

Handbuch

bey dem

Generalbasse

und der

Composition

mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht-
und mehrern

Stimmen,

für

Anfänger und Geübtere,

von

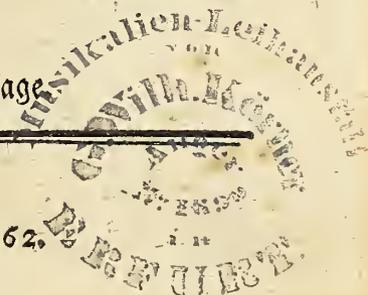
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst VI. Notentafeln.

Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin,

verlegt Gottlieb August Lange. 1762.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY

Er. Wohlgebohrnen,
dem
Herrn Legationsrath von Mattheson.

Wohlgebohrner, Hochgelahrter,

Insonders Hochzuehrender Herr Legationsrath,



Ein weiterer Raum als der Raum einer Zuschrift gehörte dazu, wenn ich mich den gewöhnlichen Gesetzen einer Zuschrift unterwerfen wollte, und der Ruhm Ew. Wohlgebohrnen ist zu sehr verbreitet, als daß er bedarf, an einem Orte einer Schrift erhoben zu werden, den Schmeicheley und Eigennus zu oft entweihet haben. Geschicktere Federn als die meinige haben sich vorlängst um die Wette bemühet, Deroselben Verdienste zu beschreiben, und dem müßte in der That kein deutsches Herz in seinem Busen schlagen, dem JHR Nahme nicht verehrungswürdig seyn sollte. Noch bey der spätesten Nachwelt wird es der prächtigen Harmonia zum Vorzuge ihrer Zeit gereichen, in ihren Ringmauern einen

)(2

1781. 6
M 3566

872538

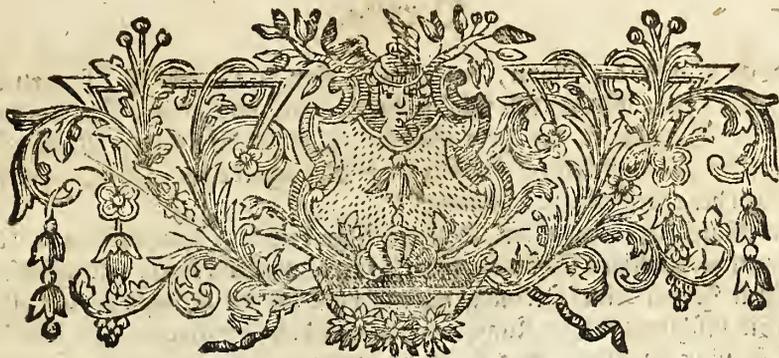
einen Mann gehabt zu haben, der die Verdienste zehn einzelner Personen in der seinigen vereinigt, dessen Staatsersahrenheit die klugen Britten erkant und belohnet, über dessen Gelehrsamkeit ganze Akademien erkantem, und aus dessen gründlichen und vor-
trefflichen Schriften die ganze musikalische Welt seit bey nahe ei-
nem halben Jahrhundert den vorthailhaftesten Unterricht ziehet.

Ich habe mich glücklich zu schätzen, daß meine wenige bishe-
rige Bemühungen Ew. Wohlgebohrnen geneigten Beyfalls
gewürdigt worden, und was für eine glückliche Vorbedeutung
auf den Beyfall der Welt würde es seyn, wenn auch der gegen-
wärtige Versuch, den ich hiemit Denenselben, wiewohl mit zit-
ternden Händen, überreiche, Deroselben gütige Aufnahme er-
halten sollte. Wie sehr wünschte ich, Ihnen ein ausnehmende-
res Merkmahl von der vollkommenen und lebhaften Hochachtung
geben zu können, mit der ich die Ehre habe zu seyn

Ew. Wohlgebohrnen

Berlin,
den 20 April, 1757.
erneuert
den 25. April 1762.

gehorsamer Diener,
Marpurg.



Vorrede.



Indem ich hiemit das Vergnügen habe, dem Publico mein Handbuch aufs neue zu überreichen: so finde ich dabey nichts hauptsächlich zu erinnern, als daß ich, so wie ehemahls, also auch iszo, in Ansehung der Theorie dem Herrn Rameau, und in Ansehung der practischen Regeