinschaftlich bleibt, so findet der Gang der Stimme keine Schwierigkeit.

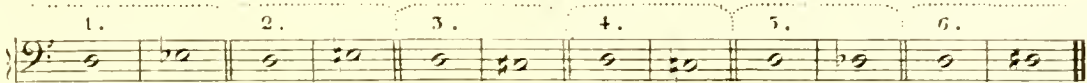
BEISPIEL, in welchem das *G* die Grundnote von Anfang bis zum Ende bleibt.

Le second accord des quatre derniers exemples est la neuvième majeure et la neuvième mineure. *SoL-Si-Bé-Fa-La*.

Il est entendu que dans tous ces exemples la Quarte dans le premier accord doit être préparée comme nous l'avons indiqué, et le second accord réglé = cément résolu quand il est dissonant.

2^e Si les deux accords n'ont pas une Note fondamentale commune, la Basse dans ce cas ne peut monter ou descendre que d'un demi-Ton ou d'un Ton entier pour arriver au second accord; si elle ne pouvait faire cette marche, il faudrait éviter d'employer cette quarte.

Ainsi la Basse fera :



et on pourra prendre sur la seconde Note un accord quelconque, pourvu que les accords se marient franchement entre eux et que, dans le second accord, la Basse ne fasse pas une autre Quarte juste avec une des autres parties. Voici un grand nombre de bons exemples qui tous sont praticables selon la succession d'accords ou selon la modulation qu'on désire faire en partant du premier accord:

Der 2^e Accord der 4 letzten Beispiele ist die grosse und die kleine Nona. *G H D F A*.

Es versteht sich, dass in allen diesen Beispielen die Quart im ersten Accord nach unserer Vorschrift vorbereitet, und der zweite Accord, wenn er dissonirt aufgelöst werden muss.

2^{tes} Wenn die beiden Accorde keine gemeinschaftliche 3^{te} Grundnote haben, so kan in diesem Falle der Bass nur um einen halben oder ganzen Ton auf oder abwärts fortschreiten, um zum 2^{ten} Accord zu gelangen; wo diess nicht möglich wäre, müsste der Gebrauch dieser Quart völlig unterbleiben.

Also schreitet der Bass, wie folgt :

und über die 2^e Note könnte man beliebig irgendeinen Accord nehmen, vorausgesetzt, dass die Accorde frei zusammen passen und dass, im 2^{ten} Accord, der Bass nicht eine reine Quart mit einer höheren Stimme bilde. Hier eine grosse Zahl guter Beispiele, die alle sowohl in Hinsicht der Accordenfolge als der Ausweichungen, die man vom ersten Accord zu machen wünscht, brauchbar sind.

Quand la Note de la Basse est commune aux deux accords appartenant à deux Notes fondamentales différentes (ce qui arrive souvent) la Basse reste alors sur le même degré .

Voyez l'exemple suivant :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Quand à la partie haute qui fait la Quarte, avec la Basse, elle est moins restreinte dans sa marche pour arriver au second accord ; néanmoins il faut observer dans ce cas la règle suivante autant que possible , sur-tout dans les parties qui accompagnent : quand la Note de la partie haute est commune aux deux accords , elle demeurera sur le même degré ; et lorsqu'elle est différente , on fera monter ou descendre cette partie sur la Note la plus voisine de l'accord suivant : voyez les exemples précédents ou cette règle est partout observée .

Cependant on fait assez fréquemment ce qui suit surtout dans la partie chantante :



Je me suis vu forcé de développer , autant que possible , cette matière importante , attendu qu'on a omis de parler de la préparation de cette quarte dans presque tous les ouvrages élémentaires et que ce qu'on y dit sur la résolution n'est pas à beaucoup près suffisant . J'engage les Elèves à prendre cet article en considération , il renferme le secret d'une Basse exempte de fautes ; ils se faciliteront par là l'étude du contrepoint double , et se convaincront de la nécessité de traiter la quinte parfaite en dissonance dans le contrepoint double à l'octave , parcequ'elle devient quarte juste en se renversant .

Wenn die Bassnote gemeinschaftlich bei zwei Accorden ist , die einen verschiedenen Grundtön haben , (was oft geschieht) so bleibt der Bass auf derselben Stufe .

Hierüber das folgende Beispiel :

Was die Oberstimme betrifft , die zum Bass die Quart bildet , so ist sie in ihrem Gang zum nächsten Accord weniger eingeschränkt . Doch muss man in diesem Falle folgende Regel besonders in den begleitenden Stimmen möglichst befolgen : Wenn die Note der höheren Stimme beiden Accorden gemeinschaftlich ist , so bleibt sie auf derselben Stufe , ist sie aber das nicht , so muss sie auf die nächste Note des folgenden Accords steigen oder fallen : siehe die vorhergehenden Beispiele , wo diese Regel überall befolgt wird .

Übrigens setzt man oft , besonders in der Stimme die den Gesang führt , wie hier folgt :

Jch sah mich genöthigt , diesen wichtigen Gegenstand , so viel als möglich , zu entwickeln , da man bisher fast in allen theoretischen Werken versäumt von der Vorbereitung dieser Quarte zu reden , und das , was man über deren Auflösung sagte , bei weitem nicht hinreichend ist . Jch rathe den Schülern , diesen Abschnitt wohl in Betrachtung zu ziehen ; er schliesst das Geheimniss eines fehlerfreien Bases in sich ein , und sie erleichtern sich hiedurch das Studium des doppelten Contrapunktes , indem sie sich überzeugen werden , dass die reine Quinte im doppelten Contrapunkte in der Octave nothwendig als Dissonanz betrachtet werden müsse , da sie in der Umkehrung zur reinen Quarte wird .

DE L'ENCHAINEMENT DES

Accords parfaits, de leur position, du mouvement des parties, de la préparation et de la résolution des accords dissonnans.

I.

DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS PARFAITS.*

Le seul moyen de se rendre raison d'une succession d'accords consiste dans l'examen de leurs Notes principales ou fondamentales. C'est d'après ce principe que nous analyserons la succession des accords suivans :



Comme ces neuf accords ne sont pas renversés, les Notes fondamentales se trouvent dans la Basse. Ces Notes dans leur succession font les intervalles suivans :

Du 1^{ier} au 2^{ond} accord une Quinte inférieure.
Du 2^{ond} au 3^{ème} accord une Quinte supérieure.
Du 3^{ème} au 4^{ème} accord une Quarte inférieure.
Du 4^{ème} au 5^{ème} accord une Quarte supérieure.
Du 5^{ème} au 6^{ème} accord une Tierce inférieure.
Du 6^{ème} au 7^{ème} accord une Tierce inférieure.
Du 7^{ème} au 8^{ème} accord une Tierce inférieure.
Du 8^{ème} au 9^{ème} accord une Quarte supérieure.

La conséquence de cette analyse est : que deux accords se lient bien ensemble quand leurs Notes principales font :

1^{re} une Tierce inférieure.
2^{de} une Quarte inférieure.
3^{de} une Quinte inférieure.
ou ce qui revient au même.
1^{re} une Sixte supérieure.
2^{de} une Quinte supérieure.
3^{de} une Quarte supérieure.

* Les Sons et les Accords, isolément pris, sont pour la musique ce que les syllabes et les mots sont pour la poésie et le discours. Si on plaçait les uns et les autres au hasard ils ne présenteraient aucun sens ni à l'esprit ni au sentiment. Cette vérité est généralement reconnue dans les langues, mais elle ne l'est pas avec la même évidence quant à la musique.

VON DER VERBINDUNG DER

vollkommenen Accorde, ihrer Lage, der Bewegung der Stimmen, u. der Vorbereitung u. Auflösung der dissonierenden Accorde.

I.

VON DER VERBINDUNG DER VOLLKOMMENEN DREIKLÄNGE.*

Das einzige Mittel sich von einer Accorden Reihe Rechenschaft zu geben besteht in der Untersuchung ihrer Grundnoten, oder Fundamentaltöne. Nach diesem Grundsatz werden wir die nachstehende Folge von Accorden zergliedern :

Da diese neun Accorde nicht umgekehrt sind, so befinden sich ihre Grundnoten im Basse. Diese Grundnoten schreiten nach einander in folgenden Intervallen fort :

Vom 1^{ten} zum 2^{ten} Accord eine Unterquinte.
Vom 2^{ten} zum 3^{ten} Accord eine Oberquinte.
Vom 3^{ten} zum 4^{ten} Accord eine Unterquarte.
Vom 4^{ten} zum 5^{ten} Accord eine Oberquarte.
Vom 5^{ten} zum 6^{ten} Accord eine Unterterz.
Vom 6^{ten} zum 7^{ten} Accord eine Unterterz.
Vom 7^{ten} zum 8^{ten} Accord eine Unterterz.
Vom 8^{ten} zum 9^{ten} Accord eine Oberquarte.

Die Schlussfolge dieser Zergliederung ist : dass zwei Accorde sich richtig zusammen verbinden, wenn ihre Grundtöne fortschreiten :

1^{ten} eine Terz abwärts.
2^{ten} eine Quart abwärts.
3^{ten} eine Quint abwärts.
Was eben so viel ist, als :
1^{ten} eine Sext aufwärts.
2^{ten} eine Quint aufwärts.
3^{ten} eine Quart aufwärts.

* Die Töne und Accorde, einzeln genommen, sind für die Musik, was die Sylben und Worte für die Dicht- und Redekunst. Wenn man die Einen und Andern willkürlich, nach dem Zufall, hinstellen wollte, würden sie weder dem Verstand noch dem Gefühl einen Sinn darbiethen. Diese Wahrheit ist in Rücksicht der Sprachen allgemein anerkannt, aber in Rücksicht auf die Musik bei weiten nicht mit derselben Überzeugung. *Anm. des Verfassers.*

Nous adopterons la première manière de chercher la Note fondamentale et nous compterons par Tierce, Quarte et Quinte inférieures. Quand les accords s'emploient dans leurs renversements, les Notes fondamentales ne sont pas placées dans la Basse. Ces renversements changent la face d'un accord sans changer sa nature, il est donc évident que la marche des Notes fondamentales reste toujours la même :

EXEMPLES.

1.	2.
Accord d'Ut non renversé. C= Dreiklang ohne Umkehr.	Accord de Sol non renversé. G= Dreiklang ohne Umkehr.

Dans ces deux exemples la Basse fondamentale est *Ut* *Sol* et fait une Quarte inférieure. Cela posé, il est évident que l'on peut faire une suite d'accords les uns renversés et les autres non renversés : ce qui donne une Basse dont la marche peut ne pas paraître régulière et qui l'est en effet si l'on cherche les Notes fondamentales de ses accords.*

EXEMPLE.
BEISPIEL.

BASSE
Fondamentale.
Grundbass.

On peut en outre faire une suite d'accords dans laquelle on introduit les trois différentes marches des Notes fondamentales, de manière à ce que ces Notes fassent tour-à-tour une Tierce, une Quarte, une Quinte inférieure ou bien deux Tierces et une Quarte, deux Quintes et une Tierce &... le nombre des uns et des autres de ces trois intervalles est tout-à-fait arbitraire.

* C'est la Note fondamentale qui donne le nom à un accord parfait; ainsi si un accord a *Ut* pour Note fondamentale, il s'appellera accord d'*Ut*; s'il a *Sol*, il s'appellera accord de *Sol*, &c.

Wir nehmen die erste Art, die Grundnoten zu suchen, an, und zählen also nach Terzen, Quartén und Quinten *abwärts*. Wenn die Accorde in ihren Umkehrungen gebraucht werden, so befinden sich die Grundnoten nicht im Basse. Diese Umkehrungen ändern die Gestalt eines Accords, ohne seine Natur zu ändern, daher ist es klar, dass der Gang der Grundtöne immer derselbe bleibt :

BEISPIELE.

In diesen zwei Beispielen ist der Grundbass *C*, *u. G.*, und schreitet eine Quart abwärts. Dieses angenommen, ist es klar, dass man eine Reihe von umgekehrten und nicht umgekehrten Accorden nach einander setzen kann : was dann einen Bass giebt, dessen Gang wohl als nicht regelmässig scheinen kann, es aber in der That doch ist, wenn man seine Grundnoten aufsucht.*

Man kann überdiess eine Accordenfolge setzen, in welcher man von den drei verschiedenen Bewegungen der Grundnoten Gebrauch macht, so dass diese Noten wechselweise eine Terz, Quart, Quint abwärts schreiten, oder auch zwei Terzen und eine Quart, zwei Quinten und eine Terz &c. Die Zahl der Einen und Andern dieser Intervalle ist durchaus willkürlich.

* Der vollkommene Accord empfängt seinen Namen von der Grundnote. Wenn also einem Accord *C* zum Grunde liegt, so heisst er *C= accord*. Ist *G* sein Grund, so heisst er *G= accord*, &c.

Ann. des Verf.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



BASSE
fondamentale.
Grundbass.

Dans une gamme déterminée deux accords peuvent encore procéder par seconde, mais seulement comme il suit :

1^{re} Du premier au second degré, ou du second au premier degré de la gamme.

2^{de} Du 4^{ème} au 5^{ème}, ou du 5^{ème} au 4^{ème}

3^{de} Du 5^{ème} au 6^{ème}, ou du 6^{ème} au 5^{ème}

Ce trois cas que l'on doit plutôt regarder comme des exceptions, s'emploient par cette raison beaucoup plus rarement que la succession partielle, quarte ou quinte inférieure.

VOICI DES EXEMPLES SUR LA MANIÈRE
DE S'EN SERVIR.

In einer bestimmten Tonleiter (Tonart) können auch zwei Accorde Secundenweise fortschreiten; aber nur wie folgt :

1^{ten} Von der ersten zur zweiten oder von der zweiten zur ersten Stufe der Tonleiter.

2^{ten} Von der 4^{ten} zur 5^{ten} od: von der 5^{ten} zur 4^{ten}

3^{ten} Von der 5^{ten} zur 6^{ten} od: von der 6^{ten} zur 5^{ten}

Diese drei Fälle, die eher als Ausnahmen anzusehen sind, gebraucht man daher viel seltener als die Fortschreitung nach der Unterterz, Unterquart oder Unterquinte.

HIER EINIGE BEISPIELE ÜBER DEREN
GEBRAUCH.

En Ut.
In C.



du 1^{er} degré au 2^d
von d. 1^{ten} Stufe zur 2^{ten}

du 5^e au 4^e
v.d. 5ⁿ z. 4ⁿ

du 1^{er} au 2^d
v.d. 1ⁿ z. 2ⁿ

du 2^d au 1^{er}
v.d. 2ⁿ z. 1ⁿ

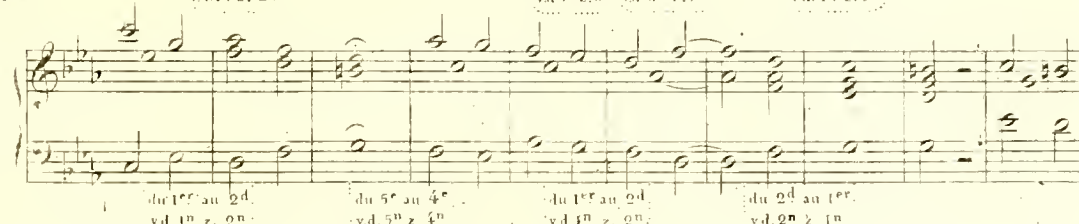
du 5^e au 4^e
v.d. 5ⁿ z. 4ⁿ

du 1^{er} au 2^d
v.d. 1ⁿ z. 2ⁿ

du 5^e au 6^e du 6^e au 5^e
v.d. 5ⁿ z. 6ⁿ v.d. 6ⁿ z. 5ⁿ

du 4^e au 5^e
v.d. 4ⁿ z. 5ⁿ

2^{ème} exemple
pour les tons
majeurs.
2^{tes} Beispiel
für die
Moll = mine



du 1^{er} au 2^d
v.d. 1ⁿ z. 2ⁿ

du 5^e au 4^e
v.d. 5ⁿ z. 4ⁿ

du 1^{er} au 2^d
v.d. 1ⁿ z. 2ⁿ

du 2^d au 1^{er}
v.d. 2ⁿ z. 1ⁿ

du 5^e au 4^e
v.d. 5ⁿ z. 4ⁿ

du 5^e au 6^e
v.d. 5ⁿ z. 6ⁿ

du 5^e au 6^e
v.d. 5ⁿ z. 6ⁿ

du 6^e au 5^e
v.d. 6ⁿ z. 5ⁿ

Der C N 2 + 1^{er} G.

Cet exemple, le même que le précédent, fait voir à peu de changements près, que les trois exceptions ont également lieu dans les Tons mineurs.

La succession d'accords dont les Notes fondamentales procèdent par Tierce supérieure ou Sixte inférieure, semble ne pas se lier franchement. On ne peut pourtant pas l'exclure; mais pour la rendre praticable il faut avoir soin de faire suivre l'accord de la Tierce supérieure par l'accord de sa Quinte inférieure, de manière à ce que la Basse fondamentale fasse (*Ut-Mi-La*) ou bien (*La-Ut-Fa*).

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Cette succession est plus franche lorsque le second accord est majeur.

Dieses Beispiel, dasselbe wie das Vorhergehende, lässt mit wenig Veränderungen sehen, dass die drei Ausnahmen gleichermassen in den *Moll-Tönen* arten Statt finden.

Diejenige Accordenfolge, wo die Grundnoten nach Oberterzen oder Untersexten fortschreiten, scheint sich nicht so natürlich zu verbinden. Man kann sie jedoch nicht ausschliessen, zum aber deren Gebrauch anwendbar zu machen, muss man Sorge tragen, dem Accord der Oberterze, den Accord seiner Unterquinte nachfolgen zu lassen, so dass der Bass *C, E, A*, oder auch *A, C, F*, nehme.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

BASSE
fondamentale.
Grundbass.

Diese Folge wird natürlicher, wenn der zweite Accord dur ist.

Il y a encore une exception qui mérite d'être indiquée; c'est celle par laquelle on passe du troisième degré au quatrième: elle se fait dans une progression d'accords ainsi qu'il suit:

EXEMPLE.

ou bien.
od: auch.

En *Ut* mineur.
In *C* mol.

Une succession d'accords par seconde n'est admissible que lorsque ces accords sont dans leur premier renversement; on appelle cette succession *marché de Sixtes*.

Eine Accorden Fortschreitung in Sekunden ist nur erlaubt, wenn diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung gebraucht werden. Man nennt diese Fortschreitung einen *Sextengang*.

EXEMPLE.

En *Ut* majeur.
In *C* dur.

En *Ut* majeur.
In *C* dur.

BEISPIEL.

En *Ut* mineur.
In *C* mol.

En *Ut* mineur.
In *C* mol.

Il est assez difficile de dire pourquoi cette succession irrégulière est néanmoins agréable à l'oreille. On peut attribuer cela à la marche diatonique de chaque partie et, au charme particulier qu'ont ces accords dans leur premier renversement.

Dans les Tons mineurs on emploie les accords du quatrième et du cinquième degrés tantôt avec la Tierce mineure tantôt avec la Tierce majeure. Cela vient de ce que l'on est souvent obligé de hausser d'un demi-Ton la sixième et la septième Note du mode mineur.

Es ist schwer zu sagen, warum diese unregelmäßige Fortschreitung dem Gehör dennoch angenehm ist. Man kann dieses dem diatonischen Fortschreiten jeder Stimme, und dem eigenthümlichen Reize zuschreiben, den diese Accorde in ihrer ersten Umkehrung haben.

In den Mol-tonarten nimmt man die Accorde auf der vierten und fünften Stufe bald mit der kleinen bald mit der grossen Terz. Das kommt daher, weil man oft genöthigt ist, die 6^{te} und 7^{te} Stufe der Mol-tonart um einen halben Ton zu erhöhen.

VOICI DES EXEMPLES.

Un *La* mineur.
In *A* mol.

Les deux premiers accords sont majeurs.
Die zwei ersten Accorde sind dur.

HIER EINIGE BEISPIELE.

Jdem
Eben so.

Mais on peut également faire : | Aber man kann es auch so machen :

On le 1^{er} accord est majeur et le 2^d mineur.
Wo der 1^{er} Accord dur, der 2^{te} mol ist.

Jdem
Eben so.

On le 2^d et 3^{eme} accord sont mineurs.
Wo der 2^{te} und 3^{te} Accord mol sind.

Jdem
Eben so.

On les accords du 4^{eme} et du 5^{eme} degrés sont majeurs et mineurs.
Wo die Accorde der 4^{ten} und 5^{ten} Stufe dur und mol sind.

Jdem
Eben so.

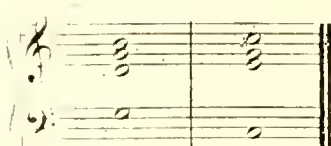
Dans tous ces cas il faut que les accords du quatrième et cinquième degrés se succèdent immédiatement ainsi qu'on le voit dans les exemples ci-dessus.

In allen diesen Fällen müssen die Accorde der vierten und fünften Stufe unmittelbar auf einander folgen, wie man in obigen Beispielen sieht.

II.

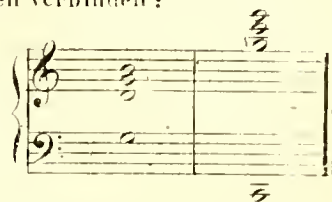
DE LA POSITION DES ACCORDS OU
distribution des Notes entre les différen-
tes parties.

Ce qui contribue beaucoup à la liaison et à l'effet d'une succession d'accords, c'est la proximité de leurs sons respectifs. Les deux accords par l'absence de *Soz* et d'*U* qui se marient très bien dans la position suivante :



seraient très desunis si on plaçait le 2^d accord
comme il suit :

würden sehr übel zusammen passen, wenn man
den 2^{ten} Accord, wie folgt, setzen wollte :



Nous appellerons *position d'un accord* la manière dont ses Notes sont distribuées entre les différentes parties.

Cette position ou distribution peut être plus ou moins serrée, plus ou moins large.

Wir werden durch *Lage der Accorde* die Art bezeichnen, wie deren Noten in die verschiedenen Stimmen vertheilt sind.

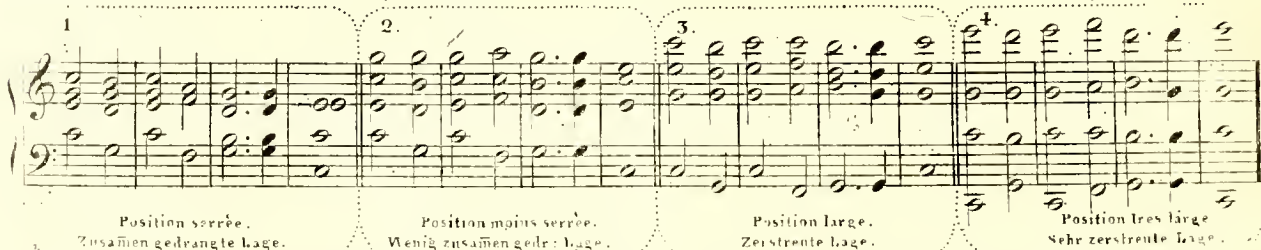
Diese Lage oder Vertheilung kann mehr oder minder zusammen gedrängt, mehr oder minder zerstreut (aneinander getheilt) seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



En commençant un morceau de musique la position du premier accord est tout-à-fait arbitraire, mais la position du second ne l'est plus : elle doit être la même que celle du premier. Cela donne lieu à la règle suivante : la position d'un accord détermine la position de l'accord qui le suit. Voici quatre exemples composés des mêmes accords dans quatre positions différentes.

Zu Anfang eines Musik-Stückes ist die Lage des ersten Accords völlig gleichgültig, aber die Lage des zweiten ist es schon nicht mehr : sie muss eben so wie die des ersten seyn. Das giebt zu folgender Regel Anlass : Die Lage eines Accords bestimmt die Lage des nächstfolgenden. Hier folgen 4 Beispiele aus denselben Accorden in 4 verschiedenen Lagen.



On voit par ces exemples qu'on peut varier la même phrase en mettant seulement les accords dans des positions différentes. La règle sur la position des accords et sur la proximité de leurs sons respectifs n'empêche pas de faire de tems en tems un saut d'une Tierce, Quarte, Quinte ou Sixte dans l'une ou l'autre partie, sur tout lorsque l'harmonie

Man sieht aus diesen Beispielen, dass man dieselbe Phrase durch blosse Versetzung der Accorde in verschiedene Lagen verändern kann. Die Regel über die Accorden-Lage und Verwandtschaft ihrer einzelnen Stimmen verbietet übrigens nicht, bisweilen Terzen, Quartan-Quinten-oder-Sexten-Sprünge in einer oder der andern Stimme zu machen, besonders wenn die

ne marche que par accords parfaits.. Voyez l'exemple ci-après :

Harmonie nur durch vollkommene Accorde fort schreitet . Siehe das folgende Beispiel :



Les accords dissonans permettent très rarement ces sauts dans les parties .

Die dissonierenden Accorde erlauben solche Sprünge der Stimmen nur äusserst selten .

Comme on ne peut pas toujours garder la même position d'accords, il est essentiel de connaître où et comment on peut la changer : cela peut se faire

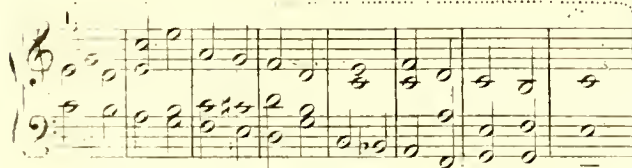
Da man nicht immer in derselben Accorden=Lage bleiben kan, so ist es wichtig zu wissen, wo und wie dieselbe zu verändern ist : diess kann geschehen

- 1^{re} après une cadence parfaite .
- 2^{de} après une demi-cadence ; mais moins souvent .
- 3^{de} Dans le courant d'une phrase lorsque deux accords semblables se suivent ; dans ce troisième cas il faut avoir l'attention de changer de position sur le second des deux accords semblables .
- 4^{re} En répétant une même phrase .

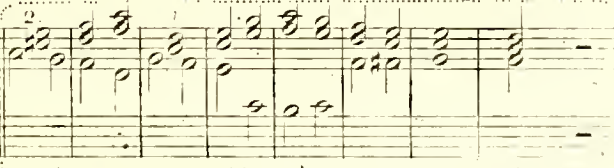
- 1^{te} Nach einer ganzen Cadenz ,
- 2^{te} Nach einer Halb=Cadenz , (jedoch seltener)
- 3^{te} Im Laufe einer Phrase , wenn zwei gleiche Accorde sich folgen ; in diesem dritten Fall muss man die Vorsicht haben , die Lage auf dem zweiten dieser gleichen Accorde zu wechseln .
- 4^{te} Wenn man dieselbe Phrase wiederholt .

EXEMPLES

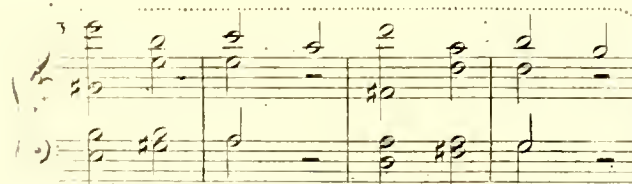
BEISPIELE



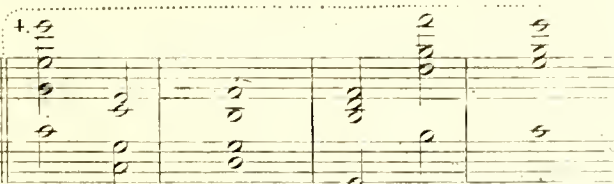
Cadence parfaite .
Ganze Cadenz .



Premier changement de position après une cadence parfaite .
Erster Wechsel der Lage nach einer ganzen Cadenz .



Second changement de position après une demi-cadence .
Zweiter Wechsel der Lage nach einer Halbcadenz .



Troisième changement de position en répétant le même accord .
Dritter Lage=wechsel bei Wiederholung desselben Accords .



Quatrième changement de position en répétant la même phrase .
Vierter Lage=wechsel bei Wiederholung desselben Phrasen .

Ces 6 N^{os} font un morceau continu et peuvent exécuter le suite .

Diese 6 Beispiele bilden einen zusammenhängenden Satz und können als ein Ganzes fortgespielt werden .

La même phrase finit souvent dans une position d'accords autre que celle avec laquelle elle a commencé ainsi qu'on peut le voir dans le N^o 1 des exemples précédens . Cela dépend entièrement de la marche des accords .

Dieselbe Phrase endet oft in einer ganz andern Accorden=Lage als sie anfing , so wie man in N^o 1 der vorstehenden Beispiele sehen kann . Diess hängt ganz vom Gange der Accorde ab .

III.

DU MOUVEMENT DES PARTIES.

Une partie isolément prise se meut de trois manières :

1^{re} En demeurant sur le même degré, soit qu'elle restrappe le même Son plusieurs fois de suite, soit qu'elle le soutienne nue ou plusieurs mesures :



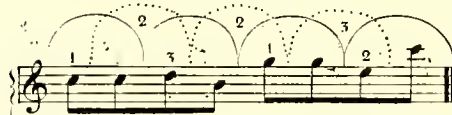
2^{de} En montant par degrés conjoints ou disjoints :



3^{de} En descendant aussi par degrés conjoints ou disjoints :



Elle peut faire des successions variées de Notes à l'infini au moyen de ces trois mouvements. Ces trois mouvements se trouvent quelquefois réunis dans une seule mesure :



En comparant le mouvement d'une partie avec celui d'une autre on trouve les quatre mouvements suivans :

1^{re} Mouvement parallèle :



où les deux parties restent chacune sur un degré.

La différence dans la valeur des Notes ne change pas la nature de ce mouvement :



2^{de} Mouvement oblique :



où une des parties reste sur le même degré tandis que l'autre marche dans tous les sens.

3^{de} Mouvement semblable :



III.

VON DER BEWEGUNG DER STIMMEN.

Eine Stimme, einzeln genommen, bewegt sich auf drei Arten :

1^{ten} Indem sie auf einer und derselben Stufe liegen bleibt, sie möge nun diesen Ton mehrmal nach einander anschlagen oder durch einen oder mehrere Takte hindurch anshalten :

2^{ten} Indem sie durch nebeneinander stehende oder auch entferntere Stufen aufwärts steigt :

3^{ten} Indem sie eben so abwärts steigt :

Mittelst dieser drei Bewegungen kann sie durch unendliche Figuren die mannigfachsten Fortschreitungen machen. Diese drei Bewegungen finden sich bisweilen in einem Takte vereint :

Wenn man die Bewegung einer Stimme mit der Andern vergleicht, so findet man folgende vier Bewegungen :

1^{ten} Gleichstehende (parallele) Bewegung :

wo beide Stimmen auf einer Stufe stehen bleiben.

Der Unterschied im Werthe der Noten ändert die Natur dieser Bewegung nicht :

2^{ten} Die Seitenbewegung :

wo die eine Stimme auf derselben Stufe bleibt, während die andere sich auf alle Arten bewegt.

3^{ten} Die gerade Bewegung :

beide Stimmen montent ou descendent en même temps par degrés conjoints ou disjoints.
4^{te} Mouvement contraire :



wo eine partie monte tandis que l'autre descend.

Quand on compose à plus de deux parties il faut toujours comparer le mouvement d'une partie non seulement avec une seconde, mais aussi avec une troisième, une quatrième &... sans quoi on s'expose à faire de fréquentes fautes.

On conçoit aisément qu'une partie peut faire en même temps mouvement semblable avec une seconde, le partie, mouvement contraire avec une troisième et mouvement oblique ou parallèle avec une quatrième.

Il n'y a guère de remarques à faire sur les mouvements parallèle, oblique et contraire, mais le mouvement semblable présente des difficultés qu'il faut s'accoutumer de bonne heure à vaincre. Il s'agit, dans l'emploi de ce mouvement, d'éviter avec adresse de faire des Quintes ou des octaves de suite, tant réelles que cachées entre deux parties quelconques; mais comme cette règle est susceptible d'exceptions et qu'on est forcé de tolérer dans la pratique une foule de cas difficiles à expliquer sans une notion préalable sur les Notes accidentelles et sur les accords brisés, nous avons eu nécessaire de consacrer particulièrement à cette matière un article que nous avons placé dans la seconde partie de cet ouvrage.

Il suffit ici que les élèves évitent de faire de suite deux Quintes ou deux octaves réelles par mouvement semblable; et quant aux Quintes et Octaves cachées qu'ils ne se permettent que les cas suivants :



Quintes cachées.
Verdeckte Quinten.

Quintes cachées.
Verdeckte Quinten.

Quintes cachées.
Verdeckte Quinten.

Octaves cachées.
Verdeckte Octaven.

Octaves cachées.
Verdeckte Octaven.

Ces Quintes et ces Octaves cachées deviendraient réelles, si la partie inférieure de ces exemples marchait par degrés conjoints au lieu de marcher par degrés disjoints.

* Diese verdeckten Quinten und Octaven würden zu offenen oder wirklichen werden, wenn die Unterstimme in folgenden Beispielen stufenweise ginge, anstatt auf entferntere Stufen zu überspringen.

EXEMPLES.
BEISPIELE



Quintes cachées.
Verdeckte Quinten.

Quintes réelles.
(Offene od. wirkliche)
Quinten.

Octaves cachées.
Verdeckte Octaven.

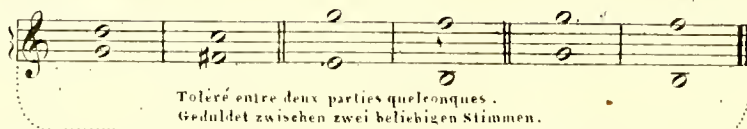
Octaves réelles.
(Offene od. wirkliche)
Octaven.

N^o 1, 2, 3 sont tolérés entre deux parties quelconques, pourvu que la partie haute ne monte ou ne descende *que d'une seconde*. N^o 4, 5 ne sont tolérés qu'entre la Basse et une partie haute quelconque, encore faut-il que les deux accords soient *non renversés*, sur tout quand le premier est dissonnant ou qu'on peut le supposer tel.

Il est aussi permis d'aller par mouvement semblable d'une Quinte parfaite, ou d'un tout autre intervalle, sur une Quinte diminuée ou fausse Quinte.

EXEMPLE.

En descendant.
Im Herabsteigen.

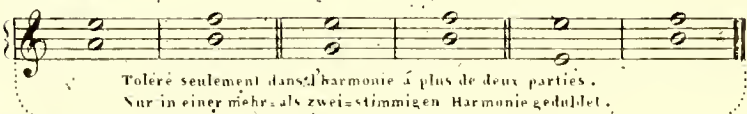


Toléré entre deux parties quelconques.
Geduldet zwischen zwei beliebigen Stimmen.

Cependant ces mêmes cas deviennent plus durs et plus désagréables en montant, et il faut en faire usage le moins possible, surtout entre les deux parties extrêmes.

EXEMPLE.

En montant.
Im Hinaufsteigen.



Toléré seulement dans l'harmonie à plus de deux parties.
Nur in einer mehr als zwei-stimmigen Harmonie geduldet.

On ne peut pas aller d'une Quinte diminuée à une Quinte juste.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



Mauvais.
Schlecht.

Deux quintes et deux octaves de suite par mouvement contraire sont permises.

OBSERVATIONS.

sur le mouvement des parties par degrés disjoints.

1^{re} Une partie peut faire un saut de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Octave; elle peut même faire un saut de septième, lorsque la note qu'elle quitte et celle qu'elle prend appartiennent ou peuvent appartenir au même accord.

2^{de} Deux parties peuvent sauter ensemble par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

3^{de} Trois ou quatre parties ne peuvent sauter à la fois convenablement par mouvement semblable, si ce n'est en répétant le même accord dans une autre position; mais trois parties peuvent sauter ensemble quand deux montent et une descend et vice versa. Quatre parties peuvent également sauter ensemble quand deux montent et deux descendent.

N^o 1, 2, 3, werden zwischen zwei beliebigen Stimmen geduldet, vorausgesetzt, dass die obere Stimme nicht weiter steigt oder fällt *als um eine Sekunde*. N^o 4, 5, werden nur zwischen dem Basse, und irgend einer höheren Stimme geduldet, auch müssen dabei beide Accorde *nicht umgekehrt* seyn, besonders wenn der erste dissonierend ist, oder dafür genommen werden kann.

Auch ist erlaubt, in gerader Bewegung, von einer reinen Quinte (oder sonst irgend einem Intervalle) auf eine verminderte (falsche) Quinte zu gehen.

BEISPIEL.

Diese beiden Fälle werden im Hinaufsteigen als härter und unangenehmer, und man muss (besonders zwischen den zwei äussersten Stimmen) davon so selten wie möglich Gebrauch machen.

BEISPIEL.

Von einer falschen Quinte kann man nicht auf eine reine gehen.

Zwei nacheinander folgende Quinten oder Octaven in der widrigen Bewegung sind erlaubt.

BEMERKUNGEN.

über die Bewegung der Stimmen durch getrennte Stufen.

1^{te} Eine Stimme kann einen Terzen=Quarten=Quinten=Sexten=Octaven=Sprung machen; auch ein Septimen=Sprung ist erlaubt, wenn die zwei Noten aus welchen er besteht, zu dem nämlichen Accord gehören oder gehören können.

2^{te} Zwei Stimmen können zusammen entweder in gerader, oder widriger Bewegung springen.

3^{te} Drei oder vier Stimmen können in gerader Bewegung nicht füglich zugleich springen, wenn es nicht die Wiederholung desselben Accords in einer andern Lage ist; aber drei Stimmen können springen, wenn zwei zusammen es aufwärts thun, und eine abwärts, (oder umgekehrt). Vier Stimmen können zugleich springen, wenn es zwei auf= zwei abwärts thun.

Il ne faut cependant jamais faire sauter les parties mal-à-propos, car cela peut nuire à la franchise dans l'enchaînement des accords : on doit l'éviter avec plus de soin encore en résolvant les accords dissonnans.

VOICI QUELQUES EXEMPLES.



Il est bien entendu que cette manière d'écrire ne peut être employée que rarement ; il faut que l'harmonie s'y prête. Ce sont des effets qui appartiennent aux instrumens et dont on ne peut guère faire usage en composant pour les voix ; mais enfin ce sont des modifications dans l'enchaînement qu'il est bon d'indiquer.

VOICI LES DIFFÉRENTES COMBINAISONS SOUS LE RAPPORT DU MOUVEMENT DES PARTIES.

1^{re} avec trois parties.

A) Deux parties font mouvement parallèle, la troisième marche à volonté.

B) Une partie reste sur le même degré, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Les trois parties marchent ensemble, l'une par mouvement contraire et les deux autres par mouvement semblable.

AB. Les trois parties ne peuvent marcher en même tems par mouvement semblable qu'en faisant une progression de sixtes :



2^{de} avec quatre parties.

A) Trois parties font mouvement parallèle, la quatrième monte ou descend.

B) Deux parties font mouvement parallèle, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Une partie reste sur le même degré, deux autres marchent par mouvement semblable et la quatrième fait mouvement contraire.

D) Les quatre parties se meuvent en même tems, et dans ce cas tous les mouvemens peuvent avoir lieu simultanément.

Ubrigens muss man die Stimmen nie zu unrechter Zeit Sprünge machen lassen, da es der Freiheit der Accorden-Verbindung schaden kann ; noch mehr hat man es bei Auflösung der Dissonanzen zu vermeiden.

HIER EINIGE BEISPIELE.

Es versteht sich, dass diese Schreibart nur selten angewendet werde, die Harmonie muss dazu eben geeignet seyn. Diess sind Wirkungen, die sich nur für Instrumente eignen, und von denen man beim Componiren für Singstimmen nicht wohl Gebrauch machen kann ; inzwischen ist es gut, diese Einschränkungen in den Accorden-Verbindungen kennen zu lernen.

HIER SIND DIE VERSCHIEDENEN ZUSAMMENSETZUNGEN, IN RÜCKSICHT AUF DEN GANG DER STIMMEN.

1^{ten} dreistimmig.

A) Zwei Stimmen machen die parallele Bewegung, die dritte geht nach Belieben.

B) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe ruhen, während die zwei andern eine gerade oder widrige Bewegung machen.

C) Die drei Stimmen bewegen sich zusammen, die eine in widriger, die andern zwei in gerader Bewegung.

AB. Alle drei Stimmen können auf keine andere Art zugleich in gerader Bewegung gehen, als in der Sexten-Fortschreitung :

2^{ten} vierstimmig.

A) Drei Stimmen bleiben in paralleler Bewegung, während die vierte steigt oder abwärts geht.

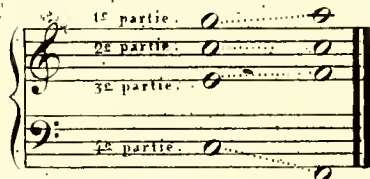
B) Zwei Stimmen bleiben in paralleler Bewegung, während die zwei andern Stimmen in der geraden oder widrigen fortschreiten.

C) Eine Stimme bleibt auf derselben Stufe, die zwei andern gehen in gerader, und die Vierte in widriger Bewegung.

D) Die vier Stimmen bewegen sich alle zugleich, und in dem Falle können alle Bewegungsarten abwechselnd Statt finden.

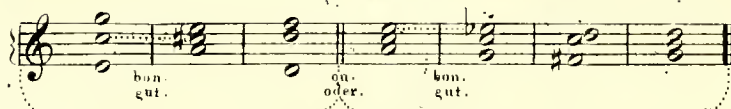
En changeant d'accord il faut nécessairement que les parties fassent un mouvement quelconque l'une contre l'autre : c'est dans ce cas que trois mouvements peuvent avoir lieu en même tems .

EXEMPLE .



La première partie fait mouvement semblable avec la troisième . ces deux parties font mouvement contraire avec la quatrième . et ces trois parties font mouvement oblique avec la seconde .

Il arrive qu'une Note qui se trouve dans deux accords différents est souvent haussée ou baissée d'un demi-Ton dans le second accord . Il faut que cette altération se fasse dans la même partie sans quoi on ferait une *fausse relation* dont nous parlerons également dans la seconde partie . La règle que nous venons d'exposer est suffisante ici pour faire des leçons sur les matières que l'on a à proposer aux Elèves . ainsi il faut faire comme il suit :



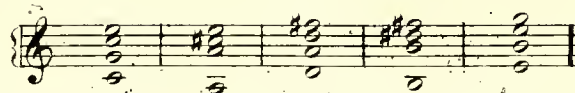
Et non pas de cette autre manière défectueuse :



Si la Note qui doit être altérée se trouve doublée , il faut alors chercher à la dédoubler avant l'altération , ou bien il faut faire descendre l'une des Notes doublées d'un degré sur le second accord , quand cela se peut .

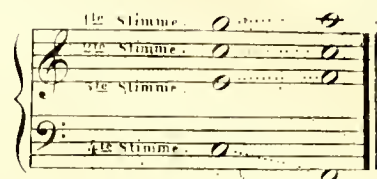


Le cas suivant est toléré entre la Basse seulement et une partie haute :



Wenn der Accord-wechselt , so muss irgend eine oder mehrere Stimmen Gegenbewegungen machen , und in diesem Falle folglich alle drei Bewegungsorten zugleich angewendet werden .

BEISPIEL .



Die erste Stimme macht hier mit der dritten eine gerade , und diese beiden mit der vierten (untersten) eine widrige und alle drei endlich mit der zweiten eine Seitenbewegung .

Es geschieht oft , dass eine in zwei Accorden befindliche nämliche Note im zweiten Accord um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird . Diese Veränderung muss in derselben Stimme geschehen , weil man sonst ein falsches Verhältniss (Querstand) hervorbrächte , wovon wir ebenfalls im 2^{ten} Theile sprechen werden . Die hier angezeigte Regel reicht einstweilen hin , um über die den Schülern hier vorträgenen Gegenstände Aufgaben zu machen , also muss man folgendermassen verfahren :

Und nicht auf folgende fehlerhafte Art :

Wenn die zu verändernde Note doppelt da ist , so muss man sie vor der Veränderung einfach zu machen suchen , oder man muss , wenn es möglich ist , eine der doppelten Noten um eine Stufe abwärts , auf den folgenden Accord schreiten lassen .

Der folgende Fall wird nur zwischen dem Bass und einer der Oberstimmen geduldet :

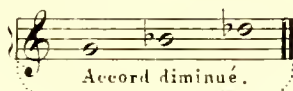
IV.

DE LA PRÉPARATION ET DE LA RÉOLUTION DES ACCORDS DISSONANS.

Des treize accords de notre classification il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans, les autres sont dissonans (plus ou moins) comme nous l'avons déjà observé. Il est à remarquer que souvent dans un morceau de musique le nombre des accords dissonans surpasse de beaucoup celui des consonnans, sans que cela paraisse dur à l'oreille; cependant comme ces derniers sont à beaucoup près plus doux, il faut employer les uns et les autres avec discernement afin de ne pas s'exposer à donner à une phrase un caractère opposé à celui qu'on se serait d'abord proposé.

L'art de l'Harmonie consiste sur tout à savoir bien traiter les accords dissonans: nous allons donc les passer tous en revue et nous indiquerons sur chacun d'eux ce qu'il est indispensable de connaître.

TROISIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.



- 1^{er} Il se trouve sur le second degré d'une gamme mineure.
- 2^e Il n'a pas besoin de préparation; quoique dissonant il est très doux.
- 3^e On le résout toujours sur un accord parfait ou sur un accord de septième dominante dont la Basse fondamentale fait une Quinte inférieure. L'accord diminué ci-dessus se résout sur l'accord parfait d'Ut majeur ou sur la septième dominante Ut, Mi, Sol, Si bémol.

7.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist wohl zu merken, dass der Verfasser, wenn er einen Accord benennet, in welchen die Auflösung erfolgt, er zugleich alle seine Umkehrungen mitverstanden haben will, von denen dann diejenige gerade anzuwenden ist, die eben für jeden vorliegenden Fall regelmässig passt.

- Dans les cadences il peut se résoudre sur le second renversement de la Tonique, ici sur Ut, Fa, La bémol.
- 4^e Dans une gamme majeure il se trouve sur le septième degré et on ne peut l'employer que dans des marches régulières. (*)
 - 5^e Un de ses emplois est de moduler (**) à la Quarte inférieure d'un Ton mineur; l'accord diminué ci-dessus sert par ex: à moduler de Si b mineur

(*) Dans une marche régulière la Basse fondamentale procède par Tierce, Quarte ou Quinte inférieure, ou bien elle alterne régulièrement avec deux de ces trois cas.

(**) Voyez page 58 la définition de ce mot.

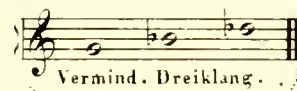
IV.

VON DER VORBEREITUNG UND AUFLÖSUNG DER DISSONIERENDEN ACCORDE.

Von den dreizehn Accorden unserer Klassen = Eintheilung sind nur die zwei ersten consonierend, die andern sind (mehr oder minder) dissonierend wie wir bereits gesagt haben. Es ist zu bemerken, dass häufig in einem Musikstücke die Zahl der dissonierenden Accorde jene der consonierenden weit übersteigt, ohne dass dieses dem Ohr hart scheint; da indessen die letzteren doch bei weitem angenehmer klingen, so muss man die einen und anderen mit Unterscheidung gebrauchen, um sich nicht dem anzusetzen, dass man einer Phrase einen ganz entgegen gesetzten Charakter von dem gebe, den man sich Anfangs vornahm.

Die Kunst der Harmonie besteht vorzüglich darin, dass man die dissonierenden Accorde gut zu behandeln wisse: wir wollen also von allen eine Übersicht geben, und von jedem derselben alles anzeigen, was zu wissen unerlässlich ist.

DRITTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.



- 1^{ens} Er befindet sich auf der zweiten Stufe der Mol = Tonleiter.
- 2^{ens} Er bedarf keiner Vorbereitung; obschon dissonierend, klingt er sehr sanft.
- 3^{ens} Man löst ihn stets in den vollkommenen Dreiklang, oder in einen Accord der Dominanten = Septime, von welchem der Grundton eine Unterquarte bildet, auf. Der obige verminderte Dreiklang löst sich in den vollkommenen C = dur Dreiklang, oder in die Dominanten = Septime C, E, G, B, auf. (7)

In Cadenzen kann er sich auf der zweiten Umkehrung der Tonica (C, F, As) auflösen.

- 4^{ens} In einer Dur = Tonleiter befindet er sich auf der siebenten Stufe, und kann da nur in regelmässigen Fortschreitungen gebraucht werden. (*)
- 5^{ens} Er dienet unter andern zur Modulation (**) aus einer Mol = Tonart in deren Unterquarte. So dienet z.B. der obige verminderte Dreiklang

(*) In regelmässigen Fortschreitungen geht der Grundbass Terzen, = Quarten, = oder Quintenweise abwärts, oder er wechselt regelmässig mit zweien von diesen drei Fällen ab.

(**) Die Erklärung dieses Wortes siehe Seite 58.

en Fa mineur. Il peut avoir lieu non renversé, et dans son premier renversement; rarement dans son second renversement.

Voici un exemple dans le quel cet accord est employé dans les cas indiqués ci-dessus.

L'emploi de l'accord diminué est partout marqué d'une : (+)

um aus B mol nach F mol zu modulieren. Er kann umgekehrt, und in seiner ersten Umkehrung, (selten in seiner zweiten) angewendet werden.

Hier ein Beispiel, wo dieser Accord in allen vorstehend angezeigten Fällen in Anwendung gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreiklangs ist überall durch ein (+) angezeigt:

En Fa mineur.
In F mol.

Formule de cadence parfaite.
Formel einer ganzen Cadenz.

Formule de demi-cadence.
Formel einer halben Cadenz.

Marche régulière en La b.
Regelmässiger Übergang in As.

Marche régulière.
Regelmässige Fortschreitung.

en Si b mineur.
in B mol.

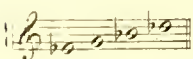
Modulation de Si b mineur en Fa mineur.
Modulation von B mol nach F mol.

(A) Il est bon de préparer la Quarte (re b, sol) dans cet accord quoique dissonante, à cause de son analogie avec les accords parfaits.

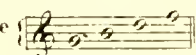
(A) Es ist gut in diesem Accorde die, obwohl dissonierende Quarte (des, g,) vorzubereiten, da sie den vollkommenen Dreiklängen ähnlich ist.

Les Eleves feront bien de transposer cet exemple dans tous les Tons mineurs, afin de mieux se pénétrer du véritable emploi de l'accord diminué.

Il faut bien se garder de confondre cet accord avec celui de septième dominante dont on aurait retranché la Note fondamentale *Mi* bémol :

 car celui-ci se résout sur l'accord parfait de *La* bémol. Lorsque l'accord, (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol), provient de la septième dominante, on se trouve infailliblement en *La* bémol et non pas en *Fa* mineur; dans ce cas on peut toujours ajouter *Mi* bémol, ce qui serait impraticable lorsque (*Sol-Si* bémol-*Ré* bémol) forment un accord diminué, comme dans le morceau précédent.

CINQUIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION. (*)

Septième dominante 

1^{re} Cet accord joue le rôle le plus important dans la musique: c'est le plus doux des accords dissous après l'accord diminué; il décide le Ton auquel il appartient d'une manière indubitable. Il n'exige pas de préparation.

2^{de} Sa résolution naturelle se fait de la manière

suivante: 

La Tierce (*le Si*) monte d'un degré.

La Quinte (*le Ré*) monte ou descend d'un degré.

La Septième (*le Fa*) descend d'un degré.

La Note principale (*Sol*) descend d'une quinte ou monte d'une quarte quand elle est dans la Basse: dans une partie haute elle reste ordinairement sur le même degré comme Note commune aux deux accords.

3^{de} Les renversements de cet accord suivent les mêmes principes.

EXEMPLE. 

BEISPIEL. 

Premier renversement. Erste Umkehrung. Second renversement. Zweite Umkehrung. Troisième renversement. Dritte Umkehrung.

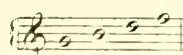
(*) Le quatrième accord étant un accord altéré, sera analysé en même temps que les autres accords du même genre: voyez page 53.

Die Schüler werden wohl thun, dieses Beispiel in alle Mol-Tonarten zu übersetzen, um sich den wahren Gebrauch des verminderten Dreiklangs genau anzugewöhnen.

Man hüte sich, diesen Accord mit jenem der Dominanten-Septime,  von

welchem man die Grundnote *Es* weggelassen hat, zu verwechseln; denn dieser löst sich in den vollkommenen *As-dur*-Dreiklang auf. Wenn dieser Accord (*G, B, Dcs*) aus dem Dominanten-Septaccord entnommen ist, so befindet man sich unfehlbar in *As*, und nicht in *F* mol, und in jenem Fall kan man immer das *Es* beifügen, was unanwendbar wäre, wenn *G, B, Dcs*, einen verminderten Accord bilden würde, wie in dem vorhergehenden Beispiele der Fall ist.

FÜNFTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG. (*)

Septime auf der Dominante 

1^{ens} Dieser Accord spielt in der Musik die wichtigste Rolle: Er ist der sanfteste unter den dissonierenden Accorden, nach dem verminderten Dreiklang; er entscheidet auf unzweifelhafte Art die Tonart, zu welcher er gehört. Er bedarf keiner Vorbereitung.

2^{ens} Seine natürliche Auflösung macht sich fol-

gendermassen: 

Die Terz (*H*) steigt um eine Stufe.

Die Quinte (*D*) steigt oder fällt um eine Stufe.

Die Septime (*F*) fällt um eine Stufe.

Die Grundnote (*G*) fällt um eine Quinte, oder steigt um eine Quarte, wenn sie sich im Basse befindet; in einer Oberstimme bleibt sie gewöhnlich auf derselben Stufe, als eine beiden Accorden gemeinschaftliche Note.

3^{ens} Die Umkehrungen dieses Accords folgen denselben Grundsätzen.

(*) Da der vierte Accord ein durch Versetzungszeichen veränderter ist, so wird er mit andern ihm gleichen Accorden verglichen werden: siehe Seite 53.

Dans le second renversement il ne faut pas oublier de préparer la quarte ainsi que nous l'avons dit plus haut ; dans le cas où cette préparation ne pourrait se faire il faut supprimer la Note principale de l'accord et doubler le *Fa* ou le *Ré*. Cette modification donne la résolution suivante :

La Note doublée peut monter ou descendre.
Die verdoppelte Note kan steigen oder fallen.



Dans les deux derniers cas de l'exemple précédent on peut aussi faire monter le *Fa* sans inconvénient.

In der zweiten Umkehrung darf man nicht vergessen die Quarte vorzubereiten, (wie wir schon früher gesagt haben); in dem Falle, wo diese Vorbereitung nicht thunlich wäre, muss man die Grundnote des Accords weglassen, und das *F*, oder das *D* verdoppeln. Diese Veränderung giebt folgende Auflösung :

In den zwei letzten Fällen des vorstehenden Beispiels kan man das *F* auch ohne Übelstand steigen lassen.



Les trois cas précédens sont les seuls (quelques cadences rompues exceptées,) où le *Fa* puisse convenablement monter en se résolvant quand il n'est pas doublé, les exemples ci-dessus sont légitimés par l'absence de la Note fondamentale *Sol*.

4^o En employant la septième dominante à trois parties on en peut supprimer ou la Note principale (*Sol*), ou la tierce (*Si*), ou la quinte (*Ré*), mais jamais la septième (*Fa*).

Die drei vorstehenden Fälle sind die einzigen, (ausgenommen einige gebrochene Cadenzen) wo das *F* schicklicherweise sich anwärts auflösen kan, wenn es nicht verdoppelt da ist; die Regelmässigkeit der obigen Beispiele ist durch die Abwesenheit des Grundtones *G* gerechtfertiget.

4^{tens} Wenn man die Dominanten-Septime dreistimmig gebraucht, so kan man entweder die Grundnote (*G*), oder die Terz (*H*) oder die Quint (*D*), aber niemals die Septime selbst weglassen.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



5^o La septième dominante peut toujours être employée sur le pénultième accord dans les cadences parfaites.

6^o Dans les cadences rompues sa résolution varie selon l'accord sur le quel on veut rompre la cadence. Nous allons donner ici un exemple de toutes ses différentes résolutions, que l'on doit envisager comme autant d'exceptions.

5^{tens} Die Dominanten-Septime kan immer auf dem vorletzten Accord einer vollkommenen Cadenz gebraucht werden.

6^{tens} In gebrochenen Cadenzen wechselt seine Auflösung nach Beschaffenheit des Accords, in den die Brechung der Cadenz übergeht. Wir geben hier ein Beispiel aller seiner Auflösungen, die man als eben so viele Ausnahmen anzusehen hat.

Dans les Nos 7-8-9-11 et 12 la septième se résout en montant d'une manière irrégulière, mais cette résolution se tolère quelquefois quand un sentiment juste l'indique pour rompre momentanément la marche naturelle des accords; au surplus toutes ces exceptions qui dans les cadences rompuës font un très bon effet, peuvent encore en produire un très heureux lorsqu'elles sont placées à propos dans le courant des phrases. Dans ce dernier cas on peut s'en servir aussi dans leurs renversemens.

Dans l'emploi de ces exceptions il est très essentiel de garder les sons dans la plus grande proximité possible. Sans cette précaution tout le bon effet qu'on peut en obtenir serait détruit infailliblement par le défaut de liaison entre les accords. Cette grande proximité est l'unique condition de l'emploi de ces cadences rompuës.

In den Num: 7, 8, 9, 11 und 12 löst sich im Aufsteigen die Septime auf eine unregelmässige Art auf, aber man duldet bisweilen diese Auflösungsart, wenn ein richtiges Gefühl eine kräftige Unterbrechung der natürlichen Accordenfolge begehrt; überdiess können alle diese Ausnahmen, welche in den gebrochenen Cadenzen von sehr guter Wirkung sind, auch dann eine sehr glückliche hervorbringen, wenn sie zu rechter Zeit im Laufe der Phrasen angebracht sind. Im letzten Falle kann man sich derselben auch in ihren Umkehrungen bedienen.

Beim Gebrauch dieser Ausnahmen ist es sehr wesentlich, die Stimmen in der grösst-möglichen Entfernung von einander zu halten. Ohne diese Vorsicht würde durch den Mangel an Verbindung der Accorde, alle beabsichtigte Wirkung unfehlbar zerstört werden. Diese grosse Auseinanderhaltung ist die einzige Bedingung beim Gebrauch der gebrochenen Cadenzen.

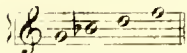
8.) Anmerkung des Übersetzers. Es ist vorthailhaft, wenn man die Modulation durch die Dominanten-Septimen nach allen Tonarten übt, wie folgt:

1 ^{ens} durch die Dominanten-Septime ohne Umkehr:		u. s. w. durch alle 24 Tonarten bis wieder zu C dur.	2 ^{ens} durch deren 1 ^{re} Umkehr: oder den Quint-Sext-Acc:		u. s. w.
3 ^{ens} durch deren 2 ^{te} Umkehr: oder den Tert-Quart-Sext-Acc:		u. s. w.	4 ^{ens} durch die 3 ^{te} Umkehrung: oder den Secund-Accord:		u. s. w. durch alle Lagen jeder Umkehrung ebenfalls

13. Da die dritte Umkehrung (der Secunden-Accord) sich nicht unmittelbar in die Tonica auflösen kann, sondern nur in ihre erste Umkehrung, so bedarf es zum Schlusse noch eines Tert-Quarten-Accords, nämlich:

Überhaupt muss der angehende Tonsetzer sein Gehör, und (insofern er Klavierspieler ist) auch seine Finger, mit den Eigenschaften und Wirkungen aller Accorde möglichst vertraut machen.

SIXIÈME ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Septième de seconde espèce 

1^{re} Cet accord s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure. (*)

2^{de} Il faut qu'il soit préparé: c'est-à-dire qu'il faut en préparer la septième.

3^{de} Il se résout régulièrement, sur l'accord parfait de sa quinte inférieure, ou sur la septième dominante de cette même quinte inférieure.

EXEMPLES EN Fa MAJEUR.

Note dissonante. Die dissonierende Note.		Note dissonante. Die dissonierende Note.		Note dissonante. Die dissonierende Note.		Note dissonante. Die dissonierende Note.	
Accord préparatoire. Vorbereitungs- Accord.	Septième de seconde espèce. Septime der 2 ^{ten} Gattung.	Résolution Demi-cadence. Auflösung. Halbcadenz.	Accord préparatoire. Vorbereitungs- Accord.	Septième de seconde espèce. Septime der 2 ^{ten} Gattung.	Résolution sur la septième dominante. Auflösung in die Dominante.	Résolution finale. Cadence parfaite. Endliche Auflösung. Ganze Cadenz.	Résolution finale. Cadence parfaite. Endliche Auflösung. Ganze Cadenz.

On voit par les exemples ci-dessus que pour employer cette septième il faut une série de quatre ou au moins de trois accords.

4^{de} Il s'emploie dans tous ses renversements.

Nous allons donner des exemples des résolutions de cet accord et de quelques unes de ses exceptions usitées.

1.	2.	3.	4.
Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.	Formule de demi-cadence. Formel einer Halbcadenz.	Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.	Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.

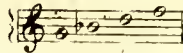
5.	6.
dans son 2 ^d renvers. in seiner 2 ^{ten} Umkeh.	dans son 3 ^e renvers. in seiner 3 ^{ten} Umkeh.

Dans ce second renversement (qu'on emploie plus rarement que les autres) il faut avoir soin de préparer aussi la quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute. Bei dieser zweiten (nur selten angewendeten) Umkehrung, muss man Sorge tragen, auch die reine Quarte vorzubereiten, die sich zwischen dem Bass u. einer Oberstimme befindet.

1. Exceptions.	2.	3.
Ausnahmen.	cadence parfaite. ganze Cadenz.	demi-cadence. halbe Cadenz.

(*) On le trouve aussi sur le troisième et le sixième degré de la même gamme.

SECHSTER ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG

Septime der zweiten Gattung 

1^{ten} Dieser Accord wird vorzüglich auf der zweiten Stufe der Dur-Tonleiter gebraucht. (*)

2^{ten} Er muss vorbereitet werden; das heisst, man muss in ihm die Septime *F* vorbereiten.

3^{ten} In der Regel löst er sich in den vollkommenen Accord seiner Unterquinte, oder in die Dominante=Septime derselben Unterquinte auf.

BEISPIELE IN F DUR.

Ans den obigen Beispielen sieht man, dass, um diese Septime anzuwenden, es einer Reihe von vier, oder wenigstens von drei Accorden bedarf.

4^{ten} Er wird in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Wir geben hier Beispiele der Auflösung dieses Accordes, und einige von seinen gebräuchlichsten Ausnahmen.

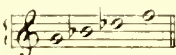
1.	2.	3.	4.
Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.	Formule de demi-cadence. Formel einer Halbcadenz.	Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.	Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkom. Cadenz.

5.	6.
dans son 2 ^d renvers. in seiner 2 ^{ten} Umkeh.	dans son 3 ^e renvers. in seiner 3 ^{ten} Umkeh.

Dans ce second renversement (qu'on emploie plus rarement que les autres) il faut avoir soin de préparer aussi la quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute. Bei dieser zweiten (nur selten angewendeten) Umkehrung, muss man Sorge tragen, auch die reine Quarte vorzubereiten, die sich zwischen dem Bass u. einer Oberstimme befindet.

1. Exceptions.	2.	3.
Ausnahmen.	cadence parfaite. ganze Cadenz.	demi-cadence. halbe Cadenz.

(*) Man findet ihn auch auf der dritten und sechsten Stufe derselben Tonleiter. (Anm. des Verf.)

7^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION.Septième de troisième espèce 

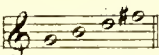
Cet accord se place ordinairement sur le second degré d'une gamme mineure et s'emploie dans les Tons mineurs sous les mêmes conditions que le précédent dans les Tons majeurs. Ces deux accords suivent exactement les mêmes principes. Ainsi en transposant les exemples précédents de *Fa majeur* en *Fa mineur*, on obtiendra un modèle de tous les cas usités dans l'emploi de la septième de troisième espèce.

LES MÊMES EXEMPLES EN FA MINEUR.

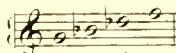
1. Accord préparatoire. Vorbereitender Accord. Formule de cadence parfaite. Formel einer vollkommenen Cadenz.	2. Septième de troisième espèce. Septime der 3^{ten} Gattung. Formule de demi-cadence. Formel einer Halbcadenz.	3. dans son 1^{er} renversement. in seiner 1^{ten} Umkehrung. Cadence parfaite. Ganze Cadenz.
4. dans son 1^{er} renversement. in seiner 1^{ten} Umkehrung.	5. dans son 2^d renversement. in seiner 2^{ten} Umkehrung.	6. dans son 3^e renversement. in seiner 3^{ten} Umkehrung.

Exceptions. Ausnahmen.

1.	2.	3.
----	----	----

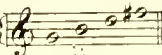
8^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION.Septième de quatrième espèce. 

1^{er} Il s'emploie ordinairement sur le sixième degré d'une gamme mineure, ou sur le quatrième degré d'une gamme majeure. 2^e Il faut en préparer la septième. 3^e Il se résout le plus souvent sur l'accord de septième de troisième espèce; dans ce cas la Note fondamentale fait une quinte diminuée avec celle de l'accord suivant, et l'on termine par l'accord parfait mineur.

7^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.Septime der dritten Gattung 

Diesen Accord setzt man gewöhnlich auf die 2^{te} Stufe der Mol-Tonleiter, und gebraucht ihn in den Mol-Tonarten unter denselben Bedingungen, wie den vorgehenden in den Dur-Tönen. Beide Accorde folgen genau denselben Grundsätzen. Wenn man also die vorstehenden Beispiele aus *F* dur in *F* mol übersetzt, so erhält man ein Muster von allen gebräuchlichen Fällen in der Anwendung der Septime dritter Gattung.

DIESELBEN BEISPIELE IN F MOL.

8^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.Septime der vierten Gattung. 

1^{stens} Dieser Accord steht gewöhnlich auf der 6^{ten} Stufe einer Mol-, oder auf der 4^{ten} Stufe einer Dur-Tonleiter. 2^{stens} Die Septime desselben muss vorbereitet werden. 3^{stens} Er löst sich meistens in den Septimen-Accord 3^{ter} Gattung auf; in diesem Falle macht der Grundbass eine verminderte Quinte mit jener des folgenden Accords, und man beschliesst ihn durch den vollkommenen Mol-Dreiklang.

4^o Il s'emploie dans tous ses renversements.

Série d'accords nécessaire pour employer la septième de quatrième espèce.

4^{ten} Wird er in allen seinen Umkehrungen gebraucht.

Reihen-Folge nothwendiger Accorde, um die Septime der vierten Gattung zu gebrauchen.

1. Accord préparatoire. Septième de quatrième espèce. Septième de troisième espèce. Septième dominante. Résolution finale.

Vorbereitender Accord. Septime 4^{ter} Gattung. Septime 3^{ter} Gattung. Septime auf d. dominante. Schluss = Auflösung.

2. Dans son 1^{er} renversement.

In seiner 1^{ten} Umkehrung.

3. Dans ce renversement, rarement employé, il faut avoir l'attention de préparer aussi la quarte juste Ré-Sol, qui se fait entre la Basse et une partie haute.

Dans son 2^d renversement. In seiner 2^{ten} Umkehrung.

In dieser, selten angewendeten Umkehrung, muss man Acht geben, auch die reine Quarte D-G, vorzubereiten, die sich zwischen dem Basse und der Oberstimme bildet.

4. Dominante de Si mineur. Dans son 3^e renversement.

Dominante von H mol. In seiner 3^{ten} Umkehrung.

5. 1^{er} renversement. Accord diminué. 1^{er} renversement.

1^{te} Umkehrung. Verminderter Dreiklang. 1^{te} Umkehrung.

Résolution également bonne. Ebenfalls gut aufgelöst.

Dans les N^{os} 1 et 5, on module nécessairement de Ré en Si. Dans cette série on passe de la septième de la quatrième espèce (l'accord le plus dissonnant) à la septième de troisième espèce qui est moins dissonnante et ainsi en dégradant jusqu'à l'accord parfait. C'est en quoi consiste le charme de cette série.

Dans le N^o 1 des exemples précédents nous avons mis l'Harmonie à cinq parties afin que chaque accord fût complet. Pour le faire à quatre parties on peut supprimer la quinte du troisième et du cinquième accord.

EXEMPLE. BEISPIEL.

In N^o 1, und 5, moduliert, (oder geht) man nothwendigerweise aus D nach H. In dieser Accorden-Reihe geht man von der Septime 4^{ter} Gattung (dem am meisten dissonierenden Accorde) zur minder dissonierenden Septime 3^{ter} Gattung, und so abwärts bis zum vollkommenen Dreiklang. Darin liegt das Schöne dieser Accorden-Folge.

In N^o 1 der vorstehenden Beispiele haben wir die Harmonie fünfstimmig gesetzt, um jeden Accord vollstimmig zu machen. Um ihn vierstimmig zu erhalten, kann man im dritten und fünften Accorde die Quinte weglassen.

Dans ce même N^o 1 nous avons commencé la série par un accord parfait de Ré majeur (quoiqu'elle doive finir en Si mineur,) parce que cet accord prépare mieux la septième de quatrième espèce ci-dessus, lorsque cette dernière n'est pas renversée.

In demselben N^o 1 haben wir die Accorden-Reihe mit einem vollkommenen Dreiklange in D^{dur} begonnen, (obgleich dieselbe in H mol schliesst), weil dieser Accord oben die Septime 4^{ter} Gattung besser vorbereitet, wenn die letztere nicht umgekehrt ist.

On peut remarquer aussi que dans cet exemple, on a aucun des accords n'est renversé, la Basse fondamentale marche par quintes inférieures (sur tout à partir de la septième de quatrième espèce) cette condition est indispensable pour employer cette série.

On peut quelquefois supprimer la septième dans le troisième accord de cette série et faire résoudre la septième de quatrième espèce sur l'accord diminué de sa quinte inférieure, ainsi qu'on le voit dans le N^o 5 des exemples précédents. Cet accord se résout aussi (mais beaucoup plus rarement) sur l'accord parfait majeur de la quinte inférieure et même sur une autre septième de quatrième espèce, égale ment de la quinte inférieure, mais dans ces deux cas la quinte inférieure doit être parfaite comme on le verra à l'article suivant.

Avant de passer aux accords de neuvième nous allons indiquer comment on forme la succession d'accords qu'on appelle *marche de septièmes*.

DES MARCHES DE SEPTIÈMES.

Voici un Exemple que nous allons d'abord analyser.

En Ut majeur.
In C^{dur}.

a cinq parties.
fünfstimmig.

7^e dominante.
Dominante-Septime.

4^e espèce.
Septime 4^e espèce.

idem.
idem.

3^e espèce.
3^e espèce.

2^e espèce.
2^e espèce.

2^e espèce.
2^e espèce.

idem.
idem.

7^e dominante.
Dominante-Septime.

Resolution finale.
Schluss-Auflösung.

Même exemple à quatre parties.
Selbes Beispiel vierstimmig.

Même exemple à trois parties.
Selbes Beispiel dreistimmig.

1^o L'accord qui commence cette marche est la septième dominante qui n'a pas besoin d'être préparée. On pourrait aussi commencer une marche de septième par une septième de seconde, de troisième, ou de quatrième espèce; mais il faudrait alors préparer le premier accord dissonant.

2^o Le dernier accord dissonant de cette marche doit toujours être la septième dominante.

3^o Les Notes fondamentales des accords descendent par quinte inférieure. Cette condition est inviolable.

4^o Les parties y descendent par degrés conjoints jusqu'à la résolution finale, excepté la Basse lorsque les accords ne sont pas renversés. On voit que dans cette marche la tierce d'un accord

Man kann auch noch anmerken, dass in diesem Beispiele, wo kein Accord umgekehrt erscheint, der Grundbass nach Unterquinten fortschreitet, (besonders von der Septime 4^{ter} Gattung an, gerechnet); diese Bedingung ist zur Bildung jener Accorden-Folge unerlässlich.

In dritten Accorde dieser Reihe kann man bisweilen die Septime weglassen, und die Septime 4^{ter} Gattung in den verminderten Dreiklang ihrer Unterquinte auflösen, so wie man in N^o 5 der vorhergehenden Beispiele sieht. Dieser Accord löst sich auch (aber viel seltener) in den vollkommenen Dur-Dreiklang der Unterquinte, und selbst in eine andere, (ebenfalls auf der Unterquinte liegende) Septime 4^{ter} Gattung, auf, aber in diesen beiden Fällen muss die Unterquinte rein sein, wie man aus dem folgenden Abschnitte sehen wird.

Ehe wir zu den Nonen-Accorden übergehen, wollen wir anzeigen, wie man jene Accorden-Folge bildet, die (nur aus Septimen bestehend) der *Septimen-Gang* genannt wird.

VON DER SEPTIMEN-FORTSCHRITTUNG.

Hier ist ein Beispiel, das wir sogleich zergliedern wollen.

1^{ten} Der Accord, der diesen Gang beginnt, ist die Septime auf der Dominante, welche keiner Vorbereitung bedarf. Man könnte einen Septimen-Gang auch mit einer Septime der 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten} Gattung anfangen; dann müsste man aber den ersten dissonierenden Accord vorbereiten.

2^{ten} Der letzte dissonierende Accord dieser Fortschreitung muss stets die Septime auf der Dominante sein.

3^{ten} Der Grundbass dieser Accorde geht immer nach Unterquinten abwärts. Diese Bedingung ist unverletzbar.

4^{ten} Die Stimmen gehen hier bis zur Schlussauflösung stufenweis abwärts, mit Ausnahme der Basse, wenn die Accorde nicht umgekehrt sind. Man sieht, dass in dieser Fortschreitung die Terz eines

devient la septième de celui qui le suit, et que par cette Note commune aux deux accords la dissonance se trouve toujours être préparée. Ainsi le premier accord prépare le second, celui-ci prépare le troisième et ainsi de suite jusqu'à la fin.

5^e Tous les accords de cet exemple sont composés de Notes appartenantes à une même gamme (celle d'*Ut* majeur). Cette condition est encore indispensable dans l'emploi de ces marches; cependant on aurait pu faire du cinquième accord une septième dominante (en ajoutant un dièse au *Sol*) et terminer la marche en *La mineur*; de même on pourrait faire du septième accord une septième dominante (en ajoutant un dièse au *Fa*) et terminer la marche en *Sol majeur*; cela pourrait se faire parce que les Tons de *La mineur* et de *Sol majeur* sont relatifs au Ton d'*Ut*. (*)

6^e Cette marche a encore cela de particulier, que deux accords de septième de quatrième espèce peuvent s'y succéder sans inconvénient, ainsi que deux ou trois de seconde espèce.

Ces marches peuvent également avoir lieu dans leurs renversements; mais comme tous les accords, dans la succession de cette marche, ne peuvent pas se trouver à la fois dans le même renversement, on entend la désignation soit du premier, du second ou du troisième renversement par le premier accord renversé.

EXEMPLES.

N^o 1. Bon et très usité.
Gut und sehr gebräuchlich.

1^{er} renv: 3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren:
1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk:

N^o 3. Faible et peu usité à cause des quarts fréquents
(qu'on ne prépare) entre la Basse et une partie haute.
(Matt und selten gebraucht, wegen den häufigen (obwohl vorbereiteten) Quartan zwischen dem Basse und einer Oberstimme.)

Sans renv: 2^d ren: sans ren: 2^d ren: sans ren: 2^d ren: sans ren: 2^d ren: sans ren:
Ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk:

Dans les deux premiers exemples précédents, le premier renversement alterne avec le troisième, et dans les deux derniers c'est l'accord non renversé qui alterne avec le second renversement. Les marches de septièmes sont quelquefois très courtes; quatre ou cinq accords peuvent suffire pour en faire une.

(*) Voyez à l'article des modulations ce que l'on entend par Ton relatif page 65.

Accords im nächstfolgenden zur Septime wird, und dass durch diese beiden Accorden gemeinschaftliche Note, die Dissonanz stets vorbereitet erscheint. So bereitet der erste Accord den zweiten, dieser den dritten, und so fort bis zu Ende.

5^{tes} Alle Accorde dieses Beispielles sind aus den Tönen einer und derselben Tonleiter, (jener in *C* dur) gebildet. Auch diese Bedingung ist in dieser Fortschreitung unerlässlich; indessen hätte man aus dem 5^{ten} Accorde, (durch Hinzufügung eines $\sharp$ zum *G*) eine Dominanten=Septime machen, und allda die Fortschreitung in *A* mol beendigen können; eben so könnte man aus dem 7^{ten} Accord (durch ein $\sharp$ zu *F*) eine Dominanten=Septime machen, und hiernach in *G* schliessen; diess wäre ausführbar, weil die Tonarten *A* mol und *G* dur, mit *C* dur verwandt sind. (*)

6^{tes} Diese Fortschreitung hat noch das besondere, dass zwei Septimen=Accorde der 4^{ten} Gattung sich ohne Übelstand nachfolgen können; eben so wie zwei oder drei von der 2^{ten} Gattung.

Diese Fortschreitungen können auch in ihren Umkehrungen Statt haben; aber da alle Accorde, im Laufe dieses Ganges, sich nicht zugleich in derselben Umkehrung befinden können, so bezeichnet man die Bestimmung der 1^{ten}, 2^{ten}, oder 3^{ten} Umkehrung durch den ersten umgekehrten Accord.

BEISPIELE.

N^o 2. Bon et très usité.
Gut und sehr gebräuchlich.

3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren: 1^{er} ren: 3^{es} ren: 1^{er} ren:
3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk: 3^{es} Umk: 1^{re} Umk:

N^o 4. Faible et peu usité par la même raison.
Matt und aus selber Ursache selten gebraucht.

2^d renv: sans ren: 2^d ren: sans ren: 2^d ren: sans ren: 2^d ren: sans ren:
2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk: 2^e Umk: ohne Umk:

In den zwei ersten der vorstehenden Beispiele, wechselt die erste Umkehrung mit der dritten; und in den zwei letzten der nicht umgekehrte Accord mit der zweiten Umkehrung ab. Die Septimen=Gänge sind manchmal sehr kurz; vier oder fünf Accorde reichen zu deren Bildung hin.

(*) Was man unter verwandten Tonarten versteht, siehe im Artikel über die Modulationen S. 65. (Anm. des Verf.)

Celle que nous avons donnée pour exemple est à-peu-près la plus longue que l'on puisse employer.

Elles peuvent également avoir lieu dans les Tons mineurs, mais il est bon d'observer que dans le courant de ces marches il ne faut jamais hausser la sixième et la septième Note de la gamme. Les marches de septième se font en mineur comme en majeur sans aucune alteration, excepté le dernier accord dissonant qui, doit toujours être la septième dominante.

EXEMPLES.

En *La* mineur.

In *A* mol.

ou.

oder.

Ainsi cette succession d'accords (en *La* mineur) se fait comme si on était en *Ut* majeur. Ce qui détermine le mode au quel elle doit appartenir c'est la manière de la terminer; dans les exemples précédents on voit que nous avons altéré l'avant-dernier accord, afin d'en faire une septième dominante de *La mineur* et finir dans ce Ton que l'on suppose être déjà fixé par ce qui précède la marche.

On peut faire aussi une succession de trois ou quatre accords de septième dominante dont les Notes fondamentales marchent également par quinte inférieure; cette succession peut de même s'employer dans les différents renversements.

EXEMPLES.

Bon. Gul.

Sans renversement. Ohne Umkehrung.

1^{re} renv. 1^{re} Umk. 3^e renv. 3^e Umk. 1^{re} renv. 1^{re} Umk. 3^e renv. 3^e Umk.

moins bon. weniger gut.

Sans renv. 2^d renv. 2^e Umk. Ohne Umk. 2^e Umk.

2^d renv. 2^e Umk. Sans renv. 2^d renv. 2^e Umk. Sans renv. 2^d renv. 2^e Umk.

On voit dans cette marche 1^o Que deux parties descendent chromatiquement et deux diatoniquement. 2^o Que la septième de ces accords ne se prépare point, parceque ce sont toujours des accords de septième dominante.

Der von uns gegebene ist fast der längste, den man anwenden kann.

Sie können gleichermassen in den Mol-Tonarten Statt finden; doch ist wohl zu merken, dass im Laufe dieser Fortschreitungen die 6^{te} und 7^{te} Stufe der Tonleiter nicht erhöht werden darf. Die Septimen-Gänge bilden sich in mol, wie in dur, ohne alle Veränderung, nur dass der letzte dissonierende Accord stets eine Dominanten-Septime seyn muss.

BEISPIELE.

Also macht sich diese Accordenfolge (in *A* mol), als wäre man in *C* dur. Nur der Schluss entscheidet die Tonart; in den obigen Beispielen sieht man, dass wir den vorletzten Accord veränderten, (durch das *Gis*) um durch die darans entstehende Dominanten-Septime in *A* mol zu schliessen, als derjenigen Tonart, welche man schon durch das, was diesem Gange vorangeht, für bestimmt annimmt.

Man kann auch eine Fortschreitung von 3 oder 4 Dominanten-Septimen bilden, wobei der Grundbass ebenfalls durch Unterquinten sich bewegt; diese Fortschreitung kann eben so in den verschiedenen Umkehrungen Statt finden.

BEISPIELE.

Man sieht in diesem Gange, 1^{ens} dass zwei Stimmen chromatisch, und zwei diatonisch abwärts steigen. 2^{ens} dass die Septime dieser Accorde nicht vorbereitet wird, weil es immer Dominanten-Septimen sind.

Il faut encore observer qu'une succession d'accords par quintes inférieures peut donner les trois chances suivantes : 1^{re}. Les accords peuvent être tous de trois sons seulement (les accords parfait majeur, parfait mineur et diminué.) 2^o Les accords peuvent être tous de septième. 3^o Les accords de septième peuvent alterner avec ceux de trois sons. Nous avons donné des exemples pour la deuxième chance; en voici pour la première et la troisième.

EXEMPLES.

1. Accords parfaits. Vollkommene Accorde.	2. Accords de septièmes et accords parfaits. Septimen=Accorde und vollkommene.	3. ou, 3. oder, idem, ebenfalls.
--	---	---

9^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième majeure:

Il se place sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé, mais il s'emploie presque toujours sans sa Note principale; ce qui restera semble à un accord de septième de troisième espèce, avec le quel il faut bien se garder de le confondre; pour faire éviter toute méprise de ce genre nous allons donner ici une Table comparative de ces deux accords:

En Ut majeur. Comme neuvième.	En La mineur. Comme 7^e de 3^e espèce.
--	---

1^o Il ne se prépare point.

2^o Il se résout sur l'accord de la tonique. Sa Note fondamentale (qui est sous entendue) est Sol.

3^o Son emploi n'exige point une série d'accords.

4^o La neuvième (La) ne peut se placer qu'au dessus de Si, par conséquent elle ne peut pas se mettre à la Basse.

5^o La neuvième (le La) peut sans inconvénient pour la marche des accords, être remplacée par le Sol et changer l'accord en une septième dominante

1^o Il faut le préparer.

2^o Il se résout sur l'accord de la quinte inférieure (la dominante). Sa Note fondamentale est Si.

3^o Il faut lui donner une série de trois accords au moins.

4^o Le La (comme toutes les autres Notes) peut se placer à la Basse ainsi que dans les parties supérieures.

5^o Le La dans cet accord ne peut pas être changé en Sol sans que l'enchaînement de l'harmonie ne s'en ressente.

Noch muss man bemerken, dass eine Accorden=Folge mittelst Unterquinten noch folgende Abwechselungen geben kann: 1^{ten} Die Accorde können alle nur die Dreistimmigen seyn: (Dur=Dreiklang; Mol=Dreiklang und verminderter Dreikl.) 2^{ten} Die Accorde können alle Septimen=Accorde seyn. 3^{ten} Die Septimen=Accorde können mit den dreistimmigen abwechseln. Wir haben die Beispiele für die 2^{te} Abwechselung schon gegeben, hier sind auch welche für die 1^{te} u. 3^{te}.

BEISPIELE.

9^{ter} ACCORD DER KLASSEN=ORDNUNG.

Grosse None:

Er hat seinen Sitz auf der Dominante einer wohlbestimmten Dur=Tonart, doch wird er fast stets ohne seine Grundnote (hier das G) gebraucht; das, was dann ohne diese übrig bleibt, gleicht dem Septimen=Accorde dritter Gattung, mit welchem aber es zu verwechseln man sich wohl hüten muss. Um jeden Fehlgrieff dieser Art zu verhüten, geben wir hier eine vergleichende Ansicht beider Accorde.

In C dur. Als Nonen=Accord.	In A mol. Als Sept=Accord 3^{ter} Gattung.
--	---

1^{ten} Er wird nicht vorbereitet.

2^{ten} Er löst sich in den Tonica=Dreiklang auf. Seine (unten mitverstandene) Grundnote ist G.

3^{ten} Sein Gebrauch fordert nicht eine ganze Accorden=Reihe.

4^{ten} Die None (A) kann nur über das H folglich nie in den Bass selber versetzt werden.

5^{ten} Das A (die None) kann, ohne die Accorden=Folge zu stören, durch das G ersetzt, und also der ganze Accord in eine Dominanten=Septime verwandelt werden.

1^{ten} Man muss ihn vorbereiten.

2^{ten} Er löst sich in den Accord auf der Unterquinte (Dominante von A mol) auf. Seine Grundnote ist H.

3^{ten} Man hat zu seinem Gebrauche eine Reihe von wenigstens 3 Acc=nöthig.

4^{ten} Das A kann (so wie alle übrigen Noten) sowohl in den Bass wie in jeder anderen Stimmen versetzt werden.

5^{ten} Das A dieses Accords kann nicht in das G verwechselt werden ohne dass die ganze Harmonie=verbindung, dadurch geändert wird.

Sa résolution se fait de la manière suivante :

il faut remarquer que deux parties doivent monter et les deux autres descendre. Il peut s'employer dans différens renversemens. Voici des exemples sur la manière de s'en servir :

Seine Auflösung macht sich folgendermassen :

man muss bemerken, dass zwei Stimmen dabei steigen, die zwei andern aber fallen müssen. Er kan in mehreren Umkehrungen gebraucht werden. Hier einige Beispiele über seine Anwendung :

En Ut majeur. In C dur. (*)

10^{ième} ACCORD DE LA CLASSIFICATION.

Neuvième mineure :

Cet accord s'emploie presque toujours sans sa Note principale, et dans ce cas on l'appelle *accord de septième diminuée* ; par conséquent ce dernier accord n'est autre que celui de neuvième mineure sans la Basse fondamentale, c'est pourquoi il n'occupe point sa place particulière dans la classification des accords.

1^{er} On le place le plus souvent dans les Tons mineurs ; mais on s'en sert quelquefois aussi dans les Tons majeurs. 2^e Chaque Note de cet accord peut se placer dans la Basse. 3^e Il n'a pas besoin d'être préparé. 4^e Sa résolution se fait (régulièrement) de la manière suivante :

10^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG.

Kleiner Nonen-Accord :

Dieser Accord wird fast immer ohne seine Grundnote angewendet, und in diesem Falle *der verminderte Septimen-Accord* genannt. Dieser letzte ist daher nichts anders als der kleine Nonen-Accord ohne seine Grundnote, und wurde daher nicht in die Klassen-Eintheilung der Accorde besonders aufgenommen.

1^{stens} Er wird meistens in den Mol-, bisweilen aber auch in den Dur-Tonarten angewendet. 2^{stens} Jede seiner Noten kan in den Bass versetzt werden. 3^{stens} Er bedarf keiner Vorbereitung. 4^{stens} Seine (regelmässige) Auflösung wird folgendermassen ausgeführt.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Dans le N^o 4 de ces exemples la Basse ne pourrait pas se résoudre comme il suit :

Mauvais.

In N^o 4 dieser Beispiele könnte der Bass nicht, wie folgt, aufgelöst werden :

Schlecht.

(*) Nous l'avons employé ici avec sa Note principale. Dans ce cas il faut, comme on le voit, placer la Note principale (*Sol*) à la distance d'une neuvième ou d'une double neuvième du *La*. On peut comme dans cet exemple mettre le *Fa* dans la Basse. On peut aussi employer cet accord sans renversement et complet.

(*) Wir haben ihn hier mit seiner Grundnote benutzt. In diesem Falle muss, wie man sieht, die Grundnote (*G*) von dem *A* wenigstens in der Entfernung einer None (oder Doppelnone) gesetzt werden. Man kan, wie in jenem Beispiele geschieht, das *F* in den Bass setzen. Man kan aber auch diesen Accord ohne Umkehrung, und vollständig anwenden.

EXEMPLE. BEISPIEL.

En Ut majeur. In C dur. (*)

Anm. des Verf.

parceque le second accord se trouverait dans son second renversement et que la Basse serait une quarte juste qui ne serait pas préparée. C'est par cette raison que, pour l'emploi de ce renversement, il faut choisir l'un des trois cas indiqués au N^o 4. Le *Ré* peut aussi descendre en se résolvant quand il se trouve au dessus du *La* bénoir.

La septième diminuée se résout fréquemment, dans les cadences, sur le second renversement de la tonique de la manière suivante :

weil der zweite Accord sich in einer zweiten Umkehrung befände, und der Bass eine unvorbereitete reine Quarte machen würde. Aus dieser Ursache muss man, beim Gebrauch dieser Umkehrung, einen der drei, in N^o 4 angezeigten Fälle anwenden. Das *D* kann, wenn es sich auflöst, auch abwärts gehen, wenn es höher steht als das *As*.

Der verminderte Septimen=Accord löst sich in Cadenzen, häufig in die zweite Umkehrung des Tonica = Dreiklages, auf folgende Art, auf :

| | | | |
|--|---|-------------------------|---|
| <p>Demi-cadence.</p> <p>En <i>Fa</i> mineur.
In <i>F</i> mol.</p> <p>Halbcadenz.</p> | <p>Cadence parfaite.</p> <p>Ganze Cadenz.</p> | <p>ou.</p> <p>oder.</p> | <p>L'accord de septième diminuée peut aussi se résoudre sur la septième dominante.</p> <p>En <i>Ut</i> mineur.
In <i>C</i> mol.</p> <p>Der verminderte Septimen=Accord kann sich auch in die Dominanten=Septime auflösen.</p> |
|--|---|-------------------------|---|

Emploi de cette septième dans un Ton majeur.

Anwendung dieser Septime in einem Dur=Tone.

| | | |
|--|---|-------------------------|
| <p>Demi-cadence.</p> <p>En <i>Fa</i> majeur.
In <i>F</i> dur.</p> <p>Halbcadenz.</p> | <p>Cadence parfaite.</p> <p>Ganze Cadenz.</p> | <p>ou.</p> <p>oder.</p> |
|--|---|-------------------------|

On peut aussi faire une suite de trois ou quatre accords de septième diminuée.

Man kann auch eine Reihe von drei bis vier verminderten Septimen=Accorden nach einander anbringen.

| | |
|--|---|
| <p>EXEMPLES.
BEISPIELE.</p> <p>N^o 1.</p> <p>En descendant.
Abwärts.</p> <p>Toutes les parties descendent par demi-Tons.
Alle Stimmen gehen nach halben Tönen herab.</p> | <p>N^o 2.</p> <p>En montant.
Aufwärts.</p> <p>Toutes les parties montent par demi-Tons.
Alle Stimmen steigen nach halben Tönen.</p> |
|--|---|

On peut employer aussi l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, mais dans ce cas la Note fondamentale doit être dans la Basse et éloignée de la neuvième au moins d'un intervalle de neuvième.

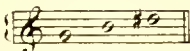
Man kann den kleinen Nonen=Accord auch vollständig, mit allen seinen 5 Tönen anwenden, aber in diesem Falle muss die Grundnote im Basse liegen, und von der None wenigstens um ein Nonen=Intervall entfernt seyn.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

Ce n'est que dans un Ton mineur que l'on peut employer l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, et seulement sur la dominante du Ton.

Nur in Mol=Tönen, und auch da nur auf der Dominante, kann man den kleinen Nonen=Accord fünfstimmig anwenden.

4^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou premier accord altéré.

Accord de quinte augmentée: 

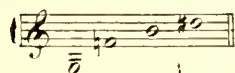
Cet accord n'est autre que l'accord parfait majeur que l'on rend dissonant en haussant sa quinte d'un demi-Ton. = 1^o On l'emploie sur la tonique et sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé. (*) = 2^o On peut le frapper sans préparation; mais il est beaucoup plus doux lorsqu'il est précédé de l'accord parfait majeur sans altération. 3^o Il peut avoir lieu sans renversement et dans ses deux renversements. = 4^o Sa résolution se fait ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.

Voici des exemples:



15^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou second accord altéré. (**)

Accord de quinte augmentée avec septième:

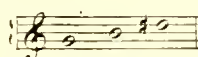


Cet accord n'est autre que la septième dominante dont on altère la quinte d'un demi-Ton. Il s'emploie à-peu-près sous les mêmes conditions que le précédent. = 1^o Il a lieu sur la tonique ou sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé.

(*) Les gammes ont une grande influence sur les accords: quelques-uns ne seraient pas praticables si le Ton n'était pas bien déterminé précédemment. Cette remarque est importante en ce qu'elle fait sentir pourquoi un accord produit un bon effet dans un cas et fait une mauvaise impression dans l'autre.

(**) Cet accord, étant un composé du précédent, trouve naturellement sa place ici.

4^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder erster durch ein Versetzungszeichen (#, b, oder ♯) veränderter Accord.

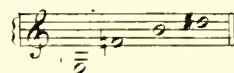
Übermässiger Quinten-Accord: 

Dieser Accord ist nichts anders als der vollkommene Dreiklang, den man dissonierend macht, indem man seine Quinte um einen halben Ton erhöht. 1^{ten} Man gebraucht ihn auf der Tonica oder Dominante einer fest bestimmten Tonart. (*) 2^{ten} Man kann ihn ohne Vorbereitung anschlagen; aber er ist weit sanfter, wenn ihm der vollkommene grosse Dreiklang vorangeht. 3^{ten} Er kann ohne Umkehrung, und auch in seinen beiden Umkehrungen Statt finden. 4^{ten} Seine Auflösung bewirkt sich gewöhnlich auf den vollkommenen Dur-Dreiklang der Unterquinte.

Hier einige Beispiele:

15^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder zweiter durch ein Versetzungszeichen veränderter Accord. (**)

Übermässiger Quint-Accord mit der Septime:



Dieser Accord ist kein anderer als der Dominanten-Septimen-Accord, in welchem die Quinte um einen halben Ton erhöht worden ist. Er wird fast unter denselben Bedingungen wie der vorhergehende angewendet. 1^{ten} Sein Sitz ist auf der Tonica oder Dominante einer wohlbestimmten Tonart.

(*) Die Tonarten und ihre diatonischen Scafen haben grossen Einfluss auf die Accorde: manche wären gar nicht anwendbar, wenn die Tonart nicht früher fest entschieden wäre. Diese Bemerkung ist wichtig, indem sie zeigt, warum ein Accord in einem Falle eine gute Wirkung, und im andern einen übeln Eindruck hervorbringt.

(**) Da dieser Accord aus dem vorhergehenden entsteht, so findet er hier seine natürliche Stelle. (Anm. des Verf.)

2^o On peut le frapper sans préparation ; mais il est plus doux en faisant précéder la quinte augmentée par la quinte parfaite . 3^o Il peut avoir lieu sans renversement et dans son premier et son troisième renversement .

Le second renversement n'est pas praticable parcequ'il faut toujours que le *Fa* et le *Ré* dièze fassent une Sixte augmentée et non une Tierce diminuée, intervalle qui n'est pas reçu en harmonie. Il est donc évident que le *Ré* dièze ne peut se placer au dessous du *Fa* et par conséquent se mettre à la Basse . = 4^o Il se résout ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure .

EXEMPLES EN SOL MAJEUR.

1. Sur la tonique. Auf der Tonica.

2. Sur la dominante. Auf der Dominante.

3. 1^{er} renversement. 1^{te} Umkehrung.

4. 1^{er} renversement. 1^{te} Umkehrung.

5. 3^e renversement. 3^{te} Umkehrung.

6. 3^e renversement. 3^{te} Umkehrung.

7. Dans son 1^{er} renvers: sans qu'il soit précédé par la 5^{te} parfaite. In seiner 1^{ten} Umkehr: ohne dass die reine Quinte vorher ging ..

8. Autre resolution par exception. Andere Ausnahme: Auflösung.

9. ou bien oder auch gut.

BEISPIELE IN G DUR.

11^{ème} ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou troisième accord altéré.

Accord de Sixte augmentée

Nous avons indiqué plus haut l'origine de cet accord (voyez l'article sur la Basse fondamentale page 13.) 1^o Cet accord s'emploie pour faire une demi-cadence sur la dominante d'un Ton mineur et quelquefois d'un Ton majeur. Il s'emploie aussi dans les cadences parfaites, mais toujours sur le sixième degré de la gamme. 2^o Il n'a pas besoin de préparation. 3^o On en supprime souvent la quinte (*La* hémol) et alors on double la tierce *Fa*.

11^{ter} ACCORD DER KLASSEN-ORDNUNG, oder dritter durch Versetzungszeichen veränderter Accord.

Übermässiger Sext=Accord

Die Entstehung dieses Accordes haben wir schon früher erklärt. (Siehe den Artikel über den Grundbass, Seite 13.) 1^{ten} Man gebraucht diesen Accord, um eine Halbcadenz auf der Dominante eines Mol-, bisweilen auch eines Dur=Toncs zu machen. Er wird auch in vollkommenen Cadenzen, aber stets auf der 6^{ten} Tonleiter=Stufe, angewendet. 2^{ten} Er bedarf keiner Vorbereitung. 3^{ten} Man lässt bisweilen die Quinte (*As*) weg, und verdoppelt dagegen die Terz (*F*). (*)

(*) 9.) Anmerkung des Übersetzers. Diess geschieht besonders, wenn er sich in den vollkommenen Dreiklang auflöst, weil sonst zwei offenbare Quinten Statt fänden:

z. B. schlecht. gut. schlecht. gut. auch gut. dreistimmig.

Wenn er sich in die dritte Umkehrung des Dreiklangles (also in den Quart= Sext= Accord.) auflöst, so ist die Quinte nothwendig:

z. B.

4^{te} Sa résolution se fait de la manière suivante : 4^{te} ^{tens} Seine Auflösung geschieht, wie folgt :

1. Demi-cadence. En Fa mineur. In F^{mo} mol. Halbcadenz.

2. ou bien. oder auch gut.

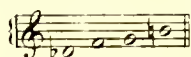
3. Praticable dans ce renversement, mais rarement. In dieser Umkehrung anwendbar, obschon selten. Ganze Mol-Cadenz.

4. Cadence parfaite mineure. Ganze Dur-Cadenz.

5. Cadence parfaite majeure.

12^{ième} ACCORD DE LA CLASSIFICATION, ou quatrième accord altéré.

Accord de Quarte et Sixte augmentées:



Cet Accord est toujours d'un effet dur, si l'on n'a pas la précaution d'en préparer la quarte. On s'en sert pour faire une demi-cadence. Voici la manière de l'employer :

EXEMPLES.

En Fa mineur. In F^{mo} mol.

1. Préparation de la quarte. Vorbereitung der Quarte. Demi-cadence. Halbcadenz.

2. ou bien. oder auch gut. Préparation de la quarte. Vorbereitung der Quarte. Demi-cadence. Halbcadenz.

3. ou oder. Demi-cadence. Halbcadenz.

Il est à remarquer que de tous les accords de la classification, il n'y a que les septièmes de seconde, troisième et quatrième espèces qui aient rigoureusement besoin de préparation.

OBSERVATIONS.

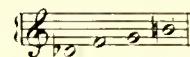
Sur les Notes que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords.

Il est indifférent de doubler une Note quelconque dans les accords parfaits : 1^{er} au commencement d'un morceau ; 2^{er} dans le dernier accord d'une cadence parfaite et quelquefois aussi d'une demi-cadence ; 3^{er} au commencement d'une nouvelle période.

Dans le courant des phrases, la tierce de l'accord parfait majeur ne peut souvent se doubler ; c'est dans le cas où cette tierce, devenant Note sensible de l'accord suivant, exige une

12^{ter} ACCORD DER KLASSEN=ORDNUNG, oder vierter durch Versetzungszeichen veränderter Accord.

Übermässiger Quart=Sixt=Accord:



Dieser Accord ist immer von herber Wirkung, wenn man nicht die Vorsicht braucht, seine Quart vorzubereiten. Man bedient sich seiner, um Halbcadenzen zu machen. Und zwar auf folgende Art :

BEISPIELE.

Es ist zu bemerken, dass unter allen Klassen=Accorden nur die Septimen von der zweiten, dritten und vierten Gattung eine Vorbereitung durchaus nöthig haben.

BEMERKUNGEN.

Über die Noten, welche man in Accorden verdoppeln, oder weglassen kann.

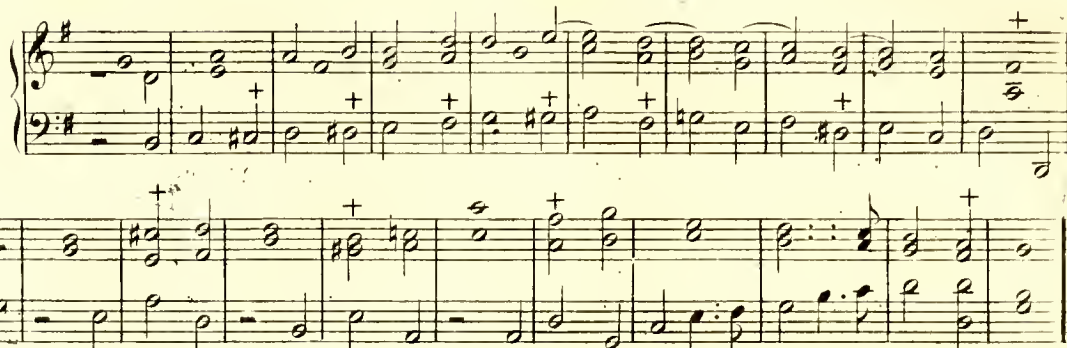
Die Verdopplung irgend einer beliebigen Note im vollkommenen Dreiklange ist zulässig : 1^{te} ^{tens} Zu Anfang eines Stückes. 2^{te} ^{tens} Im letzten Accorde einer ganzen, und bisweilen auch einer Halb=Cadenz. 3^{te} ^{tens} Beim Anfange einer neuen Periode.

Im Laufe der Phrasen kann die Terz des Dur=Dreiklanges nicht immer verdoppelt werden, und zwar in dem Falle, wenn diese Terz zur empfindlichen Note (zum Leitton) des nächsten Accords wird, und eine

résolution fixe : l'accord au quel elle appartient peut être regardé comme septième dominante, et le devenir si on le voulait.

bestimmte Auflösung fordert: der Accord, zu dem sie gehört, kann in dem Falle als ein Septimen-Accord auf der Dominante betrachtet, und, wenn man will, auch wirklich dazu gemacht werden.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les tierces de tous les accords parfaits, marquées par une (+) dans cet exemple, ne peuvent pas être doublées, parcequ'elles sont autant de Notes sensibles qui doivent monter d'un demi-Ton pour se résoudre. En n'ayant point égard à cette remarque on ferait une double résolution et par conséquent deux octaves défendues; on pour éviter ces deux octaves on serait forcé de donner une mauvaise résolution aux parties, ce qu'il faut également éviter.

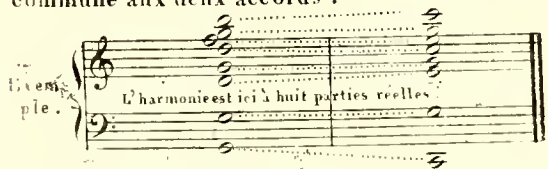
Die in diesem Beispiele mit + bezeichneten Terzen aller dieser Dreiklänge, dürfen nicht verdoppelt werden, da sie eben so viele Leittöne (*notes sensibles*) sind, die einen halben Ton aufwärts steigen müssen, um sich aufzulösen. Wenn man diese Regel unbeachtet liess, so würde man eine Doppel-Auflösung, und folglich zwei verbotene Octaven machen; oder um diese Octaven zu vermeiden, würde man genöthigt seyn, eine falsche Auflösung zu machen, vor der nicht minder sich zu hüten ist.

On peut supprimer la quinte dans les accords parfaits, mais rarement la Note principale ou la tierce. On observe les mêmes principes pour l'accord diminué: on peut en doubler la quinte (quoique dissonante) ou bien la supprimer. Quant aux autres accords dissonans (depuis le quatrième jusqu'au treizième de la classification) il y a une règle générale qui défend de doubler les Notes dissonantes ainsi que toutes celles qui n'ont qu'une manière de se résoudre, par la raison ci-dessus indiquée.*

Man kann in den vollkommenen Accorden die Quinte weglassen, doch selten die Grundnote oder die Terz. Dasselbe gilt auch beim verminderten Accord: man kann die (obgleich dissonierende) Quinte verdoppeln oder auch auslassen. Was die übrigen dissonierenden Accorde (vom 4^{ten} bis zum 13^{ten} unserer Klassen-Eintheilung) betrifft, so giebt es eine allgemeine Regel, welche die Verdopplung aller dissonierenden, so wie aller derjenigen Noten verbiethet, welche nur auf eine Art aufgelöst werden können; und zwar aus den oben angeführten Gründen.*

Ainsi dans l'accord de septième dominante on ne double ni la tierce ni la septième, parceque ces deux Notes n'ont qu'une manière de se résoudre; mais on peut doubler la quinte, parcequ'elle peut se résoudre tout à la fois en montant et en descendant; on peut aussi doubler, tripler et même quadrupler la Note principale parcequ'elle peut, en se résolvant, rester à sa place comme Note commune aux deux accords.

Also wird im Dominanten-Septimen-Accorde weder die Terz, noch die Septime verdoppelt, weil diese Noten nur eine Auflösungsart haben; doch kann man die Quinte verdoppeln, weil sie sich eben sowohl auf- wie abwärts auflösen kann; die Grundnote kann man ebenfalls verdoppeln, ja, verdrei- und vervierfachen, weil sie bei der Auflösung, als eine bei den Accorden gemeinschaftliche Note, an ihrem Platze bleiben kann.



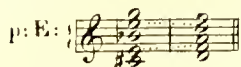
* On verra plus tard les exceptions que le travail de l'orchestre permet.

* Die Ausnahmen, welche der Satz für das Orchester erlaubt, wird man später sehen.

10. L'accord de septième diminuée :



en plaçant comme ici le *Sz* bémol dans la partie supérieure, on ne peut doubler aucune Note, parce que les quatre Notes dont il se compose n'ont qu'une seule manière de se résoudre ; mais en mettant le *Sz* bémol dans une partie intermédiaire et au-dessous du *Mi*, on pourrait doubler le *Mi* parce que cette Note est, dans ce cas, susceptible d'une double résolution.

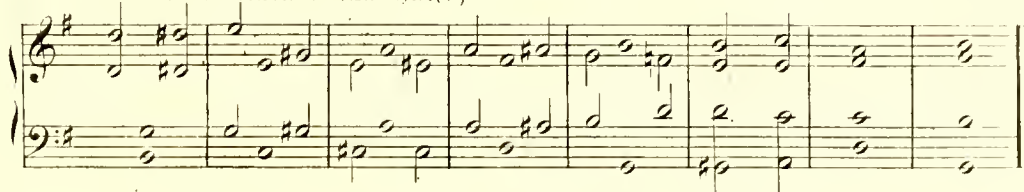


L'harmonie est ici à cinq parties réelles. D'après ces remarques il est aisé de comprendre et de trouver de soi-même quelles sont les Notes susceptibles d'être doublées dans un accord quelconque.

Il est quelquefois permis de faire marcher deux parties par octaves ; cette espèce de licence est tolérée, parce que l'expérience a démontré qu'elle peut produire de l'effet.

Octaves usitées dans l'musique libre. (*)
Gebrauchliche Octaven im freien Style. (*)

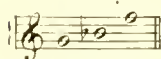
EXEMPLE.
BEISPIEL.



On n'envisage pas cela comme des octaves défendues, mais comme une intention du compositeur ; cependant elles ne peuvent avoir lieu qu'entre deux parties hautes et jamais entre une partie haute et la Basse.

Quand on retranche une Note d'un accord, il faut avoir soin que ce ne soit pas celle qui sert à le faire reconnaître et dont l'absence pourrait faire confondre cet accord avec un autre.

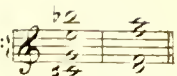
Si par exemple on retranchait le *Sol* de l'accord suivant on ne pourrait pas le distinguer d'avec l'accord parfait de *Sz* bémol. Si l'on en retranchait le *Fa*, on le confondrait avec l'accord parfait de *Sol* mineur. Ainsi c'est le *Ré* (la quinte de l'accord) qu'il faudrait retrancher. Exemple :



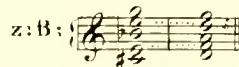
cette règle est applicable à-peu-près à tous les accords. Dans les accords de neuvième on peut supprimer deux Notes, la fondamentale et la quinte.

(*) Nous donnerons plus loin une explication de la différence entre la musique libre et la musique sévère.

Im verminderten Septimen=Accorde :



weñ, wie es hier gesetzt ist, das *B* sich in der Oberstimme befindet, kan man keine Note verdoppeln, weil alle vier Noten, aus denen er besteht, nur eine Art, sich aufzulösen, haben ; aber, weñ das *B* in eine Mittelstimme, und unterhalb dem *E* gesetzt wird, so könnte man das *E* verdoppeln, weil diese letztere Note dann einer zweifachen Auflösung fähig ist.



Die Harmonie ist hier von wirklichen Stimmen. Nach diesen Bemerkungen ist es leicht, von selber zu verstehen und zu finden, welche Noten in jedem Accorde einer Verdopplung fähig sind.

Es ist manchmal erlaubt, zwei Stimmen in Octaven fortschreiten zu lassen ; diese Freiheit wird geduldet, weil die Erfahrung bewies, dass sie Wirkung machen kann.

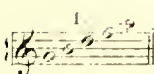
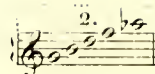
Man sieht dieses nicht als verbotene Octaven, sondern als eine Absicht des Tonsetzers an ; in dessen können diese Octaven nur zwischen zwei Oberstimmen, aber nie zwischen dem Basse und einer Oberstimme statt finden.

Weñ man aus einem Accorde eine Note weglässt, muss man Sorge tragen, dass es nicht diejenige sei, die ihn erkennbar macht, und deren Abwesenheit ihn für einen andern halten liesse.

Wenn man zum Beispiel aus folgendem Accorde das *G* wegliesse, so könnte man ihn vom vollkommenen *B* dur Dreiklange nicht unterscheiden. Liesse man das *F* weg, so würde man ihn mit dem *G* mol Dreiklange verwechseln. Also ist nur das *D* (die Quinte des Accords) was ansbleiben könnte. Beispiel : Diese Regel ist so ziem-

lich auf alle Accorde anwendbar. In den Nonen Accorden kan man zwei Noten, (die Grundnote, und die Quinte) weglassen.

(*) Wir werden später eine Erklärung des Unterschiedes zwischen freyem und strengem Style geben. (Vergl. *Unm.d.Vorf.*)

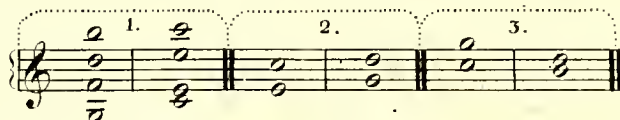
Ainsi de  et de  on pour-
ra supprimer le *Sol* et le *Ré* :

Exemple : 

De l'accord de sixte augmentée on supprime la quinte, comme nous l'avons déjà observé. Ces remarques sont particulièrement applicables aux accords dissonans. Quand aux accords parfaits la règle est moins sévère, 1^{re} Parceque l'accord dissonant qui précède un accord parfait en détermine la nature ; 2^{de} Parceque les accords de la Tonique et de la Dominante dans une gamme déterminée, sont si bien dans notre oreille qu'ils se reconnaissent au moindre indice.

EXEMPLE en *Ut* .

BEISPIEL in *C* .



La septième dominante du N^o 1 indique indubitablement que *Ut-Mi* de l'accord suivant appartiennent à l'accord parfait *Ut-Mi-Sol*. Les deux autres exemples font sentir la Tonique et la Dominante de l'accord d'*Ut* dans lequel on est. En modulant on fera bien, autant que possible, de compléter les accords.

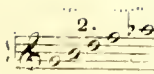
DES MODULATIONS.

Nous avons dit comment les accords s'enchaînent pour produire l'harmonie ; il importe maintenant de connaître le moyen principal de lier les gammes ou de moduler, car moduler ne veut dire autre chose que lier, unir, ou marier successivement différentes gammes ou différents Tons.

Ce moyen est bien simple et consiste dans le choix d'un ou de plusieurs accords qui se placent entre les gammes, et que nous appellerons, par cette raison, *accords intermédiaires*.

EXEMPLE .
BEISPIEL .



Also kann man von  u. von 
das *G* und *D* unterdrücken ;

Beispiel : 

Vom übermäßigen Sext=Accorde lässt man, wie wir schon gesagt haben, die Quinte weg. Diese Bemerkungen sind vorzüglich bei den dissonierenden Accorden anwendbar. In Rücksicht der vollkommenen Accorde ist die Regel weniger streng. 1^{ten} Weil der dissonierende Accord, der einem vollkommenen vorangeht, dessen Natur entscheidet ; 2^{ten} weil die Accorde der Tonica und Dominante in einer bestimmten Tonleiter, so fest in unserem Gehör herrschen, dass man sie bei der leichtesten Annäherung erkennt.

Die Dominanten=Septime von N^o 1 bestimmt auf unzweifelhafte Art, dass das *C, E*, des nächstfolgenden Accordes dem vollkommenen Dreiklange *C, E, G*, angehöre. Die 2 andern Beispiele machen die Tonica und Dominante des Tones *C*, in welchem man ist, deutlich fühlbar. Beim Modulieren wird man wohl thun, die Accorde möglichst vollständig anzuwenden.

VON DEN MODULATIONEN.

(oder Übergängen von einer Tonart zur andern).

Wir haben gezeigt, wie die Accorde sich an einander ketten, um die Harmonie hervorzubringen ; nun ist es wichtig, das Hauptmittel zu kennen, wie man die Tonarten an einander binden, oder wie man modulieren kann. Denn, modulieren bedeutet nichts anderes, als : verschiedene Tonarten oder Tonleitern, nach einander folgend, zusammen zu binden oder zu vermählen.

Das Mittel ist sehr einfach, und besteht in der Wahl eines oder mehrerer Accorde, die zwischen die Tonarten gestellt werden, und die wir also *Übergangs=Accorde*, oder *Zwischen=Accorde* nennen wollen.

Il y a des Tons qui ont entr'eux un rapport si intime qu'ils se lient sans accords intermédiaires : par exemple on peut aller immédiatement

- 1^o D'Ut majeur en La mineur, (à la tierce inférieure.)
- 2^o D'Ut majeur en Sol majeur, (à la quarte inférieure.)
- 3^o D'Ut majeur en Fa majeur, (à la quinte inférieure.)

En allant ainsi d'un Ton à l'autre sans accords intermédiaires on ne module pas précisément, on ne fait que changer de Ton; mais dans les trois cas ci-dessus on peut prendre un accord intermédiaire qui est toujours la septième dominante du Ton où l'on veut aller; et dans ce cas on module réellement.

Voyez l'exemple suivant où l'accord intermédiaire est marqué d'une (+).

En partant d'un Ton majeur.

Indem man von einer Dur-Tonart ausgeht.

d'Ut von C en nach La min: A mol. d'Ut von C en nach Sol. G dur. d'Ut von C en nach Fa. F dur.

En partant d'un Ton mineur.

Indem man von einer Mol-Tonart ausgeht.

de La mineur en Fa. von A mol nach F dur. de La mineur en Mi mineur. von A mol nach E mol. de La mineur en Re mineur. von A mol nach D mol.

Deux Tons sont relatifs quand ils ne diffèrent que d'un seul accident à la clef en plus ou en moins, comme par exemple Ut majeur et Sol majeur; ou Ut majeur et Fa majeur: ils ont par conséquent six Notes communes.

Deux Tons sont encore relatifs quand le nombre d'accidens qu'ils ont à la clef est le même, comme par exemple: Ut majeur et La mineur, ou Ré majeur et Si mineur: et les deux Tons ont toutes les Notes communes, sauf les altérations accidentelles dans le mineur où l'on hausse souvent la sixième et la septième Note de la gamme.

RÈGLE.

On peut moduler dans un Ton relatif avec un seul accord intermédiaire.

EXEMPLE.

d'Ut en Sol.

Es giebt Tonarten, welche unter sich eine so enge Verwandtschaft haben, dass sie sich ohne Zwischenaccorde verbinden. So kan man z.B. unmittelbar übergehen:

- 1^{ten} Aus C dur nach A mol, (Die Unter-Terz.)
- 2^{ten} Aus C dur nach G dur, (Die Unter-Quarte.)
- 3^{ten} Aus C dur nach F dur, (Die Unter-Quinte.)

Weñ man auf diese Art aus einem Tone in den andern geht, so moduliert man eben nicht, man wechselt nur die Tonart. Aber in den angeführten drei Fällen kan man sich eines Zwischen-Accordes bedienen, der immer die Septime auf der Dominante desjenigen Tones ist, in den man gehen will; und in diesem Falle moduliert man wirklich.

Siehe folgendes Beispiel, wo der Übergangs-Accord durch ein (+) bezeichnet ist.

Zwei Töne sind sich verwandt, wenn sie in ihrer Vorzeichnung nur um ein $\sharp$ oder $\flat$ (mehr oder weniger) von einander unterschieden sind; wie z.B. C dur und G dur, C dur und F dur: sie haben in der Tonleiter folglich sechs Töne gemeinschaftlich.

Zwei Töne sind sich ferner auch verwandt, wenn sie eine ganz gleiche Vorzeichnung haben, wie z.B. C dur-A mol, D dur-H mol; und beide Töne haben dieselben gemeinschaftlichen Noten, mit Ausnahme der zufälligen Veränderungen im Mol, wo man bisweilen die sechste und siebente Stufe der Tonleiter erhöht.

RÈGLE.

Man kan in eine verwandte Tonart durch einen einzigen Accord modulieren.

BEISPIEL.

aus C in G.

Cette modulation peut être fixe ou seulement passagère. Elle est fixe ou déterminée si on reste dans le nouveau Ton pendant un certain temps; elle n'est que passagère si on le quitte aussitôt pour moduler dans un troisième *etc.* Dans les deux cas on peut procéder de la même manière c'est-à-dire avec les mêmes accords intermédiaires.

Voici un exemple de modulations passagères où chaque Ton est relatif avec son antécédent :

System 1: d'Ut von C nach La min: A mol, de La von A nach Fa F, de Fa von F nach Re min: D mol, de Re von D nach La min: A mol, de La von A nach Mi min: E mol, de Mi von E nach.

System 2: Ut C, d'Ut von C nach Fa F, de Fa von F nach Si B, de Si von B nach Mi Es, de Mi von Es nach Ut min: C mol, d'Ut von C nach La b As, de La b von As nach.

System 3: Mi Es, de Mi von Es nach Si B, de Si von B nach Fa F, de Fa von F nach Re min: D mol, de Re von D nach Ut C.

Toutes ces modulations se font avec un seul accord intermédiaire qui est la septième dominante, employée le plus souvent dans un de ses renversements. Voici encore un exemple sur le même objet où les accords intermédiaires sont des accords parfaits majeurs au lieu d'être des septièmes dominantes comme dans l'exemple précédent.

Diese Modulation kann bleibend oder vorübergehend seyn. Sie ist bleibend oder bestimmt, wenn man eine gewisse Zeit in der neuen Tonart verbleibt; sie ist nur vorübergehend, wenn man die neue Tonart sogleich wieder verläßt, und entweder zurück oder in eine dritte übergeht, *etc.* In beiden Fällen kann man auf selbe Art, das heisst mit denselben Zwischen=Accorden, verfahren.

Hier ein Beispiel von vorübergehenden Modulationen, wo jede Tonart mit ihrer Vorgängerin verwandt ist :

Alle diese Modulationen werden durch einen einzigen Accord, und zwar durch die Dominanten=Septime hervorgebracht, welche meistens in einer ihrer Umkehrungen angewendet wird. Hier noch ein Beispiel über denselben Gegenstand, wo die Zwischen=accorde, anstatt den Dominanten=Septimen, wie im vorigen Beispiele der Fall war, auch vollkommene Dur=Dreiklänge sind.

System 1: de Mi mineur von E mol en nach Sol G, de Sol von G en nach Si min: H mol, de Si von H en nach Re D, de Re von D en nach.

System 2: Mi mineur E mol, de Mi von E en nach Re D, de Re von D en nach Mi mineur E mol.

Nous avons dit plus haut qu'on pouvait chan-
ger de Ton à la tierce, à la quarte et à la quin-
te inférieure, sans accords intermédiaires. Voici
toutes les chances que ces trois cas présentent :
1² A la tierce inférieure. Si le premier Ton est
majeur le second doit être mineur (d'Ut majeur
en La mineur), le changement de Ton se fait par
conséquent à la tierce inférieure mineure. Si au
contraire le premier Ton est mineur le second doit
être majeur, par exemple (d'Ut mineur en La bémol
majeur), le changement de Ton se ferait alors à
la tierce inférieure majeure.

Wir haben früher gesagt, dass man die Tonar-
ten nach der Unterterze, Unterquarte und Unter-
quinte, ohne alle Zwischen=Accorde wechseln
kann. Hier sind alle die Wechselfälle, welche diese
drei Arten darbiethen. 1^{ten} Nach der Unterterze.
Wenn der erste Accord *dur* ist, so muss der zweite
mol seyn (von C *dur* nach A *mol*), der Tonarts=
wechsel macht sich also nach der kleinen Unterter-
ze. Wenn im Gegentheil der erste Ton *mol* ist, so
muss der zweite *dur* seyn (aus C *mol* nach Es *dur*),
und der Tonwechsel geht also nach der grossen Un-
terterze. (10.)

10.) Anmerkung des Übersetzers. Man kann zufolge dieser Verwandtschaft, mittelst der nicht umgekehrten Drei-
klänge, eine *Accorden=Reihe* durch alle 24 Tonleitern bilden, wie folgt :



Manche Modulationen können zur ferneren Übung durch alle Tonarten in selber, oder auch in umgekehrter Ordnung
(von C *dur* nach E *mol*, G *dur*, H *mol*, etc: .) fortgeführt werden.

2² A la quarte inférieure. Les deux Tons doi-
vent être mineurs ou majeurs sans quoi ils ne
seraient pas relatifs. 3² A la quinte inférieure.
Les deux Tons doivent également être ou majeurs
ou mineurs par la même raison.

Pour changer de Ton de cette manière, il faut
rester dans le nouveau Ton quelque temps, sans
cela on ne ferait que changer d'accord et non de
gamme. Il est bien clair que, dans l'exemple suivant,
on reste dans le même Ton, parceque tous les accords
appartiennent à la même gamme et qu'on n'y va
point d'Ut en La, en Fa, en Ré, en Sol etc: . . .

2^{ten} Nach der Unterquarte. Beide Tonarten müssen
entweder *dur* oder *mol* seyn, weil ohne dem keine
Verwandtschaft zwischen ihnen Statt fände.

3^{ten} Nach der Unterquinte. Auch da müssen, aus der-
selben Ursache, beide Töne *dur*, oder beide *mol* seyn.

Um auf diese Art die Tonart zu wechseln, muss
man in der neuen Tonart einige Zeit verweilen,
weil es sonst nur ein Accordwechsel, und kein Ton-
wechsel wäre. Es ist klar, dass in dem nachfolgen-
den Beispiele stets in C geblieben wird, da alle
Accorde derselben Tonleiter angehören, u. dass man da
also nicht aus C nach A, F, D, G, etc: wirklich übergeht.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Pour changer réellement de Tons sans accords
intermédiaires, il faut faire une phrase ou une pé-
riode (*) toute entière dans le nouveau Ton. Ainsi,
par exemple, après un motif en Ut majeur, on pour-
rait faire une période en Sol majeur, en Fa ma-
jeur, ou en La mineur et revenir ensuite au Ton du
motif.

Um wirklich ohne Zwischenaccorde die Tonart
zu wechseln, muss man in dem neuen Tone eine voll-
ständige Phrase oder Periode machen. (*) So z.B.,
könnte man, nach einem Thema in C *dur*, eine Perio-
de in G *dur*, F *dur*, oder A *mol* machen, und sodann
wieder zur Tonart des Thema zurückkehren.

(*) Nous appellons une période la phrase musicale qui
finit par une cadence parfaite, ce qui suppose une certaine
durée. Toutes les autres phrases qui ne finissent point
par une cadence parfaite, ne sont que des membres d'une
période.

(*) Wir nennen *Periode*, den musikalischen Abschnitt,
der durch eine ganze Cadenz endigt, was dann eine gewisse
Dauer voraus setzt. Alle andern *Phrasen*, die nicht mit
einer vollkommenen Cadenz schliessen, sind nur Unterab-
theilungen oder Glieder einer *Periode*.

On change aussi de Ton, mais beaucoup plus rarement, à la seconde majeure supérieure et à la tierce mineure supérieure sans accords intermédiaires :
 1^{re} A la seconde supérieure majeure, le premier Ton doit être majeur et le second mineur.

Man wechselt auch, aber viel seltener, die Tonart nach der grossen Obersekunde, oder nach der kleinen Oberterze ohne Zwischen=Accorde :
 1^{ten} Nach der grossen Obersekunde muss der erste Ton stets *dur*, der zweite *mol* seyn.

EXEMPLE.
 BEISPIEL.



Dans ce cas on ne pourrait pas rester longtemps dans le second Ton ; il faut revenir en *Ut* ou moduler dans un autre Ton relatif.

In diesem Falle könnte man nicht lange in der 2^{ten} Tonart *D mol* verweilen ; man muss wieder nach *C* zurück, oder nach einer anderen verwandten Tonart modulieren.

2^{de} A la tierce mineure supérieure, le premier Ton ne peut être que mineur et le second toujours majeur.

2^{ten} Nach der kleinen Oberterze, muss der erste Ton stets *mol*, der zweite *dur* seyn.

Ce dernier changement de Ton ne se pratique que lorsqu'une première période finit en mineur (comme *La* mineur) ; alors la seconde commence en majeur, son Ton relatif (*Ut* majeur) ce qui se fait principalement dans le Rondeau.

Dieser letztere Tonartswechsel kann nur Statt finden, wenn die erste Periode in *mol* endiget ; (wie *A mol*) dann fangt die zweite Periode in ihrer verwandten *Dur*=Tonart (*C dur*) an ; was man vorzüglich im Rondo anwendet.

Une troisième liaison de cette espèce se fait encore en changeant de mode sans changer de Ton : par exemple d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, ou bien d'*Ut* mineur en *Ut* majeur.

Eine dritte Verbindung dieser Art macht man auch, indem man dieselbe Tonart nur in sich verändert, zum Beispiele, aus *C dur* nach *C mol*, oder aus *C mol* nach *C dur*.

On pourrait aussi aller immédiatement d'*Ut* majeur en *Fa* mineur, quoique ces deux Tons ne soient pas relatifs, parceque l'accord d'*Ut* majeur peut être considéré comme dominante de *Fa*. De même on peut prendre, immédiatement après un accord parfait majeur (par exemple *Sol*), le Ton de sa seconde mineure supérieure (*La* bémol) mais il faut que l'accord majeur de *Sol* soit la dominante d'*Ut* mineur ; dans ce cas on module d'*Ut* mineur en *La* bémol majeur, Ton relatifs, et non pas de *Sol* majeur en *La* bémol majeur, Tons qui n'ont pas de relation. Ainsi on peut faire :

Man könnte auch unmittelbar aus *C dur* nach *F mol* gehn, obwohl beide Töne nicht verwandt sind, weil der *C dur* Accord als Dominante=Accord von *F* angesehen werden kann. Eben so kann man, unmittelbar nach einem vollkommenen *Dur*=Dreiklange (z.B. *G*) den Ton seiner kleinen Obersekunde (*As dur*) nachfolgen lassen ; aber da muss der *G Dur*=Accord die Dominante von *C mol* seyn ; in diesem Falle moduliert man eigentlich aus *C mol* nach *As dur* ; (also nach der Verwandtschaft) und nicht aus *G dur* nach *As dur*, zwei Töne, die gar keine Verbindung unter sich haben. Also kann man machen :

(*) Les octaves et les quintes qui ont lieu de la 4^{ème} et 5^{ème} mesure sont tolérées par les motifs indiqués dans la II^{de} Partie. (Voyez le Chapitre des octaves et des quintes défendues, Remarques particulières, N^o 3.)

(*) Die Octaven und Quinten, welche im 4^{ten} und 5^{ten} Takte vorkommen, sind hier aus Gründen geduldet, welche im 2^{ten} Theile, in dem Abschnitte von den verbotenen Octaven und Quinten, (bei den besonderen Bemerkungen N^o 3.) angezeigt sind.

En *Ut*
mineur.
In *C*
mol.



En *La*
bémol.
In *As*
dur.



On change aussi quelquefois de Ton d'une manière extraordinaire pour produire un grand contraste, par exemple: 1^o De *Ré* majeur tonique, en *Mi* bémol majeur. 2^o De *Ré* majeur tonique en *Si* bémol majeur. Cela ne peut avoir lieu qu'une seule fois dans une composition d'une certaine longueur et lorsque cette forte transition peut produire un effet réel comme dans une Scène dramatique, une finale d'opéra, une Symphonie et dans une Overture.

Dans une finale qui est composée de différents morceaux, on pourrait en terminer un en *Ré* majeur et commencer le suivant en *Mi* bémol majeur. C'est surtout dans ce cas qu'un pareil contraste peut produire beaucoup d'effet parce que la situation théâtrale, non seulement le comporte, mais souvent l'exige.

La première partie d'un Allegro de symphonie peut quelquefois finir en *Ré* majeur et la seconde commencer en *Si* bémol majeur. Cette opposition inattendue est encore susceptible d'un heureux effet lorsque les deux parties ont un grand développement.

Ces cas exceptés, il faut toujours lier les gammes par des accords intermédiaires. L'art de bien moduler consiste dans le choix de ces accords intermédiaires.

1^o Il est des cas où un seul accord intermédiaire (*la septième dominante*) suffit.

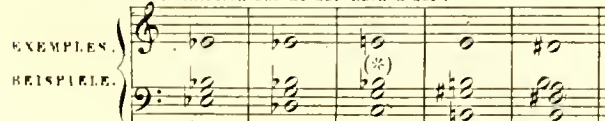
2^o D'autres où il en faut au moins deux.

3^o D'autres où il en faut au moins trois.

4^o D'autres où il en faut au moins quatre.

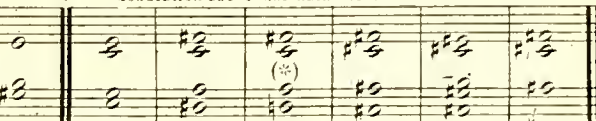
Il faut observer qu'il existe à peine une modulation qu'un harmoniste habile ne soit à même de réaliser avec quatre accords intermédiaires.

Modulation de *Mi* bémol majeur en *Mi* naturel majeur.
Modulation aus *Es* dur nach *E* dur.



Avec quatre accords intermédiaires.
Mit vier Zwischenaccorden.

Modulation d'*Ut* majeur en *Fa* dièse majeur.
Modulation aus *C* dur nach *Fis* dur.



Avec quatre accords intermédiaires.
Mit vier Zwischenaccorden.

(*) Chacun de ces deux accords représente enharmoniquement une SIXTE ALGMENTÉE, comme on le verra plus loin.

(*) Jeder dieser zwei Accorde stellt enharmonisch eine ÜBERMÄSSIGE SEXT vor, wie man später sehen wird.

B. et C. N.º 4170.

Manchmal wechselt man die Tonarten auf eine ausserordentliche Art, um irgend einen auffallenden Gegensatz hervorzubringen; z. B. 1^{ens} Aus Tonica *D*-dur nach *Es*-dur. 2^{ens} Aus Tonica *D*-dur, nach *B* dur. Dieses kann in einer Composition von gewisser Länge nur einmal Statt haben, und wenn eine solche kühne Ausweichung eine wahrhafte Wirkung hervorbbringen kann; wie z. B. in einer dramatischen Scene, dem Finale einer Oper, in einer Sinfonie oder Overture.

In einem Finale, das aus verschiedenen Stücken besteht, könnte man das eine in *D* dur endigen, und das nachfolgende in *Es* dur anfangen. In solchen Fällen kann dieser Kontrast grosse Wirkung hervorbbringen, besonders wenn die theatralische Situation es nicht nur erträgt, sondern häufig selbst fordert.

Der erste Theil des Allegro einer Sinfonie kann bisweilen in *D* dur enden, und der zweite Theil in *B* dur anfangen. Dieser überraschende Gegensatz kann um so mehr Wirkung haben, als beide Theile eine grosse Durchführung haben.

Diese Fälle ausgenommen, muss man die Tonarten stets durch Zwischenaccorde an einander binden. Die Kunst, gut zu modulieren, besteht in der Wahl dieser Verbindungs=Accorde.

1^{ens} Es giebt Fälle, wo ein einziger Zwischenaccord (*die Dominante=Septime*) hinreicht.

2^{ens} Wo man wenigstens zwei,

3^{ens} Wo man wenigstens drei,

4^{ens} Wo man wenigstens vier Zwischenaccorde nöthig hat.

Man muss bemerken, dass kaum irgend eine Modulation existiert, welche der geschickte Harmonist nicht mit vier Zwischenaccorden auszuführen im Stande wäre.

REMARQUE IMPORTANTE SUR LA DURÉE DES ACCORDS INTERMÉDIAIRES.

Comme les accords intermédiaires sont les seuls moyens d'union entre les différentes gammes, il est d'une grande importance de donner à l'oreille suffisamment de temps pour les bien saisir. Une modulation bien faite, sous tous les autres rapports, pourrait néanmoins paraître dure, bizarre, étranglée et même mauvaise, si les accords intermédiaires étaient de trop courte durée: Il faut surtout éviter cette défectuosité lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes: on ne risque jamais rien en prolongeant la durée des accords intermédiaires. C'est au moyen de cette prolongation des accords que HAYDN a fait les modulations les plus douces et en même temps les plus extraordinaires.

WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIE DAUER DER ZWISCHEN=ACCORDE.

Da die Zwischen=Accorde die einzigen Verbindungsmittel zwischen den verschiedenen Tonleitern sind, so ist es sehr wichtig, dem Ohr hinreichend Zeit zu geben, sie wohl aufzufassen. Eine, unter allen übrigen Rücksichten, gut gebildete Modulation könnte demungeachtet hart, bizarr, übereilt, ja felerhaft erscheinen, wenn die Zwischen=Accorde von zu kurzer Dauer wären. Vorzüglich muss man diese Mangelhaftigkeit vermeiden, wenn es sich darum handelt, zwei ganz fremdartige Tonleitern zu verbinden: man wagt nie etwas dabei, wenn man die Dauer der Zwischen=Accorde verlängert. Vermittelst dieser Verlängerung der Accorde war es, dass HAYDN die lieblichsten und zugleich ausserordentlichsten Modulationen erschuf. (11)

11.) Anmerkung des Übersetzers. So bleibt unter andern, auch Beethoven's Septett ein unvergängliches Muster, wie ein ausgedehntes, stets interessantes Werk, voll lieblichen, nie veraltenden Gesanges, im Kreise der einfachsten Modulationen, mit der weisesten Sparsamkeit in Anwendung überraschender Effekte, hervorgebracht werden kann.

Voici deux exemples d'une modulation faite avec les mêmes accords intermédiaires; le premier est bon et le second est mauvais.

Hier zwei Beispiele einer Modulation, welche aus gleichen Zwischen=Accorden besteht, und wovon das erste gut, das zweite schlecht ist.

1. $\frac{2}{4}$

Modulation de Sol majeur en Si majeur suffisamment développée.
Eine hinreichend entwickelte Modulation aus G dur nach A dur.

2. $\frac{2}{4}$

Même modulation étranglée.
Dieselbe übereilt.

Les modulations qui exigent au moins deux accords intermédiaires sont celles où l'on marie deux gammes qui diffèrent entre elles de deux accidens à la clef comme *Ré mineur* et *Mi mineur*. (*)

Die Modulationen, welche wenigstens zwei Zwischen=Accorde erfordern, sind diejenigen, welche zwei Tonarten verbinden, die durch zwei Versetzungszeichen von einander entfernt sind, (wie z.B. *D mol* und *E mol*. (*))

Voici des exemples de cette sorte de modulations.

Hier einige Beispiele hierüber.

1. $\frac{2}{4}$

de Ré mineur en Mi mineur.
aus D mol nach E mol.

2. $\frac{2}{4}$

Autrement.
auf andere Art.

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

de Mi mineur en Ré mineur.
aus E mol nach D mol.

(*) Chacun de ces deux Tons n'a qu'un accident à la clef; mais le bémol étant opposé au dièse, il s'en suit que la différence entre ces deux gammes est réellement de deux accidens: pour s'en convaincre on n'a qu'à transposer la modulation de *Ré mineur* un Ton plus haut, et on aura celle de *Mi mineur* en *Fa dièse mineur*, ou bien un Ton plus bas, et on aura celle d'*Ut mineur* en *Ré mineur*.

(*) Jeder dieser zwei Töne hat nur ein Versetzungszeichen vorgezeichnet; aber, da das $\flat$ dem $\sharp$ entgegengesetzt ist, so folgt daraus, dass der Unterschied zwischen beiden Tonarten wirklich eine Entfernung von zwei Versetzungszeichen bildet. Um sich davon zu überzeugen, braucht man die Modulation von *D mol* um einen ganzen Ton höher zu transponieren, und man kommt aus *E mol* nach *Fis mol*; oder um einen Ton tiefer, und man kommt aus *C mol* nach *D mol*. (Anm. des Verf.)

Autrement. Auf andere Art. Autrement. Auf andere Art. de Mi mineur en Fa majeur. aus E mol nach F dur. Autrement. Auf andere Art.

4. De Fa majeur en Mi mineur. Cette modulation est déjà trop brusque. Il vaudrait mieux la faire avec les trois accords intermédiaires suivants.

5. de Fa majeur en Sol majeur. von F dur nach G dur.

6. Aus F dur nach E mol. Diese Modulation ist schon zu rauh. Es wäre besser, sie mit folgenden drei Zwischenaccorden zu mildern.

Autrement. Anders. de Sol majeur en Fa majeur. von G dur nach F dur. Autrement. Anders. Autrement. Anders.

Pour employer ces six modulations, il faut observer certaines conditions, sans les quelles elles pourraient devenir dures et même mauvaises; c'est pourquoi il est important d'indiquer le système suivant que les plus célèbres compositeurs ont suivi depuis *PALESTRINA* jusqu'à *SEBASTIEN BACH*, et dont malheureusement on fait à peine mention de nos jours.

Un morceau de musique régulier est toujours composé dans un Ton déterminé et fixe; on l'expose et on le termine dans ce Ton, qu'il faut rappeler dans le courant du morceau. Nous l'appellerons par conséquent *Ton primitif* ou *Ton principal*. Chaque *Ton primitif* majeur ou mineur est, pour ainsi dire, entouré de cinq autres Tons qui ont un très grand rapport avec lui, et que nous nommerons Tons relatifs: par exemple

Ut majeur — Ton primitif. *La* mineur — Ton primitif.
Re mineur 1^{er} Ton relatif. *Ut* majeur 1^{er} Ton relatif.
Mi mineur 2^d Ton relatif. *Re* mineur 2^d Ton relatif.
Fa majeur 3^e Ton relatif. *Mi* mineur 3^e Ton relatif.
Sol majeur 4^e Ton relatif. *Fa* majeur 4^e Ton relatif.
La mineur 5^e Ton relatif. *Sol* majeur 5^e Ton relatif.

Ces six Tons offrent dans leur enchaînement sept cent vingt chances. (*) On voit quelle grande variété de modulations on peut obtenir pareux sans s'écarter du Ton primitif. En modulant du Ton primitif dans chacun de ses relatifs, et de chaque Ton relatif dans son primitif on fait

(*) Comme on peut s'en convaincre par la formule algébrique $N \cdot N - 1, N \cdot 2, N \cdot 3, N \cdot 4, N \cdot 5$, dans laquelle $N = 6$.

Um diese sechs Modulationen anzuwenden, muss man gewisse Bedingungen beobachten, ohne welche sie hart und selbst schlecht werden könnten. Daher ist es wichtig, folgende Grundsätze anzuzeigen, welche die berühmtesten Tonsetzer, von *PALESTRINA* bis auf *SEBASTIAN BACH* beobachteten, und von denen man leider in unseren Tagen kaum mehr Notiz nimmt.

Ein regelmässiges Tonstück ist stets aus einer bestimmten und festgesetzten Tonart componirt. Man beginnt und endet in derselben, und muss im Laufe der Composition an dieselbe erinnern. Wir werden sie daher die *ursprüngliche* oder *Grund-Tonart* nennen. Jede solche *Grund-Tonart*, (*dur* oder *mol*) ist, so zu sagen, von fünf andern Tonarten umgeben, welche mit ihr grosse Gemeinschaft haben, und die wir daher *verwandte Tonarten* nennen wollen: z.B.

C dur — Grund-Tonart. *A* mol — Grund-Tonart.
D mol 1^{te} verwandte Tonart. *C* dur 1^{te} verwandte Tonart.
E mol 2^{te} verwandte Tonart. *D* mol 2^{te} verwandte Tonart.
F dur 3^{te} verwandte Tonart. *E* mol 3^{te} verwandte Tonart.
G dur 4^{te} verwandte Tonart. *F* dur 4^{te} verwandte Tonart.
A mol 5^{te} verwandte Tonart. *G* dur 5^{te} verwandte Tonart.

Diese sechs Tonarten bieten in ihrer Verkettung sieben hundert und zwanzig Verwechslungen dar. (*) Man sieht, welche Abwechslung man durch dieselben hervorbringen kann, ohne sich von der Grund-Tonart zu entfernen. Wenn man von dieser in jede ihrer verwandte Tonart, und wieder zurück moduliert,

(*) Wie man sich durch folgende algebraische Formel überzeugen kann: $N \cdot N = 1, N \cdot 2, N \cdot 3, N \cdot 4, N \cdot 5$, in welcher $N = C$.

(Anm. des Verf.)

toujours des modulations avec deux Tons qui ne diffèrent entr'eux que d'un accident, ou qui ont un égal nombre d'accidens à la clef. Un seul accord intermédiaire suffit presque toujours dans tous ces cas ; rarement on en emploie deux.

so macht man immer Ausweichungen zwischen 2 Tonarten, welche von einander nur durch ein Versetzungszeichen, oder durch gar keines unterschieden sind. Ein einziger Zwischenaccord reicht für alle diese Fälle hin; selten braucht man deren zwei.

EXEMPLES.

BEISPIELE.

Ut majeur
Ton primitif.
C dur als
Grundton.

| | | | |
|---|------------|---|------------|
| 1. Modulation du 1 ^{er} au 2 ^e degré de la gamme. | 2. Retour. | 3. Modulation du 1 ^{er} au 3 ^e degré de la gamme. | 4. Retour. |
| | | | |
| Modulation von der 1 ^{ten} zur 2 ^{ten} Stufe der Tonleiter. | Rückkehr. | Modulation von der 1 ^{ten} zur 3 ^{ten} Stufe der Tonleiter. | Rückkehr. |

| | | | | | |
|---|----------------------|---|----------------------|---|-----------------------|
| 5. du 1 ^{er} au 4 ^e Von der 1 ^{ten} zur 4 ^{ten} | 6. Retour. Rückkehr. | 7. du 1 ^{er} au 5 ^e Von der 1 ^{ten} zur 5 ^{ten} | 8. Retour. Rückkehr. | 9. du 1 ^{er} au 6 ^e Von der 1 ^{ten} zur 6 ^{ten} | 10. Retour. Rückkehr. |
| | | | | | |

Ut mineur
Ton primitif.
C mol als
Grundton.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. du 1 ^{er} degré au 3 ^e Von der 1 ^{ten} Stufe zur 3 ^{ten} | 2. Retour. Rückkehr. | 3. du 1 ^{er} au 4 ^e Von der 1 ^{ten} zur 4 ^{ten} | 4. Retour. Rückkehr. | 5. du 1 ^{er} au 5 ^e Von der 1 ^{ten} zur 5 ^{ten} |
| | | | | |
| 6. Retour. Rückkehr. | 7. du 1 ^{er} au 6 ^e Von der 1 ^{ten} zur 6 ^{ten} | 8. Retour. Rückkehr. | 9. du 1 ^{er} au 7 ^e Von der 1 ^{ten} zur 7 ^{ten} | 10. Retour. Rückkehr. |
| | | | | |

Voilà vingt modulations (dix pour chaque Ton primitif) dont quatorze avec un seul accord intermédiaire et six avec deux accords intermédiaires. Encore ces six dernières modulations peuvent-elles assez souvent se faire avec un seul accord.

Il arrive fréquemment qu'on module dans un Ton qui n'est pas relatif avec son antécédent, quoique tous les deux le soient par rapport à leur Ton primitif ; ainsi *Ré mineur* et *Mi mineur* ne sont pas relatifs entr'eux parcequ'ils diffèrent de deux accidens.

Ces modulations ont lieu :

- | | |
|--|--|
| 1 ^o Lorsque le Ton primitif est majeur. | 2 ^o Lorsque le Ton primitif est mineur. |
| Du 2 ^e degré au 3 ^e . | Du 4 ^e degré au 5 ^e . |
| Du 3 ^e degré au 4 ^e . | Du 5 ^e degré au 6 ^e . |
| Du 4 ^e degré au 5 ^e . | Du 6 ^e degré au 7 ^e . |
| Du 2 ^e degré au 5 ^e . | Du 4 ^e degré au 7 ^e . |
| et vice-versa. | et vice-versa. |

Hier sind zwanzig Modulationen, (zehn auf jeden Grundton) worunter vierzehn nur mit einem Zwischenaccorde, und sechs mit zweien. Und auch diese Sechs können ziemlich oft nur durch einen Zwischenaccord hervorgebracht werden.

Es geschieht häufig, dass man in einen Ton moduliert, der mit seinem Vorgänger nicht verwandt ist, obgleich es beide in Bezug auf den Grundton sind ; so sind *D mol* und *E mol* nicht mit einander verwandt, weil sie sich durch zwei Versetzungszeichen unterscheiden.

Diese Modulation findet Statt :

- | | |
|--|--|
| 1 ^{ten} Wenn der Grundton dur ist. | 2 ^{ten} Wenn der Grundton mol ist. |
| Von der 2 ^{ten} zur 3 ^{ten} Stufe. | Von der 4 ^{ten} zur 5 ^{ten} Stufe. |
| Von der 3 ^{ten} zur 4 ^{ten} Stufe. | Von der 5 ^{ten} zur 6 ^{ten} Stufe. |
| Von der 4 ^{ten} zur 5 ^{ten} Stufe. | Von der 6 ^{ten} zur 7 ^{ten} Stufe. |
| Von der 2 ^{ten} zur 5 ^{ten} Stufe. | Von der 4 ^{ten} zur 7 ^{ten} Stufe. |
| und umgekehrt. | und umgekehrt. |

On peut les faire avec deux accords intermédiaires ; rarement elles en exigent trois .

Man kann sie mit zwei Zwischenaccorden bewerkstelligen ; selten bedarf man deren drei .

EXEMPLES .

BEISPIELE .

Ut majeur
Ton primitif.

d'Ut aus C en nach Ré aus D de Ré aus D en nach Mi aus E de Mi aus E en nach Fa aus F de Fa aus F

C dur als Grundton.

en nach Sol aus G de Sol aus G en nach La aus A de La aus A en nach Sol aus G de Sol aus G en nach Fa aus F de Fa aus F

en nach Mi aus E de Mi aus E en nach Ré aus D de Ré aus D en nach Ut aus C Conclusion. Schluss.

(*)

Ut mineur
Ton primitif.

d'Ut aus C en nach Mi aus Es de Mi aus Es en nach Fa aus F de Fa aus F en nach Sol aus G de Sol aus G en nach

C mol als Grundton.

La aus As de La aus As en nach Si aus B de Si aus B en nach Ut aus C d'Ut aus C en nach Si aus B de Si aus B en nach La aus As de La aus As

en nach Sol aus G de Sol aus G en nach Fa aus F de Fa aus F en nach Mi aus Es de Mi aus Es en nach Ut aus C Conclusion. Schluss.

(*) La SEPTIÈME RÉ dans cet accord n'est pas préparée . Elle peut avoir lieu ainsi sous deux conditions : 1^{re} il faut que la Basse fondamentale de cet accord reste la même que celle de celui qui précède ; 2^e il faut que cette NOTE en partant de la Basse fondamentale de l'accord précédent descende par degré conjoint et se résolve de même . Cette règle est applicable aux quatre espèces de septièmes .

(*) Die SEPTIME D in diesem Accorde ist nicht vorbereitet . Sie kann auf diese Art unter zwei Bedingungen Statt haben . 1^{ten} Muss der Grundton dieses Accordes derselbe wie im vorhergehenden seyn . 2^{ten} Muss diese Note vom Grundtone des vorhergehenden Accordes ausgehend , zur nächsten Stufe abwärts steigen und sich eben so auflösen . Diese Regel ist bei allen vier Septimen Gattungen anwendbar .

REMARQUE IMPORTANTE SUR CES MODULATIONS.

En modulant dans un Ton non relatif (Comme de *Sol* majeur en *Fa* majeur) il faut faire en sorte que les deux Tons se rattachent à un Ton primitif commun qui ait déjà été bien déterminé, comme dans les exemples précédens, car ce n'est que dans ce cas qu'une pareille modulation peut s'employer convenablement. Je peux facilement moduler de *Sol* majeur en *Fa* majeur avec deux accords intermédiaires dans un morceau de musique dont le Ton primitif est *Ut* majeur ou *La* mineur; mais je ne le pourrais pas de même si le Ton primitif était *Ré* majeur ou *Mi* mineur. Ainsi donc ce qui est bon dans un cas pourrait devenir mauvais dans un autre; par conséquent toutes les modulations que nous avons indiquées ci-dessus, du 2^d degré au 3^{ième}, du 3^{ième} au 4^{ième} &c. sont conditionnelles et ne sauraient s'employer par tout également.

Pour arriver franchement à un Ton plus ou moins éloigné on peut faire deux, trois ou quatre modulations au lieu d'une seule; nous les appelons *modulations composées*.

Par exemple pour aller de *Sol* en *Fa* on fera deux modulations au lieu d'une.

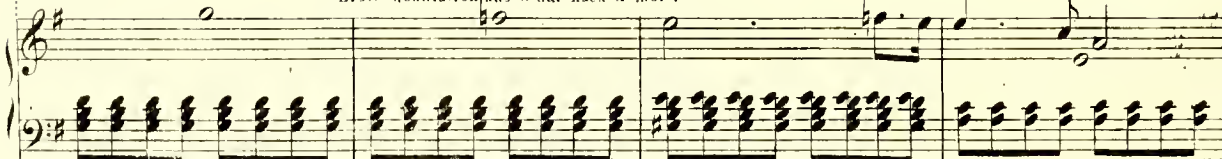
WICHTIGE BEMERKUNG ÜBER DIESE MODULATION.

Beim Modulieren in einen nichtverwandten Ton, (wie von *F* dur nach *G* dur) muss man dergestalt verfahren, dass beide Töne mit einer gemeinschaftlichen, vorher wohlbestimmten Grundtonart in Verbindung (d.h. auf dieselbe begründet) stehen, wie in den vorstehenden Beispielen der Fall ist; denn nur da kann eine solche Modulation füglich angewendet werden. Ich kann leicht aus *G* dur nach *F* dur in einem Musikstücke modulieren, dessen Grundtonart *C* dur oder *A* mol ist. Aber ich könnte es nicht so passend thun, wenn diese Grundtonart *D* dur oder *E* mol wäre. Was also in einem Falle gut ist, kann in einem andern übel werden; daher alle diese oben angeführten Modulationen von der 2^{ten} zur 3^{ten}, von der 3^{ten} zur 4^{ten} Stufe &c., nur bedingungsweise, und nicht überall anwendbar sind.

Um ungezwungen in eine mehr oder minder entfernte Tonart zu gelangen, kann man zwei, drei, vier Modulationen, statt einer einzigen machen. Wir nennen dieses *zusammengesetzte Modulationen*.

Um, z.B: aus *G* nach *F* zu gehen, macht man, statt einer Modulation deren zwei.

Première modulation. De *Sol* en *La* mineur.
Erste Modulation aus *G* dur nach *A* mol.

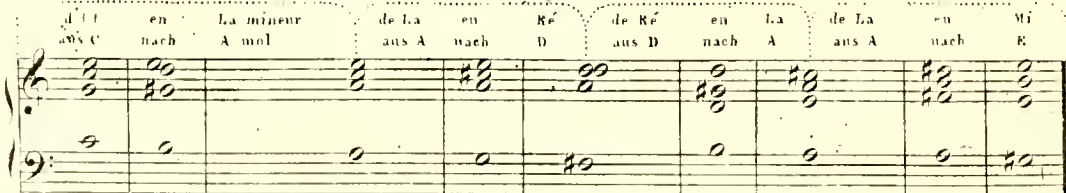


Seconde modulation. De *La* mineur en *Fa* majeur.
Zweite Modulation. Aus *A* mol nach *F* dur.



Par ce moyen on procède d'un Ton relatif à l'autre: car *Sol* majeur et *La* mineur sont relatifs, et *La* mineur et *Fa* majeur le sont de même.

Voici un autre exemple d'une modulation composée pour arriver en *Mi* majeur en partant d'*Ut* majeur:

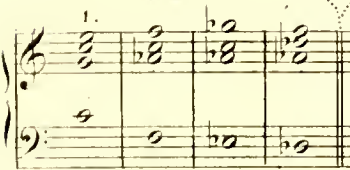
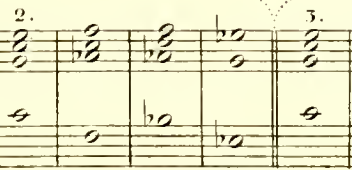
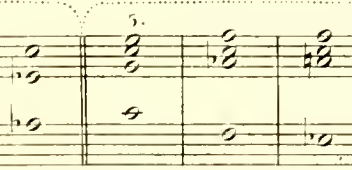


Durch dieses Mittel geht man von einem verwandten Tone zum andern: den *G* dur und *A* mol sind sich verwandt, *A* mol und *F* dur ebenfalls.

Hier ein anderes Beispiel von zusammengesetzter Modulation, um aus *C* dur nach *E* dur zu gelangen:

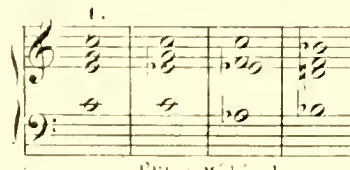
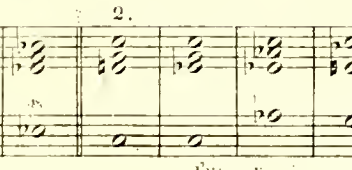
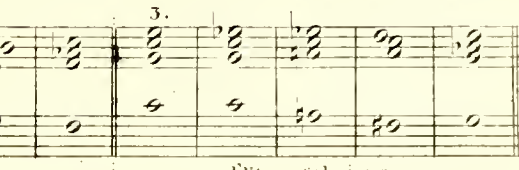
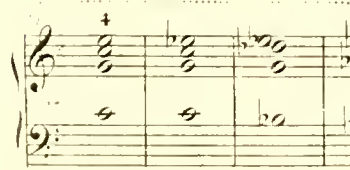
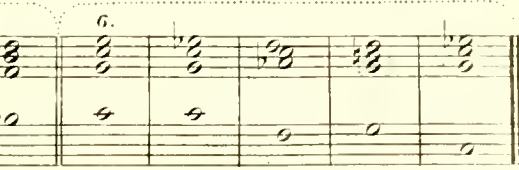
Soe avons dit plus haut qu'on pouvait immédiatement faire succéder à un Ton majeur la gamme mineure de sa quinte inférieure et aller d'Ut majeur en Fa mineur. Il s'en suit qu'on peut moduler dans tous les Tons relatifs de Fa mineur, en partant d'Ut majeur.

Modulations d'Ut majeur dans les Tons relatifs de Fa mineur.

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| 1. d'Ut en B ^b majeur.
Aus C dur nach Des dur. | 2. d'Ut en E ^b majeur.
Aus C dur nach Es dur. | 3. d'Ut en Fa mineur.
Aus C nach F mol. | 4. d'Ut en La bémol.
Aus C nach As dur. |
| Autre. Auf andere Art. | | | |
|  |  |  | |
| 5. d'Ut en La bémol.
Aus C nach As. | 6. d'Ut en Si bémol mineur.
Aus C nach B mol. | 7. d'Ut majeur en Ut mineur.
Aus C dur nach C mol. | |

On peut également moduler dans tous les Tons relatifs d'Ut mineur en partant d'Ut majeur, parce que les deux Tons se marient facilement.

Modulations d'Ut majeur dans les Tons relatifs d'Ut mineur.

| | | |
|---|---|--|
|  |  |  |
| 1. d'Ut en E ^b majeur.
Aus C nach Es dur. | 2. d'Ut en Fa mineur.
Aus C nach F mol. | 3. d'Ut en Sol mineur.
Aus C nach G mol. |
|  |  |  |
| 4. d'Ut en La bémol majeur.
Aus C nach As dur. | 5. d'Ut en Si bémol majeur.
Aus C nach B dur. | 6. d'Ut majeur en Ut mineur.
Aus C dur nach C mol. |

Voici comment il faut s'y prendre pour employer une marche de septième dominante sans sortir des Tons relatifs :

Wir haben früher gesagt, dass man einem Dur-tone unmittelbar die Mol-Tonart seiner Unterquinte nachfolgen lassen, also aus C dur nach F mol gehen könne. Hieraus folgt, dass man, von C dur ausgehend, in alle mit F mol verwandte Tonarten modulieren kann.

Modulationen aus C dur nach den verwandten Tonarten von F mol.

Gleichermassen kann man aus C dur in alle verwandte Tonarten von C mol modulieren, da beide Töne sich leicht verbinden.

Modulationen aus C dur in alle verwandte Tonarten von C mol.

Hier folgt, wie man einen Septimengang bilden muss, ohne aus den verwandten Tonarten heraus zu schreiten :

70

1.

Ut majeur Ton primitif.
C dur als Grundton.

2.

Même exemple autrement renversé.
Dasselbe anders umgekehrt.

3.

Même exemple où les accords intermédiaires ne sont pas renversés.
Dasselbe Beispiel, wobei die Zwischenaccorde nicht umgekehrt sind.

C'est de cette manière (en restant dans le même Ton) qu'une marche de septièmes dominantes produit l'effet le plus agréable. Dans le mode mineur on ne pourrait faire succéder que deux accords de septième dominante si on désirait rester dans le Ton sans quoi on sortirait des tons relatifs.

EXEMPLE.

La mineur
Ton primitif.

A mol
als Grundton.

Auf diese Art, (indem man in derselben Tonart bleibt) machen die Dominanten=Septimengänge die angenehmste Wirkung. In Mol-Tonarten könnte man nur zwei Septimen=Accorde nach einander folgen lassen, wenn man in derselben Tonart bleiben wollte. Mit mehreren würde man herausschreiten.

BEISPIEL.

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES MODULATIONS.

1^{re} Une modulation quelconque peut se faire de différentes manières, selon le goût ou le but du compositeur, selon la nature de la mélodie qu'on accompagne *etc.*:... cette différence ne consiste que dans le choix des accords intermédiaires, et on ne risquera jamais rien d'en augmenter le nombre ou de faire des modulations composées lorsque la mélodie le permet.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIE MODULATIONEN.

1^{tes} Jede Modulation kann auf verschiedene Arten bewirkt werden, und zwar nach dem Geschmacke und Zwecke des Tonsetzers, nach der Beschaffenheit der zu begleitenden Melodie, *etc.*: Dieser Unterschied besteht nur in der Wahl der Zwischenaccorde, und man wird nie etwas dabei wagen, wenn man dieselben vermehrt, oder zusammengesetzte Modulationen anwendet, wenn die Melodie es erlaubt. (12)

12.) Anmerkung des Übersetzers. Der Verfasser meint, dass man durch die Vermehrung der Modulationen in Rücksicht auf die Regelmässigkeit nichts wagt. Hieraus folgt aber nicht, dass man die Begleitung einer Melodie willkürlich durch unnütze oder gar störende Modulationen ohne Zweck überladen könne.

2^e Dans une modulation qui exige plusieurs accords intermédiaires, ceux qui précèdent la septième dominante doivent être choisis de manière à adoucir, préparer et amener franchement cette septième.

2^{tes} In einer Modulation, welche mehrere Zwischenaccorde erfordert, müssen diejenigen, welche der Dominanten=Septime vorangehen, dergestalt ausgewählt werden, dass sie dieselbe mildern, vorbereiten, und natürlich herbeiführen.

3° Il est des morceaux (La Fugue surtout) où il n'est pas permis de sortir du Ton primitif et de ses cinq relatifs ; c'est pourquoi nous recommandons aux Elèves de s'exercer beaucoup dans les modulations dont nous avons donné des exemples plus haut ; elles sont en général d'une grande utilité, parcequ'on peut s'en servir par tout sans risquer de s'égarer .

4° Il est plus facile de moduler dans les Tons qui augmentent en bémol que dans ceux qui augmentent en dièzes : par exemple , il est difficile d'aller sans dureté d *Ut majeur* en *La majeur*, tandis qu'on va facilement d'*Ut majeur* en *La bémol majeur* .

Comme la première de ces deux modulations pourrait embarrasser les Elèves nous en donnerons ici le modèle, d'autant qu'elle est une des plus délicates :

EXEMPLE.
BEISPIEL.

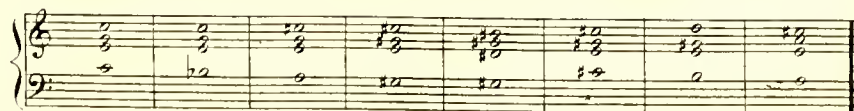


d'Ut majeur en La majeur, avec trois accords intermédiaires.
Aus C dur nach A dur, mittelst dreier Zwischenaccorde .

On voit que dans cette modulation il faut faire la formule de la cadence parfaite comme pour aller en *La mineur*, résoudre le dernier accord intermédiaire sur *La majeur* et rester suffisamment sur les accords intermédiaires . (*)

5° En allant d'un Ton à un autre on place quelquefois un point d'orgue, ou bien on fait une longue pause entre les deux Tons ; ce silence, ainsi placé, a une qualité remarquable ; il marie deux gammes qui n'ont aucune apparence de liaison ; plus ce silence est long, plus le changement de Ton est doux .

(*) La formule suivante (pour moduler d'*Ut majeur* en *La majeur*) serait préférable : mais il faut employer l'Enharmonique dont nous parlerons plus tard :



Il faut changer le 3^e accord en Sixte augmentée La, Ut#, Mi, Fa double dièze .
C'est en cela que consiste l'enharmonique dans cet exemple .



Dur C, N. 4170.

5^{te} Es giebt Arten von Musikstücken, (besonders Fugen) in welchen es nicht erlaubt ist, von dem Grundtone anders auszuweichen, als in seine fünf verwandte Tonarten ; daher empfehlen wir den Schülern, sich in den Modulationen, von welchen wir früher Beispiele gaben, sehr zu üben, sie sind überhaupt von grossem Nutzen, da man sich ihrer überall bedienen kan, ohne zu wagen, dass man sich verirre :

4^{te} Es ist leichter in diejenigen Tonarten zu modulieren, bei welchen die $\flat$, als in jene, bei welchen die $\sharp$ zunehmen ; so ist es, z.B. schwerer, ohne Härte aus *C dur* nach *A dur*, als aus *C dur* nach *As dur* überzugehen .

Da die erste dieser beiden Modulationen die Schüler in Verlegenheit setzen könnte, so geben wir hierüber ein Beispiel um so mehr, da sie eine der empfindlichsten ist :

Man sieht, dass in dieser Modulation die Form der vollkommenen Cadenz, wie zum Übergang nach *A mol* gestellt, daß der letzte Zwischenaccord nach *A dur* aufgelöst ist, und auf jedem Zwischenaccorde hinreichend verweilt werden muss . (*)

5^{te} Wenn man aus einer Tonart in eine andere übergeht, so bedient man sich bisweilen des Orgelpunktes ; oder man setzt zwischen beide eine lange Pause (Aushaltung) ; dieses Stillstehen hat, so benützt, eine merkwürdige Eigenschaft : es verbindet zwei Tonarten, die gar keinen Schein von Verwandtschaft mit einander haben . Je länger dieses Stillschweigen ist, um so angenehmer erscheint die Tonveränderung .

(*) Das folgende Beispiel, (um aus *C dur* nach *A dur* zu gehen,) wäre vorzuziehen : allein hier werden enharmonische Verwechslungen angewendet, von denen wir erst später sprechen werden .



Hierin besteht die enharmonische Verwechslung dieses Beispiels, indem aus der Septime (G) eine überm. Sext (Doppel-Fis) gemacht wird .

EXEMPLE
BEISPIEL.



Le silence dans ce cas tient lieu d'accords intermédiaires.

6^e L'unisson placé entre deux Tons très différents a de même la propriété de les lier sans accords intermédiaires, surtout lorsqu'on y fait un point d'orgue :

Das Stillschweigen gilt hier statt Zwischenaccorden.

6^{te} Der, zwischen zwei Tonarten gestellte Unisson hat dieselbe Eigenschaft, die Zwischenaccorde zu ersetzen, besonders wenn die Anshaltung beihilft.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



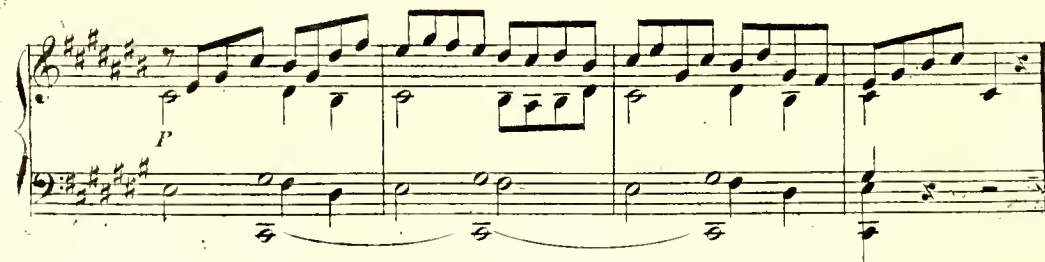
Modulation de SOL mineur en LA bémol majeur.
Modulation aus G mol nach AS dur.

Cet unisson est ordinairement la dominante du Ton suivant (comme ci dessus); quelquefois aussi il en est la tonique, comme dans cet exemple :

Modulation de Mi majeur en Ut dièze majeur :

Dieser Unisson ist gewöhnlich die Dominante des folgenden Tones (wie hier oben); bisweilen ist er auch dessen Tonica, wie im folgenden Beispiele :

Modulation aus E dur nach Uis dur.

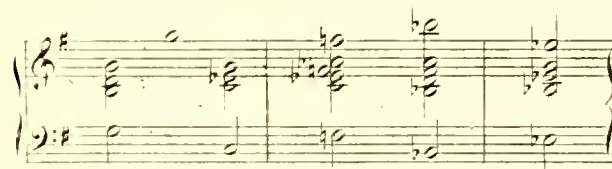


Un trait en unisson peut aussi devenir moyen d'union entre deux gammes fort éloignées.

1^{er} EXEMPLE.



Les Notes marquées d'une (+) dans l'exemple précédent tiennent lieu d'accords intermédiaires et les représentent. Ces accords sont :



Ein Gang im Unison kann auch das Verbindungsmittel zwischen zwei sehr entfernten Tonarten werden.

1^{tes} BEISPIEL.

Die, im vorstehenden Beispiele mit (+) bezeichneten Noten ersetzen die Zwischenaccorde, welche sonst folgende wären :

2^e EXEMPLE. 2^{tes} BEISPIEL.



Modulation de SOL en MI bémol majeur.
Modulation aus G dur nach ES dur.

7² Une suite de Notes chromatiques exécutées par une seule partie qui marche d'une manière incertaine, peut encore servir à lier deux gammes éloignées.

EXEMPLE.

Andante..



7^{1ens} Eine Folge von chromatischen Noten, die, von einer einzelnen Stimme vorgetragen, in ungewissem Gange fortschreiten, kann auch als Bindungsmittel sehr entfernter Tonarten dienen.

BEISPIEL.

En rompant une cadence parfaite on marie de même deux gammes très différentes :

EXEMPLE.
BEISPIEL.

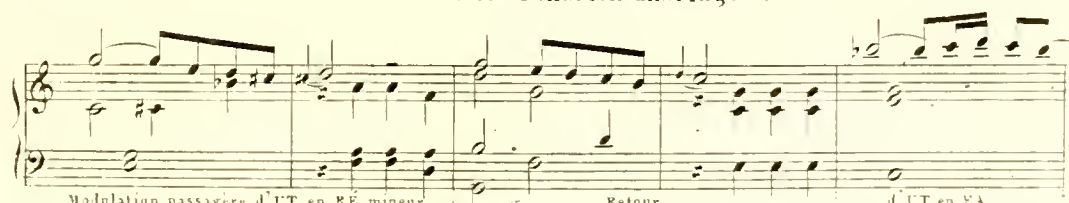


Indem man eine vollkommene Cadenz abbricht, verbindet man ebenfalls zwei sehr verschiedene Tonarten :

3^e On ne peut pas sans cesse moduler et changer de Ton ; il faut au contraire s'arrêter souvent dans une même gamme ; mais tout en restant dans un même Ton on peut employer de petites modulations passagères dans les Tons relatifs du mode où l'on se trouve :

3^{1ens} Man kann nicht unaufhörlich modulieren und Tonarten wechseln ; man muss im Gegentheil oft in einer Tonleiter verweilen ; aber selbst beim verharren in einem und demselben Tone, kann man kleine durchgehende Modulationen in dessen verwandte Tonarten anbringen :

EXEMPLE
en UT.
BEISPIEL
in C.



Modulation passagère d'UT en RE mineur.
Durchgehende Modulation aus C nach D mol.

Retour.
Zurückgang.

d'UT en FA.
aus C nach F.



Ces modulations passagères sont si brèves que l'oreille ne perd pas l'impression du Ton d'*Ut*, et elles ont encore l'avantage de rendre piquante une phrase chantante qui, sans elles, serait souvent commune.

Autre exemple en *La mineur*:



Pour demeurer longtemps dans un même Ton, surtout sans employer les petites modulations dont nous venons de parler, il faut intéresser par la mélodie et par des mouvements convenables dans les parties d'accompagnement. C'est par ce moyen qu'on peut rester longtemps, non seulement dans un seul Ton, mais aussi sur un seul accord. (*) Dans l'exemple ci-après les sept premières mesures restent dans l'accord de *Sol*:



En employant tous ces moyens d'union dans les modulations il faut en même temps consulter le sentiment et l'oreille. Une modulation, quoique bien faite, peut manquer totalement son effet lorsqu'elle est déplacée. Il n'y a point de règle à donner sur l'emploi convenable de telles ou telles modulations; les occasions où l'on peut s'en servir avec effet et celles où l'on doit les éviter, étant trop nombreuses.

Ce que nous avons dit sur l'art de moduler est ce qu'il y a de plus instructif et de plus intéressant. Il ne nous reste à parler que des modulations enharmoniques dont l'usage est très restreint.

Diese durchgehenden Modulationen sind so kurz, dass das Ohr den Eindruck der Grundtonart, (hier *C*) nicht verliert, und sie haben noch den Vortheil eine Gesangs-Phrase reizender zu machen, welche sonst, ohne dieselben oft gemein würde.

Anderes Beispiel in *A mol*:

Um lange, (und besonders ohne Hilfe dieser kleinen eben besprochenen Modulationen) in einer Tonart zu verharren, muss man durch die Melodie, und durch schickliche Bewegung (*Figurierung*) in den Begleitungsstimmen die Aufmerksamkeit anziehen. Durch dieses Mittel kann man nicht nur lange in einer Tonart, sondern selbst in einem einzigen Accord bleiben. (*) Im folgenden Beispiele bleiben die sieben ersten Takte in Tonica-Accord von *G*:

Beim Gebrauch aller dieser Bindungsmittel in den Modulationen muss man zugleich das Gefühl und das Gehör zu Rathe ziehen. Eine, obschon wohlgebante Modulation, kann ihre Wirkung durchaus verfehlen, wenn sie übel angebracht wird. Es giebt keine Regeln über den schicklichen Gebrauch einer oder der andern Modulation, da die Gelegenheiten zu zahlreich sind, wo man sich ihrer mit Wirkung bedienen kann, oder sie vermeiden muss.

Wir haben über die Kunst zu modulieren das lehrreichste und anziehendste herausgehoben. Es bleibt uns nur noch von den enharmonischen Modulationen zu reden übrig, deren Gebrauch sehr beschränkt ist.

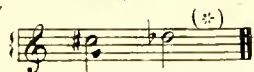
(*) Voyez Partie II, l'article sur les moyens de varier l'harmonie sans sortir du Ton.

(*) Siehe II Theil, den Artikel über die Mittel die Harmonie zu verändern ohne aus der Tonart zu treten.

DES MODULATIONS OU TRANSI- TIONS ENHARMONIQUES.

Le mot *Enharmonique* vient des Grecs et signifiait chez eux procéder par quart de Ton. Nous appelons enharmonique la succession de deux Notes presque semblables à l'oreille, mais différemment écrites et qui ne peuvent se rendre que par une même touche sur l'*Orgue* et sur le *Piano-forte*.

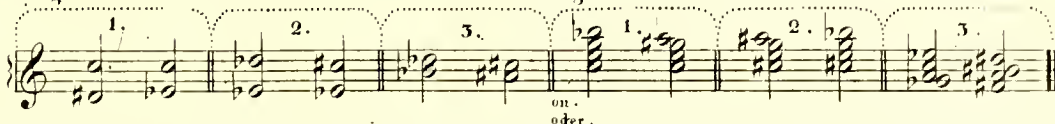
EXEMPLE.



Partout où une semblable succession a lieu, soit dans les intervalles, soit dans les accords, il y a par conséquent *Enharmonique* et il suffit, comme dans la 5^me mesure suivante, qu'une seule note éprouve ce changement dans un accord.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



En procédant de la sorte pour passer d'un Ton à l'autre on fait une transition *Enharmonique*.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Dans le N^o 2 des exemples ci-dessus on pourrait supprimer le second accord marqué (+) et la transition n'en serait pas moins *enharmonique*; il faudrait alors nécessairement supposer ce second accord pour résoudre la septième dominante (*Ut-Mi-Sol-Si* bémol) immédiatement sur le second renversement de l'accord parfait (*MI-Sol-Si*) naturel.

Les accords qui servent à faire ces transitions sont: 1^o La septième dominante, 2^o L'accord de sixte augmentée, 3^o La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords, *accords enharmoniques*.

Toute septième dominante peut se changer en accord de sixte augmentée.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



(*) Il y a cependant dans la nature une différence réelle entre ces deux Notes, que l'on appelle Comma ou Diesis et qu'on exprime par la fraction $\frac{1}{128}$. Mais dans la pratique on met fort souvent l'une de ces deux Notes à la place de l'autre sans que l'oreille en soit sensiblement affectée. La même différence se trouve entre Ré dièse et Mi bémol, entre Fa# et Sol bémol, entre Mi dièse et Fa naturel; c'est-à-dire partout où deux Notes différentes sont représentées par une seule touche sur l'*Orgue* et le *Piano-forte*.

* Voyez N^o 7, pag. 77.

VON DEN ENHARMONISCHEN MO- DULATIONEN ODER VERWECHSLUNGEN.

Das Wort *enharmonisch* kömmt von den Griechen, und bedeutete bei denselben eine Fortschreitung nach Viertel-Tönen. Wir nennen enharmonisch eine Folge von zwei Tönen, die dem Ohr fast ganz gleich scheinen, aber verschieden geschrieben werden, obschon man sie auf dem *Fortepiano* oder der *Orgel* nur durch eine und dieselbe Taste hervorbringen kann.

BEISPIEL.



Jede ähnliche Tonfolge, sey es in den Intervallen oder in den Accorden, ist also enharmonisch, und es reicht (wie im fünften Takte des nachfolgenden Beispiels) eine einzige Note hin, um diese Verwechslung zu bewirken.

Wenn man auf diese Art von einer Tonart zur andern schreitet, so macht man eine *enharmonische Verwechslung*.

In N^o 2 der obigen Beispiele könte man den zweiten (mit + bezeichneten) Accord weglassen; die Verwechslung wäre desshalb nicht minder *enharmonisch*; nur müsste nothwendig dieser Accord in Gedanken vorausgesetzt werden, um die Dominanten-Septime (*C, E, G, B*) unmittelbar in die 2^{te} Umkehrung des vollkommenen Accords (*E, G, H*) anzulösen.

Die Accorde, welche zum Bewirken dieser Verwechslungen dienen, sind: 1^{ens} Die Dominanten-Septime, 2^{ens} Der übermässige Sext=Accord, 3^{ens} Die vermind. Septime. Aus dieser Ursache könnnte man diese Accorde, die *enharmonischen* Accorde nennen.

Jede Dominanten-Septime kañ in den übermässigen Sext=Accord verwechselt (umgewandelt) werden.

(*) Es giebt indessen in der Natur dieser beiden Noten eine wirkliche Verschiedenheit, die man das Comma oder Kränzchen nennt, und die man durch den Bruch $\frac{1}{128}$ ausdrückt. Aber in der praktischen Musik setzt man oft eine dieser Notes statt der andern, ohne dass das Gehör dadurch empfindlich berührt würde. Derselbe Unterschied befindet sich zwischen Dis und Es, zwischen Fis und Ges, zwischen Eis und F, also überall wo zwei verschieden geschriebene Noten auf dem *Fortepiano* oder der *Orgel* nur durch eine Taste angegriffen werden können.

Chaque accord de sixte augmentée peut par conséquent se changer en septième dominante.

Also kan sich auch jeder übermässige Sext=Accord in eine Dominanten=Septime verändern.

EXEMPLES. 1. 2. 3. 4.

BEISPIELE.

Chaque septième diminuée peut se représenter enharmoniquement par trois autres septièmes diminuées.

Jeder verminderte Septimen=Accord kan enharmonisch durch drei andere verminderte Septimen dargestellt werden.

EXEMPLE. N° 1.

BEISPIEL.

Ces quatre derniers accords n'en font qu'un seul sur l'orgue ou sur le Pianoforte, parce qu'on ne peut les rendre sur ces deux instruments que par les mêmes touches; chacun d'eux peut être mis à la place des trois autres.

Diese vier letzten Accorde sind auf dem Piano=forte oder der Orgel nur ein Einziger, da man sie auf diesen Instrumenten nur durch dieselben vier Tasten hervorbringen kann; jeder derselben kann an die Stelle des andern gesetzt werden.

La même chose a lieu pour les deux exemples suivans:

Das nämliche gilt von den folgenden Beispielen:

EXEMPLES. N° 2. N° 3.

BEISPIELE.

Il s'en suit qu'on peut 1° Faire une transition enharmonique en changeant la septième dominante en accord de sixte augmentée. Dans ce cas il faut que la septième dominante soit non renversée.

Aus diesem folgt 1^{ten}, dass man eine enharmonische Verwechslung (*Transition*) bilden kann, indem man den Dominanten=Septimen=Accord in einen übermässigen Sext=Accord verwandelt. In diesem Falle darf die Septime nicht umgekehrt seyn.

EXEMPLE. N° 1.

BEISPIEL.

Dans cet exemple le changement est réel.

In diesem Beispiele ist die Verwandlung wirklich. (nämlich durch die Noten aufgeschrieben)

Dans l'exemple suivant le changement de l'accord n'est que mental ou supposé:

In folgendem Beispiele ist die Verwandlung des Accords nur eingebildet, (nur in Gedanken vor sich gehend, ohne geschrieben zu werden).

N° 2.

Ce qui fournit une modulation extraordinaire de La bémol en Sol majeur.

Was dann eine aussergewöhnliche Modulation aus As dur nach G dur giebt.

2° Faire une autre transition enharmonique en changeant la sixte augmentée en septième dominante. Dans ce cas il faut que les deux accords soient non renversés:

2^{ten} Dass man eine andere Verwechslung bewirken kan, indem man die übermäs: Sext in eine Dominanten=Septime umwandelt. In diesem Falle dürfen beide Accorde nicht umgekehrt seyn:

EXEMPLE. N° 3. N° 4.

BEISPIEL. oder.

Ce qui donne une modulation de Sol majeur ou mineur en La b.

Was dan eine Modulation aus G dur (oder mol) nach As dur bildet.

3^e Faire trois transitions enharmoniques différentes avec une septième diminuée :

3^{ten} dass man drei verschiedene enharmonische Verwechslungen aus einem verminderten Septimen=Accorde bilden kann :

N^o 5. *ou* *oder* N^o 6. N^o 7. *ou* *oder* N^o 8. N^o 9. *ou* *oder* N^o 10.

Tout le secret des véritables transitions enharmoniques est renfermé dans ces dix exemples .

Das ganze Geheimniss der enharmonischen Transitionen ist in diesen 10 Beispielen enthalten . (13)

13.) Anmerkung des Übersetzers . Übrigens muss der Tonsetzer die enharmonischen Accorde , so viel als möglich , der nachfolgenden Tonart gemäss schreiben ; so wäre z:B. folgende Schreibart übel und unrichtig :

schlecht. schlecht. schlecht. *und muss so seyn wie folgt.* gut. gut. gut.

wollte man die früheren drei enharmonischen Accorde richtig nach ihrer Schreibart auflösen , so geschehe es , wie folgt :

gut. gut. gut.

Auf diese Art wird auch die musikalische Orthographie stets rein erhalten .

FORMULE GÉNÉRALE

Au moyen de la quelle on pent réaliser toutes les modulations enharmoniques .

On propose de moduler en *Sol* majeur ou mineur (car la même formule peut servir dans les deux cas) en partant d'un Ton quelconque . Pour réaliser cette proposition , on prend :

1^o Les quatre Notes suivantes dans la Basse :

N^o 1. *ou* *oder* N^o 2.

Qui forment dans cette partie (comme on le sait) la formule de cadence parfaite de *Sol* majeur ou *Sol* mineur .

2^o On prend sur la première des Notes (dans le N^o 1.) un accord de septième diminuée , (et dans le N^o 2.) l'accord de sixte augmentée ; ce qui donne les accords suivants :

N^o 1. N^o 2.

Cadence parfaite en *Sol* l. Ganze Cadenz in G.

Idem. ebenfalls.

ALLGEMEINES FORMULAR

mittelst welchem man alle enharmonischen Modulationen bewirken kann .

Man setzt sich vor , nach *G* dur (oder *mol* , denn für beides gilt eine Formel ,) aus irgend einer beliebigen Tonart überzugehen . Um diese Aufgabe auszuführen , nimmt man :

1^{ten} folgende vier Bassnoten :

welche , (wie man weiss) in dieser Stimme die Formel der vollkommenen Cadenz in *G* dur oder *mol* bilden .

2^{ten} Man nimt auf die erste Note (in N^o 1.) den Accord der verminderten Septime , und auf die erste Note (in N^o 2.) den Accord der übermässigen Sext ; was dann folgende Accorde giebt :

Dans le deux cas les trois derniers accords sont toujours les mêmes, sinon que le second et le quatrième sont majeurs (si on module en *Sol* majeur) et mineurs, (si l'on module en *Sol* mineur.)

Maintenant il n'est rien de plus aisé que d'arriver enharmoniquement sur le premier accord de ces deux exemples en partant d'un Ton quelconque, comme on peut le voir par le tableau suivant :

MODULATIONS ENHARMONIQUES,
pour aller en *Sol* en partant d'un Ton éloigné quelconque au moyen des formules :

In beiden Fällen sind die drei letzten Accorde stets die nämlichen, mag nun der 2^{te} und 4^{te} *dur* seyn (weñ man nach *G dur* moduliert), oder *mol*, (weñ man nach *G mol* übergeht.)

Nun ist aber nichts leichter, als aus irgend einer, völlig beliebigen Tonart, auf enharmonische Weise zu dem ersten Accorde dieser beiden Beispiele zu gelangen; wie man aus folgender Tabelle ansehen kann :

ENHARMONISCHE MODULATIONEN,
um aus jeder beliebigen entfernten Tonart nach *G dur* überzugehen, vermittelst der Formel :



| | | |
|---|--|--|
| <p>1.</p> <p>de LA bémol en SOL.
aus AS nach G.</p> | <p>2.</p> <p>de SI bémol mineur en SOL.
aus B mol nach G.</p> | <p>3.</p> <p>de RE bémol en SOL.
aus DES nach G.</p> |
| <p>4.</p> <p>de RE bémol mineur en SOL.
aus DES mol nach G.</p> | <p>5.</p> <p>de MI majeur en SOL.
aus E dur nach G.</p> | <p>6.</p> <p>de FA dièse majeur en SOL.
aus FIS dur nach G.</p> |
| <p>7.</p> <p>de Ut dièse majeur en SOL.
aus CIS dur nach G.</p> | <p>8.</p> <p>de SI majeur en SOL.
aus H dur nach G.</p> | <p>9.</p> <p>de Fa mineur en SOL.
aus F mol nach G.</p> |
| <p>10.</p> <p>de LA bémol mineur en SOL.
aus AS mol nach G.</p> | <p>11.</p> <p>de SI bémol majeur en SOL.
aus B dur nach G.</p> | <p>12.</p> <p>de FA dièse mineur en SOL.
aus FIS mol nach G.</p> |

Nous n'avons pas mis dans ce tableau les autres modulations comme d'*Ut* en *Sol*, de *Ré* en *Sol*, de *La* en *Sol* etc: ... parcequ'elles se font par les moyens ordinaires, c'est-à-dire sans employer l'enharmonique. Le huitième et le onzième exemples n'en ont déjà plus besoin. Pour finir tous ces exemples en *Sol* mineur il n'y a qu'à prendre l'antépénultième accord mineur au lieu de le prendre majeur.

Quand on voudra moduler en *La majeur*, ou en *La mineur* en partant d'un Ton quelconque, on prendra par conséquent la formule de la cadence parfaite appartenante à ces deux modes, par exemple :



et on cherchera à placer convenablement un accord de septième diminuée sur le *Ré* dièse (lequel *Ré* dièse peut être *enharmoniquement* envisagé comme *Mi* hémol, et vice versa) ou l'accord de sixte augmentée sur le *Fa* (qui peut être *enharmoniquement* envisagé comme septième dominante *Fa*, *La*, *Ut*, *Mi* hémol.)

EXEMPLES.

N^o 1.

Avec des septièmes diminuées.
Mit verminderten Septimen.

N^o 2.

Avec des accords de sixtes augmentées.
Mit übermässigen Sext=Accorden.

On observera la même chose en faisant des transitions enharmoniques dans un Ton quelconque. Cette formule, applicable à tous les Tons et composée de quatre accords fixes, peut être indiquée d'une manière générale comme il suit :

- 1^{er} Accord : Septième diminuée posée sur le demi-Ton au-dessous de la dominante du Ton dans le quel on module, ou bien
- 1^{er} Accord : Sixte augmentée posée sur le demi-Ton au-dessus de la dominante du Ton dans le quel on module.
- 2^d Accord : l'accord de la tonique dans son second renversement.
- 3^e Accord : Septième dominante.

Wir haben in diese Tabelle die andern Modulationen, wie aus *C* nach *G*, aus *D* nach *G*, aus *A* nach *G*, etc: ..., nicht aufgenommen, weil sie durch die gewöhnlichen Mittel, das heisst, ohne Gebrauch des *Enharmonischen* bewirkt werden. Schon das 8^{te} und 11^{te} Beispiel haben dessen nicht nöthig. Um alle diese Beispiele nach *G* *mol* zu schliessen, hat man nur den vor=vorletzten Accord *mol* statt *dur* zu nehmen.

Wenn man von einer beliebigen Tonart nach *A* *dur* oder *A* *mol* modulieren wollte, so nimmt man die Grundnoten der vollkommenen, diesen beiden Tonarten zugehörigen Cadenz, nämlich nach folgender Formel:

BEISPIELE.

- Bei enharmonischen Verwechslungen in jeder Tonart ist dasselbe zu beobachten. Diese, in jeder Tonart anwendbare, und aus vier bestimmten Accorden bestehende Formel, kann auf eine allgemeine Ansicht zurückgeführt werden, wie folgt :
- 1^{ter} Accord : Verminderte Septime auf dem nächsten halben Ton *unterhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will, oder auch
 - 1^{ter} Accord : Übermässige Sexte auf dem nächsten halben Ton *oberhalb* der Dominante der Tonart, in welche man übergehen will.
 - 2^{ter} Accord : Der Tonica = Dreiklang in seiner zweiten Umkehrung.
 - 3^{ter} Accord : Die Dominanten = Septime.

Accord : l'accord de la tonique sans ren-
versement .

4^{ter} Accord : Der Tonika=Dreiklang ohne
Umkehrung .

14.) Anmerkung des Übersetzers . Wenn der Schüler bereits einige Übung im Aufsuchen und Schreiben der Accorde erlangt hat , so wird es sehr vorthellhaft seyn , um auch den Gang der einzelnen Stimmen noch klarer zu übersehen , wenn er jede Stimme auf einer eigenen Zeile , und zwar in den übrigen , für den Chor gebräuchlichen Schlüsseln , zu setzen sich angewöhnt . Die 4 Schlüsseln , Sopran , Alt , Tenor und Bass , haben folgende Lagen und Umfang :

Violin .

Sopran .

Alt .

Tenor .

Bass .

Wenn der Schüler also bereits im Stande ist , sich selber eine richtige Accordenfolge zu erfinden , so kann er sie , nach vorhergehendem Aufschreiben für das Pianoforte , auch noch folgendermassen setzen : z . B :

Pianoforte

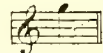
Dasselbe im Quartett .

Sopran .

Alt .

Tenor .

Bass .

Man muss nur so viel möglich in den Mittelloctaven , zwischen den 2 G  und  verbleiben .

Auf diese Art können viele der , in diesem Werke befindlichen , Accorden = Beispiele zur Übung in mehreren Tonarten aufgeschrieben werden .

La Tierce diminuée est généralement proscrite de la bonne harmonie ; mais enharmoniquement elle peut avoir lieu ; dans ce cas elle représente la seconde majeure :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Die verminderte Terz ist, im allgemeinen, aus der reinen Harmonie ausgeschlossen ; doch enharmonisch kann sie Statt haben ; in diesem Falle stellt sie die grosse Secunde vor :

La Tierce diminuée (*Ut dièse et Mi bémol*) dans la seconde mesure remplace (*Ré bémol et Mi bémol*) la seconde majeure :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Die verminderte Terz, (*Cis u. Es*) im 2^{ten} Takte steht an der Stelle der grossen Secunde (*Des u. Es*) :

Dans l'emploi de l'enharmonique il se présente quelquefois d'autres intervalles proscrits partout ailleurs et qui même n'existent pas dans le système musical, comme par exemple :

Im Gebrauche des Enharmonischen kommen bisweilen andere, ausserdem überall ausgeschlossene Intervalle vor, die sonst im Ton-Systeme gar nicht existieren, z.B. :

| | | | | | |
|---|--|-------------------------------------|--|----------------------|--|
| A | | ce qui signifie
welches bedeutet | | ou bien
oder auch | |
| B | | ce qui signifie
welches bedeutet | | ou bien
oder auch | |
| C | | ce qui signifie
welches bedeutet | | ou bien
oder auch | |
| D | | ce qui signifie
welches bedeutet | | ou bien
oder auch | |

Voici encore quelques modèles de transitions enharmoniques :

Hier noch einige Beispiele enharmonischer Verwechslungen :

| | | | |
|---|--|---|--|
| 1. | | 2. | |
| Modulation en montant d'un demi-Ton.
Modulation im Aufsteigen um einen halben Ton. | | En descendant d'un demi-Ton.
Im Absteigen um einen halben Ton. | |

| | | |
|----|----|----|
| 3. | 4. | 5. |
| | | |
| 6. | 7. | 8. |
| | | |

(*) Cet Ut# représente RE#. On n'en écrit pas le changement par rapport à l'écritture.

(*) Dieses Cis stellt eigentlich ein Des vor. Man schreibt nur, um die Ausführung nicht zu erschweren, diese Verwechslung nicht auf.

En général, les transitions enharmoniques sont des surprises dont il ne faut point abuser : elles peuvent faire quelquefois bon effet ; mais souvent elles en produisent un mauvais . C'est une arme dangereuse entre les mains de ceux qui n'ont pas le vrai sentiment de l'art .

Nous ne donnons point ici de tables des modulations : elles sont inutiles ; car pour préluder ou pour composer, il est d'une nécessité indispensable de savoir moduler, et quand on sait moduler ces tables ne servent à rien .

Il y a d'ailleurs un grand inconvénient à les consulter : on n'y trouve *qu'une seule* formule de chaque modulation, tandis que la même modulation peut et doit être modifiée de différentes manières selon la mélodie, selon ce qui précède ou ce qui suit, enfin selon ce qu'on veut exprimer .

Überhaupt sind die enharmonischen Übergänge nur Überraschungen, von welchen man keinen Missbrauch machen darf : sie können bisweilen gute Wirkungen hervorbringen, oft aber auch sehr schlechte . Es ist eine gefährliche Waffe in der Hand derjenigen, denen das wahre Kunstgefühl mangelt .

Wir geben hier keine Tabellen der Modulationen : sie sind unnütz ; denn um zu fantasieren, prälu-
dieren und componieren, ist es eine unerlässliche Nothwendigkeit, modulieren zu können, und wenn man diess kan, so dienen die Tabellen zu nichts .

Dagegen ist es sehr nachtheilig, wenn man sich angewöhnt, solche Vorschriften zu Rathe zu ziehen ; man findet da doch *nur eine Formel* jeder Modulation, während dieselbe Modulation auf vielerlei Arten, nach der Melodie, nach dem, was vorherging, oder nachfolgen soll, und endlich überhaupt nach dem, was man eben ausdrücken will, angewendet und geändert werden muss .

SCHLUSSANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUR ERSTEN ABTHEILUNG.

Nebst den schriftlichen Übungen, welche die Schüler über alles vorhergegangene in allen Tonarten auszuführen haben, müssen diejenigen unter ihnen, welche des Piano-*forte*-Spieles wenigstens in soweit kundig sind, dass sie in langsamen Accordenfolgen prälu-
dieren können, alle Modulations-Regeln, in einem ruhigen Phantasieren ausüben und anwenden lernen, da selbst die lebhafteste Einbildungskraft, ohne Hülfe des Gehörs, über die Wirkung der verschiedenen Harmonien sich nicht immer aufklären könnte . Nebst dem, dass das Compositions-Talent dadurch richtig geleitet wird, ist dieses auch für die gewandteren Spieler die erste Vorübung zum Improvisieren (Phantasieren), und in dieser Rücksicht als eine unerlässliche theoretische Vorke-
niss zu meiner Phantasieschule. (Wien, bei A. Diabelli und Comp.) anzusehen . Selbst die selteneren, besonders begabten Talente, welche auf den Unterschied zwischen dem Regelmässigen und Unzulässigen schon durch ein angebornes natürliches Gefühl aufmerksam gemacht werden, können nur durch das vielseitigste praktische Ausüben diejenige Zuverlässigkeit im Schreiben erhalten, welche in der Folge beim Componieren alle hindernde Ängstlichkeit beseitigt . So müssen auch dem Schriftsteller die Gesetze der Orthographie, &c. : . . . so angewöhnt seyn, dass er nicht mehr nöthig hat, an dieselben noch während dem Niederschreiben seiner Ideen zu denken .

FIN DE LA PREMIERE PARTIE .

ENDE DER ERSTEN ABTHEILUNG .

ZWEITER

A B C D E.

Seconde Partie.

S

TABLE DES MATIÈRES

DE LA SECONDE PARTIE.

| | |
|--|-----|
| Des notes accidentelles dans l'harmonie ou de celles qui ne comptent pas dans les accords | 85 |
| Classification des notes accidentelles | 85 |
| Des notes de passage | 86 |
| Des petites notes ou notes de goût | |
| (<i>Appoggiature</i> .) | 100 |
| Des syncopes | 105 |
| Des suspensions ou prolongations | 109 |
| De la Pédale | 125 |
| Des anticipations | 132 |
| Manière de s'exercer utilement sur l'emploi des notes accidentelles | 133 |
| Des accords brisés | 141 |
| Observation sur la manière de chercher la basse et l'harmonie à une mélodie donnée | 147 |
| Observation sur la manière d'accompagner par l'harmonie une basse donnée sans quelle soit chiffrée, suivie de douze exemples | 147 |
| Observation sur la méthode d'analyser avec fruit un morceau sous le rapport de l'harmonie | 149 |
| Des octaves et des quintes défendues et de celles qui sont tolérées dans la pratique | 149 |
| Des fausses relations | 161 |
| Remarques sur la résolution des accords dissonans par exceptions | 164 |
| Des accords dissonans après un accord parfait | 166 |
| Autres observations sur les cadences | 169 |
| De l'enchaînement des accords dans la même gamme | 172 |
| Ain accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme, servant d'exemple à l'article précédent | 177 |
| Observation sur la règle d'octave | 181 |
| De la clarté dans l'harmonie | 182 |
| De la manière d'indiquer l'harmonie par des chiffres placés au dessus de la basse | 184 |

INHALT

DES ZWEITEN THEILS.

| | |
|--|-----|
| Von den zufälligen Noten in der Harmonie, oder solchen, die nicht zum Accord gerechnet werden | 85 |
| Deren Klassen Eintheilung | 85 |
| Von den durchgehenden Noten | 86 |
| Von den Vorschlägen (kleinen Noten beschönigend) | 100 |
| (<i>Appoggiature</i> .) | 100 |
| Von den Synekopen | 105 |
| Von den Verzögerungen, Verlängerungen, (Aufhaltungen.) | 109 |
| Vom Orgelpunkte | 125 |
| Von den Anticipationen | 132 |
| (Dem Vorschlage eines Intervalls.) | 132 |
| Die Art, sich nützlich im Gebrauche der zufälligen und der durchgehenden Noten zu üben | 133 |
| Von der Brechung der Accorde | 141 |
| Bemerkung über die Art, wie man zu einer gegebenen Melodie den Bass, und die Harmonie suchen soll | 147 |
| Bemerkung über die Art, aus einem gegebenen nicht bezifferten Basse die vollständige Harmonie zu entwickeln, nebst 12 Beispielen | 147 |
| Bemerkung über die Art, ein Musikstück in Bezug auf den Bau seiner Harmonie mit Nutzen zu zergliedern | 149 |
| Von den verbotenen Octaven und Quinten, und von denen, welche in der Ausübung geduldet werden | 149 |
| Von den Queerständen | 161 |
| Bemerkungen über die Ausnahmen in der Auflösung der dissonierenden Accorde | 164 |
| Von den dissonierenden Accorden, wenn sie einem vollkommenen Accorde nachfolgen | 166 |
| Andere Bemerkungen über die Cadenzen | 169 |
| Von der Verbindung der Accorde in der selben Tonleiter | 172 |
| Gesang mit Begleitung der aus derselben Tonleiter entnommenen Accordentfolge, als Beispiel des vorhergehenden Artikels | 177 |
| Bemerkung über den Octavengang | 181 |
| Von der Klarheit in der Harmonie | 182 |
| Von der Art, die Harmonie, durch über dem Bass gesetzte Ziffern, zu bezeichnen | 184 |

SECONDE PARTIE.

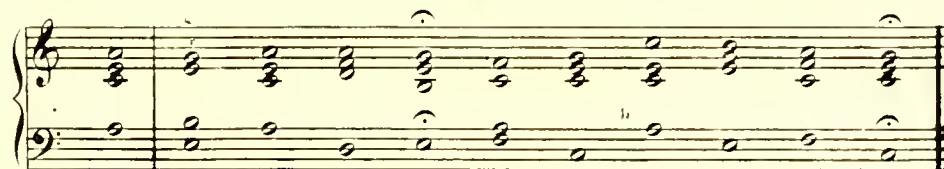
DES NOTES ACCIDENTELLES

DANS L'HARMONIE.

Avant de discuter cette matière importante, il ne sera pas sans intérêt de donner ici la remarque suivante, sur l'origine des notes qui ne comptent point dans les accords.

L'Harmonie était dans son origine très bornée : il n'existait alors que fort peu d'accords qui ne marchaient que d'un mouvement trainant et languissant, et qu'on n'osait pas renverser. Deux ou plusieurs notes contre une n'avaient point lien : un accord dissonant était à peine connu, on ne pouvait l'employer, parce qu'on ne savait ni le préparer, ni le résoudre. Avec cette Harmonie on n'accompagnait que le Plain-chant qui n'était pas même mesuré, parce que la mesure n'existait pas encore.

Qu'on se représente donc l'Harmonie de ce temps à peu-près comme il suit :



Encore s'en faut-il de beaucoup qu'elle fût aussi pure et aussi pleine. On s'imaginera facilement qu'une telle Harmonie devait bien-tôt fatiguer, paraître sans charme, sans intérêt, et devenir enfin tout-à-fait ennuyeuse. Pour remédier en quelque sorte à ces inconvénients on introduisit l'usage assez bizarre de la broder arbitrairement, c'est-à-dire, de fleurir à volonté la partie de dessus dans les Chœurs du Plain-Chant. Cette espèce de prélude fait au hasard et sans aucun principe préliminaire, devait nécessairement amener des abus et des vices sans nombre. *JEAN de MURIS*, qui vivait dans le 14^{me} siècle s'en plaignait déjà fortement.

Pour donner une idée de cette broderie arbitraire, nous allons varier ici la partie de dessus de l'exemple précédent, à peu-près dans ce goût, mais vraisemblablement d'une manière un peu plus correcte.

ZWEITER THEIL.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN

IN DER HARMONIE.

Vor der Erörterung dieses wichtigen Gegenstandes, wird folgende Bemerkung über den Ursprung der Noten, welche nicht zur Harmonie gerechnet werden, nicht ohne Nutzen seyn.

Die Harmonie war in ihrer Entstehung äußerst beschränkt. Es gab damals nur eine sehr kleine Anzahl Accorde, die sich in sehr gedehntem und matten Zeitmasse langsam fortbewegten, und die man nie umzukehren wagte. Zwei oder mehrere Noten auf eine fanden nie statt; man kannte fast gar keine dissonierenden Accorde, und wusste davon keinen Gebrauch zu machen, da man selbe weder vorzubereiten noch aufzulösen verstand. Mit dieser Harmonie begleitete man nur den Vollgesang (*CHORAL*), der selber ohne Takt war, da man die Takteintheilung noch nicht kannte.

Man stelle sich die Harmonie jener Zeit ungefähr auf folgende Art vor :

Auch war sie weit von dieser Reinheit und Fülle entfernt. Man wird sich leicht vorstellen, dass eine solche Harmonie bald ermüdend, reizlos, unbedeutend, und endlich langweilig erscheinen musste. Um diesem Übel einigermaßen abzuhelfen, führte man den ziemlich seltsamen Gebrauch ein, sie willkürlich auszuschmücken, das heisst, die Oberstimme des Chorals nach Belieben zu verzieren. Diese Art, aufs Gerathewohl und ohne irgend einen vorhergehenden Grundsatz den Gesang zu variieren, musste nothwendig eine Menge Missbräuche und Übel nach sich führen. Schon *JOHANN de MURIS*, der im 14^{ten} Jahrhunderte lebte, beklagte sich hierüber nachdrücklich.

Um von diesen willkürlichen Verzierungen einen Begriff zu geben, wollen wir hier die Oberstimme des vorhergehenden Beispiels beiläufig in jenem Geschmacke, jedoch auf eine wahrscheinlich regelmässiger Art, zu verzieren versuchen.

Partie de dessus brodée.

Verzierte Oberstimme.

Harmonie à quatre parties.

Vierstimmige Harmonie.



Il est évident qu'on ne pouvait pas broder, comme dans cet exemple, sans introduire dans l'Harmonie une foule de notes étrangères aux accords. Cet usage, quoique mauvais dans son origine, a fini néanmoins par rendre un grand service à l'art : il a fait voir que des notes étrangères aux accords pouvaient fort bien se marier avec les notes réelles sous certaines conditions. Dès lors on a commencé dans les traités de composition à prescrire des règles pour les employer ; mais il reste encore beaucoup à dire sur cette matière intéressante, que nous avons cherché à développer, autant que possible, dans cet article.

On distingue dans l'Harmonie deux sortes de Notes.

1°. Celles qui, en déterminant la nature d'un accord, le distinguent des autres. Nous les appellerons *Notes réelles*, *Notes essentielles* ou *Notes intégrantes*.

2°. Celles qui ne comptent pas dans l'accord, qui lui sont tout-à-fait étrangères et qui ne s'emploient que conditionnellement. Nous les appellerons *Notes accidentelles*, *Notes conditionnelles*.

Le principe général qui admet les notes accidentelles est fondé sur l'expérience ; c'est elle qui nous a appris que les notes qui entourent immédiatement une note réelle, peuvent servir à orner ou fleurir cette dernière.

Es ist klar, dass man auf die vorstehende Art nur verziern könnte, indem man in die Harmonie eine Menge fremder, zu den Accorden gar nicht gehöriger Noten einführt. Dieser Gebrauch nun, obschon in seiner Entstehung fehlerhaft, leistete in der Folge der Kunst den wichtigsten Dienst : er zeigte nämlich, dass viele, den Accorden ganz fremde Noten, sich unter gewissen Bedingungen recht wohl mit jenen, welche die Grundharmonie bildeten, vereinigen liessen. Von da an begann man in den Compositions = Lehrbüchern über deren Gebrauch Regeln vorzuschreiben, doch giebt es noch Vieles über diesen bedeutenden Gegenstand zu sagen, das wir in diesem Abschnitte, so viel als möglich, zu entwickeln getrachtet haben.

Man unterscheidet in der Harmonie zwei Arten von Noten.

1^{ten}. Solche, die, indem sie die Natur eines Accordes bestimmen, ihn von andern unterscheiden. Wir werden sie *wesentliche, bestimmte*, oder *zur Vollständigkeit des Accordes gehörige Noten* nennen.

2^{ten}. Solche, die nicht zum Accorde gerechnet werden, sondern ihm ganz fremd sind, und die nur Bedingungsweise angewendet werden können. Wir werden sie *zufällige, durchgehende* oder *bedingte Noten* nennen.

Der allgemeine Grundsatz, nach dem die durchgehenden Noten zulässig sind, ist auf die Erfahrung begründet ; diese ist es, die uns lehrte, dass diejenigen Töne, welche eine wesentliche Note unmittelbar umgeben, zur Verzierung oder zum Schmucke dieser letzteren dienen können.

En supposant *Sol* note réelle, on le trouve entouré de *Fa*♯, *Fa*♮, *La*♭, *La*♮; (*) ce *Sol* serait donc le point principal autour duquel on pourrait ranger les quatre autres notes, et cela de différentes manières et sous des conditions diverses.

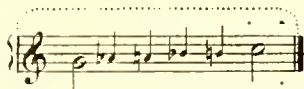
On pourrait par exemple le représenter avec les Figures suivantes :



Comme une note est commune à plusieurs accords il est clair que ces quatorze figures pourraient être accompagnées, soit par l'accord d'*Ut*, soit par celui de *Sol*, ou celui de *Mi* etc: ce qui explique en même tems la possibilité d'accompagner certains chants avec une harmonie différente.

Pour passer d'une note réelle à une autre, (par exemple de *Sol* à *Ut* ou d'*Ut* à *Sol*), on peut employer toutes les autres notes qui se trouvent entr'elles deux.

EXEMPLE.



La♭ et *La*♮ font deux Secondes supérieures avec *Sol*, et *Si*♭ et *Si*♮ font deux Secondes inférieures avec *Ut*. Voici différentes manières de lier le *Sol* avec l'*Ut* par ces quatre intermédiaires :



Il est à remarquer qu'il y a dans les Numéros 7 et 8 quatre notes accidentelles, pour deux réelles.

Par les différentes manières dont on emploie les Notes accidentelles, on peut les diviser en six classes, savoir :

(*)

Il est important de se rappeler que ces quatre notes font avec la note réelle :

- 1^{re} Une Seconde majeure inférieure (*Fa*♯ *Sol*)
- 2^{de} Une Seconde mineure inférieure (*Fa*♮ *Sol*)
- 3^{de} Une Seconde mineure supérieure (*La*♭ *Sol*)
- 4^{de} Une Seconde majeure supérieure (*La*♮ *Sol*)

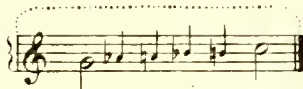
D. et C. N^o 41^{re} O.

Wenn wir z.B. das *G* als wesentliche Note annehmen, so finden wir es von *F*, *Fis*, *As* und *A* umgeben; (*) dieses *G* wäre also der Mittelpunkt, um welchen man die andern, ihn umgebenden vier Töne, und zwar auf mancherlei Arten und unter verschiedenen Bedingungen aufstellen könnte. Man könnte es, z.B. unter folgenden Figuren darstellen :

Da eine Note mehreren Accorden gemeinschaftlich seyn kan, so ist es klar, dass die vorstehenden 14 Figuren sowohl vom *C* = Accord, als vom *G*, — oder *Es* = Accord, etc: ... begleitet werden könnten; was dan auch die Möglichkeit erklärt gewisse Melodien mit mehreren verschiedenartigen Harmonien begleiten zu können.

Um von einer wesentlichen Note zur andern zu gehen, (z.B. von *G* zum *C*, oder vom *C* zum *G*) kan man alle andern, zwischen denselben befindlichen Töne anwenden.

BEISPIEL.



As und *A* bilden zwei Obersecunden mit *G*, und *B* und *H* bilden zwei Untersecunden mit *C*. Hier folgen verschiedene Verbindungsarten des *G* mit dem *C* durch diese 4 Zwischen Noten:

Es ist zu bemerken, dass bei N^o 7 und 8, vier zufällige (durchgehende) Noten auf zwei wesentliche kommen.

Bei den verschiedenen Arten, wie man die durchgehenden Noten gebraucht, kan man sie in 6 Klassen eintheilen, nämlich :

(*)

Es ist wichtig, zu erinnern, dass diese 4 Noten zu der wesentlichen Note folgende Intervalle bilden :

- 1^{te} Eine grosse Untersecunde (*F*, *G*)
- 2^{te} Eine kleine Untersecunde (*Fis*, *G*)
- 3^{te} Eine kleine Obersecunde (*As*, *G*)
- 4^{te} Eine grosse Obersecunde (*A*, *G*)

- 1° Notes de passage (ou Notes passagères.)
- 2° Petites Notes (ou Notes de goût.) En Italien *Appoggiature*.
- 3° Notes syncopées ou simplement Syncopes.
- 4° Suspensions ou Prolongations.
- 5° La Pédale.
- 6° Les Anticipations.

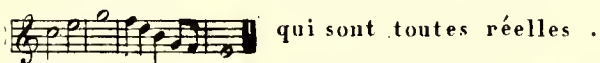
I.

DES NOTES DE PASSAGE.

1° Les Notes de passage remplissent les intervalles d'une note réelle à une autre, soit dans une seule partie, soit dans plusieurs à la fois, comme par exemple : (*)



En supprimant les notes de passage dans les quatre premières mesures de cet exemple la partie supérieure ne ferait plus que les notes :



qui sont toutes réelles. Ainsi la première note de passage (*le Ré*) se trouve entre *Ut* et *Mi* : et la seconde (*le Fa*) entre *Mi* et *Sol* etc... cette remarque nous conduit à observer que les notes de passage ne peuvent avoir lieu qu'en se liant avec les notes réelles par degrés conjoints ; c'est-à-dire, en marchant par gammes ou par fragments de gammes.

1^{ens} Durchlaufende (durchgehende) Noten.

2^{ens} Vorschläge (Geschmacksnoten, kleine Noten, Verzögerungen) italienisch *Appoggiature*.

3^{ens} Syncopierte (getheilte) Noten, oder Synkopen kurzweg.

4^{ens} Verzögerungen oder verlängerte Noten.

5^{ens} Der Orgelpunkt. (Das Orgelpedal.)

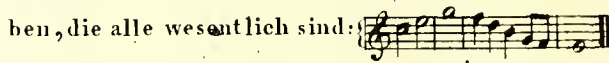
6^{ens} Vorhalte. (Anticipationen.)

I.

VON DEN DURCHGEHENDEN NOTEN.

1^{ens} Die durchgehenden (durchlaufenden) Noten füllen die Zwischenräume von einer wesentlichen Note zur andern, sowohl in einer Stimme, wie in mehreren Stimmen zugleich, aus, wie z.B. (*)

Wenn man in den vier ersten Takten dieses Beispiels die Durchgangs-Noten weglassen wollte, so würde die Oberstimme nur folgende Noten haben, die alle wesentlich sind:



Also befindet sich die erste durchgehende Note (*D*) zwischen *C* und *E*, und die zweite (das *F*) zwischen *E* und *G*, etc... diese Bemerkung zeigt, dass die Durchgangs-Noten nur Statt finden können, wenn sie stufenweise sich mit den wesentlichen Noten verbinden, das heisst, wenn sie nach den Tonleitern, oder nach Abtheilungen derselben fortschreiten.

(*) Les notes de Passage sont toujours marquées d'une (+)

(*) Die Durchgangs-Noten sind hier überall mit einem (+) bezeichnet. (Anm. des Verf.)

2^o Les notes de passage tombent ordinairement sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible du temps, surtout lorsqu'on les place dans la Basse; mais elles peuvent aussi quelquefois avoir lieu sur les temps forts, principalement lorsque l'accord a déjà été frappé avec ses notes réelles seules, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple précédent.

3^o Il y a plus fréquemment une seule note de passage entre deux réelles; il peut cependant y en avoir quelquefois deux.

4^o Elles peuvent avoir lieu dans toutes les parties.

5^o Quand elles se font dans deux parties à la fois, elles marchent par Tierces ou par Sixtes ou par mouvement contraire:

EXEMPLE.
BEISPIEL.

6^o Dans l'emploi des notes de Passage, il faut bien faire attention au ton dans lequel on se trouve et aux notes réelles des accords; il faut surtout éviter d'altérer mal-à-propos les notes qui appartiennent au ton et aux accords. (*)

Voici des exemples sur cet objet:

1^o Mi $\flat$ ne peut avoir lieu ici parceque dans l'accord il y a un Mi $\sharp$ qu'il ne faut point altérer.

Mauvais.
Schlecht.

Bon.
Gut.

Das $\sharp E$ kann hier nicht statt haben, da im Accorde ein E ist, welches nicht verändert werden darf.

2^o Le Mi $\flat$ est mauvais ici, parceque cette note n'est point dans l'accord et qu'elle ne peut pas avoir lieu comme note de passage à cause de la seconde augmentée (Mi $\flat$ = Fa $\sharp$).

Mauvais.
Schlecht.

Bon.
Gut.

Das E ist hier schlecht, weil es sich nicht im Accorde befindet, und da es (wegen des überm. Secundensprunges E zu F) nicht als durchgehende Note anzusehen ist.

(*) L'intervalle de Seconde augmentée n'est pas regardé comme degré conjoint, et par conséquent ne peut pas s'employer comme Note de passage.

2^{ten} Die Durchgangs= Noten fallen gewöhnlich auf die schwachen, (schlechten) Takttheile oder auf den leichteren Theil des Zeitmaasses, besonders wenn sie im Basse vorkommen; doch können sie auch zuweilen auf den schweren (guten) Takttheilen vorkommen, vorzüglich wenn der Accord schon mit seinen wesentlichen Noten allein angeschlagen worden ist, wie in dem vorhergehenden Beispiele zu sehen war.

3^{ten} Meistens ist zwischen zwei wesentlichen Noten nur eine durchgehende, doch können bisweilen auch zwei statt haben.

4^{ten} Sie können in allen Stimmen vorkommen.

5^{ten} Wenn sie in zwei Stimmen zugleich vorkommen, so gehen sie zusammen entweder in Terzen, oder Sexten, oder in widriger Bewegung:

6^{ten} Beim Gebrauch der durchgehenden Noten muss man auf die Tonart, in der man sich befindet, und auf die wesentlichen Noten des Accordes wohl Acht geben; vor allem muss man vermeiden, die Töne, welche zu der bestimmten Tonart oder zum Accorde gehören, zu unrechter Zeit durch Veretzungszeichen zu ändern. (*)

Hier einige Beispiele über diesen Gegenstand:

(*) Das Intervall der übermäßigen Secunde wird nicht als nächstliegende Stufe betrachtet, und kann also nicht als Durchgangs=note angesehen werden.

EN UT MAJEUR.
IN C DUR.

Le *Si* est mauvais, parcequ'il n'est ni dans la gamme d'UT majeur ni dans l'accord.

Quunque le *Mi* ne soit pas dans la gamme d'UT majeur, il est bon ici, étant note réelle de l'accord.

Mauvais.
Schlecht.

Bon.
Gut.

Demi-Cadence.
Halb-Cadenz.

Das *B* ist hier schlecht, weil es weder in der C-dur-Scala, noch im Accorde befindlich ist.

Ob schon das *ES* nicht in der C-dur-Scala befindlich ist, so ist es hier gut, da es sich im Accorde, als eine seiner wesentlichen Noten, befindet.

7^e On ne peut pas s'arrêter sur une note de passage; il faut toujours l'appuyer, la résoudre sur une note réelle.

7^{tes} Man kan auf einer Durchgangs-Note nicht stehen-bleiben (oder mit ihr abschliessen) sie muss immer sich auf eine wesentliche stützen, (in dieselbe auflösen.)

1. Cet exemple est mauvais, parceque *RE* et le *SOL* dans l'une et l'autre mesure restent en l'air.

2.

3. Mauvais, parceque le *Si* n'a pas de résolution.

Mauvais.
Schlecht.

Bon.
Gut.

Bon.
Gut.

Dieses Beispiel ist schlecht, weil das *D* im ersten und das *G* im zweiten Takte, unaufgelöst in der Luft bleiben.

Schlecht, weil das *H* keine Auflösung hat.

Dans cet exemple N^o 3, le *Si*, note accidentelle, reste en suspens parcequ'il n'entoure pas immédiatement la note réelle *Sol*: ce *Si* appartient à une autre note réelle (*l'Ut*) qui ne le suit pas.

Dans l'exemple suivant, le *Si* est bon parcequ'il se résout sur *l'Ut*, sa note réelle.

Ju dem Beispiele N^o 3, bleibt das durchgehende *H* in Ungewissheit, weil es nicht unmittelbar an das wesentliche *G* gränzt; dieses *H* gehört einer andern wesentlichen Note (dem *C*), welches nicht darauf folgt.

Im nachfolgenden Beispiele ist das *H* gut, weil es sich in seine wesentliche Note (*C*) auflöst.

1.

2.

3.

4.

Bon.
Gut.

Bon.
Gut.

Bon.
Gut.

Bon. En mineur.
Gut. In moll.

Le *La* est bon dans ces deux derniers exemples, parcequ'il est note réelle de (*Sol-Si-Ré-Fa-La*), accord de neuvième majeure dans le premier, et de neuvième mineure dans le second.

8^e On ne commence pas un trait avec une note de passage; cela n'appartient qu'aux petites notes (*Appoggiature*.)

9^e Les notes de passage peuvent être coupées par de courtes pauses, mais il faut en ce cas que le mouvement soit un peu vif.

Das *A* ist in den Beispielen N^o 3 und 4 gut, weil es eine wesentliche Note vom Nonen Accorde (*G, H, D, F, A*) ist und im ersten eine grosse, im zweiten (als *As*) eine kleine None bildet.

8^{tes} Man fangt einen Satz nie mit einer durchgehenden Note an; dieses kan nur durch Vorschläge, (kleine Noten, *Appoggiature*) geschehen.

9^{tes} Die Durchgangs-Noten können durch kleine Pausen unterbrochen werden; doch muss in diesem Falle das Zeitmaass etwas lebhaft seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Det C N^o 400.

Autre exemple :



10^e Il faut, dans l'emploi des notes de passage, avoir égard au mouvement de la mesure et à la valeur des notes; car un trait qui produit de l'effet dans un mouvement vif peut donner beaucoup de dureté dans un mouvement lent. C'est l'oreille qui doit guider sur ce point. En général, les mouvements vifs sont plus favorables aux notes de passage que les mouvements lents. La Mélodie peut cependant en faire dans tous les mouvements.

Anderes Beispiel:

10^{tes} Beim Gebrauche der durchgehenden Noten muss man auf das Tempo und den Werth der Noten wohl Rücksicht nehmen; denn eine Figur, die in raschem Zeitmaasse sehr viel Wirkung hervorbringt, kann in langsamer Bewegung unendlich hart klingen. Über diesen Punkt muss das Gehör leiten und entscheiden. Überhaupt sind schnelle Tempo's den durchgehenden Noten günstiger als die langsamen. Die Melodie kann sie jedoch in jedem Zeitmaasse benützen. (15)

15.) Anmerkung des Übersetzers. So geschieht es, z. B. sehr häufig, dass Anfänger im Pianofortespielen, beim langsamen Durchbuchstabieren eines Stückes, jeden Augenblick auf missstimmende Töne stossen, die leicht vom Unkundigen für unrichtig gehalten werden, obschon sie, im rechten Tempo vorgetragen, vollkommen den vom Autor beabsichtigten guten Effect hervorbringen; und oft genug wurde, bloss durch falsches Auffassen des Tempo's und Vortrags, selbst bei Produktionen, manches wohldurchdachte und streng regelmässige Tonwerk, für missstimmend und falsch geschrieben gehalten. Welch eine widrige Wirkung macht, z. B. eine *Fuge* von *Seb. Bach*, wenn man sie nicht genau in dem ihr zukommenden Zeitmaasse, und mit dem gehörigen Kunstvortrage zu spielen weiss!

Le cas suivant est remarquable en ce que les notes de passage peuvent y avoir une grande valeur: elles sont notes de passage parcequ'on peut doubler, tripler et même quadrupler l'*Ut* du 1^{er} et 3^e exemple, et le *So* du 2^e et 4^e exemple, ce que l'on ne pourrait pas faire si ces notes appartenaient à des accords de septième.

Merkwürdig ist der folgende Fall, indem die Durchgangsnoten in demselben sehr langsam und gewichtig seyn können; als Durchgangsnoten müssen sie angesehen werden, da man im 1^{ten} und 3^{ten} Beispiel das *C*, und im 2^{ten} und 4^{ten} das *G* nicht nur verdoppeln, sondern auch verdreifachen, ja selbst vervierfachen kann; was nicht möglich wäre, wenn diese Noten den Septimen-Accorden angehörten.

| | | | |
|---|----|---|----|
| 1. | 2. | 3. | 4. |
| | | | |
| En majeur.
In dur. | | En mineur.
In moll. | |
| Entre deux accords de la Tonique.
Zwischen zwei Tonica-Accorden. | | Entre deux accords de la Dominante.
Zwischen zwei Dominanten-Accorden. | |

Au reste, les notes de passage peuvent s'employer avec toutes sortes de valeurs. Voici des exemples où elles sont placées avec différents desseins:

Übrigens können die Durchgangsnoten in jeder Art von Bewegungen angewendet werden. In folgenden Beispielen können sie in verschiedenen Figuren vor:

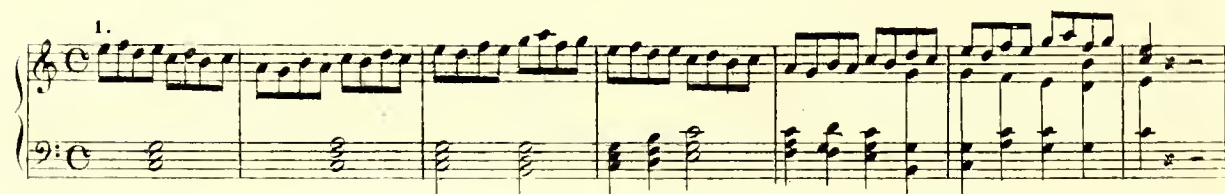


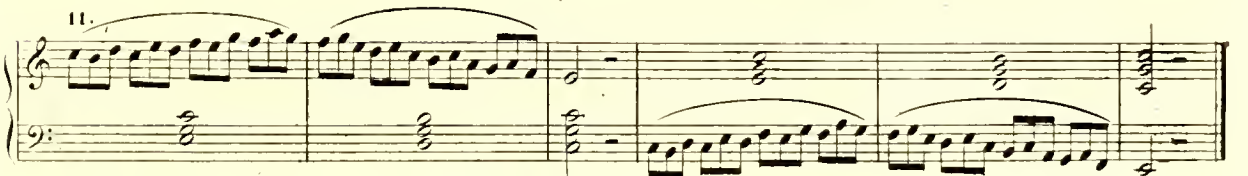
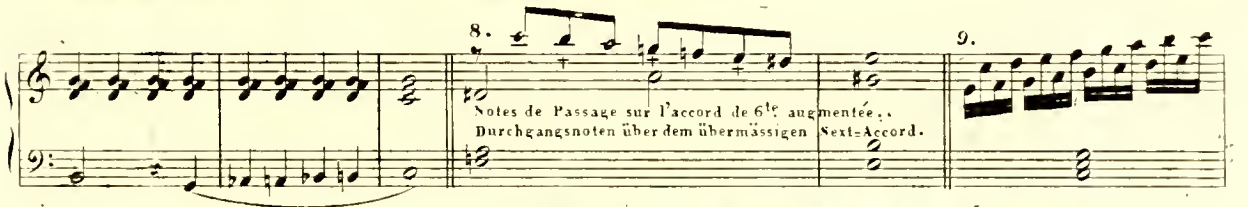
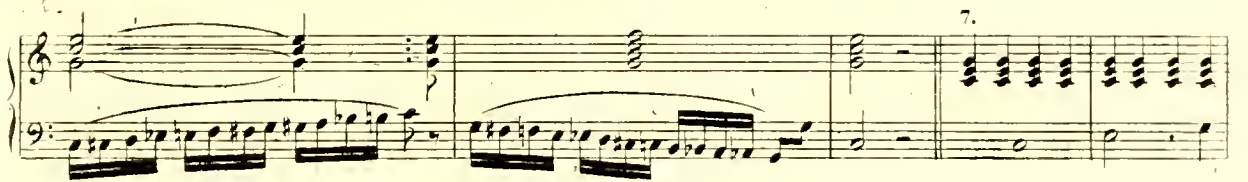
Dur C. N. 94: 10.



On peut mettre les traits suivans au nombre des notes passagères:

Man kann auch folgende Figuren zu den Durchgangsnoten rechnen:





Quand une gamme chromatique part d'une note et termine avec la même note (par exemple *Ut*) en parcourant tous les demi-tons renfermés dans une octave, on peut l'accompagner avec beaucoup d'accords différents.

EXEMPLE.

Wenn eine chromatische Scala von einem Tone anfangt, und in demselben schliesst, (z. B. von *C* zu *C*), indem sie alle, in einer Octave enthaltenen Töne durchläuft, so kann man sie mit sehr vielen verschiedenen Accorden begleiten.

BEISPIEL.

Dans cet exemple, douze accords différents s'enchaînent sous la même gamme chromatique, mais, pour que cela puisse se faire, il faut observer que la première et la dernière note de cette gamme doivent être notes intégrantes ou réelles de chaque accord.

Les gammes avec des notes de passage présentent plus de difficulté dans le ton mineur que dans le majeur, parcequ'il faut souvent dans le mode mineur, hausser accidentellement d'un demi-ton le 6^{me} et le 7^{me} degré. Voici des exemples qui montrent dans quels cas ces altérations sont bonnes ou mauvaises. (*)

In diesem Beispiele verketteten sich zwölf verschiedene Accorde unter derselben chromatischen Scala; doch, um dieses anwenden zu können, muss die erste und letzte Note dieser Scala ein wesentlicher Bestandtheil irgend einer Note jedes Accords seyn.

Die diatonischen Scalen biethen, als Durchgangsnuten, in Moll-Tönen mehr Schwierigkeiten als in Dur-Tönen dar, weil man oft im Moll die 6^{te} und 7^{te} Stufe zufällig um einen halben Ton erhöhen muss. In folgenden Beispielen wird gezeigt, wo diese Veränderungen gut oder übel sind. (*)

(*) Nous indiquerons toujours ces deux notes par une (+).

(*) Wir werden diese Noten überall durch ein (+) bezeichnen. (Anm. des Verf.)

En La mineur.

In 1 moll.

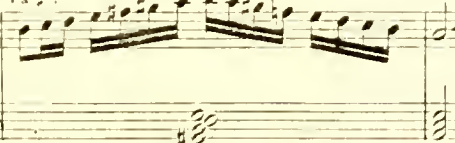
1. Haussez le 6^{me} et le 7^{me} degré en montant.

2. Haussez les deux notes en montant et une seule en descendant; car le Fa[♯] en descendant vaut mieux que Fa.

3. Fa[♯] est considéré comme appartenant à l'accord de 9^{me} mineure.



Die 6^{te} und 7^{te} Stufe wird im Aufsteigen erhöht.



Die 6^{te} und 7^{te} Stufe wird im Aufsteigen und nur eine (die 7^{te}) Stufe im Herabgehen erhöht, denn das F[♯] ist abwärts besser als Fis.



Das F[♯] ist hier, als zum kleinen Nonen-Accord gehörig, anzusehen.



+

Hier Eben so.

5. Dans cet accord, on ne hausse rien parce que Fa[♯] étant note réelle, Sol[♯] ne pourrait pas être noté de passage entre Fa[♯] et La.

Bei diesem Accorde wird nichts erhöht, weil F[♯] hier eine wesentliche Note ist, und das G[♯] also zwischen F[♯]-A keine Durchgangsnote bilden könnte.

6. Par la même raison, on ne peut hausser ni le FA ni le SOL, mais bien l'UT en montant seulement si on le veut. En descendant, il ne faut pas prendre St[♯], parce qu'il n'est pas dans la gamme de La mineur.

7. Dans cet exemple, il ne faut hausser que le SOL, parce que SOL[♯] et FA[♯] sont notes réelles de l'accord de 9^{me} mineure.



Aus derselben Ursache kann man, im Aufsteigen, weder das F noch das G erhöhen; wohl aber das C, wenn man will. Im Herabsteigen darf man nicht B nehmen, da es nicht in der A-moll-Scala liegt.



In diesem Beispiele darf man nur das G erhöhen, da G[♯] und F[♯] den kleinen Nonen-Accorde als wesentliche Noten angehören.

Les notes d'une gamme peuvent être altérées de différentes manières selon le ton où l'on se trouve et selon l'accord qui accompagne cette gamme :

Die Noten einer Scala können durch die gewöhnlichen Versetzungszeichen auf verschiedene Arten verändert werden, je nach der Tonart, in der man sich eben befindet, und nach dem Accorde, der diese Scala begleitet :

EXEMPLES.

BEISPIELE.

En Ut majeur.
In C[♮] dur.



En Ré mineur
ou
en Fa majeur.
In D[♮] moll^{oder}
in F[♮] dur.



En Ré majeur.
In D[♮] dur.



En Sol mineur.
In G[♮] moll.



6. L'Ut étant note réelle et ne pouvant être altéré, il faut Re^{en} montant car Re^{en} ne peut pas être note de passage après Ut.

En Sib.
In B dur.

En Mi mineur
In E moll.

Da das C eine wesentliche Note ist, die nicht verändert werden darf, so muss D im Aufsteigen aufgelöst seyn, den Dis hañ nach C, keine Durchgangsnote seyn.

7. Mi^b et Fa[#] étant notes réelles de l'accord, on ferait une grande faute en changeant Mi^b en Miⁿ ou Fa[#] en Faⁿ.

En Sol mineur.
In G moll.

Da Es und Fis wesentliche Noten des Accordes sind, so würde man sehr fehlen, statt Es, E, und statt Fis, F, zu nehmen.

8. Il faut prendre Si^b comme appartenant à ce ton.

En Ut majeur.
In C dur.

Man muss H nehmen, da es dieser Tonart zugehört.

16.) Anmerkung des Übersetzers. Wenn, mitten in der durchgehenden Scala, die Accorde wechseln (modulieren,) so muss die Scala selber natürlicherweise sich denselben Änderungen unterwerfen. z:B:

A. mol.

Une gamme sur l'accord de Sixte augmentée | Eine Scala auf dem übermässigen Sext=Accor= ne peut avoir lieu que de la maniere suivante: | de kañ nur auf folgende Art statt haben:

17.) Anmerkung des Übersetzers. Bei der unangenehmen Härte dieses Laufes, wäre sein Gebrauch kaum jemals anzuempfehlen. Wollte der Tonsetzer jedoch eine längere Scala über dem übermässigen Sext=Accord anbringen, so stünde ihm allenfalls, zur Milderung des Effekts, der Ausweg einer enharmonischen Accords=Verwechslung offen; indem er nämlich den übermässigen Sext=Accord, anfangs als Dominanten=Septimen=Accord (hier in Des) annimmt, und alsdann folgendermassen schreiben könnte:

D. et C. N^o 4170.

La b, Ut, Mi b, et Fa #, étant notes réelles qu'on n'ose pas altérer, il faut prendre dans cette gamme *Sib* et non *Sib* parce que *Sib* ne peut pas être considéré comme note de passage, lorsqu'il est précédé ou suivi de *La b*. Mais en procédant par demi-tons on peut faire :

Da *As, C, Es, Fis*, die wesentlichen Noten des Accordes sind, die man nicht zu verändern wagt, so muss man in dieser Scala *B* statt *H* nehmen, da *H* nicht als Durchgangsnote angesehen werden kann, wenn *As* vorhergeht, oder nachfolgt; aber wenn man halbe Töne durchgehen lässt, kann man folgendermassen setzen :



Autres exemples sur les Notes de passage .

Andere Beispiele über durchgehende Noten .



On peut tenter le cinquième exemple dans un mouvement vif d'un ton majeur seulement, et en ayant soin de placer les notes fondamentales des accords dans la Basse .

Les notes de passage elles mêmes peuvent être variées aussi par toutes sortes de Figures . Voici cinq notes, dont deux de Passage, variées de dix manières :

Das fünfte Beispiel kann man nur in lebhaftem Zeitmaasse in einer Dur-Tonart wagen, indem man Sorge trägt, dass die Grundnoten des Accordes im tiefen Basse bleiben .

Die Durchgangsnoten selber, können ebenfalls durch die verschiedensten Figuren verändert, (variirt) werden. Hier sind 5 Noten, worunter 2 durchgehende, auf 10 Arten verändert vorkommen :

Sujet .
Thema .
(oder Melodie)

1. Var:

2. Var:

3. Var:

4. Var:

5. Var:

6. Var:

7. Var:

8. Var:

9. Var:

10. Var:

Basses accompagnante.
Begleitender Bass.

Toute harmonie simple est susceptible, en général, d'être variée de plusieurs manières au moyen des notes de passage. C'est même un excellent exercice que de prendre des phrases harmoniques plus ou moins longues à deux, trois ou quatre parties et de les varier.

Jede einfache Harmonie ist, im Allgemeinen, geeignet, mittelst durchgehenden Noten auf verschiedene Arten variert zu werden. Es ist sogar eine vortreffliche Übung, verschiedene, längere oder kürzere, zwei- oder vierstimmige harmonische Sätze vorzunehmen, und dergestalt zu verändern.

Voici deux exemples sur cet objet, dont le premier à deux parties et le second à quatre. Hier zwei Beispiele über diesen Gegenstand, wovon das erste zwei- das andere vierstimmig ist.

Nº 1.

Sujet .
Thema

1. Var:

2. Var:

3. Var:

Basse .
Bass .

4. Var:

5. Var:

6. Var:

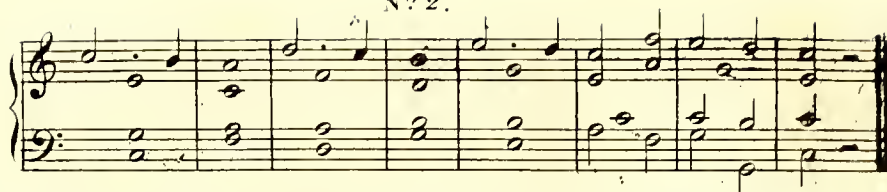
7. Var:

8. Var:

9. Var:

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of a 'Sujet' (Theme) and nine variations ('1. Var.' through '9. Var.'). The variations show a progression of increasing technical difficulty, particularly in the right hand, which features more complex rhythmic patterns and trills. The left hand (bass) provides a consistent accompaniment throughout.

Sujet .
Thema .



1^{re} Var:
Dans la partie
supérieure.

1^{re} Var:
in der
Oberstimme.



2^e Var:
Dans le second
dessus.

2^e Var:
in der zweiten
Oberstimme.



3^e Var:
dans l'Alto.

3^e Var:
im Alt.



4^e Var:
Dans la Basse.

4^e Var:
im Basse.



5^e Var:
Dans les deux
parties de Dessus.

5^e Var:
in den beiden
Oberstimmen.

Partie d'Alto
mise dans le Dessus.
Die Altstimme
in die Obere gesetzt.

6^e Var:
Dans les trois
parties inférieures.

6^e Var:
in den drei
Unterstimmen.

7^e Var:
Dans les quatre
parties à la fois.

7^e Var:
in allen 4 Stim-
men zusammen.

13.) Anmerkung des Übersetzers. Bei vermehrter Erfahrung wird der angehende Tonsetzer übrigens immer mehr einsehen, dass die durchgehenden Noten, selbst bei aller Regelmässigkeit, mit vieler Umsicht anzuhören sind; dass dabei sehr viel zu beachten ist, für welche Instrumente man eben schreibt, indem z.B. für das ganze Orchester, bei der grossen Verschiedenheit der Instrumente, manche durchlaufenden Noten von guter Wirkung seyn können, welche auf dem Pianoforte, oder nur für Blas-Harmonie, (oder gar für den Gesang) äusserst hart klingen würden; dass dagegen das, für schnelle Passagen sehr günstige Pianoforte sich, (besonders in den oberen Octaven) manches Eigenthümliche mit schöner Wirkung erlauben darf; u.s.w. Immer gehört, zur richtigen Anwendung dieser Durchgangsnoten, ein feines, nicht nur natürliches, sondern auch durch Übung und Aufmerksamkeit geläutertes Gefühl für Wohlklang, Geschmack, und Schicklichkeit. Ein Gleiches gilt von den nachfolgenden Kapiteln über Vorschläge, Synkopen, &c.

DES PETITES NOTES OU NOTES DE GÔÛT. (*Appoggiature.*)

Les petites notes s'écrivent de deux manières, savoir :

Avec des petites Notes : 

ou avec les notes ordinaires : 

Dans le premier cas, on peut les exécuter avec une valeur plus ou moins grande selon le caractère du morceau :

EXEMPLE. BEISPIEL. 

Dans le second cas il faut les exécuter avec la valeur prescrite par le Compositeur.

1^{re} Les petites notes se placent ordinairement sur le temps fort de la mesure ou sur la partie forte du temps. Une de leurs propriétés distinctives est, qu'on peut sans inconvénient les frapper simultanément avec les notes réelles des accords et leur donner même dans ce cas une très grande valeur :

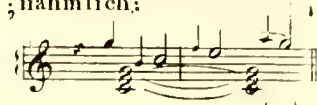
EXEMPLE. BEISPIEL. 

2^{de} Elles ont lieu principalement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure. On les place aussi quelquefois dans les parties intermédiaires et même dans la Basse, mais avec beaucoup de circonspection, car elles pourraient souvent défigurer les accords et les rendre durs et incertains.

3^{de} Elles se résolvent en descendant et en montant par degrés conjoints ; dans le premier cas, on les fait avec les notes telles qu'elles se trouvent dans la gamme du ton où l'on est. Dans le second cas, on en fait presque toujours des notes sensibles pour qu'elles ne fassent qu'un demi-ton avec les notes réelles.

VON DEN VORSCHLÄGEN, (KLEINEN NOTEN, GESCHMACKS-NOTEN, *Appoggiature.*)

Die Vorschläge werden auf zwei Arten geschrieben, nämlich :

Mit kleinen Noten : 

oder

Mit gewöhnlichen Noten : 

Im ersten Falle kann man sie, nach dem Charakter des Stückes, mit mehr oder minderem Gewichte ausführen :

Im zweiten Falle sind sie nach der Vorschrift des Tonsetzers zu spielen.

1^{ten}. Die Vorschläge stehen gewöhnlich auf dem guten Takttheile, oder auf der schweren Hälfte des Zeitmaasses. Eine ihrer unterscheidenden Eigenschaften ist, dass man sie ohne Übelstand mit den wesentlichen Noten des Accordes anschlagen, und ihnen dabei sogar eine grosse Bedeutung geben kann :



2^{ten}. Sie finden meistens in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme Statt. Bisweilen setzt man sie auch in die Mittelstimmen, ja sogar in den Bass, jedoch mit vieler Vorsicht ; denn sie könnten die Accorde oft entstellen und selbe hart und unbestimmt machen.

3^{ten}. Sie lösen sich, auf- und abwärts, in die Nebestufen auf, im Herabsteigen geschieht es in dieselben Töne, welche zur Tonleiter jener Tonart gehören, in der man sich eben befindet. Im Hinaufsteigen macht man fast immer aus ihnen empfindsame Noten, damit sie zu den wesentlichen Noten nur einen halben Ton bilden.

(*) Dans ce dernier exemple, il n'y a point de petites notes pour l'œil ; mais comme, sous le rapport de l'harmonie, elles dérivent du même principe que les précédentes, elles existent réellement pour l'oreille.

(*) In diesem letzten Beispiele giebt es fürs Auge keine Vorschläge ; aber da sie, in harmonischer Rücksicht, aus demselben Grundsatz entstehen wie die vorhergehenden, so sind sie für das Gehör eins und dasselbe.

(Anm. des Verf.)

EXEMPLE en C MAJEUR.

BEISPIEL in C DUR.

En montant.
Hinaufsteigend.

En montant.
Hinaufsteigend.

En montant et en descendant.
Auf und absteigend.

4^{es} Elles peuvent se faire aussi avec deux parties à la fois. EXEMPLE :

4^{tes} Sie können auch in zwei Stimmen zugleich vorkommen. BEISPIEL :

En Tierces.
In Terzen.

En Sixtes.
In Sexten.

Par mouvement contraire.
In wideriger Bewegung.

Dans ce cas, l'harmonie n'est qu'à trois parties, mais si les doubles petites notes étaient de courte valeur, comme croches ou double-croches, elle pourrait être à quatre parties et plus.

In diesem Falle ist die Harmonie nur dreistimmig, aber wenn die Doppelvorschläge von kurzem Werthe wären, (etwa Achteln oder Sechzehnteln) so könnte man sie auch im vier- und mehrstimmigen Satze anbringen.

5^e On place quelquefois deux *appoggiature* de suite de la manière suivante :

5^{tes} Bisweilen werden zwei *Appoggiaturen* nacheinander gesetzt, wie folgt :

6^e On peut successivement employer les petites notes et les notes passagères dans un même trait. (*)

6^{tes} Man kann, in derselben Stelle, von den Vorschlägen und von durchgehenden Noten abwechselnd Gebrauch machen. (*).

EXEMPLE.

BEISPIEL.

Autre exemple de petites Notes indiquées ici par une (+).

Anderes Beispiel von, (hier durch ein (+) angedeuteten) Vorschlägen.

(*) Les petites notes sont indiquées par une (-) et les notes passagères par une (+).

(*) Die Vorschläge werden hier durch ein (-), und die Durchgangsnote durch ein (+) angezeigt.

112

(1)

(2)

(5)

(4)

REMARQUES SUR CET EXEMPLE.

(1) Le *Me* fait une quinte inférieure en se résolvant. Cette résolution de la petite note est une exception qui ne peut avoir lieu que dans la partie supérieure, et en ayant soin de préparer la petite note; c'est-à-dire, en la frappant comme note intégrante dans l'accord précédent.

(2) Quoique la gamme de *Me* mineur dans laquelle on se trouve, semble exiger qu'on prenne *Ut* comme petite note de *Si*, il vaut mieux

BEMERKUNGEN ÜBER DIESES BEISPIEL.

(1) Das *E* macht, indem es sich auflöst, eine Unterquinte. Diese Auflösung des Vorschlages ist eine Ausnahme, die nur in der Oberstimme, und nur da anwendbar ist, wenn man Sorge getragen hat den Vorschlag vorzubereiten, das heisst, wenn die Vorschlagsnote im früheren Accorde, als eine wesentliche, angeschlagen wurde.

(2) Obwohl die *E*-moll-Scala, in der man sich eben befindet, zu fordern scheint, dass man *C* als Vorschlag zu dem *H* nehme, so ist

ici prendre *Ut* #, parceque l'*Ut* # chanterait mal avec le *La* # qui précède à cause de la tierce diminuée.

(3) Tout ce trait est un mélange de petites notes et de notes de passage qu'il faut se représenter comme étant écrit de la manière suivante :



On voit que non seulement les notes réelles, mais aussi les notes de passage, marquées ainsi (∞), sont précédées de petites notes.

(4) Il y a dans cette mesure trois petites notes à la fois; cela se pratique souvent sur le dernier accord des cadences.

Quand la petite note doit avoir une longue valeur, on fera bien de ne la frapper qu'après avoir fait entendre les accords sans aucun mélange de notes étrangères. Cette règle est surtout importante, lorsque l'on place les petites notes dans la Basse ou dans les parties intermédiaires.

hier das *Cis* doch besser, weil *C* einen übeln Gesang mit dem *A* bilden würde, welches, wegen der verminderten Terz, vorgeht.

(3) Diese ganze Stelle ist ein Gemisch von Vorschlägen und Durchgangsnoten, die man sich, als folgendermassen geschrieben, vorstellen muss:

Man sieht, dass nicht nur die wesentlichen, sondern auch die, (hier mit ∞ bezeichneten) Durchgangsnoten, mit Vorschlägen versehen sind.

(4) In diesem Takte befinden sich 3 Vorschläge zusammen; diess geschieht häufig auf dem letzten Accorde der Cadenzen.

Wenn ein Vorschlag von langer Dauer seyn soll, so wird man wohl thun, ihn nicht eher anzuschlagen, als nachdem der Accord früher, ohne Beimischung fremder Noten, hörbar gemacht worden ist. Diese Regel ist besonders wichtig, wenn die Vorschläge im Basse, oder in den Mittelstimmen vorkommen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.

Dans les deux derniers exemples, les petites notes peuvent se frapper avec les accords dans toutes les parties sans dureté, parcequ'elles sont de peu de valeur.

In den 2 letzten Beispielen können die Vorschlagsnoten in allen Stimmen ohne Härte mit den Accorden zugleich angeschlagen werden, weil sie von kurzem Werthe sind.

Lorsqu'on veut faire des petites notes dans une partie intermédiaire, il faut avoir soin d'éloigner les trois autres parties de celle où on les place.

Wenn man Vorschläge in eine Mittelstimme setzen will, muss man Sorge tragen, die andern drei Stimmen von derjenigen zu entfernen, wo sie vorkommen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.

Bon. Gut.

Moins bon. Weniger gut.

Elles peuvent s'employer aussi avec les accords brisés.

Sie können auch bei gebrochenen Accorden angewendet werden.

Accords plaqués. Feste Accorde.

Mêmes accords brisés. Selbe Accorde gebrochen.

Accords plaqués avec des petites notes. Feste Accorde mit Vorschlägen.

Même accords brisés avec des petites notes. Dieselben gebrochen mit Vorschlägen.

Il y a certains agrémens mélodiques et même des traits entiers qui s'écrivent avec des *petites Notes*; Mais il ne faut pas croire que cette suite de *petites Notes* soit entièrement composée d'*Appoggiature*. C'est alors un mélange de notes réelles, de notes passagères et de notes de goût.

Es giebt gewisse melodische Verzierungen und selbst ganze Stellen, welche mit *kleinen Noten* geschrieben werden; aber man darf nicht glauben, dass diese ganze Reihen kleiner Noten nur aus Vorschlägen (*Appoggiaturen*) zusammen gesetzt sind. Es ist sodann ein Gemisch von wesentlichen, durchgehenden und Vorschlags-Noten.

EXEMPLE. BEISPIEL.

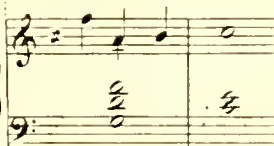
Point d'orgue. Orgelpunkt.

Nous avons dit plus haut que les petites notes qui se résolvent en montant, font un demi-ton avec leurs notes réelles. Voici néanmoins deux exceptions, à cette règle :

Wir sagten früher, dass die Vorschläge welche sich aufwärts auflösen, einen halben Ton zu ihrer wesentlichen Noten-bilden. Hier sind jedoch zwei Ausnahmen von dieser Regel :

EXEMPLE.
BEISPIEL.

1.
Dans l'exemple précédent, le La ♯ trappé après Fa chanterait mal et il vaut mieux faire La ♮.



In vorstehendem Beispiele würde das Ais, nach dem F ange = schlagen, übel klingen, und folglich ist A besser.

2.
Dans cet exemple, la petite note est préparée, c'est-à-dire, trappée dans l'accord précédent comme note réelle, et l'harmonie fait une cadence parfaite. C'est sous cette double condition qu'on peut faire Ré à la lieu de Ré♯.



In diesem Beispiele ist die Vorschlagsnote vorbereitet, das heißt, im vorhergehenden Accorde als wesentliche Note angeschlagen; und die Harmonie macht eine ganze Cadenz. Unter dieser doppelten Bedingung kann man D statt Dis setzen.

C'est avec raison qu'en France on appelle les petites notes, *Notes de trôut*; car c'est lui qui en dirige l'emploi, surtout lorsqu'elles sont placées dans la Melodie.

Mit Recht nennen wir die Vorschläge *Geschmacksnoten*, denn der Geschmack ist es, der den Gebrauch leitet, besonders wenn sie in der Melodie statt finden.

19.) Anmerkung des Übersetzers. Aus diesem Abschnitte über die Vorschläge kann übrigens der Schüler entnehmen, dass, wenn er bisweilen in Compositionen, (besonders aus der neuesten Zeit) auf ganz fremdartig zusammengesetzte, neu scheinende Accorde und Harmonien stößt, die weder in der Klassenordnung der Accorde befindlich sind, noch sich aus den festgesetzten Regeln der Harmonielehre erklären lassen, er ihre Entstehung dem (jetzt freilich bisweilen allzu freien) Gebrauche der *Appoggiaturen*, &c. . . zuzuschreiben hat.

III.

DES SYNCOPES.

Les Syncopes sont de petits retards des notes réelles ainsi que des notes de passage et des petites notes.

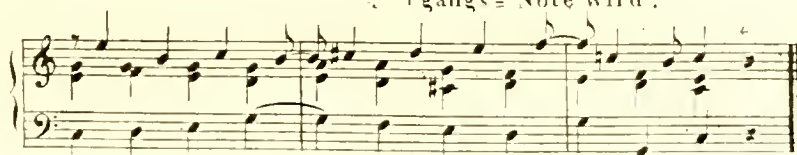
Nous ne parlerons ici que des Syncopes qui renferment des sons étrangers aux accords; car l'exemple suivant, qui ne contient que des notes réelles, ne fournit aucune remarque sur cette espèce de notes accidentelles.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les Syncopes dont nous avons à parler sont celles dont la seconde moitié devient note accidentelle :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



D. et C. N. 2 4 1 7 0.

III.

VON DEN SYNKOPEN. (zertheilten Noten.)

Die Synkopen sind kleine Verzögerungen der wesentlichen, durchgehenden, oder Vorschlags = Noten.

Wir werden hier nur von jenen Synkopen reden, welche die, den Accorden fremden Noten betreffen; denn das folgende Beispiel, das nur aus wesentlichen Accords = Noten besteht, biethet keine Gelegenheit zu Bemerkungen über diese Gattung zufälliger Veränderungen dar.

Die Synkopen von denen wir zu reden haben, sind jene, wovon die zweite Hälfte zweier Durchgangs = Note wird :

Ce qui devient encore plus visible en écrivant ce même exemple de la manière suivante :

Was noch deutlicher sichtbar wird, wenn man dasselbe Beispiel auf folgende Art schreibt :

Même exemple.

Selbes Beispiel.



On voit que la seconde moitié de la Syncope, marquée par une (+), est une note étrangère à l'accord qui est placé au-dessous ; et que la bonne note de ce même accord n'arrive qu'après. Cela nous conduit à observer que la seconde moitié de la note syncopée représente toujours la note qui suit. Dans l'exemple précédent, la seconde moitié du *Mi* représente le *Si* ; la seconde moitié du *Si* représente l'*Ut*, et ainsi de suite. Par conséquent, pour s'assurer si les Syncopes sont placées convenablement, il faut faire commencer chaque note syncopée la moitié de sa valeur plutôt, et la frapper sur l'accord même auquel elle appartient.

Même exemple non syncopé.

Man sieht, dass die zweite (durch ein + bezeichnete) Hälfte der Syncope eine, dem untergelegten Accorde fremde Note ist ; und dass die gute, dem Accorde zugehörige Note erst später kommt. Diess führt zu der Bemerkung, dass die zweite Hälfte der Syncope stets die folgende Note vorstellt, (oder ersetzt). Im vorstehenden Beispiele stellt die 2^{te} Hälfte des *E* schon das *H*, die 2^{te} Hälfte des *H*, das *C'*, vor u.s.w. Um sich also zu überzeugen, ob die Syncopen regelmässig gesetzt worden sind, muss man jede Syncope um die Hälfte ihres Werthes früher, und also mit dem ihr zugehörigen Accorde zugleich anschlagen.

Dasselbe, nicht syncopirte Beispiel.



Si l'Harmonie n'est pas correcte, après avoir fait subir cette épreuve aux Syncopes, elles sont mauvaises.

Dans un mouvement vif, il peut y avoir des Syncopes de la valeur suivante :

Wenn, nach dieser Probe, die Harmonie nicht richtig ist, so sind die Syncopen schlecht.

Im lebhaften Zeitmaasse kann es Syncopen von folgendem Werthe geben :



De même, dans un mouvement modéré, il peut y en avoir de cette valeur :

Eben so im gemässigten Tempo von folgendem Werthe :



Elles peuvent se faire aussi dans deux parties à la fois :

Auch können sie in zwei Stimmen zugleich stattfinden :



Elles ne s'employent guère que dans la Mélodie ; rarement dans les parties intermédiaires et encore plus rarement dans la Basse, elles n'en sont cependant point exclues .

Sie werden meistens nur in der Melodie, selten in den Mittelstimmen, noch seltener in der Basse angewendet ; doch sind sie davon nicht ausgeschlossen .

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Comme les Syncopes se frappent à contre-temps, il faut nécessairement qu'il y ait dans l'Harmonie au moins une partie qui ne syncope pas et qui marque tous les temps de la mesure, afin de ne pas la rendre incertaine ou difficile à saisir .

Da die Syncopen taktwidrig, (auf dem schwachen Takttheil, oder im Contratempo) ange schlagen werden, ist es nothwendig, dass in der Harmonie wenigstens eine Stimme nicht synkopiert sey, um den Takt anzugeben, und damit nicht die ganze Stelle ungewiss und unfasslich sey .

20 .) Anmerkung des Übersetzers. Man findet übrigens im Beethoven und einigen Neuern, Stellen, wie folgendes, die, von kurzer Dauer und in raschem Tempo, von grosser, eigenthümlicher Wirkung sind.

Allegro molto.



Die Unruhe die in dieser Bewegung liegt, spannt, an gehörigem Orte angebracht, die Aufmerksamkeit des Hörers auf ungewöhnliche Art .

Les Syncopes peuvent être en même temps des notes de passage ou des petites notes .

Die Syncopen können zugleich durchgehende oder Vorschlags = Noten seyn .

EXEMPLES.

BEISPIELE.

Notes de Passage syncopées.
Synkopierte Durchgangsnoten.



Petites notes syncopées.
Synkopierte Vorschläge.



Petites notes doubles.
Doppelte Vorschläge.



Voici des exemples plus étendus sur la même matière :

Hier sind ausgedehntere Beispiele über denselben Gegenstand.



Dans un mouvement modéré, les Syncopes de la valeur suivante ne peuvent se faire que dans la partie supérieure.

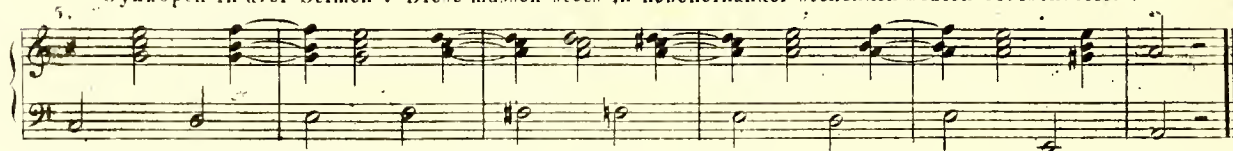
In einem gemässigten oder langsamen Zeitmaasse können Synkopen von folgender Dauer nur in der Oberstimme angebracht werden.



Syncopes dans une partie intermédiaire.
Synkopen in einer Mittelstimme.



Syncopes dans trois parties à la fois. Elles doivent toujours marcher par degrés conjoints.
Synkopen in drei Stimmen. Diese müssen stets in nebeneinander stehenden Stufen fortschreiten.



Syncopes dans la Basse.
Synkopen im Bass.



Une suite de Syncopes dans la Basse, aussi longue que celle des deux exemples ci-dessus, ne pourrait se faire que sur le Piano ou la Harpe; partout ailleurs et surtout dans l'Orchestre elle serait trop difficile à exécuter, et comme elle contrarierait trop longtemps la mesure, elle deviendrait, par cela même, pénible à l'Auditeur.

IV.

DES SUSPENSIONS
ou PROLONGATIONS.

De toutes les espèces de notes accidentelles, les Suspensions sont les plus remarquables, les plus intéressantes et les plus estimées. Une Suspension quelconque exige, sans aucune exception, les conditions suivantes :

- 1^{re} La suspension doit être préparée.
- 2^e Elle doit tomber sur les Temps forts de la mesure.
- 3^e Elle doit se résoudre toujours diatoniquement en descendant, rarement en montant.
- 4^e Cette résolution doit tomber sur les Temps faibles de la mesure.

EXEMPLE .
BEISPIEL .

La Préparation et la Résolution doivent être toujours des notes réelles. La Suspension seule est note accidentelle. Il faut au moins deux accords pour employer une Suspension, dont le premier pour la Préparation, le second pour la Suspension et la Résolution. La Suspension représente la note sur laquelle elle fait sa résolution: il faut toujours pouvoir mettre la résolution à la place de la Suspension si on voulait supprimer cette dernière: sans cette condition, la Suspension est mauvaise.

Eine Reihe Synkopen im Basse, von solcher Länge, wie in den zwei letzteren Beispielen nur auf dem Pianoforte oder der Harfe ausführbar; sonst überall, und besonders im Orchester, wäre sie schwer auszuführen, und, da sie so lange dem Taktgeföhle widerspricht, würde sie endlich auch dem Zuhörer dadurch peinlich werden.

IV.

VON DEN VERZÖGERUNGEN, VER
LÄNGERUNGEN (AUFHALTUNGEN).

Von allen Arten durchgehender und zufälliger Noten, sind die Verzögerungen die merkwürdigsten, interessantesten und geschätztesten. Jede Art von Verzögerungen fordert, ohne alle Ausnahme, folgende Bedingungen:

- 1^{tens} Die Verzögerung muss vorbereitet werden.
- 2^{tens} Sie muss auf die schweren (guten) Takttheile fallen.
- 3^{tens} Sie muss sich stets diatonisch, abwärts, selten aufwärts auflösen.
- 4^{tens} Diese Auflösung selber muss auf die leichten (schlechten) Takttheile fallen.

Die Vorbereitung und Auflösung müssen immer wesentliche Noten bilden. Die Verzögerung allein ist eine Durchgangsnote. Es bedarf wenigstens zweier Accorde um eine Verzögerung anzuwenden, nämlich den ersten zur Vorbereitung, den zweiten zur Verzögerung selber und zur Lösung. Die Verzögerung stellt die Note vor, in welche sie, sich auflösend, übergeht: man muss immer die Auflösung anstatt der Verzögerung setzen können, wenn man die letztere völlig weglassen oder unterdrücken wollte: ohne diese Bedingung ist die Verzögerung schlecht.

La Préparation doit avoir au moins autant de valeur que la Suspension. Mais la Suspension peut avoir plus de valeur que la Résolution. Dans les mesures à trois temps, il arrive cependant assez fréquemment que la Préparation a une valeur moindre que la Suspension. Voici un tableau dans lequel nous avons indiqué par un (—) les temps de la mesure sur lesquels on peut faire des Suspensions et par un (∞) ceux sur lesquels on peut les résoudre :

Der Vorbereitungs = Accord soll wenigstens von demselben Werthe (von gleicher Dauer) seyn wie der Verzögernde. Dieser letztere aber kann länger als die Auflösung seyn. Im $\frac{3}{4}$ Takt kommt jedoch der Fall oft, dass der Verzögerungs = Accord länger gehalten wird als der Vorbereitende. Hier ist eine Tabelle, wo wir durch ein (—) anzeigen, auf welchem Takttheile eine Verzögerung, und durch ein (∞), wo eine Auflösung angebracht werden kann :

Dans les Mouvements lents.
Im langsamen Zeitmaasse.

La Suspension peut avoir la valeur d'une mesure entière; dans ce cas, la résolution se fait sur le premier temps de la mesure suivante.

Die Verzögerung kann einen ganzen Takt ausfüllen; in diesem Falle kommt die Auflösung auf den ersten Theil des nachfolgenden Taktes.

Les Suspensions sont simples ou doubles: les simples sont celles où l'on ne suspend qu'une seule note dans une partie quelconque, et qui n'exigent qu'une seule préparation. Les doubles sont celles où l'on suspend deux notes à la fois dans deux parties différentes et qui exigent par conséquent double préparation.

Die Verzögerungen sind einfach oder doppelt; die einfachen sind, wo nur eine Note in irgend einer Stimme zurückgehalten wird, und die nur einer Vorbereitung bedürfen. Die doppelten sind, wo man zwei Noten zugleich, in zwei verschiedenen Stimmen verzögert, und also doppelter Vorbereitung bedarf.

Nous avons dit plus haut qu'il fallait au moins deux accords pour employer une Suspension. Il arrive souvent aussi que l'on prend trois accords dont le premier se place sous la préparation le second sous la suspension et le troisième sous la résolution. D'après ces remarques nous diviserons les Suspensions :

Wir sagten früher, dass man wenigstens zweier Accorde bedürfe, um eine Verzögerung anzubringen. Oft geschieht es, dass man dazu 3 Accorde gebraucht, wovon der erste unter der Vorbereitung, der zweite unter der Verzögerung und der dritte unter der Auflösung seinen Platz hat. Nach diesen Bemerkungen theilen wir also die Verzögerungen folgendermassen ein :

1^{re} En Suspensions simples
avec deux accords: . .

1^{re} En Einfache mit
zwei Accorden :

2^e En Suspensions simples
avec trois accords . .



3^e En Suspensions doubles
avec deux accords . .



4^e En Suspensions doubles
avec trois accords . .



On suspend généralement :

1^{re} La tierce et la note fondamentale dans les accords parfaits ;

2^{de} La tierce dans les accords de septième ;

3^{de} La note sensible dans la septième diminuée, dans la sixte augmentée, dans la quarte et sixte augmentées et en général dans tous les accords où elle se trouve . Les autres notes dans tous ces accords se suspendent rarement et les cas n'en peuvent être bien connus que par une grande pratique . Nous en avons indiqué la plus grande partie dans ce qui suit .

L'intervalle que la Suspension fait avec la Basse peut être une Tierce, ou une Quarte, ou une Quinte, ou une Sixte, ou une Septième, ou une Neuvième .

La Quarte, la Septième et la Neuvième sont les Suspensions les plus usitées :

Les Suspensions simples avec deux accords font leur résolution de la manière suivante :

La Tierce sur la Seconde .

Die Terz in die Secunde .



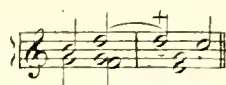
La Quinte sur la 4^{te} .

Die Quint in die Quart .



La Septième sur la Sixte .

Die Septime in die Sext .



2^{te} In Einfache mit
drei Accorden .



3^{te} In Doppelte mit
zwei Accorden .



4^{te} In Doppelte mit
drei Accorden .



Man verzögert meistens :

1^{te} Die Terz und die Grundnote in den vollkommenen Dreiklängen ;

2^{te} Die Terz in den Septimen = Accorden ;

3^{te} Die empfindsame Note im verminderten Septimen = Accorde, im übermässigen Sext = Accorde, im übermässigen Quart = Sext = Accorde, und überhaupt in allen Accorden, wo die Note sensible befindlich ist . Die übrigen Noten in allen diesen Accorden verzögert man selten, und die Fälle können nur durch grosse Übung erkannt werden . Im Folgenden haben wir die meisten angezeigt .

Das Intervall, welches durch die Verzögerung hervorgebracht wird, kann eine Terz, oder Quart, oder Quint, oder Sext, oder Septime, oder eine None seyn .

Die Quart, Septime, und None bilden die gebräuchlichsten Verzögerungs = Intervalle .

Die einfachen Verzögerungen mit zwei Accorden lösen sich folgendermassen auf :

La Quarte sur la Tierce .

Die Quart in die Terz .



La Sixte sur la Quinte .

Die Sext in die Quint .



La Neuvième sur l' Octave .

Die None in die Octave .



Ces Suspensions s'indiquent ordinairement par des chiffres, de la manière suivante :

3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8.

Comme toutes ces Suspensions (excepté la Neuvième sur l'Octave) peuvent se renverser, en mettant la Suspension dans la Basse et la note de la Basse dans une partie haute, elles présentent le tableau suivant :

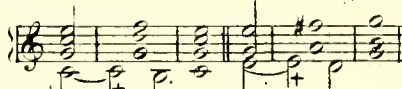
La 3-2 devient 6-7.

Aus der 3-2 wird 6-7.



La 5-4 devient 4-5.

Aus der 5-4 wird 4-5.



La 7-6 devient 2-3.

Aus 7-6 wird 2-3.



La Suspension de 9-8 est remarquable, 1^{re} en ce qu'on y frappe sous la Suspension la note suspendue elle-même à la distance d'une neuvième.

2^e

EXEMPLE. UT suspendu par RE.

Ce qui peut avoir lieu non seulement entre la Basse et une partie haute, mais quelquefois aussi dans deux parties supérieures dans l'Harmonie à quatre.

EXEMPLE. On 9-8 a lieu entre la seconde et la 4^{me} partie.

2^e En ce qu'elle n'est pas renversable; ainsi on ne peut faire dans aucun cas :



Les Suspensions de 4-3, 7-6 et 9-8, sont aussi très remarquables en ce qu'elles peuvent se résoudre sur le renversement de l'accord suspendu, ou sur un nouvel accord.

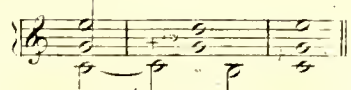
Diese Verzögerungen werden durch Ziffern gewöhnlich folgendermassen angedeutet :

3-2, 4-3, 5-4, 6-5, 7-6, 9-8.

Da alle diese Verzögerungen, (mit Ausnahme der None in die Octave) umgekehrt werden können, indem man die Verzögerung selber in den Bass, und die Bassnote in eine Oberstimme setzt, so gestaltet sich daraus Folgendes :

La 4-3 devient 5-6.

Aus der 4-3 wird 5-6.



La 6-5 devient 3-4.

Aus 6-5 wird 3-4.



Die Verzögerung von 9-8 ist bemerkenswerth; 1^{ten} weil man in derselben unter der Verzögerungsnote den Ton als None anschlägt, welcher oben verzögert wurde.

BEISPIEL. Das C durch das D verzögert.

Was nicht nur zwischen dem Basse und einer hohen Stimme, sondern auch oft im vierstimmigen Satze zwischen zwei Oberstimmen selber statt haben kann.

BEISPIEL. Wo sich die 9-8 in der 2^{ten} und 4^{ten} Stimme befindet.

2^{ten} weil sie nicht umkehrbar ist; also kann man auf keinen Fall setzen :

Die Verzögerungen von 4-3, 7-6, 9-8, sind ebenfalls sehr merkwürdig hinsichtlich ihrer Eigenschaft, dass sie sich in die Umkehrung des verzögerten Accordes, oder auch in einen neuen Accord auflösen können.

(*) Cette Suspension est à peine praticable dans la Basse; d'ailleurs elle est consonnante et perd par là tout l'effet de cette sorte de Notes Accidentelles.

(*) Diese Verzögerung ist im Basse kaum anwendbar überdies ist sie consonant und verliert dadurch alle die Wirkung, die dieser Gattung von zufälligen Noten eigenthümlich ist.

Nous allons donner ici un tableau des différentes résolutions de chacune de ces trois suspensions. Wir geben hier eine Tabelle der verschiedenen Auflösungsarten dieser drei Verzögerungen.

4-3. 4-3. 4-4 dont la seconde 4^{te} est augmentée, wovon die 2^{te} Quart übermässig ist. 7-5

4-5. 4-6. 6-5 Sixte augmentée, übermässige Sexte. 7-6.

7-6. ou oder. ou oder. 7-3.

7-5^{te} diminuée. ou oder. 7-2.

7-5^{te} diminuée. 7-2.

9-8. ou oder. ou oder. 9-3.

9-5^{te} diminuée. 9-6.

9-5^{te} diminuée. 9-6.

9-7^{me} diminuée. rarement, selten. 9-2^{de} majeure.

9-7^{me} diminuée. 9-2^{de} majeure.

Les Suspensions dans la Basse avec trois accords sont rares ; cependant les exemples suivants peuvent se pratiquer avec succès :

Im Basse sind die Verzögerungen mit drei Accorden selten ; doch können die folgenden Beispiele mit Erfolg angewendet werden :

1. 2. 3. 4.

5. 6. ou oder.

En examinant avec attention tous ces exemples, on s'apercevra facilement que presque tous les accords de la classification sont plus ou moins susceptibles d'être suspendus; cependant les deux accords parfaits, l'accord diminué, l'accord de Septième dominante et l'accord de Sixte augmentée, (dont on ne suspend que la Sixte, ce qui donne la suspension 7-6,) sont ceux où l'on emploie plus fréquemment les suspensions; les autres accords, étant déjà par eux-mêmes suffisamment dissonans, pourraient, en y plaçant des suspensions, être trop défigurés.

Voici quelques marches bonnes à connaître où les suspensions simples sont fréquemment employées.

Wenn man diese Beispiele aufmerksam untersucht, so wird man leicht finden, dass fast alle Klassen=Accorde der Verzögerungen fähig sind; indessen sind die zwei Dreiklänge, und der verminderte, so wie der Dominanten=Sept=Accord, ferner der übermässige Sext=Accord, (von welchem man nur die Sext verzögert, was dann die Verzögerung von 7-6 giebt,) diejenigen Accorde; in welchen man die Verzögerungen am häufigsten anbringt; die andern, ohnehin schon hinreichend dissonierenden Accorde, würden durch hinzugefügte Verzögerungen zu sehr entstellt werden.

Hier folgen einige Gänge, in welchen die einfachen Verzögerungen häufig vorkömen, und die zu kennen vorthellhaft ist.

N^o 1.

N^o 2.

N^o 3.

N^o 4.

N^o 5.

N^o 6.

Marche de Septièmes dominantes avec des Suspensions.
Fortschreitung von Dominanten = Septimen mit Verzögerungen.

Voici deux exemples dans les quels on pourrait pratiquer des suspensions de la manière suivante :

Hier sind zwei Beispiele, wo man die Verzögerungen auf folgende Weise anwenden könnte :

N^o 1. N^o 2. N^o 1. N^o 2.

Nous avons indiqué ce qu'il est le plus essentiel de savoir sur les suspensions simples avec deux et trois accords. C'est de cette sorte de suspensions qu'on peut faire le plus d'usage.

Wir haben das wichtigste über die einfachen Verzögerungen mit 2 oder 3 Accorden angezeigt. Von dieser Gattung der Verzögerungen kann man am häufigsten Gebrauch machen.

(*) Cet accord présente à l'oeil un accord de Septième de 4^{me} espèce (Si^b, Re, Fa, La,) avec lequel il ne faut pas le confondre; car, comme tel, il n'aurait ni une résolution régulière, ni la Série d'accords que nous lui avons assignée. On peut souvent faire de pareilles méprises avec des Suspensions; et il importe d'y faire beaucoup d'attention, afin de ne pas faire de fausses résolutions et de mauvaises liaisons entre les accords.

(*) Dieser Accord erscheint dem Auge als ein Septimen = Accord vierter Gattung, (B, D, F, A,) mit welchem man ihn jedoch nicht verwechseln muss; denn, als solcher, würde er weder eine regelmässige Auflösung, noch die, ihm hier gegebene Accordenfolge haben. Man kann sich durch die Ähnlichkeit solcher Accorde mit den Verzögerungen oft täuschen, und es ist wichtig, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, um nicht zwischen den Accorden falsche Auflösungen und schlechten Zusammenhang zu machen.

Quant aux suspensions doubles, elles sont moins usitées et offrent beaucoup moins de ressource. Pour faire une double suspension, il faut nécessairement 1^{re} double préparation, 2^{de} double résolution; et il arrive fréquemment que l'accord qui précède la suspension ne fournit pas les deux notes indispensables pour la préparation. C'est par cette raison que les suspensions doubles ne peuvent s'employer que rarement. Elles ne se font qu'entre les parties hautes.

La résolution d'une suspension double se fait de deux manières, 1^{re} en résolvant les deux suspensions en même temps ou 2^{de} en les résolvant l'une après l'autre.

Voici des exemples de suspensions doubles avec deux et trois accords.

Suspension double dont les deux parties se résolvent en même temps :



Lorsqu'on veut résoudre l'une des deux suspensions avant l'autre, il faut 1^{re} résoudre l'inférieure avant la supérieure, quand les deux parties sont en sixtes,



2^{de} résoudre la supérieure avant l'inférieure, quand les deux parties sont en tierces.



Was die doppelten Verzögerungen betrifft, so sind sie seltener anzuwenden und bieten auch weniger Hülfsmittel zur Abwechslung dar. Eine doppelte Verzögerung auszuführen bedarf es nothwendigerweise 1^{ten} doppelter Vorbereitung, 2^{ten} doppelter Auflösung, und oft geschieht es, dass der Accord, welcher der Verzögerung vorausgeht, nicht die beiden, zur Vorbereitung unerlässlichen Noten enthält. Aus dieser Ursache können Doppel-Verzögerungen nur selten angebracht werden. Sie finden nur in den Oberstimmen statt.

Die Auflösung einer Doppel-Verzögerung wird auf zwei Arten bewirkt: 1^{ten} indem beide Verzögerungen zugleich aufgelöst werden; 2^{ten} indem man eine nach der andern auflöst.

Hier folgen Beispiele über Doppel-Verzögerungen mit zwei und mit drei Accorden.

Doppel-Verzögerung, wo beide Stimmen sich zugleich auflösen:



Wenn man die eine dieser Verzögerungen vor der andern auflösen will, so muss 1^{ten} die tiefere vor der höheren aufgelöst werden, wenn die beiden Stimmen Sexten bilden,

Suite de Suspensions doubles où une partie se résout après l'autre :

Förtssetzung von Doppel-Verzögerungen, wo eine Stimme sich nach der andern auflöst :

Autre EXEMPLE .

Anderes BEISPIEL .

Voici encore une Succession remarquable de Suspensions doubles :

Hier noch eine bemerkenswerthe Reihe von Doppel-Verzögerungen :

Même exemple à trois temps avec une résolution successive de la suspension double :

Selbes Beispiel im $\frac{3}{4}$ Takt mit nacheinander folgender Auflösung der Doppelverzögerungen .

Ces exemples sont suffisants pour démontrer la manière de traiter les suspensions doubles avec deux et trois accords, soit en les résolvant simultanément soit successivement.

Il est quelquefois permis de traiter les suspensions de la manière suivante :

1^{re} La Préparation et la Suspension frappées au lieu d'être liées.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Dans ce dernier exemple, la suspension monte d'un ton entier; mais ce cas, beaucoup plus rare, ne peut se pratiquer que dans la partie la plus haute et lorsque la résolution se fait sur la tierce de la tonique.

On peut aussi mêler des notes de passage aux Suspensions; mais il faut que cela se fasse de manière à ne pas nuire à leur effet, ainsi qu'à celui de la préparation et de la résolution. Nous donnerons à ce sujet la règle suivante.

Les notes qui se frappent exactement sous la préparation, la suspension et la résolution, doivent être des *Notes réelles* et non des *Notes de passage*.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Les notes réelles de la Basse sont :



et frappent précisément sous la Préparation, la Suspension et la Résolution.

La Suspension est une dissonnance, souvent très-forte, qui n'a de charme que quand elle est bien préparée et surtout bien résolue. En frappant une note de passage exactement sous la préparation, la suspension ou la résolution, on pourrait en détruire l'effet et rendre l'harmonie incertaine et dure. Ainsi les notes de passage ne peuvent se placer que :

- 1^{re} Entre la préparation et la suspension.
- 2^{de} Entre la suspension et la résolution.
- 3^{de} Après avoir frappé l'accord de la résolution avec ses notes réelles.

Voici des exemples sur le mélange des notes de passage avec les suspensions :



In diesem letzten Beispiele steigt die Verzögerung um einen ganzen Ton; doch kann dieses weit seltenere Fall nur in der höchsten Oberstimme, und wenn die Auflösung auf die Terz von der Tonica erfolgt, statt haben.

Man kann die Verzögerungen auch mit Durchgangsnoten vermischen; doch muss dieses auf eine Art geschehen, dass weder ihrer Wirkung noch der Vorbereitung und Auflösung geschadet werde. Wir geben hierüber folgende Regel.

Diejenigen Noten, welche genau unter der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung angeschlagen werden, müssen *wesentliche Noten*, und *keine durchgehenden* seyn.

Die Bass-Grundnoten sind :



und werden genau mit der Vorbereitung, Verzögerung, und Auflösungs-Note angeschlagen.

Die Verzögerung ist eine, bisweilen sehr starke Dissonanz, die nur durch gute Vorbereitung, und vorzüglich durch gute Auflösung reizend seyn kann. Wenn man eine Durchgangs-Note genau mit der Vorbereitung, Verzögerung und Auflösung anschlagen würde, so zerstörte man die Wirkung, und die Harmonie würde ungewiss und hart. Also können die Durchgangsnoten nur gesetzt werden :

- 1^{teins} Zwischen die Vorbereitung u. Verzögerung.
- 2^{teins} Zwischen die Verzögerung u. Auflösung.
- 3^{teins} Nachdem man den auflösenden Accord mit seinen wesentlichen Noten angeschlagen hat.

Hier sind Beispiele über die Mischung der durchgehenden mit den Verzögerungs-Noten.

The musical score is organized into four systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The notation includes various note values, rests, and fingerings. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

System 1: Treble clef has a whole note chord (F4, A4, C5) followed by a half note (G4). Alto clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Bass clef has a half note (F3) followed by a half note (G3). Fingerings: 5-6, 9-6, 9-6, 5-6.

System 2: Treble clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Alto clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Bass clef has a half note (F3) followed by a half note (G3). Fingerings: 4-3, 6, 4-3, 5-6, 9-6, 9-6, 9-6, 9-6.

System 3: Treble clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Alto clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Bass clef has a half note (F3) followed by a half note (G3). Fingerings: 4-3, 9-6, 7-6, 4-3, 4-3.

System 4: Treble clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Alto clef has a half note (F4) followed by a half note (G4). Bass clef has a half note (F3) followed by a half note (G3). Fingerings: 9-6, 9-8, 9-8, 7-6, 9-6, 9-6.

The first system shows a piano staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a more complex arrangement with a piano staff, a middle staff with chords, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Les Suspensions peuvent aussi s'employer en brisant les accords.

Die Verzögerungen können auch bei gebrochenen (*figurirten oder arpeggirten*) Accorden angewendet werden. BEISPIEL.

EXEMPLE.

Accords plaqués et liés.
Gepl. und gebundene Accorde.
Accords brisés.
Gebrochene Accorde.

This section contains two systems of musical notation. The first system shows a piano staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system shows a more complex arrangement with a piano staff, a middle staff with chords, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

This section contains a single system of musical notation. It shows a piano staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

En comparant les accords brisés aux mêmes accords plaqués, on trouvera que les suspensions sont également bien préparées et résolues dans les uns comme dans les autres. La seule différence est que toutes les notes se frappent simultanément dans les accords plaqués, tandis qu'elles se frappent successivement dans les accords brisés.

Il arrive quelquefois qu'une suspension passe par une note intermédiaire avant de se résoudre.

EXEMPLE.



Cette note intermédiaire appartient ordinairement à l'accord qu'on place sous la suspension, comme aux Numéros 1, 2 et 4. Dans le N° 3 le *Si* est une petite note qui précède la résolution. Voici un cas de ce genre, que l'on rencontre assez fréquemment dans les cadences de la musique d'Eglise :



Dans cet exemple, le *La* de la partie supérieure se trouve placé entre la suspension *Ut* et la résolution *Si*.

Les Suspensions peuvent aussi être variées; mais ce moyen est extrêmement restreint; en voici un exemple :

Suite de Suspensions doubles.
Eine Folge von Doppelverzögerungen.

Mêmes Suspensions variées.
Dieselben Verzögerungen variiert.

Mêmes Suspensions variées autrement.
Dieselben auf andere Art variiert.



Wenn man die gebrochenen Accorde mit denselben in fester Gestalt vergleicht, so wird man finden, dass die Verzögerungen in den einen wie in den andern gleich gut vorbereitet und aufgelöst sind. Der einzige Unterschied ist, dass in den festen Accorden die Noten auf einmal, in den gebrochenen aber nacheinander angeschlagen werden.

Es geschieht bisweilen, dass eine Verzögerung erst vermittelt einer Zwischennote zur Auflösung übergeht.

BEISPIEL.

Diese Zwischennote gehört gemeinlich demjenigen Accorde an, den man unter die Verzögerung setzt, wie N° 1, 2 und 4. In N° 3 ist das *H* ein Vorschlag, der der Auflösung vorangeht. Hier ist ein Fall dieser Art, den man ziemlich häufig in den Cadenzen der Kirchenmusik findet.

In diesem Beispiele ist das *A* in der oberen Stimme zwischen dem verzögerten *C* und zwischen dem auflösenden *H*.

Die Verzögerungen können auch variirt (verändert) werden; doch ist dieses sehr beschränkt. Hier davon ein Beispiel :

Quand les Suspensions sont très courtes, on peut les envisager comme des Syncopes; mais il ne faut pas confondre les unes avec les autres; car on peut syncoper des notes de passage et des petites notes, comme nous l'avons vu, et résoudre la syncope sur un intervalle quelconque; ce qui est impraticable pour les suspensions. La syncope est toujours de courte durée; la suspension au contraire peut être de très longue durée.

Les Suspensions ennoblissent l'harmonie; elles rendent souvent neuf et piquant ce qui est usé et sans sel; la marche de Sixte suivante,

Wenn die Verzögerungen sehr kurz sind, kann man sie als Syncopen ansehen; doch muss man die einen nicht mit den andern verwechseln, denn man kann, wie wir gesehen haben, durchgehende Noten und Vorschläge syncopieren, und die Synkope in irgend ein Intervall auflösen; was jedoch bei den Verzögerungen nicht ausführbar ist. Die Synkope ist stets nur von kurzer Dauer während die Verzögerung sehr lange währen kann.

Die Verzögerungen veredeln die Harmonie; sie bringen Neuheit und Interesse in die Stellen, welche sonst verbraucht und geistlos wären; der folgende Sextengang,



qui a par elle-même fort peu d'intérêt, peut devenir saillante aux moyens des suspensions.

der an sich sehr unbedeutend ist, kann mit Hilfe der Verzögerungen sehr ausgezeichnet ausprechen.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Voici encore quelques exemples sur cet article important et sur lequel on ne saurait trop en donner :

Hier noch einige Beispiele über diesen wichtigen Gegenstand, über den man deren nicht genug geben könnte :

1. Suspensions avec des Notes de Passage dans la Basse.

1. Verzögerungen mit Durchgangsnoten im Basse.



2. Notes de Passage dans la partie intermédiaire.

2. Durchgangsnoten in der Mittelstimme.



Notes de Passage dans la partie supérieure.

3. } Durchgangsnoten in der Oberstimme.



Suspensions dans la Basse.

4. } Verzögerungen im Basse.

Succession de 7^{es} diminuées suspendues.

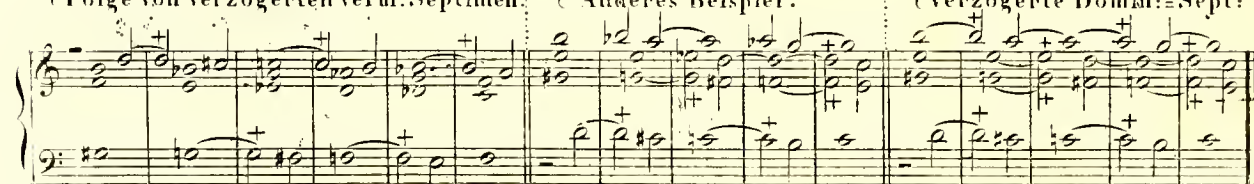
Autre Exemple.

7^{es} Dominantes suspendues.

5. } Folge von verzögerten verminderten Septimen.

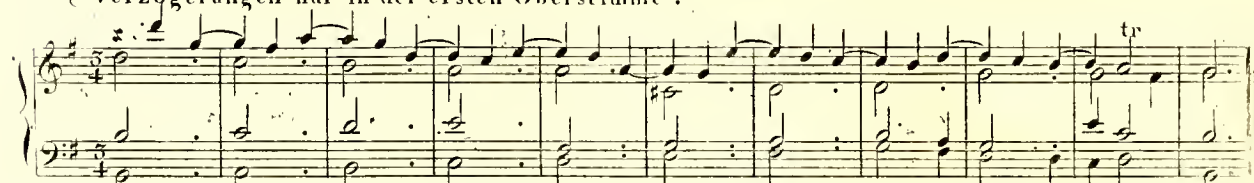
6. } Anderes Beispiel.

7. } Verzögerte Dominante = Septime.



Suspensions dans la partie supérieure seulement.

8. } Verzögerungen nur in der ersten Oberstimme.



Suspensions dans la Basse seulement.

9. } Verzögerungen nur im Basse.

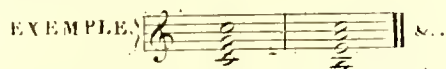


10. Les suspensions se préparent ici sur le premier temps, se font sur le second et se résolvent sur le troisième; ce qui n'a lieu que dans la mesure à trois temps. On les indique ici par des (+) sur la préparation.

10. Die Verzögerungen bereiten sich hier auf dem ersten Takttheil, finden auf dem 2^{ten} statt, und lösen sich auf dem 3^{ten} auf; was nur im 3/4 Takt geschehen kann. Die Vorbereitungen sind hier durch (+) angezeigt.



Pour faire une suite de Suspensions, il faut choisir les accords de manière à ce qu'ils fournissent la préparation de chacune d'elles. Ainsi lorsque la Basse fondamentale de ces accords marche par tierce inférieure, il n'y a pas de suspension à faire.



Il en est de même lorsque la Basse fondamentale ne change point.



Mais dans la Succession par quarte, quinte et seconde supérieure et inférieure, on peut toujours les employer.

La Succession par tierce supérieure ne donne qu'une suspension inusitée, à moins que l'accord sur lequel elle se fait ne soit déjà dissonnant par lui-même.



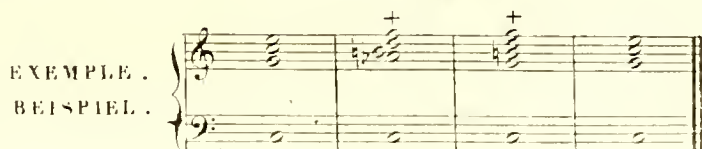
Il est quelquefois permis, dans l'emploi des suspensions de résoudre irrégulièrement la note sensible, mais seulement dans le courant des phrases et jamais à la fin.



V.

DE LA PÉDALE.

La Pédale est une note plus ou moins prolongée dans la Basse, et sur laquelle on place une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement étrangers.



Um eine Reihe Verzögerungen hervorzubringen, muss man solche Accorde wählen, welche eine Vorbereitung zu jeder Verzögerung darbieten. Wenn also der Grundbass bei diesen Accorden in Unterterzen fortschreitet, so sind keine Verzögerungen zu machen.



Eben so ist es, wenn der Bass gar nicht wechselt.



Jedoch bei Fortschreitungen in Quartan, Quinten und Secunden, (auf- und abwärts), kann man sie immer anwenden.

Die Fortschreitung zur Oberterze giebt nur eine wenig gebräuchliche Verzögerung, wenigstens wenn der Accord, über dem sie gebildet wird, nicht ohnehin schon dissonierend ist.

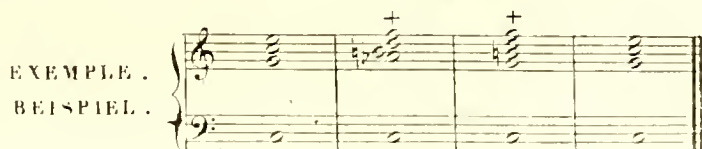


Es ist, beim Gebrauch der Verzögerungen, bisweilen erlaubt, die empfindsame Note auf unregelmässige Art aufzulösen, jedoch nur im Laufe der Phrasen, und nie zu Ende.

V.

VOM ORGELPUNKTE. (ORGELPEDALE)

Der Orgelpunkt ist eine, mehr oder minder verlängerte Note im Basse, über welcher man eine Reihe von Accorden nimmt, von denen mehrere ihr ganz fremd sind.



La note *Ut* est ici étrangère aux deux accords marqués d'une (+). *L'Ut* est par conséquent note accidentelle dans ces deux accords, tandis qu'elle est note réelle dans les deux autres.

La Pédale est donc une note (la plus basse de l'harmonie) qui devient tour-à-tour note réelle et note accidentelle. D'après cette définition, l'exemple suivant n'est pas une *Pédale*, mais seulement une *Tenue*; parce que l'*Ut* qui se prolonge dans la Basse est note réelle de tous les accords placés au-dessus.



1^{re} La Pédale ne peut avoir lieu que sur la *Tonique*, ou sur la *Dominante* d'un ton majeur ou mineur. Elle s'emploie le plus souvent dans le ton principal; mais elle peut cependant avoir lieu aussi dans chaque ton relatif.

2^{de} Elle doit toujours être note principale ou fondamentale des accords qui la commencent et qui la finissent; par conséquent ces deux accords ne peuvent être renversés.

3^{de} La partie qui se trouve placée immédiatement au-dessus de la Pédale doit être traitée à-peu-près comme devant être bonne Basse; cependant cette règle a quelques exceptions dans l'emploi des accords renversés.

4^{de} La meilleure Pédale est celle qui devient presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve.

Tous les accords pris de la même gamme peuvent avoir lieu sur la Pédale.

On peut employer sur la Pédale des notes de passage, des petites notes, des syncopes et des suspensions. Les marches régulières d'accords sont très fréquentes sur la Pédale.

Das untere *C* ist den zwei, mit + bezeichneten Accorden ganz fremd. Das *C* ist also bei diesen zwei Accorden eine zufällige (*durchgehende*) Note, während sie bei den zwei andern wesentlich ist.

Der Orgelpunkt ist also eine, (in der tiefsten Stimme der Harmonie liegende) Note, welche wechselweise bald zur wesentlichen, bald zur zufälligen wird. Nach dieser Erklärung ist das folgende Beispiel *kein Orgelpunkt*, sondern nur eine *Haltung*; weil die, im Basse verlängerte Note *C*, zu allen, über ihr gesetzten Accorden wesentlich, bleibt.

1^{te} Der Orgelpunkt kann nur auf der *Tonica* und *Dominante* einer *dur*- oder *moll*-Tonart stattfinden. Er wird meistens in der ursprünglichen Grundtonart angewendet; doch kann er auch in jeder, ihr verwandten Nebentonart statt haben.

2^{te} Er muss immer die *Grund*- oder *Fundamental*-Note der Accorde, welche ihn beginnen und schliessen, bleiben; daher können diese zwei Accorde nicht umgekehrt werden.

3^{te} Die Stimmen, welche unmittelbar über den Orgelpunkt gesetzt werden, müssen beinahe so behandelt werden, als ob sie für sich selber die *vollständige Harmonie* bildeten; doch hat diese Regel, beim Gebrauch umgekehrter Accorde, einige Ausnahmen.

4^{te} Der beste Orgelpunkt ist derjenige, welcher fast eben so oft eine wesentliche, als eine zufällige Note zu den obenstehenden Accorden bildet.

Alle aus derselben Tonleiter gebildeten Accorde können auf dem Orgelpunkte statt haben.

Man kann auf dem Orgelpunkte durchgehende Noten, Vorschläge, Syncopen und Verzögerungen anwenden. Die regelmässigen Accorden-Fortschreitungen sind auf dem Orgelpunkte sehr häufig.

Voici des EXEMPLES.

Hier BEISPIELE.

1. } En UT majeur.
Jn C dur.

Pédale sur la Dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

2. } En UT majeur.
Jn C dur.

Pédale sur la Tonique.
Orgelpunkt auf der Tonica.

3. } En UT majeur.
Jn C dur.

Sur la Tonique.
Auf der Tonica.

Cet exemple ne pourrait se pratiquer que dans un mouvement vif où l'on ne s'arrêterait sur aucun des accords marqués(+): il faut même que les parties soient placées, comme ici, à une grande distance de la Pédale.

Dieses Beispiel könnte nur in einem lebhaften Tempo ausführbar seyn, wo man auf keinem der mit + bezeichneten Accorde sich lange anhält: auch müssen dabei die Stimmen, wie hier, in grosser Entfernung vom Orgelpunkte gesetzt seyn.

4. } En UT mineur.
Jn C mol.

Pédale sur la Dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

5. } En UT mineur.
Jn C mol.

Pédale sur la Tonique.
Orgelpunkt auf der Tonica.

Pédale sur la Tonique dont tous les accords sont pris dans la même gamme .

6. } Orgelpunkt auf der Tonica, wo alle Accorde aus einer und derselben Tonleiter gebildet sind :



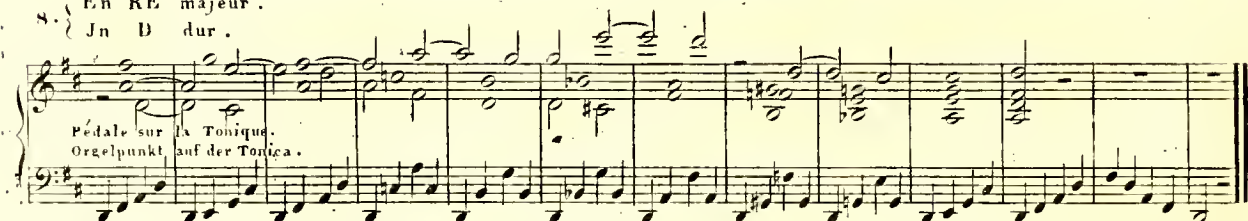
AUTRE EXEMPLE.
ANDERES BEISPIEL.



Quand la Basse fait avec la Pédale d'autres notes en forme d'Arpèges, ces notes doivent toujours être notes réelles des accords placés au-dessus, par exemple :

Wenn im Basse der Orgelpunkt mit anderen Noten, in Form von Arpeggien, (gebrochenen Accorden) vermehrt ist, so müssen diese Noten mit dem eben oben befindlichen Accorde stets wesentliche Noten seyn, z:B :

8. } En RÉ majeur.
In D dur.



9.

Pédale sur la Dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.



Dans cet exemple, la basse joue un double rôle; car les notes supérieures y forment une partie intermédiaire sans laquelle les accords seraient trop incomplets, tandis que la note inférieure fait la Pédale.

In diesem Beispiele spielt der Bass eine doppelte Rolle; den die Obern timer desselben bilden eine Mittelstimme, ohne welche die Accorde unvollständig wären, während die untere Note (das A) den Orgelpunkt macht.

10. } En RÉ mineur.
In D mol.



Il peut y avoir des pédales très-courtes, quelquefois d'une seule mesure; nous les appellerons *Pédales passagères*.

Es können auch sehr kurze Orgelpunkte, oft nur von einem einzigen Takte, seyn; wir werden sie *durchgehende Orgelpunkte* nennen.

Elles peuvent avoir lieu sur chaque nouvelle tonique amenée par une modulation régulière. Voici une phrase avec trois pédales passagères, qui peut servir d'Exemple.

Sie können auf jeder neuen, durch eine regelmässige Answelchung herbeigeführten Tonica stattfinden. Hier ein Satz mit drei durchgehenden Orgelpunkten, der als Beispiel dienen kann.

11.) En UT majeur.
In C dur.

Pédale passagère sur la Tonique d'UT.
Durchgehender Orgelpunkt auf der Tonica von C.

Pédale passagère sur la Tonique de RE.
Durchgehender Orgelpunkt auf der Tonica von D.

Pédale passagère sur la Tonique de SOL.
Durchgehender Orgelpunkt auf der Tonica von G.

On ne place que la Septième Dominante et l'accord de la Tonique sur ces pédales courtes et passagères.

Auf diese kurzen und durchgehenden Orgelpunkte wird nur die Dominanten = Septime und der Tonica = Dreiklang gesetzt.

On rencontre quelquefois une prolongation de la tonique et de la dominante, en même temps, ce qui n'est pas, comme on pourrait le croire, une double pédale. La tonique seule est alors pédale, la dominante n'est qu'une tenue qui doit être bonne note de tous les accords qui se succèdent. Voici un exemple :

Man trifft bisweilen eine Verlängerung, der Tonica und Dominante zugleich, an; was nicht, wie man glauben könnte, ein doppelter Orgelpunkt ist. Die Tonica allein ist da der Orgelpunkt, und die Dominante nur eine Haltung, welche bei allen nach einander folgenden Accorden wesentliche Note seyn muss. Hier ein Beispiel :

12.) En UT majeur.
In C dur.

Pédale sur la Tonique.
Orgelpunkt auf der Tonica.

On pourrait dans ce cas quadrupler et quintupler la dominante dans les différentes Octaves :

EXEMPLE.

Man könnte, in diesem Falle, die Dominante in den verschiedenen Octaven vervier- und verfünffachen :

BEISPIEL.

EXEMPLE.

On emploie la Pédale dans les morceaux à trois, quatre, cinq, six parties ; dans les orchestres, dans les chœurs *etc.* ; mais presque jamais dans les *duos*. Elle peut cependant y être très piquante comme partout ailleurs ; il faut seulement y faire un grand usage des accords brisés ; car ne pouvant, avec une seule partie, frapper toutes les notes des accords simultanément, il faut au moins les faire entendre successivement.

Voici un EXEMPLE.

Nous avons dit plus haut que la Pédale n'avait lieu que dans la partie la plus basse de l'harmonie ; cette règle est sans aucune exception : il n'y a point de pédales dans les parties hautes. Les exemples suivants, les seuls tolérables, qu'on rencontre quelquefois, ne doivent point être envisagés comme pédales :

1.

L'Accord marqué + dans cet exemple provient des notes de passage, car les trois parties inférieures marchent par degrés conjoints. Ce cas ne peut s'employer qu'en passant de la dominante à la tonique.

2.

L'Accord marqué + provient également des notes de passage.

Man gebraucht den Orgelpunkt in 3-4-5-6 stimmigen Sätzen ; im Orchester, in den Chören, *etc.* ; doch fast nie in zweistimmigen (*DUOS*). Er kann übrigens auch da, wie überall, sehr anziehend seyn ; nur müssen dabei die gebrochenen Accorde sehr häufig angewendet werden ; denn da man mit einer Stimme nicht alle Töne der Accorde zusammen anschlagen kann, so muss man sie wenigstens nach einander hören lassen.

Hier ein BEISPIEL.

Wir sagten früher, dass der Orgelpunkt nur in der tiefsten Stimme der Harmonie statt finden könne ; diese Regel ist ohne alle Ausnahme : in den Oberstimmen giebt es keine Orgelpunkte. Die folgenden, einzig geduldeten Beispiele, die man bisweilen findet, dürfen nicht als Orgelpunkte angesehen werden :

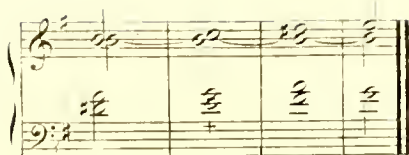
1.

Der mit + bezeichnete Accord wird von Durchgangsnoten hervorgebracht, denn die drei Unterstimmen schreiten stufenweise fort. Dieser Fall kann nur angewendet werden, wenn man von der Dominante zur Tonica geht :

2.

Der Accord + kommt ebenfalls von durchgehenden Noten her.

3.
En MI
mineur.



L'Accord marqué + est une septième de quatrième espèce qui se résout par exception, n'ayant pas sa série d'accords prescrite.

Même Exemple que ci-dessus autrement disposé.



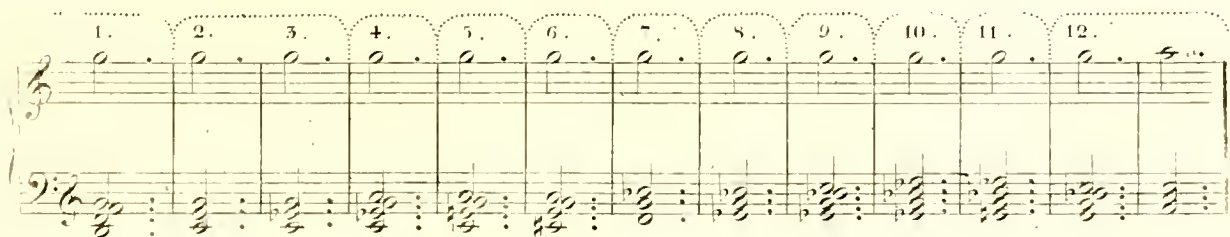
Ces deux derniers Exemples ne peuvent aussi avoir lieu qu'en passant de la dominante à la tonique.

Nous avons réuni ici tous les cas praticables de cette prétendue pédale supérieure.

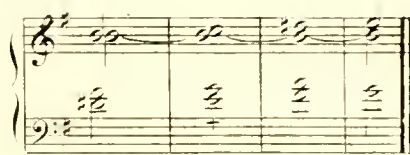
On a bien aussi essayé de placer la septième Dominante marquée ici d'une + sous la Tonique; mais cela n'a jamais satisfait les oreilles délicates.



Mais une note réelle et commune à tous les accords dont on l'accompagne, peut être prolongée à volonté, et se trouver dans une partie quelconque. Voici un exemple curieux et assez rare d'une note de ce genre qui devient noté commune à douze accords différents qui peuvent se succéder :



3.
In E
mol.



Der Accord + ist eine Septime 4^{ter} Gattung der sich ausnahmsweise auflöst, da er nicht in der ihm regelmässig vorgeschriebenen Accor denfolge fortschreitet.

Selbes Beispiel anders versetzt.



Diese zwei letzten Beispiele können auch nur beim Übergehen von der Dominante zur Tonica statt finden.

Wir haben hier alle, den sogenannten Ober = Orgelpunkt betreffenden Fälle vereinigt.

Man hat auch versucht, die hiernächst mit + bezeichnete Dominanten = Septime, unter die Tonica zu setzen; doch hat dieses niemals ein feines Gehör befriedigt.



Jedoch eine wesentliche, allen, sie begleitenden Accorden, gemeinschaftliche Note, kann nach Willkühr verlängert, und in jede beliebige Stime versetzt werden. Hier das sonderbare und ziemlich seltsame Beispiel einer Note solcher Gattung, die zwölf verschiedenen, regelmäßig nach einander folgenden Accorden stets gemeinschaftlich bleibt :

VI.

DES ANTICIPATIONS.

Le nom seul de cette espèce de note accidentelle indique sa propriété. Elles *anticipent* les bonnes notes des accords à-peu-près comme les syncopes les retardent, avec la seule différence qu'elles sont d'un usage beaucoup moins étendu et qu'il y a un très-petit nombre de cas où l'on puisse les placer avec succès. C'est un moyen de pen de ressource contre lequel il faut même se tenir en garde pour ne pas produire des duretés insoutenables.

1^{re} L'Anticipation doit toujours être note réelle de l'accord suivant, puisque c'est sur lui qu'elle anticipe.

2^{de} Elle ne peut avoir qu'une très courte valeur.

Nous n'en donnerons ici que peu d'exemples, mais approuvés par l'expérience.

Les Anticipations sont indiquées par une +.

1. Dans une cadence parfaite. In einer ganzen Cadenz.

2. Ou bien. Oder auch.

3. Ou bien. Oder auch.

4. tr

5.

6. tr

Ces Anticipations sont bonnes seulement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure.

VI.

VON DEN ANTICIPATIONEN.

(DEM VOR=ANSCHLAGE EINES INTERVALLS.)

Schon der Name dieser Gattung zufälliger Noten bezeichnet ihre Eigenschaft. Sie schlagen (*anticipierend*) die wesentliche Note eines Accordes früher an, ungefähr so wie im Gegentheile die Syncopen sie verzögern, mit dem einzigen Unterschiede, dass ihr Gebrauch weit eingeschränkter ist, und sie nur in wenigen Fällen günstig anzuwenden sind. Es ist ein beschränktes Hilfsmittel, bei dem man sich überdiess sehr in Acht nehmen muss, um nicht unerträgliche Härten hervorzubringen.

1^{te} Die Anticipations = Note muss stets eine wesentliche des folgenden Accordes seyn, weil sie sich auf ihn stützend, ihm vorangeht.

2^{te} Sie kann nur, von sehr kurzer Dauer seyn.

Wir geben hier über nur wenige, aber auf Erfahrung gegründete Beispiele.

Die Anticipationen sind durch ein + bezeichnet

Diese Anticipationen sind nur in der Melodie, und vorzüglich in der Oberstimme gut.

L'accord entier se trouve anticipé dans cet exemple .

In folgendem Beispiele wird der ganze Accord anticipiert .



Jci se termine l'analyse des notes accidentelles .

Pour s'exercer utilement sur l'emploi des notes accidentelles et sur les modulations, le meilleur moyen est de prendre un chant de quelques mesures et de le promener successivement dans tous les tons relatifs ; ce qu'on peut faire de deux manières , savoir :

1^{re} En répétant toujours le chant dans la même partie seulement, haute ou basse .

2^{de} En le faisant passer successivement dans les quatre parties en forme de dialogue .

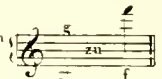
Hiermit endigt die Zergliederung der durchgehenden Noten .

Um sich auf nützliche Art im Gebrauche der durchgehenden Noten, und der Ausweichungen zu üben, ist das beste Mittel, einen Gesang von einigen Takten zu wählen, und in allen verwandten Tonarten nacheinander durchzuführen; was man auf zwei Arten bewirken kann, nämlich :

1^{ten}. Indem man den Gesang stets in einer und derselben Ober- oder Unterstimme wiederholt.

2^{ten}. Indem man ihn, gleich einem Gespräche, von einer Stimme zur andern und so nacheinander durch alle vier Stimmen gehen lässt .

21.). Anmerkung des Übersetzers . Die folgenden Beispiele sind für das Streich-Quartett, (oder Violin-Quartett), nämlich 2 Violinen, Viola (Bratsche) und Violoncell, gesetzt . Diese Art des 4-stimmigen Satzes ist eine der nützlichsten und anwendbarsten, wie daher den Schülern, ihre Übungen der vierstimmigen Harmonie vorzüglich für diese 4 Instrumente zu setzen, da durch dieselben eben sowohl alle festen Accorde, wie alle Arten durchgehender Noten und Figuren ausgeführt werden können, und da überhaupt der Quartettsatz sowohl für sich eine der gehaltvollsten Compositions-Gattungen, als auch beim Gebrauch des ganzen Orchesters unentbehrlich ist . Für die, dieser In-

strumente Unkundigen wird noch erinnert, dass der Umfang der Violine (im gewöhnlichen Gebrauch) von  , jener der Viola von , und jeder des Violoncells von  anzunehmen ist . Höher liegende Töne werden nur in Concertpassagen, und sonstigen, hier noch zu vermeidenden Fällen angewendet ; so wie die Anwendung von Doppelgriffen schon eine nähere Kenntniss dieser Instrumente voraussetzt, und auch für jetzt zwecklos wäre .

Voici des EXEMPLES .

Hier BEISPIELE .

Chant donné .
Aufgegebener Gesang .



1^{re} Modulation . Chant en Mi .
1^{re} Ausweichung . Gesang in Es .

2^{de} Modulation . Chant en Si .
2^{de} Ausweichung . Gesang in B .

3^e Modulation. Chant en Sol mineur.
3^e Ausweichung. Gesang in G moll.

4^e Modulation. Chant en La b.
4^e Ausweichung. Gesang in As.

5^e Modul: Chant en Es mineur.
5^e Ausw: Gesang in Es moll.

6^e Modul: Chant dans le ton primitif.
6^e Ausw: Gesang im Grundtone.

On voit que le chant se trouve répété sept fois ; deux fois dans le ton primitif et une fois dans chacun de ses cinq tons relatifs . La même chose peut se faire en mettant le chant dans une des trois autres parties .

Voici un chant, qui ne sera exécuté que par le premier dessus :

Man sieht, dass der Gesang sich siebenmal wiederholt ; zweimal in seiner Grundtonart , und einmal in jeder seiner 5 verwandten Tonarten . Dasselbe kann geschehen , wenn man den Gesang in eine der drei andern Stimmen setzt .

Hier ein Gesang , der nur von der obersten Stimme angeführt wird :

Chant donné.
Aufgegebener Gesang.



N^o 2. } Chant toujours dans le premier dessus jusqu'aux cinq dernières mesures .
Gesang , welcher stets , bis auf die 5 letzten Takte , in der Oberstimme vorkommt .

1^{re} Modulation . Chant en Si.
1^{re} Ausweichung. Gesang in H.

2^{de} Modul: Chant en SOL mineur.
2^{de} Ausw: Gesang in G1S moll.

3^e Modulation. Chant en UT mineur.
3^e Ausweichung. Gesang in C1S moll.

4^e Modul: Chant en LA.
4^e Ausw: Gesang in A.

5^e Modul: Chant en FA mineur.
5^e Ausw: Gesang in F1S moll.

Retour dans le Ton primitif.
Rückkehr in die Grundtonart.

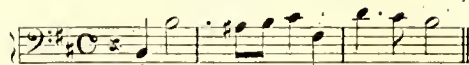
Dans ces deux Exemples, les modulations se font avec des accords intermédiaires. Dans le suivant elles se font sans accords intermédiaires. Pour que cela puisse avoir lieu, il faut classer les différents tons relatifs de manière à ce qu'ils se succèdent par tierce, quarte ou quinte inférieure.

In diesen beiden Beispielen werden die Ausweichungen durch die Zwischenaccorde bewirkt. In dem folgenden geschieht es ohne Zwischenaccorde. Damit dieses ausführbar werde, müssen die verschiedenen verwandten Tonarten dergestalt geordnet werden, dass sie einander in Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten nachfolgen.

(*) Quand l'Alto se trouve au dessous de la basse comme ici, il faut qu'il en observe les conditions.

(*) Wenn der Alt (die zweite Unterstimme) sich tiefer als der Bass befindet, so muss er auch dessen Bedingungen beobachten.

Chant donné.
Aufgegebener Gesang.



N° 3.

En FA 2 mineur.
In F#3 moll.

En RE.
In D.

En SOL.
In G.

En MI mineur.
In E moll.

En LA.
In A.

Retour dans le Ton primitif.
Rückkehr in die Grundtonart.

Exemple dans lequel le chant se promène
dans toutes les parties.

Beispiel, in welchem der Gesang durch alle
Stimmen durchgeführt wird.

Chant donné.
Aufgegebener Gesang.



N° 4.

En MI mineur.
In E moll.

En UT.
In C.

En Ré.
In D.

En LA mineur.
In A moll.

En SI mineur.
In H moll.

En SOL.
In G.

Dans l'exemple suivant, les modulations ne sont que passagères; et quoique le chant donné passe successivement dans tous les tons relatifs, il semble qu'on ne sorte pas du ton primitif.

In folgendem Beispiele sind die Modulationen nur durchgehend; und obwohl der Gesang alle verwandten Tonarten nach einander durchgeht, scheint es, als ob man aus der Grundtonart gar nicht heraus komme.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.

Nº 5.

Exemples sur les notes de passage dans
le genre chromatique.

Beispiele, mit durchgehenden Noten in chro-
matischer Ordnung.

Chant donné.

Aufgegebener Gesang.

N^o 6.

En LA mineur.
In A moll.

En SI mineur.
In H moll.

En Ré.
In D.

En SOL.
In G.

En UT.
In C.

Retour dans le Ton primitif.
Rückkehr in die Grundtonart.

LEÇON sur la PÉDALE.

AUFGABEN über den ORGELPUNKT.

Chant donné qui supporte la Pédale.

Aufgegebener Gesang, welcher einen Orgelpunkt verträgt.

N^o 7.

Pédale sur la Tonique de RE. Pédale sur la Tonique de SI. Pédale sur la Toni

Orgelpunkt auf der Tonica von D. Orgelpunkt auf der Tonica von H. Orgelpunkt auf

que de FA#. Pédale sur la Tonique de LA. Pédale sur la Tonique de MI.

der Tonica von FIS. Orgelpunkt auf der Tonica von A. Orgelpunkt auf der Tonica von E.

Pédale sur la Tonique de SOL. Pédale sur la Dominante du Ton primitif.

Orgelpunkt auf der Tonica von G. Orgelpunkt auf der Dominante der Grundtonart.

Le Chant suivant commence et finit par
la dominante du ton.

Der folgende Gesang beginnt und endet mit
der Dominante der Tonart.

Chant donné.
Aufgegebener Gesang.

N^o 8. } En Ut majeur.
 } In C dur.

The musical score is written for four systems, each containing four staves. The first system begins with a short melodic phrase in the upper staves, marked with a trill (tr). The subsequent systems show a more complex arrangement with various trills and melodic lines across the staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#), and various musical symbols like trills (tr), slurs, and accidentals.

Il est permis dans tout ce travail de croiser de temps en temps les parties ; quelquefois même on y est forcé, afin d'éviter les octaves et les quintes défendues et pour ne pas faire de fausses relations, comme aussi pour dégager une partie chantante des notes qui l'accompagnent et qui, en l'entourant de trop près, pourraient nuire à son effet.

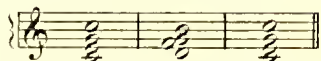
In allen diesen Ausarbeitungen ist es erlaubt, dass sich bisweilen die Stimmen kreuzen; bisweilen ist man dazu genöthiget, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden, und um nicht falsche Verhältnisse (Querstände) zu machen, so wie auch, um die gesangführende Stimme von den begleitenden frei zu halten, welche letztere, wenn sie selbe zu nahe umgeben, ihrer Wirkung schaden könnten.

22.) Anmerkung des Übersetzers. Der Schüler muss, nach dem Muster der vorstehenden Beispiele, sich sehr viele Aufgaben dieser Art selber machen, und auf alle hier angegebenen Arten durchführen. Hier kann er schon seine eigene Erfindungsgabe in Anspruch nehmen, und sich in allen Takt- und Tonarten, so wie in allen Tempo's, Motive und Figuren wählen, die zu diesen Ausarbeitungen geeignet sind. Dass er übrigens für das Pianoforte, wo die mögliche Spannung der zehn Finger die Harmonie auf einen engeren Raum beschränkt, so wie für die Orgel, und die vier Gesangstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit nicht minderem Nutzen ähnliche Beispiele auszuführen, versteht sich von selber.

DES ACCORDS BRISÉS.

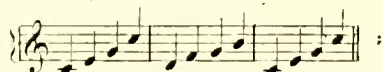
Les accords peuvent être exposés de deux manières, savoir :

1^{re} En frappant simultanément les notes dont ils sont composés, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords plaqués.

2^e En faisant entendre ces mêmes notes successivement, comme :



C'est ce qu'on appelle Accords brisés.

Cette seconde modification est remarquable en ce qu'une seule partie suffit pour rendre ce qui, dans la première, en exigerait quatre. Ce moyen démontre la possibilité d'exécuter de l'harmonie avec un seul instrument.

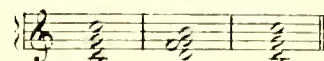
Les Accords brisés jouent un rôle important dans la musique moderne où on les traite, non seulement avec les notes réelles, mais encore avec les notes accidentelles. Les notes de passage, les petites notes, les suspensions et même la Pédale peuvent avoir lieu dans les accords brisés.

Voici des Exemples où la portée supérieure contient les accords brisés et l'inférieure les notes de ces accords frappées simultanément.

VON DER BRECHUNG DER ACCORDE.

Die Accorde können auf zwei Arten dargestellt und angewendet werden, nämlich :

1^{ten}. Indem die Töne, aus welchen sie bestehen, zusammen angeschlagen werden, wie :



Dies ist, was man feste Accorde nennt.

2^{ten}. Indem man dieselben Töne nach einander hören lässt, wie :



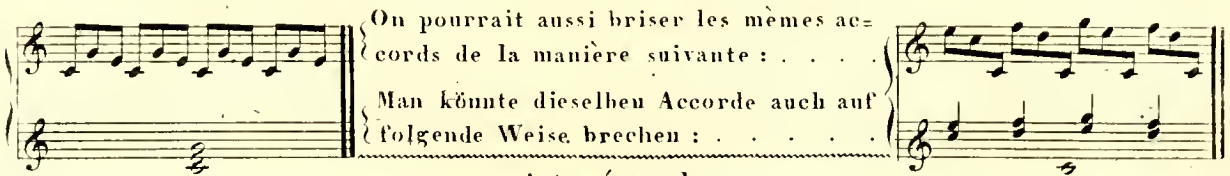
Diese werden gebrochene Accorde genannt.

Diese zweite Veränderung ist deshalb merkwürdig, weil da eine einzige Stimme hinreicht, um das hervorzubringen, wozu, in der ersten Art, 4 Stimmen nöthig sind. Dieses Mittel beweist die Möglichkeit, durch ein einziges Instrument die Harmonie hervorzubringen.

Die gebrochenen Accorde spielen eine wichtige Rolle in der neueren Musik, wo man sie nicht nur mit den wesentlichen, sondern auch mit den zufälligen Noten behandelt u. gebraucht. Die Durchgangsnoten, Vorschläge, Verzögerungen und selbst der Orgelpunkt können vermittelt der gebrochenen Accorde statt finden.

Hier sind Beispiele, wo die obere Zeile die gebrochenen Accorde, und die untere Zeile dieselben auf einmal angeschlagen enthält.

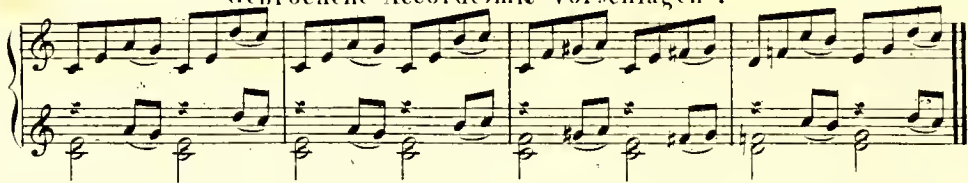
Accords brisés avec des notes de passage.
Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten.



. Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Accords brisés avec des petites notes.
Gebrochene Accorde mit Vorschlägen.



Les accords précédents pourraient se briser encore des deux manières suivantes :
Dieselben Accorde könnten auch auf folgende zwei Arten gebrochen werden :



Autre exemple.
Anderes Beispiel.



Accords brisés avec des notes de passage et des petites notes .

Gebrochene Accorde mit durchgehenden Noten und Vorschlägen .

First system of musical notation for piano, featuring broken chords with passing notes and grace notes.

Accords brisés avec des Suspensions .

Gebrochene Accorde mit Verzögerungen .

Second system of musical notation for piano, featuring broken chords with suspensions and fingerings.

Accords brisés avec la Pédale.
Gebrochene Accorde mit Orgelpunkt.

Pédale sur la Dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

Pédale sur la Tonique.
Orgelpunkt auf der Tonica.

En comparant avec attention les deux portées de ces exemples, on verra que les accords brisés doivent être traités à-peu-près comme les plaqués. Dans l'emploi des uns et des autres, il faut également préparer et résoudre régulièrement les suspensions, ainsi que les autres dissonances qui exigent préparation et résolution; il y faut de même observer de ne pas laisser en suspension les notes de passage et petites notes, lesquelles doivent toujours être appuyées sur des notes réelles comme nous l'avons dit.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Pour traiter les accords brisés convenablement, il faut se les représenter comme étant plaqués; si, dans ce dernier cas, ils sont vicieux, ils le seront de même étant brisés. La même règle s'applique aux accords brisés accompagnés d'une basse.

Wenn man beide Zeilen dieser Beispiele aufmerksam mit einander vergleicht, so wird man sehen, dass die gebrochenen Accorde beinahe so wie die festen zu beobachten sind. Beim Gebrauche der einen und der andern muss man die Verzögerungen, so wie die übrigen, der Vorbereitung und Auflösung bedürftigen Dissonanzen, regelmässig vorbereiten und auflösen; auch muss man selbst beobachten, die Durchgangsnoten und Vorschläge nicht unentschieden (un aufgelöst) zu lassen, da dieselben, wie wir schon gesagt haben, immer auf wesentliche Noten gestützt seyn müssen.

ALLGEMEINE REGEL.

Um gebrochene Accorde gehörig anzuwenden, muss man sie sich als feste vorstellen; wenn, in letztem Falle, dieselben fehlerhaft sind, so sind sie es auch in gebrochener Form. Dieselbe Regel ist in den, vom Basse begleiteten gebrochenen Accorden anzuwenden.

Exemple.

Beispiel.

N^o 1.

Mauvais.
Schlecht.

Cet exemple est mauvais parcequ'il y a des octaves défendues. Pour s'en assurer, il faut se représenter les accords de la manière suivante:

N^o 2.

Mauvais.
Schlecht.

Dieses Beispiel ist wegen der darin enthaltenen verbotenen Octaven schlecht. Um sich dessen zu versichern, muss man diese Accorde sich auf folgende Art vorstellen:

On peut rectifier ainsi ces deux exemples:

Man kan diese 2 Beispiele folgendermassen verbessern:

N^o 1.

Bon.
Gut.

N^o 2.

Bon.
Gut.

Lorsqu'une mélodie est correctement accompagnée par des accords plaqués, elle le sera également en brisant ces mêmes accords, quoiqu'il, par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie, on y apperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.

Wenn eine Melodie durch feste Accorde richtig begleitet ist, so wird sie es auch seyn, wenn diese Accorde gebrochen werden, wenn auch, durch das Begegnen der Melodie-Noten mit jenen der Harmonie, bisweilen 2 Octaven, 2 Quinten, 2 Septimen oder 2 Secunden nach einander wahrgenommen werden dürften.

23.) Anmerkung des Übersetzers. So ist zum Beispiel folgender Satz:

Bon.
Gut.

an sich nicht unrichtig, obschon die Achtern in beiden Zeilen gegeneinander Quinten, Septimen und Octaven bilden. Den man nimt das untere Accompagnement, als wesentlich, folgendermassen an, wo es ganz richtig ist:

Bon.
Gut.

Inde sen kan der Tonsetzer, besonders im langsamen Zeitmasse, auch dieses zu vermeiden trachten, indem er zur Brechung der Accorde eine angemessenere Figur wählt.

Que l'on compare les deux exemples suivants :

Man vergleiche folgende zwei Beispiele miteinander :

N^o 1.

N^o 2.

Dans le N^o 1, la mélodie est accompagnée par des accords plaqués, et dans le N^o 2, elle est accompagnée par les mêmes accords brisés. Puisque l'accompagnement du premier de ces deux exemples est bon, le second doit l'être de même. Il est remarquable que l'harmonie du N^o 2 est aussi pleine et aussi riche que celle du N^o 1, quoiqu'elle ne soit écrite qu'à deux parties ; telle est la propriété des accords brisés.

Si on a bien saisi tout ce que nous avons dit sur la nature des accords, leur propriété et leur enchaînement, sur les modulations, sur ce qui constitue une bonne Basse, sur les six espèces de notes accidentelles et les accords brisés, on doit être en état de résoudre les trois propositions suivantes :

1^{re} Trouver la Basse et l'harmonie à une mélodie donnée.

2^{de} Accompagner par l'harmonie une Basse donnée sans qu'elle soit chiffrée.

3^{de} Analyser un morceau de musique, de quelque genre qu'il soit, sous le rapport de l'harmonie et s'en rendre compte, c'est-à-dire, en distinguer les notes réelles des notes accidentelles et indiquer l'espèce à laquelle chaque note accidentelle appartient, fixer la quantité de ses accords par les notes fondamentales, et montrer l'espèce de chacun des accords.

In N^o 1 ist die Melodie mit festen, in N^o 2 hingegen mit denselben gebrochenen Accorden begleitet. Da nun die Begleitung dieses ersten Beispiels richtig ist, so muss sie es im zweiten auch seyn. Es ist bemerkenswerth, dass die Harmonie in N^o 2 eben so reich und voll ist, wie in N^o 1, obwohl N^o 2 nur zweistimmig geschrieben ist; dieses ist die Eigenschaft der gebrochenen Accorde.

Wenn man wohl begriffen hat, was wir bis jetzt lehrten: über die Natur der Accorde, ihre Eigenschaft und Verkettung, über die Ausweichungen, über das, was einen richtigen Bass bildet, über die sechs Gattungen der zufälligen Noten und gebrochenen Accorde, dañ kan man schon im Stande seyn, folgende 3 Aufgaben zu lösen:

1^{te} Zu einer gegebenen Melodie den Bass und die Harmonie zu finden.

2^{te} Einen gegebenen, unbezifferten Bass mit der Harmonie begleiten.

3^{te} Ein Musikstück, von welcher Gattung es sey, in Bezug auf die Harmonie zu zergliedern, und sich darüber Rechenschaft zu geben; das heisst: in demselben die wesentlichen Noten von den zufälligen zu unterscheiden und die Gattung zu bestimmen zu welcher jede zufällige Note gehört; durch die Grundnoten die Zahl seiner Accorde zu bezeichnen, und die Gattung eines jeden Accords anzuzeigen.

Telle mélodie peut être susceptible de plusieurs Basses et de plusieurs harmonies toutes également bonnes ; telle autre au contraire peut présenter beaucoup de difficultés et on a quelquefois de la peine à lui donner une basse bien franche et une harmonie naturelle et correcte . C'est dans ce dernier cas qu'il importe de bien connaître l'emploi des notes accidentelles dont la mélodie peut contenir un grand nombre , surtout si elle est très brève . C'est déjà un grand avantage que de savoir distinguer dans une mélodie combien de notes peuvent être considérées comme accidentelles ; car il y a des mélodies où leur nombre surpasse de beaucoup celui des notes réelles . Plus une mélodie peut renfermer de notes accidentelles , plus l'harmonie en sera claire et simple , parceque le nombre d'accords sera moindre . (*)

II.

Pour accompagner par l'harmonie une basse non chiffrée, il faut de même faire attention aux notes accidentelles que cette basse peut contenir. Il ne s'agit pas ici de ces basses lourdes qui ne marchent que par rondes ou par blanches ; mais de celles qui chantent, ou qui contiennent au moins des phrases mélodiques, de celles enfin qui sont à la fois *partie chantante* et basses régulières de l'harmonie placée au dessus. C'est ce double rôle qui les rend beaucoup plus difficiles à accompagner qu'une mélodie exécutée par la partie supérieure.

Nous allons en donner ici quelques uns pour servir de modèle :

Nº 1. *Basse chantante.*
Gesang=führender Bass.

Nº 2. *Basse chantante.*
Gesang=füh=der Bass.

Nº 3. *Basse chantante.*
Gesang=führender Bass.

(22) Voyez pour le développement de cet article le traité de mélodie, qui fait la seconde partie générale de cet ouvrage, (en commençant par la 4^{ème} partie de cette édition.) — Page 89, 4170

Manche Melodie ist fähig, verschiedene Arten von Bass und von Harmonie, die alle gleich gut seyn können, zu vertragen; manche andere, im Gegentheil, kann viele Schwierigkeiten darbieten, und bisweilen hat man Mühe, ihr einen ungezwungenen Bass, und eine natürliche, regelrechte Harmonie zu geben. Dieser letzte Fall ist es, wo so viel daran liegt, die Benützung der zufälligen Noten zu kennen, deren diese Melodie, besonders wenn sie stark verzerrt ist, eine grosse Menge enthalten kann. Es ist schon ein grosser Vortheil, wenn man zu unterscheiden weiss, wie viel Noten in einer Melodie als zufällig betrachtet werden können; denn es giebt Melodien, wo ihre Zahl weit jene der wesentlichen Noten übersteigt. Jemehr zufälliges (*durchgehende*) Noten eine Melodie enthält, desto klarer und einfacher wird dann deren Harmonie seyn, weil die Zahl der Accorde geringer seyn kann.

-11-

Um einen unbezifferten Bass durch die Harmonie zu begleiten, muss man dieselbe Aufmerksamkeit auf die zufälligen Noten richten, welche dieser Bass enthalten kan. Es handelt sich hier nicht um jenen plumpen Begleitungs-bass, der nur in halben oder ganzen Noten schwerfällig fortschreitet, — sondern von jenem singenden, oder welcher wenigstens melodische Sätze enthält; endlich von jenem, welcher zugleich die *Gesangsführende Stimme*, und den regelmässigen Bass zu der über ihm gesetzten Harmonie bildet. Diese doppelte Rolle ist es, welche seine Begleitung weit mehr erschwert, als diess bei einer Melodie in der Oberstimme der Fall wäre.

Wir geben hier einige Beispiele als Muster:

(*) Als Entwicklung dieses Artikels siehe meine Abhandlung von der Melodie, welche in diesem ganzen Werke den 2^{ten} Haupttheil bildet; (und welche in dieser Ausgabe mit dem 4^{ten} Theile liegt).

162

Nº 4.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 5.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 6.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 7.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 8.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 9.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 10. } Cet exemple s'enchaîne avec le précédent.
Dieses Beispiel ist mit dem vorhergehenden verbunden.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 11.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

Nº 12.

Basse chantante.
Gesang=führender Bass.

C'est ainsi qu'il faut s'exercer dans cette espèce de travail. On peut prendre pour ce la toutes sortes de traits mélodiques, pourvu qu'ils ne soient pas de ce genre brodé qui ne produit point d'effet dans la Basse.

III.

Voici la méthode que nous proposons aux élèves qui veulent analyser avec fruit les productions des célèbres compositeurs :

1^{re} On dégagera le morceau qu'on veut analyser de toutes ses notes accidentelles, en plaçant à part les seules notes réelles.

2^{re} Sur une autre portée on placera les notes fondamentales des accords.

3^{re} On comparera ensuite le morceau primitif avec celui qui ne contient que les notes réelles; puis on examinera la marche des notes fondamentales, afin de voir comment les différents accords s'enchaînent.

Cet exercice, réitéré, présente aux élèves une foule de cas remarquables sous le rapport de l'enchaînement des accords, des modulations, des différentes ressources dans l'emploi des notes accidentelles, ainsi que de la distribution des parties, qui finissent avec le temps par se graver dans leur mémoire. On trouvera à la fin de la 3^{ème} partie un modèle de cette analyse.

Auf diese Art muss man sich in dieser Gattung musikalischer Ansarbeitungen üben. Man kann hiezu alle Arten von melodischen Sätzen nehmen, wenn sie nur nicht von jener verzierten und überladenen Art sind, welche im Basse keine Wirkung hervorbringt.

III.

Folgendes ist die Methode, welche wir den Schülern anrathen, die mit Nutzen die Compositionen berühmter Tonsetzer zergliedern wollen

1^{te}. Das Stück, welches man zergliedern will, muss von allen seinen zufälligen durchgehenden Noten jeder Art, vollkommen entledigt werden, indem man die wesentlichen Noten desselben sich besonders aufsetzt.

2^{te}. Auf eine andere Zeile setzt man die Fundamentalnoten der Accorde.

3^{te}. Hieranf wird die Originalcomposition mit diesem, nur die wesentlichen Noten enthaltenden Aufsatz verglichen; sodann untersucht man den Gang der Fundamentalnoten, um zu sehen wie sich die verschiedenen Accorde an einander ketten.

Diese Übung, oft wiederholt, biethet den Schülern eine Menge merkwürdiger Fälle in Rücksicht auf die Accorden-Verbindung, auf die Ausweichungen, auf die verschiedenen Hilfsmittel beim Gebrauch der Durchgangsnoten, so wie auf die richtige Stimmenführung dar, welche sich endlich mit der Zeit in ihr Gedächtniss einprägen. Zu Ende des 3^{ten} Theils findet man ein Muster solcher Analysirung. (Zergliederung.)

24.) Anmerkung des Übersetzers. Die leichteren Clavierwerke von HAYDN, MOZART, CLEMENTI, und andern Autoren der damaligen Musikperiode, sind für den Anfang, als die zweckmässigsten, von den Schülern zu dieser Analysirung vorzunehmen. Nach und nach ist dann zu den schwächeren, grossartigen, so wie auch zu jenen neueren Autoren, als CRAMER, BUSSEK, HUMMEL, BEETHOVEN, aber immer progressiv, fortzuschreiten, bis endlich auch Werke mit Accompagnement, TRIOS, QUARTETTEN, CONCERTES, SOUS VOIXES (welche alle aber zuvor vom Schüler selber in Partitur zu setzen sind) vorgenommen werden können.

DES OCTAVES ET DES QUINTES DÉFENDUES.

On ne sait pas encore pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet; il faudrait, pour se l'expliquer, connaître au juste l'influence physique qu'exerce la succession des Sons, des Intervalles.

VON DEN VERBOTHENEN OCTAVEN UND QUINTEN.

Man weiss noch nicht, warum Quinten, die in gerader Bewegung nach einander folgen, eine üble Wirkung hervorbringen; man müsste, um sich dieses zu erklären, den physischen Einfluss genau kennen, den die Aufeinanderfolge der

des Accords et des gammes sur l'oreille ; mais cette influence n'étant pas connue, et ce qu'on pourrait dire sur cette matière ne présentant que des hypothèses nous abstenons d'en parler. Quant aux octaves consécutives par mouvement semblable, elles agissent différemment sur l'organe auditif puisqu'il peut les supporter. Elles ne produisent un mauvais effet que lorsqu'elles font sentir dans l'harmonie un vuide déplacé qui choque l'oreille. Ces octaves ne sont donc point, comme les quintes consécutives, mauvaises en elles-mêmes. L'expérience indique les cas où les unes et les autres produisent un mauvais effet et ceux où elles sont tolérables. Pour ne pas entraver inutilement l'harmonie, qui a d'ailleurs à combattre tant d'autres difficultés, il s'agit simplement d'indiquer chacun de ces cas. En proscrivant dans les traités les quintes et les octaves par mouvement semblable, on n'a dû avoir d'autre but que d'éviter le mauvais effet ; ainsi donc, quand elles cessent d'être désagréables à l'oreille, la défense n'a plus de cause légitime.

On appelle Quintes et Octaves cachées les successions suivantes :



parcequ'en variant par des notes de passage l'une ou l'autre partie, il en résulte deux Quintes ou deux Octaves réelles par mouvement semblable.



Pour les éviter, on a posé cette règle : D'une consonnance parfaite ou imparfaite on ne doit pas aller sur une consonnance parfaite par mouvement direct : c'est-à-dire qu'on ne peut faire descendre ou monter, en même temps, deux parties qui font déjà entr'elles une Quinte, une Octave, une Tierce, une Sixte ou une Quarte, sur une Quinte ou une Octave.

Töne, der Intervalle, der Accorde und der Tonleitern auf das Ohr ausüben ; aber da dieser Einfluss nicht bekannt ist, und alles, was man über diesen Gegenstand sagen könnte, nur Vermuthungen darböte, so enthalten wir uns darüber zu reden. Was die, in gerader Bewegung nach einander folgenden Octaven betrifft, so wirken sie verschiedenartig auf das Gehörs-Organ, weil dieses sie vertragen kan. Sie bringen nur dann eine üble Wirkung hervor, wenn sie in der Harmonie eine unschickliche Leere hervorbringen, welche das Gehör beleidigt. Diese Octaven sind also an sich nicht schlecht, wie die aufeinander folgenden Quinten. Die Erfahrung bestimmt die Fälle, wo die einen und die andern eine üble Wirkung hervorbringen, oder wo sie geduldet werden können. Um die Harmonie nicht unnöthig einzuschränken, die ohnehin so viel andere Schwierigkeiten zu bekämpfen hat, ist es hinreichend jeden dieser Fälle nur anzudeuten. Indem in den Lehrbüchern die gerade fortschreitenden Quinten und Octaven verboten wurden, könnte man keinen andern Zweck haben, als deren üble Wirkung zu vermeiden ; sobald sie nun anfhören das Gehör zu beleidigen, so hat das Verboth auch keinen rechtmässigen Grund.

Folgende Fortschreitungen nennt man verdeckte Quinten und Octaven :

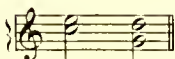
weil, wenn man mittelst der durchgehenden Noten dieselben verbindet, daraus in gerader Bewegung 2 offene (wirkliche) Quinten und Octaven hervorgehen würden.

Um sie zu vermeiden, hat man folgende Regel festgesetzt : Von einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz, zu einer andern vollkommenen Consonanz, soll man nie in gerader Bewegung fortschreiten : das heisst, dass man 2 Stimmen, welche schon mit einander eine Quinte, eine Octave, eine Terz, eine Sext oder eine Quart bilden, auf keine Weise zu gleicher Zeit anwärts, oder abwärts, zusammen auf eine Quinte oder Octave steigen oder fallen lassen könne.

Cette règle a beaucoup d'exceptions : il est impossible de la suivre rigoureusement dans la pratique, comme le prouvent évidemment les partitions de tous les grands Maîtres. Il m'a donc fallu, pour indiquer aux élèves les moyens d'éviter les fautes réelles, soumettre à des règles particulières les exceptions permises.

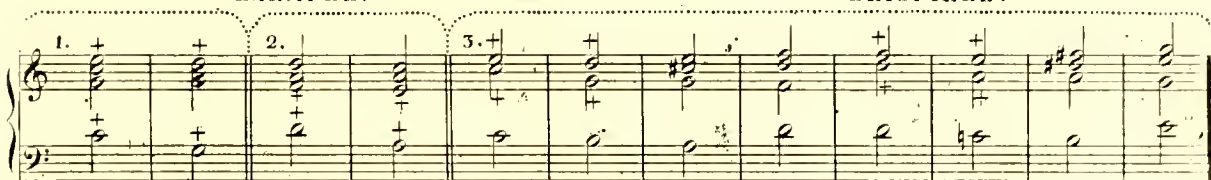
1^o

D'une tierce à une quinte parfaite :



On peut y arriver par mouvement semblable en descendant seulement et en ayant soin que la partie supérieure ne descende que d'une seconde. Les notes fondamentales des deux accords font *Quarte inférieure*. Cette exception peut avoir lieu entre deux parties hautes aussi bien qu'entre une partie haute et la Basse.

EXEMPLES.



Voici deux exemples où les mêmes conditions ne sont point observées et qui par conséquent sont mauvais :

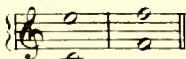


Mais on peut faire ce qui suit :



parce que le *Fa* n'est qu'un agrément mélodique qui ne compte pas dans l'harmonie.

D'une Tierce à une Octave :

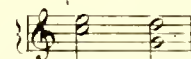


Voilà la seule exception permise qui n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute en montant seulement, et quand les notes fondamentales font *Quarte supérieure*, encore faut-il que les deux accords soient *sans renversement*.

Diese Regel hat viele Ausnahmen : die Partituren aller grossen Meister beweisen unwidersprechlich, dass es unmöglich ist, dieselbe in der Ausübung streng zu befolgen. Ich bin daher, um den Schülern die Mittel zur Vermeidung wesentlicher Fehler anzuzeigen, genöthigt gewesen, für die einzelnen erlaubten Ausnahmen besondere Regeln festzustellen.

1^{ten}.

Von einer Terz zu einer Quinte :



Man kann zu derselben in gerader Bewegung nur abwärts gelangen, und indem man Sorge trägt, dass die obere Stimme nur um eine Secunde fortschreitet. Die Fundamentalnoten beider Accorde bilden eine *Unterquarte*. Diese Ausnahme kann sowohl zwischen 2 Oberstimmen als zwischen einer Oberstimme und dem Basse statt haben.

BEISPIELE.



Folgende 2 Beispiele sind schlecht, weil dieselben Bedingungen hier nicht beobachtet sind.



Aber man kann es machen wie folgt :



weil das *F* nur eine melodische Verzierung ist, welche nicht zur Harmonie gerechnet wird.

Von einer Terz zu einer Octave :



Dieses ist die einzige erlaubte Ausnahme, die nur zwischen dem Basse und einer Oberstimme, im Aufsteigen, statt haben kann, wenn die Fundamentalnoten eine *Oberquarte* bilden; auch müssen beide Accorde *ohne Umkehrung* sein.

EXEMPLES
BEISPIELE.



Partout où ces conditions ne seront pas remplies, il y aura faute.

Überall, wo diese Bedingungen nicht erfüllt werden, giebt es Fehler.

EXEMPLES
BEISPIELE.



Lorsque la melodie varie la note qui fait tierce avec la Basse, il faut éviter de faire de deux octaves cachées, deux octaves réelles.

Wenn die Note, welche vom Basse die Terz macht, in der Melodie variiert wird, so muss man vermeiden, ans zwei verdeckten Octaven zwei wirkliche zu machen. BEISPIELE.

EXEMPLES.



Le cinquième exemple est mauvais parce que c'est l'octave qui est variée et non la tierce. Il est évident que dans tous ces cas il sera toujours préférable quand on le pourra de faire descendre la Basse, mais on n'est pas toujours maître dans la succession des accords de faire monter ou descendre à son gré telle ou telle partie parcequ'il arrive souvent que le diapason des voix ou des instrumens ne s'y prête pas. Dans les traités, il est toujours facile d'éviter les octaves cachées, mais cela n'est pas toujours possible dans la pratique.

Das fünfte Beispiel ist schlecht, weil die Octave und nicht die Terz hier variiert ist. Es ist klar, dass in allen diesen Fällen immer besser ist mit dem Basse herabzugehen, wenn man kann, aber man hat es in der Fortschreitung der Accorde nicht immer in seiner Gewalt, diese oder jene Stimme nach Belieben steigen oder fallen zu lassen, weil häufig der natürliche Umfang der Stimmen oder Instrumente dessen nicht fähig ist. In den Lehrbüchern ist es immer leicht verdeckte Octaven zu vermeiden, aber in der Ausübung ist das nicht zu jeder Zeit möglich.

2°

2^{ten}.

D'une Sixte à une Quinte parfaite:



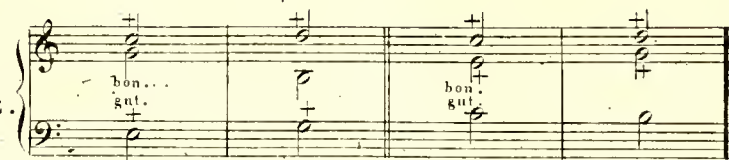
Von einer Sext zu einer reinen Quinte:



On ne peut aller d'une Sixte à une Quinte parfaite qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, surtout quand les Basses fondamentales des deux Accords font Quarte inférieure. La succession de ces deux intervalles se pratique également entre la Basse et une partie haute ou entre de parties hautes.

Man kann von einer Sext zu einer reinen Quinte nur aufwärts gehen, und nur wenn die Oberstimme bloss um eine Stufe steigt, besonders, wenn der Fundamentalbass beider Accorde eine Unterquarte bildet. Die Fortschreitung beider Intervalle ist eben sowohl zwischen dem Basse, und einer Oberstimme, als zwischen zwei Oberstimmen ausführbar.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Si la partie supérieure faisait un saut de

Wenn die Oberstimme einen Terzen oder Quar-

tierce ou de quarte, au lieu de monter d'une seconde seulement, l'emploi serait mauvais.

tensprung machen würde, anstatt nur um eine Stufe zu steigen, so wäre die Anwendung verfehlt.

EXEMPLES. *Mauvais.* (*) *Mauvais.*
BEISPIELE. *Schlecht.* *Schlecht.*

D'une Sixte à une Octave, ce cas est impraticable par mouvement semblable.

Von einer Sext zu einer Octave; dieser Fall ist in gerader Bewegung nicht anwendbar.

EXEMPLES. *Mauvais.* *Mauvais.* *Mauvais.*
BEISPIELE. *Schlecht.* *Schlecht.* *Schlecht.*

D'une Quinte à une Octave :

Von einer Quinte zu einer Octave :

Ce cas n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute, et toujours en descendant. Il faut en outre que les deux accords soient sans renversement, et que leurs notes fondamentales fassent Quinte inférieure.

Dieser Fall ist nur zwischen dem Basse und einer Oberstimme, und immer nur abwärts gehend, anwendbar. Auch müssen dabei beide Accorde ohne Umkehrung seyn, und ihre Fundamentalnoten eine Unterquinte bilden.

EXEMPLES. *Bon. Gut.* *Bon. Gut.* *Bon. Gut.*
BEISPIELE. *Bon. Gut.* *Bon. Gut.* *Bon. Gut.*

Les deux exemples suivant sont mauvais, parce que les conditions prescrites n'y sont point observées :

Mauvais. *Mauvais.*

OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DE DEUX QUINTES.

On peut aller d'une Quinte parfaite à une Quinte diminuée :

Toléré. *Geduldet.*

Le contraire est mauvais :

Das Gegentheil ist schlecht :

Mauvais. *Schlecht.*

On ne peut aller d'une Quinte parfaite à une autre par mouvement semblable; cependant, quand elles se font au moyen d'une note de passage ou d'une petite note, comme dans les exemples ci-dessous, on les tolère :

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE ZWEIER QUINTEN.

Man kann von einer reinen Quinte zu einer falschen (verminderten) übergehen :

Man darf von einer reinen Quinte zur andern nicht in gerader Bewegung fortschreiten; indessen wenn dieses mittelst einer Durchgangs-Note oder eines Vorschlages geschieht, wie in den folgenden Beispielen, so wird es geduldet :

(*) Excepté dans le cas où le Mi dans la seconde mesure serait une Appoggiature. Par exemple :

(*) Ausgenommen in dem Falle, wenn das E im 2ten Takte nur ein Vorschlag (Appoggiatura) wäre. Z.B.

bon. gut. *bon. gut.* *bon. gut.*

N^o 1. N^o 2. N^o 3.

UT note de passage.
C Durchgangsnote.

FA petite note.
F Vorschlag.

Ou bien.
O: auch.

FA petite note.
F Vorschlag.

N^o 4.

Ou ce qui revient au même.
Oder was dasselbe ist.

Ou bien.
Oder auch.

Dans la succession d'une Quinte à l'autre, le retard de la deuxième n'empêche pas la faute.

Mauvais.

Cet exemple est mauvais, parce que la note prolongée qui suspend la seconde Quinte est une *Note accidentelle* représentant le *Sol*, donc les deux Quintes existent; mais il n'en est pas de même de l'exemple suivant, dans lequel cette même note est *Note réelle*.

Bon.

La note prolongée (la La) est ici note réelle de l'accord de septième dominante dans son premier renversement; il ne représente donc pas le *Sol* qui lui succède; c'est par cette raison que les exemples suivants sont bons quoiqu'il y ait en apparence une suite de Quintes retardées.

In der Fortschreitung von einer Quinte zur andern würde die Verzögerung der zweiten den Fehler nicht verbessern.

Schlecht.

Dieses Beispiel ist schlecht, weil die verlängerte Note, welche die zweite Quinte verzögert, eine *zufällige* ist, welche das *G* vorstellt (ersetzt); also sind die zwei Quinten wirklich da; aber nicht so ist es in folgendem Beispiele, wo dieselbe Note eine *wesentliche* ist.

Gut.

Die verlängerte Note (das A) ist hier eine wesentliche des Dominanten=Septimen=Accords in seiner ersten Umkehrung; sie ersetzt demnach nicht das ihr nachfolgende *G*; aus diesem Grunde sind auch die folgenden Beispiele gut, obgleich sie dem Scheine nach eine Reihe verzögerter Quinten darstellen.

Marche de Septièmes à trois parties.
Septimen-Fortschreitung in 3 Stimmen.

A quatre parties.
Vierstimmig.

Anderes Beispiel.



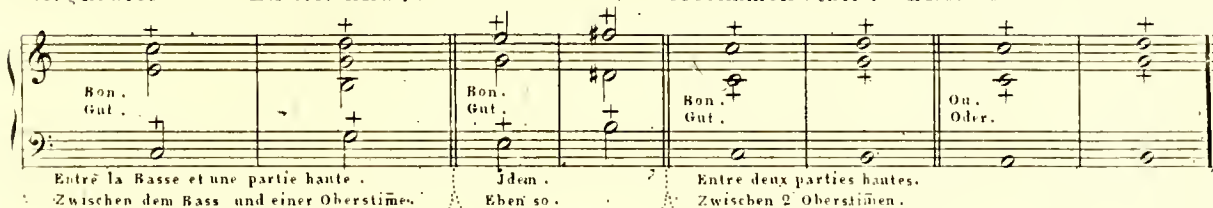
4 tens

D'une Octave à une Quinte parfaite:)

Von einer Octave zu einer reinen Quinte: 

On ne peut y aller qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, ce qui se fait principalement quand les notes fondamentales des deux accords font *Quinte supérieure*. La succession de ces deux intervalles se fait ordinairement entre une partie haute et la Basse, très rarement entre deux parties hautes. **EXEMPLES.**

Man kann zu selber nur aufwärts gelangen, und wenn die Oberstimme nur um eine Stufe steigt, was vorzüglich daſſelbe geſchieht, wenn die Fundamentalnoten beider Accorde eine Oberquinte bilden. Die Fortſchreitung dieſer beiden Intervalle findet gewöhnlich zwischen einer Oberstimme und dem Baſſe, ſehr ſelten zwischen zwei Oberſtimmen ſtatt. BEISPIELE.



Les exemples suivans sont mauvais, parceque ces conditions n'y sont pas remplies : >

Die folgenden Beispiele sind schlecht, da diese Bedingungen nicht dabei beobachtet sind.



OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DES OCTAVES.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NACHEINANDERFOLGE DER OCTAVEN.

Deux ou plusieurs octaves de suite peuvent avoir lieu ; mais , dans ce cas , il faut qu'elles laissent facilement deviner que telle a été l'intention du Compositeur , comme dans les exemples ci-dessous .

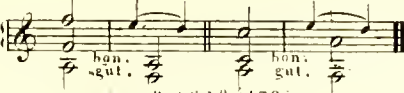
Zwei oder mehrere nacheinander folgende Octaven können statt finden; aber in diesem Falle müssen sie durch ihre Anwendung leicht errathen lassen, dass es mit ausdrücklicher Absicht des Tonsetzers geschieht, wie in folgenden Beispielen.



(*) Excepté quand le MF dans les deux exemples est une NOTE de GOUT.

(*) Ausgenommen, wenn das E in den beiden Beispielen eine Geschmacks- oder Verzierungs-Note ist.

EXEMPLE .
BEISPIEL .


$$D_{\text{eff}} = 0.89 \times 10^{-11} \text{ m}^2 \text{ s}^{-1}$$

Autre exemple.

Anderes Beispiel.

Lorsqu'on accompagne une mélodie prédominante, comme un Air, un Solo d'Instrument, une Romance &c. il est permis de faire des octaves réelles ou cachées entre cette mélodie et les parties d'accompagnement, pourvu que ce ne soit pas avec la Basse. Les parties d'accompagnement doivent être purement écrites entr'elles.

Bei der Begleitung einer vorherrschenden Melodie (wie z.B. eine Arie, ein Instrumentalsolo, eine Romanze &c.) ist es erlaubt zwischen dieser Melodie und den accompagnierenden Stimmen sowohl wirkliche als verdeckte Octaven zu machen, doch ja nicht mit dem Basse. Die Begleitungsstimmen gegeneinander müssen jedoch rein und richtig geschrieben seyn.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

GESANG. ACCOMPAGNEMENT.
MELODIE. RECHIFFRE.

Autre exemple.
ANDRES BEISPIEL.

25.) Anmerkung des Übersetzers. Da die, besonders in den Mittelstimmen vorkommenden schlechten Quarten und Octaven, öfters immer auffallend hörbar sind, so hat der Schöpfer, wenn er einen mehrstimmigen Satz schreibt, nicht nur den richtigen Gang der Ober- und Unterstimmen im Verhältniss zu dem Bass, sondern auch der Mittelstimmen unter sich selber, wohl zu untersuchen. Diese geschieht am besten, wenn er immer zwei einzelne Stimmen abgesondert, zusammen durchspielt und vergleicht. Z. B. den Bass zuerst mit dem Tenor, Tenor mit dem Alt, dann mit dem Sopran; hierauf den Tenor mit jeder einzelnen der zwei höheren Stimmen, und endlich den Alt mit dem Sopran. Er wird zugleich hiedurch aufmerksam gemacht, dass jede Stimme für sich in einem, so viel als möglich natürlichen Gesange fortschreite und keine unnützen und übeln Sprünge mache.

REMARQUES PARTICULIERES.

Il est des cas où l'on peut faire deux quintes ou deux octaves cachées ou réelles de suite et par mouvement direct; en voici des exemples.

1^{er} Après une cadence parfaite; c'est à dire, entre le dernier accord d'une période, et le premier de la période suivante:

1. Fin d'une Période. Commencement d'une nouvelle période dans un autre ton.

2. Fin d'une Période. Commencement d'une nouvelle période dans un autre ton.

Ende einer Periode. Anfang einer neuen Periode in einem andern Ton.

Ende einer Periode. Anfang einer neuen Periode in einem andern Ton.

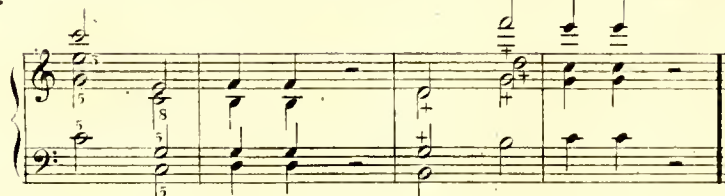
BESONDERE BEMERKUNGEN.

Es giebt Fälle, wo man zwei wirkliche oder verdeckte Quinten oder Octaven nach einander in gerader Bewegung machen darf; hier sind Beispiele darüber.

1^{tes}. Nach einer vollkommenen Cadenz, das heisst zwischen dem letzten Accorde einer Periode und dem ersten der nachfolgenden:

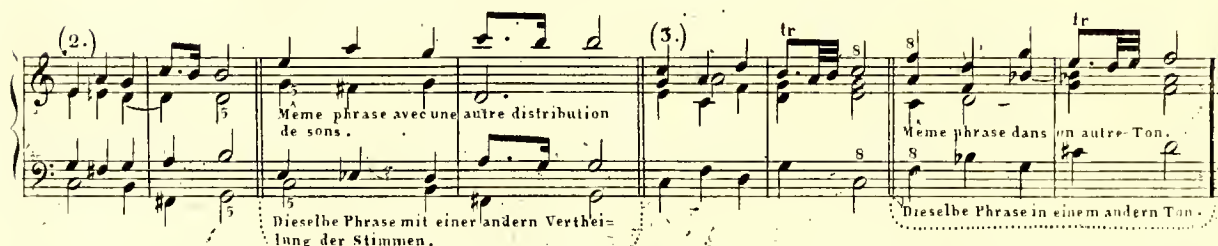
2° En répétant le même Accord dans une autre position :

2^{te}ens. Wenn man denselben Accord in einer andern Lage wiederholt :



3° En répétant la même phrase soit dans une autre octave, soit avec une autre distribution de parties ou dans un autre ton .

3^{te}ens. Wenn man die nämliche Phrase entweder in einer andern Octave, oder mit anderer Stimmenvertheilung, oder in einer andern Tonart wiederholt .



4° En employant les accords brisés, pourvu que l'harmonie soit correcte si ces mêmes accords étaient plaqués .

4^{te}ens. Beim Gebrauche der gebrochenen Accorde, vorausgesetzt, dass die Harmonie richtig sey, wenn diese Accorde fest angeschlagen würden .

Mélie .

Accords plaqués
Feste Accorde .

Accords brisés.
Gebrochene Accorde .

(1.)

(2.)

(3.)

Toléré
Geduldet.

Jdem
Eben so.

Jdem
Eben so.

Si en plaquant les accords brisés, on avait des octaves ou des quintes, ce serait une faute :

Wenn beim festen Anschlage der gebrochenen Accorde Octaven oder Quinten zum Vorschein kämen, so wäre es ein Fehler :



Cet exemple est mauvais, parce qu'en plaquant ces accords, on aurait : . . .
Dieses Beispiel ist schlecht, weil, beim Zusammenanschlagen dieser Accorde folgendes entstünde :



Mais quand ces mêmes octaves se font entre la mélodie et une partie intermédiaire, elles sont tolérées, d'après ce que nous avons dit plus haut sur la mélodie prédominante accompagnée. Ainsi l'exemple suivant serait bon :

Doch wenn die selben Octaven zwischen der Melodie und einer Mittelstimme vorkommen, so duldet man sie, zufolge dem, was wir früher über die vorherrschende Melodie gesagt haben. Also wäre folgendes Beispiel richtig :



Dans l'exemple suivant, il y a en apparence des octaves cachées ; mais elles sont évitées, parce que la position des 1^{re}, 3^{me} et 5^{me} accords change partiellement avant leurs resolutions :

In folgendem Beispiele ist ein Anschein von verdeckten Octaven ; aber sie sind vermieden, weil die Lage des 1^{ten}, 3^{ten} und 5^{ten} Accords sich vor ihrer Auflösung theilweise ändert :



Dans cet exemple, nous avons indiqué les octaves apparentes par 8-8 et les intervalles qui les évitent par 6-8.

In diesem Beispiele haben wir die scheinbaren Octaven durch 8-8, und die Intervalle, durch welche sie vermieden werden, durch 6-8 angezeigt.

Ce qui suit est toujours mauvais, il faut l'éviter avec soin :
Das Nachfolgende ist immer schlecht, und sorgsam zu vermeiden.



Cela revient à . . .
Was dasselbe ist, wie :



Où les deux quintes sont tout-à-fait visibles.

Wo beide Quinten deutlich sichtbar sind.

Il en est de même de l'exemple suivant :



Ce qui revient à :
Was eben so wäre, wie :



Derselbe Fall ist im folgenden Beispiele :

Mais les exemples suivants
sont bons: . . .



Jedoch diese zwei Beispiele
sind gut.

Une pause n'évite pas la faute des deux octaves
ou des deux quintes. **EXEMPLE.**

Eine Pause verhindert nicht den Fehler zweier
Octaven oder Quinten. **BEISPIEL.**

Le second Accord restant le même jusqu'à sa résolution, quoiqu'avec une pause, il fait le même effet que s'il était soutenu de la manière suivante: . . .
Da der 2te Accord, obschon mit einer Pause, derselbe bis zu seiner Auflösung bleibt, so macht er dieselbe Wirkung, als wenn er auf folgende Art gehalten würde:

Même **EXEMPLE** corrigé. Dasselbe **BEISPIEL** verbessert.

Si on ne voulait frapper qu'une seule fois
l'accord dans la seconde mesure, il faudrait
faire:

Wenn man den Accord im 2^{ten} Takte nur ein-
mal anzuschlagen wünschte, so müsste man so set-
zen:

Il y a presque toujours plusieurs moyens d'éviter de pareilles fautes.

Es giebt fast immer Mittel, solche Fehler zu vermeiden.

Il faut surtout se méfier des quintes et des octaves dans la succession d'accords dont les notes fondamentales font *Seconde supérieure* ou *inférieure*, par exemple:

Vorzüglich hat man sich vor den Octaven und Quinten in Acht zu nehmen, wenn die Folge der Accorde von der Art ist, dass die Fundamentalnoten nach *Ober-* oder *Untersecunden* fortschreiten. Z. B.:

SECONDE SUPÉRIEURE. OBERSECUNDE. SECONDE INFÉRIEURE. UNTERSECUNDE.

Notes fondamentales.
Fundamental=Noten.

Pour éviter les deux quintes dans cette succession, il faut 1^{er} faire descendre la quinte du premier accord; 2^{er} arriver sur la quinte ou sur la note principale du second accord par mouvement contraire.

Um die zwei Quinten in dieser Folge zu vermeiden, muss man 1^{ten} die Quinte des ersten Accords abwärts gehen lassen; 2^{ten} auf die Quinte oder Hauptnote des zweiten Accords mittels der widrigen Bewegung gehen.

Cette règle est infallible .

Mêmes EXEMPLES rectifiés .

Diese Regel ist unfehlbar .

Selbe BEISPIELE verbessert .



Il faut aussi éviter de tomber par mouvement semblable sur l'unisson en partant d'un intervalle quelconque :

Auch muss man vermeiden, in gerader Bewegung von irgend einem Intervall auf den Unisson zu fallen :



Cette chute équivaut à ce qui suit : . . .
Dieser plötzliche Sturz kommt dem folgenden gleich :



Il est souvent difficile, en accompagnant la mélodie, d'éviter les octaves cachées et défendues ; mais un harmoniste habile en trouve presque toujours le moyen . Voici un exemple où cette difficulté se présente et dans lequel ces octaves sont indiquées par des + + .

Oft ist es, bei der Begleitung einer Melodie, schwer, verdeckte und verbotene Octaven zu vermeiden ; aber ein gewandter Harmonist findet dazu fast stets die Mittel . Hier ein Beispiel , wo diese Schwierigkeit sich darbiethet , und wo diese Octaven durch + + angezeigt sind :



En changeant la note de la Basse dans le premier accord de la troisième mesure, il serait facile d'éviter les deux octaves cachées ; mais si dans cet exemple on veut garder cette même note dans la Basse, le seul moyen est donc de modifier l'harmonie dans la seconde mesure, ce qui n'est praticable que de la manière suivante :

Wenn man im ersten Accorde des dritten Taktes die Bassnote verändern würde, so wäre es leicht die verdeckten Octaven zu vermeiden . Aber wenn man in diesem Beispiele den Bass beibehalten will, so ist dann das einzige Mittel übrig, die Harmonie im zweiten Takte zu verändern , was nur auf folgende Art ausführbar ist :



DES FAUSSES RELATIONS.

Lorsqu'en répétant une note, on la hausse ou on la baisse d'un demi-ton, et que cette altération ne se fait pas dans la même partie, il en résulte une dureté désagréable que l'on appelle *Fausse Relation* .

VON DEN QUEERSTÄNDEN.

Wenn eine Note wiederholt, und dabei durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird, und wenn diese Veränderung nicht in derselben Stimme geschieht, so entsteht daraus eine unerträgliche Härte, welche man einen Querstand (eine falsche Auflösung) nennt.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Pour rectifier ces exemples, il faudrait les écrire de la manière suivante :

Um diese Beispiele zu verbessern, müsste man sie auf folgende Art schreiben :



En changeant un accord mineur en majeur, ou un majeur en mineur, on fait souvent cette faute qu'il est facile d'éviter, en observant seulement de garder dans la même partie la note que l'on altère.

Wenn man einen Dur = Accord in einen Moll = Accord, oder umgekehrt, verändert, so begehet man häufig diesen Fehler, der so leicht zu vermeiden ist, wenn man nur darauf Acht giebt, dass die veränderte Note in derselben Stimme bleibe.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



On observera la même règle, lorsqu'une note commune à deux accords différents se trouve altérée dans le dernier.

Dieselbe Regel wird beobachtet, wenn eine, zwei verschiedenen Accorden gemeinschaftliche Note, im 2^{ten} Accord durch ein Versetzungszeichen verändert wird.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Il arrive souvent que la note qu'on veut altérer se trouve doublée; comme on ne saurait faire une double altération sans qu'il en résultât deux octaves défendues, il faut faire marcher les deux parties par mouvement contraire et faire descendre l'une d'elles par degré conjoint.

Häufig geschieht es, dass die Note, welche man verändern will, doppelt, (in zwei Stimmen), da ist, da man nun nicht beide verändern kan, ohne dass daraus verbotene Octaven entstünden, so muss man beide Stimmen in widriger Bewegung fort-schreiten, und eine derselben zur Nebenstufe abwärts gehen lassen.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Quand les notes ont une valeur suffisante, on peut éviter la fausse relation en prenant, dans l'une des deux parties, une note intermédiaire avant de faire l'altération.

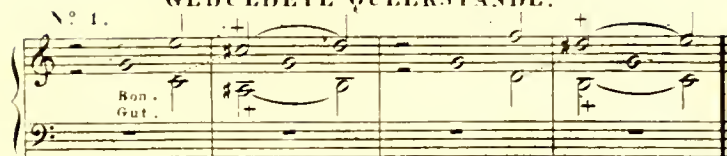
Wenn die Noten von hinreichend langsame Dauer sind, so kan man den Querstaud vermeiden, indem man, vor der Veränderung, in einer von den beiden Stimmen einen Zwischenton nimmt.

EXEMPLES.

BEISPIELE.

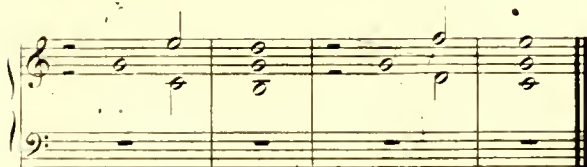


FAUSSES RELATIONS TOLÉREES.
GEDULDETE QUÆERSTÄNDE.



Ce cas est toléré, parce que les notes marquées d'une (+) sont envisagées comme petites notes, sans les quelles la phrase serait comme il suit :

Dieser Fall wird geduldet, weil die, mit + bezeichneten Noten als Vorschläge angenommen werden, ohne welche die Phrase, wie folgt lauten würde :

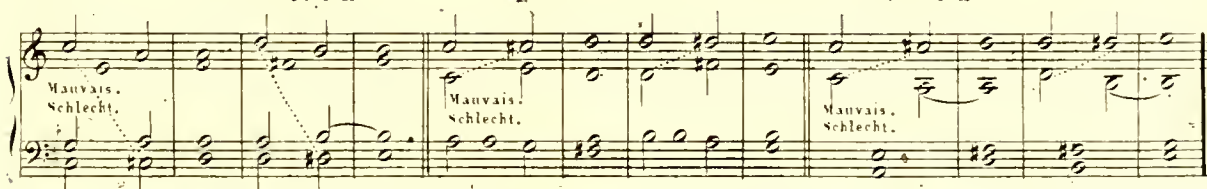


Cet exemple peut avoir lieu, quand la fausse relation se fait entre la Basse et une partie haute. Il serait mauvais, si elle avait lieu entre deux parties hautes, ou bien entre une partie haute et la Basse.

Dieses Beispiel kann statt finden, wenn der Querstand zwischen dem Basse und einer Mittelstimme befindlich ist. Er wäre schlecht, wenn er zwischen zwei hohen Stimmen, oder zwischen dem Basse und der Oberstimme statt fände.

EXEMPLES.

BEISPIELE.



Quoique le N° 3 soit toléré, je ne conseille pas d'en faire usage, il est de mauvais goût; il vaut beaucoup mieux écrire de la manière suivante : en changeant l'harmonie.

Obschon N° 3 geduldet wird, so rathe ich doch nicht davon Gebrauch zu machen; es ist von schlechtem Geschmack; viel besser ist folgende Schreibart, indem man die Harmonie verändert:



La fausse relation est encore tolérée quelquefois après une cadence parfaite, c'est-à-dire, entre le dernier accord d'une période et le premier d'une nouvelle.

Der Querstand wird auch bisweilen nach einer vollkommenen Cadenz geduldet; das heisst, zwischen dem letzten Accorde einer Periode und dem ersten einer neuen.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Fin d'une Période en LA MINEUR.
Ende einer Periode in A MOELL.

Commencement d'une nouvelle période en LA MAJEUR.
Anfang einer neuen Periode in A DUR.

REMARQUES SUR LA RÉSOLUTION DES
ACCORDS DISSONANS PAR EXCEPTIONS.

Un accord dissonant se résout régulièrement, lorsque sa note fondamentale fait avec celle de l'accord suivant une *Quinte inférieure*, comme nous l'avons dit en analysant ce genre d'accords.

EXEMPLE.

On fait donc une exception toutes les fois qu'on déroge à ce principe.

EXEMPLES.

BEISPIELE

N° 1. N° 2. N° 3.

La septième dominante se résout dans ces exemples de trois manières différentes, et les notes principales, au lieu de faire *Quinte inférieure*, font :

- (N° 1.) Seconde majeure supérieure (Sol-La.)
- (N° 2.) Tierce mineure inférieure (Sol-Mi.)
- (N° 3.) Seconde mineure supérieure (Sol-Lab.)

Il est permis de faire de ces sortes d'exceptions; mais il faut les faire avec discernement. Pour ne point faire de fautes dans ce genre de résolutions, il faut garder la plus grande proximité de sons entre les notes respectives de l'un et de l'autre accord; c'est à dire, qu'il faut que les parties descendent ou montent seulement par secondes en se résolvant, comme ci-dessus. Cependant, lorsqu'il y a des notes qui sont communes aux deux accords, elles peuvent changer de position, comme nous l'avons remarqué dans la 1^{re} partie.

Ainsi dans la succession suivante :

Alors, on peut en conséquence :

Le SI et le RÉ peuvent changer de position de différentes manières en se résolvant. Exemple :

M und D auf verschiedene Arten ihre Lage wechseln, indem sie sich auflösen; z. B.

1. 2. 3.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE AUSNAHMEN
IN DER AUFLÖSUNG DER DISSONIEREN-
DEN ACCORDE.

Ein dissonierender Accord löst sich regelmässig auf, wenn seine Fundamental=Note mit jener des nachfolgenden Accordes eine *Unterquinte* bildet, wie wir schon bei der Zergliederung dieser Accorden=Gattung gesagt haben.

BEISPIEL.

Man macht also jedesmal eine Ausnahme, wenn man von diesem Grundsatz abweicht.

Die Dominanten=Septime löst sich in diesen Beispielen auf 3 verschiedene Arten auf, und die Fundamental=Noten, anstatt nach der *Unterquinte* zu gehen, bilden :

- (N° 1.) Eine grosse Obersekunde (G-A.)
- (N° 2.) Eine kleine Unterterze (G-E.)
- (N° 3.) Eine kleine Obersekunde (G-As.)

Diese Gattung Ausnahmen sind erlaubt; doch muss man sie mit Unterscheidung anwenden. Um in dieser Auflösungsart keine Fehler zu machen, muss man die Stimmen beider Accorde so nahe als möglich an einander halten; das heisst, die Stimmen müssen, indem sie sich auflösen, nur sekundenweise auf=oder abwärts steigen, wie oben der Fall ist. Diejenigen Noten jedoch, welche beiden Accorden gemeinschaftlich sind können ihre Lage verändern, wie wir schon im ersten Theile bemerkt haben.

Mais dans tous ces exemples, il faut que la septième descende d'un degré dans la même partie, et que le *So/* monte d'un demi-ton dans la Basse.

Cette règle est applicable à toutes les exceptions de ce genre; car, sans elle il n'existerait que des accords isolés qui ne produisent point d'harmonie. Tous les accords dissonans ne se prêtent pas avec la même facilité à de pareilles exceptions; la septième dominante et la septième diminuée sont ceux d'entr'eux qui en offrent le plus. Nous en avons déjà donné des exemples dans le courant de cet ouvrage, notamment en parlant des cadences interrompues et des modulations; en voici, sur quelques autres accords dissonans:

Aber in allen diesen Beispielen muss die Septime, in derselben Stimme, um eine Stufe abwärts gehen, und das *So/* im Bass um einen halben Ton aufsteigen.

Diese Regel ist bei allen Ausnahmen dieser Art anwendbar; denn ohne dieselbe gäbe es nur abgesonderte Accorde, die keine Harmonie hervorbringen. Alle dissonierenden Accorde bieten sich nicht mit derselben Leichtigkeit zu solchen Ausnahmen dar; die Dominanten=Septime, und die verminderte Septime, sind unter ihnen diejenigen, welche deren am meisten fähig sind. Wir haben hierüber, im Laufe dieses Werkes, bereits Beispiele gegeben, besonders als von den unterbrochenen Cadenzen und von den Modulationen die Rede war: hier folgen deren noch über einige andere dissonierenden Accorde.

Accord de Septième de seconde espèce marqué d'un +.
Septimen=Accord 2^{ter} Gattung mit + bezeichnet.

Cadence parfaite.
Vollkom: Cadenz.

Exception.
Ausnahme.

Cadence parfaite.
Vollkom: Cadenz.

Accord de Septième de troisième espèce.

Septimen=Accord 3^{ter} Gattung.

N° 3.

Exception.
Ausnahme.

N° 4.

Exception.
Ausnahme.

N° 5.

Exception.
Ausnahme.

Accord de Septième de quatrième espèce.

Septimen=Accord 4^{ter} Gattung.

Ces deux exceptions ne sont tolérées qu'en passant de la dominante à la tonique.

Diese zwei Ausnahmen werden nur geduldet, wenn man von der Dominante zur Tonica übergeht.

Accord de neuvième majeure .

Grosser Nonen-Accord.



Accord de sixte augmentée .

Übermässiger, Sext-Accord.



L'accord de Quarte et Sixte augmentées n'offre pas une seule bonne exception, si ce n'est qu'il peut se changer en accord de Sixte augmentée .

Der übermässige Quart = Sext = Accord biethet nicht eine gute Ausnahme dar, es müsste den sein, dass er sich in den übermässigen Sext = Accord umändern könne .

EXEMPLE .
BEISPIEL .



Les exceptions praticables dans la résolution de l'accord diminué, de l'accord de quinte augmentée, et de l'accord de quinte augmentée avec septième sont indiquées dans l'analyse que nous avons faite de ces accords.

Toutes ces exceptions, quoique bonnes en elles-mêmes, peuvent cependant produire un mauvais effet, quand elles sont mal employées; il n'y a, à cet égard, de guides certains que l'oreille et le sentiment musical.

DES ACCORDS DISSONANS APRÈS UN ACCORD PARFAIT.

Les accords parfaits n'exigeant pas de résolutions comme les accords dissonans, leur emploi offre plus de ressources; car chaque accord de la classification peut immédiatement leur succéder .

Die anwendbaren Ausnahmen bei der Auflösung des verminderten Dreiklangles, des Accords mit der übermässigen Quinte, und jenes der übermässigen Quinte mit der Septime, sind bereits in der gegebenen Zergliederung dieser Accorde schon angezeigt worden .

Alle diese, an sich erlaubten Ausnahmen, können jedoch eine schlechte Wirkung hervorbringen, wenn sie übel angebracht sind; es giebt in dieser Hinsicht keine andere Leitung, als das Ohr und das musikalische Gefühl .

VON DEN DISSONIERENDEN ACCORDEN, WENN SIE EINEM VOLLKOMMENEN ACCORDE NACHFOLGEN.

Da die vollkommenen Accorde keine Auflösung, (gleich den dissonierenden,) begehren, so liefert deren Gebrauch weit mehr Hilfsmittel, denn jeder Accord aus der Klassen-Ordnung kann ihnen unmittelbar nachfolgen .

Nous avons dit dans la première partie de quelle manière ils se lient entr'eux, il nous reste à indiquer comment ils peuvent être suivis par les accords dissonans.

Tous les accords dissonans peuvent succéder à un accord parfait majeur et neuf seulement à un accord parfait mineur. Les deux exclus sont. 1^o l'accord de quinte augmentée, 2^o le même avec septième.

Voici des EXEMPLES.

Wir haben schon im ersten Theile gesagt, auf welche Art sie sich unter einander verbinden, es bleibt uns noch übrig anzuzeigen, auf welche Art ihnen die dissonierenden Accorde nachfolgen dürfen.

Alle dissonierenden Accorde können einem vollkommenen Dur = Dreiklange nachfolgen, und nur neun einem vollkommenen Moll = Dreiklange. Die zwei ausgeschlossen sind: 1^{tenz}, der übermässige Quinten = Accord, und 2^{tenz}, derselbe mit der Septime.

Hier sind Beispiele.

1^o En partant d'un accord parfait majeur.

1^{tenz} Indem man von einem vollkommenen Dur = Dreiklange ausgeht.

(1.) Accord diminué. Verminderter Dreiklang.

(2.) Accord de 5^{te} augmentée. Übermässiger Quinten-Accord.

(3.) Septième dominante. Dominanten-Septimen-Accord.

(4.) Septième de 2^{de} espèce. Sept: Acc: 2^{ter} Gattung.

(5.) Septième de 3^{me} espèce. Sept: Accord 3^{ter} Gattung.

(6.) Septième de 4^{te} espèce. Sept: Accord 4^{ter} Gattung.

(7.) 9^{me} majeure. Gros: Nonen-Acc.

(8.) 9^{me} mineure. Kleiner Nonen-Acc.

(9.) Accord de 6^{te} augmentée. Übermäs: Sext-Accord.

(10.) Accord de 4^{te} et 6^{te} augmentées. Übermässiger Quart-Sext-Accord.

(11.) Accord de 5^{te} augmentée avec 7^{me}. Accord der übermäs: Quinte mit der Septime.

2^o En partant d'un Accord parfait mineur.

2^{tenz} Indem man von einem vollkommenen Moll-Dreiklange ausgeht.

(1.) Accord diminué. Verminderter Dreiklang.

(2.) Septième dominante. Dominanten-Sept: Accord.

(3.) Septième de 2^{de} espèce. Sept: Acc: 2^{ter} Gattung.

(4.) Septième de 3^{me} espèce. Sept: Acc: 3^{ter} Gattung.

(5.) Septième de 4^{te} espèce. Sept: Acc: 4^{ter} Gattung.

(6.) 9^{me} majeure. Grosser Nonen-Accord.

(7.) 9^{me} mineure. Kleiner Nonen-Accord.

(8.) Accord de 6^{te} augmentée. Übermäs: Sext-Accord.

(9.) 4^{te} et 6^{te} augmentée. Überm: QuartSext-Acc.

Chaque accord se trouvant douze fois dans notre système ; (c'est - à - dire sur chacun des douze demi - tons de la gamme ,) il est clair que tous les accords ne sont pas propres à succéder à un même accord parfait et qu'il faut faire un choix . Parmi ceux de la même espèce , (par exemple parmi les douze accords de septième de quatrième espèce ,) il n'y en a quelquefois qu'un seul qui puisse suivre un accord parfait déterminé , tandis que , parmi ceux d'une autre espèce , il y en a souvent trois , quatre et plus : il y a , par exemple , sept accords de septième dominante qui peuvent succéder à un même accord parfait , comme on peut le voir par les modulations suivantes :

Da jeder Accord sich in unserem Systeme zwölfmal vorfindet , (nämlich auf jedem der zwölf halben Töne der Tonleiter) , so ist es klar , dass nicht alle Accorde geeignet sind , einem und demselben vollkommenen Dreiklange nachzufolgen , und dass man daher eine Auswahl treffen muss . Unter jenen von einer einzigen Gattung , (z.B. unter den zwölf Septimen = Accorden 4^{ter} Gattung) giebt es manchmal nur einen einzigen , der einem bestimmten vollkommenen Dreiklange nachfolgen kann , während unter denen , von einer andern Gattung , es ihrer oft drei , vier , und mehrere , giebt : so giebt es z. B. , sieben Dominanten = Septimen = Accorde , die einem und demselben vollkommenen Dreiklange nachfolgen können , wie man aus nachfolgenden Modulationen ersehen kann :

1^o) En partant d'un Accord parfait majeur.

1^{tes}.) Indem man von einem vollkommenen Durdreiklange ausgeht .

| D'UT
Aus C | en
nach | FA.
F. | D'UT
Aus C | en
nach | SOL.
G. | D'UT
Aus C | en LA mineur.
nach A moll. |
|--|------------|-----------|---------------|------------|------------|---------------|-------------------------------|
| | | | | | | | |
| Notes Fondamentales des Accords ci-dessus , mais qui ne doivent pas se frapper ici avec les autres parties . | | | | | | | |

Fundamental - Noten der obigen Accorde , welche aber hier nicht mit den andern Stimmen angeschlagen werden sollen .

| D'UT
Aus C | en
nach | SI ^b .
B. | En restant dans le même Ton .
Indem man in derselben Tonart bleibt . | | | D'UT
Aus C | en RE mineur.
nach D moll . | D'UT
Aus C | en MI mineur.
nach E moll . |
|----------------|------------|-------------------------|---|--|--|---------------|--------------------------------|---------------|--------------------------------|
| | | | | | | | | | |
| Notes fonda: | | | | | | | | | |
| Fundam. Noten. | | | | | | | | | |

2^o) En partant d'un Accord parfait mineur.

2^{tes}.) Indem man von einem vollkommenen Molldreiklange ausgeht .

| D'UT
Aus C | en FA mineur.
nach F moll. | D'UT
Aus C | en SOL mineur.
nach G moll. | D'UT
Aus C | en LA ^b .
nach As. | D'UT
Aus C | en SI ^b .
nach B. |
|----------------|-------------------------------|---------------|--------------------------------|---------------|----------------------------------|---------------|---------------------------------|
| | | | | | | | |
| Notes fonda: | | | | | | | |
| Fundam. Noten. | | | | | | | |

| En restant dans le même Ton .
Indem man in derselben Tonart bleibt . | | D'UT
Aus C | en
nach | MI ^b .
ES. | D'UT
Aus C | en
nach | RE ^b .
DES. |
|---|--|---------------|------------|--------------------------|---------------|------------|---------------------------|
| | | | | | | | |
| Notes fonda: | | | | | | | |
| Fundam. Noten. | | | | | | | |

Rarement.
Selden.

On ne peut connaître que par une grande habitude les chances nombreuses qui se présentent dans l'enchaînement des accords.

AUTRES OBSERVATIONS SUR LES CADENCES.

(1^{re}) Toute cadence parfaite peut se changer en demi-cadence ; pour opérer ce changement, il ne faut qu'en retrancher le dernier accord ; et avoir soin que l'avant-dernier soit un accord parfait et non pas une septième dominante.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



(2^{re}) La demi-cadence peut se changer ainsi en cadence parfaite ; il ne faut pour cela que lui ajouter l'accord de la tonique sans renversement.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



(3^{re}) Chaque cadence parfaite devient cadence rompue si l'on en renverse ou si l'on en change l'accord final ainsi que nous l'avons démontré précédemment.

(4^{re}) Une cadence parfaite peut être affaiblie par la partie supérieure.

Nur durch eine sehr grosse Erfahrung kann man alle die zahlreichen Wechselfälle kennen lernen, welche sich in der Verkettung der Accorde darbieten.

ANDERE BEMERKUNGEN ÜBER DIE CADENZEN.

(1^{ten}) Jede vollkommene Cadenz kann sich in eine Halbcadenz umwandeln ; um diese Verwandlung zu bewirken, braucht man nur den letzten Accord wegzulassen, und Sorge zu tragen, dass der vorletzte ein vollkommener Dreiklang, anstatt der Dominanten-Septime sey.

(2^{ten}) Die Halbcadenz kann sich auch in eine vollkommene verwandeln ; man braucht ihr zu diesem Zwecke nur den umgekehrten Dreiklang auf der Tonica beizufügen.

(3^{ten}) Jede vollkommene Cadenz wird zur gebrochenen, wenn man ihren Schlussaccord umkehrt oder verändert, wie wir vorher bewiesen haben.

(4^{ten}) Eine vollkommene Cadenz kann durch die Oberstimme geschwächt (weniger bestimmt gemacht) werden.

| 1.) | 2.) | 3.) |
|--|--|--|
| Terminaison parfaite parce que la partie supérieure finit sur la Tonique. | Terminaison affaiblie par la partie supérieure qui finit sur la médiane. | Terminaison encore plus affaiblie par la partie supérieure qui finit sur la dominante (*). |
| | | |
| Cadençe parfaite.
Vollkom: Cadenz. | Cadençe parfaite.
Vollkom: Cadenz. | Cadençe parfaite.
Vollkom: Cadenz. |
| Vollkommener, bestimmter Abschluss ; weil die Oberstimme mit der Tonica schliesst. | Geschwächter Abschluss, weil die Oberstimme mit der Medianten endet. | Noch mehr geschwächter Schluss, weil in der Oberstimme die Dominante den letzten Ton bildet. (*) |

(*) Ces deux dernières cadences parfaites peuvent s'employer dans les périodes intermédiaires. Ou les évite dans les périodes des finales, à moins qu'une intention mélodique ne les légitime.

(*) Diese zwei letzten Cadenzen können in den mittleren Perioden angewendet werden. Man vermeidet sie in den Schlussperioden, wenn nicht der absichtliche Gang der Melodie dazu berechtigt.

(5^e) On appelle *Cadence Plagale* celle dont l'accord final est précédé de l'accord par fait de la sous-dominante sans renversement.

(5^{ten}) Eine *Plagal=Cadenz* (flache, tiefe, oder matte Cadenz) nennt man diejenige, wenn dem Schlussaccorde ein vollkommener unumgekehrter Dreiklang auf der Unterdominante vorangeht.

EXEMPLES.

BEISPIELE.

Cette cadence n'a guère lieu de nos jours que dans la musique d'église, et après la cadence parfaite ordinaire.

Diese Cadenz wird in unseren Tagen meistens nur noch in der Kirchenmusik, nach vorangegangener vollkommener Cadenz, angewendet.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

(6^e) Lorsqu'on finit un morceau par une pédale sur la tonique, il faut que la formule de la cadence parfaite précède cette pédale qui n'est, dans ce cas, qu'une prolongation de la cadence, mais on peut interrompre la cadence parfaite sur la pédale de la manière suivante.

(6^{ten}) Wenn ein Stück mit dem Orgelpunkte auf der Tonica endet, so muß die Formel der vollkommenen Cadenz diesem Orgelpunkte vorangehen, welcher, in diesem Falle, nur eine Verlängerung der Cadenz ist, aber man kann die vollkommene Cadenz auf dem Orgelpunkte auf folgende Art unterbrechen.

La cadence parfaite termine toujours la période musicale; si on voulait prolonger cette période, (ce qui peut arriver fort souvent) il faudrait ou changer en demi-cadence la cadence parfaite ou bien la rompre. On abrège une période, en changeant la demi-cadence en cadence parfaite.

On peut souvent prolonger la demi-cadence:

Die vollkommene (oder ganze) Cadenz endet immer die musikalische Periode; wenn man (was sehr oft geschehen kann) diese Periode verlängern wollte, so müsste man die ganze Cadenz in eine halbe oder gebrochene verwandeln. Eine Periode wird verkürzt, wenn die Halbcadenz in eine ganze umgewandelt wird.

Man kann die Halb-Cadenz oft verlängern:

On fait surtout usage de la prolongation de la demi-cadence pour assurer une nouvelle tonique. EXEMPLE.

En partant d'UT majeur.
Indem man von C dur ausgeht.

Modulation en LA mineur et Prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton.
Modulation nach A moll und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante von dieser neuen Tonart.

Commencement d'une nouvelle phrase en LA mineur.

Anfang einer neuen Phrase in A moll.

Autre exemple. Modulation en Ré mineur et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

En partant d'UT majeur.
Indem man von C dur ausgeht.

Pédale sur la Dominante de RÉ.
Orgelpunkt auf der Dominante von D.

Commencement d'une nouvelle phrase en RÉ mineur.

Anfang einer neuen Phrase in D moll.

Autre exemple. Modulation en Sol et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton :

En partant d'UT majeur.
Indem man von C dur ausgeht.

Commencement d'une nouvelle phrase en SOL majeur.

Anfang einer neuen Phrase in G dur.

Ce dernier exemple est le plus usité pour assurer la nouvelle tonique d'une manière indubitable dans les grands morceaux divisés en deux parties ; tels que les Overtures, Symphonies, Quatuors, Sonates, & : . . .

Comme l'harmonie n'est pas trop riche en formules de cadences parfaites et que les trois formules suivantes :

sont extrêmement usées, nous croyons rendre service aux élèves en leur indiquant d'autres

Von dieser Verlängerung der Halb-Cadenz macht man vorzüglich Gebrauch, um eine neue Tonica sicher zu bestimmen. BEISPIEL.

Anderes Beispiel. Modulation nach D moll, und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante von dieser neuen Tonart :

Anderes Beispiel. Modulation nach G und Verlängerung der Halbcadenz auf der Dominante dieser neuen Tonart :

Dieses letzte Beispiel ist das gebräuchlichste, um die neue Tonica in grossen, in zwei Theile getheilten Musikstücken auf unzweifelhafte Art sicher zu bestimmen ; wie in Overturen, Sinfonien, Quartetten, Sonaten, & : . . .

Da die Harmonie eben nicht sehr reich an verschiedenenartigen Formeln zu vollkommenen Cadenzen ist, und die drei folgenden :

sehr verbraucht und gemein geworden sind, so glauben wir den Schülern einen Dienst zu er-

pières de terminer les périodes. Ces trois formules ne sont usées que parce qu'on y emploie toujours l'accord de Quarte et Sixte. En évitant cet accord dans les cadences finales, (ce qui est très facile,) on en obtiendra de plus piquantes. En voici quelques unes où la $\frac{6}{4}$ est supprimée.

weisen, wenn wir ihnen andere Arten, die Perioden zu endigen, anzuzeigen. Die drei Formeln sind abgelehnt, weil darin der Quart = Sext Accord überall gebraucht wird. Wenn man nun in den Cadenzen diesen Accord vermeidet, (was sehr leicht ist,) so erhält man deren weit interessantere. Hier einige dieser Art, wo der $\frac{6}{4}$ Accord vermieden ist.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS DANS LA MÊME GAMME.

VON DER VERBINDUNG DER ACCORDE IN DERSELBEN TONLEITER.

26.) Anmerkung des Übersetzers. Da von nun an die Accorde oft nur durch Ziffern angezeigt werden, so hat der Schüler vorläufig zu merken, dass, wo gar nichts über der Bassnote steht, oder ein 3, 5, 9, $\frac{7}{4}$, oder $\frac{5}{3}$ darüber gesetzt ist, stets der Dreiklang, (dur., oder moll., oder vermindert, so wie die vorgezeichnete Tonart und Stufe es erheischt,) genommen werden muss. Auch die andern Accorde werden meistens nur durch eine oder zwei Ziffern angezeigt und auch darnach benannt. Um sich nun schnelles Lesen bezifferter Bässe anzueignen, muss der Schüler sich wohl einprägen, welche Intervalle zu jeder Ziffer im Spielen noch hinzugefügt werden müssen, um jeden Accord vollständig zu machen. Zur 2 gehört demnach $\frac{6}{4}$; zur 4 gehört $\frac{8}{5}$; zur 6 die $\frac{8}{3}$; zur 7 die $\frac{5}{3}$; zur 9 die $\frac{5}{3}$; zur $\frac{4}{3}$ die 6; zur $\frac{6}{5}$ die 3. Die Versetzungszeichen gelten wie bei den Noten; doch werden sie eben so gut der betreffenden Ziffer nach als vorgesetzt. Dieses reicht zur besseren Übersicht des gegenwärtigen Capitels einstweilen hin, da unmittelbar darnach oben der, von der Bezifferung ausführlich handelnde Abschnitt nachfolgt.

Dans chaque gamme majeure, on trouve sept accords de trois sons, savoir: trois accords parfaits majeurs, trois accords parfaits mineurs, et un diminué, par exemple:

In jeder Dur-Tonleiter findet man 7 dreistimmige Accorde; nämlich 3 vollkommene Dur-Dreiklänge, 3 vollkommene Moll-Dreiklänge, und einen verminderten Dreiklang, z. B.:

1^{er} Accord. 2^e 3^e 4^e 5^e 6^e 7^e

1^{re} MAJEUR. 2^e 3^e 4^e 5^e 6^e 7^e

C. DUR. 1^{re} MAJEUR. 2^e 3^e 4^e 5^e 6^e 7^e

Majeur. Mineur. Mineur. Majeur. Majeur. Mineur. Diminué.

Dur. Moll. Moll. Dur. Dur. Moll. Vermindert.

(26) Cette formule est remarquable par l'emploi de la suspension marquée d'une (+). Voyez la note page, 113.

(26) Diese Formel ist wegen dem Gebrauch der mit + bezeichneten Verzögerung bemerkenswerth. Siehe die Anmerkung des Übersetzers, S. 113.

Les plus usités de ces sept accords sont le 1^{er} sur la tonique, le 5^{me} sur la dominante, le 4^{me} sur la sous-dominante, viennent après le 2^e et le 6^{me}. Le 3^{me} sur la *médiant* est très rare; et le 7^{me} sur la *note sensible* ne s'emploie presque jamais, si ce n'est dans une progression ou succession régulière d'accords, ou bien en modulant passagèrement en *La mineur*, ainsi que nous l'avons remarqué dans l'analyse de cet accord. Sur cette même gamme majeure on trouve huit accords dissonans.

EXEMPLE.

De ces huit accords on n'emploie fréquemment que la septième dominante, quelquefois la septième sur le second degré de la gamme et la neuvième majeure, mais beaucoup plus rarement. Les autres accords de septième n'ont lieu que dans une succession régulière par quintes inférieures. Ainsi le nombre d'accords dont on peut faire continuellement usage dans un ton majeur est de huit. EXEMPLE.

Die gebräuchlichsten dieser 7 Accorde sind: der 1^{te} auf der Tonica, der 5^{te} auf der Dominante, der 4^{te} auf der Unterdominante; hiernächst kommen der 2^{te} und der 6^{te}. Der 3^{te}, auf der *Médiant*, ist sehr selten; und der 7^{te}, auf der *empfindsamen Note* wird fast nie angewendet, es müßte den in einer regelmässigen Fortschreitung oder Reihenfolge von Accorden, oder auch bei durchgehender Modulierung nach *1 moll* seyn, wie wir bei der Zergliederung dieses Accordes gezeigt haben. Auf derselben *Dur* Tonleiter findet man 8 dissonierende Accorde:

BEISPIEL.

Von diesen 8 Accorden wird nur die Dominante=Septime häufig gebraucht; bisweilen jedoch weit seltener, die Septime auf der zweiten Stufe der Tonleiter, und die grosse None. Die andern Septimen finden nur bei einer regelmässigen Fortschreitung nach Unterquinten statt. Also ist die Zahl der Accorde, von denen man ununterbrochen in einer *Dur*-Tonart Gebrauch machen kann, acht. BEISPIEL.

Comme il faut employer les uns plus fréquemment que les autres, nous les présentons dans l'ordre ci-dessous, qui indique que le premier s'emploie plus souvent que le second, le second plus que le troisième et ainsi de suite:

Ces huit accords étant aussi usités dans leurs différens renversemens, cela contribue beaucoup à varier l'harmonie de la même gamme.

Au moyen de ces renversemens, la basse peut recevoir plusieurs de ces huit accords sur la même note ou sur le même degré de la gamme.

Da die einen häufiger als die andern angewendet werden müssen, so stellen wir sie, hier folgend, in der Ordnung dar, welche anzeigt, dass der erste öfter als der zweite, der zweite öfter als der dritte, u.s.f., im Gebrauche vorkommt:

Da diese acht Accorde auch in ihren Umkehrungen zu verwenden sind, so trägt dieses zur Mannigfaltigkeit der Harmonie=Veränderungen auf einer und derselben Tonleiter, sehr bei.

Mittelt dieser Umkehrungen kann der Bass mehrere dieser acht Accorde auf einer und derselben Note oder Stufe der Tonleiter empfangen.

EXEMPLE.

BEISPIEL.

Comme la Basse peut recevoir plusieurs accords sur le même degré de la gamme, on ne peut pas indiquer positivement d'avance quel accord on doit lui donner de préférence sur tel ou tel autre degré ; cela dépend de l'accord qui précède et très souvent encore de celui qui suit . Mais il est certain que l'accord sera mal choisi sur un degré quelconque :

1^o Quand il renfermera une quarte juste, non préparée, entre la Basse et une partie haute ;

2^o Quand cette quarte juste n'aura pas une résolution convenable sur l'accord suivant ;

3^o Quand la septième sur le second degré, dans quelque renversement qu'elle se trouve, ne sera point préparée ;

4^o Quand un accord dissonant ne pourra pas avoir une résolution convenable.

En général, il faut éviter d'employer inutilement le second renversement des accords, parce que ce renversement rend la Basse faible ou fautive . Il faut aussi éviter de prendre la septième dominante dans son troisième renversement dans les cas suivants ; que l'expérience rejette :

Ainsi il ne faut pas que la Basse prenne le troisième renversement de la septième dominante en partant du 6^e et du 2^e degrés de la gamme (excepté comme au N^o 4), mais elle peut le faire en partant de tout autre degré, par exemple :

Da also im Basse auf derselben Stufe der Tonleiter verschiedene Accorde vorkommen können, so kann man nicht sicher im voraus bestimmen, welchen Accord man vorzugsweise dieser oder jener Stufe geben kann ; dieses hängt von dem vorhergehenden und sehr oft auch von dem nachfolgenden Accorde ab . Doch ist es gewiss, dass derjenige Accord auf irgend einer Stufe übel gewählt wäre,

1^{ten}. In welchem eine unvorbereitete reine Quart zwischen dem Basse und einer Oberstimme befindlich wäre ;

2^{ten}. Wenn diese reine Quart keine schickliche Auflösung in den folgenden Accord hätte ;

3^{ten}. Wenn die Septime auf der zweiten Stufe, in welcher Umkehrung sie auch vorkommen mag, nicht vorbereitet wäre ;

4^{ten}. Wenn ein dissonierender Accord keine gehörige Auflösung haben könnte .

Überhaupt muss man vermeiden, die zweite Umkehrung der Accorde unnöthigerweise anzuwenden, weil diese Umkehrung den Bass schwach und fehlerhaft macht . Auch muss man vermeiden, die Dominanten-Septime in ihrer dritten Umkehrung in folgenden, von der Erfahrung verworfenen Fällen anzuwenden :

Also kann der Bass die dritte Umkehrung des Dominanten-Septimen-Accordes nicht nehmen, wenn er von der 6^{ten} und 2^{ten} Stufe der Tonleiter ausgeht, (mit Ausnahme von obigem N^o 4), dagegen kann er es, von jeder andern Stufe ausgehend, thun ; wie z: B:



Il ne faut pas oublier cependant que le premier accord de l'exemple numéro 1 doit être sans renversement, car s'il était Sixte ou quarte et Sixte, l'exemple serait mauvais ce qui est également réjetté par l'expérience.

Man darf jedoch nicht vergessen, dass in dem Beispiele N^o 1, der erste Accord ohne Umkehrung seyn muss; denn wenn er ein Sext- oder Quart-Sext-Accord wäre, so würde das Beispiel fehlerhaft seyn, wie es ebenfalls die Erfahrung beweist.



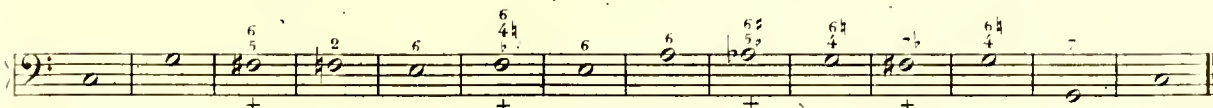
On peut encore, sans sortir du ton, employer les quatre accords suivants :

Man kann auch, ohne aus der Tonart herauszu-
gehen, folgende vier Accorde anwenden :



Voici la manière de s'en servir :

Hier die Art sich ihrer zu bedienen :

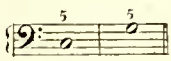


Ce que nous avons dit des accords pris dans un ton majeur s'applique aussi à quelques exceptions près, aux tons mineurs. Les accords de trois sons, dont on peut faire un usage fréquent dans ces derniers, sont :

Das, was wir von den aus einer Dur-Tonart entnommenen Accorden sagten, wird auch bis auf einige Ausnahmen in den Moll-Tonarten angewendet. Die dreistimmigen Accorde, von welchen man in den letzteren häufigen Gebrauch machen kann, sind :

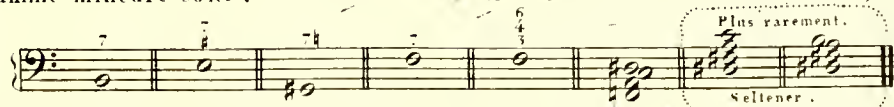


Les accords parfaits du 3^e et du 7^{me} degrés dans le ton mineur ne s'emploient que pour faire une modulation passagère en Ut majeur, ou bien dans une succession régulière d'accords par quintes inférieures.

Auf der 3^{ten} und 7^{ten} Stufe dieses Moll-Tones, nämlich auf  wird der vollkömme Dreiklang nur gebraucht, um eine durchgehende Ausweichung nach C dur zu bewirken, oder auch in einer regelmässigen Fortschreitung der Accorde nach Unterquinten.

Les accords dissonans qu'on peut prendre dans une gamme mineure sont :

Die dissonierenden Accorde, welche man auf einer Moll-Scala nehmen kann, sind :



Tous les autres accords dissonans qu'on trouve dans cette gamme ne peuvent servir que pour moduler, ou pour faire une succession par quintes inférieures.

Alle andern dissonierenden Accorde, welche man auf dieser Scala findet, können nur zur Modulation oder zur Fortschreitung nach Unterquinten dienen.

Voici les différents accords que l'on peut prendre sur chaque degré de la gamme mineure :

Hier sind die verschiedenen Accorde, welche man auf jeder Stufe der Moll-Tonleiter nehmen kann :

Rarement. Rarement. Selden. Selden.

Rarement. Selden.

Nous présenterons ici un tableau, plus complet que les précédents, qui sera très utile aux élèves qui desiront connaître au juste la quantité d'accords possibles (et leurs modifications par les renversements) sur chaque degré d'une gamme majeure, sans sortir du ton, c'est-à-dire, sans qu'aucun de ces accords soit étranger à la même gamme, (*) ce tableau est précieux dans l'emploi du *Contrepoint double*, de la fugue, du genre fugué, et pour trouver une harmonie correcte et distinguée sous des chants difficiles à accompagner :

Hier geben wir eine Tabelle, die, vollständiger als die vorhergehenden, den Schülern sehr nützlich seyn kann, indem sie die Zahl aller, auf jeder Stufe der Dur-Tonleiter möglichen Accorde, (und ihrer, durch die Umkehrung veranlassten Veränderungen), ohne aus der Tonart herauszuschreiten, (das heisst, ohne dass einer dieser Accorde derselben Scala fremd sey,) deutlich zur Kenntniss bringen, diese Tabelle ist höchst schätzbar für den Gebrauch des *doppelten Contrapunkts*, der Fuge, des fugirten Styls, und um unter solche Melodien, welche schwierig zu accompagnieren sind, eine richtige und gewählte Harmonie finden zu können.

En UT majeur.

In C dur.

Sur le 1er degré. Auf der 1ten Stufe.

Sur le 2e degré. Auf der 2ten Stufe.

(a) Sur le 3e degré. Auf der 3ten Stufe.

Sur le 4e degré. Auf der 4ten Stufe.

(b) Sur le 5e degré. Auf der 5ten Stufe.

Sur le 6e degré. Auf der 6ten Stufe.

Sur le 7e degré. Auf der 7ten Stufe.

(c)

(*) Et de plus sans qu'aucune note de la gamme soit altérée.

(*) Und überdiess ohne das irgend eine Stufe der Tonleiter durch ein Versetzungszeichen geändert sey.

(a) c'est un renversement de l'accord de neuvième majeure, sans la note fondamentale, dont le LA doit être indiqué avec le chiffre 12, parce qu'il ne peut avoir lieu que dans la partie supérieure.

(a) Dieses ist die Umkehrung des grossen Nonen=Accordes, ohne die Fundamentalnôte, wobei das A durch die Ziffer 12 angezeigt werden muss, weil selbes nur in der Oberstimme befindlich seyn kann.

(b) c'est encore un renversement de la neuvième majeure dont le LA s'indique, avec le chiffre 10 par la même raison.

(b) Auch dieses ist eine Umkehrung des grossen Nonen=Accordes, dessen A, aus derselben Ursache durch die Ziffer 10 angezeigt wird.

(c) Cet accord joue un double rôle dans la gamme majeure: il est septième de troisième espèce (SI, RE, FA, LA) et neuvième majeure provenant de (SOL, SI, RE, FA, LA). Voyez l'analyse de ce dernier accord, page 50, première partie.

(c) Dieser Accord spielt in der Dur-Skala eine doppelte Rolle: er ist Septimen=Accord 3^{ter} Gattung (H, D, F, A,) und Nonen=Accord in seiner Abtönung von (G, H, D, F, A.) Siehe die Zergliederung dieser letzten Accords, im erste Theil, Seite 50.

Une même note étant commune à différents accords, il ne s'agit que de chercher chacun de ceux dans les quels elle entre comme note intégrante pour trouver soi-même la quantité d'accords qu'il est possible de prendre sur chaque degré.

Voici un Air accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme et tons leurs renversemens, ce qui donne les 52 modifications contenues dans le tableau précédent.

Da jede Note verschiedenen Accorden gemeinschaftlich ist, so handelt es sich nur darum, jeden von allen denen aufzusuchen, von welchen sie eine wesentliche Note ist, um sodann selber die Zahl der Accorde zu finden, welche auf jeder Stufe zu nehmen möglich ist.

Folgender Gesang ist nur mit den aus einer und derselben Tonleiter entnommenen und in allen ihren Umkehrungen angewandten Accorden begleitet, wodurch die 52 in der vorhergehenden Tabelle enthaltenen Veränderungen angebracht werden.

Soprano ou Haut-
bois.
Sopran oder Oboe.

All? moderato.

Pianoforte.

The musical score is divided into four systems. Each system contains a Soprano line (treble clef) and a Piano line (bass clef). The tempo is marked 'All? moderato.' and the dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). The Piano part is highly rhythmic, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes. The Soprano part is more melodic, with some trills and grace notes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music features complex rhythmic patterns, including rapid sixteenth-note passages and sustained chords. The paper is aged and shows some staining.



This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), dynamic markings (f, p), and articulation marks.

Il existe une formule d'accompagnement, quand la gamme est dans la Basse, connue sous le nom de *Règle d'Octave*.

EXEMPLE.

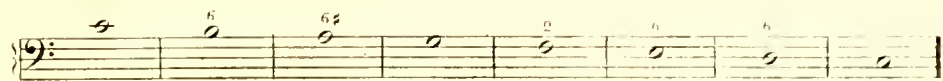
Gamme ascendante.

Aufsteigende Scala.



Gamme descendante.

Herabsteigende Scala.



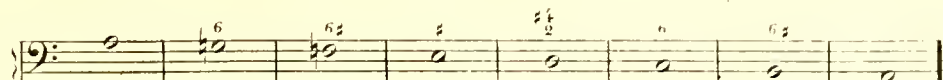
Gamme ascendante.

Aufsteigende Scala.



Gamme descendante.

Herabsteigende Scala.



Es giebt eine, unter dem Namen *Octaven Gang* bekannte Begleitungsformel, wenn die Tonleiter im Basse vorkommt.

BEISPIEL.

Cette formule est de si peu de ressourcee dans la composition pratique qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. Elle ne serait indispensable que si la Basse était contrainte de marcher continuellement par gammes ascendantes ou descendantes, et qu'il n'y eût pas moyen de prendre plusieurs accords différens sur un même degré.

Diese Formel ist in der praktischen Composition von so geringem Nutzen, dass es nicht der Mühe werth ist, sie in diesem Werke zu erörtern. Sie wäre nur dañ schlechterdings nothwendig, wenn der Bass immer ununterbrochen, nur in den auf- und absteigenden Tonleitern fortschreiten müsste, und wenn es nicht möglich wäre, mehrere verschiedene Accorde auf einer und derselben Stufe zu nehmen.

27.) Anmerkung des Übersetzers. Da dieser Octavengang auch bisweilen unbeziffert vorkommt, so kan es dem Schüler nicht schaden, wenn er ihn so, wie er hier in C dur und A moll nachfolgt, in allen Tonarten öfter durchspielt.

In C dur.



In A moll.



In C N 2 + 1 0.

DE LA CLARTÉ DANS L'HARMONIE.

Il ne suffit pas d'être pur, correct et riche en harmonie; il faut encore être clair. Il importe donc de savoir ce qu'il faut éviter pour ne pas pécher contre la clarté. L'harmonie paraît confuse, dès que l'oreille ne peut point la saisir avec facilité. Si elle ne marchait constamment que par accords plaines, avec des rondes ou des blanches, il est évident qu'on tomberait rarement dans ce défaut, parce que l'oreille aurait assez de temps pour saisir aisément ce qu'on lui ferait entendre. Or, ce qui rend l'harmonie obscure est :

1^o Une grande rapidité dans la succession des notes, des accords et des tons.

2^o La complication des mouvemens divers qui se font simultanément dans les différentes parties; surtout lorsqu'ils sont en même temps accompagnés d'une suite d'accords qui se succèdent avec beaucoup de promptitude ou avec des modulations subites.

VON DER KLARHEIT IN DER HARMONIE.

Es ist nicht hinreichend, eine reine, richtige und reichhaltige Harmonie hervorzubringen; sie muss auch klar, (verständlich) seyn. Es ist daher wichtig zu wissen, was man vermeiden soll, um nicht gegen die Klarheit zu sündigen. Die Harmonie wird verworren, sobald das Ohr sie nicht mit Leichtigkeit auffassen kann. Würde sie nur immer in festen, langsamen Accorden, in ganzen und halben Noten fortschreiten, so würde man natürlicherweise selten in diesen Fehler verfallen, weil das Gehör hinreichend Zeit hätte, das Vernommene aufzufassen. Was also die Harmonie unverständlich macht, ist :

1^{ten} Eine zu grosse Raschheit in der Nacheinanderfolge der Noten, Accorde und Töne.

2^{ten} Die Überhäufung der Bewegungen, die in den verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit statt haben; besonders wenn sie dabei noch von einer Reihe von Accorden begleitet werden, die mit grosser Schnelligkeit und mit plötzlichen Modulationen nacheinander folgen.

28.) Anmerkung des Übersetzers. Hierzu ist noch zu rechnen: das Vermengen (Dureinanderlaufen) der Stimmen, wenn sie, zu enge aneinander gehalten, ihren Gang nicht frei verfolgen können; so wie auch die Überfüllung der Harmonie durch unzweckmässige Verdopplungen, wenn das Streben nach Vollständigkeit entweder zu sehr, oder ohne Berücksichtigung der Instrumente, für welche man eben schreibt, bemerkbar wird.

Deux mouvemens différens à la fois se marient facilement; trois mouvemens différens à la fois se lient un peu plus difficilement; quatre mouvemens différens à la fois peuvent déjà nuire à la clarté, s'ils ne sont pas bien combinés entr'eux, et surtout si on n'observe pas en même temps de ne faire succéder les accords qu'à la distance d'une mesure au moins. Mais avec plus de quatre mouvemens différens à la fois, la confusion est presque inévitable.

C'est donc peine perdue que de chercher à donner, pour ainsi dire, à chaque partie de l'orchestre un mouvement différent. Cette manière de traiter une telle masse d'instrumens ne vaudrait rien, même pour peindre le chaos.

Zwei verschiedenartige Bewegungen zu gleicher Zeit sind leicht zu vereinigen; drei verschiedene Bewegungen zugleich sind schon etwas schwieriger zu vereinen; vier gleichzeitige, verschiedenartige Bewegungen können schon der Klarheit schaden, wenn sie nicht gut zwischen einander berechnet sind, und vorzüglich, wenn man nicht zugleich beobachtet, die Accorde nur in dem Zwischenraume von wenigstens einem Takte, nach einander folgen zu lassen. Aber mit mehr als vier verschiedenen Bewegungen zu gleicher Zeit, ist die Verwirrung beinahe unvermeidlich.

Es ist also verlorene Mühe, wenn man sich bestrebt, jeder Orchesterstimme, so zu sagen, eine andere Bewegung zu geben. Diese Art, eine solche Masse von Instrumenten zu behandeln, würde gar nichts taugen; nicht einmal ein Chaos zu mahlen.

Il ne faut pas tomber d'une extrême dans l'autre et, pour se rendre intelligible, viser à la pauvreté : la difficulté est d'être à la fois riche et clair.

L'harmonie à trois, et surtout celle à deux parties, sont bien moins sujettes à devenir confuses que l'harmonie à plus de trois parties ; c'est par cette raison qu'il faut en faire souvent usage, particulièrement dans les morceaux consacrés au public.

En résumé, nous recommandons aux élèves, pour être clairs, de ne pas trop compliquer les mouvemens simultanés des parties, de ne point étrangler les modulations en passant trop légèrement sur les accords intermédiaires ; de se méfier d'une succession d'accords trop rapide ; d'éviter de donner un accompagnement compliqué ou de prétention à une mélodie prédominante, et de ne pas changer de ton à tout coup.

Outre la clarté dans l'harmonie il y en a une autre qui n'est pas moins importante : elle dépend du choix des idées et de l'ordre avec lequel on les enchaîne. Partout où il n'y a ni *unité d'idées*, ni *proportion*, ni *symétrie*, il y a confusion. Mais, comme nous avons déjà suffisamment développé cette matière dans notre traité de mélodie, il serait superflu de s'en occuper ici. Nous terminerons ces observations par la remarque suivante :

Un Compositeur est sujet à s'égarer, lorsqu'il veut peindre musicalement certains mouvemens physiques ou moraux. S'il ne respecte pas les lois, les préceptes et les conventions de son art, ses productions ne présenteront plus qu'un amas confus de notes qui offensera l'oreille sans rien peindre à l'imagination ni à l'esprit.

Les Musiciens doivent imiter les grands poètes, dont les vers sont toujours purs et intelligibles, quelque soit l'image qu'ils veulent rendre.

Man muss aber nicht aus einem Fehler in das andere fallen, und, um sich verständlich zu machen, leere Dürftigkeit darbringen : das schwierige ist, zugleich reich und klar zu seyn.

Die dreistimmige, und vorzüglich die zweistimmige Harmonie sind weit weniger dem unterworfen, sich zu verwirren, als die Harmonie von mehr als drei Stimmen ; daher muss man von jeuen, besonders in den zur Öffentlichkeit bestimmten Werken, oft Gebrauch machen.

Überhaupt, um klar zu seyn, rathen wir den Schülern, die zusammenwirkenden Stimmen nicht zu sehr zu verwickeln ; die Modulationen durch allzuschnelles Hineilen über die Zwischenaccorde nicht zu ersticken ; den zu raschen Accorden Fortschreitungen zu misstrauen ; ferner zu vermeiden, dem vorherrschenden Gesange eine überladene oder allzu anspruchvolle Begleitung zu geben ; — und endlich nicht alle Augenblicke die Tonarten zu wechseln.

Nebst dieser Reinheit der Harmonie, giebt es noch eine andere nicht minder wichtige : sie hängt von der Wahl der Ideen (Gedanken), und von der Ordnung ab, in welcher man sie aneinander bindet. Überall, wo es weder *Einheit der Ideen*, noch *Übereinstimmung* und *Ebenmass* derselben giebt, ist Verwirrung. Aber da dieser Gegenstand in dem, von der Melodie handelnden Theile hinreichend entwickelt wird, so wäre es überflüssig, sich hier damit zu beschäftigen. Wir werden diese Andeutungen mit folgender Bemerkung schliessen :

Ein Tonsetzer ist in Gefahr sich zu verirren, wenn er gewisse physische, oder Gemüthsbewegungen schildern will. Wenn er dabei nicht die Gesetze, die Vorschriften, und das Schickliche seiner Kunst beachtet, so werden seine Erzeugnisse nur eine verwirrte Masse von Tönen seyn, die das Ohr beleidigt, ohne der Einbildungskraft oder dem Verstande ein Bild darzustellen.

Die Musiker sollen die großen Dichter nachahmen, deren Verse immer rein und verständlich sind, in welcher Art auch das Gemälde seyn mag, das sie vor unsere Seele bringen wollen.

C'est ainsi que *Sophocle, Euripide, Virgile, le Tasse, Racine, Molière*, et tant d'autres ont mis en jeu les passions les plus réglées et tracé les situations les plus étranges, sans jamais outrager les lois de l'harmonie poétique; enfin, depuis *Homère* jusqu'à nos jours, il n'y a eu que ce moyen de passer à la postérité.

Imitez, si vous le pouvez, les accens barbares des sauvages, les hurlemens des animaux féroces, le choc des élémens en courroux et les tourmens de l'enfer, mais respectez votre art: sans quoi le courroux des élémens, les cris sauvages et les hurlemens des animaux féroces seront encore préférables à vos tableaux; parce qu'ils ne sortent pas de la nature.

DE LA MANIÈRE D'INDIQUER L'HARMONIE PAR DES CHIFFRES PLACÉS AU DESSUS DE LA BASSE.

Ce fut *Ludovico Viadana* qui, dans le dix-septième siècle, imagina de chiffrer la Basse, pour indiquer l'harmonie. Sa méthode fut généralement adoptée. Ce n'est que depuis environ dix huit ans qu'on y a introduit en France différens changemens qui n'ont été admis dans aucun autre pays. La méthode primitive étant la plus générale et la seule avec laquelle on puisse accompagner les basses chiffrées de tous les grands maîtres, nous pensons qu'il faut s'en tenir à elle.

On se sert des huit chiffres suivans: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, quelquefois aussi de 1, 10, 11, 12, mais seulement dans des cas particuliers. Ces chiffres indiquent autant d'intervalles, 2 signifie une seconde, 3 une tierce, 4 une quarte, et ainsi de suite.

La Basse portant les chiffres.
Der, mit folgenden Ziffern bezeichnete Bass.

doit donner les intervalles suivans: à une distance quelconque de la Basse.

et folgende Intervalle in jeder beliebigen Entfernung vom Basse.

So haben *Sophocles, Euripides, Virgil, Tasso, Racine, Molière, Wieland, Schiller, Göthe*; die zügellosesten Leidenschaften uns vorgelührt, die fremdartigsten Begebenheiten gezeichnet, ohne jemals die Gesetze der poetischen Harmonie zu beleidigen; und seit *Homer* bis auf unsere Tage war diess das einzige Mittel, zur Nachwelt zu gelangen.

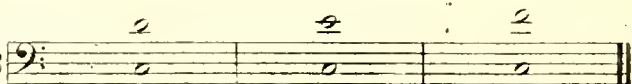
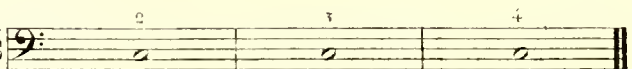
Ahmt, wenn ihr könnt, die barbarischen Töne der Wilden, das Heulen der grämigen Thiere, das Brüllen der erzürnten Elemente, und die Qualen der Hölle nach, aber achtet dabei eure Kunst: ohne dieses wird sonst das wirkliche Heulen des Sturmes, das Barbaren-Geschrei und Gebrüll des wilden Thieres eurer Nachahmung noch vorzuziehen seyn: denn es entfernt sich nicht von seiner Natur.

VON DER ART, DIE HARMONIE DURCH ÜBER DEM BASS GESETZTE ZIFFERN ZU BEZEICHNEN.

(VON DER BEZIFFERUNG.)

Im siebzehnten Jahrhundert war es, dass *Ludovico Viadana* die Bezifferung des Basses erfand, um die Harmonie anzudeuten. Seine Lehrart wurde allgemein angenommen. Erst seit achtzehn Jahren hat man in Frankreich verschiedene Änderungen hierin eingeführt, die aber in keinem andern Lande zugelassen wurden. Dann die ursprüngliche Methode die allgemeinste und die einzige ist, mittelst welcher man den bezifferten Bass aller grossen Meister ausführen kann, so denken wir uns nur an diese zu halten.

Man bedient sich folgender acht Zahlen: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, manchmal auch, doch nur in besonderen Fällen 1, 10, 11, 12. Diese Ziffern bezeichnen gleichbenannte Intervalle: 2 bedeutet eine Secunde, 3 eine Terz, 4 eine Quart, und so fort.



Mais un chiffre en suppose toujours un autre et souvent deux ; par conséquent le 3 signifie un accord parfait complet ; il suppose donc en même temps l'intervalle de la 5^{te}, ainsi 3 et $\frac{3}{2}$ indiquent également un accord parfait.

Pour altérer les intervalles, on se sert des $\sharp$, $\flat$, et $\natural$ qu'on place à côté du chiffre, avant ou après, de la manière suivante: 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$ ou bien 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$; chacun de ces trois accidens remplit sa fonction ordinaire, il hausse ou baisse la note que représente le chiffre devant lequel il est placé. Souvent, au lieu de mettre le $\sharp$ à côté des chiffres, on indique la même altération plus brièvement par un petit trait de la manière suivante: 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$, ce qui équivaut à 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$, cela n'est que pour ces trois chiffres.

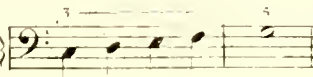
Les altérations à la tierce devraient s'indiquer par 3 $\sharp$, 3 $\flat$, 3 $\natural$; mais on est convenu, pour cet intervalle seulement, de retrancher le 3 et de mettre tout simplement $\sharp$, $\flat$, $\natural$, qu'on place immédiatement au dessus de la note de la Basse.

Le cinq marqué de cette manière $\hat{5}$ signifie fausse quinte, ou quinte diminuée ; lorsqu'il est placé *seul* au dessus de la Basse, il indique l'accord diminué.

Les petites lignes qu'on place à la suite des chiffres et qu'on prolonge plus ou moins sur plusieurs notes de la Basse, signifient qu'on doit accompagner du même accord toutes les notes de la Basse sur lesquelles ces lignes s'étendent.

L'exemple suivant :

Das folgende Beispiel :



L'expression, *Tasto solo*, signifie qu'une phrase, (quand ailleurs n'est pas chiffrée) doit être accompagnée sans accords, c'est-à-dire, avec les seules notes de la Basse.

Aber eine Ziffer setzt immer eine andere, und bisweilen zwei zu ihr gehörige voraus ; daher bedeutet 3 einen vollkommenen Dreiklang, diese Ziffer setzt also das Intervall der Quinte voraus ; also 3, oder $\frac{3}{2}$, bedeuten gleichermassen einen vollkommenen Dreiklang.

Um die Intervalle durch Versetzungszeichen zu verändern, bedient man sich der $\sharp$, $\flat$, $\natural$, welche man an die Seite der Ziffer, (gleichviel ob vor, oder nach derselben), also entweder auf folgende Art : 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$, oder auch : 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$, aufschreibt. Jedes dieser drei Versetzungszeichen erfüllt seine gewöhnliche Bestimmung, es erhöht oder erniedrigt die Note, welche durch die Ziffer, bei welcher das Versetzungszeichen steht, dargestellt wird. Oft, anstatt das Erhöhungszeichen ($\sharp$ oder $\flat$) zur Ziffer zu setzen, zeigt man dieselbe Erhöhung kürzer durch einen kleinen Strich, auf folgende Art an 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$, was den 5 $\sharp$, 4 $\flat$, 6 $\natural$ völlig gleichgeltend ist, doch wird dieses nur bei diesen 3 Ziffern angewendet.

Die Veränderungen der Terz sollten auch durch 3 $\sharp$, 3 $\flat$, 3 $\natural$, angezeigt werden ; aber man kam überein, (nur in Hinsicht dieses einzigen Intervalls) die Ziffer 3 wegzulassen, und ganz einfach $\sharp$, $\flat$, $\natural$, (welches dann stets der Terz gilt) unmittelbar über die Bassnote zu setzen.

Die Zahl fünf auf folgende Art bezeichnet : $\hat{5}$ bedeutet die falsche oder verminderte Quinte, und, wenn sie *allein* über dem Basse steht, den verminderten Dreiklang.

Die kleinen Linien, welche man als Folge der Ziffern setzt, und mehr oder weniger über verschiedenen Bassnoten verlängert, bedeuten, dass man mit demselben ausgehaltenen Accorde alle Bassnoten über welche diese Linien sich erstrecken, begleiten soll.

doit être exécuté :

wird gespielt :



Der Ausdruck *Tasto solo* bedeutet, dass eine, (ohne nicht bezifferte) Phrase, ohne alle Accorde, also nur vom Basse allein gespielt werden soll.

I. MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS PARFAITS.

Les accords parfaits sans renversement s'indiquent de différentes manières.

EXEMPLE.



Il n'y a guère de préceptes à donner sur ces différentes manières ; le choix est presque toujours déterminé par ce qui précède et ce qui suit : car il est évident que si, après un accord parfait d'*Ut* majeur, indiqué sans chiffre ;

prendre l'accord parfait mineur, il faudrait

mettre ou bien : parce que l'alté-

ration du majeur au mineur se fait à la tierce, et, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, le choix est commandé.

Le premier renversement des accords parfaits se chiffre avec un 6 ou bien avec $\frac{6}{3}$ selon le cas.

Le second renversement des accords parfaits se chiffre toujours $\frac{6}{4}$.

II. DE L'ACCORD DIMINUÉ.

Nous avons dit que l'accord diminué s'indique par un $\hat{5}$. Son premier renversement se chiffre 6 ou $\frac{6}{3}$, et son second renversement se chiffre $\frac{6}{4}$ à l'exemple des accords parfaits.

OBSERVATION.

Il est clair qu'on devra placer à côté de tous ces chiffres des $\sharp$, $\flat$ ou $\natural$, partout où

I. DIE ART, DIE VOLLKOMMENEN DREI- KLÄNGE ZU BEZIFFERN.

Die vollkommenen Dreiklänge ohne Umkehrung werden auf verschiedene Arten angezeigt.

BEISPIEL.

Es giebt über den Gebrauch dieser verschiedenen Arten durchaus keine Vorschriften ; die Wahl wird fast immer durch das Vorhergehende oder nachfolgende bestimmt, deñ es ist klar, dass, wenn man nach dem, ohne alle Ziffern angezeigten *C-dur* Dreiklang, denselben

Moll nehmen wollte, man schreiben müsste:

oder auch: weil die Veränderung die

Terz betrifft, und in diesem Falle, wie in vielen andern, die Wahl der Schreibart nicht anders seyn kann.

Die erste Umkehrung der vollkommenen Dreiklänge wird beziffert mit 6, oder nach Umständen mit $\frac{6}{3}$.

Die zweite Umkehrung der vollkommenen Dreiklänge wird immer mit $\frac{6}{4}$ beziffert.

II. VOM VERMINDERTEN DREIKLANGE.

Wir sagten, dass der verminderte Dreiklang mit $\hat{5}$ bezeichnet wird. Seine erste Umkehrung erhält die Bezifferung 6 oder $\frac{6}{3}$, und seine zweite Umkehrung die Ziffer $\frac{6}{4}$, (wie beim vollkommenen Dreiklänge der Fall ist).

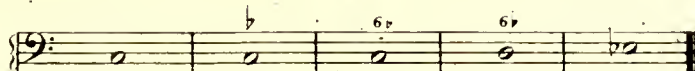
BEMERKUNG.

Es ist klar, dass man an die Seite aller dieser Ziffern, überall wo Versetzung

ces accidens seront nécessaires, sans quoi l'accompagnateur serait fréquemment induit en erreur. Ce sont ces altérations qui souvent obligent à mettre plus de chiffres qu'il n'en faudrait, si on restait toujours dans la même gamme.

Voici des exemples qui éclairciront ce que nous venons de dire.

EXEMPLE N^o 1.



ANALYSE.

Dans cet exemple, on module d'Ut en Mi $\flat$. Le second accord est mineur, par conséquent sa tierce est baissée d'un demi-ton; le troisième accord est (Ut, Mi $\flat$, La $\flat$), deux notes y sont baissées d'un demi-ton; mais il suffit d'indiquer la sixte par 6 $\flat$, ce qui sous-entend le Mi $\flat$; le quatrième accord est (Re, Fa, Si $\flat$) ce qui exige qu'on ajoute un $\flat$ au chiffre 6; le cinquième accord est suffisamment indiqué par la note de la Basse qui suppose une quinte parfaite (Si $\flat$) qu'il est inutile de marquer; car il faut autant que possible éviter d'augmenter le nombre des signes.

EXEMPLE N^o 2.



ANALYSE.

Dans cet exemple, il faut indiquer par un # que les cinquième et neuvième accords sont majeurs, et par un 6 ou 6# que le huitième accord est (Mi Sol Ut) et non pas (Mi, Sol, Ut $\flat$). On peut se dispenser d'indiquer l'altération de la tierce dans le sixième accord, parce que La $\sharp$ chiffré d'un 6 suppose toujours Ut $\sharp$ et jamais Ut $\flat$, attendu que la tierce diminuée ne se trouve pas dans les accords.

zeichen nöthig sind, die zugehörigen $\sharp, \flat$, oder $\natural$ einzusetzen muss, da sonst der begleitende Spieler häufig in Irrthum geführt würde. Diese Versetzungszeichen nöthigen nun oft, mehr Ziffern zu schreiben als man sonst bedürfen würde, wenn man stets in derselben Tonleiter bliebe.

Folgende Beispiele werden das eben Gesagte erläutern.

BEISPIEL N^o 1.

ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele wird von C nach Es moduliert. Der zweite Accord ist *moll*, weil seine Terz um einen halben Ton erniedriget wurde; der dritte Accord ist (C, Es, As), zwei Noten sind da, um einen halben Ton erniedrigt; aber es reicht hin, die Sext durch 6 $\flat$ anzuzeigen, da das Es darunter mitverstanden wird; der vierte Accord ist (D, F, B $\flat$) was ein $\flat$ zu der Ziffer 6 erfordert; der fünfte Accord ist hinreichend durch die Bassnote (Es) angedeutet, welche eine reine Quinte (das B) mitverstet, welche aufzuschreiben unnöthig wäre; den man muss möglichst vermeiden die Zahl der Zeichen zu vermehren.

BEISPIEL N^o 2.

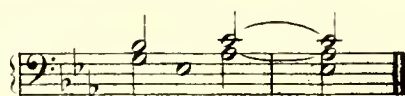
ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele muss man durch ein # anzeigen, dass der fünfte und neunte Accord dur sind, und durch ein 6 oder 6#, dass der achte Accord E G Cis, (und nicht E G $\sharp$ C) ist. In dem sechsten Accorde kan man unterlassen die Erhöhung der Terz anzuzeigen, weil das mit 6 bezifferte As des Basses, immer ein Cis, und nie C voraussetzt, vorausgesetzt, dass die verminderte Terz nicht in den Accorden befindlich ist.

EXEMPLE N^o 3.BEISPIEL N^o 3.

ANALYSE.

Dans cet exemple, il y a deux accords différents sur la première, la seconde et la troisième note; il faut nécessairement que cela soit indiqué par des chiffres placés à la suite les uns des autres. Car si le 6 n'était pas précédé du 5 dans la première mesure, l'accompagnateur ne ferait que l'accord indiqué par le 6 (*Ut, Mib, Lab*). Par la même raison, il faut mettre, sur le *Mib* de la quatrième mesure 3, parce qu'il y a dans la mesure précédente 4 sur la même note, sans quoi l'accompagnateur ferait ce qui suit :



au lieu de faire :

anstatt, wie es seyn muss :



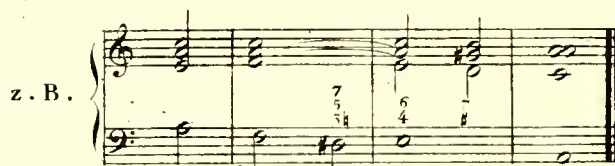
ZERGLIEDERUNG.

In diesem Beispiele giebt es über der ersten und dritten Note zwei verschiedene Accorde, dieses muss nothwendig durch nacheinander geschriebene Ziffern angezeigt seyn; denn wenn im ersten Takte der 6 nicht eine 5 voranginge, so würde der Begleiter nur den Sext=Accord (*C, Es, As*) anschlagen. Aus demselben Grunde muss man über das *Es* im vierten Takte 3 setzen, weil im vorhergehenden Takte über der selben Note 4 stand; daher sonst der Begleiter folgendermassen spielen würde :

En général, en chiffrant une Basse, il faut indiquer tout ce que l'accompagnateur ne peut pas deviner, et au contraire ménager les chiffres et autres signes toutes les fois qu'ils ne sont pas absolument nécessaires.

Überhaupt muss man, bei der Bezifferung des Basses, alles anzeigen, was der Spielende nicht errathen kann, und dagegen die Ziffern und übrigen Zeichen überall sparen, wo sie nicht durchaus nothwendig sind.

29.) Anmerkung des Übersetzers. Die verminderte Terz hat zur Begleitung die verminderte 5 und verminderte Septime :



Es verdient, als Nachtrag zur Seite 81 des ersten Theils, hier noch bemerkt zu werden, dass die verminderte Terz, auch ohne enharmonische Verwechslung, jetzt öfter bei Moll-Cadenzen angewendet wird und der aus ihr entstehende Accord (welcher nur eine Umkehrung des übermässigen Sext=Accords ist,) aus der Harmonie nicht ausgeschlossen werden darf.

III.

DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.

Comme la Quinte de cet accord est toujours une note altérée et prise hors de la gamme où l'on se trouve, il faut l'indiquer par un 5 $\sharp$, ou par un 7 ou bien par un 5 $\flat$, selon le ton dans lequel on est.

III.

VOM ÜBERMÄSSIGEN DREIELANGE.

Da in diesem Accorde die Quinte stets erhöht, und ausserhalb der Tonleiter, in welcher man sich befindet, genommen wird, so muss man sie durch 5 $\sharp$, oder durch 7 anzeigen, oder auch durch 5 $\flat$, je nach der eben herrschenden Tonart.

EXEMPLE.



Les renversements de cet accord s'indiquent :



Le Bécarré qui est à côté du 6 dans l'exemple (A) et celui qui est à côté du 4 dans l'exemple (B) y sont placés par précaution, afin que l'accompagnateur soit certain que ce sont les renversements de l'accord de quinte augmentée et non pas ceux provenant de l'accord mineur d'Ut $\sharp$. Nous conseillons d'user de cette précaution partout où l'on pourrait confondre un accord avec un autre, ce qui peut surtout arriver quand on emploie des accords peu usités.

IV.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS DE SEPTIÈME.

1^{re} Les accords de septième non renversés se chiffrent par un 7, ou $\frac{7}{5}$, ou $\frac{7}{4}$, ou $\frac{7}{3}$.

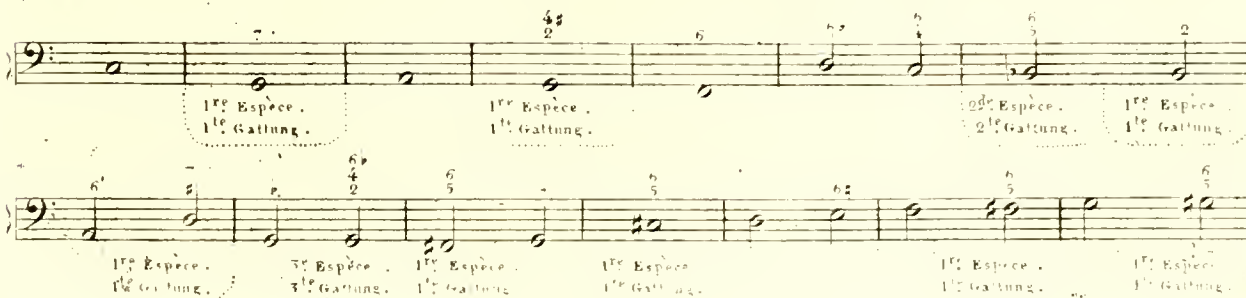
2^{de} Dans leur premier renversement, ils se chiffrent par $\frac{6}{5}$, ou $\frac{6}{4}$.

3^{de} Dans leur second renversement, ils se chiffrent par $\frac{4}{3}$, ou $\frac{4}{2}$.

4^{de} Dans leur troisième renversement, ils se chiffrent par 2, ou $\frac{2}{4}$, ou $\frac{2}{2}$.

Il est bien entendu que l'on doit ajouter à ces chiffres les ($\sharp$, $\flat$, ou $\natural$) partout où ces accidens sont nécessaires.

Voici un exemple où nous avons indiqué l'espèce à laquelle chaque septième appartient :



BEISPIEL.

Die Umkehrungen dieses Accords werden folgendermassen angezeigt :

Das $\flat$, das an der Seite der 6 (im Beispiele A) gesetzt ist, steht da aus Vorsicht, damit der Begleiter sicher sey, dass dieses die Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges sind, und nicht jene, welche aus dem C $\sharp$ -moll- Accorde entstehen. Wir rathen, diese Vorsicht überall anzuwenden, wo man einen Accord mit einem andern verwechseln könnte, was besonders beim Gebrauche ungewöhnlicher Accorde geschehen kann.

IV.

DIE ART, DIE SEPTIMEN-ACCORDE ZU BEZIFFERN.

1^{ten} Die nicht umgekehrten Septimen-Accorde beziefft man mit 7, oder $\frac{7}{5}$, oder $\frac{7}{4}$, oder $\frac{7}{3}$.

2^{ten} In ihrer ersten Umkehrung beziefft man sie mit $\frac{6}{5}$, oder $\frac{6}{4}$.

3^{ten} In ihrer zweiten Umkehrung werden sie mit $\frac{4}{3}$, oder $\frac{4}{2}$.

4^{ten} Und in ihrer dritten Umkehrung mit 2, oder $\frac{2}{4}$, oder $\frac{2}{2}$ beziefft.

Es versteht sich, dass man die $\sharp$, $\flat$ oder $\natural$ überall zu diesen Ziffern, wo es nöthig ist, einzusetzen muss.

Hier ein Beispiel, wo wir die Gattung, zu welcher jede Septime gehört, angezeigt haben :

4^e Espèce. 3^e Espèce. 1^{re} Espèce. 1^{re} Espèce. 4^e Espèce. 3^e Espèce.
4^{te} Gattung. 3^{te} Gattung. 1^{te} Gattung. 1^{te} Gattung. 4^{te} Gattung. 3^{te} Gattung.

1^{re} Espèce. 2^{de} Espèce. 1^{re} Espèce. 1^{re} Espèce. 4^e Espèce. 3^e Espèce. 2^{de} Espèce.
1^{te} Gattung. 2^{te} Gattung. 1^{te} Gattung. 1^{te} Gattung. 4^{te} Gattung. 3^{te} Gattung. 2^{te} Gattung.

2^{de} Espèce. 2^{de} Espèce. 1^{re} Espèce. 2^{de} Espèce. 2^{de} Espèce. 1^{re} Espèce.
2^{te} Gattung. 2^{te} Gattung. 1^{te} Gattung. 2^{te} Gattung. 2^{te} Gattung. 1^{te} Gattung.

Lorsque l'accord de septième dominante se trouve dans son second renversement, sans la note principale, on indique ce renversement tout simplement par un 6 ou 6^b ou 6[#], selon le ton.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

6[#] (*)
7^{me} de 1^{re} Espèce.
7^{me} 1^{re} Gattung.

Wenn der Dominanten-Septimen-Accord sich in seiner 2^{ten} Umkehrung, ohne seine Grundnote, befindet, so zeigt man diese Umkehrung ganz einfach mit 6, oder 6^b, oder 6[#], (je nach seiner Tonart,) an.

D'après le système de Viadana, on chiffre les quatre espèces de septièmes de la même manière, ce qui doit guider l'accompagnateur et lui éviter de les confondre, ce sont les accidens, à la clef et ceux qu'on place à côté des chiffres en cas de besoin. Ainsi les quatre accords de septième suivans sont indiqués de même :

en Fa. 7 7 7 7
in F. 1^{re} Espèce. 2^{de} Espèce. 3^{me} Espèce. 4^{me} Espèce.
1^{te} Gattung. 2^{te} Gattung. 3^{te} Gattung. 4^{te} Gattung.

parceque 1^o sur le cinquième degré d'une gamme majeure, la septième est naturellement de 1^{re} espèce, ou dominante.

2^o Sur le sixième degré elle est de 2^{de} espèce.
3^o Sur le septième degré, elle est de 3^{me} espèce.
4^o Sur la tonique, ou premier degré, elle est de 4^{me} espèce. Si on voulait avoir la septième de 1^{re} espèce sur le sixième degré de la gamme, il faudrait chiffrer $\sharp$ pour avertir que le Fa est dièze; et, si on voulait avoir la septième de 3^{me} espèce sur ce même degré, il faudrait chiffrer $\flat$ ou $\flat$ pour indiquer que la quinte est diminuée, attendu que le Lab n'est pas à la clef.

Weil 1^{ten} auf der 5^{ten} Stufe der Dur-Tonleiter die Septime natürlicherweise zur ersten Gattung gehört, also eine Dominanten-Septime ist.

2^{ten} Auf der 6^{ten} Stufe ist sie von der 2^{ten} Gattung.
3^{ten} Auf der 7^{ten} Stufe ist sie von der 3^{ten} Gattung.
4^{ten} Auf der Tonica, oder der 1^{ten} Stufe, ist sie von der 4^{ten} Gattung. Wenn man die Septime erster Gattung auf der 6^{ten} Stufe anbringen wollte, so müsste man mit $\sharp$ beziffern, um anzuzeigen, dass das F zum Fis geworden; und, wenn man die Septime 3^{ter} Gattung auf derselben 6^{ten} Stufe haben wollte, so wäre die Bezifferung $\flat$ oder $\flat$ um anzuzeigen, dass die Quinte vermindert ist, vorausgesetzt dass das A nicht schon in der ursprünglichen Vorzeichnung da ist.

(*) Pour ne pas confondre le 2^d accord avec le 1^{er} renversement de l'accord de Quinte diminuée. Voyez l'analyse de ce dernier page 39 1^{re} partie.

(*) Im den 2^{ten} Accord nicht mit der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklanges zu verwechseln. Siehe die Zergliederung dieses letzten Accords Seite 39 im 1^{ten} Theile.

V.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE.

Comme on employé cet accord le plus souvent sans sa note fondamentale et que dans ce cas il présente à l'oeil un accord de septième de troisième espèce, il faut l'indiquer dans ses renversements, de manière à ce que l'accompagnateur ne puisse les confondre, et à ce qu'il place toujours la neuvième dans la partie supérieure.

EXEMPLES.

9 Ou bien 7 9

1^{er} Renversement sans la note principale. 1^{re} Umkehrung ohne die Grundnote. 2^d Renversement sans la note principale. 2^{te} Umkehrung ohne die Grundnote. 3^{me} Renversement sans la note principale. 3^{te} Umkehrung ohne die Grundnote.

S'il y avait des accidens à la clef, voici comme il faudrait indiquer cet accord :

V.

DIE ART, DEN GROSSEN NONENACCORD ZU BEZIFFERN.

Da man diesen Accord meistens ohne seine Grundnote anwendet, und er in diesem Falle dem Auge eine Septime der dritten Gattung darstellt, so muss man ihn in seinen Umkehrungen anzeigen, damit der Spieler ihn nicht verwechseln könne, und damit er die None stets in die Oberstimme setze.

BEISPIELE.

12 10 6 3

Wenn zu Anfang des Stückes Vorzeichnungen sind, so muss man diesen Accord so schreiben :

VI.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MINEURE ET L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE QUI EN PROVIENT.

EXEMPLES.

9 7 6 5 4 3

Si cet accord est pris dans d'autres tons, il faut mettre à côté des chiffres les signes nécessaires pour indiquer les altérations.

EXEMPLE. BEISPIEL.

VI.

DIE ART, DEN KLEINEN NONENACCORD UND DEN VON IHM ABSTAMENDEN VERMINDERTEN SEPTIMEN-ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

6 4 3 2 1

Wenn dieser Accord in einer andern, als der Grundtonart, vorkommt, so muss man die nöthigen Versetzungszeichen den Ziffern beifügen.

On bien. Oder auch.

VII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

EXEMPLES.

6 5 4 3 2 1

VII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN SEXT-ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.

On bien. Oder auch.

VIII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE
4^{te} ET 6^{te} AUGMENTÉES.

EXEMPLES.



IX.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE
QUINTE AUGMENTÉE AVEC
SEPTIÈME.

EXEMPLES.



Dans cet accord, il faut indiquer la quinte augmentée par 12^{te}, et dans son renversement par 10^{te}, pour prévenir l'accompagnateur de prendre cette note dans la partie supérieure.

X.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES NOTES
ACCIDENTELLES.

1^{re} Les notes de passage ne se chiffrent pas.

Quand la Basse fait des notes de passage, on place les chiffres sur la première note réelle et on trace des lignes sur toutes les notes que l'on veut faire entendre sous le même accord.

EXEMPLE.



VIII.

DIE ART, DEN ÜBERMÄSSIGEN QUARTZ
SEXT = ACCORD ZU BEZIFFERN.

BEISPIELE.



IX.

DIE ART, DEN ACCORD DER ÜBERMÄSSIGEN
QUINTE MIT DER SEPTIME ZU BE
ZIFFERN.

BEISPIELE.



In diesem Accorde muss man die übermässige Quinte durch 12^{te}, und in der Umkehrung durch 10^{te} anzeigen, um den Spieler vorzubereiten, sie in der Oberstimme zu greifen.

X.

DIE ART DIE ZUFÄLLIGEN NOTEN ZU
BEZIFFERN.

1^{ten} Durchgehende Noten werden nicht beziffert.

Wenn im Basse Durchgangsnoten vorkommen, so setzt man die Ziffern über die erste wesentliche Note, und zieht Linien über alle die Töne, welche man unter demselben Accorde hören lassen will.

BEISPIEL.



Folgendes Beispiel, in welchem die Durchgangsnoten in Terzen, und in Noten von langer Dauer (oder im langsamen Tempo) fortschreiten, wird also beziffert.



Die Harmonie ist alsdān nur dreistimmig.
 2^{tens} Die Dissonanzen, welche aus dem Ge-
 branche der Vorschläge und Synkopen entstehen,
 werden, weñ sie in den Oberstimmen vorkömen,
 nicht beziffert. Man beziffert einfach den Bass,
 als ob diese Noten gar nicht da wären.

BEISPIEL.



Wenn die Synkopen oder Vorschläge im Bass vorkommen, so setzt man die Ziffern auf die wesentlichen Noten der Accorde, und der begleitende Spieler führt sie folgendermaßen aus :



31115 Die Verzögerungen mit ihren Auf-
lösungen müssen immer mit Ziffern angezeigt
werden .

Nous avons déjà montré, dans l'article sur les suspensions, de quelle manière on les indique. Il nous reste encore à faire voir quels sont les chiffres qu'il faut ajouter à ceux qui représentent la suspension et la résolution, pour déterminer le genre d'accord au quel elles appartiennent, car la même suspension peut avoir lieu sur différens accords, comme on peut le voir par les exemples suivans :



Dans cet exemple, la suspension et la résolution se font sur l'accord d'Ut.

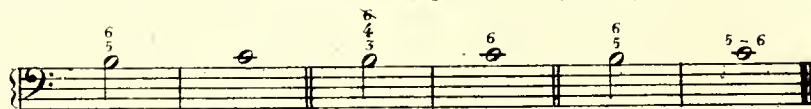


Dans cet exemple, elle se font sur le premier renversement de l'accord de La mineur.



Dans cet exemple, la suspension se fait sur l'accord d'Ut et la résolution sur l'accord de La mineur.

En notant la suspension de ces trois exemples, on les chiffrerait comme il suit :



Or, en employant la suspension, on ne fait qu'ajouter aux chiffres ci-dessus, qui sont indispensables, les chiffres 9-8 qui indiquent la suspension avec sa résolution.

Ainsi donc, si on voulait suspendre l'Ut par le Ré dans l'accord suivant,



Wir haben in dem Abschnitte von den Verzögerungen gesagt, auf welche Art man sie bezeichnet. Es bleibt uns nur noch übrig zu zeigen, welche Ziffern es sind, die man jenen beifügt, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen, um die Gattung des Accordes zu bestimmen, zu welchem sie gehören. Denn dieselbe Verzögerung kann auf verschiedenen Accorden stattfinden, wie man aus folgenden Beispielen sehen kann.



In diesem Beispiele geschieht die Verzögerung sowohl als die Auflösung auf C.



In diesem Beispiele geschieht beides auf der ersten Umkehrung des Dreiklages in A moll.

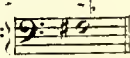


Hier ist die Verzögerung auf dem C=dur, und die Auflösung auf dem A=moll=Dreiklange.

Wenn man diesen drei Beispielen, die Verzögerung wegnimmt, so ist die Bezifferung folgende:

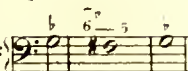
Wenn man also die Verzögerung anwendet, so fügt man nur zu den obigen, unerlässlichen Ziffern, noch die Ziffern 9-8 bei, welche die Verzögerung mit ihrer Auflösung andeuten.

Wollte man im folgenden Accorde:

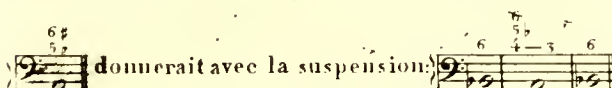


das C durch das D verzögern so müsste man

faudrait ajouter les chiffres qui marquent la suspension et la résolution. Ex:

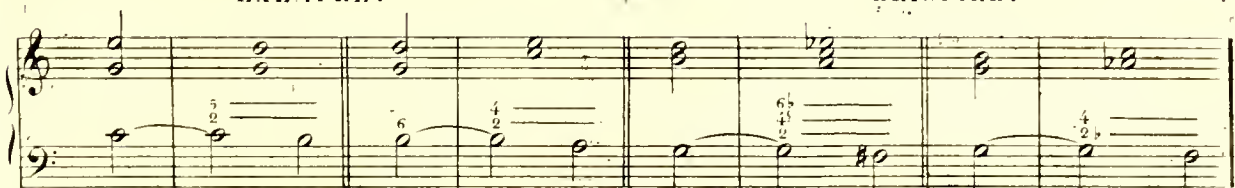


Le renversement suivant de ce même accord :



Quand les suspensions sont placées dans la Basse, on indique les intervalles que la suspension fait avec les autres notes de l'accord.

EXEMPLE.



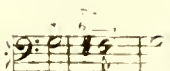
A la fin des cadences, quand l'accord de septième dominante, complet ou incomplet, se trouve placé au-dessus de la tonique ou au-dessus de la dominante, on le chiffre de la manière suivante :



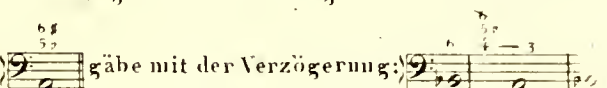
Voici un exemple de différentes suspensions avec la manière de les chiffrer :



die Ziffern hinzufügen, welche die Verzögerung und Auflösung anzeigen. Z.B.:



Die folgende Umkehrung desselben Accords



Wenn die Verzögerungen im Basse befindlich sind, so zeigt man jene Intervalle an, welche die Verzögerung mit den andern Noten des Accords bildet.

BEISPIEL.

Wenn, zu Ende der Cadenzen, der Dominanten = Septimen = Accord, (vollständig oder unvollständig) sich über der Tonica oder der Dominante befindet, so beziffert man ihn folgendergestalt :



DIE ART, DEN ORGELPUNKT ZU BÉZIFFERN.

Der Orgelpunkt wird gewöhnlich mit den Worten *Tasto solo* angezeigt. Nach dieser Vorschrift kann der Begleiter nur den Bass allein, ohne alle Harmonie, anschlagen; was ein Fehler ist, dem man jedoch leicht abhelfen kann, denn es ist nicht schicklich, dass der Begleiter die Harmonie, weil sie schwerer anzuzeigen ist, eben da verlässt, wo sie gerade wesentlicher wird.

Nebst der Note, welche den Orgelpunkt nach betrachtet man die unmittelbar über ihr stehende nächste Stime *als einen zweiten Bass*.

Wenn man diesen zweiten Bass beziefft, so sind alle Schwierigkeiten, zum Orgelpunkt die Harmonie anzuzeigen, gehoben.

| | |
|--|--|
| Ce que l'accompagnateur exécutera de la manière suivante : | Was dann der Begleitende folgendermassen auszuführen hat : |
|--|--|

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two systems of five-line staves. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with notes and rests, while the bass staff contains a bass line with notes and rests. The second system also consists of a treble staff and a bass staff, continuing the melody and bass line. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The notes are written in a clear, legible style, and the rests are indicated by horizontal lines. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

5^{tens} Die Antizipationen (*Verhalte*) werden auch nicht durch Ziffern bezeichnet.

Es giebt Fälle, (besonders in fugierten Sätzen,) wo man wünscht, dass der Begleiter nur zwei Stimmen hören lasse, und überdiess, dass diese zwei Stimmen so seyen, wie der Compositour sie sich gedacht hat; man muss sodann dieselben folgendermassen schreiben:

Tasto solo.

Ou bien. Oder.

Ou bien encore. Oder auch.

Cette indication arrive principalement au commencement d'une fugue où les deux parties doivent être entendues dans leur intégrité et dans leur diapason. Dès que l'harmonie est à trois parties, on chiffre la Basse.

La Méthode de chiffrer la Basse que nous venons d'exposer et qui est celle de *Viadana* n'a pas précisément pour but d'indiquer les différents genres d'accords; cela n'est point nécessaire pour accompagner la Basse chiffrée; ce qui est essentiel, c'est d'indiquer exactement les notes dont chaque accord est composé. Qu'importe en effet que l'Accompagnateur connaisse ou non le genre des accords, pourvu qu'il les exécute selon les principes qu'il doit connaître. Les chiffres représentent les notes: un accord exactement noté ou exactement chiffré doit s'exécuter de la même manière, sans qu'on ait besoin de rechercher sa nature.

Diese Andeutung findet vorzüglich beim Anfang einer Fuge statt, wo die beiden Stimmen in ihrer völligen Unabhängigkeit und in bestimmter Entfernung von einander gehört werden sollen. Sobald die Harmonie dreistimmig wird, ist die Bezifferung des Basses anzuwenden.

Die Bezifferungsart des Basses, die wir hier eben dargestellt haben, und welche dieselbe des *Viadana* ist, hat nicht den bestimmten Zweck, die verschiedenen Gattungen der Accorde anzuzeigen; dieses ist nicht nothwendig, um aus dem bezifferten Basse zu begleiten (*zu accompagnen*); das Wesentliche ist hierbei, genau die Noten anzudeuten, aus welchen jeder Accord besteht. Was liegt in der That daran, dass der Begleiter die Gattung der Accorde erkenne, wenn er sie nur nach den nothwendig zu kennenden Grundsätzen auszuführen weiss; die Ziffern stellen die Noten dar: ein Accord, richtig mit Noten, oder richtig mit Ziffern geschrieben, muss auf eine und dieselbe Art gespielt werden, ohne dass man seine Eigenschaften zu untersuchen braucht.

SCHLUSS-ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS ZUM ZWEITEN THEILE.

Da es nicht unwichtig ist, dass der Tonsetzer, auch wenn er eben kein Orgelspieler ist, bezifferte Bässe mit Fertigkeit zu spielen wisse, so ist zu empfehlen, dass er fleissig die bezifferten Orgelstimmen von Messen, Oratorien, &c., durchspiele, und sich besonders angewöhne, jeden Accord in seiner richtigen Lage zu nehmen, damit, soweit es die Ziffern anzudeuten vermögen, auch der Gang des Gesanges der Composition ausgedrückt werde. Nicht minder nützlich ist, wenn der Schüler den Bass in verschiedenen Compositionen, (besonders ersterer Art, Partituren, &c.) schriftlich beziffert, und dieses auch bei allen eigenen Aufsätzen nicht unterlässt.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

ENDE DES ZWEITEN THEILES.

DEUXIÈME

A B C D E



Troisième Partie.



TABLE DES MATIERES DE LA TROISIÈME PARTIE.

INHALT DES DRITTEN THEILS.

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| De la création des marches harmoniques | 199 | Von der Bildung der harmonischen Fortschreitungen | 199 |
| Tableaux contenant cinquante exemples des marches ou progressions harmoniques | 200 | Eine Tafel, beendete von 50 Beispielen | 200 |
| De la différence entre la musique sérieuse et la musique légère | 215 | Von dem Unterschiede zwischen der strengen und der leichten Musik | 215 |
| Des imitations | 217 | Von den Nachahmungen (<i>Imitationen</i>) | 217 |
| De l'harmonie à deux parties | 220 | Von der zweistimmigen Harmonie. (Von zweistimmigen Sätzen) | 220 |
| Observations didactiques sur l'harmonie à deux parties | 228 | Für die belehrende Bemerkungen über die zweistimmige Harmonie | 228 |
| De l'harmonie à trois parties | 240 | Von der dreistimmigen Harmonie | 240 |
| De l'harmonie à quatre parties | 242 | Von der vierstimmigen Harmonie | 242 |
| De l'harmonie à cinq parties | 245 | Von der fünfstimmigen Harmonie | 245 |
| De l'harmonie à 6, 7 et 8 parties | 252 | Von der 6, 7 und 8stimmigen Harmonie | 252 |
| Imitation de l'harmonie à plus de cinq parties | 261 | Von der Nachahmung (<i>Imitation</i>) in mehr als fünfstimmigen Sätzen | 261 |
| De la manière de traiter l'harmonie avec l'orchestre | 267 | Von der Art, die Harmonie im Orchestersatze zu behandeln | 267 |
| Manière de traiter les instrumens à vent en solo | 270 | Über die Art, die Blasinstrumente <i>Solo</i> zu behandeln | 270 |
| Manière de traiter les instrumens à vent en masse | 285 | Die Art der Behandlung der Blasinstrumente in Masse | 285 |
| Réunion des deux masses de l'orchestre, ou dit =
férentes manières de joindre la masse des instru =
mens à vent à celle des instrumens à cordes | 291 | Vereinigung beider Orchester = Massen, oder die
verschiedenen Arten, wie die Blasinstrumente mit den
Saiteninstrumenten zusammen wirken können | 291 |
| Manière de traiter l'harmonie à deux avec les deux
masses de l'orchestre | 291 | Über die Art, die 2 = stimmige Harmonie durch beide
Orchestermassen auszuführen | 291 |
| Manière de traiter l'harmonie à trois avec les deux
masses d'instrumens | 292 | Über die Art, die 3 = stimmige Harmonie durch beide
vereinigte Massen auszuführen | 292 |
| Manière de traiter l'harmonie à quatre avec les deux
masses d'instrumens | 294 | Über die Art, die 4 = stimmige Harmonie durch beide
vereinigten Massen hervorzubringen | 294 |
| Des instrumens bruyans | 300 | Von den Lärm-Instrumenten | 300 |
| De l'emploi de l'insens dans l'orchestre | 302 | Vom Gebrauche des <i>Insens</i> im Orchester | 302 |
| Observation sur les différens instrumens dont
l'orchestre se compose | 303 | Bemerkungen über die verschiedenen Instrumente,
aus welchen das Orchester besteht | 303 |
| Étendue des instrumens à cordes | 305 | Umfang der Saiteninstrumente | 305 |
| Étendue des instrumens à vent | 305 | Umfang der Blasinstrumente | 305 |
| De quelques instrumens en usage dans la musique
militaire | 312 | Von einigen in der militärischen Musik gebräuchli =
chen Instrumenten | 312 |
| Étendue des voix dans les chœurs | 314 | Umfang der Menschenstimmen in den Chören | 314 |

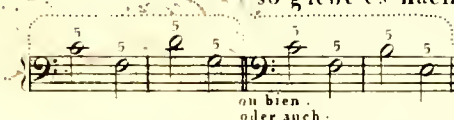
| | Seite |
|---|--|
| ZUSATZ DES ÜBERSETZERS | 316 |
| Über die Formen und den Bau jedes Tonstückes | 316 |
| Von der SONATE | 317 |
| Vom ersten Satze der SONATE in einer Dur= Tonart. Vom ersten Theil | 317 |
| Vom zweiten Theil | 318 |
| Bemerkungen über einige Ausnahmen von den vorhergehenden Grundsätzen | 324 |
| Harmonischer Grundriss der SONATE von Beethoven, op. 53 | 324 |
| Anmerkungen zur vorstehenden Sonate | 329 |
| Von den Sonaten in Molltonarten | 330 |
| Vom 2 ^{ten} Satz einer SONATE, oder vom <i>Adagio, Andante, &c.</i> | 330 |
| Vom 3 ^{ten} Satz einer SONATE, oder vom <i>Menuett, Scherzo</i> | 330 |
| Vom 4 ^{ten} Satz der SONATE, oder vom <i>Rondo. (Finale.)</i> | 331 |
| Von den <i>Variationen</i> , von der <i>Fantasie</i> und dem <i>Capriccio, &c.</i> | 332 |
| Von den Tanzstücken | 333 |
| Von dem <i>Präludium</i> und der <i>Fuge</i> | 333 |
| Von dem 4=händigen Satze auf dem <i>Pianoforte</i> | 333 |
| Über <i>Pianoforte=Compositionen</i> mit Begleitung | 334 |
| Vom <i>Concerte</i> | 334 |
| Von der <i>Sinfonie</i> | 335 |
| Von der <i>Ouverture</i> | 337 |
| Von der <i>Militärmusik</i> | 337 |
| Über <i>Vocal=Compositionen</i> | 339 |
| Fugue analysée sous le rapport de l'harmonie | 340 |
| Ce morceau sert d'exemple à la méthode d'analyser les productions musicales avec finit, indiquée page 149 | Zergliederte Fuge in Rücksicht auf die Harmonie . 340
Dieses Stück dient als Beispiel, um Tonstücke nach der, Seite 149 angezeigten Methode mit Nutzen zer=gliedernd zu untersuchen . |

TROISIEME PARTIE.

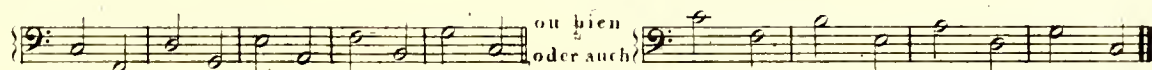
DE LA CREATION DES MARCHES HARMONIQUES.

On fait une Marche ou Progression Harmonique en reproduisant harmoniquement et régulièrement, soit en montant soit en descendant, une formule donnée que nous appellerons *Modèle*.

Supposons :  ce qui donnera les 2 Progressions :



En poursuivant la même figure un certain nombre de fois, on aura les 2 Marches Harmoniques suivantes :



La même opération se fait non-seulement avec deux accords, mais aussi avec trois ou quatre.

EXEMPLES.

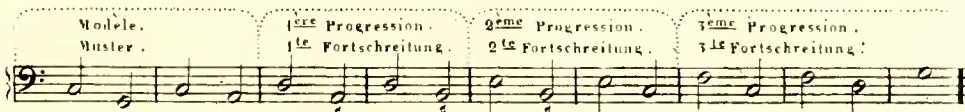
Avec trois accords :

Mit drei Accorden :



Avec quatre accords :

Mit vier Accorden :



Il résulte de ces observations que toute phrase composée de quelques accords peut fournir des Marches Harmoniques ; il ne s'agit que de connaître le principe d'après le quel on doit lier le premier accord de la Progression avec le dernier accord du Modèle.

La liaison la plus régulière est celle où la Basse fondamentale procède par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures entre le dernier accord du Modèle et le premier de la Progression. (*)

(*) C'est uniquement par la Basse fondamentale que l'on règle les marches harmoniques ; il est donc important de la consulter et de ne pas la confondre avec les notes inférieures de l'harmonie dans les accords renversés si on ne veut s'exposer à faire des Progressions vicieuses.

DRITTER THEIL.

VON DER BILDUNG DER HARMONISCHEN FORTSCHRITTUNGEN.

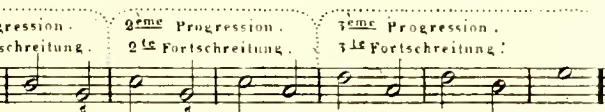
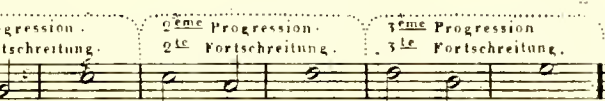
Man bildet eine harmonische Fortschreitung indem man eine bestimmte Formel, entweder auf oder absteigend, harmonisch und regelmässig wiederholt ; wir werden diese Formel *das Muster* (*Modell*) nennen.

Nehmen wir als solches folgende 2 Noten :  so giebt es nachstehende 2 Fortschreitungen :

Indem man diese Formel fortschreitend öfter wiederholt, so erhält man folgende zwei Fortschreitungen :

Dieselbe Behandlung kann man nicht nur bei zwei, sondern auch bei 3 oder 4 Accorden anwenden :

BEISPIELE.



Aus diesen Bemerkungen geht hervor, dass jede, aus einigen Accorden bestehende Phrase, zu harmonischen Fortschreitungen dienen kann ; es handelt sich hier nur darum, den Grundsatz kennen zu lernen, nach welchem man den ersten Accord der Fortschreitung mit dem letzten des Modells verbinden soll.

Die regelmässigste Verbindung ist jene, wo der Fundamentalbass zwischen dem letzten Accord des Modells und dem ersten der Fortschreitung, sich in *Unter = Terz*, *Unter = Quarte*, oder *Unter = Quinte* bewegt. (*)

(*) Nur nach den Fundamental-Bassnoten werden die Fortschreitungen geregelt ; es ist daher wichtig, dieselben zu Rathe zu ziehen, und sie nicht mit der, durch die Umkehrungen der Accorde entstandenen Unterstimme der Harmonie zu verwechseln, wenn man sich nicht aussetzen will, fehlerhafte Fortschreitungen hervorzubringen.

EXEMPLES. | BEISPIELE.

N^o 1. Liaison par Tierces inférieures. Verbindung durch Unterterzen.

Modèle. Märlar.

1^{re} Progression. 1^{te} Fortschreitung.

2^{me} Progression. 2^{te} Fortschreitung.

3^{me} Progression. 3^{te} Fortschreitung.

6^{te} supérieure ou 3^{de} inférieure. Ober=Terz oder Unter=Terz.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Le choix des accords majeurs ou mineurs et le point où il faut finir la Marche sont l'objet du sentiment et de l'oreille.

Die Wahl der Dur= oder Moll= Accorde, so wie der Zeitpunkt, wenn eine Fortschreitung enden soll, ist die Sache des Gefühls und des Ohrs.

N^o 2. Liaison par Quartes inférieures. Verbindung durch Unterquarten.

1^{re} Progression. 1^{te} Fortschreitung.

2^{me} Progression. 2^{te} Fortschreitung.

5^{te} supérieure ou 4^{te} inférieure. Ober=Quarte oder Unter=Quarte.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

La Progression par Quinte inférieure ou Quart supérieure ne peut pas avoir lieu avec ce modèle, parcequ'elle le recommenceroit sans cesse.

Die Fortschreitung durch Unterquinten oder Oberquarten kann in diesem Muster nicht stattfinden, weil sie sich ohne Unterlass wiederholen würde.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

4^{te} supérieure ou 3^{de} inférieure. Ober=Quarte oder Unter=Quinte.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Parmi les exceptions dans l'enchaînement des accords il y en a une que l'on peut souvent employer avec succès dans les Marches harmoniques : c'est celle qui a lieu entre deux accords dont les notes fondamentales font une seconde supérieure.

Unter den Ausnahmen in der Accorden=Verkettung giebt es eine, welche man oft mit Erfolg in den harmonischen Fortschreitungen gebrauchen kann : es ist jene, welche zwischen zwei Accorden statt findet, deren Fundamental=Noten eine Ober=Secunde bilden.

EXEMPLE. N^o 3. BEISPIEL.

1^{re} Progression. 1^{te} Fortschreitung.

2^{me} Progression. 2^{te} Fortschreitung.

3^{me} Progression. 3^{te} Fortschreitung.

2^{de} supérieure. Ober=Secunde.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Une Marche harmonique est souvent susceptible d'une ou de plusieurs Modifications par les renversements des accords.

Eine harmonische Fortschreitung ist durch die Umkehrung der Accorde häufig einer oder mehrere Veränderungen fähig.

EXEMPLES:•

BEISPIELE.

Renversements de la Progression N^o 1.

Umkehrung der Fortschreitung N^o 1.

N^o 1.

Le 2^d accord du modèle toujours dans son premier renversement. Der 2^{te} Accord des Musters ist stets in seiner ersten Umkehrung.

(*) Comme on ne peut pas marcher d'exception en exception, on aura soin de procéder régulièrement par Tierce, Quart ou Quinte inférieures entre le dernier accord du modèle et le premier de la Progression, toutes les fois que la Basse fondamentale des deux derniers accords du modèle procédera elle-même par seconde.

(*) Da man nicht von Ausnahme zu Ausnahme fortschreiten kann, so muss man Sorge tragen, zwischen dem letzten Accorde des Musters und dem ersten der Fortschreitung sich regelmässig in Unter=Terzen, Unter=Quarten, oder Unter=Quinten zu bewegen, und zwar immer, wenn der Fundamental=Bass der zwei letzten Accorde des Musters selber in Secunden fortschreitet.

EXEMPLE. N^o 4. BEISPIEL.

Tierce inférieure. Unterterz.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Quarte inférieure. Unterquart.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Quinte inférieure. Unterquint.

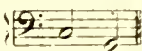
idem. ebenfalls.

idem. ebenfalls.

Renvèvements des Progressions N^o 2 et 3.



En ajoutant ces 3 derniers exemples aux 3 autres, on a 6 Marches ou Progressions harmoniques, qui tirent leur origine des deux seuls accords.



QUALITES DU MODELE.

Le modèle doit finir par un accord consonnant ; il ne doit pas être long et peut néanmoins contenir jusqu'à 5, 6, 7 et 8 accords selon le mouvement ; il peut commencer par un accord dissonnant .

3. Les accords dissonnans qui pourroient s'y trouver doivent avoir une résolution exacte, et autant que possible sans exceptions; cependant cette dernière règle n'est pas tout-à-fait de rigueur.

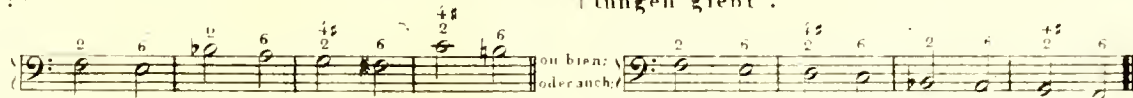
Les accords dissonnants par lesquels un modèle pourrait commencer, sont 1^o la septième dominante : 2^o la septième diminuée, (moins souvent,) 3^o l'accord de Sixte augmentée, (très rarement,) tous les autres accords dissonnants ne peuvent être employés que dans le courant du modèle.

VOICI DES EXEMPLES.

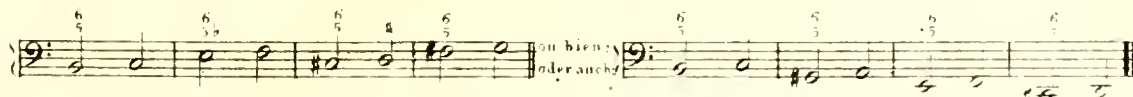
1^{er} Modèle qui commence par la 7^{ème} dominante dans son 3^{ème} renversement :



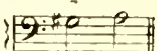
et qui donne les Progressions harmoniques suivantes :



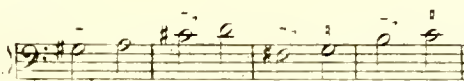
En mettant l'accord de septième dans son premier renversement on aura :



2.^e Modèle qui commence par la septième diminuée :



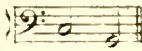
Progression ,
Fortschrittung



• Umkehrungen der 2^{ten} und 3^{ten} Fortschreitung



Wenn man diese 3 letzten Beispiele den ersten beifügt, so hat man 6 harmonische Fortschreitungen, die alle ihren Ursprung von den beiden einzigen Accorden  herleiten.



EIGENSCHAFTEN DES MUSTERS.

Das Muster muss mit einem consonierenden Accorde schliessen; es soll nicht lang seyn, ob schon es demungeachtet 5, 6, 7, bis 8 Accorde, je nach dem Zeitmasse, enthalten kan; es kan mit einem dissonierenden Accorde anfangen.

Die dissonierenden Accorde, die sich darin befinden können, müssen eine richtige, und soviel möglich ausnahmsfreie Auflösung haben; doch ist diese letzte Regel nicht immer streng zu beobachten.

Die dissonierenden Accorde, mit welchen ein Muster anfangen kann, sind: 1^{ten} die Dominanten = Septime. 2^{ten} die verminderte Septime. (seltener). 3^{ten} der übermässige Sext Accord. (sehr selten). Alle übrigen dissonieren = den Accorde können nur im Laufe des Musters angewendet werden.

HIER BEISPIELE.

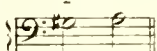
tes Muster, welches mit der Dominanten-Septime in ihrer 3^{ten} Umkehrung anfängt;  und welches folgende harmonische Fortschreitungen giebt.



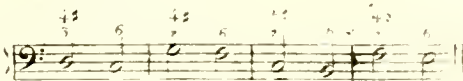
In seiner ersten Umkehrung giebt der Dominanten Septimen=Accord :



2tes Muster, das mit der verminderten Septime anfängt :



Même exemple
renversé.
Solbes Récipro



3^e Modèle qui commence par l'accord de sixte augmentée :

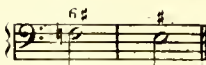


Progression .

Fortschreitung .



3^{tes} Muster, welches mit der übermässigen Sext beginnt :



4^e Modèle de quatre accords dont deux sont dissonnants :



4^{tes} Muster, aus 4. Accorden bestehend, wo-
runter 2 dissonnierend sind :



Progression .

Fortschreitung .



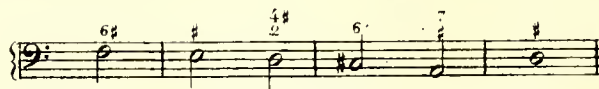
Dans cet exemple on transpose le modèle de *La* mineur en *Ré* mineur, c'est-à-dire à la Quinte inférieure. La régularité de la marche semblerait exiger par conséquent que l'on transposât ensuite de *Ré* mineur en *Sol*, de *Sol* en *Ut* &c. : ce qui n'est point observé, car de *Ré* mineur on module en *Ut* (à la seconde inférieure) et de *Ut* en *Sol* (à la Quarte inférieure.) Ces sortes de modifications sont aussi usitées dans la création des marches harmoniques, toutes les fois que l'enchaînement des accords et des tons se fait avec franchise.

Autre Progression du même genre :



Un modèle en ton mineur peut souvent se trouver majeur dans la Progression et vice-versa, comme l'a fait voir l'exemple précédent.

5^e Modèle de six accords :



Ein Muster im Moll-Ton kann in der Fortschreitung oft *dur* werden, und umgekehrt, wie das vorhergehende Beispiel zeigt :

5^{tes} Muster, aus 6 Accorden bestehend :

EXEMPLE.
BEISPIEL.



1^{ere} Progression .

1^{te} Fortschreitung .

2^{eme} Progression .

2^{te} Fortschreitung .

Toutes ces Progressions rentrent en même temps dans la théorie des modulations, parce qu'il n'est pas possible de créer une marche harmonique avec un modèle, qui commence par un accord dissonnant, sans moduler continuellement.

Alle diese Fortschreitungen gehören zur Lehre von den Ausweichungen, da es nicht möglich ist, eine harmonische Fortschreitung, deren Muster mit einem dissonnierenden Accorde anfängt, zu bilden, ohne immer weiter fortzumodulieren.

On n'use de ces sortes de Progressions que dans des morceaux qui permettent de moduler dans des tons éloignés ; dans le cas contraire, il faut employer de préférence les marches harmoniques qui se font diatoniquement, c'est-à-dire, avec des accords pris dans la même Gamme ou avec des Modulations *passagères* dans les tons relatifs.

6^e Modèle de huit accords :



Progression.

Fortschreitung.



Nous avons jusqu'ici considéré ce travail seulement sous le rapport de l'Harmonie, il faut maintenant l'appliquer à la Mélodie et montrer dans quels cas cette dernière provoque une marche harmonique pour être accompagnée. Cela nous fournira en même temps des exemples dans lesquels les marches harmoniques restent dans le même ton ou ne modulent que très légèrement.

DE L'UNION DES PROGRESSIONS HARMONIQUES ET MÉLODIQUES.

La Mélodie possède une quantité infinie de petits traits, qu'elle répète par Progression deux, trois, ou quatre fois de suite.

EXEMPLES :



Man gebraucht also diese Art von Fortschreiten nur in Tonstücken, in welchen Ausweichungen nach entfernten Tonarten erlaubt sind ; im entgegengesetzten Falle muss man vorzüglich jene harmonischen Gänge anwenden, welche diatonisch fortschreiten, das heisst, wo die Accorde aus der bestehenden Scale gebildet, oder die Ausweichungen in die verwandten Tonarten nur *durchgehend* sind.

6^{tes} Muster mit acht Accorden :

Wir haben diesen Gegenstand bis jetzt nur in Rücksicht der Harmonie betrachtet, nun müssen wir ihn auch auf die Melodie anwenden und die Fälle anzeigen, wo diese letztere, um begleitet zu werden, eine harmonische Fortschreitung erfordert. Dieses wird uns zugleich zu Beispielen führen, wo die harmonischen Fortschreitungen in derselben Tonart bleiben oder nur leicht ausweichen.

VON DER VEREINIGUNG DER HARMONISCHEN MIT DEN MELODISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Die Mélodie besitzt eine Menge kleiner Züge, welche sie fortschreitend zwei- drei- oder viermal wiederholt.

BEISPIELE.



Il y a des Progressions mélodiques qui présentent beaucoup de difficultés quand on veut les accompagner régulièrement par des Progressions harmoniques, tandis que d'autres peuvent devenir la source de Marches harmoniques neuves et piquantes qu'on auroit cherché vainement sans leur secours.

Dans tous les cas il est plus difficile de trouver des Marches harmoniques sur un chant donné que de les concevoir abstraction faite de toute Mélodie. Voici un chant qui contient deux modèles différentes.

Es giebt melodische Fortschreitungen, die viele Schwierigkeiten darbieten, wenn man sie regelmässig mit harmonischen Fortschreitungen begleiten will, während andere dagegen eine Quelle von neuen und interessanten harmonischen Gängen werden, die man ohne deren Hilfe vergeblich gesocht hätte.

Jedenfalls ist es schwerer, zu einer gegebenen Melodie harmonische Fortschreitungen anzufinden, als deren mit Ausschluss jedes Gesanges hervorzubringen. Hier ist ein Gesang, der zwei verschiedene Muster enthält:



Dont chacun est susceptible d'une marche ou Progression harmonique.

La première partie de ce chant peut s'accompagner des 5 manières suivantes.

Jeder derselben ist einer harmonischen Fortschreitung fähig.

Der erste Theil dieses Gesanges kann auf 5 folgende Arten begleitet werden.

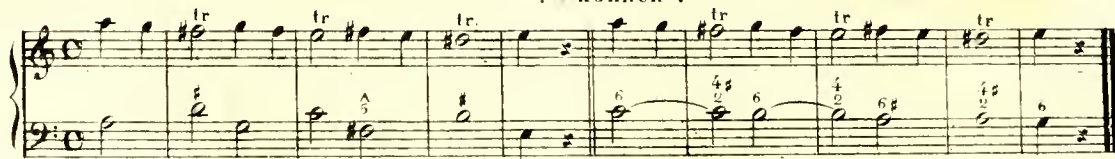


Voilà donc cinq manières différentes d'accompagner une progression mélodique dont les 4 premières sont de véritables marches harmoniques.

La seconde Progression mélodique dont les trois premières notes sont le Modèle, n'offre pas la même richesse. Voici deux marches harmoniques qui peuvent servir à l'accompagner:

Da sind nun fünf verschiedene Arten, eine melodische Fortschreitung zu begleiten, wovon die 4 ersten wahrhaft harmonische Gänge sind.

Die 2^{te} melodische Fortschreitung, wovon die drei ersten Noten das Muster sind, biethet nicht dieselbe Reichhaltigkeit dar. Hier sind 2 harmonische Gänge, welche ihr zur Begleitung dienen können:



(*) Comme il ne s'agit ici que de phrases chantantes isolément prises, et non du début ou de la terminaison d'un morceau de Musique, il est indifférent de commencer ou finir la Progression par tel ou tel autre accord, renversé ou non renversé.

(*) Da es sich hier nur um einzeln genommene Gesangsphrasen, und nicht um den Beginn oder Schluss eines Tonstückes handelt, so ist es gleichgültig, die Fortschreitung mit diesem oder jenem, umgekehrten oder nicht umgekehrten Accorde anzufangen und zu enden.

Lorsqu'une Progression mélodique se présente, il faut d'abord examiner si elle est susceptible de plusieurs accompagnements, afin de choisir le plus convenable.

Dans les morceaux de Musique où la Progression mélodique peut on doit être souvent rappelée, (comme dans le genre Fugué), il est important de connaître et d'employer cette richesse d'accompagnement, parcequ'elle y est fort à sa place.

C'est également en consultant la Basse fondamentale que l'on parviendra à accompagner les marches mélodiques.

Toutes les fois que la Basse fondamentale pourra procéder sans exceptions, c'est à dire par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures, il faudra préférer ce moyen, surtout lorsqu'on ne pourra employer des accords dissonans sans nuire à la Mélodie, ou qu'on vaudra les éviter pour obtenir un accompagnement plus doux, par exemple :

ANALYSE.

Nº 1.) La Basse fondamentale procède par Tierces et Quintes inférieures. L'harmonie et la mélodie restent dans le même ton; dans ce cas la progression harmonique peut quelquefois avoir lieu sur une Pédale, comme dans l'exemple ci-dessous. (voy. Nº 2.)



Nº 2.) Progression harmonique sur la Pédale.



Nº 3. La Basse fondamentale procède également par Tierces et Quintes inférieures.



Nº 4.) Les Notes fondamentales font deux fois de suite Tierce inférieure et une fois Quinte inférieure, sous la même Mélodie.

Wenn eine melodische Fortschreitung vorkommt, so muss man zuvörderst untersuchen, ob sie nicht facher Begleitung fähig ist, um sodann die schicklichste auszuwählen.

In solchen Tonstücken, wo die melodische Fortschreitung oft wiederholt werden kann oder soll, (wie im fugierten Styl,) ist es wichtig, diesen Reichtum von Begleitungsarten zu kennen und zu benutzen, weil er da sehr an seinem Platze ist.

Auch bei melodischen Fortschreitungen wird die Begleitung durch Untersuchung des Fundamental-Basses aufgefunden.

Jedesmal, wo der Fundamental Bass ohne Ausnahme angewendet werden kann, also nämlich, nach Unterterzen, Unterquarten, oder Unterquinten sich bewegend, muss man ihn auf solche Weise vorziehen, besonders wenn dissonierende Accorde nicht angewendet werden könnten, ohne der Melodie zu schaden, oder wenn man sie vermeiden wollte, um eine sanftere Begleitung zu erlangen.

z.B.:

ZERGLIEDERUNG

(der nachfolgenden Beispiele.)

Nº 1.) Der Grundbass schreitet in Unterterzen und Unterquinten fort. Harmonie und Melodie bleiben in selber Tonart; in diesem Falle kann die harmonische Fortschreitung bisweilen auf einem Orgelpunkte statt finden, wie es in folgendem Beispiele geschieht. (siehe Nº 2.)

Nº 2.) Fortschreitung auf dem Orgelpunkte.

Nº 3. Auch hier geht der Grundbass nach Unterterzen und Unterquinten.

Nº 4.) Die Grundnoten bilden, unter derselben Melodie, zweimal nach einander Unterterzen und einmal eine Unterquinte.

N^o 4. { M^{em}e trait
mélodique.
Dieselbe
Melodie.



N^o 5.) La Basse fondamentale marche par Tierce et Quarte inférieures.

N^o 5.) Der Grundbass geht in Unterterzen und Unterquarten.

N^o 5.



N^o 6.) La Basse fondamentale fait deux exceptions (Fa, Mi, et La, Sol) ce qui peut avoir lieu quand les Progressions mélodiques sont difficiles à accompagner.

N^o 6.) Der Grundbass macht zwei Ausnahmen (F, E, und A, G) was statt haben kann, wenn die melodischen Fortschreitungen schwierig zu begleiten sind.

N^o 6.



N^o 7.) Dans cet exemple il faut envisager les notes marquées (+) comme petites notes. (*)

N^o 7.) In diesem Beispiele muss man die mit (+) bezeichneten Noten als Vorschläge ansehen. (*)

N^o 7.



N^o 8.) Dans cet exemple ces mêmes Notes marquées (+) sont considérées comme Notes réelles et par conséquent accompagnées avec d'autres accords. La Basse fondamentale de ces deux exemples fait encore des exceptions motivées par la nature du trait Mélodique.

N^o 8.) In diesem Beispiele sind dieselben mit (+) bezeichneten Noten als wesentliche genommen, und daher von andern Accorden begleitet. Der Grundbass dieser beiden Beispiele macht auch noch Ausnahmen, deren Ursachen in der Eigenthümlichkeit des melodischen Musters liegen.

N^o 8.



(*) Il est très important dans ces marches de savoir bien diviser les Notes de la Progression mélodique en Notes réelles et accidentelles. Il y a des cas où l'on peut envisager les mêmes Notes, tantôt comme réelles et tantôt comme accidentelles, (c'est-à-dire passages ou petites Notes,) ce qui donne lieu dans ce cas à deux accompagnements différents.

(*) Es ist bei diesen Gängen sehr wichtig, in den melodischen Fortschreitungen die Noten in wesentliche und durchgehende wohl eintheilen zu wissen. Es giebt Fälle, wo man die nämlichen Noten bald als wesentliche, bald als zufällige, (nämlich als durchgehende oder Vorschlagsnoten) anzusehen und zu behandeln hat, was dann in solchem Falle zu zwei verschiedenen Begleitungen Anlass giebt.

Nº 9.) La Basse fondamentale procède par quintes inférieures, et la Progression harmonique cesse au 6^e accord.

Nº 9.) Der Grundbass geht in Unterquinten und die harmonische Fortschreitung endet mit dem 6^{ten} Accord.



Nº 10. La première Note du modèle mélodique de l'exemple précédent peut être envisagée comme *petite Note*; c'est pourquoi on peut en modifier l'harmonie de la manière suivante :

Nº 10. Die erste Note des melodischen Modells im vorbergehenden Beispiele kan als *Vorschlag* angesehen, und daher die Harmonie auf folgende Art verändert werden :



Nº 11.) La Progression mélodique de cet exemple est une de celles qui admettent difficilement une marche harmonique régulière. Aussi la Basse fondamentale fait-elle ici des exceptions.

Nº 11.) Die melodische Fortschreitung dieses Beispiels ist eine von jenen, welche nur mit Schwierigkeit eine regelmässige harmonische Fortschreitung zu lassen. Auch macht der Grundbass hier Ausnahmen.



Nº 12.) Un suite d'accords, telle que celle de l'exemple précédent produit plus d'effet sur la Pédale. Cette note grave et immobile enveloppe pour ainsi dire tous les accords et les lie plus étroitement en les rappelant sans cesse à la tonique.

Nº 12.) Eine solche Accordenreihe, wie im vorigen Beispiele, bringt auf dem Orgelpunkte weit bessere Wirkung hervor. Diese schwere und unbewegliche Note umfasst, so zu sagen, alle Accorde und bindet dieselben aneinander, indem sie sie stets auf die Tonica zurückführt.



Nº 13.) Autre moyen d'accompagner la progression précédente qui est souvent préférable aux marches harmoniques régulières. Il est cependant des progressions mélodiques qui n'admettent point cette simplicité d'accords et que l'on ne peut accompagner sans d'avoir recours aux marches harmoniques.

Nº 13.) Eine andere Art, die vorbergehende Fortschreitung zu begleiten, die oft den regelmässigen harmonischen Fortschreitungen vorzuziehen ist. Es giebt übrigens melodische Fortschreitungen, welche diese Einfachheit der Accorde nicht zulassen, und die man nur mit Hilfe der harmonischen Fortschreitungen begleiten kann.



N^o 14.) Cet exemple n'est guère susceptible d'une autre harmonie .

N^o 14.) Bei diesem Beispiele ist keine andere Begleitung anwendbar .



N^o 15.) Dans cet exemple le modèle se compose des quatre premières notes du chant .

N^o 15.) In diesem Beispiele besteht das Muster aus den 4 ersten Noten des Gesanges .



N^o 16.) Même modèle mélodique accompagné sans progression harmonique .

N^o 16.) Dasselbe melodische Muster , ohne harmonische Fortschreitung begleitet .



Nous recommandons aux élèves de s'exercer fréquemment dans ce travail .

Wir empfehlen den Schülern sich in diesen Aufgaben fleissig zu üben . (30)

30.) Anmerkung des Übersetzers . Und zwar in der Folge auch mehrstimmig . Z : B :



So wie auch in allen andern Ton- und Takt- Arten . Endlich sind solche Aufgaben , die der Schüler sowohl in Rücksicht auf die melodischen Muster , als auf die harmonische Begleitung , so häufig als möglich selber zu erfinden trachten muss , nicht nur zweizeilig (für das Clavier) sondern auch vierzeilig (für das Violinquartett oder die Singstimmen) aufzuschreiben , weil in dieser Form die Stimmenführung einen grösseren Spielraum gewährt .

Cet exercice , quoique varié à l'infini , se réduit uniquement à donner à un modèle mélodique un accompagnement qui puisse se transposer avec ce modèle même .

Diese Übung , obschon ins Unendliche veränderbar , besteht doch nur einzig darin , zu einem melodischen Muster eine Begleitung zu setzen , welche mit dieser Melodie selber versetzt werden kann .

VOICI LE TABLEAU DE CETTE OPÉRATION.

- | | |
|---|--|
| (a) Modèle mélodique. | (a) Modèle harmonique. |
| (b) Progression mélodique en restant dans le même ton ou en modulant. | (b) Progression harmonique en restant dans le même ton ou en modulant. |

La Mélodie, quoique restant dans le même ton, supporte quelque fois un accompagnement dont l'harmonie module.

Ce contraste apparent produit de l'effet et fait valoir la mélodie; c'est une ressource delicate et dont par conséquent il ne faut point abuser.

EXEMPLE.
BEISPIEL:

Nous terminerons cet article par les différentes marches ou progressions harmoniques contenues dans la table suivante:

HIER IST DIE DARSTELLUNG DIESES VERFAHRENS.

- | | |
|--|---|
| (a) Melodisches Muster. | (a) Harmonisches Muster. |
| (b) Melodische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert. | (b) Harmonische Fortschreitung, welche entweder in derselben Tonart bleibt, oder moduliert. |

Die Melodie, obschon sie in derselben Tonart bleibt, verträgt bisweilen eine Begleitung, deren Harmonie moduliert.

Das scheinbar Widersprechende dieses Contrastes ist wirkungsvoll und giebt der Melodie neuen Werth. Es ist ein zartes Hilfsmittel, das man daher nicht missbrauchen darf.

31.) Anmerkung des Übersetzers. Welche vom Schüler nicht minder wie alles Andere in den übrigen Tonarten auszuführen, so wie auch schriftlich zu übersetzen sind.

N^o 1. N^o 2.

Même Marche en mineur.
Derselbe Gang in moll.

N^o 3.

N^o 4.

Nº 5. Nº 6.

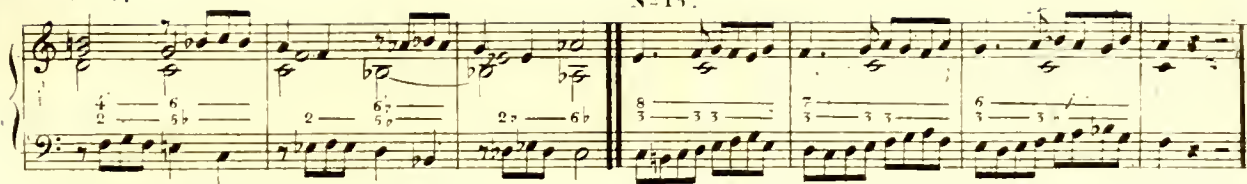
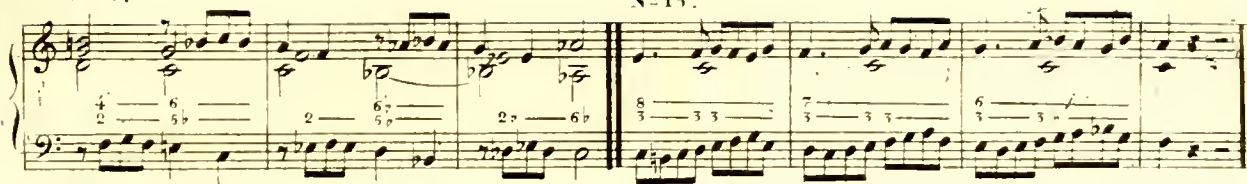
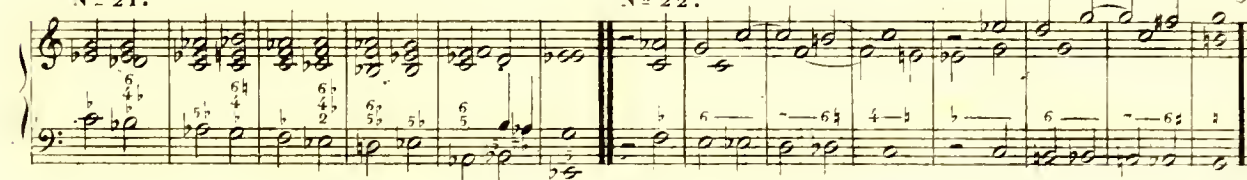
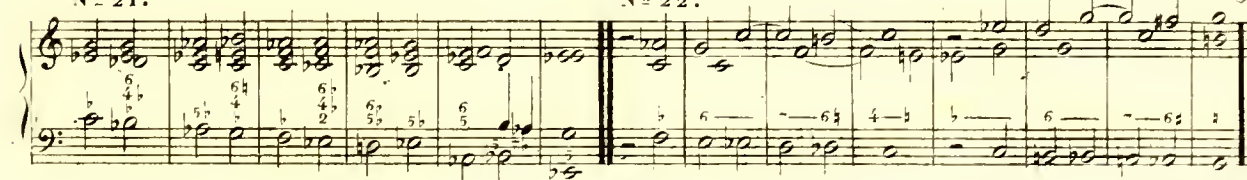
Nº 7.

Nº 8. Nº 9.

Nº 10.

Nº 11.

Nº 12. Nº 13.

N^o 14.N^o 15.N^o 16.N^o 17.N^o 18.N^o 19.N^o 20.N^o 21.N^o 22.N^o 23.N^o 24.N^o 25.N^o 26.

N^o 27. N^o 28.

N^o 29.

N^o 30. N^o 31.

N^o 32.

N^o 33.

N^o 34. N^o 35.

N^o 36. N^o 37.

La seconde note de chaque accord dans la Basse fait Pedale.

D et C. N^o 41^{re}.

Die zweite Bassnote jedes Accords bildet einen Orgelpunkt.

Nº 38.

Exercise Nº 38 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 39.

Exercise Nº 39 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 40.

Exercise Nº 40 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 41.

Exercise Nº 41 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 42.

Exercise Nº 42 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 43.

Exercise Nº 43 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Nº 44.

Exercise Nº 44 is written for piano. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

N^o 45.

N^o 46.

N^o 47.

N^o 48.

N^o 49. N^o 50.

Cette Progression de $\frac{6}{5}$ ne peut avoir lieu que de cette manière, c'est-à-dire que partout où le cinq se trouve il doit se résoudre sur la Tierce.

Diese Fortschreitung des $\frac{6}{5}$ = Accords kann nur auf die Art statt haben, indem nämlich die Quinte überall sich in die Tercz auflöst.

Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.

Diese Fortschreitung kann nur mit dieser Stimmen-Vertheilung ausgeführt werden.

DE LA DIFFÉRENCE ENTRE LA MUSIQUE SÈVÈRE ET LA MUSIQUE LIBRE.

Toute Musique libre ou sèvère, doit être purement écrite; c'est-à-dire, quelle doit être exempte de fautes. Le mot *libre* n'implique point ici admission de licences arbitraires.

Mais il y a des productions où l'harmonie doit être traitée avec plus de rigueur; et on les distingue par les noms de *Musique sèvère*, *contre-point sèvère* ou *harmonie sèvère*. (a)

Cette sévérité consiste en ce qu'on évite 1^o la marche de deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave; (b) 2^o l'emploi des accords brisés et des petites notes; 3^o la prédomination d'une seule partie; 4^o les chants ou les traits communs; 5^o les modulations enharmoniques.

D'un autre côté on exige dans cette sorte de Musique 1^o que chaque partie ait des dessins particuliers qui la distinguent des autres, c'est-à-dire qu'aucune ne soit uniquement partie de remplissage 2^o que les marches harmoniques y soient fréquentes et nouvelles; 3^o qu'on fasse fréquemment usage des suspensions; 4^o que l'on emploie les imitations, les canons, le genre fugué, le contrepoint double, en un mot toute harmonie susceptible de renversement. (c)

Les productions du genre sèvère sont:

- 1^o La plus grande partie de la Musique d'Eglise.
- 2^o La Fugue et les Canons.
- 3^o La Musique d'Ecole ou d'Etude.

(a) Les mots *contre-point* et *harmonie* sont synonymes: ainsi les expressions *contre-point simple*, *contre-point double*, *contre-point fleuri*, *contre-point rigoureux*, sont les mêmes qu'*harmonie simple*, *harmonie double*, *harmonie fleurie*, *harmonie rigoureuse*.

(b) Il est bien entendu que cette sévérité ne peut pas s'étendre aux masses de l'orchestre, quand il faut doubler ou tripler le fond de l'harmonie.

(c) Le contre-point double, les imitations, les Canons, la Fugue et le genre Fugué forment la matière que l'on discute dans les traités de la Fugue.

VON DEM UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DER STRENGEN UND DER FREIEN MUSIK.

Jede Musik, sey sie frey oder streng, muss rein, das heisst, fehlerlos geschrieben seyn. Das Wort *frei* deutet hier keine Zulassung von willkührlicher Regellosigkeit an.

Aber es giebt musikalische Schöpfungen, wo die Harmonie mit mehr Strenge behandelt werden muss; und man unterscheidet sie durch die Namen *strenge Musik*, *strenger Contrapunkt*, oder *strenge Harmonie*. (a)

Diese Strenge besteht darin, dass man vermeidet: 1^{ens} den Gang zweier oder mehrerer Stimmen im Unison, oder in der Octave; (b) 2^{ens} den Gebrauch der gebrochenen Accorde und der Vorschläge; 3^{ens} das Vorherrschen einer einzelnen Stimme; 4^{ens} gemeinen Gesang und gewöhnliche Sätze; 5^{ens} die enharmonischen Ausweichungen.

Dagegen fordert man anderer Seits in dieser Musikgattung: 1^{ens} dass jede Stimme einen eigenen, sie von den andern unterscheidenden Gesang führe, dass keine darunter eine blosser Ausfüllungsstimme sey; 2^{ens} dass die harmonischen Gänge darin häufig und neu seyen; 3^{ens} dass man die Verzögerungen öfters anwende; 4^{ens} dass man von den Nachahmungen, dem Canon, dem fugierten Satz, dem doppelten Contrapunkt, mit einem Wort, von jeder, der Umkehrung fähigen Harmonie Gebrauch mache. (c)

Die zum strengen Styl gehörigen Compositionsarten sind:

- 1^{ens} Der grösste Theil der Kirchenmusik.
- 2^{ens} Die Fuge und der Canon.
- 3^{ens} Die zum Lehrfach und zum Studium gehörige Musik.

(a) Die Worte *Contrapunkt* und *Harmonie* sind gleich bedeutend. Also sind die Ausdrücke *einfacher Contrapunkt*, *doppelter Contrapunkt*, *verzierter Contrapunkt*, *strenger Contrapunkt*, dieselben wie *einfache Harmonie*, *doppelte Harmonie*, *verzierte Harmonie*, *strenge Harmonie*.

(b) Es versteht sich, dass diese Strenge nicht auf die Orchestermassen angewendet werden kann, wenn man die Harmonie verdoppeln, oder verdreifachen muss.

(c) Der doppelte Contrapunkt, die Nachahmungen, der Canon, die Fuge und der Fugenstyl sind Gegenstände, die in den letzten Theilen dieses Werkes, in den Abhandlungen von der Fuge gelehrt werden.

Dans la Musique libre au contraire on peut se servir de tout ce qu'on doit éviter avec soin dans celle dont nous venons de parler.

1^{re} On y fait souvent marcher deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave.

2^{re} Le plus souvent une seule partie y prédomine et les autres ne font qu'accompagner.

3^{re} Les Modulations s'y font avec beaucoup de liberté; elles y suivent en quelque sorte le caprice de l'auteur. Souvent aussi on y reste fort longtems dans le même ton; ce qui est inadmissible dans la Musique sévère.

4^{re} Les accords brisés s'y emploient fort souvent.

5^{re} Les petites Notes et en général les Notes accidentelles y sont prodiguées, à l'exception des suspensions dont l'usage y est beaucoup plus rare.

6^{re} La partie prédominante y fait à tout coup des octaves avec l'une ou l'autre partie accompagnante.

7^{re} Des suites de Tierces ou de sixtes, ainsi que certaines formules de cadences vulgaires, s'y reproduisent à chaque instant.

8^{re} On y observe moins de régularité dans la résolution des accords dissonans.

In der freien Musik kan man sich hingegen alles dessen bedienen, was in der eben besprochenen vermieden werden muss.

1^{ens} Man lässt da oft zwei oder mehrere Stimmen im Unison oder in Octaven Fortschreiten.

2^{ens} Meistens herrscht da eine einzelne Stimme, während die andern nur begleiten.

3^{ens} Die Ausweichungen gehen da mit vieler Freiheit vor sich; sie folgen gewissermassen der Laune des Autors. Oft verweilt man auch da sehr lange in einer Tonart, was in der strengen Musik nicht zulässig ist.

4^{ens} Die gebrochenen Accorde werden da sehr häufig angewendet.

5^{ens} Die Vorschläge, und überhaupt die durchgehenden und zufälligen Noten sind da gehäuft, mit Ausnahme der Verzögerungen, deren Gebrauch hier weit seltener ist.

6^{ens} Die vorherrschende Stimme macht hier alle Augenblicke Octaven mit einer oder der andern Begleitenden.

7^{ens} Terzen- und Sexten-Reihen, so wie gewisse Formeln und gewöhnliche Cadenzen wiederholen sich hier bei jeder Gelegenheit.

8^{ens} Man beobachtet hier weit weniger die Regelmässigkeit bei Auflösung der Dissonanzen. (52)

52.) Anmerkung des Übersetzers. Auch die Stimmenführung kan nicht so folgerichtig beobachtet werden, theils wegen Rücksicht auf den Umfang der Instrumente, und bei Clavier-Compositionen besonders, weil die Ausspannung der Finger beschränkt ist, und der Tonsetzer auch auf die Bequemlichkeit der Ausführung zu achten hat.

Les productions de la Musique libre sont :

1^{re} Toutes celles qui font briller les instrumens et la voix; le *Concert*, les *Solos*, les *airs*, la *romance*, les *Canzonette*, les *Rondeaux* &c.

2^{re} La Musique militaire, la Musique de chambre et en général la Musique théâtrale.

Il y a en outre des ouvrages d'un genre mixte; tels sont les *Quatuors* dans le genre de Haydn, les *Symphonies* &c. dont l'ensemble est un mélange d'harmonie rigoureuse et d'harmonie libre.

Dans les traités de composition et dans les écoles on n'enseigne que le genre rigoureux, tel qu'il existait du tems où *Fux* publia son *Gradus ad parnassum*, *Angelo Paradi* ses *documenti armonici* et *Gioseffo Zarlino* ses *istituzioni armoniche*.

Die Erzeugnisse der freien Musik sind :

1^{ens} Alle jene, welche die Instrumente oder die Stimme glänzen lassen; das *Concert*, die *Solo*=*Stücke*, *Gesänge*, die *Romanze*, das *Lied*, (die *Canzonette*), die *Rondo's*, &c.

2^{ens} Die militärische Musik; die Kammer-Musik, und überhaupt der Tonsatz für das Theater.

Es giebt überdiess noch Werke von gemischter Gattung; solche sind die *Quartetten* in Haydn's Manier, die *Sinfonien*, &c. deren Ganzes ein Gemisch von strenger und freier Harmonie ist.

In den Compositions-Lehrbüchern und Schulen lehrt man nur die strenge Gattung, so wie sie zu jener Zeit bestand, als *Fux* seinen *Gradus ad Parnassum*, *Angelo Paradi* seine *Documenti armonici*, und *Gioseffo Zarlino* seine *Istituzioni armoniche* herausgab.

Dans ce temps on ne connoissoit guère d'autre Musique que celle de l'ancien style d'Eglise *tres rigoureux*.

La composition musicale, comme tous les arts qui tendent toujours à leur perfectionnement, a fait depuis de grands progrès; fruits des lumières acquises par des essais plus ou moins heureux.

Le goût a changé à plusieurs reprises et très souvent à l'avantage de l'art dont on a reculé les bornes en introduisant successivement la Musique dramatique, la Musique instrumentale et celle de salon.

Ces nouveaux genres, en formant des virtuoses, des chanteurs et des cantatrices célèbres dont il fallut ensuite faire briller le talent, s'éloignèrent peu à peu du genre rigoureux enseigné dans les cours de composition et en usage dans la musique d'église; ils donnèrent naissance à la *Musique libre* dont le style a prévalu.

On a donc tort de ne pas enseigner les principes aux élèves qui, en sortant des mains de leurs maîtres, sont déconcertés de n'entendre que de la musique composée dans un genre presque diamétralement opposé à celui qu'ils ont étudié; d'où il résulte que beaucoup d'élèves croient que tout est permis dans la musique libre et, ce qui est encore plus dangereux, que l'étude approfondie de la composition devient tout à fait inutile.

DES IMITATIONS.

Cet article est un de ceux que l'on classe ordinairement dans les traités de la Fugue et du contre-point double. Mais il y a une partie de cette matière qui appartient à l'étude de l'harmonie; c'est pour cela que nous avons jugé à propos de l'insérer ici.

Les imitations se font en répétant une phrase ou un trait de chant, ou en reproduisant le dessin dans d'autres parties.

On se propose, par exemple, d'imiter le trait suivant :



In jener Zeit kannte man keine andere Musik, als die des alten, *sehr strengen* Kirchenstils.

Die Tonsetzkunst hat, wie alle Künste, die ihrer Vollkommenheit entgegen reifen, seither grosse Fortschritte gemacht, die die Früchte der gezeigten, durch mannigfache mehr oder minder glückliche Versuche erlangten Ansichten sind.

Zu verschiedenen Malen hat der Geschmack sich verändert, und sehr oft hat man die Grenzen der Kunst zu ihrem Vortheile erweitert, indem man nach und nach die dramatische, die Instrumental- und die Salon- (oder Kammer) Musik einführte.

Diese neuen Gattungen, indem sie Virtuosen, berühmte Sänger und Sängerinnen bildeten, welche ihre Talente in der Welt glänzen lassen wollten, entfernten sich nach und nach von dem strengen, in den Lehrbüchern und in der Kirchenmusik gebräuchlichen Style; sie erzeugten die *freie Musik*, deren Styl vorherrschend geworden ist.

Man hat demnach Unrecht, deren Grundsätze den Schülern zu vorenthalten, welche, wenn sie aus der Hand des Meisters kommen, erstarrt und betroffen sind, nur eine Gattung Musik zu hören, die derjenigen, welche sie studiert haben, beinahe schnurgrad entgegengesetzt ist; woraus dann folgt, dass viele Schüler endlich glauben, in der freien Musik sey alles erlanbt, und, (was noch schlimmer und gefährlicher ist) das gründliche Studium der Composition sey ganz und gar unnütz.

VON DEN NACHAHMUNGEN. (IMITATIONEN.)

Dieser Gegenstand ist einer von jenen, die man gewöhnlich erst in den Abhandlungen von der Fuge und dem doppelten Contrapunkte zu besprechen pflegt. Aber ein Theil desselben gehört schon zu der Harmonie-Lehre; daher haben wir es für zweckmässig erachtet, ihn bereits hier einzuschalten.

Die Nachahmungen werden gebildet, indem man einen Gedanken, (eine Gesangs-Phrase) wiederholt oder seinen Umriss in den andern Stimmen wieder hervorbringt. (*nachahmt*.)

Man nimmt sich, z. B., vor, folgende Phrase zu imitieren:

Il est clair d'abord qu'après la quatrième mesure, une autre partie quelconque peut répéter le même passage soit dans le même ton soit dans un ton relatif.

Es ist zuvörderst klar, dass nach dem vierten Takte, jede andere beliebige Stimme denselben Gedanken, entweder in der nämlichen, oder in einer verwandten Tonart wiederholen kann.

N^o 1.
EXEMPLE.
BEISPIEL.

Chant.
Gesang.

1^{er} Accomp.
2^{le} Begl.

Chant.
Gesang.

Si en répétant de la sorte le trait de chant, le premier accompagnement ne pouvait plus servir, (*) on en ferait un second comme dans l'exemple précédent. Cette sorte d'imitation est la plus simple et la plus facile, et peut souvent être employée avec succès dans la musique libre. Quand l'harmonie le permet on peut servir cette même imitation davantage, et la faire commencer à la quatrième mesure.

Wenn bei solcher Wiederholung der Gesangs-Phrase, die frühere Begleitung nicht mehr brauchbar wäre, (*) so macht man dazu eine neue, wie im vorstehenden Beispiele der Fall ist. Diese Gattung von Nachahmungen ist die einfachste und leichteste, und kann in der freien Musik häufig mit Erfolg benützt werden. Wenn die Harmonie es erlaubt, kann man dieselbe Nachahmung mehr zusammen drängen, (einführen) und schon im 4^{ten} Takte beginnen.

N^o 2.
EXEMPLE.
BEISPIEL.

Chant.
Gesang.

1^{er} Accomp.
2^{le} Begl.

Chant.
Gesang.

Si on pouvait la faire commencer encore plutôt, elle deviendrait plus intéressante; pour en découvrir la possibilité, il faut chercher l'imitation sur chaque tems fort (lorsque la phrase qu'on veut imiter commence par un tems fort) ou sur chaque tems faible (lorsqu'elle commence par un tems faible): cette recherche se fait:

Wenn man sie noch früher anfangen lassen könnte, würde sie noch anziehender werden; um die Möglichkeit davon zu entdecken, muss man die Imitation auf jedem guten (schweren) Takte theile versuchen, (wenn die Phrase mit einem guten Takte theile anfängt,) und auf jedem leichten Takte theile, (wenn sie mit einem leichten beginnt). Diese Nachforschung geschieht:

à la Seconde inférieure ou supérieure.
à la Tierce - - - - -
à la Quarte - - - - -
à la Quinte - - - - -
à la Sixte - - - - -
à la Septième - - - - -
à l'Octave - - - - -
à l'Unisson - - - - -

in der (Ober=oder Unter=) Secunde.
in der - - - - - Terz.
in der - - - - - Quart.
in der - - - - - Quint.
in der - - - - - Sext.
in der - - - - - Septime.
in der - - - - - Octave.
in der - - - - - Unison.

Dans ces imitations on ne répète pas toujours le chant en entier; il suffit d'en faire entendre une portion.

In allen diesen Imitationen wiederholt man nicht immer den ganzen Gesang; es reicht hin, nur einen Theil desselben hören zu lassen.

(*) Cela peut souvent arriver; car on n'exige pas ici le contre-point double qui permet de renverser l'harmonie.

(*) Dieses kann sich oft ereignen; denn hier fordert man noch nicht den doppelten Contrapunkt, welcher die Harmonie umzukehren erlaubt.

EXEMPLES.

BEISPIELE.

N° 3. Imitation à la 3^e inf: Imitation in der 3^{ten} Untersechse.

N° 4. Imitia l'Octave inf: Imitia in der Unteroktave.

N° 5. Imit: à la 2^e inf: Imit: in der Untersechse.

N° 6.

N° 7.

Ici l'imitation ne se fait qu'avec la seconde mesure du chant, qui se reproduit successivement dans les autres parties et sert en même temps d'accompagnement.

Hier wird die Nachahmung nur mit dem zweiten Takt des Gesanges begonnen, der sich in den andern Stimmen nach einander wiederholt und zugleich zur Begleitung dient.

Les traits de chant se prêtent plus ou moins à ces imitations, mais il y en a bien peu qui n'offrent la possibilité d'en faire au moins une ou deux.

Il peut souvent arriver que le compositeur juge à propos de ne point user de cette ressource; car il ne s'agit pas seulement de faire des imitations mais il faut savoir encore les placer convenablement.

Les productions qui les admettent sont celles qui doivent faire valoir le talent du compositeur, comme les morceaux d'ensemble, les chœurs, les Overtures et différentes productions de la musique instrumentale. Les imitations n'ont guère lieu dans les morceaux où il faut une grande simplicité ou un intérêt purement mélodique, comme *Airs*, *Romances*, *Canzonette*, *Caroline*, *Rondeaux* &c... Il y a cependant des imitations qui ne sont que des *imitations de mouvement*, dont on peut faire un usage plus étendu. Pour réaliser cette proposition on prend une petite phrase de 5, 6 ou 8 Notes par exemple:



où il y a trois croches et deux noires; et on répète cette phrase, (soit dans la même partie, soit en la promenant d'une partie à l'autre) dans tous les sens possibles et en gardant toujours la même valeur des notes.

Die Gesangsphrasen eignen sich mehr oder minder zu diesen Nachahmungen; aber es giebt deren wenige, die nicht die Möglichkeit darbieten, deren wenigstens eine oder zwei anzubringen.

Oft kann es sich ereignen, dass der Tonsetzer es nicht angemessen findet, von diesem Hilfsmittel Gebrauch zu machen; denn es handelt sich nicht blos darum, Nachahmungen zu machen, sondern sie auch nur an gehörigen Orten anzuwenden.

Die Compositionen, in welchen sie zulässig sind, sind jene, in welchen das Talent des Tonsetzers sich geltend machen kann, z.B.: concertierende (oder *Ensemble*) Stücke, Chöre, Overturen, und die verschiedenen Instrumental-Werke. Seltener sind Imitationen in Tonstücken anwendbar, wo eine grosse Einfachheit, oder ein rein melodisches Interesse vorherrschen soll, als *Arien*, *Romanzen*, *Canzonetten*, *Caratinen*, *Gesang-Rondo's*, &c... Es giebt indessen Nachahmungen, welche nur *Bewegungs-* (oder *Figuren-*) *Nachahmungen* sind, und von diesen kann ein ausgedehnterer Gebrauch statt finden. Um diese Angabe auszuführen, nehme man eine kleine Phrase (*Figur*) von 5, 6 oder 8 Noten, z.B.:



welche aus 3 Achteln und 2 Viertelnoten besteht; und man wiederhole diese Phrase (entweder in derselben Stimme, oder durchführend von einer zur andern) in jedem möglichen Sinne, aber bei steter Beobachtung des gleichen Notenwerthes.

EXEMPLE. BEISPIEL.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melody is in G major, 2/4 time, and consists of 16 measures. The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a simple harmonic pattern. The score is written on a single system with a treble clef for the melody and a bass clef for the piano accompaniment. The melody is written in a simple, folk-like style, and the piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

La partie supérieure imite ici le même trait huit fois de suite et forme une phrase mélodique complète.

Die obere Stimme wiederholt hier die nämliche Figur achtmal und bildet eine vollständige melodische Phrase.

[illegible]

Dans cet exemple c'est la partie **B** qui imite le trait de chant donné et qui sert en même temps d'accompagnement à la Melodie de la partie **A**.
In diesem Beispiele ist die Stimme **B**, welche den angegebenen Gesangsatz imitirt und zugleich zur Begleitung der Stimme **A** dient.

Dans l'exemple suivant le même trait se promène dans les trois parties inférieures et sert d'accompagnement au chant de la partie supérieure.

Im folgenden Beispiele wird dieselbe Figur durch alle drei Unterstimmen durchgeführt und bildet die Begleitung des Gesanges in der Oberstimme.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the Treble 1 staff, with accompaniment in the other three staves. The piece concludes with a double bar line.

53.) Anmerkung des Übersetzers. Der Schüler kan nicht leicht eine interessantere Übung finden, als solche, selbsterfundenen Züge sich anzugeben, und sowohl für das Quartett als im Claviersatz, in jedem Sinne recht häufig schriftlich durchzuführen, so wie auch fremde einfache Gesangsthemas mit solcher Begleitung zu versehen; wodurch er zugleich Gewandheit in einer edleren Gattung von Variationen erhält.

DE L'HARMONIE À DEUX
PARTIES.

L'harmonie à deux exige une étude approfondie que les élèves négligent trop : elle a un intérêt et un charme particulier, elle est de la même importance, dans la pratique, que l'harmonie à 3 et à 4 parties, car on peut l'employer avec succès dans toutes les productions musicales de quelque genre qu'elles soient.

VON DER ZWEISTIMMIGEN HARMONIE.
(VOM ZWEISTIMMIGEN SATZE.)

Die zweistimmige Harmonie erfordert ein sehr gründliches Studium, welches die Schüler zu sehr vernachlässigen: sie hat einen eigenthümlichen Reiz; sie ist, in der Ausübung, eben so wichtig, wie die 3- oder 4-stimmige Harmonie, den man kan sie mit Wirkung in allen musikalischen Compositionen, von welcher Art sie auch seyn mögen, anwenden.

On peut se servir dans l'harmonie à 2 de tous les intervalles usités, comme on le verra ci-dessous et ne se restreindre aux seuls intervalles consonnans que dans l'expression des sentiments doux.

Elle demande encore plus que l'harmonie à 3 et à 4 une extrême pureté parce qu'étant isolée des autres parties rien n'en déguise les fautes.

C'est dans cette harmonie que deux Tierces majeures de suite par mouvement semblable peuvent quelquefois faire un mauvais effet, telles sont par exemple les deux Tierces majeures suivantes:  où il existe une mauvaise relation entre *Ut* et *Sol* #.

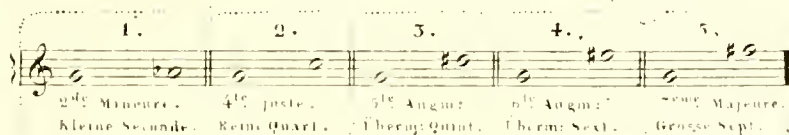
Les cas semblables étant assujettis à trop d'exceptions il serait difficile de les prévenir par des règles sûres aux quelles d'ailleurs l'oreille peut facilement suppléer. Cette observation sur la succession des Tierces majeures successives par mouvement semblable ne s'étend pas jusqu'à l'harmonie à plus de deux parties, car l'exemple précédent mis à 4 de la manière suivante est bon:



Il y a des intervalles qui sont plus particulièrement propres à être employés comme notes réelles dans l'harmonie à deux parties; tels sont les suivans:



Les cinq intervalles ci-dessous doivent être employés (comme notes réelles,) avec beaucoup plus de restriction:

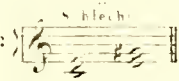


Parmi tous ces intervalles il y en a quatre (la Tierce mineure, la Tierce majeure, la sixte mineure et la Sixte majeure,) dont l'usage est beaucoup plus fréquent dans l'harmonie à deux.

Man kann in der zweistimmigen Harmonie sich aller gebräuchlichen Intervalle bedienen, wie man weiter unten sehen wird, und man braucht sich also auf die weichen Consonanzen nicht ausschliessend zu beschränken, ausgenommen bei dem Ausdrücke sanfter Gefühle.

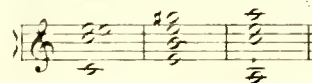
Sie erfordert, mehr noch als die 3- oder 4-stimmige, eine ausserordentliche Reinheit, weil sie von andern Stimmen abgesondert, keine Fehler verdecken kann.

In dieser zweistimmigen Harmonie können bisweilen zwei nach einander folgende grosse Terzen in gerader Bewegung eine üble Wirkung machen; von dieser Art sind z.B. folgende 2 grosse Terzen:



wo zwischen *C* und *Gis* ein Querstand ist.

Da ähnliche Fälle zu vielen Ausnahmen unterworfen sind, so wäre es schwer ihnen durch bestimmte Regeln zuvorkommen zu wollen, welche ohnehin das Gehör leicht ersetzen kann. Diese Regel über die in gerader Bewegung nach einander folgenden grossen Terzen erstreckt sich aber nicht auf eine Harmonie von mehr als 2 Stimmen, denn das vorige Beispiel ist, 4 stimmig gesetzt, richtig:



Es giebt Intervalle, die besonders geeignet sind, im zweistimmigen Satze als wesentliche Noten gebraucht zu werden; solche sind folgende:

Die hier nachfolgenden 5 Intervalle müssen, (als wesentliche Noten) mit weit mehr Behutsamkeit angewendet werden:

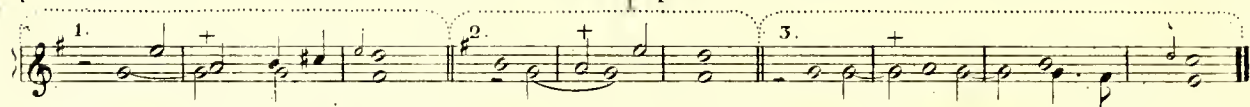
Unter allen diesen Intervallen giebt es vier, (Die kleine Terz, grosse Terz, kleine Sext, und grosse Sext,) deren Gebrauch in dem zweistimmigen Satze weit häufiger ist.

L'unisson et l'octave s'emploient fort rarement; on peut s'en servir dans les cadences finales et de tems en tems pour commencer une nouvelle période.

La Quinte juste n'est pas non plus très usitée; mais comme elle donne plus d'harmonie que l'unisson et l'octave, on peut l'employer plus fréquemment. Les autres intervalles étant dissonans il leur faut toujours une résolution et souvent une préparation.

EXEMPLES SUR LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES INTERVALLES DISSONANS DANS L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

Seconde majeure, provenant de l'accord (La, Ut $\sharp$, Mi, Sol) dans le 1^{er} exemple et de (La, Ut $\sharp$, Mi, Sol) dans le 2^{ème} et 3^{ème} exemple suivans.



On fera bien de préparer la seconde majeure, ainsi que la Septième mineure qui en est le renversement.

Der Unisson und die Octave werden sehr selten gebraucht; in den Schlusscadenzen, und bisweilen zum Anfange einer neuen Periode kann man sie benützen.

Die reine Quinte ist auch nicht sehr benützt; aber da sie doch mehr Harmonie als der Unisson und die Octave giebt, so kann man sie häufiger anwenden. Die übrigen Intervalle müssen, da sie dissonierend sind, stets vorbereitet und aufgelöst werden.

BEISPIELE ÜBER DEN GEBRAUCH DER DISSONANZEN IM ZWEISTIMMIGEN SATZE.

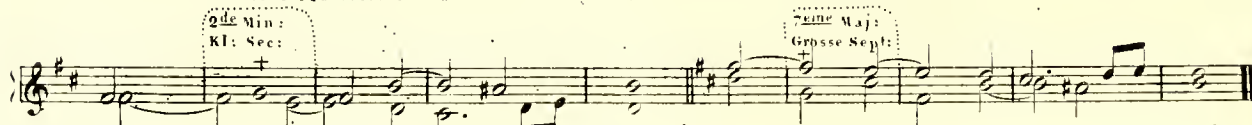
Die grosse Secunde, abgeleitet vom Accorde: (A, Cis, E, G,) im 1^{ten} Beispiele, und von (A, C, E, G,) im 2^{ten} und 3^{ten} der nachfolgenden Beispiele.

Man wird wohl thun, die grosse Secunde, so wie die, aus ihrer Umkehrung entstehende kleine Septime, vorzubereiten.

| | | |
|---|---|---|
| <p>Seconde augmentée, provenant de l'accord de 7^{ème} diminuée. (La$\sharp$, Ut$\sharp$, Mi, Sol.)</p> <p>Übermässige Secunde, abstämmend von dem verminderten Septimen Acc: (Ais, Cis, E, G.)</p> | <p>Quarte augmentée provenant de la 7^{ème}. (La$\sharp$, Ut$\sharp$, Mi, Sol.)</p> <p>Übermässige Quart, abstämmend von der Septime. (A, Cis, E, G.)</p> | <p>Quinte diminuée provenant de l'accord Mi$\flat$, Sol, Si$\flat$, Ré$\flat$.)</p> <p>Verminderte Quinte, abstämmend vom Accord (Es, G, B Des.)</p> |
| <p>Quinte dim: provenant de l'accord (Sol, Si$\flat$, Ré$\flat$.)</p> <p>Verm: Quinte, abstämmend vom Acc: (G, B, Des.)</p> | <p>7^{ème} dim: provenant de (Sol$\sharp$, Si, Ré, Fa)</p> <p>Verm: Sept: abstem: von: (Gis, H, D, F.)</p> | <p>7^{ème} min: provenant de l'ac: (Sol, Si, Ré, Fa)</p> <p>Kleine Sept: abstem: vom Acc: (G, H, D, F.)</p> |

La seconde mineure doit être préparée et résolue régulièrement. Il en est de même de la 7^{ème} majeure qui en est le renversement.

EXEMPLES.



La Quarte juste ne peut s'employer sans préparation que dans les cadences:

Die kleine Secunde muss regelmässig vorbereitet und aufgelöst werden. Eben so die grosse Septime, welche aus deren Umkehrung entsteht.

BEISPILE.



Dans tout autre cas il faut la préparer. On ne l'emploie ordinairement qu'après la Tierce majeure ou mineure, comme provenant de la 7^{ème} de seconde ou troisième espèce.

In jedem andern Falle muss man sie vorbereiten. Man gebraucht sie nur nach der (kleinen oder grossen) Terz, als von der Septime der 2^{ten} oder dritten Gattung abstammend.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



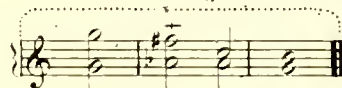
La Quinte augmentée peut s'employer quand elle est précédée de la Tierce mineure de la Quinte parfaite ou de la Sixte mineure, p.e :

Die übermässige Quinte kann benutzt werden, wenn ihr die kleine Terz, die reine Quint, oder die kleine Sext voranging. z.B :



La Sixte augmentée peut s'employer même sans préparation ; mais il faut avant la résolution changer la Sixte en Tierce de la manière suivante :

Die übermässige Sext kann sogar ohne Vorbereitung gebraucht werden, aber man muss vor der Auflösung die Sext in eine Terz auf folgende Weise verwechseln.



Il faut encore observer que tous ces intervalles peuvent en même tems s'employer comme notes accidentelles, parmi les quelles il faut remarquer les *suspensions* suivantes comme les plus usitées.

Noch muss bemerkt werden, dass alle diese Intervalle auch als zufällige (durchgehende) Noten gebraucht werden können, unter welchen man die folgenden *Verzögerungen* als die am meisten benutzbaren anzusehen hat.



En renversant ces trois suspensions on a les trois suivantes :

Wenn man diese drei Verzögerungen umkehrt, erhält man folgende :



Dans l'harmonie à deux parties, les Cadences se font de la manière suivante :

Die Cadenzen werden im zweistimmigen Satze folgendermassen gebildet :

1^{re} Quand le Duo est pour deux parties hautes comme deux *Soprani*, deux *Violons*, deux *Clarinettes*, deux *Hautbois* &c. on peut terminer les demi-cadences en tierces et sixtes et les cadences parfaites en sixtes.

1^{ens}. Wenn das Duo für zwei hohe Stimmen geschrieben wird, wie 2 *Sopran*, 2 *Violinen*, 2 *Clarinetten*, 2 *Oboen*, &c., so kann man die Halbcadenzen in Terzen oder Sexten und die vollkommenen Cadenzen in Sexten endigen.

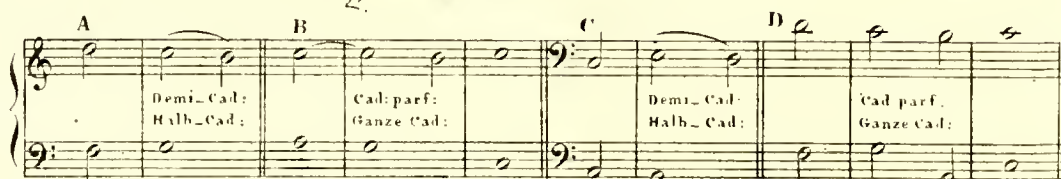
EXEMPLES.
BEISPIEL.



2^e Mais quand le Duo est pour deux parties, graves comme deux *Basse tailles*, deux *Violoncelles*, deux *Bassons*, &c...; il faut que les cadences se fassent comme par tout ailleurs c'est à-dire avec les accords sans renversements. Il en est de même lorsque le Duo est composé pour une partie haute et une partie grave.

2^{tes} Wenn aber das Duo für zwei tiefe Stimmen zu setzen ist, wie 2 *Tenore*, 2 *Violoncell's*, 2 *Fagotte*, &c...; so müssen die Cadenzen wie sonst gewöhnlich, das heisst ohne umgekehrte Accorde geschrieben werden. Eben so ist es, wenn das Duo für eine hohe und für eine tiefe Stimme gesetzt wird.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Ces quatre derniers exemples peuvent de tems en tems s'employer aussi dans la terminaison des Duos pour deux parties hautes.

Diese vier letzten Beispiele können auch beim Schlusse der Duos, für zwei hohe Stimmen, gebraucht werden.

VOICI QUELQUES FORMULES DE CADENCES À DEUX PARTIES.

HIER EINIGE FORMELN VON ZWEISTIMMIGEN CADENZEN.

CADENCES PARFAITES.

VOLLKOMMENE CADENZEN.



DEMI-CADENCES. HALB-CADENZEN.



Quand on peut employer les accords brisés dans les Duos, l'harmonie n'en est que plus intéressante parceque les accords deviennent plus complets par la succession de leurs notes respectives.

Tout le monde sentira la différence qui existe entre les deux exemples suivants dont le premier est accompagné par des accords brisés :



Un Duo peut être accompagné soit par une Basse seule (*) soit par l'Orchestre; dans ce cas la règle porte que l'harmonie, abstraction faite de l'accompagnement, doit être correcte et aussi pure que dans les Duos non accompagnés. Les harmonistes médiocres pèchent souvent contre cette règle, particulièrement dans les Duos d'Opéra ou tout ce qui part de la scène fixe entièrement l'attention de l'auditeur et doit par conséquent être aussi parfait que possible.

Une harmonie simple à deux parties peut se varier de différentes manières au moyen des notes de passage, des notes de goût, des syncopes et des suspensions.

EXEMPLE.

THEME.

THEMA.



1. Var.



2. Var.



3. Var.



4. Var.



(*) Il y a une différence très marquée entre un TRIO et un DUO accompagné d'une Basse. Dans le premier, chaque partie est également importante parceque l'intérêt du morceau doit consister dans l'harmonie à trois; dans le second, l'intérêt n'est que dans l'harmonie à deux et la Basse n'y joue qu'un rôle secondaire dont il doit être possible de se passer.

Wenn es thunlich ist, im Duo gebrochene Accorde anzubringen, so wird die Harmonie nur um so interessanter, weil die Accorde durch die Nacheinanderfolge der ihnen angehörigen Töne vollständiger werden.

Jedermann wird den Unterschied zwischen folgenden zwei Beispielen fühlen, wovon das erste mit gebrochenen Accorden begleitet wird:

Ein Duo kann entweder mit einem einzelnen Basse, (*) oder mit dem ganzen Orchester begleitet werden; in diesem Falle gilt die Regel, dass die Harmonie, abgesehen von der Begleitung, eben so rein und richtig seyn muss, wie in den Duos ohne alle Begleitung. Mittelmässige Tonsetzer sündigen sehr oft gegen diese Regel, besonders in den Opernduetten, wo doch alles, was von der Bühne ausgeht, die Aufmerksamkeit fesselt und folglich so vollkommen wie möglich seyn soll.

Eine einfache zweistimmige Harmonie kann mittelst der durchgehenden Noten, Vorschläge, Synkopen und Verzögerungen auf die verschiedensten Arten verändert (*variert*) werden.

BEISPIEL.

(*) Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen einem TRIO und einem vom Basse accompagnierten DUO; im TRIO ist jede Stimme gleich wichtig, weil das Interesse desselben in der dreistimmigen Harmonie besteht; im DUO, das von einem Basse begleitet wird, ist das harmonische Interesse nur in 2 Stimmen und der Bass spielt da nur eine untergeordnete Rolle, welche auch möglicherweise ganz weggelassen kann.

5. Var. 6. Var. 7. Var. 8. Var. 9. Var. 10. Var. 11. Var.

Pour terminer cet article nous ajouterons
ici les exemples suivans sur l'harmonie à deux
pour servir de modèle aux élèves :

Zum Schlusse dieses Artikels fügen wir noch
folgende Beispiele in zweistimmiger Harmonie
bei, um den Schülern als Muster zu dienen :

N^o 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Une note prolongée pendant plusieurs mesures ne pourroit avoir lieu dans l'une des deux parties qu'en brisant les accords dans l'autre.

Eine durch mehrere Takte verlängerte Note könnte in einer der beiden Stimmen nur dann stattfinden, wenn in der andern die Accorde gebrochen werden.

EXEMPLE. BEISPIEL.

Il faut aussi employer les accords brisés quand l'une des deux parties a un chant prédominant et conçu d'abord abstraction faite de la seconde partie.

Auch dann muss man gebrochene Accorde anwenden, wenn die eine Stimme einen vorherrschenden, und schon beim Erfinden für sich bestehend gedachten Gesang, durchführt.

EXEMPLE.

BEISPIEL.

La partie supérieure attirant ici toute l'attention sur elle seule, s'isole de la seconde.

Da die obere Stimme hier alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, so sondert sie sich dadurch

celle-ci doit donc faire, pour ainsi dire, les frais de l'harmonie qui serait trop vague et trop sans les accords brisés. Au moyen des accords brisés on peut faire dans un Duo des modulations de toute espèce, même des modulations enharmoniques.

De Ré majeur en Mi^b majeur.
Von D^{dur} nach Es^{dur}.

EXEMPLE.

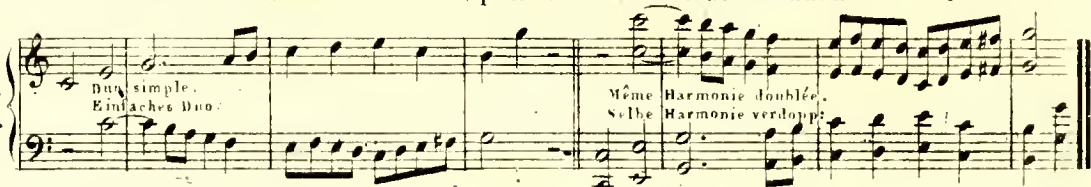
BEISPIEL.



L'harmonie à deux parties peut s'employer partout avec succès, dans le *Trio*, dans le *Quatuor*, dans le *Quinque* et dans l'orchestre on peut doubler et tripler chaque partie à l'octave au-dessus et au-dessous.

Der zweistimmige Satz kann überall mit Erfolg angebracht werden, im *Trio*, im *Quartett*, im *Quintett* und im *Orchester*, wo man jede Stimme, in Ober- und Unter-Octaven, verdoppeln und verdreifachen kann.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



Même Harmonie triplée.
Selbe Harmonie verdreifacht.



Cette manière de doubler et tripler l'harmonie par la masse de l'orchestre peut produire le plus grand effet.

Diese Art, die Harmonie durch die Orchestermassen zu verdoppeln und zu verdreifachen, kann die grösste Wirkung hervorbringen.

ZUSATZ DES VERFASSERS.

34.) Anmerkung des Übersetzers. Dieser Zusatz, über die zweistimmige Harmonie, den der Verfasser als Vorrede zu seinen *Violin u. Violoncell Duo's* schrieb, wird hier beigelegt, da er bei Manchem schon berührten noch viel Neues enthält und dadurch das ganze Werk vervollständigt.

OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

La bonne harmonie à deux parties a des finesse qui lui sont propres; bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus délicate, surtout sur le choix des intervalles. Nous avons peu de préceptes et peu de vrais modèles de ce genre d'harmonie.

FERNERE BELEHRENDE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ZWEISTIMMIGE HARMONIE.

Die gute zweistimmige Harmonie hat gewisse Feinheiten, die ihr eigenthümlich sind; beschränkt in ihren Mitteln, ist sie deshalb, besonders in der Wahl der Intervalle, nur um so delikater. Wir besitzen über diese Gattung der Harmonie wenig Vorschriften und wahre Mysterien.

la raison en est peut-être de ce qu'à peine on touche cette matière dans les traités de composition, ou de ce que le peu qu'on en dit n'est pas ce qu'on en devrait dire.

SUR LES INTERVALLES.

Il est constant que les meilleurs intervalles (et dont il faut faire le plus d'usage) dans un duo sont les suivants :

| Tierce mineure.
Kleine Terz. | Tierce majeure
Grosse Terz. | Sixte mineure
kleine Sext. | Sixte majeure
Grosse Sext. | Quinte parfaite.
Reine Quint. | Octave
Octave | Unisson
Unison |
|---------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------------------------|------------------|-------------------|
| | | | | | | |

Encore ne faut-il se servir des deux derniers intervalles que fort rarement, parce qu'ils ne donnent point d'harmonie. Outre ces sept intervalles indiqués, on peut aussi employer avec succès les dix intervalles suivants :

| 1. Seconde ou 9 ^{ème} mineure. | 2. Seconde ou 9 ^{ème} majeure. | 3. Seconde augmentée. | 4. Quarte juste. | 5. Quarte augmentée. | 6. Fausse quinte. | 7. Sixte augmentée. | 8. Septième mineure. | 9. Septième diminuée. | 10. Septième majeure. |
|---|---|-----------------------|------------------|----------------------|-------------------|---------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|
| | | | | | | | | | |
| Kleine Secunde oder None | Grosse Secunde oder None | Übermässige Secunde | Reine Quarte | Übermässige Quarte | Falsche Quinte | Übermässige Sext | Kleine Septime | Verminderte Septime | Grosse Septime |

Mais pour bien s'en servir et faire avec eux une bonne harmonie à deux, il faut observer strictement les principes indispensables renfermés dans l'analyse des exemples suivants.

TABLEAU QUI INDIQUE LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIX INTERVALLES PRÉCÉDENS.

N^o 1. } Emploi de la 2^{de} ou 9^{ème} mineure.

Gebrauch der kleinen Secunde oder None.

N^o 2. } Emploi de la 2^{de} ou 9^{ème} majeure.

Gebrauch der grossen Secunde oder None.

N^o 3. } Emploi de la 2^{de} augmentée.

Gebrauch der übermässigen Secunde.

und zwar vielleicht aus der Ursache, weil in den Compositions-Lehrbüchern dieser Gegenstand kaum berührt wird, oder das Wenige, was man hierüber sagt, bei weitem nicht erschöpfend ist.

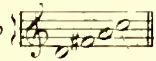
ÜBER DIE INTERVALLE.

Diejenigen Intervalle, die für das Duo am besten geeignet sind und von welchen man den meisten Gebrauch machen muss, sind bestimmt folgende :

Die letzten zwei Intervalle muss man überdiess nur sehr selten anwenden, weil sie keine Harmonie geben. Nebst diesen sieben angezeigten Intervallen kann man noch folgende zehn mit Erfolg anwenden :

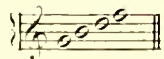
Aber um sie wohl zu gebrauchen, und durch dieselben eine gute zweistimmige Harmonie hervor zu bringen, muss man die unerlässlichen, in der Zergliederung der nachfolgenden Beispiele enthaltenen Grundsätze streng befolgen.

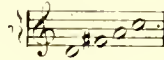
TABELLE, DURCH WELCHE DIE ANWENDUNGS-ART DER VORSTEHENDEN ZEHN INTERVALLE ANGEZEIGT WIRD.

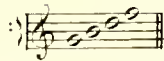
Dans la mesure (b) le *Sol* fait avec le *La* une 9^{ème} majeure ; il est une suspension de *Fa* sur lequel il se résout . Chaque suspension doit être préparée et sauvée ; elle doit tomber sur le tems fort de la mesure , et sa résolution par conséquent sur le tems faible : sans ces trois conditions une suspension ne peut jamais avoir lieu . Dans la mesure (c), l'*Ut* et le *Ré*, comme provenant de l'accord de septième dominante , par exemple ,  donnent un intervalle

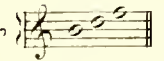
le de seconde qui est bon ; mais comme l'*Ut* est ici une dissonnance , il faut qu'il se résolve sur le *Si* .

N^o 3. Le *Si* fait avec l'*Ut* une seconde augmentée ; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre , comme on le voit dans l'exemple de ce numéro .

N^o 4. Le *Fa* fait avec l'*Ut* une quarte juste . Dans les deux mesures (a) et (c) le *Fa* est une suspension qui se résout sur le *Mi* . Dans la mesure (b) , c'est l'*Ut* qui fait suspension et se résout sur le *Si* . L'intervalle que forment *Si* et *Fa* dans cette mesure , est bon , parce qu'il provient de la septième dominante , par exemple : 

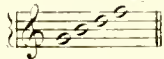
N^o 5. L'*Ut* et le *Fa* donnent une quarte augmentée . Cet intervalle est de même bon , parce qu'il provient de l'accord de septième dominante , par exemple ,  mais il faut que le *Fa* se résolve sur le *Sol* , et l'*Ut* sur le *Si* .

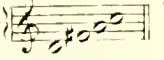
N^o 6. Le *Si* et le *Fa* , dans les mesures (a) et (b) , font un intervalle de fausse quinte , et qui est bon , comme provenant de l'accord de septième dominante , par exemple :  Le

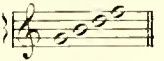
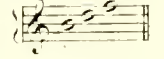
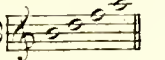
Si se résout sur l'*Ut* , et le *Fa* sur le *Mi* . Dans la mesure (c) , l'intervalle de *Fa* et *Si* est de même bon , parce qu'il provient du 3^{ème} accord parfait de notre système ,  (et qu'on appelle vulgairement accord parfait diminué , qu'il ne faut pas confondre avec celui qui provient de l'accord de septième dominante) , ou bien , provient de cet autre accord

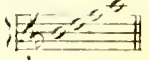
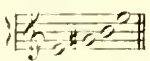
Im Takte (b) macht das *G* mit dem *F* eine falsche None ; es ist eine Verzögerung des *Fis* , in welcher es sich auflöst . Jede Verzögerung muss vorbereitet und aufgelöst werden ; sie muss auf den guten (*starken*) Takttheil fallen , und ihre Auflösung folglich auf den schlechten , (*schwachen*) ; ohne diese drei Bedingungen kann eine Verzögerung nie statt finden . In dem Takte (c) bilden die , vom Dominanten-Septimen-Accorde abstammenden *C* und *D* , das Intervall der Secunde , welches richtig ist ; da aber das *C* hier eine Dissonanz ist , so muss es sich in das *H* auflösen .

N^o 3. Das *B* macht mit dem *Cis* eine übermäßige Secunde ; man muss dieses Intervall anwenden , bevor man es auflöst , wie man in dem Beispiele dieser Nummer sieht .

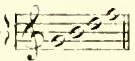
N^o 4. Das *F* macht hier mit dem *C* eine reine Quart . In den zwei Takten (a) und (c) ist das *F* eine Verzögerung , welche sich in das *E* auflöst . In dem Takte (b) ist das *C* , welches die Verzögerung bildet , und sich in das *H* auflöst . Das Intervall , welches in diesem Takte *H* und *F* bilden , ist richtig , weil es sich von der Dominanten-Septime ableitet , z.B. : 

N^o 5. Das *C* und *Fis* machen eine übermäßige Quarte . Dieses Intervall ist ebenfalls gut , weil es von der Dominanten-Septime :  abgeleitet wird ; doch muss sich das *Fis* ins *G* und das *C* ins *H* auflösen .

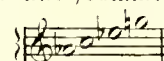
N^o 6. Das *H* und *F* macht , in den Takten (a) und (b) ein Intervall der falschen Quinte , das ebenfalls , als von der Dominanten-Septime :  abgeleitet , anwendbar ist . Das *H* löst sich ins *C* und das *F* ins *E* auf . In dem Takte (c) ist das Intervall *F* - *H* eben so richtig , weil es vom verminderten Dreiklang :  herkommt , welchen man jedoch nicht mit dem Dominanten-Septimen-Accorde , oder mit dem folgenden  verwechseln darf , da selbes Intervall , wenn es von den beiden letzten Accorden

de septième:  cet intervalle (comme dérivant de ces deux derniers accords) s'emploie surtout dans les tons mineurs, et se résout sur l'accord,  comme on le voit dans l'exemple appartenant à ce N^o.

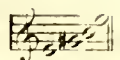
N^o 7. La sixte augmentée (*Fa* et *Ré*) dans cet exemple, doit être 1^{re} préparée par l'octave, 2^{de} devenir tierce (*Fa* et *La*) avant de se résoudre; et 3^{le} le *Fa* doit se résoudre sur le *Mi*, et le *La* sur le *Sol*, comme on le voit dans l'exemple.

N^o 8. La septième mineure *Sol* et *Fa* qui se trouve dans la mesure (a), provient de la suspension, où le *Fa* représente le *Mi* sur lequel il se résout. Dans les deux mesures (b) et (c), ce même intervalle est bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, p.e.: 

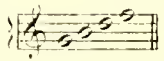
N^o 9. La septième diminuée *Fa* et *Mib* est bonne, lorsque la septième *Mib* se résout d'abord sur la sixte (*Fa* et *Ré*), et que ces deux notes font ensuite ce qu'on voit dans l'exemple.

N^o 10. La septième majeure (*La* et *Sol*), dans la mesure (a), est bonne, comme provenant de l'accord de septième,  le *Sol* se résout sur le *Fa*, et le *La* monte ou descend sur le *Ré*, et ensuite ces deux notes font ce qu'on voit dans l'exemple. La septième majeure s'emploie dans le ton mineur. Dans la mesure (b), le *Sol* est une suspension du *Fa*, mais, avant de se résoudre, il descend sur l'*Ut* (qui fait une tierce avec le *La*), ce qu'on peut pratiquer de tems en tems. Dans la mesure (c), le *Sol* est encore une suspension du *Fa* sur lequel il se résout immédiatement.

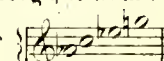
Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec modération), la suspension de la neuvième:

abgeleitet wird, vorzüglich in den Molltönen anzuwenden ist, und sich in den Accord  auflöst, wie man in dem, zu dieser Nummer gehörigen Beispiele sieht.

N^o 7. Die in diesem Beispiele enthaltene übermässige Sext (*F* und *Dis*) muss 1^{ten} durch die Octave vorbereitet werden; 2^{ten} muss aus ihr, vor ihrer Auflöfung, eine Terz (*F* und *A*) werden; und 3^{ten}, muss sich das *F* ins *E*, und das *A* ins *Gis* auflösen, wie das Beispiel zeigt.

N^o 8. Die, in dem Takte (a) befindliche kleine Septime (*G* und *F*) entsteht aus der Verzögerung, wo *F* das *E* vorstellt, in welches es sich auflöst. In den zwei Takten (b und c) ist das Intervall gut, da es von der Dominanten-Septime  herkommt.

N^o 9. Die verminderte Septime *Fis* und *Es*, ist hier gut, weil die Septime *Es* sich sogleich in die Sext (*Fis* und *D*) auflöst, und hernach beide Noten sich auf die im Beispiel zu ersiehende Art fortbewegen.

N^o 10. Die grosse Septime (*As* und *Gf*) ist im Takte (a) richtig, indem sie sich von dem Septimen-Accorde  ableitet; das *G* löst sich ins *F* auf, und das *As* steigt oder fällt auf das *D*, und dann werden beide Noten nach der im Beispiele zu ersiehenden Fortsetzung behandelt. Die grosse Septime wird in den Molltönen angewendet. In dem Takte (b) ist das *G* eine Verzögerung des *F*; aber es steigt, vor seiner Auflöfung, auf das *C* herab, (welches zu dem *As* eine Terz bildet,) — was man bisweilen anwenden kan. In dem Takte (c) ist das *G* ebenfalls eine Verzögerung des *F*, in welches es sich unmittelbar auflöst.

Nebst den Verzögerungen, welche beim Gebrauch der, eben analysierten, zehn Intervalle entstehen, kan man auch noch, (aber mit Umsicht,) die Verzögerung der None anwenden:



mais il faut résoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. Si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert des autres intervalles, sans savoir parfaitement bien les manier, l'harmonie à deux deviendra pour les oreilles délicates, dure et insupportable.

Nous appellerons les *tierces*, les *sixtes*, l'*octave* et l'*unisson*, *intervalles primitifs* ou *dominans* d'un *Duo*, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analyses, nous les appellerons *intervalles secondaires* ou *subordonnés*, parce qu'ils ne peuvent avoir lieu sans les autres.

Dans un *Duo* la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des *trois quarts* ou au moins des *deux tiers*, que la quantité des *intervalles secondaires*.

Comme les intervalles primitifs sont tous consonnans, il est facile de concevoir qu'un *Duo* d'une certaine étendue deviendrait fade, si l'on en excluait les intervalles secondaires, je n'en excepterai pas même la quarte juste, qui sans doute, de tous les intervalles secondaires, est le seul consonnant, parce que c'est à raison de cette même consonnance que tant de compositeurs l'ont fait entendre en *Duo* sans préparation, et que cet intervalle est absolument inadmissible à deux voix, s'il n'est pas traité en dissonance, et comme tel préparé et résolu. Les intervalles dissonnans assaisonnent en quelque sorte les consonnans, les rendent plus piquans, et font ressortir davantage leur suavité. Mais d'un autre côté, il faut en user avec réserve.

Au moyen des petites notes (*appoggiatures*) qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles

aber die None muss sich in die Sext, (wie im Takte a) oder auch in die Terz, (wie im Takte b) auflösen.

Wenn man diese Grundsätze befolgt, so kann man in der zweistimmigen Harmonie fast alle Intervalle unsers Musiksystems anwenden. Wenn man dagegen in denselben unwissend ist, so wird die zweistimmige Harmonie schwach und arm, indem man sich dann nur der Terzen, Sexten, der reinen Quinte und Octave zu bedienen getraut, oder, wenn man sich der übrigen Intervalle ohne vollkommene Kenntniss ihrer Handhabung, auch bedient, so wird die zweistimmige Harmonie für das feinere Gehör hart und unerträglich.

Wir werden die *Terzen*, die *Sexten*, die *Octave* und den *Unison*, die *Grund- oder dominirenden Intervalle* des *Duo's* nennen, weil man von ihnen am häufigsten Gebrauch machen muss, und alle übrigen Intervalle, die in den obigen 10 Beispielen zergliedert worden sind, die *Neben- oder untergeordneten Intervalle*, weil sie ohne Beihilfe der andern gar nicht anwendbar wären.

In einem *Duo* muss die Zahl der *Grundintervalle* um *drei Viertheile*, oder wenigstens um *zwei Drittel* grösser seyn, als die Zahl der *Neben-Intervalle*.

Da alle Grund-Intervalle consonierend sind, so wird man leicht begreifen, dass ein *Duo* von gewisser Ausdehnung matt und wässrig werden würde, wenn man alle Neben-Intervalle davon ausschliessen wollte, wovon ich nicht einmal die reine Quarte ausnehme, die, ohne Zweifel, unter allen Neben-Intervallen das einzige consonierende ist, weil eben wegen dieses consonierenden Klange so manche Tonsetzer, in ein *Duo* ohne Vorbereitung anwenden, obwohl dieses Intervall im *Duo* durchaus unzulässig ist, wenn man es nicht als eine Dissonanz behandelt, und als solche vorbereitet und auflöst. Die dissonierenden Intervalle würzen gewissermassen die consonierenden, machen sie anziehender, und lassen deren Sanfttheit mehr hervortreten. Aber andererseits, muss man sie mit Maass gebrauchen.

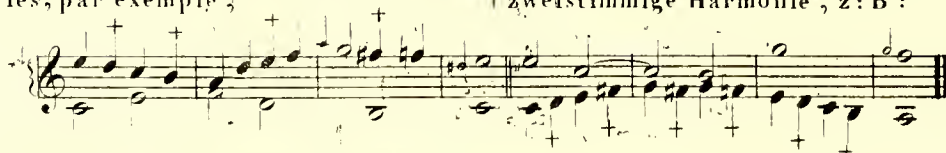
Mittelst der Vorschläge, (*Appoggiaturen*) welche immer von Wirkung sind, wenn man sie

sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonance. Ces petites notes sont comme il suit :



Ces petites notes marquées avec (+) se placent dans un *Duo* presque toujours devant une note appartenante à un intervalle de tierce ou de sixte, ou bien devant la quarte augmentée, comme dans l'exemple (c), et devant la fausse quinte inférieure, comme dans l'exemple (e), surtout lorsque ces deux derniers intervalles proviennent de l'accord de 7^{ème} dominante; la quarte juste est bonne comme petite note, voyez l'exemple (b).

Les notes passagères donnent encore une autre espèce de dissonance non moins importante pour un *Duo* que pour l'harmonie à plus de deux parties, par exemple :

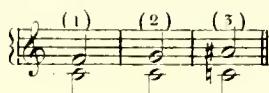


où les notes passagères sont marquées par une (+).

Comme on peut dans un *Duo* employer avec succès le *contrepoint double à l'octave*, il est bon de remarquer que tous les intervalles suivants sont renversables :



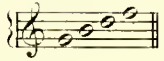
et qu'il faut éviter la suspension de la neuvième, ainsi que les trois intervalles suivants :



Mais en traitant la quinte juste et la quarte parfaite de ces trois intervalles, comme des dissonances, c'est-à-dire comme suspensions, ou comme de petites notes, ou bien comme des notes passagères, ces deux intervalles deviennent aussi bons que les autres intervalles renversables.

am gehörigen Orte angewendet, erhält man eine andere Gattung von Dissonanzen. Diese Vorschläge sind wie, z: B :

Die mit (+) bezeichneten Vorschläge werden im *Duo* stets vor eine Note gesetzt, welche das Intervall einer Terz oder Sext bildet, oder auch vor einer übermässigen Quarte, wie im Beispiel (c) und vor einer falschen Quinte wie im Beispiel (e), besonders, wenn diese 2 letzten Intervalle vom Dominanten-Septimen

Accorde  abgeleitet werden; die reine Quart ist als Vorschlag gut, siehe Beispiel (b).

Die durchgehenden Noten geben noch eine andere, für das *Duo* nicht minder wichtige Gattung von Dissonanzen, so wie für die mehr als zweistimmige Harmonie, z: B :

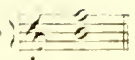
wo die durchgehenden Noten durch ein (+) angezeigt sind.

Da man im *Duo* den *doppelten Contrapunkt in der Octave* mit Erfolg anwenden kann, so ist es nützlich zu erinnern, dass alle folgenden Intervalle umkehrbar sind :

und dass man die Umkehrung der Nene zu vermeiden hat, so wie folgende drei Intervalle:



Aber wenn man die reine Quinte und reine Quarte dieser drei Intervalle als Dissonanzen, das heisst, als Verzögerungen, oder als Vorschläge, oder auch als durchgehende Noten anwendet, so sind diese Intervalle eben so gut, wie die andern Umkehrbaren.

La fausse quinte,  lorsqu'elle provient du 5^{me} accord parfait (accord diminué), doit être traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de ce contrepoint à deux.

On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instruments aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave. Ici, il faut toujours commencer et terminer avec l'intervalle de l'octave ou de la tierce : (*) cependant on peut aussi commencer quelquefois avec la quinte parfaite.

L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instruments seuls. On compose souvent des chœurs dans cette harmonie. Le célèbre MARCELLO en a fait dans ses *Psaumes*, et GLUCK dans les chœurs des prêtresses de l'*Iphigénie en Tauride*.

On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, ou elle s'exécute souvent avec tous les instruments; dans ce cas, étant bien faite, elle est toujours d'un effet sur.

Comme l'harmonie à deux est la plus simple et par conséquent la plus claire et la plus facile à saisir, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi un grand intérêt pour le public. C'est par cette raison que les compositeurs devraient s'en occuper sérieusement, et l'employer plus souvent qu'ils ne font, surtout lorsqu'ils travaillent pour la scène; car le mélange de l'harmonie à deux, à trois et à quatre donne une variété admirable, surtout lorsqu'on y sème ça et là des traits à l'unisson.

Il ne faut pas croire que l'harmonie à deux ne soit pas en état de faire sentir toutes les notes des accords. En frappant successivement tous les sons d'un accord, on nous donne l'idée d'un accord complet; ainsi par exemple:



(*) Cependant il n'est pas à conseiller de terminer entièrement un morceau avec la tierce, parce que cet intervalle laisse encore à désirer une suite; ce qui provient de ce que la mélodie ne fait qu'une demi-cadence sur la tierce, et non pas une cadence parfaite. (Voyez ce que nous avons dit sur cet objet dans le Traité de MELODIE.)

Die falsche Quinte,  wenn sie vom verminderten Dreiklange abstammt, muss im doppelten Contrapunkt in der Octave, wie die reine Quint behandelt werden. Wir werden zu Ende dieses Aufsatzes ein Beispiel dieses zweistimmigen Contrapunktes geben.

Man beginnt und endet oft mit dem Intervalle der Sext, wenn man für zwei Gesangstimmen, oder zwei hochtönende Instrumente componirt. Das kann aber nicht statt haben, wenn das Duo aus einer tiefen und einer hohen Stimme besteht. Da muss man stets mit der Octave oder Terz anfangen und schliessen : (*) indessen kann man auch bisweilen mit der reinen Quinte anfangen.

Die zweistimmige Harmonie wird nicht immer nur für zwei einzelne Gesangs- oder Instrumental-Stimmen gesetzt. Man componirt oft ganze Chöre mit dieser Harmonie. So schrieb der gleiche der berühmte MARCELLO in seinen *Psalmen*, und GLUCK in seiner *Iphigenie in Tauride*.

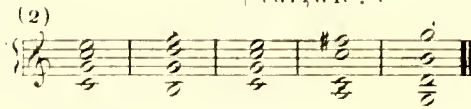
Man hört die zweistimmige Harmonie im Orchester mit Vergnügen, wo sie oft mit allen Instrumenten angeführt wird; in diesem Falle ist sie, gut gesetzt, stets von sicherer Wirkung.

Da die zweistimmige Harmonie die einfachste, also auch die klarste und verständlichste ist, so darf man sich nicht wundern, dass sie im Publikum grosses Interesse erweckt. Aus dieser Ursache sollten die Tonsetzer sich damit ernstlicher beschäftigen, und sie öfter anwenden, als sie wirklich thun, besonders wenn sie für die Bühne schreiben; denn diese Abwechslung zwischen 2-, 3- und 4-stimmiger Harmonie macht einen bewundernswerthen Effekt, wenn vollends noch einige Züge im Unison eingestreut sind.

Man muss nicht glauben, dass die zweistimmige Harmonie nicht fähig sey, alle Töne eines Accords hören zu lassen. Wenn man alle Noten eines Accords nacheinander anschlägt, so erhält man die Idee des vollständigen Accords, so, z.B. bringt folgende Stelle :

(*) Es ist jedoch nicht rathsam, ein Tonstück mit der Terz zu endigen, weil dieses Intervall immer noch eine Nachfolge erwarten lässt; was daher kommt, dass die Melodie mit der Terz immer nur als eine Halbcadenz abschliesst, und keine vollkommene bildet. (Siehe hierüber den von der MELODIE handelnden Theil.)

produit sur nos organes auditifs à peu près l'effet suivant :



Mais avec cette différence que le N^o 1 est plus aérien que le N^o 2, qui est par comparaison plus massif et par conséquent plus lourd. De même l'exemple suivant :



auf unser Gehör beinahe dieselbe Wirkung hervor, wie :

Nur mit dem Unterschiede, dass N^o 1 luftiger und leichter klingt als N^o 2, welches verhältnissmässig schwerer und also plumper ist. Ebenso giebt das folgende Beispiel :

donne une idée juste de l'harmonie à trois que voici :



eine genaue Idee von der folgenden dreistimmigen Harmonie :



Autre exemple.

Anderes Beispiel.



qui produit l'effet suivant de l'harmonie à quatre.

welches die Wirkung der folgenden 4=stimmigen Harmonie hervorbringt.



Au moyen de ces accords brisés, l'harmonie à deux peut (au moins jusqu'à un certain point) imiter celle à trois et à quatre : propriété remarquable qui fait que l'harmonie à deux parties, outre ses nuances particulières, a encore celles qui caractérisent l'harmonie à plus de deux parties, (*) d'où il suit que le compositeur peut nous faire sentir toutes les notes d'un accord là où il le juge nécessaire ; ce qui arrive, 1^o lorsqu'il module ; dans lequel cas les accords incomplets pourraient devenir vagues, ne pas déterminer assez une modulation, ou bien ne pas lier ensemble suffisamment les différentes gammes ; 2^o lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut

Mittelst dieser gebrochenen Accorde kan die zweistimmige Harmonie, (wenigstens bis zu einem gewissen Grade,) die 3= und 4=stimmige nachahmen : eine bemerkenswerthe Eigenschaft, welche bewirkt, dass die 2=stimmige Harmonie nebst ihren eigenthümlichen Abwechslungen, noch jene anwenden kan, welche die mehr als 2=stimmigen Harmonien auszeichnen. (*) Hieraus folgt, dass der Tonsetzer uns dort, wo er es nöthig findet, alle Noten eines Accordes hörbar machen kann, welches statt findet : 1^{ens} Wenn er moduliert ; in welchem Falle die unvollständigen Accorde allzu unbestimmt, ohne gehörigen Abschluss der Modulation, oder auch ohne gehörige Verbindung der verschiedenen Tonarten seyn würden. 2^{ens} Wenn eine lange Reihe unvollständiger Accorde eine Eintönigkeit oder Leerheit hervor-

(*) Au moyen des accords brisés, une seule partie pourrait imiter l'harmonie à deux, trois et quatre parties. Plusieurs préludes de VIOOLON, seul du célèbre Seb. BACH ont cette qualité, ainsi que les CAPRICES de LOCATELLI, de FIORILLO et le SÉRIENAL de...

(*) Mittelst der gebrochenen Accorde könnte eine einzelne Stimme die 2=, 3= und 4=stimmige Harmonie recht wohl nachahmen. Manche Präludien für eine VIOLINE von dem grossen S. BACH, sowie die CAPRICES des LOCATELLI, FIORILLO, SÉRIENAL, etc. haben diese Eigenschaft.

éviter ; 5. pour accompagner certains traits de chant qui exigent des accords complets, (comme les deux exemples précédents), afin que l'oreille soit assurée sur quels accords ces traits roulent.

Au moyen de ces accords brisés, on peut encore imiter la plus grande partie des marches harmoniques, par exemple :

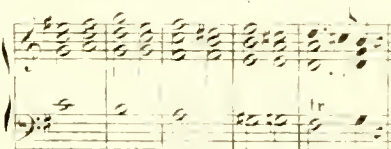


brächte, die man vermeiden muss ; 5^{tes} Um gewisse Gesangsstellen zu begleiten, welche vollständige Accorde erfordern, (wie die zwei vorhergehenden Beispiele) damit das Gehör sicheresey über welchen Accorden der Gesang gebaut ist.

Mitteltst dieser gebrochenen Accorde, kann man auch die meisten harmonischen Fortschreitungen nachahmen, z:B :

ce qui produit l'effet de l'harmonie à quatre que voici :

was den Effect der folgenden vierstimmigen Harmonie hervorbringt :



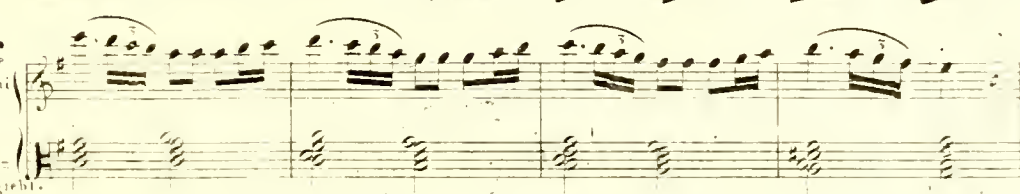
Autre exemple :

Andres Beispiel :



qui fait l'impression de l'harmonie complète qui suit :

welches den Eindruck der folgenden vollständigen Harmonie wiedergibt.



Par le même moyen on peut aussi quelquefois employer la pédale avec succès dans l'harmonie à deux.

Lorsqu'on exécute l'harmonie à deux par deux voix ou deux instruments solos, ou bien en chœurs, et qu'on fixe toute notre attention sur ce Duo, la loi prescrit alors de faire ce Duo d'après les principes les plus stricts de l'harmonie à deux, abstraction faite de la basse ou de l'orchestre qui pourrait accompagner ce Duo. Dans ce cas, l'accompagnement doit être envisagé comme accessoire ou comme ajouté au Duo, et dont ce dernier à la rigueur devrait se passer. La plus grande partie des compositeurs pèchent contre cette règle. Mon illustre compatriote GLÜCK n'a point observé ce principe dans les chœurs des *Prêtresses de son Iphigénie en Tauride*. L'harmonie à deux de ces chœurs partant avec force de la scène sur laquelle toute notre attention est fixée, frappe notre oreille d'une manière dure, faute d'une harmonie saine à deux. Pour faire un bon Duo, il faut en composer d'abord

Durch dasselbe Mittel kan man auch bisweilen den Orgelpunkt mit Erfolg im zweistimmigen Satze anbringen.

Wenn die zweistimmige Harmonie durch zwei Menschenstimmen, oder auch durch zwei Solo-Instrumente, oder auch durch den Chor ausgeführt, und die ganze Aufmerksamkeit auf dieses Duo vereint wird, so schreibt die Regel so, daß vor, dieses Duo nach den strengsten Grundsätzen des zweistimmigen Satzes zu componiren, abgesehen von dem Basse oder Orchester, welches dieses Duo zu accompagnieren hätte. In diesem Falle ist die Begleitung als eine beigefügte Zugabe zu dem Duo anzusehen, von welcher das Letztere keine strenge Notiz zu nehmen braucht. Der grösste Theil der Tonsetzer vernachlässigt diese Regel. Mein berühmter Landsmann GLÜCK hat diesen Grundsatz in den Chören der Priesterinnen in seiner *Iphigénie in Tauris* nicht betolgt. Die zweistimmige Harmonie dieser Chöre, welche mit Kraft von der Bühne zu uns dringt, auf welche unsere ganze Aufmerksamkeit gerichtet ist,

L'harmonie, sans s'occuper de l'accompagnement qu'on ne doit chercher qu'après avoir terminé le *Duo*. Les *Duos* de CLARI qui sont avec raison les plus estimés, ont néanmoins le défaut que la basse qui les accompagne et qui devrait être arbitraire, devient indispensable pour en rendre l'harmonie bonne. C'est souvent une excellente harmonie à trois, et pas toujours à deux. Il faut bien distinguer un *Duo* d'un *Trio*, soit que le premier s'exécute avec ou sans accompagnement.

Nous terminerons ces observations avec l'exemple suivant de l'harmonie à deux.

VARIATIONS EN CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.

trifft unser Gehör auf eine harte Weise, da ihr zweistimmiger Satz nicht vollständig rein ist. Um ein gutes *Duo* zu machen, muss man dessen Harmonie anfangs für sich componieren, ohne sich mit der Begleitung zu beschäftigen, welche erst nach Vollendung des zweistimmigen Satzes zu suchen ist. Die *Duo's* des CLARI, die mit Recht sehr geschätzt sind, haben demungeachtet den Fehler, dass der Bass, der sie begleitet, und der nur willkürlich seyn sollte, bei denselben unerlässlich wird, um die Harmonie gehörig auszufüllen. Oft ist es sodann eine treffliche *dreistimmige*, aber keine *zweistimmige* Harmonie. Man muss ein *Duo* von einem *Trio* wohl unterscheiden: mag nun das erste mit, oder ohne Begleitung ausgeführt seyn.

Wir beschliessen diese Bemerkungen mit folgendem, im zweistimmigen Satze geschriebenen Beispiel:

VARIATIONEN IM DOPPELTEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE.

Larghetto.

Violon.
Violin.
Alto.
Viola.

Var: 1.

Var: 2.

Musical score for Variation 2, measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is for piano, featuring a treble and bass staff. The right hand plays a series of sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth and sixteenth notes. Trills are marked in measures 1, 3, 5, and 7.

Var: 3.

Musical score for Variation 3, measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is for piano, featuring a treble and bass staff. The right hand plays a series of sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth and sixteenth notes. Trills are marked in measures 1, 3, 5, and 7.

Poco allegretto.

Var: 4.

staccato.

DE L'HARMONIE À TROIS PARTIES.

L'harmonie à trois tient le milieu entre celle à deux et à quatre. Les cadences s'y font régulièrement comme dans l'harmonie à 4, c'est-à-dire sans renversement des accords de la tonique et de la dominante. C'est ici qu'il faut se rappeler ce que nous avons dit sur la suppression d'une note dans les accords; car tous les accords dissonans (excepté deux)

VON DER DREISTIMMIGEN HARMONIE.

Die dreistimmige Harmonie ist ein Mittelding zwischen der 2- und der 4-stimmigen.

Die Cadenzen werden in derselben wie in der 4-stimmigen, regelmässig, das heisst, ohne Umkehrung der Dreiklänge auf der Tonica und Dominante, ausgeführt. Hier ist es, wo man sich dessen wieder erinnern muss, was wir über die Weglassung einer Note in den Accorden gesagt haben; denn da alle dissonierenden Accorde

étant composés de plus de trois notes, il est clair qu'on ne peut les employer que d'une manière incomplète dans l'harmonie à trois.

On est même fort souvent obligé, par rapport à la résolution des accords dissonans, d'y supprimer la Quinte dans les accords parfaits.

Il existe beaucoup de Progressions harmoniques qui se rendent mieux avec trois qu'avec quatre parties et dans lesquelles une 4^{me} partie serait gênante et même forcée. Dans l'harmonie à trois les fautes sont plus apparentes que dans celle à 4; mais aussi elles sont plus faciles à éviter.

Lorsqu'une des trois parties fait une mélodie prédominante, il est bon qu'une des deux autres fasse des accords brisés, quand cela se peut, pour que l'harmonie soit plus pleine et plus complète.

EXEMPLE.



On peut quelque fois dans un *Trio* employer un trait de chant en le doublant à l'octave par l'une des trois parties: dans ce cas l'harmonie est à deux, mais sans faire passer l'une des parties du *Trio*.

(zwei ausgenommen) aus mehr als drei Noten bestehen, so ist es klar, dass man sie im 3-stimmigen Satze nur unvollständig anwenden kann.

Man ist selbst oft genöthigt, in Rücksicht auf die Auflösung der Dissonanzen, in den vollkommenen Dreiklängen die Quinte wegzulassen.

Es giebt viele harmonische Fortschreitungen, die sich besser 3-, als 4-stimmig ausführen lassen, und in welchen eine 4^{te} Stimme un bequem ja erzwungen seyn würde. In der 3-stimmigen Harmonie sind Fehler sichtbarer als in der 4-stimmigen, aber auch leichter zu vermeiden.

Wenn eine der 3 Stimmen eine vorherrschende Melodie hat, so ist es gut, wenn eine der andern wo möglich gebrochene Accorde ausführt, um die Harmonie voller und vollständiger zu machen.

BEISPIEL.

Man kann bisweilen in einem *Trio* eine Gesangsphrase von einer der drei Stimmen in der Octave verdoppelt anbringen: in diesem Falle ist die Harmonie nur 2-stimmig, obwohl keine Stimme des *Trio* in ihrer Ausführung unterbrochen ist.

EXEMPLE. BEISPIEL.



La Pédale ne peut avoir lieu dans le *Trio* que sous une bonne harmonie à deux.

EXEMPLE.

en *F* $\sharp$ $\flat$
in *C*.



Pédale sur la dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

Der Orgelpunkt kann im *Trio* nur unter einer guten 2-stimmigen Harmonie statt haben.

BEISPIEL.

L'harmonie à trois peut s'employer partout, dans le *Quatuor*, le *Quintette*, dans les *Chœurs* et dans l'Orchestre où l'on peut doubler chaque partie à l'octave, pourvu que la rencontre de deux Quintes de suite produites par ce doublement ne s'y oppose pas.

EXEMPLE.

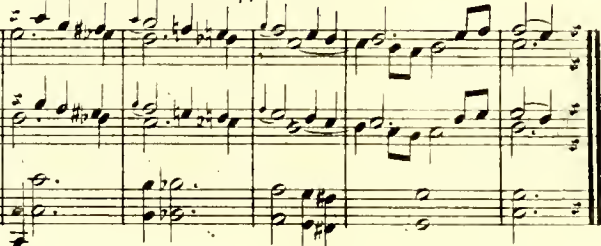
Harmonie simple à 3.
Einfache 3 = stimmige Harmonie.



Der dreistimmige Satz kann überall angebracht werden, im *Quartett*, im *Quintett*, in den *Chören* und im Orchester, wo man jede Stimme in der Octave verdoppeln kann, vorausgesetzt, dass man nicht verbotenen Quinten begegnet, welche solches nicht zulassen.

BEISPIEL.

Même Harmonie doublée.
Dieselbe Harmonie verdoppelt.



DE L'HARMONIE À QUATRE PARTIES.

L'harmonie à quatre est la plus intéressante; il n'y a pas de finesses qu'on ne puisse rendre par elle. Il faut s'en occuper constamment et l'étudier sans cesse comme la base de toutes les autres.

L'harmonie à quatre parties doit être envisagée de trois manières différentes: 1^{re} comme accompagnant une mélodie prédominante dans les airs, concertos, et en général dans tous les solos d'instruments et de la voix, c'est le genre le plus facile. 2^e Comme servant au développement des idées dans les productions où chaque partie a la même importance, telles que les *Quatuors* d'*Haydn* et de *Mozart*, et enfin partout où l'on emploie le style *Fugué*. C'est ici que l'harmonie joue le rôle le plus distingué. 3^e Comme moyen de produire de grands effets avec les masses d'Orchestre principalement dans la symphonie.

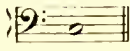
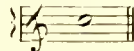
Chacun de ces trois genres exige une étude particulière; il faut bien se garder de les confondre et de les employer l'un à la place de l'autre. Dans un morceau d'une certaine étendue il faut avoir soin de ne pas faire entendre continuellement l'harmonie à quatre parties. La variété qui est l'âme de la musique exige au contraire qu'on la remplace de temps en temps par l'harmonie à trois, à deux et même par des traits à l'unisson surtout dans l'Orchestre.

VON DER VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Die 4-stimmige Harmonie ist die interessanteste, es giebt keine Feinheit, die man nicht durch sie hervorbringen könnte. Man muss sich immer damit beschäftigen, und sie ohne Unterlass, als den Grund aller andern studieren.

Die 4-stimmige Harmonie ist aus drei verschiedenen Gesichtspunkten anzusehen. 1^{ten} Als Begleitung einer vorherrschenden Melodie in *Arien*, *Concerten*, und überhaupt in allen *Solos* für Instrumente und Gesang: diess ist die leichteste Gattung. 2^{ten} Als Mittel zur Entwicklung der Ideen in solchen Compositionen, wo jede Stimme gleiche Wichtigkeit hat, wie in den *Quartetten* *Haydn's* und *Mozart's*, und überhaupt überall, wo man den fugierten Styl anwendet. Hier ist's, wo die Harmonie die ausgezeichneteste Rolle spielt. 3^{ten} Als Mittel um grosse Wirkungen mit den Orchestermassen hervorzubringen, besonders in der Sinfonie.

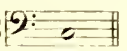
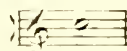
Jede dieser drei Gattungen erfordert ein besonderes Studium; man muss sich wohl in Acht nehmen, um sie nicht zu verwechseln, und die eine anstatt der andern anzuwenden. In einem Tonstück von gewisser Ausdehnung muss man Sorge tragen, nicht immer und ununterbrochen die 4-stimmige Harmonie hören zu lassen. Die Abwechslung, als die Seele der Musik, fordert im Gegentheil, dass man bisweilen eine drei- und zwei-stimmige Harmonie, ja selbst einzelne Sätze im Unison, an ihren Statt anbringe, besonders im Orchester.

On la modifie encore par les différentes positions des accords lorsqu'à une position plus ou moins serrée on fait succéder une position plus ou moins large, et *vice versa*. Ce moyen si simple et qui paroît de peu d'importance produit néanmoins beaucoup d'effet. Il est évident qu'une harmonie qui serait sans cesse renfermée entre  et  deviendrait bientôt fatigante par la continuelle répétition de mêmes cordes.

L'harmonie à quatre doit être traitée avec beaucoup de simplicité lorsqu'elle accompagne une mélodie prédominante; mais cette simplicité n'exclut pas la variété. Dans ce cas les accords ne sont souvent que plaqués ou frappés brièvement et coupés par de petits silences. Quelquefois, c'est un léger mouvement qui se fait dans l'une ou dans plusieurs des parties d'accompagnement. Quelquefois, et quand la mélodie le permet, ce sont de petits traits de chant plus ou moins saillans qu'on répète à plusieurs reprises dans différens tons ou sur différens degrés de la gamme. Ce travail dépend du *goût*, du *sentiment* et souvent du *caprice*. La nature de la mélodie indique très-fréquemment l'accompagnement qui lui convient.

Nous avons une quantité de bons modèles en ce genre; tels sont les Operas de *Cimarosa*, et surtout ceux de *Mozart*.

Je ne cite que ces deux Auteurs parce que l'un occupe le premier rang parmi ceux dont l'accompagnement est léger et gracieux, et que l'autre brille éminemment par des accompagnemens riches et variés. Dans le Quatnor proprement dit ce n'est pas une seule partie qui doit briller au dépend des trois autres; toutes les quatre doivent à la fois concourir à l'effet total: les combinaisons fines et toutes les ressources de l'art doivent y être employées pour atteindre le vrai but. Le *contrepoint double*, les *Imitations*, les *Canons*, le genre *Fugué*, (Matières, que nous traiterons plus tard) y trouvent leur place.

Man verändert sie überdiess durch die verschiedenen Lagen (Positionen) der Accorde, wenn man von einer zusammen gedrängten Lage derselben sich mehr oder weniger ausbreitet, (und umgekehrt). Dieses so einfache und unbedeutend scheinende Mittel bringt nichtsdestoweniger grosse Wirkungen hervor. Es ist klar, dass eine Harmonie, die ohne Unterlass immer nur zwischen  und  zusammengedrängt wäre durch die stete Wiederholung derselben Töne ermüdend werden müsste.

Wenn die 4-stimmige Harmonie einen vorhergehenden Gesang begleitet, so muss sie mit vieler Einfachheit behandelt werden; aber diese Einfachheit schliesst die Abwechslung nicht aus. In solchem Falle sind die Accorde oft nur in fester Gestalt, oder kurz angeschlagen, oder durch kleine Pausen abgesondert, anzuwenden. Bisweilen ist's eine leichte Bewegung, die sich in einer oder in mehreren Stimmen der Begleitung bemerkbar zu machen hat. Manchmal, wenn die Melodie es zulässt, sind es kleine, mehr oder minder anziehende Gesangsphrasen, die in verschiedenen Tönen oder Stufen derselben Töneleiter sich hören lassen können. Diese Arbeit hängt vom *Geschmack*, *Gefühl*, und oft von der *Laune* ab. Der Charakter der Melodie zeigt häufig an, welche Begleitung ihr vorzugsweise zukommt.

Wir haben eine grosse Zahl guter Muster in dieser Gattung; so z. B. die Opern des *Cimaros*, und vorzüglich jene *Mozart's*.

Ich führe hier diese zwei Tonsetzer deshalb vorzugsweise an, weil der Erste in der leichten graziösen Begleitung den vorzüglichsten Rang einnimmt, und der Zweite besonders unübertrefflich im reichen und verzierten Accompanement glänzt. Im eigentlichen Quartett ist es nicht eine einzelne Stimme, die auf Kosten der andern glänzen soll; alle vier sollen zugleich zur Gesamtwirkung beitragen: feine Berechnungen, und alle Hilfsmittel der Kunst sollen da angewendet werden, um den wahren Zweck zu erreichen. Der *doppelte Contrapunkt*, die *Imitationen*, die *Canons*, der *Fugensatz*, (Gegenstände, die wir später abhandeln werden) finden hier ihren Platz.

Quant aux exemples de l'harmonie à quatre parties nous en avons suffisamment donné dans le cours de ce traité.

Nous remarquerons seulement que l'Alto doit faire la Basse de l'harmonie quand le chant prédominant est exécuté par le *Violoncelle*, à moins que cette dernière partie ne soit en même tems une Basse de l'harmonie placée au-dessus.

Il arrive souvent que par une mélodie prédominante ou par des passages brillans le premier *Violon* semble s'isoler des autres parties; mais dans ce cas il faut l'accompagner d'une manière plus distinguée, plus fine, avec des tournures plus neuves dans l'harmonie et des mouvemens plus soignés que dans les solos ordinaires. On évite en général les choses communes dans les Quatuors, et quand on emploie une progression harmonique un peu usée, il faut au moins savoir la déguiser, ce qui est toujours possible. Ainsi par exemple une suite de sixtes qui certes n'est rien moins que neuve, peut devenir piquante en y ajoutant une quatrième partie à-peu-près de la manière suivante.



La progression ci-dessous qui est également usée peut être déguisée en y ajoutant une 4^{me} partie :



L'harmonie à quatre parties s'emploie partout où l'on écrit pour plus de trois voix ou de trois instrumens : dans les morceaux d'ensemble, dans les Chœurs, dans les Quatuors, Quintes, Sextuors, Septuors, Octuors et dans toute musique d'Orchestre ou avec accompagnement d'Orchestre.

In Betreff der Beispiele im 4-stimmigen Satze, so haben wir deren bereits im Laufe dieses Werkes hinreichend gegeben.

Wir bemerken nur noch, dass die *Viola* (Bratsche, welche im Altschlüssel geschrieben wird) den Bass bilden muss, wenn der vorherrschende Gesang vom *Violoncell* vorgetragen wird, wenigstens wenn dieses letztere nicht als der Grundbass zu der oben stehenden Harmonie selber dienen kann.

Es geschieht oft, dass die erste *Viola* durch einen vorherrschenden Gesang, oder durch brillante Figuren, (*Passagen*) sich von den andern Stimmen abzusondern, und besonders hervortreten scheint, aber in diesem Falle muss sie eine ausgezeichnetere und edlere Begleitung erhalten, mit neueren harmonischen Wendungen, und einer sorgfältiger ausgeführten Bewegung, als in gewöhnlichen *Solo's* anwendbar wäre. Überhaupt sind im Quartett alle Gemeinplätze zu vermeiden, und wenn man von einer etwas abgenützten harmonischen Fortschreitung Gebrauch macht, so muss man sie wenigstens zu verkleiden wissen, was immer möglich ist. So kann, z. B. eine Reihe von Sexten = Accorden, die wohl nichts Neues ist, anziehend werden, wenn man ihr eine vierte Stimme, ungefähr auf folgende Art beifügt :

Die unten nachfolgende, ebenfalls sehr abgenutzte Fortschreitung, kann durch eine hinzugefügte 4^{te} Stimme eben so verkleidet werden :

Die 4-stimmige Harmonie wird überall angewendet, wo man für mehr als drei Stimmen (oder Instrumente) schreibt : in den Ensemble-Stücken, in den Chören, Quartetten, Quintetten, Sextetten, Septetten, Octetten, und in jeder Musik, die für das Orchester, oder mit Begleitung desselben geschrieben wird.

On s'en sert encore dans les ouvrages pour le *Pianoforte*, la *Harpe* et l'*Orgue*.

Quant à la manière de traiter l'harmonie à quatre parties dans la *Symphonie*, nous en parlerons plus bas à l'article sur l'*Orchestre*.

DE L'HARMONIE À PLUS DE QUATRE PARTIES.

Pour bien entendre cet article il faut se rappeler que l'harmonie à 2, 3 et à 4 parties peut être exécutée par 5, 6, 7 et 8 instruments différents (*à la fois*) sans que l'harmonie soit réellement à 5, 6, 7, ou 8 parties.

Auch bedient man sich ihrer in den Werken für das *Pianoforte*, die *Harfe* und die *Orgel*.

Was die Art betrifft, wie man die 4-stimmige Harmonie im *Sinfoniesatz* behandeln soll, so werden wir davon weiter unten, im Artikel von dem Orchester sprechen.

VON DER, MEHR ALS VIERSTIMMIGEN HARMONIE.

Um diesen Abschnitt wohl zu verstehen, muss man sich erinnern, dass die zwei-, drei- und vier-stimmige Harmonie durch 5, 6, 7, 8 Instrumente (*zugleich*) ausgeführt werden kann, ohne dass deshalb die Harmonie mehr als vierstimmig sey.

EXEMPLES.
BEISPIELE.



Harmonie à deux où la partie supérieure est doublée.
2-stimmige Harmonie, wo die Oberstimme verdoppelt ist.

Harmonie à deux où chaque partie est doublée.
2-stimmige Harmonie, wo jede Stimme verdoppelt ist.



Harmonie à trois où la partie intermédiaire est doublée.
3-stimmige Harmonie mit verdoppelter Mittelstimme.

Harmonie à trois où les parties supérieure et inférieure sont doublées.
3-stimmige Harmonie, wo die Ober- und Unterstimme verdoppelt ist.



Harmonie à quatre où la partie supérieure est triplée et où le 2^e dessus et le 3^e dessous sont doublés.
4-stimmige Harmonie, wo die erste Oberstimme verdreifacht und die 2^e Ober- und 3^e Unterstimme verdoppelt sind.

Dans tous ces cas la partie doublée ou triplée ne compte que pour une seule partie. Or, on ne peut pas dire que ce dernier exemple soit de l'harmonie à 8 parties quoiqu'il faille ce nombre d'instruments pour l'exécuter.

In allen diesen Fällen zählt die verdoppelte oder verdreifachte Stimme nur für eine einzelne. Nun kann man also nicht sagen, dass das letzte Beispiel 8-stimmig sey, obwohl man acht Instrumente zu dessen Ausführung bedürfen würde.

Il faut se rappeler aussi que lorsque l'harmonie à quatre accompagne une mélodie prédominante et que cette dernière fait des *octaves réelles* avec l'une ou l'autre partie accompagnante, l'harmonie n'est point à cinq; elle reste à quatre. Car cette mélodie n'est envisagée que comme une espèce de prélude fait sur l'harmonie et non comme une combinaison qui rendrait cette harmonie réellement à cinq parties. C'est par cette raison que l'harmonie n'est le plus souvent qu'à 2, 3 ou 4 parties dans l'orchestre quoique tous les instruments soient mis en jeu en même temps.

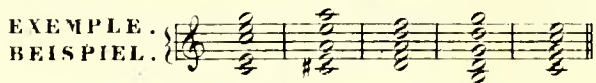
Pour créer une véritable harmonie à plus de 4 parties, il faut que les octaves réelles par mouvement semblable ne s'y rencontrent pas plus que les quintes défendues. Il faut que chaque instrument ou chaque voix soit traité comme partie essentielle. Après cette remarque générale nous passerons en revue la propriété de chaque harmonie à plus de quatre parties, en commençant par celle à cinq qui est la meilleure et la plus claire.

DE L'HARMONIE À CINQ PARTIES.

Les accords n'étant composés que de trois ou quatre notes, (excepté les deux accords de neuvième que l'on emploie très rarement avec leurs cinq notes,) il faut savoir quelles sont celles que l'on peut doubler dans chaque accord. 1^o Dans les accords parfaits chaque note peut être doublée et même triplée; (*) il faut en excepter la Tierce majeure lorsqu'elle devient *not sensible* parcequ'elle exige une résolution déterminée.

EXEMPLE.

BEISPIEL.



On s'aperçoit facilement que l'Ut ne peut être ici doublé convenablement parcequ'il doit se résoudre en montant d'un demi-ton et qu'en le doublant il faudrait faire deux fois (Ut-Ré) et par conséquent deux octaves défendues.

(*) Quoique nous ayons précédemment parlé du doublement des notes dans les accords nous avons cru essentiel d'y revenir ici pour compléter ce qu'il y avait à dire sur l'harmonie à 5 parties.

Man muss sich ferner auch erinnern, dass, wenn die 4-stimmige Harmonie einer vorherrschenden Melodie accompagniert, und diese letztere mit einer von den 4 begleitenden Stimmen *wirkliche Octaven* bildet, sodann die Harmonie nicht 5-stimmig ist, sondern 4-stimmig bleibt. Denn diese Melodie wird nur als ein über die Harmonie gebautes Vorspiel (oder als *Variation*) angesehen, und nicht als eine berechnete Zusammenstellung, welche diese Harmonie wirklich 5-stimmig machen würde. Aus dieser Ursache ist meistens die Orchester-Harmonie nur 2, 3 oder 4-stimmig, obwohl alle Instrumente zu gleicher Zeit beschäftigt sind.

Um eine Harmonie hervorzuheben, die wirklich mehr als 4-stimmig sey, so dürfen wirklich Octaven darin eben so wenig als verbotene Quinten vorkommen. Jedes Instrument oder jeder Gesangspart muss da als eine wesentliche und selbstständige Stimme behandelt werden. Nach dieser allgemeinen Bemerkung werden wir die Eigenschaften jeder, mehr als 4-stimmigen Harmonie untersuchen, indem wir mit der 5-stimmigen, als der besten und klarsten, anfangen.

VON DER FÜNFSTIMMIGEN HARMONIE.

Da die Accorde nur aus 3 oder 4 Tönen bestehen, (mit Ausnahme der zwei Nonen-Accorde, die man vollständig mit ihren 5 Noten selten anwendet,) so ist nothwendig zu wissen, welche man in jedem Accorde verdoppeln darf. 1^{tes} In den Dreiklängen kann jede Note verdoppelt, ja verdreifacht werden: (*) doch ist davon die grosse Terz ausgenommen, wenn sie zur *empfindsamen Note* (siebenten grossen Stufe jeder Scala) wird; weil sie alsdann eine bestimmte Auflösung erfordert.

Man wird leicht bemerken, dass das Cis hier nicht wohl verdoppelt werden kann, weil es sich um einen halben Ton aufwärts auflösen soll und man alsdann, wenn es doppelt da wäre, zweimal Cis-D, also verbotene Octaven machen würde.

(*) Obwohl wir schon früher von den Verdopplungen der Töne in den Accorden gesprochen haben, so halten wir es für wesentlich hier darauf zurück zu kommen, um das, was über den fünfstimmigen Satz gesagt werden muss, zu vervollständigen.

Dans l'accord diminué (*Sz - B $\flat$ - Fa $\sharp$*) on double ordinairement le *Sz* et le *B $\flat$* , rarement le *Fa $\sharp$* .

Im verminderten Dreiklang (*H, D, F*) verdoppelt man gewöhnlich das *H* und *D*, selten das *F*.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

ou bien, on double le *Fa*.
oder auch, indem man das *F* verdoppelt.

2°. Dans les accords dissonnans on ne double ni la note dissonante ni celle qui n'a qu'une seule résolution.

2^{tes} In dissonierenden Accorden wird weder die Dissonanz selber, noch jene Note verdoppelt, welche nur eine einzige Auflösung hat.

Ainsi dans l'accord suivant on ne peut doubler que le *M $\flat$* parceque les trois autres notes ont une résolution déterminée.

Also kann man in dem folgenden Accorde nur das *E* verdoppeln, weil die drei andern Noten alle nur eine bestimmte Auflösung haben.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

à 4 parties.
4 = stimmig.
à 5 parties.
5 = stimmig.

Mais si au lieu d'accords plaqués comme dans l'exemple suivant :

Doch wenn man, anstatt festen Accorden wie in folgendem Beispiele :

à 4 parties.
4 = stimmig.
à 5 parties.
5 = stimmig.

on fleurit cette même harmonie, il est alors permis de doubler la note *sensible* et les notes dissonantes, parceque l'on a la faculté de changer ces mêmes notes avant leur résolution.

diese selbe Harmonie verziern würde, so wäre es dann erlaubt, sowohl die *Empfindsame Note*, wie auch die Dissonanzen zu verdoppeln, weil man da die Möglichkeit hat, diese selben Noten vor ihrer Auflösung zu wechseln.

MÊME EXEMPLE QUE LE PRÉCÉDENT, MAIS FLEURI.

DASSELBE VORHERGEHENDE BEISPIEL, ABER VERZIERT.

à 4 parties.
4 = stimmig.
à 5 parties.
5 = stimmig.

Cette remarque prouve en même temps que l'harmonie en accords plaqués est souvent plus difficile que l'harmonie fleurie, surtout lorsqu'on écrit à plus de quatre parties.

Diese Bemerkung beweist zugleich, daß die Harmonie in festen Accorden oft schwerer ist, als die verzierte, besonders wenn man mehr als vierstimmig schreibt.

Voici maintenant des exemples sur l'harmonie à cinq parties, où tous les accords de la classification se trouvent employés :

Hier folgen nun Beispiele im fünf stimmigen Satze, wo alle Klassen = Accorde angewendet werden.

N^o 1.

Accords de trois sons.
Accorde die aus 3 Tönen bestehen.

N^o 2.

Accords de 7^{mes} dominantes.
Accorde der Dominanten-Septimen.

N^o 3. Suite de 7^{mes} dominantes.
Folge der Dominanten-Septimen.

N^o 4.

Septièmes de seconde espèce.
Septimen der 2^{ten} Gattung.

N^o 5. Septièmes de 3^{eme} espèce.
Septimen der 3^{ten} Gattung.

N^o 6.

Septièmes 4^{eme} espèce.
Septimen 4^{ter} Gattung.

N^o 7.

Succession d'accords où les quatre septièmes sont employées.
Accorden-Reihe, wo die 4 Septimen angewendet sind.

N^o 8.

Marche de septièmes.
Septimen-Fortschreitung.

N^o 9.

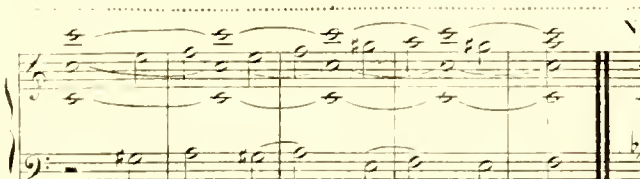
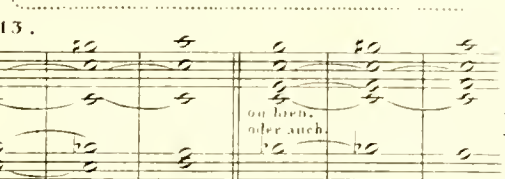
Accord de neuvième majeure complet.
Vollständiger grosser Nonen-Accord.

) Le SOL reste dans la même partie: c'est le SI qui descend sur le MI. () Das G bleibt in derselben Stimme. Das H fällt, welches auf das E herabsteigt.

N^o 10.  

Accord de neuvième mineure complet.
Vollständiger kleiner Nonenz-Accord.

Le même accord sans sa note fondamentale.
Derselbe Accord ohne seine Grundnote.

N^o 12.  

Accord de Quinte augmentée.
Übermässiger Quintenz-Accord.

Accord de Quinte augmentée avec septième.
Übermässiger Quintenz-Accord mit der Septime.

Dans l'harmonie à cinq parties il est permis de résoudre l'accord de sixte augmentée de la manière suivante; qui présente des octaves cachées inevitables.

In der 5-stimmigen Harmonie ist es erlaubt, den übermässigen Sext-Accord auf folgende Art aufzulösen, obgleich da verdeckte Octaven unvermeidlich sind.

N^o 14.  

ou bien, oder auch.

Cadence parfaite en mineur.
Vollkomm. Moll-Cadenz.

Cadence parfaite en majeur.
Vollkomm. Dur-Cadenz.

Dans l'accord de 4^{te} et sixte augmentées on ne peut doubler que la note fondamentale, par exemple:

Im Accord der übermässigen Quart und Sext kann man nur die Grundnote verdoppeln, z.B.

N^o 15. 

PÉDALE À CINQ PARTIES.

FÜNFSTIMMIGER ORGELPUNKT.



Il est bon de remarquer qu'en employant les suspensions dans l'harmonie à cinq celle de 9-8 peut avoir lien entre deux parties hautes.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

The example shows a musical score for two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures. In the second measure, there is a suspension marked '9' and '8' between the two staves. In the third measure, there is a note with the text 'ou bien. oder auch.' written above it.

Es muss erinnert werden, dass, wenn man im 5-stimmigen Satze Verzögerungen anbringt, jene von 9-8 zwischen zwei Oberstimmen statt haben kann.

L'harmonie à cinq parties réelles est déjà trop compliquée pour être employée continuellement dans un morceau de musique. Il faut l'interrompre de temps en temps par celle à 4, à 3, et même à 2 parties; mais il n'est pas indispensable de faire taire 2 ou 3 instruments pour avoir de l'harmonie à 3 ou à 2 parties. On peut rendre la première avec cinq instruments en doublant deux parties à l'octave.

Die 5-stimmige Harmonie ist schon zu sehr zusammengesetzt, um in einem Tonstücke ununterbrochen angewendet zu werden. Man muss sie bisweilen mit jener von 4, 3, und selbst von 2 Stimmen unterbrechen; doch ist es deshalb nicht unerlässlich, zwei oder drei Instrumente schweigen zu lassen, um eine 3- oder 2-stimmige Harmonie hervorzuheben. Man kann die dreistimmige selbst mit allen 5 Instrumenten hervorbringen, indem man zwei in der Octave verdoppelt.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

The example shows a musical score for two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures. In the first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the tenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eleventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twelfth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fourteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventeenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the nineteenth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twentieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the twenty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirtieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the thirty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fortieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the forty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fiftieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the fifty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixtieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the sixty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the seventy-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eightieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the eighty-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninetieth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-first measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-second measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-third measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-fourth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-fifth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-sixth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-seventh measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-eighth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the ninety-ninth measure, there is a note with a sharp sign above it. In the hundredth measure, there is a note with a sharp sign above it.

On peut rendre de même l'harmonie à deux parties avec cinq instruments en doublant l'une des parties et en triplant l'autre. Il est clair que pour rendre l'harmonie à 4 on n'en doublera qu'une. Cette variété dans l'emploi des cinq instruments donne les modifications suivantes :

- 1^{re} harmonie à 2 exécutée avec deux, trois, quatre ou cinq instruments.
- 2^{de} harmonie à 3 exécutée avec trois, quatre ou cinq instruments.
- 3^{de} harmonie à 4 exécutée avec quatre ou cinq instruments.
- 4^{de} harmonie à 5.

Il y a une différence remarquable entre l'harmonie à 5, et les 3 autres exécutées avec 5 instruments : l'harmonie à 5, faisant toujours entendre les accords avec toutes leurs notes, il en résulte, dans les parties, une

Eben so kann man mit fünf Instrumenten einen 2-stimmigen Satz hervorbringen, wenn die eine Stimme verdoppelt, und die zweite verdreifacht wird. Natürlicherweise kann also, wenn man 4-stimmig schreiben will, nur eine Stimme verdoppelt werden. Diese Abwechslung im Gebrauch der fünf Instrumente giebt folgende Veränderungen.

- 1^{te} 2-stimmige Harmonie von zwei, drei, vier, oder fünf Instrumenten ausgeführt.
- 2^{te} 3-stimmige Harmonie von drei, vier, oder fünf Instrumenten ausgeführt.
- 3^{te} 4-stimmige Harmonie ausgeführt von vier oder fünf Instrumenten.
- 4^{te} 5-stimmige Harmonie.

Es giebt einen bemerkenswerthen Unterschied zwischen der wirklich 5-stimmigen Harmonie, und den andern drei von fünf Instrumenten ausgeführten : da der 5-stimmige Satz die Accorde mit allen ihnen angehörigen Noten hören lässt,

plenitude et une complication qui peuvent à la longue devenir fatigantes.

L'harmonie à 2, à 3 et même à 4 parties étant moins compliquée et par conséquent plus claire on peut par leur emploi, sans diminuer le nombre d'instruments obtenir dans le *Quinque* une variété qui n'affaiblit pas l'effet que doivent produire 5 instruments jouant ensemble.

L'harmonie à 5 s'emploie dans les morceaux d'ensemble à cinq voix, dans les *Quintetti* pour cinq instruments, dans les *chœurs* à cinq parties, surtout dans la musique d'Eglise et quelquefois dans la *Symphonie*. On écrit aussi des morceaux à 5 parties pour l'Organe et le Pianoforte.

NOTA.

J'ai cru nécessaire de placer ici quelques réflexions sur la manière de considérer les morceaux à deux, trois, quatre et cinq parties, connus sous la désignation de *Duos*, *Trios*, *Quatuors* et *Quintetti*. Plus on a de ressources dans les moyens, plus on peut trouver d'effets et plus on peut les varier. Ce principe est vrai; mais il ne faut pas en inférer qu'un *Trio* doive être plus difficile à faire qu'un *Quatuor*: il suivrait de ce raisonnement qu'un *Duo*, qui offre encore moins de ressources qu'un *Trio*, présenterait par cela même plus de difficultés qu'une *Symphonie*, puisque dans ce dernier genre toutes les richesses de l'art sont à la disposition du compositeur. Cette conséquence serait un paradoxe; car si l'abondance des moyens donne lieu à une plus grande quantité d'effets, la multiplicité des chances et des combinaisons qui en résultent augmente progressivement les difficultés.

La mélodie, l'harmonie, ses combinaisons et ses ressources et enfin la réunion de l'une à l'autre constituent la matière de toute composition musicale. Cette matière éprouve des modifications plus ou moins grandes selon la quantité de parties que l'on emploie; or la création de la mélodie (isolément prise) n'étant pas plus difficile dans un *Quatuor* que dans un *Duo* ou un *Trio*, c'est l'harmonie qui fait la différence des

so bringt das in den Stimmen eine Fülle und Überhäufung hervor, die in die Länge ermüdend werden kann.

Durch die 2-, 3- und selbst 4-stimmige Harmonie hingegen kann man, da sie weniger überfüllt und also klarer ist, ohne die Zahl der eben Spielenden zu vermindern, in das *Quintett* eine Abwechslung bringen, die den Effekt keineswegs schwächt, den 5 zu gleicher Zeit beschäftigte Instrumente hervorzubringen fähig sind.

Die 5-stimmige Harmonie wird in den *Ensemble*-Stücken für 5 Sänger, in den *Quintetten* für 5 Instrumente, in 5-stimmigen *Chören*, vorzüglich in der Kirchenmusik, und bisweilen in der *Sinfonie* angewendet. Man schreibt auch 5-stimmige Tonwerke für die Orgel und das Pianoforte.

BEMERKUNG.

Ich habe für nöthig erachtet, hier einige Betrachtungen über die Art beizufügen aus welchem Gesichtspunkte die unter dem Namen *Duos*, *Trios*, *Quartetten*, *Quintetten* bezeichneten Tonwerke anzusehen sind. Jemehr Hilfsmittel zu Gebote stehen, desto grössere Wirkungen und Veränderungen kann man auffinden. Dieser Grundsatz ist wahr; aber man darf nicht daraus schliessen, dass ein *Trio* schwerer als ein *Quartett* zu machen sey: es würde daraus folgen, dass ein *Duo*, welches in seinen Mitteln noch beschränkter als ein *Trio* ist, noch grössere Schwierigkeiten darböthe, als selbst eine *Sinfonie*, weil in dieser letzteren dem *Compositur* alle Reichthümer der Kunst zu Gebote stehen. Diese Folgerung wäre widersinnig; denn wenn der Überfluss an Mitteln zu einer grösseren Entwicklung von Wirkungen Gelegenheit gibt, so werden auch die Schwierigkeiten durch die Vermehrung der Wechselfälle und Berechnungen vergrößert.

Die Melodie, die Harmonie, ihre Zusammensetzung und ihre Hilfsquellen, so wie endlich die Vereinigung der einen und der andern bilden den Stoff jeder musikalischen Composition. Dieser Stoff erleidet nach der Zahl der Stimmen, die man anwendet, seine grösseren oder kleineren Veränderungen; da nun die Erfindung einer Melodie (an sich) nicht schwerer für ein *Quartett*, als für ein *Duo* oder *Trio* ist, so ist die Harmonie, welche eigentlich

genres, et qui augmente proportionnellement les difficultés.

Chaque genre a ses propriétés qui exigent une étude particulière. On demandait à Haydn pourquoi il n'avait pas composé de Quintettes; ce grand homme répondit ingénument qu'il ne savait que faire de la cinquième partie. Il serait ridicule de supposer que ce fût en lui un défaut de moyens, on ne peut donc en attribuer la cause qu'au manque d'habitude.

Lorsqu'on ne se sera point occupé de l'harmonie à 3 et de la manière de la traiter, et qu'au contraire on aura travaillé sans cesse l'harmonie à 4, un Trio paraîtra en effet plus difficile à faire qu'un Quatuor parceque, manquant d'habitude du genre, on vaudra retrouver dans l'un les ressources et les richesses de l'autre, ce qui est impossible.

die Gattungsverschiedenheit bewirkt, und die Schwierigkeiten verhältnissmässig vermehrt.

Jede Gattung hat ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten, die ein besonderes Studium erfordern. Man fragte HAYDN, warum er keine Quintetten geschrieben habe; dieser grosse Mann erwiderte unbefangen, dass er mit der fünften Stimme nicht umzugehen wisse. Es wäre lächerlich vorauszusetzen, dass bei ihm ein Mangel an Mittheilen daran Ursache gewesen wäre; es war nur ein Mangel an Übung.

Wenn man sich nie mit der Ausarbeitung der 3 = stimmigen Harmonie, und dagegen nur unterbrochen mit der 4 = stimmigen beschäftigt haben würde, so würde ein Trio in der That schwerer als ein Quartett zu schreiben seyn, weil man, aus Mangel an Übung und Gewöhnheit, in diesem dieselben Hilfsmittel und Wirkungen suchen wollte, die in dem andern enthalten sind, was unter die Unmöglichkeiten gehört.

36.) Anmerkung des Übersetzers. Zu den hier angegebenen Ursachen, wesshalb bei Vermehrung der Instrumente sich auch die Schwierigkeiten eher vermehren als vermindern, gehört, dass selbst Ideen und Durchführung, im Verhältniss zur Mehrzahl der Ausführenden, grossartiger, und überhaupt anders gestaltet seyn müssen, als bei Compositionen für wenige Instrumente statt haben dürfte. Allerdings bleibt es dem Tonsetzer unverwehrt, selbst in *Solo's*, *Duos*, *Terzetten*, &c., grossartige Gedanken zum Grunde zu legen, oder einzuziehen, aber dagegen darf er, wenn er etwa ein *Sextett* oder gar ein *Orchester* in Bewegung setzt, nicht von solchen Ideen Gebrauch machen, die sich nur für die Zusammenstellung eines *Duo's*, oder *Trio's* eignen. So findet man, z. B. unter all den zahlreichen *Quartetten*, *Quintetten*, *Sonaten* und *Trio's* von *Beethoven*, (so grossartig bei den Meisten derselben auch sowohl der Anfang wie die Durchführung ist,) kaum einige, deren Beginn und Anlage zu einer wahren *Sinfonie* oder *Overture* geeignet wäre, und selbst die *Themas* zu seinen *Concerten* sind von diesem Denker nur zu ihrem Zweck geeignet und gewählt. Je grösser die Massen, die der Tonsetzer zur Darstellung seiner Schöpfung in Anspruch nimmt, desto grösser auch die Erfindung und Ausarbeitung; denn jede *Composition's* Gattung muss ihren eigenthümlichen Styl haben, und ihrem Charakter treu bleiben. Daher ist nichts nöthiger und vortheilhafter, als wenn das junge Talent sich in jeder Gattung so viel als möglich versucht, sich frühzeitig zur Erfindung von Ideen und Effekten jeder Art anstrengt, und dieselben nach ihrer Eigenthümlichkeit sondert, um für spätere Ausarbeitungen einen Vorrath von Anfängen, Mittelsätzen, Gesangs = Phrasen, &c., zu besitzen, der in der Folge wohl zu Statten kommt.

DE L'HARMONIE À 6, 7 ET 8 PARTIES.

Pour que l'harmonie à plus de cinq parties soit réelle, il faut éviter d'y faire non seulement des Quintes, mais aussi des octaves consécutives par mouvement semblable; c'est ce qui en augmente la difficulté.

Il y a des accords qu'on ne peut employer dans l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties, parcequ'il est impossible de les résoudre régulièrement sans faire des octaves.

VON DER 6-, 7- UND 8-STIMMIGEN HARMONIE.

Wenn eine mehr als 5 = stimmige Harmonie wesentlich und wirklich bestehen soll, so muss man nicht nur Quinten, sondern auch Octaven, die in gerader Bewegung nach einander folgen, vermeiden; diess ist es, was die Schwierigkeit dieses Satzes vermehrt.

Es giebt Accorde, die man im 6-, 7- und 8-stimmigen Satze gar nicht anwenden kann, weil es unmöglich ist, sie regelmässig aufzulösen, ohne Octaven zu machen.

Les meilleurs accords (et on peut dire les seuls) pour faire de l'harmonie à 6, 7 et 8 parties sont : l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord diminué et les quatre accords de septième.

Parmi les notes accidentelles on n'emploie que les notes de passage, les suspensions et la pédale. Avant de donner des exemples, nous remarquerons, qu'en raison des difficultés qui se présentent à chaque instant dans la liaison des accords, on est souvent forcé de tolérer dans l'harmonie à plus de cinq parties :

1^{re} Les octaves cachées et retardées, surtout entre les parties hautes ou intermédiaires, entre autres les suivantes :

a) Octaves cachées.
Verdeckte Octaven.

b)

c)

a) Octaves retardées.
Verzögerte Octaven.

b)

c)

excepté.
ausgenommen.

a)

b)

c)

Cela est toujours mauvais parceque la dissonance (le *B^e*) semble se résoudre deux fois sur *F* par mouvement semblable et faire par conséquent deux octaves consécutives.

2^o Le doublement de la Tierce majeure comme note sensible, pourvu que cette note doublée se résolve de deux manières différentes, par exemple :

3^o La fausse relation entre deux parties intermédiaires, par exemple :

Die besten, (und man kann sagen, einzigen) eorde zur Bildung einer 6-, 7-, oder 8-stimmigen Harmonie, sind, der vollkommene *Dur-* und *Moll-* Dreiklang, der verminderte Dreiklang, und die 4 Septimen-Accorde.

Unter den unwesentlichen (*zufälligen*) Noten gebraucht man nur die durchgehenden, die Verzögerungen und den Orgelpunkt. Bevor wir Beispiele geben, ist zu bemerken, dass wegen den Schwierigkeiten, die sich jeden Augenblick bei der Verbindung der Accorde entgegen stellen, man oft genöthigt ist, in der mehr als 5-stimmigen Harmonie zu dulden :

1^{tes} Verdeckte und verzögerte Octaven, besonders in den hohen und Mittel-Stimmen; unter andern folgende :

Dieses Letztere ist immer schlecht, weil die Dissonanz (das *D*) sich zweimal in das *C* in gerader Bewegung aufzulösen, und folglich zwei nacheinander folgende Octaven zu bilden scheint.

2^{tes} Die Verdopplung der grossen Terz, weil sie eine empfindsame Note ist; vorausgesetzt - dass diese verdoppelte Note sich auf zwey verschiedene Arten auflöse : z.B.

3^{tes} Den Querstand zwischen zwei Mittelstimmen, wie z.B. :

(*) Ce dernier exemple n'est praticable qu'entre la Basse et une des intermédiaires, ou bien entre deux parties intermédiaires, et non entre la basse et la partie supérieure.

(*) Das letzte Beispiel ist nur zwischen dem Bass und einer Mittelstimme anwendbar, oder auch zwischen zwei Mittelstimmen, aber nicht zwischen dem Bass und der Oberstimme.

4^e Les Quintes cachées entre les parties inter-
médiaires.

4^{te} Verdeckte Quinten in den Mittelstimmen:



Toutes ces licences sont presque inévitables, particulièrement dans les modulations et dans les successions d'accords telles que les suivantes :

Alle diese Freiheiten (*Lizenzen*) sind beinahe unvermeidlich, besonders in Modulationen und Fortschreitungen von Accorden, wie folgende :



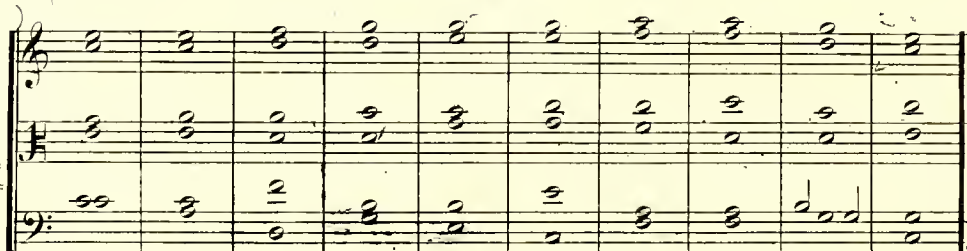
Les accords sont en général moins difficiles à lier tant qu'on reste dans le même ton, c'est pour cela que nous conseillons aux élèves de quitter souvent l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties quand ils changent de ton, et de la remplacer par celle à 5 ou celle à 4.

Die Accorde sind überhaupt weniger schwer zu verbinden, so lange man in derselben Tonart bleibt; daher rathen wir den Schülern, beim Wechseln der Tonart die 6 =, 7 =, oder 8 = stimmige Harmonie oft zu verlassen und durch eine 5 = oder 4 = stimmige zu ersetzen :

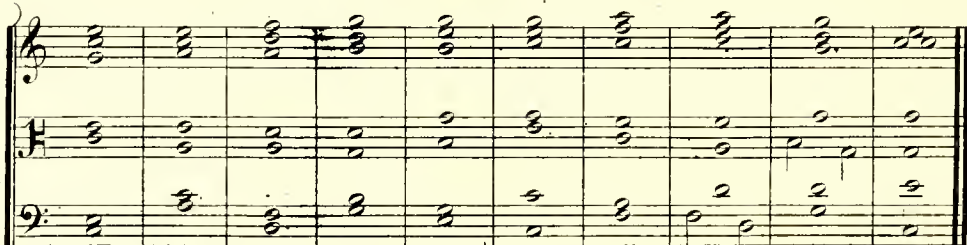
VOICI MAINTENANT DES EXEMPLES.

UND NUN DIE BEISPIELE.

Suite d'accords parfaits à 6 parties.
Reihe von 6 = stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Suite d'accords parfaits à 7 parties.
Reihe von 7 = stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Suite d'accords parfaits à 8 parties.
Reihe von 8 = stimmigen vollkommenen Dreiklängen.



Emploi des quatre accords de septieme.
Anwendung der vier Septimen-Accorde.

1^{re} 6.
6 = stimmig.

7^{ème} de 2^{ème} espèce.
Septime 2^{ter} Gattung.

7^{ème} de 3^{ème} espèce.
Septime 3^{ter} Gattung.

7^{ème} de 4^{ème} espèce.
Septime 4^{ter} Gattung.

The first system shows four measures of 6th chords. Each measure contains a treble and bass staff. The chords are: 1. 6th chord, 2nd species, 2nd inversion (labeled '2^{ter} Gattung'); 2. 6th chord, 3rd species, 3rd inversion (labeled '3^{ter} Gattung'); 3. 6th chord, 4th species, 4th inversion (labeled '4^{ter} Gattung'); 4. 6th chord, 5th species, 5th inversion (labeled '5^{ter} Gattung').

Tous ces accords peuvent avoir lieu dans tous leurs renversemens. Alle diese Accorde können in allen ihren Umkehrungen gebraucht werden.

SUITE D'ACCORDS DE SEPTIEME.

FORTSETZUNG DER SEPTIMEN-ACCORDE.

1^{re} en accords non renversés.
1^{re} in nicht umgekehrten Accorden.

2^{de} en accords renversés.
2^{de} in umgekehrten Accorden.

6.
6 = stimmig.

7.
7 = stimmig.

8.
8 = stimmig.

The second system shows three measures of 6th, 7th, and 8th chords. Each measure contains a treble and bass staff. The chords are: 1. 6th chord, 2nd species, 2nd inversion (labeled '2^{ter} Gattung'); 2. 6th chord, 3rd species, 3rd inversion (labeled '3^{ter} Gattung'); 3. 6th chord, 4th species, 4th inversion (labeled '4^{ter} Gattung'); 4. 6th chord, 5th species, 5th inversion (labeled '5^{ter} Gattung').

Dans l'emploi des notes de passage nous conseillons aux élèves de faire en sorte que le nombre des parties qui font des notes de passage ne surpasse pas le nombre de celles qui font des accords plaqués. Ainsi par exemple dans l'harmonie à 6 et à 7 on ne mettra des notes de passage que dans 3 parties, et dans l'harmonie à 8 que dans 4 parties à la fois.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties est imposante par sa masse; elle exclut tout ce qui n'a pas de dignité; elle marche, mais elle ne court pas. Une succession rapide de notes et d'accords n'y produiroit que de la confusion. Les mouvements trop vifs de la mesure n'y valent rien par la même raison.

Les mouvements *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo* et *Adagio* sont les seuls que l'on puisse y employer. Les notes de passage ne doivent pas y avoir moins de valeur que celle des croches dans les *Moderato* et *Andante*, ou moins de valeur que celle des doubles croches dans les *Largo* et *Adagio*.

VOICI DES EXEMPLES AVEC DES NOTES DE PASSAGES.

à 6.
6 = stimmig.

Beim Gebrauch der durchgehenden Noten raten wir den Schülern, dass die Zahl der Stimmen, in welchen Durchgangsnoten vorkommen, nicht die Zahl derjenigen übersteige, in denen die festen Accorde enthalten sind. So zum Beispiel wird man in einem 6- oder 7-stimmigen Satze nur in 3 Stimmen, und in einem 8-stimmigen nur in 4 Stimmen zugleich, Durchgangsnoten zu setzen haben.

Die 6-, 7- und 8-stimmige Harmonie ist durch ihre Zahl Aufsehen-erregend; sie schliesst alles Kleinliche, Unwürdige aus; sie schreitet vor, aber sie läuft nicht. Eine schnelle Folge von Tönen und Accorden brächte da nur Verwirrung. Die zu schnellen Tempo's tangen aus derselben Ursache dazu nicht.

Die Bewegungen *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo*, *Adagio*, sind die einzigen, die man dabei anwenden kann. Die Durchgangsnoten dürfen da nicht schneller seyn, als die Achteeln im *Moderato*, und *Andante*, oder die Sechzehnteln im *Largo* und *Adagio*.

HIER FOLGEN BEISPIELE MIT DURCHGEHENDEN NOTEN.

Stimmung.

Stim.
Lento.

(3)

(3) Pour ne pas multiplier les Clefs, on n'en a mis qu'un seul dans tous ces exemples que l'on ne peut pas ici des l'apex, sans les voix ou des instruments, ne s'harmonie sans autres con-

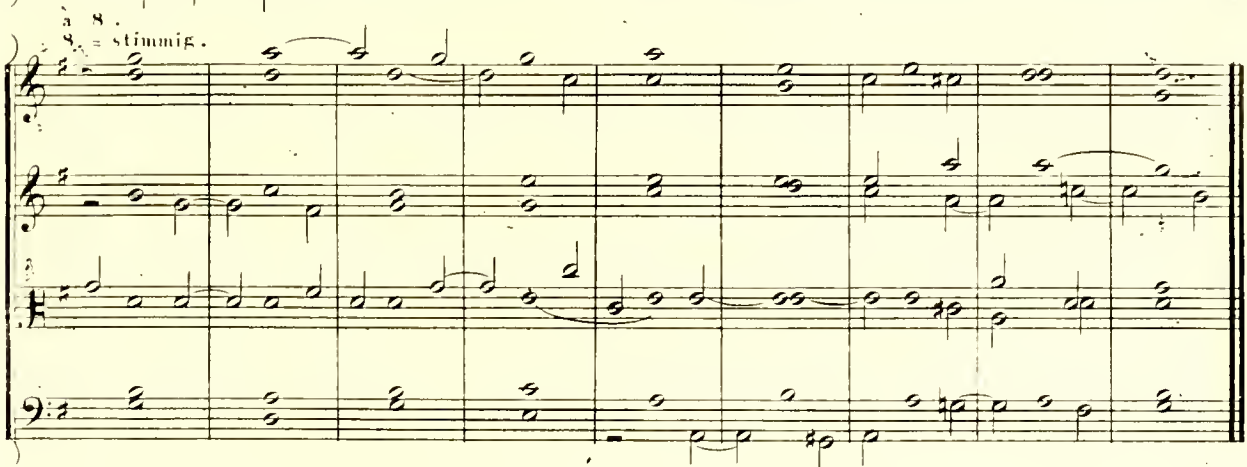
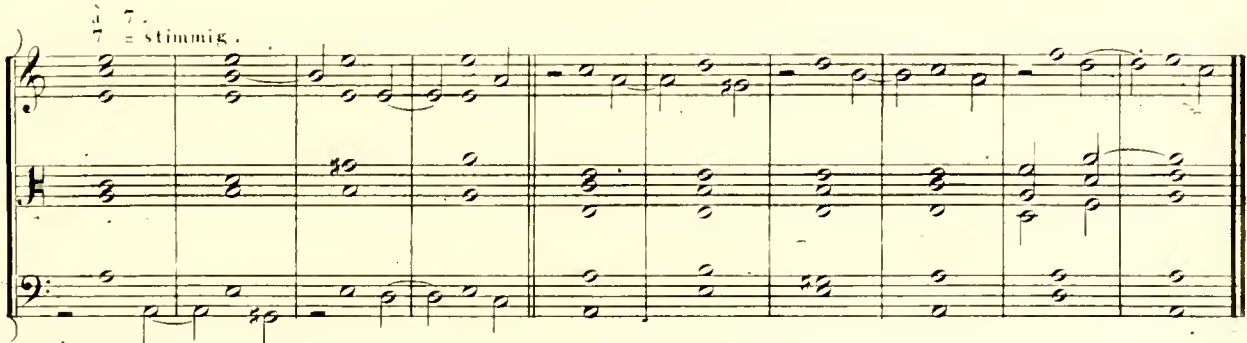
(3) Um die Klammern sparen, haben wir alle diese Bezeichnungen auf drei Zeilen geschrieben; es handelt sich hier nicht um den Gesang oder die Instrumente, sondern nur um die Harmonie aller anderen Bedingungen.

Les meilleures suspensions (et on peut dire les seules) qu'on puisse employer dans les parties hautes, sont (9-8) (+-3) (7-6). On ne peut y suspendre que la note principale et la Tierce dans les accords parfaits et seulement la Tierce dans les accords de septième. Dans la Basse on ne suspend que la Tierce des accords parfaits et de septième. Les autres suspensions ne peuvent se pratiquer que très-rarement. Nous conseillons même de ne pas les employer.

Die besten (und man kann sagen einzigen) in den Oberstimmen anwendbaren Verzögerungen sind: (9-8) (+-3) (7-6). Man kann hier in den Dreiklängen nur die Grundnote und die Terz, und in den Septimen=Accorden nur allein die Terz verzögern. Im Basse verzögert man nur die Terz des Dreiklanges und der Septime. Die andern Verzögerungen können nur sehr selten angewendet werden. Und wir widerrathen sie sogar gänzlich.

EXEMPLES. | BEISPIELE.

259



Comme on peut doubler que rarement en dessous les notes suspendues et jamais en dessus, il en résulte une nouvelle difficulté dans l'enchaînement des accords, surtout dans l'harmonie à 8 ou l'on est forcé de tripler et quadrupler les notes non suspendues et de faire comme on le voit, des octaves cachées à tout moment. C'est par cette raison que les suspensions doubles sont rares dans l'harmonie à plus de 5 parties.

Da man die verzögerten Noten, unten nur sehr selten, und oben gar nicht verdoppeln kann, so erwächst daraus für die Accordenverbindung eine neue Schwierigkeit, besonders im 8-stimmigen Satze, wo man genöthigt ist, die nicht verzögerten Noten zu verdreifachen, und zu vervierfachen, und, wie man sieht, jeden Augenblick verdeckte Octaven zu machen. Aus dieser Ursache sind die Verzögerungen in der mehrals 5-stimmigen Harmonie selten.

à 6.

6-stimmig.

A musical score for a 6-voice organ example. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the treble staff, with supporting parts in the middle and bass staves. The piece concludes with a double bar line.

à 7.

7-stimmig.

A musical score for a 7-voice organ example. It consists of four staves: two treble staves, a middle staff, and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the top treble staff, with supporting parts in the other staves. The piece concludes with a double bar line.

à 8.

8-stimmig.

A musical score for an 8-voice organ example. It consists of five staves: two treble staves, two middle staves, and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the top treble staff, with supporting parts in the other staves. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for an 8-voice organ example. It consists of five staves: two treble staves, two middle staves, and a bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the top treble staff, with supporting parts in the other staves. The piece concludes with a double bar line.

Il est permis, et souvent même nécessaire, de croiser les parties, comme on le voit dans les exemples précédents.

Quoiqu'on ne puisse prendre dans ces harmonies que les accords de trois sons (maîtres, mineurs et diminués) et les quatre accords de septième, ce nombre d'accords est suffisant pour leur donner de l'intérêt, attendu qu'on peut les renouveler par les modulations.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties présente les inconvénients suivans :

1. Les parties sont continuellement trop rapprochées ; ce qui nuit aux vibrations des voix et des instrumens, et les étouffe mutuellement.

2. La position des accords ne peut pas être variée ; ce qui entraîne la monotonie.

3. La grande complication des parties rend cette harmonie pénible et difficile à saisir.

Pour l'employer il faut donc la couper souvent par l'harmonie à 4 et à 5 parties ; il ne faut s'en servir que dans la musique qui doit être exécutée dans un grand local.

On la compose ordinairement pour des voix qui chantent en chœur et où chaque partie doit être au moins quadruplée ; ce qui exige par conséquent 32 voix pour celle à 8 parties.

D'après tout ce que nous venons de dire sur la difficulté de créer l'harmonie à 6, 7 et 8 parties, on sent assez que ce serait sans un but raisonnable, se donner une peine inutile, que de vouloir augmenter encore le nombre des parties réelles.

Nous avons dit plus haut que la grande difficulté de l'harmonie à plus de cinq parties, consistait à éviter d'y faire entendre des octaves consécutives. En se les permettant, l'harmonie à 6, 7 et 8 parties ne sera guère plus difficile à traiter que celle à 4 ou à 5, mais elle cessera d'être une harmonie *essentielle* à 6, 7 ou 8 parties.

IMITATION DE L'HARMONIE À PLUS DE 5 PARTIES.

L'harmonie, qui n'est qu'une imitation de celle à plus de cinq parties est moins restreinte, plus facile à faire, et plus riche que celle à 6, 7 et 8 parties réelles, parce qu'on peut y employer tous les accords usités et en varier davantage la position.

L'analyse du morceau suivant fera connaître la propriété de cette harmonie.

Es ist, wie man in vorhergehenden Beispielen sieht, erlaubt, und selbst nothwendig, die Stimmen zu krenzen; (eine tiefere Stimme beweiten über eine höhere zu setzen).

Obwohl man in diesen Harmonien nur die aus drei Tönen bestehenden Dreiklänge, (gross, klein, und vermindert,) und die vier Septimen=Accorde gebrauchen kann, so reicht diese Anzahl Accorde doch hin, um denselben ein Interesse zu verschaffen, da man sie überdies, durch Modulationen stets auffrischen kann.

Die 6-, 7-, und 8-stimmige Harmonie biethet folgende Nachtheile :

1^{ten} Die Stimmen sind immer zu nahe an einander stehend, was den Schwingungen der Menschenstimmen und der Instrumente schadet, und sie gegenseitig erstickt.

2^{ten} Die Lage der Accorde kann nicht verändert werden, woraus dann Eintönigkeit entsteht.

3^{ten} Die grosse Überhäufung der Stimmen macht diese Harmonie mühsam und schwerfällich.

Um sie anzuwenden muss man sie also oft durch einen 4- oder 5-stimmigen Satz unterbrechen ; auch muss man sich ihrer nur in Compositionen, die für ein grosses Locale bestimmt sind, bedienen.

Man componirt in dieser Harmonie gewöhnlich für Singstimmen, die im Chör singen, und wo jede Stimme wenigstens vierfach besetzt ist, wodurch für einen 8-stimmigen Satz 32 Gesangstimmen erforderlich sind.

Nach allem dem, was wir über die Schwierigkeiten, 6-, 7-, oder 8-stimmige Harmonie zu erfinden, gesagt haben, wird man fühlen, dass es verlorene Mühe wäre, ohne einen vernünftigen Grund die Zahl der wesentlichen Stimmen noch vermehren zu wollen.

Wir sagten früher, dass die grosse Schwierigkeit der mehr als 5-stimmigen Harmonie darin bestehe, zu vermeiden, dass wirkliche Octaven auf einander folgen. Wenn man sich aber dieses erlaubt, so wird der 6-, 7- und 8-stimmige Satz nicht schwerer zu bearbeiten seyn, als der 4- und 5-stimmige ; aber dann hört er auf eine wirkliche, sondern eine *wesentliche* 6-, 7- oder 8-stimmige Harmonie zu seyn.

VON DER NACHAHMUNG (IMITATION) EINER MEHR ALS 5-STIMMIGEN SATZE.

Diejenige Harmonie, welche nur eine Nachahmung jener von mehr als 5 Stimmen ist, ist weniger beschränkt, leichter zu schreiben, und Wirkungsreicher als jene von 6, 7, oder 8 wesentlichen Stimmen, weil man da alle üblichen Accorde anwenden, und deren Lagen freyer verändern kann.

Die Zergliederung des folgenden Satzes wird die Eigenheiten dieser Harmonie darstellen.

le = lu = ja, qui = a quem me =

le = lu = ja, qui = a

le = lu = ja, al = le =

lu = ja, qui = a quem me =

lu = ja, qui = a quem me =

lu = ja, qui = a quem me =

6 6 7 6 5 4 3

ru = is = ti por = ta =

qui = a quem me = ru = is = ti por = ta =

quem me = ru = is = ti por = ta = re,

lu = ja, Qui = a quem me = ru = is =

ru = is = ti por = ta =

ru = is = ti por = ta =

ru = is = ti por = ta =

6 6 6 6

re al le lu
re al le
al le
tu por ta re Re sur re xit
re al le
re al le
re al le
5 4 3 2 6 6 7 6 6

ja, re sur re xit, si cut di xit
lu ja, re sur re xit, si cut dixit, al le
lu ja, re sur re xit, si cut
si cut di xit, al le lu ja, al
lu ja, re sur re xit,
lu ja, re sur re xit,
lu ja, re sur re xit,
7 6 6 7 6 6 6 6 6

65

al = le = lu =

di = vit al = le = lu =

si = cut di = vit al = le = lu =

si = cut di = vit al = le = lu =

6 6 5 4 6 6

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

o = ra pro no = bis de =

6 6 7

[illegible]

Le fond du morceau précédent est l'harmonie à quatre en accords plaqués.

Le reste n'est qu'une variation de cette même harmonie. Les trois parties hautes du 1^{er} chœur l'ont souvent des octaves ou des unissons (ce qui revient au même) avec les trois parties hautes du 2^d chœur. La Basse des deux chœurs est la même, excepté que celle du premier est parfois variée par des notes de passage.

En examinant chacun des chœurs séparément, il donne l'harmonie réelle à quatre purement écrite; on peut par conséquent exécuter ce morceau des trois manières suivantes:

- 1^o avec le chœur en contre-point rigoureux seul.
- 2^o avec le chœur en contre-point fleuri seul.
- 3^o avec les deux chœurs réunis.

L'orgue qui accompagne ce morceau est une seconde variation de la même harmonie. En y ajoutant un accompagnement d'Orchestre on pourroit encore avoir une troisième variation.

Ainsi au moyen de toutes ces variations il est, comme on voit, très-possible d'imiter l'harmonie à 8 parties, quoique le fond ne soit réellement que l'harmonie à quatre.

Cette dernière remarque nous conduit immédiatement à l'article suivant qui est l'un des plus importants.

DE LA MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE AVEC L'ORCHESTRE.

Le travail de l'orchestre dépend en même temps de l'imagination, du goût, de l'habitude, de l'expérience, de la connaissance particulière de tous les instruments, du génie et même du caprice du compositeur. Il est donc impossible de prescrire des règles précises sur la manière de mettre un morceau en partition. Si trente habiles harmonistes rendoient les mêmes idées avec l'orchestre, il en résulteroit trente partitions différentes qui toutes pourroient être également bonnes; mais cette grande variété n'empêche pas de donner des principes généraux sur l'art de manier l'orchestre, et d'indiquer les nombreuses ressources que l'harmonie présente dans ce genre de travail.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

1^o Il y a de grands et de petits orchestres, c'est-à-dire qui sont composés d'un grand ou d'un petit nombre de musiciens.

Die Grund-Harmonie des vorstehenden Tonstückes ist vierstimmig in festen Accorden.

Das Übrige ist nur eine Variation derselben Harmonie. Die 3 Oberstimmen des ersten Chors machen oft Octaven oder (was dasselbe ist) Unissons mit den 3 Oberstimmen des 2^{ten} Chors. Der Bass beider Chöre ist derselbe, ausgenommen, dass jener des ersten bisweilen mittelst Durchgangsnoten variiert ist.

Wenn man jeden dieser Chöre einzeln untersucht, so giebt er eine rein vierstimmig geschriebene wesentliche Harmonie; man kann also dieses Musikstück auf folgende 3 Arten aufführen:

- 1^{ens} Mit dem Chor im strengen Contrapunkt allein.
- 2^{ens} Mit dem Chor im verzierten Contrapunkt allein.
- 3^{ens} Mit beiden Chören zusammen vereint.

Die dieses Stück begleitende Orgel ist eine 2^{te} Variation derselben Harmonie; wenn man noch eine Orchesterbegleitung hinzufügen wollte; so hätte man eine 3^{te} Variation.

Also ist es, wie man sieht, mit Hilfe solcher Variationen sehr möglich, eine 8-stimmige Harmonie nachzuahmen, obschon die Grundlage nur 4-stimmig ist.

Diese letzte Bemerkung führt uns unmittelbar zu dem folgenden Abschnitt, welcher einer der wichtigsten ist.

VON DER ART, DIE HARMONIE IM ORCHESTER SATZ ZU BEHANDELN.

Das Componiren für das Orchester hängt zugleich von der Einbildungskraft, vom Geschmack, von der Gewohnheit, Erfahrung, besonderen Kenntniss aller Instrumente, vom Genie, und sogar von der Laune des Tonsetzers ab. Es ist also unmöglich, bestimmte Regeln vorzuschreiben, wie ein Tonstück in Partitur (Orchestersatz) zu setzen ist. Wenn dreissig geschickte Harmonisten dieselben Ideen für das Orchester schreiben wollten, so würden dreissig verschiedene Partituren zum Vorschein kommen, die alle gleich gut seyn könnten; aber diese grosse Verschiedenheit verhindert nicht, allgemeine Grundsätze über die Art und Weise der Behandlung des Orchesters aufzustellen, und die zahlreichen Hilfsmittel anzuzeigen, welche die Harmonie in dieser Compositions-Gattung darbietet.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

1^{ens} Es gibt grosse und kleine Orchester, nämlich solche, die aus einer grossen, und aus einer kleinen Zahl von Tonkünstlern zusammengesetzt sind.

2^o Il y a des orchestres complets, d'autres incomplets, c'est-à-dire des orchestres qui ont tous les instruments usités, ou d'autres à qui il en manque quelques uns.

3^o Il y a des orchestres composés d'excellens artistes et d'autres dont les exécutans sont plus faibles.

Tout cela doit être pris en considération quand on écrit spécialement pour un orchestre.

Le grand orchestre complet, naturellement destiné à un grand local, consiste en: *Violons, Alto's, Violoncelles, Contrebasses, Flûtes, Hautbois, Clarinettes, Bassons, Cors, Trompettes, Trombonnes et Timballes*.

La musique où il y a beaucoup de détails, trop de notes, un mouvement trop rapide dans les parties, une succession d'accords trop subite, et de la complication dans l'harmonie produite par le travail trop minutieux des parties, n'y fait point d'effet.

Dans un grand local tout cela ne produit qu'une sorte de bourdonnement qui ne dit rien à l'âme et flatte peu l'oreille. Comme tout s'y rapetisse, il faut que le compositeur ait soin de tout agrandir autant que possible.

(A) Les mouvemens larges et modérés; (B) des traits d'unisson; (C) une mélodie noble et bien prononcée; (D) parfois des traits de chant majestueux dans la Basse, et toujours de la gravité dans la marche de cette partie; (E) les grandes masses, pourvu qu'elles ne soient pas trop permanentes et qu'elles ne dégèrent point en bruit; (F) peu de rapidité dans la succession des accords; (G) enfin tout ce qui a de la noblesse et de la simplicité ne manquera jamais d'y faire son effet.

Lorsqu'on écrit pour le petit orchestre, ordinairement destiné à un petit local, (*) il faut en proscrire presque toujours les instruments trop criards et trop bruyans tels que Trompettes, Trombonnes et Timballes.

(*) Nous insistons sur l'influence que le local peut exercer sur la musique; car il est de fait qu'il y a une grande différence entre une musique exécutée dans un petit local et la même musique exécutée dans un grand. J'ai souvent remarqué ce phénomène avec surprise: un morceau qui produit beaucoup d'effet dans un petit local peut ne pas en faire dans un grand; mais au contraire, la musique qui fait de l'effet dans un grand local peut encore en produire dans un petit, en la dégageant des instruments trop bruyans lorsqu'ils n'ont été placés que pour augmenter la force de la masse.

2^{ens} Es gibt vollständige und unvollständige Orchester; nämlich solche, wo alle gebräuchlichen Instrumente angewendet werden, und dann solche, wo einige derselben weggelassen sind.

3^{ens} Es gibt Orchester, deren Mitglieder vortreffliche Künstler sind, und wieder andere, die aus schwächeren Musikern bestehen.

Alles dieses muss in Erwägung kommen, wenn man für das Orchester insbesondere zu schreiben gedenkt.

Das grosse, vollständige, für ein grosses Locale bestimmte Orchester besteht aus *Violinen, Violon, (Bratschen oder Alto's) Violoncellen, Contrabässen, (Bassgeigen) Flûten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörner, (Waldhörner) Trompetten, Posannen und Pauken*.

Eine Composition, die zu viele Einzelheiten, zu viele Noten, eine zu schnelle Bewegung in den Stimmen, allzurascher Accordenwechsel, und eine durch allzu kleinliche Ausarbeitung der Stimmen hervorgebrachte Verwicklung der Harmonie enthält, macht da keine Wirkung.

Alles dieses bringt in einem grossen Raume nur eine Art von Getöse hervor, welches weder dem Gemüth zusagt, noch dem Ohr schmeichelt. Da alles hier in einander läuft, so muss der Tonsetzer Sorge tragen, alles möglichst ins Grosse zu mahlen.

A) Die breiten und gemässigten Tempo's; (B) Phrasen im Unison; (C) eine edle und bestimmt ausgedrückte Melodie; (D) bisweilen majestätische Gesangs-Züge im Bass, und ein immer würdiger Gang in dieser untersten Stimme; (E) die Anwendung der grossen Massen, vorausgesetzt, dass sie nicht zu lange dauernd, und in Lerm artend sind; (F) Keine allzu rasche Nacheinanderfolge der Accorde; (G) endlich alles Edle und Einfache; — Alles dieses wird nie ermangelte gute Wirkungen hervorbringen.

Wenn man für kleinere, gewöhnlich für engeren Raum bestimmte Orchester schreibt, (*) so muss man daraus fast alle grellen und lärmenden Instrumente, wie die Trompetten, Posannen und Pauken entfernen.

(*) Wir sind von dem Einflusse, den das Locale, (die Örtlichkeit) auf die Musik ausüben kann, vollkommen überzeugt; denn es ist Thatsache, dass zwischen einer, im engen Raume, und derselben, in einem weit ausgedehnten Saale ausgeführten Musik, ein grosser Unterschied herrscht. Ich habe diese Erscheinung oft mit Überraschung beobachtet: ein Tonstück, das in kleinem Locale grosse Wirkung hervorbringt, kann dieselbe im Grossen verlieren; dagegen kann eine im grossen Raume wirkungsvolle Musik selbst im kleineren guten Effekt machen, wenn man aus ihr die allzu lärmenden Instrumente weglässt, insofern diese nur als Verstärkung der Masse (also nicht obligat) gesetzt worden sind.

Il faut en outre y traiter les autres instrumens à vent plutôt en Solo qu'en masse, sans quoi ils étoufferoient indubitablement les instrumens à cordes qui doivent toujours prédominer dans les orchestres; la raison en est que la force des instrumens à cordes n'est pas en proportion avec celle des instrumens à vent, et que 18 ou 20 des premiers sont trop faibles pour 10 ou 12 des derniers.

Il est évident que si l'on écrit pour un orchestre incomplet il ne faut pas employer les instrumens qui lui manquent.

Le compositeur doit encore avoir égard à la qualité de l'orchestre pour le quel il écrit, et proportionner la difficulté de sa musique au talent des exécutans.

Un orchestre complet se divise en deux parties ou deux masses, savoir: en instrumens à cordes et en instrumens à vent. (*)

La plus importante de ces deux masses est celle des instrumens à cordes; elle forme le corps de l'orchestre et peut en être appelée le *Quatuor*.

L'harmonie à 4 parties est la base d'un orchestre; mais elle est souvent entrecoupée par celle à 2 à 3 et par des traits en unis = sons.

Toutes ces harmonies peuvent être doublées, triplées ou quadruplées selon le plus ou moins de force que le compositeur desire leur donner.

Les instrumens à cordes, (ou le *Quatuor*) jouent souvent sans être accompagnés d'instrumens à vent. Il existe même une quantité de morceaux qui ne sont composés que pour ce *Quatuor*. En ce cas nous n'avons d'autres remarques à faire que celles déjà faites plus haut en parlant des harmonies à 2, 3 et 4 parties.

Mais en ajoutant des instrumens à vent à ce *Quatuor*, il en résulte une quantité de combinaisons qui méritent d'être indiquées pour faire voir les grandes ressources que l'orchestre offre au compositeur.

(*) Nous avons dit plus haut quels étoient les instrumens usités dans l'orchestre: la petite Flûte, les Flûtes, les Trompettes, les Trombones, et les Timbales ne s'emploient que pour augmenter l'effet dans le Fort. Ces instrumens n'étant pas de la première nécessité parce qu'ils n'entrent presque pour rien dans les combinaisons harmoniques, nous ne les considérons pas ici comme faisant partie de la masse des instrumens à vent et nous en parlerons plus loin séparément.

Man muss überdiess die andern Blas = Instrumente mehr im Solo als in Massen anwenden, weil sie sonst die Saiten = Instrumente, welche in jedem Orchester vorherrschen sollen, übertönen; die Ursache davon ist, dass die Stärke der Saiteninstrumente nie mit jener der blasenden in Verhältniss steht, und dass 18 oder 20 der Ersten noch zu schwach für 10 oder 12 der Letzteren sind.

Natürlicherweise kann man, wenn man für ein unvollständiges Orchester schreibt, von den ihm mangelnden Instrumenten, keinen Gebrauch machen.

Der Compositeur hat noch Rücksicht auf die Beschaffenheit des Orchesters zu nehmen, und die Schwierigkeit seiner Musik nach den Fähigkeiten der Ausübenden abzumessen.

Ein vollständiges Orchester wird in zwei Theile oder zwei Massen abgetheilt, nämlich in Saiten = und in Blas = Instrumente. (*)

Die wichtigste dieser beiden Massen ist jene der Saiten = Instrumente; sie bildet den Körper des Orchesters, und kann dessen *Quartett* genannt werden.

Die 4 = stimmige Harmonie ist die Grundstütze des Orchestersatzes; doch wird sie oft durch die 2 = und 3 = stimmige und durch Sätze im Unisono unterbrochen.

Alle diese Harmonien können, nach dem grösseren oder minderen Grad von Stärke, den der Tonsetzer ihnen zu geben wünscht, verdoppelt, verdrei = und vervierfacht werden.

Die Saiten = Instrumente, (das *Quartett*) spielen oft ohne von den Blas = Instrumenten begleitet zu werden. Es giebt sogar eine grosse Anzahl Tonwerke, die nur für dieses Quartett geschrieben sind. In solchem Falle haben wir nichts anderes zu bemerken, als was schon früher bei Gelegenheit des 2 =, 3 =, und 4 = stimmigen Satzes gesagt worden ist.

Doch wie man diesem Quartett Blas = Instrumente beifügt, so entsteht darans eine grosse Zahl von Zusammenstellungen, die angezeigt zu werden verdienen, um die grossen Hilfsquellen kennen zu lernen, welche das Orchester dem Compositeur darbietet.

(*) Wir haben früher angezeigt, welches die im Orchester gebräuchlichen Instrumente sind: die kleine Flûte (Flauto Piccolo), die Trompetten, Posaunen und Fanken, werden gewöhnlich nur zur Verstärkung der Wirkung im Fort gebräucht. Da diese Instrumente nicht von der ersten Nothwendigkeit sind, indem sie in die harmonischen Zusammenstellungen nicht mit eingerechnet werden können, so betrachten wir sie hier als einen Theil der Masse, welche die Blas = Instrumente bilden, und werden von ihnen später besonders reden.

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENTS À VENT EN *SOLO*. (*)

Que l'on prenne un seul instrument à vent, par exemple un *Basson*, et qu'on l'ajoute au *Quatuor*; si ce *Basson* ne doit servir qu'à varier un peu par son timbre celui des instruments à cordes, il peut d'abord simplement doubler une des parties du *Quatuor*; (**) si on veut le faire ressortir davantage, on lui donne un chant ou un mouvement différent de celui des quatre parties du *Quatuor*: ce qui se fait au moyen d'autres valeurs de notes.

Si le *Basson* doit fixer plus particulièrement l'attention de l'auditeur, il jouera un *solo* plus ou moins long et les instruments à cordes lui serviront alors d'accompagnement: cet accompagnement peut faire *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, ou même *Quinque*, ce qui offre les chances suivantes:

1^o En *Duo*.

Basson et les premiers ou les seconds *Violons*.

Basson et les *Altos*.

Basson et les *Basses*.

Par *Altos* on entend ici la partie d'*Alto*, id: pour les *Basses*.

2^o En *Trio*.

Basson et les premiers et les seconds *Violons*.

Basson et les *Altos* et une partie de *Violon*.

Basson et les *Basses* et les *Altos*, ou avec les *Basses* et une des parties de *Violon*.

3^o En *Quatuor*.

Basson et les deux parties de *Violon* et les *Altos*.

Basson et les *Basses*, les *Altos* et une partie de *Violon*.

Basson et les *Basses* et les deux parties de *Violon*.

4^o En *Quinque*.

Basson et les quatre parties d'instruments à cordes; et comme la partie de *Basse* dans un orchestre est exécutée par les *Violoncelles* et par les *Contrebasses*, on peut employer dans ces accompagnemens les *Violoncelles* seuls, les *contrebasses* seules ou bien les *Violoncelles* et les *contrebasses* ensemble.

(*) Il ne s'agit pas ici de ces *solos* de prétention qui ressemblent à ceux des concertos. Il est question seulement de faire entendre de tems en tems tel ou tel instrument parceque la variété des timbres donne plus de charme à la musique.

(**) On double une partie, à l'octave supérieure, à l'octave inférieure ou bien à l'unisson selon le diapason de l'instrument avec lequel on veut la doubler.

ÜBER DIE ART, DIE BLASINSTRUMENTE *SOLO* ZU BEHANDELN. (*)

Man nehme ein einziges Blasinstrument, z. B. den *Fagott*, und füge es dem Quartett bei; wenn dieser *Fagott* nur dazu dienen soll, durch seinen Ton eine Abwechslung den Saiteninstrumenten beizufügen, so braucht er vorerst eine der Quartettstimmen nur zu verdoppeln; (**) will man ihn mehr hervortreten lassen, so gibt man ihm einen Gesang, oder eine, vom Quartett unterschiedene Bewegung: was sich durch das Mittel einer Notengattung von anderem Werthe erreichen lässt.

Wenn der *Fagott* die Aufmerksamkeit des Zuhörers noch besonders auf sich ziehen soll, so kann er ein mehr oder minder langes *Solo* vortragen, und die Saiten-Instrumente dienen ihm sonach zur Begleitung: diese Begleitung kann ein *Duo*, *Trio*, *Quartett* und selbst *Quintett* bilden, was dann folgende Abwechslungen darbiethet:

1^{stens} Als *Duo*.

Fagott und die ersten oder zweiten *Violinen*.

Fagott und die *Violen*.

Fagott und die *Bässe*.

Unter *Violen* versteht man hier die durch die Bratschen ausgeführte Stimme; eben so unter *Bässen* die *Violoncellen* und *Contrabässe*.

2^{stens} Als *Trio*.

Fagott und die ersten und zweiten *Violinen*.

Fagott und die *Violen* nebst einer von beiden *Violinstimmen*.

Fagott und die *Bässe* mit den *Violen*, oder eine *Violinstimme* mit den *Bässen*.

3^{stens} Als *Quartett*.

Fagott und die beiden *Violinstimmen* mit den *Violen*.

Fagott und die *Bässe*, die *Violen* u. eine *Violinstimme*.

Fagott und die *Bässe* mit beiden *Violinstimmen*.

4^{stens} Als *Quintett*.

Fagott und alle 4 *Saiten-Instrumente*; und da die *Bassstimme* im Orchester sowohl von *Violoncellen* als *Contrabässen* zugleich gespielt wird, so kann man in diesen Begleitungen 5 Arten die *Violoncellen* allein, die *Contrabässe* allein, oder auch beide zusammen benützen.

(*) Es handelt sich hier nicht um solche *Productions-Solos*, die jenem der Concerte gleichen. Hier ist nur davon die Rede, von Zeit zu Zeit dieses oder jenes Instrument hören zu lassen, weil die Abwechslung des jedem Instrumente eigenthümlichen Klanges der Musik neue Reize gibt.

(**) Man verdoppelt eine Stimme entweder in der Oberoctave, oder in der Unteroctave, oder auch im Unison, je nach dem Tonumfang des Instrumentes, mit welchem man verdoppeln will.

En mettant à la place du Basson un autre instrument, (la clarinette, le hautbois, la flûte ou le cor) on obtiendra les mêmes chances, excepté que les instruments hauts comme le hautbois, la clarinette et la flûte ne doublent pas les Basses de l'orchestre.

Nous allons donner ici des exemples sur les différentes manières de marier un instrument à vent avec le Quatuor de l'orchestre.

La portée supérieure de tous ces exemples représente un des cinq instruments à vent suivans : (Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, ou Basson.)

Wenn man an die Stelle des Fagotts ein anderes Instrument setzt, (die Clarinette, die Oboe, die Flöte oder das Horn,) so erhält man dieselben Abwechslungen, ausgenommen, dass die hohen Instrumente, wie die Clarinette, die Oboe und Flöte, die Bässe des Orchesters nicht verdoppeln können.

Wir geben hier Beispiele über die verschiedenen Arten, ein einzelnes Blasinstrument mit dem Orchester=Quartett zu verbinden.

Die obere Zeile aller dieser Beispiele stellt eines der folgenden fünf Blasinstrumente: (Flöte, Oboe, Clarinette, Horn oder Fagott,) vor.

N^o 1.
Instrument à vent.
Blasinstrument.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester = Quartett.

1^{er} Violon doublé.
als Verdopplung der 1^{ten} Violine.

N^o 2.
Instrument à vent
Blasinstrument.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester = Quartett.

2^d Violon doublé.
als Verdopplung der 2^{ten} Violine.

N^o 3.
Instrument à vent
Blasinstrument.

Quatuor de l'Orchestre.
Orchester = Quartett.

Alto doublé.
als Verdopplung der Viola.

Chant particulier, pour faire mieux ressortir l'instrument à vent.
Besonderer Gesang um das Blasinstrument hervortreten zu lassen.

N^o 4.

Instrument à vent.
Blasinstrument.

EN DUO. | ALS DUO.

N^o 5.

Instrument à vent,
solo.
Blasinstrument
Solo.

Cette partie peut être exécutée par les 1^{res} ou 2^{es} Violons par les Altos ou par les Basses.
Diese Stimme kann durch die 1^{te} od. 2^{te} Violin, od. die Viola, od. durch die Bässe ausgeführt werden.

Und des parties du Quatuor.
Zwei Stimmen des Quartetts.

EN TRIO. | ALS TRIO.

N^o 6.

Instrument à vent.
Blasinstrument.

Deux parties quelconques du Quatuor.
Zwei beliebige Stimmen des Quartetts.

EN QUATUOR. | ALS QUARTETT.

N^o 7.

Instrument à vent
solo.
Blasinstrument
solo.

Trois parties du Quatuor.
Drei Stimmen des Quartetts.

EN QUINQUE. | ALS QUINTETT.

N^o 8.

Instrument à vent
solo.
Blasinstrument
solo.

1^{res} et 2^{es} Violons.
1^{te} und 2^{te} Violine.
Alto et Basses.
Viola und Bass.

N° 9.

Instrument à vent solo.
Blasinstrument
ment solo.

Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.

Moderato.

Dans ces deux derniers exemples il faut que le Quatuor fasse un harmonie pure et complète à quatre. Cette harmonie peut être plus ou moins riche, le mouvement des parties plus ou moins compliqué : tout cela est à la disposition du compositeur pourvu qu'il soit toujours clair.

On peut aussi accompagner un instrument à vent avec tous les instruments à cordes à l'unisson. Dans ce cas l'harmonie n'est qu'à deux parties.

In diesen 2 letzten Beispielen muss das Quartett eine reine und vollständige 4-stimmige Harmonie bilden. Diese Harmonie kann mehr oder weniger reichhaltig, die Bewegung der Stimmen mehr oder minder verwickelt seyn; alles dieses hängt, die Klarheit vorausgesetzt, vom Compositenr ab.

Man kann auch ein Blasinstrument von allen Saiteninstrumenten im Unison begleiten lassen. In diesem Falle ist die Harmonie nur zweistimmig.

N° 10.

Instrument à vent solo.
Blasinstrument solo.

Violons et Violas
à l'unisson. (*)
Saiteninstrumente im
Unison. (*)

En accompagnant un instrument à vent grave (tel que le basson) avec des Violons seulement, cet accompagnement se trouve le plus souvent au-dessus du chant. Dans ce cas il faut que le chant fasse en même temps bonne basse de l'harmonie; et s'il ne se prétoit à remplir cette condition essentielle, il faudroit alors l'accompagner avec les Basses de l'orchestre. Cette manière d'accompagner un instrument grave avec d'autres qui planent au-dessus du chant est fort délicate et exige souvent beaucoup de finesses dans

Wenn ein tiefes Blasinstrument, (wie der Fagott) nur mit Violinen accompagnirt wird, so befindet sich diese Begleitung meistens über dem Gesang. In diesem Falle muss der Gesang zugleich einen guten Bass zur Harmonie bilden; und wenn er diese nothwendige Bedingung zu erfüllen nicht geeignet wäre, so muss er dann noch mit den Orchester-Bässen begleitet werden. Diese Art, ein tiefes Instrument mit andern höheren über dem Gesang stehenden, zu begleiten, bedarf einer delikaten Behandlung und vieler Feinheit in der Harmonie;

(*) Le mot unisson ne signifie pas seulement de doubler, ou tripler, ou quadrupler un chant à la même octave, mais aussi dans plusieurs occasions à la fois.

(*) Das Wort Unison bedeutet hier nicht nur, einen Gesang in derselben Octave zu verdoppeln, verdreifachen und vervierfachen, sondern auch zugleich in mehreren Ober- oder Unter-Octaven.

l'harmonie ; mais aussi quand elle est bien employée elle peut produire des effets très-piquans. Si par exemple on vouloit accompagner ainsi le chant précédent, on y trouveroit une difficulté remarquable. Ce chant finit par la note *La*, et il faut précisément à cet endroit un repos sur l'accord de la dominante (*Ré-Fa#-La*), ce qui exige qu'on ait dans la Basse la note *Ré* ou au moins la note *Fa#*, car le *La* dans la Basse donneroit l'accord de $\frac{6}{4}$ qui au contraire détruiroit le repos d'une manière désagréable. Comment faire ? il faudroit dans ce cas faire entrer les Basses de l'orchestre par la note *Ré*, placée au-dessous de *La* qui terminé le chant, p.e.

sie kann aber auch, gut angewendet, sehr geistreiche Effekte hervorbringen. Wenn man, z.B., den vorhergehenden Gesang auf solche Weise accompagniren wollte, so würde man da eine bemerkenswerthe Schwierigkeit finden. Dieser Gesang endet nämlich mit der Note *A*, und gerade hier muss ein Ruhepunkt auf dem Dominanten-Dreiklang (*D, Fis, A*) statt finden, wodurch erforderlich wird, dass im Bass *D*, oder wenigstens *Fis* genommen werde; denn das *A*, auch im Bass genommen, gäbe den $\frac{6}{4}$ -Accord, welcher den Ruhepunkt auf unangenehme Weise zerstören würde. Was wäre da zu thun? Man müsste in diesem Falle die Orchester-Bässe unter dem *A* welches den Gesang endigt, mit dem *D* einfallen lassen. z.B.

EN TRIO. ALS TRIO.

Basson solo. Faisant en même tems bonne Basse de l'harmonie.
Fagott solo, welcher zugleich einen guten Bass der Harmonie bildet.

Violons de l'orchestre accompagnant le chant en dessus.
Violinen, welche den Gesang oben begleiten.

Basses de l'orchestre.
Orchester-Bässe.

N^o 11.

Entrée forcée des Basses pour obtenir le repos sur la dominante.

Nothwendiger Eintritt der Bässe, um den Ruhepunkt auf der Dominante zu erhalten.

Cela peut se faire aussi en Quatuor si plus de deux parties accompagnent en dessus.

Il est plus facile d'accompagner un chant grave avec des instrumens hauts quand les Basses de l'orchestre marchent en même tems, par exemple :

Das kann auch im Quartett geschehen, wenn mehr als zwei Stimmen die obere Begleitung bilden.

Es ist leichter einen tiefliegenden Gesang mit höheren Instrumenten zu begleiten, wenn der Orchesterbass zu gleicher Zeit die Grundstimme bildet. z.B.

Basson solo. En guise de partie intermédiaire.
Fagott solo, als gesangführende Mittelstimme.

Quatuor de l'orchestre.
Orchester-Quartett.

Nous rappellerons encore ici que les octaves de suite entre le chant et les parties d'accompagnement (la basse exceptée) sont très permises lorsque le Quatuor est complet.

Mais on les évite quand on accompagne avec une, deux ou trois parties seulement comme on peut le voir dans les exemples N^o 5, 6, 7, 10 et 11 qui précèdent.

On double quelquefois le chant par une des parties d'accompagnement à l'octave supérieure ou inférieure selon que l'instrument à vent est grave ou aigu.

Le Violoncelle, dont le timbre a quelque chose qui le distingue, surtout dans les cordes hautes, se traite quelquefois comme le Basson, et on lui donne des petits solos. Cela peut se faire de deux manières :

1^{re} En faisant exécuter ces solos par un seul Violoncelle ; dans ce cas les autres Violoncelles et les Contrebasses font la Basse de l'Orchestre.

2^{de} En les faisant exécuter par tous les Violoncelles de l'orchestre ensemble, et c'est ce qui se pratique le plus souvent.

Ainsi en mettant des Violoncelles à la place du Basson dans le N^o 11 et 12, ces deux numéros peuvent servir d'exemple.

Voilà toutes les combinaisons remarquables que le Quatuor de l'orchestre offre avec un seul instrument à vent.

Ces mêmes combinaisons peuvent aussi avoir lieu en accompagnant une voix avec le Quatuor de l'orchestre. (*)

Après avoir montré ce qu'on peut faire en ajoutant un seul instrument à vent au Quatuor, nous allons examiner les combinaisons qui résultent de l'emploi de deux instruments à vent ajoutés à ce même Quatuor.

Les deux instruments à vent peuvent être de même espèce (deux hautbois, ou deux cors) ou de différente espèce, (un hautbois et un cor).

(*) Les personnes qui n'ont pas beaucoup d'habitude de l'orchestre sont souvent surprises qu'un seul instrument à vent ou une voix perce à travers la masse des instruments à cordes, dont le nombre est quelque fois de 30 à 40. Cet effet, tout surprenant qu'il est, tient uniquement à la différence du timbre ; car une voix se fait entendre non seulement à travers ce nombre d'instruments à cordes, mais même au milieu de l'orchestre complet, pourvu toutefois qu'il ne joue pas trop fort, et cependant cet orchestre est quelquefois composé de 300 à 400 musiciens quand on exécute les oratorios à Vienne ou à Londres. Elle est la magie de cette différence de timbre.

Wir erinnern hier zugleich, dass nacheinander folgende Octaven zwischen dem Gesang und Begleitungsstimmen, (den Bass ausgenommen) vollkommen erlaubt sind, wenn das Quartett vollständig ist.

Doch vermeidet, man sie, wenn nur mit einer, zwei, oder drey Stimmen accompagnirt wird, wie man in den vorstehenden Beispielen N^o 5, 6, 7, 10 und 11 sehen kann.

Man verdoppelt bisweilen den Gesang durch eine der Begleitungs=Stimmen in der Ober=oder Unter=Octave, je nachdem das Blasinstrument einen tiefen oder hohen Ton hat.

Das Violoncell, dessen Ton besonders in den höheren Octaven Eigenschaften hat, welche es sehr unterscheiden, wird manchmal gleich dem Fagott behandelt, indem man ihm kleine Solo's gibt. Dieses kann auf zwei Arten geschehen :

1^{stens} Indem man diese Solo's durch ein einzelnes Violoncell ausführen lässt ; in diesem Falle bilden die übrigen Violoncell's mit den Contrabässen den Orchesterbass.

2^{dens} Indem man sie durch alle Violoncells ausführen lässt, und dieses geschieht am häufigsten.

Wenn man also in N^o 11 und 12, die Violoncells anstatt dem Fagott setzt, so dienen diese 2 Nummern auch hier als Beispiele.

Dies sind alle bedeutenden Zusammenstellungen, welche das Orchester=Quartett, mit einem einzigen Blasinstrumente vereinigt, darbietet.

Dieselben Zusammenstellungen können auch statt haben, wenn das Orchester=Quartett eine Singstimme begleitet. (*)

Nachdem wir gezeigt haben, was man bei Hinzufügung eines Blasinstrumentes zum Quartett bewirken kann, gehen wir zur Untersuchung der Zusammenstellungen, welche aus dem Gebrauche von zwei, demselben Quartett beigefügten Blasinstrumenten entstehen.

Die zwei Blasinstrumente können von einer Gattung seyn, (2 Oboen, oder 2 Hörner) oder von verschiedenen Gattungen, (eine Oboe und ein Horn, &c.).

(*) Niemanden, welche im Orchester wenig Erfahrung haben, sind oft darüber erstaunt, dass ein einziges Blasinstrument oder eine Singstimme, bisweilen an 30 bis 40 Mitglieder starke Masse der Saiteninstrumente durchdringt. Diese Wirkung, so überraschend sie ist, beruht blus auf dem Unterschiede des Klanges ; denn eine Singstimme macht sich nicht nur durch diese Zahl von Saiteninstrumenten, sondern selbst durch das vollständige Orchester hörbar, wenn das letztere anders nicht allzu stark spielt, und dennoch besteht dieses Orchester oft aus 300 bis 400 Musikern, wenn die grossen Oratorien zu Wien oder London aufgeführt werden. So stark ist der Zauber des Ton=Unterschiedes !

RÈGLE GÉNÉRALE.

Les deux instrumens à vent doivent faire bonne harmonie à deux, abstraction faite du Quatuor. Comme ces deux instrumens (en raison de la grande différence de leur timbre) percent fortement à travers les instrumens à cordes et attirent l'attention de l'auditeur, il en résulte que s'ils faisaient entre eux une mauvaise harmonie elle choquerait indubitablement l'oreille malgré le Quatuor, avec le quel ces deux instrumens pourroient néanmoins en composer une bonne. Cette remarque importante est applicable à tous les cas où plusieurs instrumens à vent (ou plusieurs voix) font de l'harmonie à 2, 3, ou 4 parties. Par la même raison le Quatuor de l'orchestre doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite des instrumens à vent ou des voix..

Il arrive quelque fois que deux instrumens à vent jouent à l'unisson ou à l'octave; dans ce cas ils ne présentent d'autres combinaisons avec le Quatuor que celles qui résultent de l'emploi d'un seul.

Nous parlons ici de l'harmonie à 2 que peuvent faire les deux instrumens à vent et que par conséquent nous appellerons *Duo*.

Le *Duo* peut s'exécuter de tems en tems sans aucun accompagnement, par exemple :

N^o 1.
Flûte et Cor seuls.
Flöte u. Horn allein.

Ce *Duo* peut devenir *Trio* en lui ajoutant une des parties du Quatuor, par exemple :

N^o 2.
Flûte et Cor.
Flöte und Horn.

Une des parties du Quatuor, ou bien toutes les 4 à l'unisson comme Basse au-dessous du Duo.
Eine Stimme des Quartetts, oder auch das ganze Quartett im Unison, als Bass unter dem Duo.

Si le *Duo* se faisait avec deux instrumens graves tels que les Bassons, et qu'on voutut l'accompagner avec une partie de Violon, il faudroit

ALLGEMEINE REGEL.

Die zwei Blasinstrumente müssen, abgesehen vom Quartett, eine gute zweistimmige Harmonie bilden. Da diese 2 Instrumente, (wegen der grossen Unterscheidung ihres Klanges), sehr stark die Saiteninstrumente durchdringen, und die Aufmerksamkeit des Zuhörers fesseln, so würden sie, wenn zwischen ihnen eine schlechte Harmonie wäre, ohne Zweifel ungeachtet des Quartetts das Gehör beleidigen, selbst wenn sie, mit diesem letzteren zusammen, eine vollkommene gute Harmonie hervorbrächten. Diese wichtige Bemerkung ist in allen Fällen anwendbar, wo mehrere Blasinstrumente, (oder mehrere Menschenstimmen,) eine 2-3- oder 4-stimmige Harmonie bilden. Aus demselben Grunde muss auch das Saiten-Quartett des Orchesters, abgesehen von allen Blasinstrumenten oder Menschenstimmen, seine gute 2-3- oder 4-stimmige Harmonie haben.

Bisweilen geschieht es, dass zwei Blasinstrumente zusammen im Unison oder in der Octave spielen; in diesem Falle hielten sie mit dem Orchester keine andern Zusammenstellungen dar, als welche bei der Anwendung eines einzigen statt haben.

Wir sprechen hier von der 2 stimmigen Harmonie, welche zwei Blasinstrumente mit einander bilden können, und werden sie folglich *Duo* nennen.

Das *Duo* kann manchmal ohne alle Begleitung statt haben, z. B.:

Aus diesem *Duo* kann ein *Trio* werden, wenn eine der Quartettstimmen hinzugefügt wird.

Wenn, dieses *Duo* von 2 tiefen Instrumenten ausgeführt würde, wie z. B. von den Fagotts, und man wollte es mit einer Violinstimme begleiten, so

mettre plus de soin à cet accompagnement et le rendre plus chantant, parcequ'il planerait au dessus du *Duo*, par exemple :

EN TRIO.

ALS TRIO.

N^o 3.

Deux Bassons.
Zwei Fagotte.

Partie de Violon
au dessus du Duo.
Violinstimme über
dem Duo.



Dans ce cas on pourrait renforcer les deux instruments à vent avec les Altos ou les Violoncelles à l'unisson; ce qui se pratique quelquefois.
In diesem Falle könnte man die zwei Blasinstrumente mit den Violon oder Violoncellen im Unisson verstärken; was bisweilen statt findet.

Comme les accompagnemens du genre de celui de cet exemple pourroient l'emporter sur le *Duo*, il ne faut les employer qu'après avoir fait entendre le *Duo* une ou deux fois sans cet accompagnement. Il faut traiter cette manière d'accompagner comme une variation d'une phrase déjà connue et ne pas s'en servir en exposant la phrase.

Autre exemple où la partie de Violon est placée comme intermédiaire de l'une et l'autre partie du *Duo* :

Da solche Begleitungen, wie die letzte eben angezeigte, das *Duo* übertönen könnten, so darf man sie erst anwenden, nachdem das *Duo* ein- oder zweimal ohne diesem Accompannement gehört worden ist. Man muss diese Begleitungsart als die Variation einer schon bekannten Phrase ansehen, und sich deren nicht auf Unkosten dieser Phrase bedienen.

Anderes Beispiel, wo die Violinstimme als eine Zwischenstimme zwischen die beiden *Duos* gesetzt ist.

EN TRIO.

ALS TRIO.

N^o 4.

Instrument à vent.
Blasinstrumente.

Partie de Violon.
Violinstimme.



Le *Duo* peut se faire en Quatuor en lui donnant deux parties de l'orchestre pour accompagnement :

Das *Duo* kann als Quartett ausgeführt werden, wenn man ihm zwei Orchesterstimmen zur Begleitung beifügt.

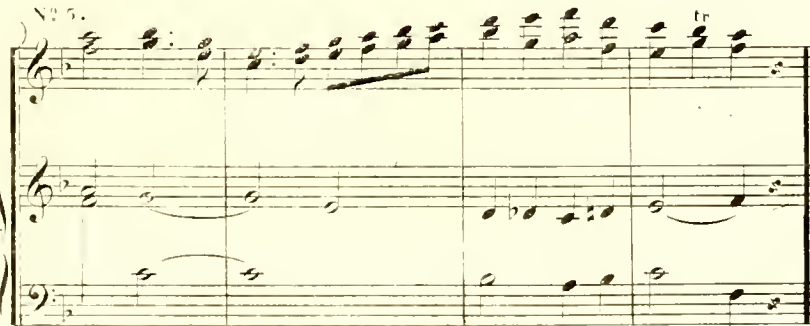
EN QUATUOR.

ALS QUARTETT.

N^o 5.

Instrument à vent.
Blasinstrumente.

Deux parties de l'orchestre
trouvent dans les cuivres
les deux parties du Duo.
Zwei Orchesterstimmen
finden das Quartett
in den Cuivern gesetzt.



Même exemple autrement disposé :

Selbes Beispiel anders gesetzt :

EN QUATUOR.

ALS QUARTETT.

N^o 6.

Flûte.
Flöte.

Basson.
Fagott.

Partie de Violon placée entre
les deux parties du Duo.
Violinstimme zwischen das
Duo gesetzt.

Basse.
Bässe.

Le Duo deviendra Quinque ou Sextuor en l'accompagnant avec 3 ou 4 parties du Quatuor: mais l'harmonie peut demeurer toujours à 4 parties seulement :

Aus dem Duo wird ein Quintett oder Sextett, wenn es 3 oder 4 Orchesterstimmen zur Begleitung erhält; doch kann die Harmonie immer nur 4 = stimmig bleiben :

EN QUINQUE.

ALS QUINTETT.

N^o 7.

Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.

Trois parties du
Quatuor.
Drei Quartettstimmen.

Les Violons peuvent planer au-dessus du Duo sans inconvénient lorsqu'ils ne font que des notes simples et avec aussi peu de prétention que dans l'exemple précédent.

Die Violinen können hier ohne Übelstand über dem Duo ruhen, wenn sie nur einfache und so anspruchslose Noten zu halten haben, wie im vorstehenden Beispiele :

Autre exemple ou le Duo est doublé à l'octave par deux parties du Quatuor :

Anderes Beispiel, wo das Duo durch 2 Quartettstimmen in der Octave verdoppelt wird :

N^o 8.

Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.

Trois parties du
Quatuor.
Drei Quartettstimmen.

Le *doublément* peut avoir lieu de différentes manières; il suffit seulement de faire attention à ce que la seconde partie du *Duo* ne devienne pas la plus haute de l'harmonie: ce qui pourroit changer le caractère de la phrase: en voici plusieurs manières:

Die *Verdopplung* kann auf verschiedene Arten statt haben; man hat nur zu beachten, dass die 2^{te} Stimme des *Duo* nicht zur Höchsten in der Harmonie werde: was den Character der Phrase verändern könnte; hier folgen verschiedene Arten:

A. *à l'octave inférieure.*
in der Unteroctave.

Instrument à vent.
Blasinstrumente.

Instrument à cordes.
Saiteninstrumente.

B. *à l'unisson.*
im Unison.

Instrument à vent.
Blasinstrumente.

Instrument à cordes.
Saiteninstrumente.

C. *à l'octave supérieure.*
in der Oberoctave.

Instrument à vent.
Blasinstrumente.

Instrument à cordes.
Saiteninstrumente.

D.

Flûte.
Flöte.

Basson.
Fagott.

Violons.
Violinen.

E.

Flûte et Cor.
Flöte und Horn.

Violon.
Violine.

Alto.
Viola.

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

N^o 9.Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.

Il y a pour deux instrumens à vent des phrases en *Duo* qui ne se prêtent pas à ce genre d'accompagnement où toutes les parties diffèrent les unes des autres et semblent faire une harmonie réelle à 6.

La manière suivante, où l'on double le *Duo* à l'octave, est souvent préférable.

Es gibt manche *Duett*-Phrasen für 2 Blasinstrumente, welche sich einer solchen Art von Begleitung nicht fügen, wo jede Stimme einen eigenen Gang nimmt, und dadurch eine wirkliche 6-stimmige Harmonie zu bilden scheint.

Die folgende Art, wo das *Duo* in der Octave verdoppelt wird, ist oft vorzuziehen.

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

N^o 10.Deux instrumens à vent.
Zwei Blasinstrumente.Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.

Si les deux instrumens à vent faisaient des traits de chant moins réguliers, mais plus brillants que celui de l'exemple précédent, le Quatuor pourrait accompagner le *Duo* de la manière suivante, où chaque partie a un dessin particulier :

Wenn die zwey Blasinstrumente weniger geregelte, aber glänzendere Sätze, als der im vorigen Beispiele war, auszuführen hätten, so könnte das Quartett dem *Duo* auf folgende Weise accompagniren, wo jede Stimme eine eigene Figur hat :

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

Nr. 11.
Flute.
Flute.

Cor en Fa.
Horn in F.

Quatuor complet.
Accompagnant les piano.
Vollständiges Quartett.
Schir piano accompagn. quartett.

Moderato

EN SEXTUOR. | ALS SEXTETT.

Nr. 12.

Costume à vent.
Blasinstrument.

Quatuor complet.
Vollständiges Quartett.

2 Cors.
2 Hörner.
2 Hautbois.
2 Oboen.

Dans ce dernier exemple les instruments à vent ne se servent qu'à mettre un peu de variété dans le timbre des instruments à cordes toujours permanents dans un Orchestre.

Les combinaisons deviennent moins nombreuses en ajoutant au Quatuor plus de deux instruments à vent solos; car trois ou quatre peuvent donner une harmonie complète à 3 ou à 4 parties, abstraction faite des instruments à cordes qui employés en même temps et combinés d'une autre manière que les instruments à vent, pourraient facilement nuire à la clarté.

VOICI DES EXEMPLES DE 3 ET 4 INSTRUMENTS À VENT SOLOS.

N^o 1.

3 instruments à vent.
3 Blasinstrumente.

On peut ajouter à ces deux exemples les 1^{ers} ou les 2^{es} Violons, ou bien les Altos comme partie intermédiaire de la manière suivante :

À ajouter au N^o 1.
Der Nr 1 beizufügen.

On peut aussi doubler les instruments à vent par 3 ou 4 instruments à cordes à l'unisson ou à l'octave, ou bien à l'unisson et à l'octave en même temps.

Si l'harmonie des instruments à vent étoit conçue de manière à comporter une seconde Basse, cette seconde Basse pourroit être exécutée par les Basses de l'orchestre ou bien par tous les instruments à cordes à l'unisson : par exemple :

Trois instruments à vent.
Drei Blasinstrumente.

Basses de l'orchestre, ou bien tous les instruments à cordes à l'unisson.
Orchesterbass, oder auch alle Saiteninstrumente im Unison.

D. et C. N^o 4170.

In dem letzten Beispiele dienen die Blasinstrumente nur dazu, in den Klang der Saiteninstrumente, welche im Orchester stets fortdauern, einige Abwechslung zu bringen.

Die Zusammenstellungsarten werden weniger zahlreich, wenn dem Quartett mehr als zwei Solo-Blasinstrumente beigelegt werden; denn 3 oder 4 können schon eine vollständige, 3- oder 4-stimmige Harmonie bilden, abgesehen von den Saiteninstrumenten, welche wenn sie zu gleicher Zeit auf andere Weise als die Blasinstrumente beschäftigt würden, leicht der Klarheit schaden könnten.

HIER SIND BEISPIELE FÜR 3 ODER 4 SOLO-BLASINSTRUMENTE.

N^o 2.

4 instruments à vent.
4 Blasinstrumente.

Man kann diesen 2 Beispielen die 1^{ten} oder die 2^{ten} Violinen, oder auch die Violen, als Mittelstimme beifügen, wie folgt :

À ajouter au N^o 2.
Der Nr 2 beizufügen.

Man kann die Blasinstrumente auch durch 3 oder 4 Saiteninstrumente im Unison, oder in der Octave, oder im Unison und der Octave zugleich verdoppeln.

Wenn die Harmonie der Blasinstrumente von der Art wäre, dass sie einen zweiten Bass verträge, so könnte dieser zweite Bass von den Bässen des Orchesters, oder auch von allen Saiteninstrumenten im Unison vorgetragen werden : z. B.

Voula ce qu'il y a de plus important à savoir sur l'emploi des instrumens à vent *solos* dans l'orchestre. C'est ainsi qu'il faut les employer pour varier le timbre et répandre plus de charme dans l'harmonie : mais il faut s'en servir avec discrétion et non pas les prodigier : *Tout le secret de l'art de l'orchestre consiste dans leur emploi bien combiné.*

Hier ist das Wichtigste, was über den Gebrauch der *Solo*=Blasinstrumente im Orchester zu wissen nothwendig ist. Auf diese Art muss man sie anwenden, um die verschiedenen Arten des Klangs zu benutzen und der Harmonie mehr Reiz zu verleihen; aber man muss sich ihrer mit Behutsamkeit bedienen und nicht damit allzu freigebig seyn: *Das ganze Geheimniss des Orchester=Satzes besteht in ihrem wohlberechneten Gebrauch.*

37.) Anmerkung des Übersetzers. Eine sehr gute Übung für den Schüler ist es, wenn er einzelne Klaviersätze (und zwar Anfangs leichte und kurze,) für andere Instrumente übersetzt. So z. B. irgend ein einfaches *Thema* zuerst für das Saitenquartett, sodann mit Hinzufügung einiger Blasinstrumente, dann, (wenn die Singbarkeit des Themas es zulässt,) für Blasinstrumente allein. Später kann er ganze Sonatensätze (mit der nöthigen Veränderung der Passagen) für ein kleines und endlich auch für das ganze grosse Orchester übersetzen. Je mehr er sich diese nöthigen Vorübungen eigne macht, desto leichter wird ihm dann das Schreiben und Instrumentiren seiner eigenen Ideen, welche oft nur durch Mangel an Gewandheit im Aufschreiben verloren gehen.

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENS À VENT EN MASSE.

Nous avons remarqué plus haut qu'il faut diviser l'orchestre en deux masses, dont l'une est composée des instrumens à vent et l'autre des instrumens à cordes. Nous avons dit aussi qu'il doit y avoir dans un orchestre complet 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons; ce qui donne (sans compter les instrumens bruyans dont nous parlerons plus loin) 10 instrumens à vent qui, jouant tous ensemble, ont suffisamment de force pour résister à 30 instrumens à cordes et plus. On emploie les deux masses ensemble ou séparément. Mais avant de montrer comment on les réunit, nous traiterons la masse des instrumens à vent à part.

Ces dix instrumens à vent ont une étendue

de sons qui va de  à  Ainsi

la position de l'harmonie avec les instrumens à vent peut être très variée; et c'est ce qu'il

DIE ART DER BEHANDLUNG DER BLASINSTRUMENTE IN MASSE.

Wir haben früher bemerkt, dass man das Orchester in zwei Massen einzutheilen habe, wovon die eine aus Blas= die andere aus Saiten=Instrumenten besteht. Auch sagten wir, dass in einem vollständigen Orchester 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, und 2 Hörner vorhanden seyn müssen; dieses macht, (ohne die Blech=oder Lärm=Instrumente zu rechnen, von denen wir später sprechen werden,) eine Anzahl von zehn Blasinstrumenten, welche, alle vereint spielend, hinreichende Kräfte haben, um 30 oder mehr Saiteninstrumenten das Gleichgewicht zu halten. Man gebraucht beide Massen entweder zusammen, oder jede einzeln. Aber bevor wir zeigen, wie man sie vereint, werden wir die Masse der Blasinstrumente für sich besprechen.

Diese 10 Instrumente haben, zusammen, einen

Umfang, der sich von  bis 

erstreckt. Also kann die Lage der Harmonie in den Blasinstrumenten sehr vielseitig verändert

Il faut observer quand on est obligé de les employer souvent en masse. (*) Il y a une différence remarquable entre les deux masses (abstraction faite du timbre) qui consiste en ce que celle des instruments à cordes ne fait ordinairement que quatre notes différentes à la fois, tandis que celle des instruments à vent peut en faire 10; il s'en suit que ces derniers peuvent se doubler de différentes manières comme on le verra par les exemples suivants :

werden; und dieses ist, was man beobachten muss, wenn man oft genöthigt ist, sie in Masse anzuwenden. (*) Es gibt, (abgesehen von dem Unterschiede des Klanges) eine sehr bedeutende Verschiedenheit zwischen beiden Massen, welche darin besteht, dass die aus Saiteninstrumenten bestehende gewöhnlich nur 4 verschiedene Noten zugleich spielt, während jene der Blasinstrumente deren 10 auf einmal hat; hieraus folgt, dass diese letzteren sich auf verschiedene Arten verdoppeln können, wie man aus folgenden Beispielen ersehen wird:

(*) Pour bien entendre la suite de cet article, il est essentiel de connaître la différence des *Positions* que peut avoir l'harmonie dans l'Orchestre. On appelle *Position* le plus ou le moins de rapprochement ou d'éloignement des parties. Nous en avons déjà fait mention page 32. Ici nous en parlerons sous le rapport de l'Orchestre.

Une *position* est *serrée* lorsque les parties sont à peu près renfermées dans une seule octave.

Elle est *large* quand les parties s'éloignent de plus de trois octaves.

Nous appellerons *position rapprochée* celle qui se trouve entre les deux précédentes.

La *position très large* est celle qui embrasse la plus grande étendue possible.

Une position est en même temps *large et pleine* quand les octaves renfermées dans son étendue sont remplies par des notes intermédiaires; par exemple:



On voit par cet exemple qu'il suffit de quatre instruments pour rendre une position *large*, mais qu'il en faut 8, 10 ou 12 pour qu'elle soit en même temps *large et pleine*.

Il résulte de cette remarque que la distribution des parties dans l'Orchestre (sous le rapport de la position) peut être indiquée de la manière suivante:

1^{re} Les instruments à cordes exécutent toutes les positions, excepté celles qui sont en même temps pleines et larges.

2^{de} Les instruments à vent peuvent exécuter toutes les positions sans exceptions.

3^{de} La position large des instruments à cordes peut devenir en même temps pleine en y ajoutant les instruments à vent.

4^{de} Une position quelconque des instruments à cordes peut être modifiée de beaucoup de manières en y ajoutant les instruments à vent.

Comme ces modifications nuancent sensiblement les effets de l'Orchestre, il est important de les bien connaître et par conséquent d'en étudier toutes les combinaisons.

(*) Um das Nachfolgende dieses Abschnittes gut zu verstehen, ist zu wissen nothwendig, welchen Unterschied im Orchester die Harmonie in ihren *Lagen* (*Positionen*) haben kann. Man nennt *Lage*, die mehr oder mindere Annäherung oder Entfernung der Stimmen gegen einander. Wir haben schon (Seite 2) davon Meldung gethan. Hier werden wir in Bezug auf das Orchester davon sprechen.

Eine *Lage* ist *eng zusammengezogen*, wenn alle Stimmen in beiläufig einer Octave eingeschlossen sind.

Sie ist *weit ausgedehnt*, wenn sich die Stimmen um mehr als 3 Octaven von einander entfernt halten.

Wir werden *nähere* (*mittlere*) *Lage* diejenige nennen, welche zwischen den beiden vorigen statt findet.

Die *sehr weite* (*sehr entfernte*) *Lage* begreift den möglichsten grössten Umfang, die grösste Ausdehnung in sich.

Eine *Lage* ist zugleich *weit und voll*, wenn die ihr eingeschlossenen Octaven mit Mittelstimmen ausgefüllt sind. z. B.:

Man sieht an diesem Beispiel, dass zu einer *weiten Position* 4 Stimmen hinreichen, während zu einer *weiten und vollen* 8, 10, oder 12 nöthig sind.

Aus dieser Bemerkung folgt, dass die Vertheilung der Orchesterstimmen (in Rücksicht auf die Lage) auf folgende Art ausgeführt werden kann:

1^{tes} Die Saiteninstrumente können alle Lagen ausführen, ausgenommen jene, die zugleich weit und voll ist.

2^{tes} Die Blasinstrumente können alle Lagen ohne Ausnahme hervorbringen.

3^{tes} Die weite Lage der Saiteninstrumente kann zugleich eine volle werden, wenn man die Blasinstrumente hinzufügt.

4^{tes} Jede Art von Lage der Saiteninstrumente kann durch Beifügung von Blasinstrumenten auf die mannigfachste Art verändert werden.

Da diese Wechselfälle den Wirkungen des Orchesters sehr fühlbare Färbungen geben, so ist es wichtig sie alle gut kennen zu lernen, und alle Zusammenstellungen derselben zu studieren.

2 Flûtes .
2 Flöten .

2 Hautbois et
2 Clarinettes .
2 Oboen und
2 Clarinetten .

2 Cors .
2 Hörner .

2 Bassons .
2 Fagotte .

Instrument à Puissance .
Alle Instrumente im Unison .

Harmonie à 2 dans une position large et pleine .
2-stimmige Harmonie in weiter und voller Lage .

2 Hautbois à l'unisson .
2 Oboen im Unison .

2 Clarinettes à Puissance .
2 Clarinetten im Unison .

Si on vouloit donner moins d'étendue à cette harmonie à deux, on pourroit la faire de la manière suivante, sans les cors : (**)

Wenn man dieser 2-stimmigen Harmonie einen kleineren Umfang geben wollte, so könnte man sie auf folgende Art, ohne die Hörner, setzen : (**)

Flûtes et Hautbois en unisson .
Flöten und Oboen im Unison .

Clarinettes et Bassons en unisson .
Clarinetten und Fagotte im Unison .

Harmonie à 2 dans une position serrée .
2-stimmige Harmonie in einer engen Lage .

Cependant les cors (tels qu'ils sont dans l'avant-dernier exemple) peuvent être ajoutés au précédent, parce qu'ils donnent une bonne basse à l'harmonie .

Indessen können die Hörner, (so wie sie im vorletzten Beispiele geschrieben wurden,) auch zu dem vorhergehenden beigelegt werden, da sie einen guten Bass bilden .

Flûtes et Hautbois . .
Flöten und Oboen .

Clarinettes et Bassons .
Clarinetten und Fagotte .

Les notes des Cors, telles qu'on les rend .
Die Horn-Töne so wie das Instrument sie geben kann .

Position moins serrée par rapport aux cors .
Minder enge Lage in Bezug auf die Hörner .

(*) La partie du second cor est ajoutée ici parce qu'on ne peut lui faire exécuter une des parties du Duo .

(*) Die zweite Stimme der Hörner ist hier beigelegt, weil man ihm keine der beiden Stimmen des Duo geben kann .

(**) Comme le cor est un instrument grave, il exécute toujours plus bas les notes qu'on lui donne . Il est donc important de connaître le diapason de cet instrument dans tous ses tons, pour ne pas être exposé à lui faire d'une partie intermédiaire, une partie plus grave que la Basse de l'harmonie ; Voyez l'étendue et le diapason du cor page 309 .

(**) Da das Horn ein tief liegendes Instrument ist, so führt es die ihm gegebenen Noten immer tiefer aus, als sie geschrieben werden . Es ist daher wichtig, den Umfang und die Stimm lage dieses Instruments in allen seinen Tonarten zu kennen, um sich nicht dem auszusetzen, dass man ihm, bei einer ihm zukommenden Mittels timme, Töne gebe, welche tiefer liegen, als der Bass der Harmonie ; Siehe über den Umfang und die Stimm lage des Horns Seite 309 .

Autre exemple où le Duo se trouve triplé dans trois octaves différentes .

Anderes Beispiel, wo das Duo in drei verschiedenen Octaven verdreifacht wird .

2 Flûtes . 2 Hautbois .
2 Flöten . 2 Oboen .

2 Clarinettes .
2 Clarinetten .

2 Cors .
2 Hörner .

2 Bassons .
2 Fagotte .

Quand on veut employer tous les instruments à vent dans une harmonie à trois, il faut avoir soin de doubler ou tripler également les parties afin de ne pas donner trop de force à l'une d'elles au dépend des autres ; p.e .

Wenn man alle Blasinstrumente in einer 3-stimmigen Harmonie anwenden will, so muss man Sorge tragen, die Stimmen *gleichmässig* zu verdoppeln und zu verdreifachen, damit nicht eine auf Kosten der andern zu stark werde ; z.B.

2 Flûtes . 2 Hautbois .
2 Flöten . 2 Oboen .

2 Clarinettes .
2 Clarinetten .

2 Cors .
2 Hörner .

2 Bassons .
2 Fagotte .

Cette dernière règle souffre pourtant des exceptions : quelquefois la Basse est de nature à ne pouvoir pas être doublée par des parties intermédiaires ; quelquefois on est obligé de supprimer les cors parce que, dans de certains cas, ils n'ont pas les notes suffisantes pour être employés . Au surplus, l'importance de cette règle diminue quand la masse des instruments à cordes vient se joindre à celle des instruments à vent .

L'une des parties de l'harmonie exécute souvent un trait de chant remarquable et sur lequel le compositeur veut fixer fortement l'attention ; il n'y parviendra qu'en renforçant cette partie par une quantité plus que suffisante d'instruments

Diese letzte Regel erleidet jedoch Ausnahmen : bisweilen ist der Bass von einer Art, dass er durch die Mittelstimmen nicht verdoppelt werden kann ; bisweilen ist man genöthigt, den Hörnern Pausen zu geben, weil sie, in gewissen Fällen, nicht die gehörigen Töne besitzen, um angewendet zu werden . Überdies vermindert sich die Nothwendigkeit dieser Regel, wenn die Masse der Saiteninstrumente sich zu jener der Blasinstrumente beifügt .

Eine der Harmonie-Stimmen führt bisweilen eine bedeutende Gesangs-Phrase aus, auf welche der Compositeur die Aufmerksamkeit besonders lenken will ; dieses kann er nur erreichen, wenn er diese Stimme durch eine mehr als hinreichende

et de manière à la faire prédominer sur toutes les autres. Cet effet correspond à celui d'un tableau dont à l'exception de la figure principale, toutes les autres figures sont placées dans l'ombre, afin de faire ressortir celle-ci et d'en augmenter l'éclat. Voici des exemples :

Anzahl von Instrumenten verdoppelt, so dass sie vor allen andern vorherrscht. Diese Wirkung ist der eines Gemäldes ähnlich, wo mit Ausnahme der Hauptperson, alle andern in Schatten gestellt sind, damit jene mit vermehrtem Glanze hervortrete. Hier Beispiele hierüber :

Harmonie à trois dans une position large.
3-stimmige Harmonie in weiter Lage.

Flûtes.
Flöten.

Hautbois et Clarinettes.
Oboen und Clarinetten.

Cors.
Hörner.

Bassons.
Fagotte.

La partie chantante de cet exemple est quadruplée dans trois octaves différentes.
Die Gesangsführende Stimme dieses Beispiels ist in drei Octaven vervierfacht.

Même exemple autrement disposé et où le trait de chant est également quadruplé mais dans quatre octaves différentes.

Selbes Beispiel anders gesetzt, und wo der Hauptgesang ebenfalls in 4 verschiedenen Octaven vervierfacht ist.

Flûtes, Hautbois.
Flöten, Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Cors.
Hörner.

Bassons.
Fagotte.

Harmonie à 3 dans une position large et pleine.
3-stimmige Harmonie in einer weiten und vollen Lage.

Autre exemple de l'harmonie à trois où le chant est sextuplé dans cinq octaves différentes.

Anderes Beispiel 3-stimmiger Harmonie, wo der Gesang, in 5 verschiedenen Octaven versechsfacht wird.

Flûtes.
Flöten.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Cors.
Hörner.

Bassons.
Fagotte.

Pour produire ces sortes d'effets il faut que la phrase harmonique s'y prête naturellement et qu'elle renferme en outre un trait de chant un peu marquant.

Il y a des phrases harmoniques qui ne permettent pas de renverser arbitrairement les parties, parce qu'il en résulterait une succession de Quintes et d'Octaves cachées, telle est la phrase suivante.

Harmonie à trois dont les deux parties supérieures ne sont pas renversables.

3-stimmige Harmonie, wovon die zwei oberen Stimmen nicht umkehrbar sind.



Um diese Art von Effekten hervorzubringen, muss die harmonische Phrase sich dazu natürlich ungezwungen eignen, und einen bedeutend hervorragenden Gesang haben.

Es gibt harmonische Phrasen, welche das willkürliche Umkehren der Stimmen nicht gestatten, weil daraus eine Fortschreitung von verdeckten Quinten und Octaven entstünde; von der Art ist folgende Stelle:

Dans ce cas il faut comme dans cet exemple, en doublant ou en triplant, éviter de placer la partie supérieure au dessous de la partie intermédiaire.

In diesem Falle muss man, wie im folgenden Beispiele, vermeiden, beim verdoppeln und verdreifachen, die obere Stimme unter die mittlere zu setzen.

Flûtes,
Flöten.

Hautbois,
Oboen.

Clarinettes,
Clarineten.

Bassons,
Fagotte.



Autre modification du même exemple, où la Base n'est pas doublée par une partie intermédiaire.

Andere Veränderung desselben Beispiels, wo der Bass durch keine Mittelstimme verdoppelt wird.

Flûtes,
Flöten.

Hautbois,
Oboen.

Clarinettes,
Clarineten.

Bassons,
Fagotte.



DE L'HARMONIE À 4 PRENDUE PAR LA MASSE DES INSTRUMENTS À VENT.

VON DER 4-STIMMIGEN HARMONIE WENN SIE VON DER MASSE DER BLASINSTRUMENTE AUFGEFÜHRT WIRD.

Il faut choisir autant que possible (surtout avec l'harmonie à quatre) des phrases claires et simples quand on emploie une grande masse d'instruments. Nous prendrons pour modèle l'exemple suivant :
Man muss, (besonders bei 4-stimmiger Harmonie,) soviel als möglich klare und einfache Sätze wählen, wenn man eine grosse Instrumentenmasse anwendet. Wir nehmen folgendes Beispiel als Muster:



Differentes manières de rendre l'exemple précédent avec la masse des instruments à vent.

Verschiedene Arten dieses Beispiel für die Masse der Blasinstrumente zu setzen.

1^{re} Manière.
1^{re} Art.

2 Flûtes.
2 Flöten.

2 Hautbois.
2 Oboen.

2 Clarinettes.
2 Clarinetten.

2 Bassons.
2 Fagotte.

Chaque partie du Quatuor est exécutée par deux instruments de la même espèce.
Jede Stimme des Quartetts wird durch 2 Instrumente derselben Gattung ausgeführt.

2^e Manière.
2^e Art.

Les parties intérieures du Quatuor sont exécutées par les deux Hautbois et doublées à l'unisson par les deux Clarinettes.
Die 2 Mittelstimmen des Quartetts sind durch die 2 Oboen ausgeführt und durch die 2 Clarinetten unisono verdoppelt.

Si on veut ajouter les cors à tous les exemples de cette harmonie on le fera comme il suit parce que les cors n'ont pas les notes propres à rendre exactement l'une des parties de ce Quatuor. (*)

Wenn man zu allen Beispielen dieser Harmonie die Hörner beifügen will, so geschieht es auf folgende Art, weil die Hörner nicht alle die geeigneten Töne besitzen, um genau eine der Stimmen des Quartetts auszuführen. (*)

A.

Bon dans le cas où les Bassons ne sont pas transposés une octave plus bas.
Gut für den Fall, dass die Fagotte nicht um eine Octave tiefer gesetzt sind.

B.

Bon dans le cas contraire.
Gut im entgegengesetzten Fall.

3^e Manière.
3^e Art.

Flûtes.
Flöten.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Bassons.
Fagotte.

Les 3 parties hautes du Quatuor sont renversées, ce qui donne une position plus large.
Die 3 Oberstimmen des Quartetts sind umgekehrt, wodurch eine weite Lage statt findet.

4^e Manière.
4^e Art.

Toutes les parties de l'harmonie sont doublées à l'unisson, ce qui donne une position large et pleine.
Alle Stimmen der Harmonie sind in der Octave verdoppelt, und bilden also eine weite und volle Lage.

(*) Voyez à ce sujet l'étendue et signature du Cor page 309.

(*) Siehe in dieser Rücksicht den Umfang und die Höhe des Horns, Seite 309.

La partie chantante est ici exécutée par la moitié de la masse, afin de la faire davantage ressortir.

Die Gesangs-Stimme wird hier durch die Hälfte der ganzen Masse angeführt, um besser hervorzutreten.

Dans ce dernier exemple la partie grave, exécutée par un seul Basson, serait trop faible et aurait besoin d'être renforcée soit par les contrabasses de l'orchestre, soit par un Trombone.

Quand le trait de chant est dans la Basse, comme dans l'exemple suivant, on évite presque toujours de le doubler par la partie supérieure; mais si on veut lui donner plus d'éclat on le fortifiera par les parties intermédiaires.

Flûtes .
Flöten .
Hautbois .
Oboen .
Clarinettes .
Clarinetten .
Bassons .
Fagotte .



Toutes ces manières de traiter l'harmonie à 4 avec la masse des instruments à vent sont très bonnes: elles servent à changer la position de l'harmonie et à lui donner différentes nuances dont chacune est d'un effet particulier.

Nous avons vu qu'on employait séparément les deux masses de l'orchestre et que cet emploi successif était un puissant moyen de varier la même harmonie, surtout en prenant une position large et pleine avec les instruments à vent = près une position serrée dans les instruments à cordes.

Nous n'avons plus rien à dire sur ces deux masses isolément prises.

5te MANIÈRE.
5te Art.

Mêmes instruments.
Dieselben Instrumente.

In diesem letzten Beispiele wäre die unterste Stimme, nur von einem einzigen Fagott ausgeführt, zu schwach, und müsste daher, entweder durch die Contrabässe des Orchesters, oder durch eine Posaune verstärkt werden.

Wenn der Gesang im Basse liegt, wie im nachfolgenden Beispiele, so vermeidet man fast immer, ihn durch die Oberstimme zu verdoppeln; doch kann man, wenn er mehr Glanz erhalten soll, ihn durch die Mittelstimmen verstärken.

Alle diese Arten, die 4-stimmige Harmonie durch die Masse der Blasinstrumente auszuführen, sind sehr gut: sie dienen dazu, die Lagen der Harmonie zu verändern, und ihr mehrere Abwechslungen zu verschaffen, von denen jede ihre eigenthümliche Wirkung hat.

Wir sahen nun den abgesonderten Gebrauch von jeder der beiden Orchestermassen, und die mächtigen Mittel, welche er zur Veränderung einer und derselben Harmonie darbiethet, besonders wenn nach einer engen, von den Saiteninstrumenten ausgeführten Lage, durch die Blasinstrumente eine weite und volle angeschlagen wird.

Weiter haben wir über jede einzelne Masse nichts zu sagen.

RÉUNION DES DEUX MASSES DE L'ORCHESTRE.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À DEUX AVEC LES DEUX MASSES DE L'OR- CHESTRE.

Dans les grandes conceptions il faut quel-
quefois envisager toute une masse comme un seul
instrument; par conséquent on peut, dans l'har-
monie à deux, donner une partie du *Duo* à la mas-
se des instruments à cordes, et l'autre à celles des
instruments à vent quand la nature de l'harmoni-
e ne s'y oppose pas.

Voici une phrase de ce genre à deux
parties :

Hier ist eine zweistimmige Phrase die-
ser Gattung :



On peut rendre la partie supérieure de cette
phrase avec la masse des instruments à vent,
et la partie inférieure avec celle des instru-
ments à cordes. Le contraire ne peut avoir lieu
que quand la phrase est écrite en contrepoint
double : (*) les contrebasses (dont les cordes
sont les plus graves de tout l'orchestre) fai-
sant partie de la masse des instruments à cor-
des, il faut nécessairement que la partie qu'elles
exécutent soit bonne basse de l'harmonie.
Le renversement pourroit avoir lieu dans la
phrase précédente parcequ'elle est en contrepoint
double, ce qui se rencontre parfois sans le cher-
cher.

Même exemple que le
précédent exécuté en *Duo*
par les deux masses.

Dasselbe vorhergehen-
de Beispiel als *Duo* von
den beiden Orchester-
massen ausgeführt :

Flûtes, Hautbois
et Clarinettes.
Flöten, Oboen und
Clarinetten.

Cors et Bassons.
Hörner u. Fagotte.

Instruments à cordes.
Saiteninstrumente.

Instruments à vent en trois octaves différentes.
Blasinstrumente in 3 verschiedenen Octaven.

Instruments à cordes en trois octaves différentes, les contrebasses
jouant une octave plus bas que les Violoncelles.
Saiteninstrumente in 3 verschiedenen Octaven, (da die Contrebasse
stets um eine Octave tiefer spielt als geschrieben wird.)

(*) On appelle contrepoint double l'harmonie qui a la propriété de
se renverser.

(*) Man nennt doppelten Contrapunkt diejenige Harmonie, weil sie sich
umkehren lässt.

On a par ce moyen deux unissons différens réunis ce qui produit un grand effet quelquefois.

Man hat auf diese Weise 2 verschiedene vereinigte Unisono's, welche bisweilen eine grosse Wirkung hervorbringen.

Harmonie à deux ren-
due complète par cha-
que masse.

2-stimmige Harmonie, durch jede Masse vollständig ausgeführt.

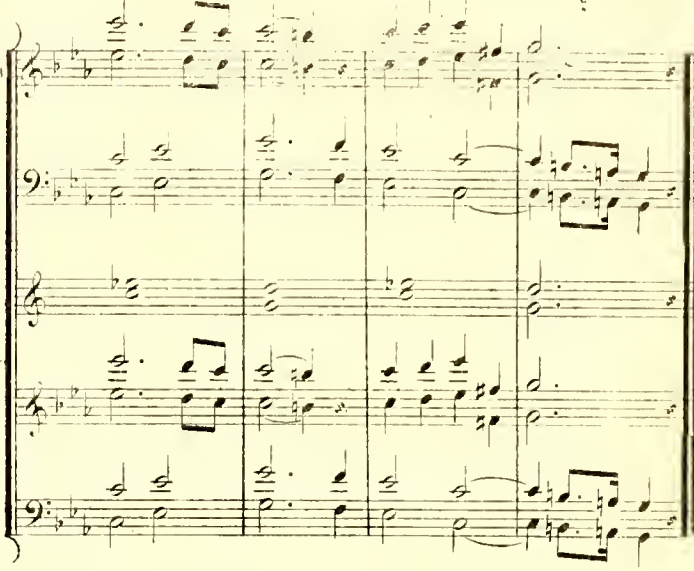
Flûtes, Hautbois
et Clarinettes.
Flöten, Oboen und
Clarinetten.

Bassons.
Fagotte.

Cors ajoutés au
Duo.
Hörner dem Duo
beigefügt.

Violons.
Violenen.

Altos et Basses.
Violonn. Bässe.



MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À TROIS AVEC LES DEUX MASSES. RÉUNIES.

Nous avons dit, plus haut qu'une masse toute entière peut être considérée comme un seul instrument; chaque masse pouvant aussi exécuter plusieurs parties de l'harmonie, on peut dans le *Trio* les distribuer de la manière suivante, savoir:

1^{re} Les deux parties hautes du *Trio* avec les instruments à vent, et la 3^{ème} partie (la Basse) avec les instruments à cordes à l'unisson. (*)

2^{de} La Basse et une des parties hautes du *Trio* avec les instruments à cordes, et l'autre partie haute avec les instruments à vent à l'unisson lorsque cette dernière chante d'une manière remarquable.

3^{de} Les trois parties du *Trio* avec les instruments à vent, et les mêmes avec les instruments à cordes en même temps.

Harmonie à 3. N^o 1.
3-stimmige Harmonie N^o 1.



ÜBER DIE ART, DIE 3-STIMMIGE HARMONIE DURCH BEIDE VEREINTE MASSEN AUSZUFÜHREN.

Wir sagten vorher, dass eine ganze Masse als ein einziges Instrument angesehen werden kann; da nun auch jede Masse mehrere Stimmen der Harmonie ausführen kann, so kann man sie im *Trio* folgenderweise vertheilen:

1^{tes}. Die 2 oberen Stimmen des *Trio* durch die Blasinstrumente, und die 3^{te} Stimme (den Bass) durch die Saiteninstrumente im Unison. (*)

2^{tes}. Der Bass und eine der hohen Stimmen des *Trio* durch die Saiteninstrumente, und die andere Oberstimme, wenn sie einen hervorstechenden Gesang enthält, durch die Blasinstrumente.

3^{tes}. Alle 3 Stimmen des *Trio* durch die Blasinstrumente und dieselben zugleich durch die Saiteninstrumente.

Harmonie à 3. N^o 2.
3-stimmige Harmonie N^o 2.



(*) Cette distribution est préférable lorsque la partie inférieure du *Trio* contient un trait de chant un peu

(*) Diese Art ist vorzuziehen, wenn die Unterstimme des *Trio* einen bedeutenderen Gedanken (Gesang) enthält.

Harmonie N° 1, rendue par les deux masses.
Harmonie N° 1, aus beiden Massen gesetzt.

Harmonie N° 2, rendue par les deux masses.
Harmonie N° 2, für beide Massen gesetzt.

Flûtes,
Flöten.

Hautbois et
Clarinettes,
Oboen und
Clarinetten.

Cors ajoutés,
Beigefügte
Hörner.

Bassons,
Fagotte.

Instrumentum à vent
à l'unisson d'un
La Bas de Trio.
Die Saiteninstrumente
einmündig mit den
Bässen des Trio.

Instrumentum à vent en duo dans trois octaves inférieures.
Blasinstrumente als Duo in 3 verschiedenen Octaven.

Position large.
Weite Lage.

Instrumentum à cordes
en duo.
Saiteninstrumente
als Duo.

Instrumentum à vent
en duo.
Blasinstrumente
als Duo.

Instrumentum à vent en duo dans trois octaves inférieures.
Blasinstrumente als Duo in 3 verschiedenen Octaven.

Position large.
Weite Lage.

Deux parties de Violon.
Zwei Violoninstrumente.

Les Altos à l'octave des Basses.
Die Violon eine Octave tiefer als die Bässe.

Dans les exemples suivants les deux Trios ci-dessus sont rendus par les deux masses séparées, ce qui complète l'harmonie dans chaque masse.

In den zwei folgenden Beispielen sind die obigen 2 Trios für die beiden abgesonderten Massengesetzt, wodurch in jeder Masse die Harmonie vollständig ist.

Flûtes et
Hautbois,
Flöten und
Oboen.

Clarinettes,
Clarinetten.

Cors,
Hörner.

Bassons,
Fagotte.

Violons,
Violinen.

Basses,
Bässe.

Hautbois à l'octave inférieure des Flûtes.
Die Oboen um eine Octave tiefer als die Flöten.

Clarinettes doublent les Bassons. (*)
Die Clarinetten verdoppeln die Fagotte. (*)

à 2

Les Altos avec les Violons octave plus bas ou avec les Basses octave plus haut.
Die Violon entweder mit den Violinen um eine Octave tiefer, oder mit den Bässen um eine Octave höher.

Instrumentum à vent
en duo.
Blasinstrumente
als Duo.

Instrumentum à vent en duo dans trois octaves inférieures.
Blasinstrumente als Duo in 3 verschiedenen Octaven.

Position large.
Weite Lage.

Deux parties de Violon.
Zwei Violoninstrumente.

Les Altos à l'octave des Basses.
Die Violon eine Octave tiefer als die Bässe.

(*) Lorsque le TRIO doit être exécuté seulement avec les instruments à vent, et plus particulièrement lorsque les Bassons font un trait de son, on fera bien de doubler (quand cela se pourra) les Bassons par les clarinettes.

(*) Wenn das TRIO nur von Blasinstrumenten ausgeführt werden soll, und vorzüglich wenn die Fagotte eine Gesangs-Passage zu machen wird, so wird man wohl thun, die Fagotte (wenn es möglich ist) durch die Clarinetten zu verdoppeln.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À 4 AVEC LES DEUX MASSES RÉUNIES.

Voici les différentes combinaisons dont cette harmonie est susceptible avec les deux masses.

1^{re} Les trois parties hautes exécutées en Trio par les instruments à vent et la quatrième partie (la Basse) par les instruments à cordes à l'unisson. 2^e Une partie haute exécutée par les instruments à vent à l'unisson, (*) et les trois autres par les instruments à cordes en Trio. 3^e Deux parties par les instruments à vent et les deux autres par les instruments à cordes, en ayant soin de placer dans la masse de ces derniers la partie la plus grave de l'harmonie, afin qu'elle soit exécutée par les Contrebasses. 4^e Les quatre parties rendues par chacune des deux masses comme si elles devoient exécuter le Quatuor séparément.

EXEMPLES. BEISPIELE.

Harmonie pour servir à la 1^{re} COMBINAISON.
Harmonie um die 1^{te} Zusammenstellung anschaulich zu machen.

1^{re} Combinaison
1^{te} Zusammenstellung.

Flûtes.
Flöten.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Cors ajoutés.
Beigelegte Hörner.

Bassons.
Fagotte.

Instruments à cordes
en unisson faisant la
Basse de l'harmonie.
Die Saiteninstrumente
bilden im Unisson die
Basse der Harmonie.

Les instruments à vent en TRIO.
Die Blasinstrumente als TRIO.

Position large.
Weite Lage.

ÜBER DIE ART, DIE 4-STIMMIGE HARMONIE DURCH BEIDE VEREINIGTEN MASSES HERVORZUBRINGEN.

Hier sind die verschiedenen Zusammenstellungen, deren diese Harmonie durch beide Massen fähig ist:

1^{ens}. Die 3 Oberstimmen als Trio durch die Blasinstrumente ausgeführt, und die vierte Stimme (der Bass) durch die Saiteninstrumente im Unison. 2^{ens}. Eine hohe Stimme durch die Blasinstrumente im Unison ausgeführt, (*) und die 3 andern als Trio für die Saiteninstrumente gesetzt. 3^{ens}. Zwei Stimmen durch die Blasinstrumente und die zwei andern durch die Saiteninstrumente ausgeführt, wobei man Sorge tragen muss, dass die unterste Stimme in diese letzteren komme, um durch die Contrabässe vorgetragen zu werden. 4^{ens}. Die 4 Stimmen durch jede der beiden Massen vollstimmig ausgeführt, als ob jede das volle Quartett allein vortragen müsste.

Harmonie pour servir à la 2^e COMBINAISON.
Harmonie um die 2^{te} Zusammenstellung anschaulich zu machen.

2^e Combinaison
2^{te} Zusammenstellung.

Flûtes, Hautbois et Clarinettes.
Flöten, Oboen und Clarinetten.
Cors ajoutés.
Beigelegte Hörner.

Bassons à l'unisson avec les autres instruments à vent.
Fagotte im Unisson mit den andern Blasinstrumenten.

1^{er} Violon.

1^{re} Violine.

2^d Violon.

2^{te} Violine.

Altos ajoutés à l'harmonie.
Violen der Harmonie beigelegt.

Basses.

Bässe.

(*) Il est clair que pour faire ressortir cette partie avec tant de force il faut qu'elle soit susceptible d'intérêt.

(*) Natürlicherweise muss dieselbe Stimme, um mit so grosser Kraft hervorzutreten, besonders interessant seyn.

(**) Les parties hautes de l'harmonie sont, comme on peut le voir, réunies dans la distribution de la masse des instruments à vent; cela

(**) Die Oberstimmen der Harmonie sind, wie man sieht, bei der Vertheilung in die Masse der Blasinstrumente, umgekehrt gesetzt; dieses kann

combinaison ne s'emploie avec succès que lorsque l'Harmonie à 4 peut présenter dans chaque masse une bonne Harmonie à deux comme dans l'exemple suivant :

Harmonie pour servir à la 5^{me} combinaison.
Harmonie um die 5^{te} Zusammenstellungsart zu zeigen.

Flûtes à l'octave (Hauts-bois et Clarinettes)
Die Flöten in der Octav, Oboen und Clarinetten.

Bassons.
Fagotte.

Saiteninstrumente.

Alto octaves plus haut que les Basses.
Die Violon um eine Octav höher als die Bässe.

Die 5^{te} Zusammenstellung wird nur dann in Erfolg angewendet, wenn die 4-stimmige Harmonie in jeder Masse eine gute 2-stimmige Harmonie bilden kann, wie im folgenden Beispiele:

Même harmonie rendue avec les deux masses d'orchestre.
chacune fait un D1 O.
Dieselbe Harmonie von beiden Massen ausgeführt,
wovon jede ein D1 O bildet.

Quant à la 4^{me} combinaison qui consiste à mettre toutes les parties de l'harmonie à 4 dans chaque masse, on procédera de la même manière que nous avons indiquée plus haut en parlant des instruments à vent séparément pris, et on n'aura dans ce cas, qu'à joindre cette masse à celle des instruments à cordes.

On peut quelque fois placer avec succès dans toute la masse des instruments à vent à l'unisson, une longue tenue sur la dominante, tandis que les instruments à cordes font une harmonie à 2, 3, ou 4 parties; mais cette harmonie ne peut être que l'accord de la tonique et celui de la dominante.

In Betreff der 4^{ten} Zusammenstellung, welche darin besteht, dass jede Masse an sich eine 4-stimmige Harmonie bilde, so ist dabei eben so zu verfahren, wie wir früher angezeigt haben, als die Rede von den Blasinstrumenten allein war, und man hat, in diesem Falle, nur die Masse der Blasinstrumente jener der Saiteninstrumente anzufügen.

Man kann bisweilen mit gutem Erfolg für die ganze Masse der Blasinstrumente eine lange Haltung auf der Dominante, im Unison setzen, während die Saiteninstrumente eine 2-, 3-, oder 4-stimmige Harmonie ausführen; doch kann diese Harmonie nur aus dem Tonica- und Dominanten-Accorde bestehen.

peut se faire lorsque ces parties ne font que des accords plaqués et que la Basse chante. Si on ne vouloit pas intervertir l'ordre dans le quel elles sont d'abord présentées, on ferait comme dans l'exemple suivant :

geschehen, wenn diese Stimmen nur feste Accorde bilden, und wenn der Bass den Gesang führt. Wenn man aber die Ordnung nicht umkehren will, so wie sie anfangs als Aufgabe geschrieben worden sind, so wäre es wie im folgenden Beispiele zu schreiben:

Flûtes.
Cours.
Hautbois et
Clarinettes.
Bassons.
Fagotte.

Flöten.
Hörnner.
Oboen und
Clarinetten.
Fagotte.

Cette manière est plus souvent préférée pour éviter les Quintes détendues.
Diese Art ist oft vorzuziehen, um die beiden Quinten zu vermeiden.

Les Bassons qui dans ce cas ne peuvent que doubler l'une ou l'autre partie de l'harmonie, donnent une mauvaise Basse à la masse des instruments à vent. Ils ne peuvent les doubler ainsi que lorsque tous les instruments à cordes en unisson exécutent la partie la plus grave de l'harmonie, ce qui donne à cette partie une force plus que suffisante pour qu'elle puisse servir de Basse à la masse des instruments à vent.

Die Fagotte, welche in diesem Falle nur die eine oder andere Oberstimme der Harmonie verdoppeln können, geben der Blasinstrumentenmasse eine schlechten Bass. Sie können diese Verdopplung nur dann übernehmen, wenn alle Saiteninstrumente im Unison die tiefste Stimme der Harmonie, also den guten Bass ausführen; was dieser Stimme eine solche Kraft gibt, als Bass zu allen Blasinstrumenten zu dienen.

EXEMPLE d'une tenue de tous les instruments à vent à l'unisson qui doublent le SOL dix fois dans cinq octaves différentes.
 BEISPIEL einer Haltung aller Blasinstrumente im Unison, welche das G zehnmal in fünf verschiedenen Octaven verdoppeln.

Flûtes, Hautbois.
 Clarinettes.
 Flöten, Oboen,
 Clarinetten.

Cors et Bassons.
 Hörnern, Fagotte.

Violons.
 Violinen.

Altos.
 Violon.

Basses.
 Bässe.

En ajoutant à cette tenue les instruments à vent bruyans tels que les Trompettes, Trombones et Timbales, on pourroit doubler cette note 15 à 16 fois, ce qui produiroit un effet extraordinaire.

Le SOL du 2^d Basson et du 2^d Cor n'est pas, comme il paraît ici à l'oeil, la note la plus grave de l'harmonie, les Contrebasses jouant une octave au-dessous des Violoncelles et les cors ne pouvant pas ici transposer plus bas.

L'EXEMPLE SUIVANT PEUT SERVIR DANS
 UN CAS EXTRAORDINAIRE :

Trait de chant dans les instruments à vent à l'unisson accompagné par les instruments à cordes.
 Gesangsphrase für die Blasinstrumente im Unison, von den Saiteninstrumenten begleitet.

Flûtes, Hautbois.
 Clarinettes.
 Flöten, Oboen,
 Clarinetten.

Bassons.
 Fagotte.

Violons.
 Violinen.

Altos.
 Violon.

Basses.
 Bässe.

L'harmonie sur la pédale peut se faire de deux manières avec les deux masses :

1^{re} La pédale peut être placée dans la masse

Wenn man zu dieser Haltung noch die Leerinstrumente, (die Trompeten, Posannen und Pauken) beifügen wollte, so könnte diese Note 15 = bis 16 = mal verdoppelt werden, was eine ausserordentliche Wirkung hervorbrächte.

Das G des 2^{ten} Fagotts und des 2^{ten} Horns ist nicht, wie es hier den Anschein hat, die tiefste Note der Harmonie, da die Contrabässe um eine Octave tiefer als die Violoncellen spielen, und die Hörner hier nicht mehr tiefer versetzen können.

DAS FÖLGENDE BEISPIEL KANN IN EINEM
 BESONDEREN FALLE DIENLICH SEYN:

Die Harmonie über dem Orgelpunkt kan von beiden Massen auf 2 Arten ausgeführt werden :

1^{te} Der Orgelpunkt kann für die Masse der

ces instrumens à cordes à l'unisson, et l'harmonie exécutée par la masse des instrumens à vent : p.e. Saiteninstrumente gesetzt, und die Harmonie durch die Masse der Blasinstrumente ausgeführt werden; z.B.

Flûtes.
Flöten.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Bassons.
Fagotte.

Instrument à cordes
à l'unisson, sans
pedale.
Saiteninstrumente
im Unison, ohne
Pedal.

Instrument à cordes
à l'unisson, avec
pedale.
Saiteninstrumente
im Unison, mit
Pedal.

Harmonie à l'exécution par les instrumens à vent.
Stimmige Harmonie von den Blasinstrumenten ausgeführt.

Pédale sur la dominante.
Orgelpunkt auf der Dominante.

2^e La pédale peut être placée dans les instrumens les plus graves des deux masses à l'unisson et l'harmonie exécutée par les instrumens hauts des deux masses, par exemple :

2^{tes} Der Orgelpunkt kann für die tiefsten Instrumente beider Massen im Unison gesetzt und die Harmonie von allen hohen Stimmen beider Massen ausgeführt werden : z.B.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Bassons.
Fagotte.

Cor et Trombones.
Hörner u. Posannen.

Timballes.
Pauken.

Violons.
Violinen.

Altus.
Violen.

Violoncelles.
Violoncellen.

Contrechasses.
Contrabässe.

Flûtes octave plus haut que les Hautbois.
Die Flöten um eine Octave höher als die Oboen.

Ces instrumens sont nécessaires pour renforcer la pédale, qui peut être trop faible étant exécutée par elle seule.
Diese Instrumente sind notwendig, um den Orgelpunkt zu verstärken, welcher, nur von den Contrabässen allein, zu schwach seyn könnte.

Pour donner une juste idée de la Quantité de sons que tous les instruments d'un grand orchestre fournissent à la fois dans une position d'harmonie large et pleine, nous figurerons cette quantité sur trois portées seulement en prenant pour cet objet la pédale précé-

Um einen richtigen Überblick über die Anzahl von Tönen zu geben, welche alle Instrumente eines grossen Orchesters in einer weiten und vollen Lage auf einmal geben und umfassen können, werden wir diese Anzahl hier nur auf drei Zeilen darstellen, indem wir hierzu das vorhergehende Orgelpunkt-Beispiel nehmen:



Ce qui embrasse 5 octaves, c'est-à-dire depuis jusqu'au . L'oreille saisissant déjà avec peine cette masse de sons, quoiqu'ils soient presque rendus en accords plaqués, on peut juger du mauvais effet que produirait la même masse avec une harmonie qui ne serait pas large, pure et franche.

Quand les instruments à cordes font des *Croches*, *Trioles* ou *doubles croches*, et particulièrement dans les mouvements vifs, il faut que les instruments à vent fassent des accords plaqués autant que possible. p.e.:

Dieses umfasst 5 Octaven, nämlich von bis . Da das Gehör schon diese Masse von Tönen kaum auffassen kann, obschon sie fast alle in festen Accorden gegeben werden, so kann man sich den üheln Effekt vorstellen, den dieselbe Masse hervorbrächte, wenn sie nicht weit ausgedehnt, rein und frei wäre.

Wenn die Saiteninstrumente *Achteln*, *Triolen*, und *Sechzehnteln* auszuführen haben, und vorzüglich in schnellen Zeitmassen, müssen die Blasinstrumente so viel als möglich nur feste Accorde anschlagen, z.B.:

Flutes.
Flöten.

Hautbois.
Oboen.

Clarinettes.
Clarinetten.

Cors en F.
Hörner in C.

Bassons.
Fagotte.

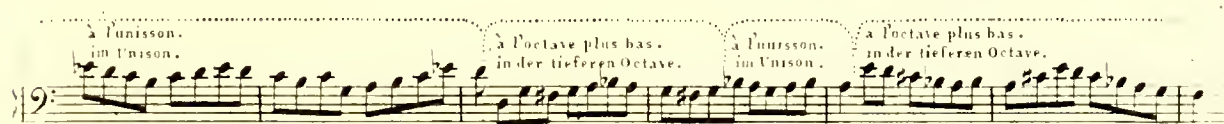
1^{re} Violon.
1^{re} Violin.

2^{de} Violon.
2^{te} Violin.

Altos.
Violen.

Basses.
Bässe.

Cependant il est permis de doubler les instruments à cordes par les instruments à vent en gardant le même mouvement dans les parties, pourvu qu'il ne soit pas trop vif et qu'il puisse être exécuté facilement. Ainsi les Flûtes, les Hautbois ou les Clarinettes pourroient aller en unisson avec les premiers Violons; les seconds Violons pourroient être doublés par les Clarinettes ou les Bassons; les Altos pourroient l'être par les Flûtes, les Hautbois, les Clarinettes ou les Bassons; ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave supérieure ou inférieure selon le diapason de l'instrument. Quelquefois, pour faciliter l'exécution, ce doublement se fait partie à l'unisson, partie à l'octave. Ainsi les Bassons pourroient doubler les seconds Violons ci-dessus de la manière suivante:



Toutes ces nuances, dans l'emploi des instruments à vent, n'ont d'autre but que de rendre les idées de l'Auteur avec variété et franchise.

Les masses d'orchestre réunies peuvent s'employer dans les Ouvertures, dans les Symphonies, dans les ritournelles des airs et des morceaux d'ensemble, dans les chœurs, dans les airs de danse, de pantomime, dans les marches triomphales et enfin partout où il s'agit de produire de grands effets et de rendre des images fortes; mais dans tous ces cas il ne faut jamais que l'emploi en soit permanent, sans quoi il dégénère toujours en bruit. Pour que ces masses produisent de l'effet, il faut s'en servir par intervalles après des silences plus ou moins longs: 8, 16 ou 24 mesures de suite sont toujours suffisantes. Cependant on peut, entérinant, les prolonger de quelques mesures de plus, parce que si l'attention est distraite, ou épuisée, au moins la fin du morceau prévient l'ennui qui en résulterait.

D'après toutes ces remarques il est clair que la manière la plus désavantageuse de traiter un orchestre est d'employer sans cesse les masses; on use ainsi toutes ses ressources à la fois et on

Übrigens ist es erlaubt, die Saiteninstrumente mit den Blasinstrumenten zu verdoppeln, wenn in den Stimmen dieselbe Bewegung beibehalten wird, vorausgesetzt, dass das Tempo nicht allzu schnell sei und die Figuren leicht ausgeführt werden können. So könnten die Flöten, die Oboen oder Clarinetten mit den ersten Violinen im Unison zusammen gehen; die zweiten Violinen könnten durch die Clarinetten oder Fagotte verdoppelt werden; die Violoncellen es mit den Flöten, den Oboen, Clarinetten oder Fagotten; was alles entweder im Unison, oder in der Ober- oder Unter-Octave, je nach dem Umfang und der Stimmlage des Instrumentes zu setzen ist. Manchmal um die Ausübung zu erleichtern, geschieht diese Verdopplung bald im Unison, bald in der Octave. So könnten die Fagotte die obige zweite Violine auf folgende Weise verdoppeln:

Alle diese Verschiedenheiten im Gebrauch der Blasinstrumente haben keinen andern Zweck als die Gedanken des Autors mit Abwechslung und Freiheit darzustellen.

Die vereinigten Orchestermassen können angewendet werden: in den Ouverturen, in den Sinfonien, in den Vorspielen (*Ritornellen*) der Arien und Ensemblestücke, in den Chören, in den Tanzstücken, im Ballet und der Pantomime, in Festmärschen, und endlich überall, wo es sich darum handelt grosse Wirkungen hervorzubringen, und kräftige Bilder darzustellen; aber in allen diesen Fällen darf deren Gebrauch nie ununterbrochen fort dauern, da er sonst immer in Lärm ausartet. Wenn diese Massen wirksam seyn sollen, so muss man sich derselben nach längeren oder kürzeren sanfteren und ruhigeren Zwischenräumen bedienen: 8, 16, oder 24 Takte reichen immer hin. Doch kann man, beim Schlusse, dieselben um einige Takte verlängern, weil, wenn die Aufmerksamkeit zerstreut oder erschöpft ist, wenigstens das Ende des Tonstückes der Langeweile zuvorkommt, welche daraus entstünde.

Nach diesen Bemerkungen ist es klar, dass die ungünstigste Art, das Orchester zu behandeln, jene ist, die Massen unanhörlich zu beschäftigen; man nützt da alle seine Hilfsquellen auf einmal ab.

se prive des moyens de varier les effets : tous les morceaux ont dans ce cas la même couleur et se ressemblent malgré la différence des idées .

Les chœurs forment encore une masse à part ; en les unissant à l'Orchestre complet, on a trois masses à traiter à la fois .

Quand le chœur n'est pas à l'unisson, il doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite de l'Orchestre . On doit le traiter comme une des deux masses dont nous avons déjà parlé .

L'orchestre complet est souvent trop fort pour le chœur, qui alors ne doit être accompagné qu'avec l'une des deux masses, et c'est ordinairement celle des instruments à cordes que l'on choisit de préférence pour cet objet ; principalement dans les morceaux calmes et doux .

Lorsqu'un compositeur veut n'accompagner que sa voix qu'avec les instruments à vent, il faut les traiter en solo, c'est-à-dire n'en employer qu'un seul de chaque espèce excepté dans les terminaisons où toute la masse peut devenir nécessaire .

L'orchestre en masse est imposant et se prête peu à des idées légères ; cependant comme on est quelquefois obligé de s'en servir dans les productions de ce genre, il faut dans ce cas :

1^{re} Eviter l'emploi des instruments criards et bruyans .

2^{de} Ne pas choisir des positions d'harmonie larges et pleines en même tems et autant que possible .

3^{de} Doubler simplement à l'unisson les instruments à cordes par les instruments à vent .

4^{de} Employer les *mezzo-forte* de préférence aux *forte* .

DES INSTRUMENTS BRUYANS.

De tous les instruments éclatans et bruyans on n'admet communément dans les grands orchestres que les *Trompettes*, les *Trombones*, la petite *Flûte* et les *Timbales*. Les autres ne sont bons qu'en plein air et doivent être bannis de tout local consacré à la musique .

und beraubt sich der Mittel, die Wirkungen abwechseln zu lassen : alle Stücke haben in solichem Falle nur eine Farbe, und sind einander, trotz der Verschiedenheit der Gedanken, ähnlich .

Die Chöre bilden für sich insbesondere auch noch eine Masse ; bei ihrer Vereinigung mit dem vollständigen Orchester hat man also drei Massen zugleich zu behandeln .

Wenn der Chor nicht im Unison geht, so muss er, abgesehen vom Orchester, immer eine gute 2-, 3-, oder 4-stimmige Harmonie bilden . Man muss ihn so behandeln wie eine von den andern, schon besprochenen Massen .

Das vollständige Orchester ist oft für den Chor zu stark, welcher sodann nur von einer der beiden Massen begleitet werden soll, und in diesem Falle sind es die Saiteninstrumente, welche man vorzugsweise, besonders in sanften und ruhigen Stücken, zu diesem Zwecke wählt .

Wenn der Tonsetzer eine Singstimme nur mit Blasinstrumenten begleiten lassen will, so muss er diese letzteren nur Solo, das heisst, von jeder Gattung nur Eines dazu anwenden, ausgenommen in den Schlüssen, wo die ganze Masse nöthig werden kann .

Das ganze Orchester in Masse gebiethet durch seine Grossartigkeit Achtung, und eignet sich wenig zu leichten unbedeutenden Ideen ; da man in's dessen sich auch seiner bisweilen zu Compositionen dieser Gattung bedienen muss, so muss man in diesem Fall :

1^{ten} Den Gebrauch der schreienden und lermenden Instrumente vermeiden ;

2^{ten} Zugleich, und soviel als möglich keine weiten und vollen Lagen wählen ;

3^{ten} Muss man die Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente nur im Unison verdoppeln .

4^{ten} Häufiger die *Mezzo-forte's*, als die wirklichen *Forte's* anwenden .

VON DEN LÄRM-INSTRUMENTEN.

Von all den Getöse erweckenden und lärmenden Instrumenten werden in den grossen Orchestern gemeinlich nur die *Trompeten*, die *Posaunen*, die kleine *Flûte* (*Flauto piccolo*) und die *Pauken* in Anwendung gebracht . Die andern sind nur in freyer Luft an ihrem Orte, und sollten aus jedem der Musik geweihten Orte wegbleiben .

La petite *Flûte* est souvent trop perçante à cause de ses sons aigus, qui la font planer au-dessus de tous les autres instrumens: elle doit principalement servir à varier le diapason. C'est pourquoi il ne faut pas en abuser afin de ne pas détruire l'effet qu'elle peut produire lorsqu'elle devient véritablement nécessaire.

Les *Trompettes* sont des instrumens criards dont il faut se servir le moins souvent possible; on les emploie ainsi que les *Trombones* et les *Timballes* dans le fort de l'orchestre complet pour en augmenter l'effet et nuancer les masses.

On traite rarement ces instrumens en *Solo*. Cependant lorsqu'ils sont réunis aux Cors, ils sont propres à rendre une idée d'un genre lugubre. Cet effet est particulier aux instrumens de cuivre; mais il faut trouver une harmonie à 4 en accords plaqués qu'ils puissent exécuter franchement et les isoler des autres instrumens de l'orchestre, qui par leur rapprochement pourraient empêcher d'en sentir tout l'effet.

EXEMPLE.

Harmonie à quatre.
4-stimmige Harmonie.



Ce qu'on distribuera de la manière suivante.
Was auf folgende Art zu vertheilen wäre:

Trompettes en UT.
Trompeten in C.

Cors en SOL.
Hörner in G.

3 Trombones.
3 Posannes.

Timballes en Sol et Ré.
Pauken in G. & D.

Die kleine *Flöte* ist zuweilen allzu durchdringend wegen ihren scharfen Tönen, welche sie über alle andern Instrumente schweben lassen; sie soll vorzüglich dazu dienen, den Umfang des Tonreiches zu vergrößern. Daher darf man sie nicht missbrauchen, um die Wirkung nicht zu vernichten, welche sie am nöthigen und rechten Platze wirklich hervorbringen kann.

Die *Trompeten* sind schreiende Instrumente, deren man sich so selten wie möglich bedienen soll; man gebraucht sie, so wie die Posannen und Pauken in dem *Forde* des vollständigen Orchesters, um dessen Wirkung zu vermehren und die Massen zu unterscheiden.

Selten gebraucht man diese Instrumente *Solo*. Indessen wenn sie mit den Hörnern vereinigt sind, so sind sie geeignet, die Idee von Trauermusiken auszudrücken. Diese Wirkung ist den Blechinstrumenten eigenthümlich; doch muss man dazu eine 4-stimmige Harmonie in festen Accorden finden, welche sie frey ausführen können, und sie müssen von allen andern Orchesterinstrumenten abgesondert werden, welche durch ihre Ähnlichkeit deren Wirkung schwächen könnten.

BEISPIEL.

Dans ces sortes de combinaisons les Quintes et les Octaves cachées ou réelles sont inévitables, parce qu'on est forcé de porter uniquement son attention à n'employer que les notes que ces instrumens peuvent faire, et à éviter celles qu'ils n'ont pas, ou qu'ils ne peuvent rendre que très imparfaitement.

DE L'EMPLOI DE L'UNISSON DANS L'ORCHESTRE.

L'unisson joue un grand rôle dans l'orchestre; il faut l'employer souvent. Quand on s'en sert pour rendre une idée mélodique, un chant franc, il est toujours d'un effet sûr. Il varie l'harmonie avec intérêt en la faisant reposer par intervalle, sans que l'orchestre perd de sa force ni de sa plénitude.

L'unisson est susceptible de différentes modifications, savoir :

- 1^o L'unisson avec les instrumens à cordes seuls.
- 2^o L'unisson avec les instrumens à vent seuls.
- 3^o L'unisson avec les instrumens à cordes et à vent réunis;
- 4^o L'unisson varié de différentes manières, comme par exemple :

N^o 1. Unisson Syncope.
Sinkopirter Unisson.

N^o 2. Unisson varié par des petites notes.
Durch Vorschläge veränderter Unisson.

N^o 3.

N^o 4.
Coupe par des pauses.
Durch Pausen unterbrochen.

N^o 5.

In dieser Art von Zusammenstellung sind die verdeckten oder wirklichen Quinten und Octaven nicht zu vermeiden, weil man genöthigt ist, seine Aufmerksamkeit einzig darauf zu richten, dass nur die Töne gebraucht werden, welche diese Instrumente auszuführen im Stande sind, und dass alle vermieden werden, welche sie gar nicht besitzen, oder nur sehr unvollkommen hervorbringen könnten.

VOM GEBRAUCHE DES UNISONS IM ORCHESTER.

Der Unisson spielt im Orchester eine grosse Rolle; man muss ihn oft anwenden. Wenn man sich seiner bedient, um eine melodische Idee, einen bestimmten Gesang auszuführen, so ist er stets von sicherer Wirkung. Er bringt in die Harmonie eine interessante Abwechslung, indem er sie eine Zeitlang ruhen lässt, ohne dass das Orchester seine Stärke und Fülle verliert.

Der Unisson ist verschiedener Veränderungen fähig; nämlich :

- 1^{ten} Der Unisson mit den Saiteninstrumenten allein.
- 2^{ten} Der Unisson mit den Blasinstrumenten allein.
- 3^{ten} Der Unisson der vereinten Saiten- und Blasinstrumente.
- 4^{ten} Der Unisson auf verschiedene Arten verändert, (*varirt*) wie z. B.



OBSERVATIONS SUR LES DIFFÉRENS INSTRUMENS DONT L'ORCHESTRE SE COMPOSE.

Il est indispensable de connaître l'étendue et les moyens des instrumens pour les quels on veut composer; c'est une étude importante et qu'on ne doit point négliger. On espérerait en vain puiser ces connaissances dans les livres; c'est dans les orchestres mêmes qu'il faut les chercher, c'est en fréquentant et en consultant souvent les artistes, qu'on peut les acquérir: elles sont enfin le fruit de l'expérience et du travail. Je suis donc bien loin de vouloir donner ici une théorie de chacun d'eux. Cette matière n'appartient pas d'ailleurs à un traité d'harmonie. Je me bornerai seulement à indiquer l'étendue, c'est-à-dire la quantité de sons de chaque instrument usité dans l'orchestre, en y joignant quelques remarques indispensables.

ÉTENDUE DES INSTRUMENS À CORDES. (*)

DU VIOLON.



Dans l'orchestre (**) pas plus haut que
Im Orchester (**) aber nicht höher als



(*) Lorsque je n'indique cette étendue qu'avec les deux notes extrêmes, c'est que l'instrument a toutes les intermédiaires, c'est-à-dire tous les demi-tons renfermés entre ces deux notes.

(**) Les sons les plus hauts de presque tous les instrumens sont difficiles à exécuter et ne peuvent se rendre qu'avec beaucoup d'adresse. C'est par cette raison que l'étendue des instrumens est plus bornée dans l'orchestre que dans le Concerto. La musique d'orchestre doit pouvoir s'exécuter à première vue et on étudie celle du Concerto.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE VERSCHIEDENEN INSTRUMENTE, AUS WELCHEN DAS ORCHESTER BESTEHT.

Es ist unerlässlich, den Umfang und die Mittel der Instrumente zu kennen, für welche man componiren will; diess ist ein wichtiges Studium, welches man nicht versäumen darf. Man würde vergebens diese Kenntnisse in Büchern zu erschöpfen hoffen; in den Orchestern selber ist es, wo man sie suchen muss; nur wenn man diese oft besucht und die Künstler derselben zu Rathe zieht, kann man sie erlangen: endlich sind sie auch die Frucht der Erfahrung und des Fleisses. Ich bin daher weit entfernt, hier von Jedem derselben eine Theorie geben zu wollen. Überdiess gehört dieser Gegenstand nicht in ein Lehrbuch der Harmonie. Ich werde mich nur darauf beschränken, den Umfang das heisst die Zahl der Töne anzuzeigen, welche jedes, dem Orchester angehörige Instrument besitzt, indem ich einige unerlässliche Anmerkungen beifüge.

UMFANG DER SAITENINSTRUMENTE. (*)

VON DER VIOLINE.

(*) Wenn ich diesen Umfang nur durch die 2 äussersten Noten anzeige, geschieht es, weil das Instrument alle zwischen liegenden, nämlich halbe Töne, die zwischen beiden eingeschlossen sind, besitzt.

(**) Die höchsten Töne von fast allen Instrumenten sind schwierig und können nur mit vieler Geschicklichkeit ausgeführt werden. Aus dieser Ursache ist der Umfang der Instrumente im Orchester viel beschränkter, als im Concerto. Die Orchestermusik muss schon beim ersten Lesen (à première vue) ausgeführt werden können, während das Concerto studiert und geübt werden muss.

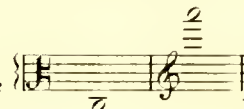
Le second de chaque instrument, lorsqu'il joue avec son premier, s'écrit toujours plus bas que lui, à moins que quelque cause particulière ne force de s'écarter de cette règle.

DE L'ALTO.

Alto dans l'orchestre.
Viola im Orchestre



Dans le concerto il peut avoir l'étendue:
im Concert kann es den Umfang haben von:

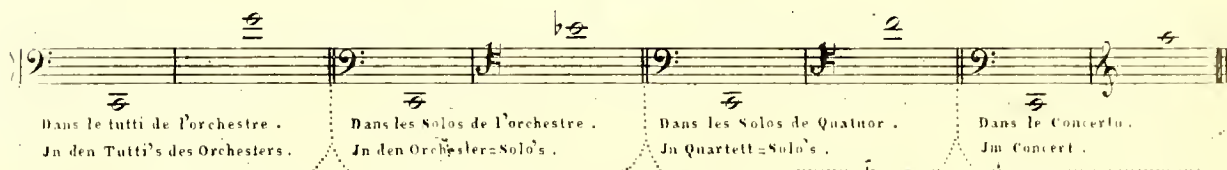


VON DER VIOLA. (ALTO, ODER BRATSCHE.)

DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a les mêmes cordes que l'Alto, une octave plus bas. Le timbre de cet instrument est remarquable, particulièrement dans les cordes hautes; c'est par cette raison qu'on lui donne souvent des *solos* dans les orchestres.

Das Violoncell hat dieselben Saiten wie die Viola, nur um eine Octave tiefer. Der Klang dieses Instrumentes ist, besonders in den oberen Octaven, ausgezeichnet. Daher gibt man ihm oft im Orchester einen *Solo* = Gesang.



Lorsque les Violoncelles doivent jouer seuls dans l'orchestre, c'est à dire dans les Contrebasses, il faut l'indiquer par le mot *Violoncelli*, ce qui sousentend *Violoncelli soli*. Quand les Contrebasses doivent reprendre avec les Violoncelles, on l'indique par le mot *tutti* ou *Bassi*. Quand les *Solos* des Violoncelles sont dans les cordes hautes on les écrit de préférence sur la clef d'Ut quatrième ligne.

Wenn die Violoncell's im Orchester allein, das heisst ohne Contrabässe, spielen sollen, so muss man dieses durch das Wort *Violoncelli* anzeigen, worunter man *Violoncelli soli* versteht. Wenn die Contrabässe wieder gemeinschaftlich mit den Violoncell's gehen sollen, so zeigt man es durch das Wort *tutti* oder *Bassi* an. Wenn die *Solos* auf dem Violoncell in die oberen Octaven steigen, so werden sie besser im *Tenor* = Schlüssel geschrieben.

DE LA CONTRE-BASSE.

Les sons que la Contrebasse donne se trouvent naturellement à une octave plus bas qu'ils ne sont indiqués par les notes.

La Contrebasse est un instrument très important dans un orchestre. Elle exécute ordinairement la partie de Violoncelle conjointement avec ce dernier. Cela peut toujours se faire, quand cette partie est simplement écrite et que les notes ne s'y succèdent pas avec trop de rapidité. Mais quelquefois les Violoncelles ont des gammes dans des tons peu usités, ou des traits difficiles que la contrebasse ne peut faire;

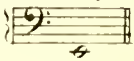
VOM CONTRABASS.

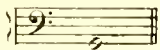
Die vom Contrabass ausgeführten Töne klingen natürlicherweise um eine Octave tiefer als sie geschrieben werden.

Der Contrabass ist ein sehr wichtiges Instrument im Orchester. Er führt gemeiniglich die Stimme des Violoncells mit diesem letzteren vereint aus. Dieses kann immer geschehen, wenn diese Stimme einfach geschrieben ist, und die Töne in derselben nicht allzusehr schnell nach einander folgen. Aber bisweilen bekommen die Violoncells Passagen und Scalas in wenig gebräuchlichen Tonarten oder schwierige Stellen welche der Contra-

quelquefois aussi ils ont des passages dont l'effet serait détruit par la confusion qui résulte toujours de la rapidité des sons sur un instrument aussi grave.

Les joueurs de contre-basse ont, il est vrai, l'habitude de simplifier les parties de Violoncelles et de ne prendre que les notes réelles des accords; mais simplifier une partie en détail au juste les notes qu'il convient de retrancher, et n'exécuter les autres qu'avec leur valeur nécessaire, exige du temps, de la méditation et des connaissances en harmonie; le joueur de Contrebasse qui souvent n'est pas harmoniste et qui, en poursuivant la mesure, n'a pas même le temps de réfléchir, doit fréquemment se tromper. C'est donc aux auteurs qu'il appartient de faire ce travail, et nous leur conseillons, pour leur propre intérêt, de ne jamais le négliger. Ils écriront dans ce cas une double partie de Basse: l'une pour les Violoncelles et l'autre (aussi simple que possible) pour les contrebasses.

Il y a des contrebasses à 3 et à 4 cordes. Celles à 4 cordes vont jusqu'au  mais il vaut

mieux ne descendre que jusqu'au 

quand on écrit les contrebasses sur une portée à part, parcequ'en France et en Italie on ne se sert que de celles à 3 cordes.

Nota. Lorsqu'on écrit pour les instruments à cordes, on emploie souvent des doubles cordes, c'est-à-dire qu'on fait faire au Violon, Alto et Violoncelle 2, 3 et jusqu'à 4 sons différents à la fois. On fera bien de ne tenter cela que quand on connaîtra bien ces instruments, afin de ne pas écrire des choses, qu'il serait impossible d'exécuter.

ÉTENDUE DES INSTRUMENTS À VENT.

DE LA FLÛTE.

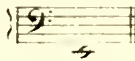


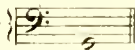
C'est à cet instrument que l'on donne les notes les plus hautes de l'orchestre. Diesem Instrumente gibt man die höchsten Töne des Orchesters.

bass nicht mit ausführen kann, bisweilen bekommen sie auch Figuren, deren Wirkung durch die Verwirrung zerstört wurde, welche aus der Schnelligkeit der Ton auf einem so tiefen Instrument, wie der Contrabass ist, nothwendig entstehen müsste.

Zwar haben die Spieler des Contrabasses die Gewohnheit, die Stimme des Violoncelles zu vereinfachen, und nur die wesentlichen Noten der Accorde zu nehmen; aber das Vereinfachen einer Stimme durch ein richtiges Absondern der wegzulassenden Noten, um nur die andern wesentlichen nach ihrem nothwendigen Werthe anzuführen, bedarf Zeit-Nachdenken und Harmonie-Kenntniß; der Spieler des Contrabasses aber, der häufig kein Harmoniker ist, und der auch, dem Zeitmangel nachfolgend, oft nicht einmal die Zeit zum Nachdenken hat, muss sich da oft täuschen. Daher kommt es den Tonsetzern zu, diese Sonderung vorzunehmen, und wir rathen ihnen, zu ihrem eigenen Vortheil, selbnie zu vernachlässigen. Sie haben also in solchem Falle eine zweifache oder zweizeilige Bassstimme zu schreiben; die eine (obere) für das Violoncello, und die andere (so einfach als möglich,) für den Contrabass.

Es gibt 3-saitige und 4-saitige Contrabässe.

Die 4-saitigen gehen bis  doch ist es

besser, nicht tiefer als bis  zu schreiben

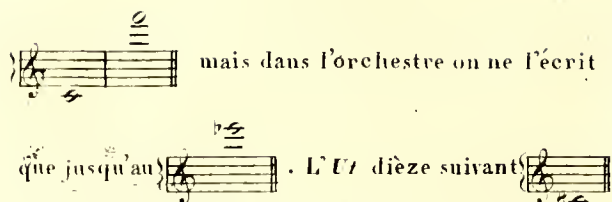
wenn man die Contrabassstimme auf einer besondern Zeile schreibt, weil man in Frankreich und in Italien sich nur der 3-saitigen bedient.

Nota. Wenn man für Saiteninstrumente schreibt, gebraucht man oft Doppelsaiten, das heisst, man lässt die *Violine*, die *Viola*, oder das *Violoncello* 2, 3, bis 4 verschiedene Töne zugleich anschlagen. Man wird wohl thun, dieses nicht eher zu wagen, als bis man diese Instrumente gut kennen gelernt hat, um nicht Sätze zu schreiben, deren Ausführung unmöglich ist.

UMFANG DER BLASINSTRUMENTE.

VON DER FLÖTE.

DU HAUTBOIS.

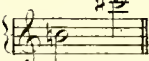


n'a pas été employé jusqu'à présent parce que la plupart des artistes qui jouent de cet instrument, ont négligé de se le procurer au moyen d'une clef qu'il est facile d'adopter. Mais comme plusieurs d'entre eux l'ont déjà fait, il faut espérer que l'usage en deviendra général.

DE LA CLARINETTE.



sont très douces; on les emploie souvent pour briser les accords. Elles s'appellent: *notes du chalumeau*.

Les notes renfermées entre  sont plus sonores et plus brillantes.

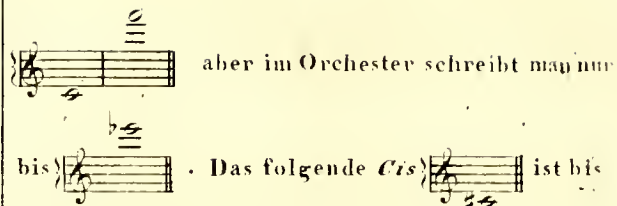
Les notes plus hautes que  sont très difficiles à adoucir.

Il y a 3 Clarinettes, savoir en *La*, en *Si* et en *Ut*. Lorsqu'elle est en *Ut* elle exécute les notes telles qu'elles sont écrites, c'est-à-dire sans transposer. Celle en *Si* joue une 2^e majeure plus bas qu'il n'est indiqué par les notes. En ce cas l'étendue précédente se change en celle-ci



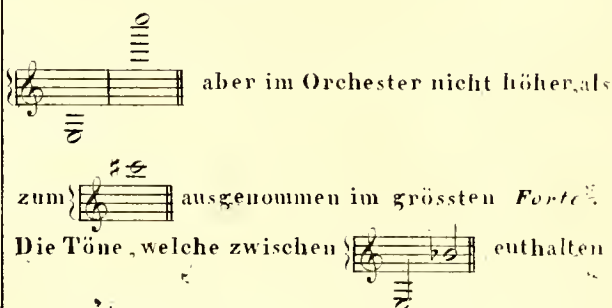
Lorsqu'elle est en *La*, ses sons deviennent tous une Tierce mineure plus bas; et son étendue

VON DER OBOE.

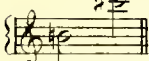


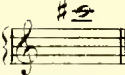
hier nicht angewendet worden, weil die meisten Künstler dieses Instruments versäumt haben sich das selbe mittelst einer (leicht anzubringenden) Klappe anzueignen. Aber da mehrere hierunter es bereits gethan haben, so kann man bald auf allgemeinen Gebrauch desselben hoffen.

VON DER CLARINETTE.

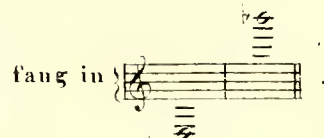


sind, sind sehr sanft; man wendet sie oft zu gebrochenen Accorden an. Sie heissen: *Schalmei-Töne*.

Die zwischen  eingeschlossenen Töne sind klangreicher und glänzender.

Die über dem  liegenden sind schreiend, und sehr schwer zu mildern.

Es gibt 3 Clarinette, nämlich in *A*, in *B* und in *C*. Wenn es die *C*=Clarinette ist, so führt sie die Noten so, wie sie geschrieben sind, aus, das heisst ohne sie in eine andere Tonart zu transponiren. Die in *B* bringt die Noten um eine grosse Secunde tiefer hervor, als sie geschrieben sind. In diesem Falle verändert sich der vorhin angezeigte Umfang in



Die *A*=Clarinette gibt ihre Töne um eine kleine Terz tiefer, als sie geschrieben sind, und ihr

est par conséquent



Il y a des tons, mêmes parmi ceux qui sont très usités, qui seraient impraticables sur la Clarinette si nous ne possédions que celle en *Ut*; tels sont par exemple les tons qui ont plus de 2 dièzes, ou 2 bémols à la clef. La Clarinette en *Sib* bémol qui transpose d'un ton entier, joue par conséquent en *Fa* quand le morceau est en *Mi* bémol; celle en *La* qui transpose d'une Tierce mineure, joue par conséquent en *Ut* quand le morceau est en *La* majeur. La Clarinette en *Sib* sert donc à diminuer le nombre des bémols et celle en *La* à diminuer le nombre des dièzes.

Le compositeur choisit l'une ou l'autre de ces trois Clarinettes, selon le ton dans le quel son morceau est composé, et il tâche par son choix de n'avoir qu'un seul accident (rarement deux) à la clef, quoique le ton du morceau en exige trois ou quatre pour les autres instruments.

VOICI UN TABLEAU À CE SUJET.

| Ton du Morceau.
Tonart des Stücker. | En <i>Ut</i> . (*)
Jn <i>C</i> . (*) | | En <i>Sol</i> .
Jn <i>G</i> . | | En <i>Re</i> .
Jn <i>D</i> . | |
|---|---|--|--|--|---|--|
| | Clarinette en <i>Ut</i> .
Clarinette in <i>C</i> . | | Clar: en <i>Ut</i> .
Clar: in <i>C</i> . | | Clar: en <i>La</i> .
Clar: in <i>A</i> . | |
| Genre de Clarinette.
Gattung der Clarinette. | En <i>La</i> .
Jn <i>A</i> . | | En <i>Mi</i> .
Jn <i>E</i> . | | En <i>Fa</i> .
Jn <i>F</i> . | |
| | Clar: en <i>La</i> .
Clar: in <i>A</i> . | | Clar: en <i>La</i> .
Clar: in <i>A</i> . | | Clar: en <i>Ut</i> . ou Clar: en <i>Sib</i> .
Clar: in <i>C</i> . oder Clar: in <i>B</i> . | |
| | En <i>Sib</i> .
Jn <i>B</i> . | | En <i>Mib</i> .
Jn <i>Es</i> . | | En <i>La</i> ♭.
Jn <i>As</i> . | |
| | Clar: en <i>Sib</i> .
Clar: in <i>B</i> . | | Clar: en <i>Sib</i> .
Clar: in <i>B</i> . | | Clar: en <i>Sib</i> .
Clar: in <i>B</i> . | |

Umfang ist also



Es gibt Tonarten, selbst unter den gebräuchlichsten, welche auf der Clarinette unmöglich auszuführen wären, wenn wir nur jene in *C* hätten; so sind z.B. alle Tonarten, die mehr als 2 ♯, oder 2 ♭ zur Vorzeichnung haben. Nun spielt die *B*-Clarinette, welche um einen ganzen Ton tiefer transponirt, dasjenige in *F* (nach der Noten-Schrift), wenn das Tonstück aus *Es* ist; und eben so spielt die *A*-Clarinette (die um eine kleine Terz transponirt) auch in *C*, wenn das Stück aus *A*-dur geht. Die *B*-Clarinette dient also, die Zahl der ♭, und die *A*-Clarinette, die Zahl der ♯ zu vermindern.

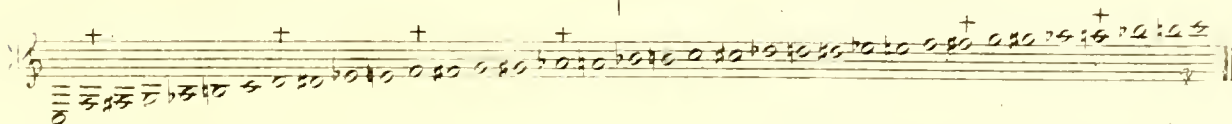
Der Tonsetzer wählt nun eine dieser 3 Clarinetten, je nach der Tonart, in welcher sein Stück komponirt ist, und trachtet, durch seine Wahl diesem Instrumente nur ein Versetzzeichen (selten zwei) vorzuzeichnen, wenn auch die Tonart des Musikstücks bei den übrigen Instrumenten eine Vorzeichnung von dreien oder viere erfordert.

HIER EINE TABELLE ÜBER DIESEN GEGENSTAND

(*) Ce tableau servira également pour les tons mineurs correspondans par le nombre d'accidents.

(*) Diese Tabelle dient auch für alle Moll-Tonarten, deren Vorzeichnung mit jener der Dur-Töne gleich ist.

on peut le voir par la gamme suivante en la comparant aux notes usitées de l'orchestre et qui sont toutes ouvertes, c'est-à-dire produites sans le secours de la main dans le pavillon :



Parmi ces notes les six marquées d'une + sont mauvaises et ne peuvent se bien faire que passagèrement : on ne pourroit guère les attaquer.

Dans un mouvement lent, le second Cor peut faire les huit notes suivantes :



mais seulement avec les tons de *Mib*, *Mib* et *Fa*.

Par conséquent ces notes représentent :

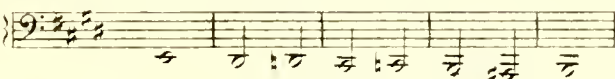
1^{re} Avec le Cor en *Mib*.

1^{re} ^{lens} Mit dem Horn in *Es*.



2^o Avec le Cor en *Mib*.

2^o ^{lens} Mit dem Horn in *E*.



3^o Avec le Cor en *Fa*.

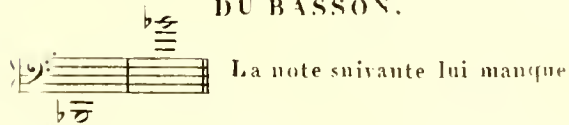
3^o ^{lens} Mit dem Horn in *F*.



Le Cor comme instrument grave peut faire quelquefois la basse de l'harmonie.

Souvent le premier Cor joue dans un ton et le second dans un autre. Cela se fait pour obtenir un plus grand nombre de sons ouverts. Dans un morceau en *Ré* mineur par exemple : on peut prendre un Cor en *Ré* et l'autre en *Fa*.

DU BASSON.



La note suivante lui manque

tout-à-fait. Il y a encore deux autres notes qu'il ne faut pas employer parce qu'elles y sont très mauvaises, ce sont :



weñ man sie mit den im Orchester gebräuchlichen (offenen oder natürlichen) Tönen vergleicht, weder frey hervorgebracht werden, ohne dass die Hand dem Trichter beihelfen muss :

Unter diesen Tönen sind die 6 mit + bezeichneten schlecht und können nur durchgehend ausgeführt werden, man kann sie nicht frei anschlagen.

In langsamer Bewegung kann das 2^e Horn folgende Noten hervorbringen :



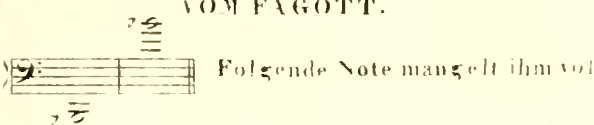
aber nur in den Tonarten *Es*, *E*, und *F*.

Also stellen diese Noten vor :

Das Horn kann als tiefes Instrument, bisweilen den Bass der Harmonie bilden.

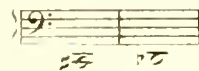
Oft wird das erste Horn in einer andern Tonart gesetzt, als das zweite. Diess geschieht um eine grössere Zahl offener Töne zu erhalten. So kann man, z.B. in einem Stücke aus *D moll*, das eine Horn in *D*, das andere in *F* nehmen.

VOM FAGOTT.



Folgende Note mangelt ihm voll-

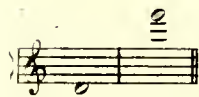
ständig. Es gibt noch 2 andere Töne, die er nicht gebrauchen kann, weil sie sehr übel klingen, diese sind :



« Quand le Basson monte haut on l'écrit sur la clef d'Ut quatrième ligne. Cet instrument sert de Basse aux instruments à vent, et double souvent les Basses de l'orchestre.

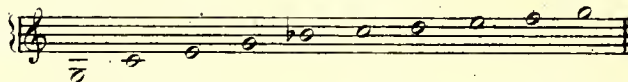
ÉTENDUE DE LA PETITE FLûTE, DE LA TROMPETTE ET DES TROMBONNES.

DE LA PETITE FLûTE. (*)

 On ne la fait pas monter plus haut, excepté dans les *Fortissimo* des masses où elle peut alors aller jusqu'au *Sol*.

Elle rend toujours une octave plus haut les notes écrites.

DE LA TROMPETTE.



Les Trompettes ne s'emploient ordinairement qu'en *Ut*, en *Ré* et en *Mi*.

Wenn der Fagott hoch steigt, so schreibt man ihn im Tenorschlüssel. Dieses Instrument dient den übrigen Blasinstrumenten als Bass, und verdoppelt oft den Bass des Orchesters.

UMFANG DER KLEINEN FLÖTE, DER TROMPETE UND DER POSAUNEN.

VON DER KLEINEN FLÖTE. (*)

 Man lässt sie nicht höher steigen, ausgenommen in den *Fortissimo's* der Massen, wo sie noch bis zum *G* gehen kann.

Sie gibt die geschriebenen Noten stets um eine Octave höher.

VON DER TROMPETE.

Die Trompeten werden gewöhnlich nur in *C*, *D*, und *Es* gebraucht.

38.) Anmerkung des Übersetzers. Doch kann man sie auch in *E*, *F*, und *B* setzen; in *G*, in *A*, *H*, *As*, müssen die in *C*, in *D*, *E*, und *Es* aushelfen. Übrigens werden sie, so wie die Hörner, immer nur in *C* geschrieben, und gleich Anfangs beigesetzt, in welcher Tonart sie geblasen werden sollen.

Elles doublent souvent les Cors une octave plus haut, quand on s'en sert pour renforcer la masse de l'orchestre.

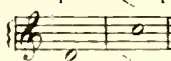
Les Trompettes en *Ré* rendent l'étendue précédente à la seconde supérieure majeure; les Trompettes en *Mi* la rendent à la Tierce mineure supérieure.

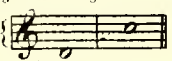
La *Fanfare* ne se fait ordinairement qu'avec les Trompettes et les Timballes. On ne peut guère y employer que deux accords: celui de la Tonique et celui de la dominante.

Sie verdoppeln bisweilen die Hörner um eine Octave höher, wenn man sich ihrer bedient, um die Orchestermasse zu verstärken.

Die *D*-Trompeten führen den oben angegebenen Umfang um eine grosse Secunde höher, und die *Es*-Trompeten um eine kleine Terz höher an.

Die *Fanfare* (der Trompeten-Aufzug) wird gewöhnlich nur von Trompeten und Pauken ausgeführt. Man kann da nur zwei Accorde, den Tonica und den Dominanten-Accord anwenden.

(*) On n'emploie dans les orchestres que la petite FLûTE à l'OCTAVE. Son étendue entière ne peut servir que dans les *SOLOS*, car les notes renfermées entre  sont trop faibles dans les *FORTES* de Masses.

(*) Man gebraucht im Orchester nur die kleine OCTAVEN-FLÖTE. Ihr vollständiger Umfang kann nur in *SOLOS* angewendet werden, da die zwischen  enthaltenen Noten für das *FORTE* der Massen zu schwach sind.

OBSERVATION SUR L'EMPLOI DES TIMBALLEES.

Elles n'ont que deux sons : la Tonique et la Dominante ; mais elles peuvent se transposer dans différents tons par exemple :

1. en Ut. in C. 2. en Re. in D. 3. en Mi. in E. 4. en Fa. in F. 5. en Sol. in G. 6. en La. in A. 7. en Si. in B. 8. en Do. in C. 9. en Ré. in D. 10. en Mi. in E.

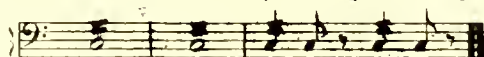
ou bien. oder.

Les Compositeurs indiquent le ton au commencement du morceau, et écrivent ordinairement comme si les timballes étoient toujours en *Ut*.

Les deux notes des Timballes doivent être employées comme notes réelles de l'harmonie.

Les Timballes s'emploient dans le *Piano* comme dans le *Forte* ; Elles font souvent les notes de Basse dans l'harmonie, surtout la pédale.

Leur roulement s'indique par un trémolo ou par le mot italien *tremolo* ; mais quand il est de peu de durée on l'indique simplement par :



Les Clarinettes, Cors, Trompettes et Timballes peuvent changer dans le courant d'un morceau ; il faut dans ce cas avoir soin de leur donner un silence d'un certain nombre de mesures pour qu'ils aient le tems de faire ce changement.

DES TROMBONNES.

Trombone Basse. Bass = Posaune. Trombone Taille. Tenor = Posaune. Trombone haute contre. Alt = Posaune.

Cet instrument produit beaucoup d'effet lorsqu'il est employé à propos. Il sert particulièrement à renforcer les notes de Basse dans les grandes masses.

Les Trombones jouent dans tous les tons sans transposer ; ainsi on les écrit comme les Basses, Bassons et Altos en mettant les acci-

BEMERKUNG ÜBER DEN GEBRAUCH DER PAUKEN.

Sie haben nur 2 Töne, die Tonica und die Dominante ; aber man kann diese in verschiedene Tonarten übersetzen z:B :

Die Compositeurs zeigen zu Anfangs des Stückes die Tonart an, und schreiben dann gewöhnlich als ob die Pauken immer in *C* wären.

Die 2 Paukentöne müssen in der Harmonie als zwei wesentliche Noten gebraucht werden.

Die Pauken werden eben sowohl *Piano* als *Forte* gebraucht. Oft bilden sie den Bass der Harmonie, besonders den Orgelpunkt.

Ihr Wirbeln wird durch trémolo, oder durch das italienische Wort : *tremolo* angezeigt ; doch wenn es nur von kurzer Dauer ist, so zeigt man es nur durch :



Die Clarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken können im Laufe eines Stückes die Tonart wechseln ; in diesem Falle muss man ihnen einen Ruhepunkt von einer guten Anzahl Pausen geben, damit sie die nöthige Zeit zu diesem Wechseln oder Umstimmen gewinnen.

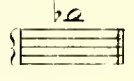
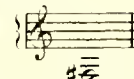
VON DEN POSAUNEN.

Dieses Instrument bringt zu rechter Zeit angebracht, grosse Wirkungen hervor. Vorzüglich dient es zur Verstärkung des Basses in den grossen Massen.

Die Posaunen spielen ohne Transponirung in allen Tonarten, und also schreibt man sie wie die Basses, die Fagotte und die Violen, indem man die Vorzeichnung gleich Anfangs zu dem Schlüssel

ÉTENDUE DU COR ANGLAIS.

Cet instrument est très doux et peut s'employer avec succès dans l'orchestre. Il faut toujours le traiter en *solo*, parcequ'il ne seroit point appréciable dans le *fort* des masses.

Sa véritable étendue comprend les notes renfermées entre  et  la note suivante lui manque .

Il est ordinairement joué par les personnes, qui jouent le Hautbois; c'est pourquoi on fera bien de l'écrire toujours une Quinte plus haut que son diapason réel. Voici un tableau à ce sujet :

Poin du morceau.
Tonart des Stücker.

Cor Anglais représentant
la ligne ci-dessus.
Englische Horn, welches die
obige Zeile darstellt.



On emploie quelquefois deux Cors anglais au lieu de deux Clarinettes ou de deux Hautbois, mais c'est toujours dans des morceaux d'un genre calme ou religieux. Tous les instrumens qui comme celui-ci peuvent varier le timbre d'une manière agréable sont précieux dans un orchestre.

DE QUELQUES INSTRUMENS EN USAGE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

La musique militaire, très différente de la musique de chambre ou de celle d'orchestre, reçoit un caractère particulier de l'emploi de quelques instrumens qui y sont en usage; les uns s'indiquent par une seule note et les autres ont une étendue qu'il est indispensable de connaître. Ils se divisent en deux classes. La première comprend les instrumens d'harmonie, qu'on y ajoute à ceux qui sont employés dans l'orchestre et dont j'ai donné l'étendue. Ces instrumens sont: les *petites Flûtes* et les *petites Clarinettes* en *Mib* et en *Fa*, et le *Serpent*.

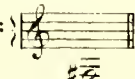
La seconde classe comprend les instrumens

UMFANG DES ENGLISCHEN HORNS.

Dieses Instrument ist sehr sanft, und kann mit Erfolg im Orchester angewendet werden. Man muss es immer *Solo* behandeln, weil es im *Fort* der Massen unvernnehmbar wäre.

Sein wirklicher Umfang sind alle zwischen

 und  eingeschlossenen Töne

Die folgende Note:  mangelt ihm.

Es wird gewöhnlich von den Oboisten gespielt, daher wird man wohl thun es immer um eine Quinte höher zu schreiben, als sein Klangumfang wirklich ist. Hier eine dazu dienliche Tabelle:

Man gebraucht bisweilen 2 englische Hörner anstatt 2 Clarinetten oder 2 Oboen; aber immer nur in Tonstücken von ruhiger oder religiöser Gattung. Alle Instrumente, welche, wie dieses, durch ihren fremdartigen Klang eine angenehme Abwechslung im Orchester hervorbringen können, sind für dasselbe kostbar.

VON EINIGEN, IN DER MILITÄRISCHEN MUSIK GEBRÄUCHLICHEN INSTRUMENTEN.

Die militärische Musik, sehr unterschieden von der Kammer- und Orchester-Musik, erhält ihren eigenthümlichen Charakter von einigen in ihr gebräuchlichen Instrumenten. Die einen haben nur eine einzige Note, und die andern einen Umfang, den zu kennen unerlässlich ist. Sie theilen sich in 2 Klassen. Die erste begreift in sich die Harmonie-Instrumente, welche zu jenen des Orchesters, deren Umfang ich bereits anzeigte, beigelegt werden. Diese Instrumente sind: die *kleinen Flöten*, die *kleinen Clarinetten* in *Es* und *F*, und der *Serpent*.

Die 2te Klasse enthält die *Lern-Instrumente*.

bruyans dont le son n'entre point dans les combinaisons de l'harmonie et qu'on emploie pour augmenter l'énergie et marquer la mesure et ses temps avec force. Ces instruments sont : le *Triangle*, les *Cimballes*, la *Grosse Caisse*, les *Tambours* et le *Pavillon chinois*. On les écrit de la manière suivante.

deren Schall in keine harmonische Zusammenstellung eingeht, und die man nur anwendet, um die Kraft zu vermehren, und den Takt und seine Theile mit Stärke zu bezeichnen. Diese Instrumente sind: Der *Triangle*, die *Cyellen*, die *grosse Trommel* (*gran Cassa*) die *kleinen Trommeln* und das *Glockenspiel*. Man schreibt sie folgendermassen:

1^{re} Grosse Caisse.
1^{tes} Grosse Trommel.

2^{de} Pavillon chinois.
2^{tes} Glockenspiel.

3^e Triangle.
3^{tes} Triangel.

4^e Tambour.
4^{tes} Kleine Trommel.

5^e Cimballes.
5^{tes} Cymellen.

VOICI L'ÉTENDUE DES 3 INSTRUMENTS D'HARMONIE, QUI NE SONT USITÉS QUE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

DE LA PETITE FLÛTE EN *Mi* $\flat$.

Elle est d'un demi-ton plus haute que la petite Flûte à l'octave.

HIER IST DER UMFANG DER 3 HARMONIE INSTRUMENTE, WELCHE NUR IN DER MILITÄR=MUSIK ANGEWENDET WERDEN.

VON DER KLEINEN *ES*=FLÖTE.

Sie ist um einen halben Ton höher als die kleine Octave = Flöte.

Son étendue est ce qui correspond par conséquent à Ihr Umfang ist was gleichlautend ist mit : . . . *Mi*
Es *Sol*
G

Elle joue en *Ré*, (ton le plus facile et le plus éclatant pour cet instrument) quand le morceau est en *Mi* $\flat$; elle transpose par conséquent une neuvième mineure plus haut les notes indiquées.

DE LA PETITE FLÛTE EN *F*.

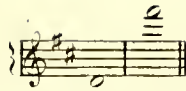
Elle est Tierce mineure plus haute que la petite Flûte à l'octave.

Sie spielt in *D*, (als dem leichtesten und ausgiebigsten Tone dieses Instruments,) wenn das Stück ans *Es* geht; sie transponirt also um eine kleine None höher, als sie geschrieben wird.

VON DER KLEINEN *F*=FLÖTE.

Sie ist um eine kleine Terz höher, als die Octave = Flöte.

Son étendue est
Ihr Umfang ist



ce qui correspond à
was gleichlautend ist mit



Elle joue en *Ré* quand le morceau est en *Fa* ;
elle transpose par conséquent une dixième mineure plus haut les notes indiquées .

Sie spielt aus *D*, wenn das Stück in *F* ist . Sie transponirt also die geschriebenen Noten um eine kleine Decime höher .

DE LA PETITE CLARINETTE en *F* 1 .

VON DER KLEINEN *F* = CLARINETTE .

Elle est d'une quarte juste plus haute que la Clarinette ordinaire en *Ut* .

Sie ist um eine reine Quarte höher als die gewöhnliche *C* = Clarinette .

Son étendue est
Ihr Umfang ist



ce qui correspond à
was gleichlautend ist mit



Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Fa* et transpose par conséquent un quarte plus haut les notes indiquées .

Sie spielt in *C*, wenn das Stück aus *F* geht, und transponirt also die geschriebenen Noten um eine reine Quarte höher .

DE LA PETITE CLARINETTE en *Mi* b .

VON DER KLEINEN *ES* = CLARINETTE .

Elle est d'une Tierce mineure plus haute que la Clarinette ordinaire en *Ut* .

Sie ist um eine kleine Terz höher als die gewöhnliche *C* = Clarinette .

Son étendue est
Ihr Umfang ist



ce qui correspond à
was gleichlautend ist mit



Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Mi* b et transpose par conséquent les notes indiquées une Tierce mineure plus haut .

Sie spielt in *C*, wenn das Stück aus *Es* geht, und übersetzt also die geschriebenen Noten um eine kleine Terz höher .

DU SERPENT .

VOM SERPENT . (SCHLANGENROHR.)

Quand un artiste habile se sert de cet instrument il à l'étendue suivante :

Wenn ein geschickter Künstler sich dieses Instruments bedient, so ist sein Umfang folgender :



Il joue comme le Basson, sans transposer, c'est à dire que les notes sont rendues par lui telles qu'on les a indiquées .

Es spielt wie der Fagott, ohne zu transponiren, das heißt, die Noten werden vorgetragen, wie sie geschrieben sind .

ÉTENDUE DES VOIX DANS LES CHOEURS .

VOM UMFANG DER MENSCHENSTIMMEN IN DEN CHÖREN .

Soprano ou
1^{re} Dessus .
Sopran oder
1^{te} Oberstimme



On l'écrit souvent aussi sur la clef d'*Ut* première ligne : . . .

Man schreibt ihn auch oft im Sopran- (oder Diskant-) Schlüssel :



Même étendue que le tenor ou taille, octave plus haut .

Derselbe Umfang um eine Octave höher, wie der Tenor .

Contralto .

Alt = Stimme .

(Contra = Alto .)



Même étendue que la Basse taille, octave plus haut .

Derselbe Umfang wie der Bass, um ein Octave höher .

Tenore ou Taille .

Tenor .

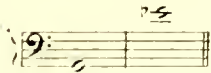


Même étendue que le Soprano, octave plus bas .

Derselbe Umfang wie Sopran, um ein Octave tiefer .

Basso ou Basse taille .

Bass .



Même étendue que le Contralto, octave plus bas .

Derselbe Umfang wie Alt, um ein Octave tiefer .

Il faut employer les voix dans leur medium autant que possible ; il existe dans l'étendue suivante :

Man muss die Stimmen soviel als möglich nur in ihren Mitteltönen anwenden ; diese sind von folgendem Umfang :



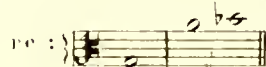
Quand on oblige les voix de chanter souvent au-dessus de ce medium, elles se fatiguent et finissent par crier . Les notes au-dessous n'ont pas assez de force et rendent par conséquent l'harmonie sourde et faible ; il faut les employer rarement et jamais dans toutes les parties à la fois .

Wenn man die Stimmen nöthigt, häufig über diese Mittellagen hinaus zu singen, so ermüden sie und werden schreiend . Die tiefer liegenden haben keine Kraft, und machen folglich die Harmonie matt und schwach ; man muss sie selten, und nie in allen Stimmen zugleich anwenden .

Le véritable Contralto n'est pas d'usage en France ; la haute-contre, qui le remplace, et qu'on écrit également sur la clef d'*Ut* troisième ligne, est une voix d'homme qui a en effet plus de force que la voix de contralto, mais qui a aussi l'inconvénient de ne pouvoir monter, ce qui laisse souvent une trop grande distance entre elle et la voix dessus .

In Frankreich ist der Contra = Alt nicht gebräuchlich ; der hohe Tenor, durch welchen man ihn ersetzt, und der ebenfalls im Alt = Schlüssel geschrieben wird, ist eine Männerstimme, die allerdings mehr Kraft besitzt als der Contra = Alt, die aber auch die Unbequemlichkeit hat, nicht so hoch steigen zu können, was dann oft einen zu grossen Zwischenraum zwischen ihm und der Oberstimme leer lässt .

L'étendue de cette haute-contre est d'ordinaire :



Der Umfang dieses hohen Tenors ist gewöhnlich :



Les étendues de voix ci-dessus sont celles qu'on peut exiger de toutes les personnes qui font profession de chanter . C'est celle qui sert communément aux compositeurs dans les *chœurs*, *Duos*, *morceaux d'ensemble*, et même dans les airs difficiles, quand ils n'écrivent pas spécialement

Die oben angezeigten Stimmlagen sind jene, welche man von jeder, den Gesang ausübender Person fordern kann . Es sind jene, welche die Tonsetzer gewöhnlich in den *Chören*, *Duos*, *Ensembles*, *Stücken*, und selbst in den schweren Gesangstücken benutzen, welche nicht ausdrücklich für

pour des personnes dont la voix est d'une étendue extraordinaire.

On ne peut rien dire de positif sur ces dernières voix; telle personne a des cordes plus hautes; telle autre en a de plus basses; une troisième peut réunir ces deux avantages. C'est au compositeur à s'informer de la véritable étendue de chacune des voix pour les quelles il écrit lorsqu'il a l'intention de les faire briller.

Personen geschrieben werden, deren Stimmen einen ungewöhnlichen Umfang besitzen.

Über diese letzteren Stimmen kann man nichts bestimmtes sagen; diese Person hat eine schöne Höhe; jene andere eine besondere Tiefe; eine dritte kann beide Vorzüge vereinigen. Es ist die Sache des Tonsetzers, sich zu erkundigen, welches der wirkliche Umfang jeder von den Stimmen ist, für welche er mit der Absicht schreibt, sie glänzen zu lassen.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

ÜBER DIE FORMEN UND DEN BAU JEDES TONSTÜCKES.

§ 1. So wie dem Dichter und Schriftsteller die vielseitigste Belesenheit und Kenntniss, nicht nur des klassischen, sondern so viel möglich auch jedes litterarischen Erzeugnisses, das wenigstens zu seiner Zeit von einiger Bedeutung war, nothwendig und zur Pflicht wird, — so muss auch dem Tonsetzer kein musikalisches Werk unbekannt bleiben, auf welches die Zeit bereits den Stempel eines dauernden Werthes aufgedrückt hat, so wenig als er versäumen darf, von jenen Werken der Gegenwart Notiz zu nehmen, welche dem Geschmack, oder der mechanischen Ausübung eine neue Richtung zu geben versprechen. Nur indem er die edlen Gebilde der grossen Meister aller Zeiten in sich aufnimmt und seinem Gedächtnisse einprägt, aber dabei ja nicht die Forderungen seiner Zeit, die Veredlung des Geschmacks, die grösseren Wirkungen neu erfundener oder verbesserter Instrumente vernachlässigt; — nur dann wird seine eigene Fantasie zur Hervorbringung ähnlicher Kunstwerke sich zu begeistern vermögen, und zugleich mit der Zeit fortshreiten.

§ 2. Unter allen musikalischen Instrumenten steht, auch zu diesem Zwecke, das Pianoforte oben an, nicht nur weil eine sehr grosse Zahl der bedeutendsten Tonwerke von den grössten Tonsetzern eigends für dieses Instrument geschrieben worden ist, sondern weil man auch jede Art von Compositionen auf demselben allein hervorbringen und praktisch studieren, so wie die eigenen Ideen versuchen, und sich von deren Wirkung überzeugen kann. Es ist daher vom grössten Vortheil, wenn der angehende Tonsetzer eine gute Klavierschule durchstudiert hat, und, ohne eben Virtuose auf diesem Instrumente seyn zu müssen, den natürlich angemessenen und ausführbaren Satz auf demselben gut inne habe, und es wenigstens so richtig spiele, dass er nicht die nähere Bekanntschaft mit all den Clavier=Werken der *BACHE, CLEMENTI'S, HAYDN'S, MOZART'S, BEETHOVEN'S*, &c., und der neueren Autoren, entbehren müsse.

§ 3. Die, auf dem Pianoforte solo üblichen Original=Musikwerke sind, nach ihren Hauptgattungen:

- a.) Die Sonate.
- b.) Das Rondo.
- c.) Die Variationen.
- d.) Die Fantasie und das Capriccio.
- e.) Das Präludium und die Fuge.
- f.) Alle Gattungen Tanzstücke und Märsche.

VON DER SONATE.

§. 4. Die *Sonaten*-Form ist unter allen die wichtigste, weil sie nicht nur alle übrigen Gattungen in sich einschliessen, sondern auch fast allen *Instrumental*-ja sogar manchen *Vocal Compositionen* als Vorbild dienen kann. Das *Trio*, das *Quartett*, das *Quintett*, (mit oder ohne *Pianoforte*) die *Sinfonie*, selbst die *Ouverture* und das *Concert*, haben keinen andern Bau, als jenen der regelmässigen *Sonate*.

§. 5. Die *Sonate* besteht gewöhnlich aus 4 oder 5 von einander unabhängigen Sätzen.

1^{ter} Satz, bestehend aus einem sich meistens wiederholenden, mehr oder minder langen *ersten Theil*, und aus einem, (längeren,) eine kunstmässige und mannigfache Durchführung gestattenden *zweiten Theil*.

2^{ter} Satz, bestehend aus einem *Adagio*, *Andante*, oder *Allarghetto scherzando*, oder auch aus einem *Thema* mit *Variationen*. Aber stets in ruhigerer Bewegung als der erste Satz.

3^{ter} Satz, bestehend aus einem *Menuetto et Trio*, oder *Scherzo*, in mehr oder minder schnellem Zeitmasse, welches sich bis zum *Capriccio* steigern, und jeder musikalischen Lanne freien Lauf lässt. Auch *Tanzmelodien* sind hier, so weit es der Charakter des Ganzen erlaubt, anwendbar.

4^{ter} Satz. Das *Rondo*, oder *Finale*, welchem auch noch eine langsamere *Introduction* vorangehen kann. Eine im Clavierstyl gearbeitete, mehr oder minder strenge *Fuge* kann hier eben sowohl, wie jede, weiter unten besprochene Gattung des *Rondo*, als *Finale* statt haben.

VOM ERSTEN SATZE DER SONATE IN EINER DUR=TONART.

VOM ERSTEN THEIL.

§. 6. Der Anfang, (dem auch eine langsame entsprechende *Introduction* vorangehen könnte,) kann, meistens in mehr oder minder schnellem *Allegro-tempo*, entweder aus einer kräftigen Phrase, oder aus einem rhythmischen Gesang, oder auch aus einer kurzen Figur, welche dann durch den ganzen Satz als Grundidee durchgeführt wird, bestehen. Der durch denselben ausgedrückte *Charakter*, seyer nun ernsthaft, oder pompös und glänzend, oder sanft und zart, oder schwärmerisch und düster, muss durch den ganzen Satz, soweit der nöthige Ideenwechsel es erlaubt, beibehalten werden. Nach dem Abschluss der Anfangs-Periode, folgt die Fortführung derselben, welche, nach dem festgesetzten Plan, mehr oder weniger lang und modulierend seyn kann, bis sie sich zum Mittelsatz (Mittelgesang) hinbeigt, welcher nach folgender, für alle Arten musikalischer Compositionen geltenden Grundregel, in der *Dominanten = Dur = Tonart* des Grundtones sich bestimmt aussprechen muss.

§. 7. Es ist bei allen Durtonarten auf die Erfahrung begründet, dass jede Modulation in eine verwandte *schärfere* Tonart, (wo nämlich bei den mit $\sharp$ bezeichneten, sich die Vorzeichnung um ein $\sharp$ vermehrt, und bei den mit $\flat$ bezeichneten durch ein $\flat$ vermindert) das Interesse und die Aufmerksamkeit steigert; während dagegen die Modulation, in *weichere* Tonarten, (also bei verminderten $\sharp$ und vermehrten $\flat$), das Gehör gewissermassen wieder abspannt. Daher ist die Modulation in die *Oberdominante*, (zum Beispiel aus *C-dur* nach *G-dur*, aus *B* nach *F*, aus *D* nach *A*, &c.) als ein natürliches, von dem Gehör unwillkürlich gefordertes Gesetz anzusehen, demzufolge jeder erste Theil eines Musikstückes, von welcher Gattung es immer seyn möge, (insofern es nur die Länge eines gewöhnlichen *Themas* übersteigt) in seiner Mitte in die Dominantentonart übergehen, in dieser den Mittelsatz (Mittelgesang) ausführen, und auch in derselben schliessen muss.

Es wäre kaum zu ertragen, wenn z. B. bei einer *C=dur Sonate* der Mittelsatz und Schluss des ersten Theils in *F=dur* wäre.

§ 8. Die Erfindung des Mittelgesangs ist für den Tonsetzer stets eine der schwierigsten Aufgaben: denn er soll neu, ansprechender als alles Vorhergegangene, von diesem auffallend unterscheiden, und doch zu demselben passend seyn; aus dem Ganzen natürlich hervorquellend, soll er die durch alle vorhergehenden Modulationen und Cadenzen erregte Erwartung auf eine angenehme und geistreiche Art befriedigen. Meistens sind diejenigen Mittelgesänge die gelungensten, welche die Fantasie des Tonsetzers ihm gleich bei der Erfindung des ersten Hauptthema's eingibt.

§ 9. Eben so ungezwungen muss auf den Mittelgesang die Fortsetzung folgen, welche entweder durch energische oder glänzende Figuren, bei welchen jedoch auch ein neuer Gesang zum Grunde liegen kann, oder durch eine interessante Durchführung des Hauptthema's, dem Schlusse des ersten Theils zueilt, wo nach einer vollkommenen Cadenz noch eine kürzere Melodie angebracht und sodann die Wiederholung des ersten Theils vorbereitet werden kann. Wenn in dieser Durchführung auch selbst fremde Modulationen anwendbar sind, so müssen sie doch nur vorübergehend seyn, und die Dominante-Tonart immer vorherrschen lassen.

VOM ZWEITEN THEIL.

§ 10. Wenn der Tonsetzer im ersten Theil einer regelmässigen Sonate sich durch die vorgezeichneten Formen etwas gebunden fühlen muss, so hat er dagegen im zweiten Theil ein um so weiteres Feld zur Entwicklung seiner Ideen, Durchführung der bereits vorhandenen Motive, Einweihung von neuen Gedanken und Modulationen, und, im Fall die Sonate im brillanten Styl geschrieben ist, von interessanten Passagen. Allein man wähne ja nicht, sich hier ungehoben einer regellosen Fantasie überlassen zu dürfen. Der Bau des zweiten Theils, bis zum Wiedereintritt des Hauptthema's, muss ein wohlgeordnetes Bild, eine folgerechte Auseinandersetzung der im ersten Theil angedeuteten Empfindungen, mit stets gesteigertem Interesse und mit ungezwungener, zu rechter Zeit berechneter Herbeiführung des ersten Aufzugs, darstellen. Ein willkürliches Herumirren in fremden Tonarten, ein bloss fantastisches Durcheinanderwerfen der Motive und Passagen, oder das Einflechten von fremden Ideen, die, nicht zum ganzen gehörend, nur die Gedankenfolge zerstreuen; — alles dieses würde nicht das symmetrische Gemälde bilden, das den zweiten Theil als ästhetisches Kunstgebilde auszeichnen soll, und worin besonders *MOZART* und *BEETHOVEN*, in ihren *Sonaten*, *Trios*, *Quartetten*, *Sinfonien*, &c... so vollendete Muster aufgestellt haben.

§ 11. Obschon in Rücksicht der, im zweiten Theil des ersten Satzes anwendbaren Ausweichungen es für den Tonsetzer allerdings das Ehrenvollste wäre, wenn er, zur Steigerung des Interesse, keiner andern Modulationen bedürfte, als jener naturgemässen, die im ersten Theile dieses Werkes (Seite 65) angezeigt sind, und die, bei *gehaltvollen und wohlgeordneten Ideen* selbst zu den mannigfachsten Durchführungen hinreichen, so können doch auch Übergänge in entferntere Tonarten, (ja selbst in die fremdartigsten) statt finden, insofern sie wirklich angenehm überraschend, die Gesamtwirkung nicht störend, und mit einer ungezwungenen Rückkehr in die Haupttonart versehen sind. Ein besonderer, die Aufmerksamkeit spannender Reiz kann in die, zu dem Hauptmotiv wieder zurückführenden letzten Takte gelegt werden, wenn sie wohl vorbereitet worden sind.

§ 12. Ist man endlich bei dem Hauptthema wieder angelangt, so wird es, ohne unnöthige Verlängerungen, wiederholt, nach einer Cadenz der Mittelgesang in der Grundtonart, und nach ihm die im ersten Theil schon vorgekommenen Passagen, (jedoch besser mit einigen Veränderungen) wieder vorgeführt, worauf bei *Sonaten* von grösserer Ausdehnung noch ein besonderer Schlusssatz hinzugefügt werden kann, der das Ganze, entweder kräftig, oder leise verschwebend, endigt.

§ 13. Die Länge des ganzen ersten Satzes kann verschieden seyn, je nachdem man eine grosse, oder mittlere, oder kleine *Sonate*, (im letzten Falle *Sonatine* genannt) schreiben will. Nur muss der Tonsetzer wohl beachten, dass eine grössere Ausdehnung nicht sowohl durch eine grössere Anzahl, von verschiedenartigen Ideen hervorgebracht werden soll, sondern von der grösseren *Bedeutung* derselben, und der Anlage und Durchführung des Ganzen, so wie von dem stets sich steigenden Interesse abhängt; und der Compositeur muss ja wohl bedenken, dass eine *lange Sonate*, deshalb noch keine *grosse* sey. Es ist eine seltene und doch so nothwendige Eigenschaft eines Tonsetzers, die theils durch einen angeborenen Takt, theils durch lange Erfahrung erst erlangt werden kann: zu rechter Zeit aufzuhören zu wissen. Die *Langeweile* ist für jedes Tonstück die gefährlichste Klippe. Indessen gibt es auch wieder Fälle, wo eine, sonst gelungene, Composition ohne Wirkung bleibt, weil sie zu schnell und unerwartet abschnappt.

§ 14. Folgende *Sonatine* (erster Satz) wird durch die beigefügten Anmerkungen, dem Schüler alles bisher Gesagte anschaulicher machen.

Allegro

SONATINA.

(1) (2) (3) (4) (5)

(6) (7) (8) (9) (10)

(11) *cresc.* (12) (13) (14) (15)

8a..... *loco* (16) *dim.* (17) (18) (19) (20) *f* (21)

dol. (22) (23) (24) (25) (26) *cresc.* (27) *p* (28)

f (29) (30) (31) *p* (32)

cresc. (33) (34) *f* (35) *sf* (36) *f*

p dol. (37) (38) *pp* (39) (40) *cresc.* (41)

(42) *f* (43) (44) *ff* (45) (46) *dim.*

p (47) (48) *ff* (49) (50) *dim.*

318

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated in parentheses below the staves.

System 1: Measures (51) to (54). Dynamics: *p*, *ff*, *dim.*

System 2: Measures (55) to (58). Dynamics: *p*

System 3: Measures (59) to (63). Dynamics: *cresc.*, *leggiere*, *fp*

System 4: Measures (64) to (68). Dynamics: *cresc.*, *f*, *fz*

System 5: Measures (69) to (74). Dynamics: *p*, *dol.*

System 6: Measures (75) to (78). Dynamics: *f vivo*, *f*

(79) *f* (80) *f* *dim.* (81) *p* (82)
 (83) (84) *dol.* (85) (86) (87) (88)
 (89) (90) (91) *f* (92) (93)
p dol. (94) (95) *cresc.* (96) (97)
f (98) *f* (99) *p* (100) (101)
 (102) *pp* (103) (104) *lan* (105) *do.* (106) *ppp* (107)

ANMERKUNGEN ZU VORSTEHENDER SONATINE.

§ 15. Diese *Sonatine* hat, ihrer Anlage nach, einen ruhigen *Charakter*, der nur einigemal durch schnellere Figuren und Passagen aufgefrischt wird. Sie ist auf das einfache Motiv:  gebaut, welches in beiden Theilen häufig in verschiedenen Lagen wiederkehrt, und also gewissermassen durchgeführt wird.

§ 16. ÜBER DEN ERSTEN THEIL.

Die ersten 8 Takte bilden, in einer vollständigen Periode, das Thema. Da es mehr harmonisch, melodisch ist, so könnte, bei vorhabender grösseren Ausdehnung des Ganzen, noch eine Melodie hinzukommen, die sich stets in der Haupttonart fortbewegte, ehe die modulierende Fortsetzung nachfolgt.

Von Takt 9 beginnt die Fortsetzung, welche aus dem 1^{ten} und 4^{ten} Takt des Thema gebildet, nach 11^{ten} (11 und 12^{ter} Takt) dann nach *G dur* (13 u. 14 T.) also nach den nächstverwandten Tonarten, moduliert, und im 15^{ten} Takt schon den Übergang in die *Dominante* bestimmt angibt. Man könnte in jeder dieser Tonarten sich länger aufhalten, oder noch weitere Modulationen hinzufügen, in sofern nur die dabei entwickelten Ideen keine Lückenbüsser sind, oder die Aufmerksamkeit des Hörers auf den erwarteten Mittelsatz nicht zu lange täuschen.

Von T. 16 bis 21 ist die Cadenz, um in den Mittelgesang überzugehen. Bei grösseren Sonaten kann diese Cadenz entweder durch Passagen glänzender, oder durch anziehende Verwicklungen interessanter werden.

Von T. 22 bis 28 ist der einfache Mittelsatz, welcher aber bei grösseren *Sonaten* entweder wiederholt, (und hiebei allenfalls verziert) oder dessen Melodie weiter ausgeführt werden könnte.

Die Takte 29 bis 36 enthalten die, den Schluss herbeiführenden Passagen, wobei das Hauptmotiv wieder zum Grunde gelegt worden ist. Hier steht dem Tonsetzer das Feld entweder für glänzende Passagen oder kräftige, ausgearbeitete Perioden offen, in denen auch diejenigen Ausweichungen anzubringen sind, welche das Ohr und Gefühl nicht zu weit von der festen Tonart und vom Hauptcharakter entfernen. Diese Schlusspassagen eines jeden Theils bilden in den neueren brillanten *Pianoforte-Compositionen* (wie *Sonaten*, *Rondo's*, *Trio's*, *Quartetten*, *Concerten*, &c...) einen eigenthümlichen Bau, der nicht bloss in einer willkürlichen Anhäufung von schwierigen Figuren besteht, sondern eine folgerechte und geschmackvolle Aneinanderreihung derselben, bis zum glänzenden Schlusse erfordert, und wovon man in *Hummels*, *Moscheles*, *Kalkbrenners*, &c..., grösseren Clavierwerken (mit und ohne Begleitung) die besten Muster findet.

Von Takt 37 bis 44 folgt noch ein kleiner, an die Takte 16–19, (der Einheit wegen) erinnernder Schlussgesang und der kräftige, kurz abgebrochene Schluss des ersten Theils, welchem bei der Wiederholung des ersten Theils, das Hauptthema wieder ungezwungen nachfolgt. Man kann dieses Letztere jedoch auch durch Übergangs-Noten, oder durch ein *Rallentando* und selbst durch eine Haltung auf der *Dominanten-Septime* wieder nachfolgen lassen.

§ 17. ÜBER DEN ZWEITEN THEIL.

Der vorletzte (43^{ster}) Takt des ersten Theils leiht in dieser *Sonatine* seine kleine Figur zur Fortsetzung des zweiten Theils, welche mit Anklängen an das Hauptthema, eine Phrase von 4 Takten bildet, die sich dreimal, in verschiedenen nicht zu weit entfernten Tonarten, bis zum 54^{sten} Takt, wiederholt. Eine mehr als dreimalige Wiederholung solcher modulierenden Phrase wäre schon zu viel, und auch das drittemal kann, (wie hier auch der Fall ist) schon eine Abkürzung oder Veränderung eintreten. Diese Abkürzung geschieht hier mit Vorbedacht, um (Takt 55) nach *As dur* zu überzugehen, welches, durch seine nahe Verwandtschaft mit *C-moll*, einen natürlichen Übergang zur Haupttonart und zum Thema bildet. Nachdem in den Takten 55–60 noch das Hauptmotiv mit mehr Bestimmtheit

ins Gedächtniss zurückgeführt worden, deutet der übermässige Sext = Accord auf *As* (Takt 60) die Rückkehr in die Dominante der Grundtonart bestimmt an, wo das (verkürzte) Hauptthema noch eine Halb = Cadenz bildet, worauf (Takt 69) der Anfang der *Sonate* wieder eintritt.

Bei grösseren *Sonaten* kann der zweite Theil, nach einer bestimmten und vorbereitenden Cadenz, entweder den Mittelgesang, oder ein neues, aber passendes Thema, in einer mehr oder minder entfernten Tonart aufnehmen, und, wo möglich mit dem Hauptmotiv verflechten. Aber immer muss die Einheit, Rundung und Ungezwungenheit dabei wohl beachtet werden.

Von Takt 69 bis 75 folgt das Hauptmotiv, aber der Abwechslung wegen mit einigen Änderungen in der harmonischen Begleitung, worauf (Takt 76) eine etwas belebtere Fortsetzung in der Unterdominante zu einer verkürzten Cadenz in der Oberdominante der Haupttonart, sodann zu dem (gleichfalls etwas veränderten) Mittelgesang (Takt 85–91,) und endlich, nach einer Schlusspassage zu der kleinen beruhigenden Haltung auf der Tonica (Takt 101–104) und zu dem sanften Schlusse führt, der hier dem ruhigen Charakter des ganzen Satzes angemessener ist, als es ein kräftiger wäre.

BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE AUSNAHMEN VON DEN VORHERGEHENDEN GRUNDSÄTZEN.

§ 18. Es ist vorhin gesagt worden, dass der Mittelgesang des ersten Theils eines Musikstückes stets in der Dominanten = Tonart vorkommen müsse.

Beethoven, und nach ihm mehrere neuere Autoren haben indessen durch Abweichungen von dieser Regel die Wirkungen dieser Modulation auf bemerkenswerthe Art zu steigern gewusst, indem, z. B.: der Erstere, in vielen seiner *Sonaten*, &... aus der (*dur*) *Tonica* in die *Obermediante* (also in die grösste *Terz*, z. B. aus *C dur* nach *E dur*, aus *G dur* nach *H dur*,) modulirte, und in dieser, so entfernt scheinenden Tonart den Mittelgesang und Schluss des ersten Theils ausführte. Eben so findet man in mehreren seiner Werke die Ausweichung nach der *Untermidiante*, (als z. B. von *C dur* nach *A dur*, oder von *B dur* nach *G dur*, &...).

Natürlicherweise kann nur der sehr erfahrene Tonsetzer sich solche Ausnahmen erlauben, und zwar auch nur dann, wenn die Anlage und die Ideen sich dazu willig fügen. Wir geben hier den Abriss des ersten Satzes der grossen *C dur* *Sonate* von *Beethoven*, op. 53, welche auf diese Art componirt ist, und setzen dabei voraus, dass der Schüler denselben mit dem Original vergleiche, indem er auf diese Art den harmonischen Bau so wie den Ideengang dieses grossartigen Werkes auf sehr belehrende Weise übersehen und studieren kann.

Harmonischer Grundriss der Sonate von Beethoven, op. 53.

Allegro con brio.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

cresc. *f*

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

dim.

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

cresc. *f*

51 52 53 54 55 56 57 58

cresc. *dim.* *cresc.*

59 60 61 62 63 64 65 66 67 68

f

69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

f

80 81 82 83 84 85 86 87 88 89

dim.

326

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

pp *cresc.* 2

101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111

pp *cresc.*

112 113 114 115 116 117 118 119 120 121

122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133

134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144

ff *dim.* *p* *pp*

145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156

cresc. *f* *pp*

157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167

cresc. *f* *dim.*

168 169 170 171 172 173 174 175 176 177

178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188

189 190 191 192 193 194 195

196 197 198 199 200 201 202 203 204

205 206 207 208 209 210 211 212

213 214 215 216 217 218 219

220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231

pp

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

ff

232 233 234 235 236 237 238 239 240

241 242 243 244 245 246 247 248 249 250

251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261

262 263 264 265 266 267 268 269 270 271

272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282

283 284 285 286 287 288 289 290 291

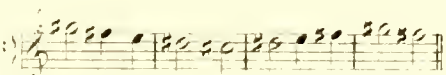
292 293 294 295 296 297 298 299 300

ANMERKUNGEN ZUR VORSTEHENDEN SONATE.

§ 19. Dieser, den Ideen so wie der Ausführung nach, grosse erste Satz enthält, (die Wiederholung des ersten Theils mitgerechnet) 585 Takte (im $\frac{3}{4}$ Takt), und, obsehon im raschen Tempo zu spielen ist er von bedeutender Länge, welche in einem Solo = Werke noch zu überschreiten, selten ratsam wäre. Um den wichtigen Fehler zu grosser Ausdehnung und daher entstehender Ermüdung der Zuhörer zu vermeiden, ist es sehr vorthailhaft, wenn der angehende Tonsetzer auf die Zahl der Takte und die (nach Minuten zu bemessende) Länge jedes Satzes wohl Rücksicht nimmt.

§ 20. Nicht minder bedeutend ist folgende zweite allgemeine Bemerkung: Die vorliegende *Sonate* ist, (im *Original*) eine der glanzendsten, brillantesten und auch schwierigsten Beethovens. Wenn man dann dagegen, in demselben Tempo, den obigen genauen Grundriss ruhig durchspielt, wie rein und edel ist der ganze Harmonien - Bau! er könnte sich gehörig für den Singchor gesetzt, sogar zu einem ernst ruhigen Kirchensatze vollkommen eignen. Auf diesem klassischen Grunde ruhen Beethovens sämtliche Werke, und wir können dem Schüler schwerlich etwas Nützlicheres anrathen, als recht viele derselben auf diese Art in allen ihren Grundaccorden zu Papier zu bringen, und auch, auf einer solchen Grundlage, zur Übung, mit Beibehaltung der Taktzahl und aller Harmonien, eigene Tonstücke zu komponiren, wobei jedoch der Gesang und die Passagen durchaus verschieden von der Original - Composition seyn müssen.

§ 21. Nachdem in obiger *Sonate* durch die ersten 21 Takte das bedeutungsvolle Thema durch die immerwährende Steigerung den Zuhörer hinreichend gespannt hat, wendet sich die Modulation, (Takt 22) plötzlich, und mit gutem Vorbedacht nur in einem einzigen, ausserhalb dem Rhythmus liegenden Takte, durch den übermässigen Sext - Accord über dem Grundtone C, nach der Dominante von *E moll*, worauf die bemessene *Cadenz* den *Choral* - ähnlichen schönen Mittelgesang in *E dur* eintreten lässt, welcher, wie so viele Ideen Beethovens, seine Melodie aus der reinen diatonischen Scala entnommen hat:

nämlich:  und welcher, bei seiner Wiederholung, in *Triolen* an-

gemessen variiert wird. Die ihm nachfolgende harmoniöse Imitation (von Takt 50 bis 58) schliesst sich, ohne weitere fremdartige Modulationen, an die brillante Schlussecadenz an, worauf (Takt 74 bis 85) der Übergang nach *E moll* die Wiederkehr des Hauptthemas natürlich und angenehm vorbereitet.

§ 22. Die Durchführung des zweiten Theils ist (von Takt 86 bis 112) auf das Hauptmotif, und (von Takt 112 bis 141) auf die Imitation aus dem ersten Theil, in sehr interessanten und doch natürlichen Modulationen gegründet, worauf die immer steigende Haltung auf der Dominante das Thema wirkungsvoll herbeiführt. Von da an ist der erste Theil in allen seinen Haupttheilen genau wieder gegeben, mit Ausnahme einiger, die Aufmerksamkeit noch mehr spannender Zusätze zum Hauptthema, und mit einem schnelleren Übergang in die Grundtonart nach dem, hier in *E dur* (also der Unter - Medianten) eingeführten Mittelsatz. Vom Takt 243 beginnt der Schlusssatz, der nach schöner Durchführung des Hauptmotifs, nach einer brillanten Schlussecadenz und einigen beruhigenden Anklängen an den Mittelgesang, das Ganze kräftig und glänzend beschliesst.

Die bewundernswerthe Einheit und Symmetrie dieses ganzen Satzes beruht auf folgenden Ursachen:

1^{ten} ist er nicht mit zuviel verschiedenen Melodien überladen; denn er besteht nur aus 4 Ideen: (nämlich das Hauptmotif, der Mittelsatz, die ihm nachfolgende Imitation und der Schlussgesang.)

2^{ten} ist die, stets passende Wahl der Ideen schön aneinander gekettet.

3^{ten} sind die Modulationen ungezwungen und rhythmisch durchgeführt.

4^{ten} hat jede Periode die ihr angemessene Länge.

5^{ten} ist der Charakter des Ganzen vom Anfang bis zum Schluss getreu gezeichnet und beibehalten.

§ 23. VON DEN SONATEN IN MOLLTONARTEN.

Der Bau des ersten Satzes einer *SONATE* in einer *Moll = Tonart* unterscheidet sich von jenem in *Dur = Töne* auf keine andere Art, als dass der Mittelgesang in der Ober = Medianten, (also in der nächst verwandten, gleich = bezeichneten Tonart,) ausgeführt wird, und der erste Theil ebenfalls in derselben Tonart abzuschliessen ist. (Also ist in einer *Sonate* in *C moll* der Mittelsatz und Schluss des 1^{ten} Theils in *Es dur*, in einer *Sonate* in *Fis moll*, in *A dur* zu setzen, &...). Ausserdem kann man nach dem *Dur = Mittelsatz*, in die Oberdominante der Haupttonart, (jedoch *moll*, z.B. aus *C moll* nach *G moll*, aus *Fis moll* nach *Cis moll*, &...) ausweichen, in derselben alle, dem Mittelsatz folgenden Passagen, und endlich den Schluss des ersten Theils ausführen. Endlich kann man unmittelbar nach dem Hauptthema sogleich nach der *Moll = Oberdominante* modulieren und in derselben auch den Mittelsatz nebst allem Übrigen setzen. Dieses eignet sich aber nur für *Sonaten* von besonders ernstem, düsterem oder klagendem Charakter, da man da aus den *Moll = Tonarten* gar nicht herauskommt. In Hinsicht des 2^{ten} Theils der *Moll = Sonate* ist nur zu erinnern, dass, nach Wiederkehr des Hauptthemas, der darauf folgende Mittelsatz in der Haupttonart, (*moll* oder *dur*) ausgeführt werden muss.

§ 24. Da die *Moll = Tonarten* überhaupt einen ernsteren, oft traurigen Eindruck auf den Hörer machen, so hat der Tonsetzer, bei Instrumental = Compositionen überhaupt, wohl darauf zu achten, dass die Ideen nicht ins Weinerliche oder Harte und Grässliche ansarten, und in Molltönen mehr auf grossartige als auf klagende Wirkungen zu sehen. Daher ist der Mittelsatz in einer *Dur = Tonart* stets anprechtender, und wird vom Gehör als ein Bedürfniss erwartet.

VOM 2^{ten} SATZ EINER SONATE, oder VOM *ADAGIO*, *ANDANTE*, &...

§ 25. Der zweite Satz einer *Sonate* kann seyn:

a.) Ein *Grave*, *Largo*, *Adagio*. Also im sehr langsamen Zeitmass, wonach die Ideen gebildet werden müssen, um weder in ungleiche und überfüllte Bewegungen, noch in schleppende Ausdehnung zu fallen. Der Charakter eines solchen Stückes ist meistens ernst oder sentimental, grossartig oder düster, klagend oder feierlich. Der Bau desselben, (so wie aller andern Arten) ist insofern derselbe wie der des ersten Satzes, als auch hier nach dem Thema eine Fortsetzung, ein Mittelgesang (in der Dominante) eine weitere Fortsetzung und der Schluss des ersten Theils, und allenfalls eine Repetition desselben, jedoch alles in kleinerem Massstab, statt findet. Der 2^{te} Theil gestattet ebenfalls eine kleine Durchführung, wonach entweder wieder das Hauptthema, oder sogleich der Mittelsatz eintreten kann. Die zahlreichen Muster, die man von dieser Gattung bei *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und so vielen neueren Tonsetzern findet, überheben uns der Mühe hierüber mehr zu sagen, da überdiess der Schüler nun die Art des Zergliederns bei jeder Compositions = Gattung kennt.

b.) Die *Andante's*, *Romanzen*, *Allegretto's*, &... lassen einen heiteren, leichteren, mitunter auch scherzhaften Charakter zu, und können schon als eine kleinere Art von *Rondo's* behandelt werden. Im anmuthig scherzenden Styl hat auch *Beethoven* vorzüglich schöne Muster aufgestellt.

§ 26. Wenn der erste Satz einer *Sonate* in *moll* ist, so muss schicklicher Weise der zweite Satz in *dur* seyn; wogegen nach einer *Dur = Sonate* der zweite Satz beliebig *dur* oder *moll* seyn kann. Der 3^{te} und 4^{te} Satz nach Belieben *dur* oder *moll*; nur dürfte, nach dem ersten ersten Satze, ein allzumunteres leichtes *Finale* oft zu sehr abstechen.

VOM 3^{ten} SATZ EINER SONATE, oder VOM *MENUETT*, *SCHERZO*, &...

§ 27. Der eigentliche Menuett, den man als 3^{ten} Satz einer *Sonate* beifügen kann, braucht von dem wirklichen Tanzstücke gleiches Namens gar nicht, höchstens durch eine beigelegte *Coda*, unterschieden zu seyn, und jeder gewöhnliche Menuett kann hiezu, in Rücksicht der Form, als Modell dienen.

Sobald aber dieser Satz mit einem schnelleren Tempo bezeichnet ist, so wird er ein eigentliches *Scherzo*, welches in neuerer Zeit, oft bis zum schnellsten *Prestissimo* gesteigert, zu einer bisweilen sehr ausgedehnten, kunstreich verwebten, bald ernst, bald launig, ja sogar barokk durchgeführten Compositionsart erwachsen ist, die bereits eine eigene, sehr interessante Gattung bildet, und durch die ihr eigenthümliche Munterkeit die ernste, durch den vorgehenden 2^{ten} Satz hervorgebrachte Stimmung wieder zu beleben geeignet ist.

Kurze, fassliche Ideen, eine gewisse Leichtfertigkeit in deren Zusammenstellung, ein klarer Rhythmus, pickante Sätze, eine interessante Führung des Motifs im 2^{ten} Theil, ein angenehmes Trio, (*ternativo*) wo selbst die Walzerform in ihrer edleren Gestalt zulässig ist, Laune und Muthwille, (in fern er nicht die Grenze des ästhetisch Schönen übersteigt,) — diess sind die Eigenschaften, welche ein Tonstück dieser Art charakterisieren. Auch hier liefern die *Sonaten*, *Quartetten*, *Sinfonien* Haydns, Mozarts, Beethovens, und mehrerer Neueren die schönsten Muster, deren Studium dem Schüler über die technische Ausarbeitung dieser Compositions-Gattung keine Zweifel lassen werden.

VOM 4^{ten} SATZ DER SONATE oder VOM RONDO, (FINALE.)

§ 28. Das Schlussstück einer *Sonate* (oder eines *Trio*, *Quartetts*, einer *Sinfonie*, n.s.w.) muss den vorhergehenden Sätzen nicht nur an Gehalt der Ideen und Ausarbeitung entsprechen, sondern auch in Rücksicht des Charakters nicht geradezu im Widerspruche stehen. Entweder ein rascher Gang, oder anmuthige Ideen, oder eine interessante Führung müssen es würdig an alles Vorhergehende anreihen. Die zu einem Rondo geeigneten Motive und Ideen sind aber von jenen eines ersten Satzes wohl zu unterscheiden. Selten wird ein, zum Rondo wohlgeeignetes Thema, als Anfang eines ersten Satzes passend seyn; und eben so wenig umgekehrt. Man nehme z.B. folgende 4 Motive:

A. *All^o*

B. *All^o*

C. *All^o moderato.*

D. *All^o moderato.*

Und man wird bald finden, dass A und C zum Anfang eines ersten Satzes, und B und D zu dem eine Rondo natürlich geeignet sind. Ein Gleiches gilt von den Mittelsätzen, (welche übrigens eben so gut beim *Dur=Thema* nach der Dominanten=Tonart, wie im ersten Satze modulieren müssen, so wie im Allgemeinen der harmonische Bau so ziemlich derselbe bleibt.) Der Unterschied ist, dass im ersten Satze die Motive bestimmter und abgeschlossener erscheinen müssen, als es, verhältnissmässig, im *Fine* der Fall seyn darf.

§ 29. Das eigentliche Rondo besteht aus drei, (oder auch vier) Hauptsätzen.

a.) Aus dem Thema, welches auch, (wie etwa das Thema zu *Variationen*) aus zwei Theilen bestehen kann, wovon der erste in der Dominanten= und der zweite in der Tonica=Tonart vollständig abschliesst. Dieses Thema muss im ganzen Stücke wenigstens dreimal vollständig, (jedoch allentfalls mit Veränderungen) vorkommen, da die Natur des Rondo (von der französischen Dichtungsart: *Rondeau*, abgeleitet,) dieses zur Pflicht macht.

b.) Aus der ersten Fortsetzung, welche, wie bei der Sonate, sich an das Thema anschliesst, und so wie dort, zu einem Mittelsatz, und dessen Fortführung leitet, bis, nach einem vollständigen Schluss in der Dominanten=Tonart, oder auch nach einer Cadenz auf der Dominanten=Septime der Grundtonart, die vollständige Thema wieder eintritt.

c.) Aus der zweiten Fortsetzung, (oder Hauptperiode) welche, unmittelbar nach Abschluss des wiedergekehrten Themas, in einer verwandten Tonart einen neuen zweitheiligen Satz bilden kann. Wenn z. B. das Rondo in *C dur* beginnt, so kann dieser neue Satz in *C moll*, oder in *F dur*, oder in *A moll*, oder auch in halbverwandten Tonarten, wie *F moll*, und *As dur*, gesetzt werden. Am wenigsten schicklich aber in der Dominanten=Tonart, (*G dur*) weil in derselben schon der Mittelsatz der ersten Hauptperiode vorkommen musste. Entweder unmittelbar nach diesem Zwischensatze, oder nach einer modulierenden Durchführung, folgt wieder das Hauptthema, welchem sogleich der Schluss, oder (bei grösserer Ausdehnung,) .

d.) die vierte Fortsetzung folgen kann, zu welcher eine Durchführung der früheren Mittelsätze der geeignetsten Stoff liefern kann, und sodann eine entsprechende Cadenz den ganzen Satz beschliesst. Die Werke der obenangeführten Tonsetzer liefern dem Schüler hinreichende Muster über alle Formen dieser Gattung.

§ 30. Das Rondo hat, besonders in der neueren Zeit, einen selbstständigen Charakter gewonnen, indem unter diesem Titel eine grosse Zahl von Musikstücken, mit und ohne Begleitung, erschienen sind, und eine grosse Beliebtheit erlangt haben. Der Bau desselben bleibt in diesem Falle unverändert, nur dass er sodann eine grössere Ausdehnung, auch mehrfache Durchführungen, abwechselnde melodiose oder brillante Perioden, und auch eine mehr oder minder lange, vorbereitende Introduction zulässt.

§ 31. Diese Introduction, (Einleitung) kann, meistens im langsamen Zeitmass, ungefähr den Bau des ersten Theils eines *Adagio* oder *Andante* haben, und entweder aus Anklängen auf die Motive des nachfolgenden Rondo's, oder aus ganz eigenthümlichen Ideen entworfen seyn. Nur muss der Charakter derselben mit jenem des nachfolgenden Rondo=Satzes nicht in zu gähelem Widerspruche stehen. Es ist ein unschicklicher Missbrauch der musikalischen Effekte, wenn, z. B. einem leicht tadelnden Rondo eine schwülstige, beinahe tragische Erwartungen erregende, Introduction vorangeht.

VON DEN VARIATIONEN, VON DER FANTASIE UND DEM CAPRICCIO, &c...

§ 32. Da ich in meiner *Fantasieschule*, (Op. 200. Wien, bei A. Diabelli u. Comp.) welche sich an dieses Werk unmittelbar anschliesst, bereits alles Nöthige über diese Gattungen der Composition entwickelt habe, so verweise ich den Schüler, um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, auf ein aufmerksames Studium jenes Werkes.

VON DEN TANZSTÜCKEN.

§ 33. In Rücksicht des technischen Baues eines Tanzstückes ist die Beobachtung des Rhythmus⁷²⁾ die Hauptsache. Ein Walzer, oder ein Contratanz, z. B., welcher, statt den ihm zugehörigen 8 oder 16 Takten in jedem Theil, deren eine *ungleiche* Zahl (etwa 7, oder 9, oder 13) enthielte, wäre ein unbrauchbares Ünding. Nicht minder sind alle Modulationen zu meiden, welche die Fasslichkeit der Melodie stören.

Der erste Theil jedes Tanzstückes kann entweder in der Tonica, oder in der Dominanten-Tonart, oder auch wohl in den beiden nächstverwandten Moll-Tonarten schliessen. (z. B. im letzten Falle aus *C dur* in *A moll* oder *E moll*).

Der *Menuet* und die *Polonaise* gewähren, in ihrem ruhigen Zeitmasse, dem Tonsetzer mehr Gelegenheit zu edleren Melodien und selbst zu einer interessanteren Harmonieführung. Wenn das Thema einer *Polonaise*, u. d. gl. zu einem Rondo benützt wird, so bleibt nur das Thema in seinem bestimmten *Charakter*, und die Ansarbeitung ist wie bei jedem andern Rondo.

VON DEM PRÄLUDIUM UND DER FUGE.

§ 34. Die Kunst des Fugensatzes wird in diesem Werke in den letzten Theilen vollständig erörtert, und bedarf hier also keiner ferneren Erwähnung.

VON DEM 4-HÄNDIGEN SATZE AUF DEM PIANOFORTE.

§ 35. Wenn bei dem Solo-Satz auf dem Pianoforte bei der Stimmenführung sehr viel Rücksicht auf das beschränkte Spann-Vermögen der beiden Hände genommen werden muss, so fällt dieses bei dem weit vollstimmigeren, jetzt so beliebten und ausgebildeten 4-händigen Satz weg, da dem Tonsetzer der ganze Umfang des Fortepiano's nebst einer vollständigen Begleitung der Mittelstimmen zu Gebote steht.

Alle Regeln, welche im dritten Theil dieses Werkes über den 4-, 5-, 6-, 7- und 8-stimmigen Satz und die dabei anwendbaren Verdopplungen gegeben worden sind, lassen sich auch auf die 4-händigen Tonstücke anwenden, und wenn die gegebene Harmonie an sich, (sey sie nun 2-, 3-, 4- oder mehrstimmig), streng richtig ist, so kann sie, wie im Orchester, nach Belieben verdoppelt und verdrei- oder vervierfacht werden. Nur ist es, der Wirkung wegen, besser, wenn der Bass nur in einer Octave verdoppelt wird, da eine Doppel-Octave die oberen Stimmen auf dem Pianoforte zu sehr übertönt. Wenn es also z. B. nöthig wäre, folgende Stelle so vollstimmig als möglich für 4 Hände zu setzen:

Allegro.

PIANOFORTE
allern.

so könnte man es unbedenklich thun, wie folgt:

PRIMO.

SECONDO.

4-händig.

⁷²⁾ Der Rhythmus steht den Tacten von 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Der durch Octaven verdoppelte Bass ist hier kräftig genug, um die oben stehende dreifache Harmonie zu tragen. Nur darf er mit keiner der Oberstimmen nach einander folgende Octaven in gerader Bewegung machen. Wenn, z. B., im dritten Accorde des ersten Taktes zu dem C, G, B, auch noch ein E in einer der Oberstimmen beigelegt würde, so wäre es schon ein Fehler. Und dieses gilt bei allen *Verdopplungen* im 4-stimmigen Satze, sowohl in festen Accorden wie in Passagen und in gebrochenen Accompanement. Schreibt man hingegen einfach 4-stimmig, so gilt die strenge Stimmenführung hier sowohl wie im *Violinquartett*.

ÜBER PIANOFORTE=COMPOSITIONEN MIT BEGLEITUNG.

§ 36. Zu Sonaten mit Begleitung eines einzelnen Instrumentes (*Duo's*) nimmt man zu dem Pianoforte gewöhnlich die Violine, oder das Violoncell, oder Flöte, Waldhorn, Clarinette, und überhaupt jedes im Salon schicklich ausführbare Instrument.

Der Bau aller Sätze eines solchen *Duo's* ist von jenem der Solo=Sonate in Nichts unterschieden. Das hinzugefügte Instrument kann entweder untergeordnet, (nur begleitend) oder mit dem Pianoforte concertierend seyn. Im ersten Falle gibt man dem Begleitungs=Instrumente nur abwechselnd die einfacheren und leichteren Stellen und Gesangsperioden; im zweiten Fall aber werden die Schwierigkeiten zwischen Beide getheilt.

Ist aber die Begleitung *ad libitum* so muss das Pianoforte vollständig, wie ohne allem Accompanement componirt seyn, und das begleitende Instrument geht nur mit den Mittelstimmen, oder mit dem Gesang im Unison oder in der Octave, oder mit dem Bass, &c., mit.

Dass übrigens jedes Begleitungs=Instrument nach seinen natürlichen Eigenschaften behandelt, nicht mit unnöthigen Schwierigkeiten überladen, und mehr mit den Gesangstellen bedacht seyn müsse, so wie, dass die ihm zugeordneten Passagen nicht mit jenen des Pianoforte in derselben Lage untereinander laufen dürfen; — sind Erfahrungen, die der angehende Tonsetzer sich durch Nachdenken, vieles Hören, und Studium guter Muster zu verschaffen trachten muss.

§ 37. Bei *Trios*, (z. B. *Pianoforte*, *Violin* und *Violoncell*), bei *Quatuor's*, (z. B. *Pianoforte*, *Violin*, *Viola* und *Violoncell*) bei *Quintetten*, (z. B. *Pianoforte*, 2 *Violinen*, *Viola* und *Violoncell*, oder auch theilweise oder ganz mit Blasinstrumenten, wie z. B. *Pianoforte*, *Clarinete*, *Oboe*, *Horn* und *Fagott*) und so fort bei *Sextetten*, *Septetten*, &c., gilt in Rücksicht des Baues dasselbe wie bei den *Duo's*, oder *Solo=Sonaten*, nur dass natürlicherweise bei Vermehrung der Instrumente auf Angemessenheit der Ideen, gute Vertheilung der interessanten Stellen, Klarheit und dankbare Effekte gesehen werden muss.

VOM CONCERTE.

§ 38. Das *Concert*, (sey nun die *Principal=Stimme* für das *Pianoforte* oder ein anderes Instrument.) unterscheidet sich von der *Sonate* in seinem Bau durch folgendes:

Dem ersten *Solo* geht ein *Ritornell* für das ganze Orchester vorans. Dieses *Ritornell* hat so ziemlich den Bau des ersten Theils vom ersten Satze einer Sonate, nur dass es wieder in der Grundtonart, oder deren Dominanten=Septime schliessen muss, wonach das erste *Solo* eintritt. Das *Ritornell* darf nicht ermüdend lang seyn, und doch alle Hauptideen des *Concerts* in abgekürztem Umriss enthalten. Das erste *Solo* spinnt diesen Umriss weiter aus, indem es den gewöhnlichen Modulations=Gang beobachtet. Der Mittelgesang kann einmal auch vom *Tutti* vorgetragen werden, worauf nach den gehörigen Passagen der erste Theil mit einer Cadenz schliesst, nach welcher das Orchester wieder einen nicht langen Zwischensatz auszuführen bekommt, der erste Theil wird nie wiederholt. Das zweite Hauptsolo, das den zweiten Theil bildet, gewährt dem Modulations=Talent freien

Spielraum, obwohl alle ästhetischen Regeln der Sonate, besonders in Hinsicht der Einheit des Ganzen, auch hier wohl zu beachten sind. *Adagio* und *Rondo*, (die häufig mit einander verbunden werden,) haben den gewöhnlichen Bau, nur mit untermischten Tutti's. *Scherzo* oder *Menuett* ist im *Concert* nie gebräuchlich. Bei dem Instrumentieren der *Solo's* hat der Tonsetzer wohl darauf zu achten, dass die Begleitung (besonders der Blasinstrumente) den Spieler nicht übertöne.

§ 39. Um einen Concertsatz schön zu instrumentieren, bedarf es vieler Umsicht, Fantasie und Erfahrung. Oft wird eine, an sich einfache Stelle des Concertspielers, durch ein wohlberechnetes Accompagnement sehr interessant gemacht, wogegen die glänzendsten Stellen durch eine überladene oder schlecht gewählte Begleitung völlig verloren gehen können.

Da die Blasinstrumente ihre Kraft nicht so leicht mässigen können, als die Saiteninstrumente (welche letztere, besonders durch das *Pizzicato*, an geeigneten Orten ein sehr zartes Accompagnement hervorbringen vermögen,) so sind die Ersteren, vorzüglich wenn sie dem *Pianoforte* zu accompagnieren haben, nur mit Maass, einfach, entweder in gehaltener Harmonie, oder nur in einzelnen, den Gesang oder einzelne Töne haltenden Stimmen, anzuwenden. Nur bisweilen machen vollstimmige Accorde der beiden Orchestermassen die gehörige Wirkung.

§ 40. Das beste Mittel, in dieser Begleitungskunst Erfahrung zu erlangen ist, (nächst vielem Anhören solcher Compositionen), wenn der Schüler sich gute Concerte, (von *Mozart*, *Beethoven*, *Hummer*, *Bicc*, &c...) selber in Partitur setzt. Während er die Principalstimme schreibt, und für das Orchester den Raum noch leer lässt, kann seine Fantasie sich schon mit der, für jede Stelle möglichen und zweckmässigsten Begleitungsart beschäftigen. Schreibt er dann die wirkliche Begleitung des Autors hinzu, so sieht er, in wie weit diese von seinen eigenen Ideen entfernt ist.

Die gebräuchlichsten Compositionsarten mit Orchester = Begleitung sind: das *Concert*, das *Rondo*, *Variationen*, *Fantasien* und *Potpourri's*, und der Hauptzweck derselben ist, dass die Principalstimme selbstständig und möglichst glänzend hervortrete, und ihren Spieler anzeichne, wenn auch in das Ganze noch so viel musikalischer Werth gelegt werden mag.

VON DER SINFONIE.

§ 41. Obgleich die Sinfonie, sowohl wegen der ihr nothwendigerweise zukommenden grossartigen Ideen, als wegen der kunstreichen Benützung aller Orchestermassen, als das vollkommenste Erzeugniss der Instrumentalmusik angesehen werden muss, so ist doch ihr Bau von jenem der Sonate in gar nichts unterschieden, und alle dort angegebenen Regeln gelten auch hier. Auch besteht sie aus den selben 4 Sätzen, nämlich: 1^{ter} Satz: wo dem *Allegro* eine langsame *Introduction* vorangehen kann. 2^{ter} Satz: *Adagio*, *Andante*, oder auch *Allegretto scherzando*, &c... 3^{ter} Satz: *Menuetto* oder häufiger *Scherzo* mit *Trio*. 4^{ter} Satz: *Finale*, das gewöhnlich in der Form des *Rondo* gehalten wird.

§ 42. Es gibt mehrere Arten, wie man beim Componieren die Orchesterstimmen aufschreibt und ordnet, und wir geben hier unter A und B zwei verschiedene Muster.

Bei A ist die Masse der Saiteninstrumente, (das Orchesterquartett) auf den untersten 4 Zeilen gesetzt, wodurch der Tonsetzer diesen wichtigsten Theil des Orchesters schnell übersehen kann. Die Blasinstrumentenmasse ist über denselben dergestalt vertheilt, dass zwischen den (obenstehenden) Lärminstrumenten und den Hörnern, und zwischen den 3 Posaunen die achtstimmige Harmonie, nach ihren Stimmlagen in aufsteigender Ordnung beisammen steht.

Bei B sind die Violinen nebst den Violen auf den 3 obersten, hierauf folgt die 8 = stimmige Harmonie, sodann die Hörner, Posaunen, Trompeten und Panken, worauf der Grundbass, (nämlich die *Violoncelli* und *Contrabässe*, welche stets beisammen, auf einer oder 2 Zeilen seyn müssen,) die unterste Zeile einnimmt. Auch diese Schreibart hat ihre Vortheile, indem durch deren Anblick die Einbildungskraft eine, beinahe schnellere und klarere Übersicht der Gesamtwirkung erhalten kann. Wenn jedoch der Schüler zu seiner Übung fremde Orchesterwerke aus den einzelnen Anlag = Stimmen sich in Partitur setzt, so rathen wir ihm auf jeden Fall die zweite Schreibart (unter B) an.

MOZART,

(A.)

Adagio.

Timpani
in E♭.2 Clarini
in E♭.2 Corni
in E♭.

Flauto 1.

Flauto 2.

2 Oboi.

2 Clarinetti
in B.

2 Fagotti.

Trombone 1.

Trombone 2.

Trombone 3.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Violoncelli
e Bassi.

BEETHOVEN.

(B.)

Allegro

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarinetti
in A.

2 Fagotti.

2 Corni
in E. 1 e 2^{da}.2 Corni
in E. 3 e 4^{ta}.Trombone
Tenore.Trombone
Basso.2 Clarini
in C.Timpani
in E. B.

Violoncelli.

Bassi.

Wenn noch Vocal = Stimmen hinzukommen, so können sie, bei A, am schicklichsten unmittelbar mit den 4 Saiteninstrumenten, und bei B, sogleich über den Violoncell's geschrieben werden.

VON DER OUVERTURE.

§ 43. Die Overture hat den Bau des ersten Satzes einer Sinfonie, jedoch mit folgenden Ausnahmen:

a.) Der erste Theil wird nicht wiederholt.

b.) Die Durchführung des zweiten Theils darf nicht so ausgedehnt seyn, da die Overture viel kürzer seyn muss. Overturen werden meistens zum Beginn einer Oper geschrieben. In diesem Falle können einige der bedeutendsten Motive der Oper wohl hiezu benützt werden, doch sollte dieses nicht so sehr in ein Potpourri ansarten, wie in der neueren Zeit häufig geschehen ist.

Übrigens muss die Overture den Hauptcharakter der Oper so viel als möglich ausdrücken.

VON DER MILITÄRMUSIK.

§ 44. Die Märsche, aus welchen diese Gattung besteht, müssen durch richtiges Zeitmaass (meistens im $\frac{2}{4}$ Takt,) durch einen festlich = kräftigen Charakter und vorzüglich durch strengen Rhythmus ihrem Zwecke entsprechen.

Der erste Theil (am häufigsten aus 8, 12 oder 16 Takten bestehend), schliesst meistens in der Dominanten = Tonart. Der zweite Theil, der allenfalls einen neuen Gesang, in einer verwandten Tonart, in sich aufnehmen kann, darf eine verhältnissmässig längere Ausdehnung haben, muss aber wieder in der Haupttonart schliessen.

Das Trio (von gleichem aber kürzeren Baue) kann bei sanfterem, gefälligerem Charakter, in der Ober = oder Unter = Dominanten = Tonart am wirkungsvollsten gesetzt werden.

Der Satz für das Militär = Orchester hat so viel Eigenthümliches, und ist im Allgemeinen noch so wenig bekannt, dass die nachfolgende Partitur gewiss selbst manchem, sonst vielseitig geübten Tonsetzer, willkommen seyn dürfte.

Piccolo in Des.

in As.

Clarinetten.

1^{mo}

2^{do}

3^{te} e 4^{to}

(Mit Klappen.)

1^{mo} in Es.

2^{do} in Es.

1^{te} e 2^{te} in Es.
(ohne Klappen.)

1 in Des.

1 in C.

1 in B tief.
basso.

1 in As tief.
basso.

2 in Es.

Corn.

1 in B.

1 in As.

1^{mo}

2^{te} e 3^{te}

Fagotti.

Contra et
Serpent.

1^{mo} e 2^{do}

Tromboni.

Basso.

Piccolo Tamburo

Gran Tamburo.

Dec. C. N.º 4179

ÜBER VOCAL = COMPOSITIONEN.

§ 45. Da die nachfolgenden Theile dieses Werkes auch vorzugsweise diesem Gegenstande gewidmet sind, so mögen folgende allgemeine Bemerkungen hier einstweilen genügen.

§ 46. Der Tonsatz für Singstimmen ist von dem vorgeschriebenen Texte streng abhängig, und jede Willkühr der Fantasie, sey sie noch so interessant, muss demselben untergeordnet werden. Allein es reicht nicht hin, den Sinn und das Gefühl der Dichtung richtig ausgedrückt zu haben. Die dazu gesetzte Musik muss auch an sich schön, klar und interessant seyn; so dass, wenn z.B. ein Lied oder sonst ein selbstständiges Gesangswerk für das Pianoforte allein, (mit Hinweglassung der Gesangsstimme) vorgetragen würde, selbes durch seine Ideen, seine Führung und seinen harmonischen Bau noch immer ein ansprechendes Ganze bilde, und das unwandelbare Gesetz der Einheit dabei beobachtet werde. Selbst bei deklamatorischen Theatergesängen, Ensemble = Stücken, &c., ist diese Regel von grüssen Meistern (Mozart, Cherubini, Beethoven, &c.) nie versäumt worden.

§ 47. Die kürzeste und kleinste Gattung von Gesangstücken ist das *Lied* (in Italien die *Canzonette*, in Frankreich die *Romanze*, n.s.w.) welches oft nur aus einer Periode besteht, die in der Mitte nach der Domiuante modulierend, sogleich wieder in die Tonika zurückkehrt. Aus zwei Perioden bestehend, bildet es zwei Theile, wovon der erste in der Dominanten = Tonart schliesst, und das Ganze gibt dann das rhythmische, zu Variationen geeignete, abgeschlossene Thema.

§ 48. Von grösserem Umfang ist die *Arie*, welche, nach einem entsprechenden *Ritornelle*, einen vollständigen, auch mit einem Mittelsatze versehenen, in der Dominanten = Tonart schliessenden ersten Theil, und nach einem kleinen Zwischenspiele, auch einen mehr oder minder durchgeführten zweiten Theil haben kann, nach welchem die Wiederkehr des Hauptmotivs und ein zweckmässiger Schluss (mit Cadenz) nachfolgt.

§ 49. Die *Ballade* ist, (wenn der, meistens erzählende Text vollständig durchkomponirt wird,) eine noch ausgedehntere Gesangsgattung, die sich schon mehr zu der Fantasie = Form hinneigt, aber doch vom Tonsetzer durch das Festhalten einer Hauptidee, oder durch folgerechte Führung einen bestimmten Charakter und eine klare und befriedigende Einheit erhalten soll.

§ 50. Übrigens muss der Tonsetzer eine gute Kenntniss der Sprache haben, für welche er schreibt. Er muss selbe richtig zu deklamiren verstehen, und die metrischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Vers = Arten, die genaue Scandirung derselben, die richtige Betonung und den Werth der Silben nicht minder als den Geist und das auszudrückende Gefühl des gewählten Gedichtes aufzufassen im Stande seyn. Bei Wiederholung einzelner Worte oder Phrasen muss er wohl beachten, dass nur solche hiezu gewählt werden, welche keinen Widersinn geben und sich natürlich fügen. Endlich muss die Tonmalerey einzelner Worte und Phrasen dem Charakter des Ganzen stets untergeordnet seyn, oder ihm wenigstens nicht widersprechen. Alles dieses wird im nächstfolgenden Theile dieses Werkes vollständig entwickelt.

*

Carl Czerny.

FUGUE ANALYSEE SOUS LE RAPPORT DE L'HARMONIE. (*)

ZERGLIEDERTE FUGE IN RÜCKSICHT AUF DIE HARMONIE. (**)

FUGUE pour le Pianoforte.

FUGE für das Pianoforte.

Même Fugue réduite à sa plus simple expression et dégagée de toutes notes accidentelles excepté celle de la pédale.

Dieselbe Fuge auf ihre einfachsten Grundzüge zurückgeführt, und von allen zufälligen Noten, (mit Ausnahme des Orgelpunktes) entbündet.

Notes principales des accords, ou Basse fondamentale.

Grundnoten der Accorde, oder Fundamentalbass.

Les chiffres de cette portée indiquent le genre d'accord d'après l'ordre de notre classification; le chiffre 2 signifie le second accord, le chiffre 5 le 5^e de cette même classification, et ainsi de suite.

Die Ziffern auf dieser Zeile, zeigen die Gattung des Accords, nach unserer Klassenordnung an; die Ziffer 2 bedeutet den 2^{ten} Accord, die Ziffer 5, den 5^{ten} derselben Ordnung, u. s. w.

Cette portée montre comment il aurait fallu s'y prendre si on avait voulu éviter de faire des exceptions dans l'enchaînement des accords parfaits et en résolvant les accords dissonans. Les doubles croches supposent une valeur de notes plus grande, car ici la succession des accords serait trop rapide.

Diese Zeile zeigt, was man hätte thun müssen, wenn man hätte vermeiden wollen, Ausnahmen in der Verkettung der Dreiklänge und in der Auflösung der Dissonanzen zu machen. Die Sechszehnteln setzen einen grösseren Werth der Noten voraus, denn hier wäre die Accorde = Fortschreitung zu schnell.

La seconde portée de ce N^o présente une Basse chiffrée de la même Fugue et plus simplifiée. La portée supérieure renferme l'exécution de ces mêmes chiffres. Ce N^o doit servir d'étude à celui qui veut s'exercer à chiffrer et à exécuter des harmonies compliquées.

Die untere Zeile dieser Nummer zeigt den bezifferten Bass derselben (jedoch vereinfachten) Fuge. Die obere Zeile zeigt die Ausführung derselben Bezifferung. Diese Nummer kann als Studium für denjenigen dienen, der sich im Beziffern und im Ausführen verwickelter Harmonien üben will.

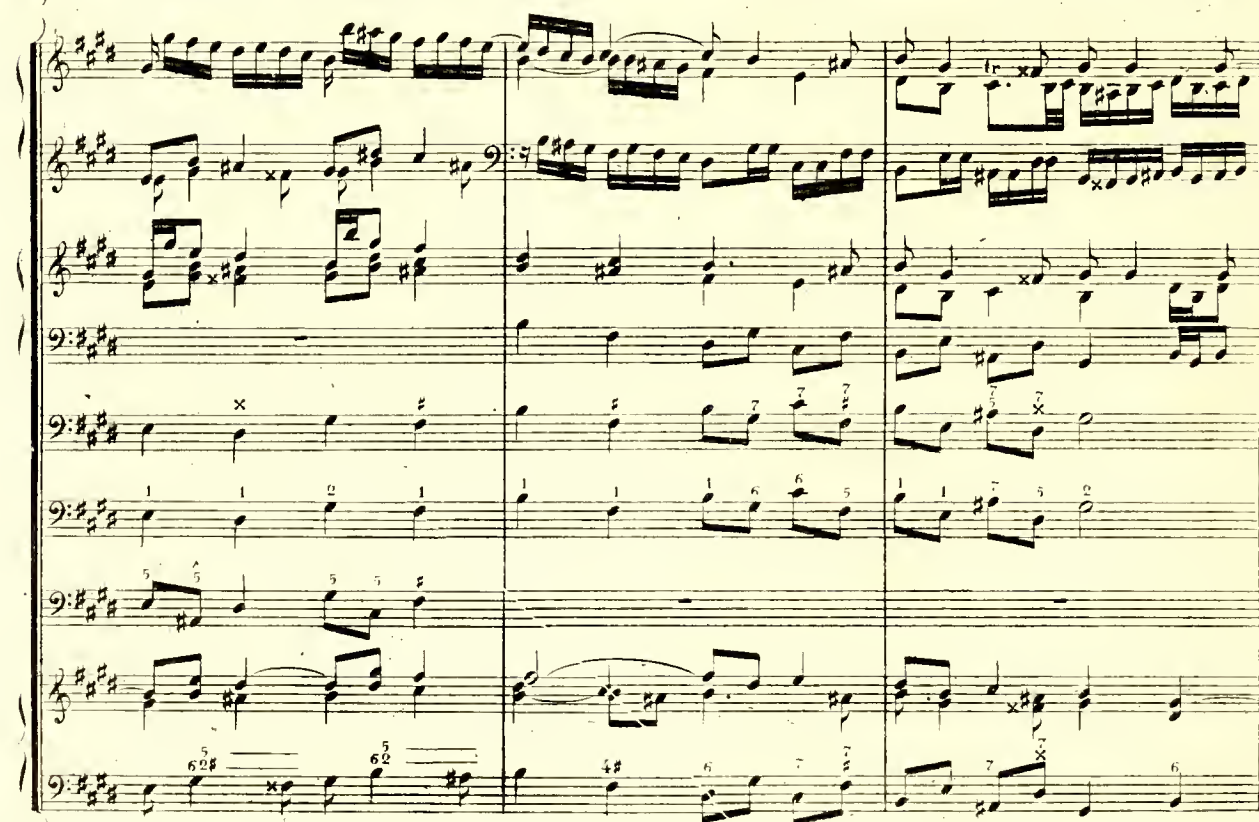
(*) Song av us indiqué dans la seconde partie de quelle manière on peut analyser avec fruit un morceau de musique sous le rapport de l'harmonie. Voyez page 149.

(**) Wir haben im zweiten Theile angezeigt auf welche Art man mit Vortheil ein Tonstück in harmonischer Rücksicht zergliedern kann. Siehe Seite 149.

This image shows a handwritten musical score for a 12-part ensemble, organized into two systems of six staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system (top) features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The second system (bottom) continues the composition with similar rhythmic complexity. The handwriting is clear and legible, typical of a professional manuscript. The score is written on aged, slightly yellowed paper.



First system of a musical score in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves. The top two staves are treble clef, and the bottom six are bass clef. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingering numbers (1-5) and an 'x' mark are present on several staves, indicating specific performance techniques or fingerings.



Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of eight staves in the same key and time signature. The notation continues with various rhythmic patterns and includes fingering numbers and 'x' marks throughout.

This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It consists of two systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A 'Pédale.' (pedal) instruction is present in the middle of the first system. The piece concludes with a final cadence in the last measure of the second system.

Pédale.

p

First system of musical notation, measures 1-3. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano (*p*) dynamic. The notation includes a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Second system of musical notation, measures 4-6. This system continues the musical piece, maintaining the same key signature and time signature. The notation shows further development of the melodic and rhythmic themes, with various fingerings and articulation marks indicating performance technique.

Handwritten musical score for guitar, page 34. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 12/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. Some notes are marked with an 'x', possibly indicating a specific technique or a correction. The page number '34' is written in the top right corner.

First system of musical notation, measures 1-8. The score includes multiple staves with complex musical notation, including chords, arpeggios, and fingerings (e.g., 1 2 1, 1 5, 5 7, 4 5, 6 7, 3 2, 3 6 2, 6).

Second system of musical notation, measures 9-16. The score continues with similar musical notation. Performance instructions are included: *rallent: un poco.* and *Ped:*. Fingerings are also indicated (e.g., 7 7 7 7, 5 1 7 2 6 2 5 1, 2 1 5 1, 10 1 1 1 1, 5 5, 2 6 6 6 6, 6 4 5 2).

Il'après cette portée on voit que presque toujours il ne faut ajouter qu'un seul accord pour éviter une exception dans l'enchaînement des accords.

Zufolge dieser Zeile ersieht man, dass fast immer nur ein einziger Accord beigelegt zu werden braucht, um in der Accorden-Verkettung eine Ausnahme zu vermeiden.

Fin de la troisième partie.

D. et C. N° 4170.

Fin de des dritten Theils.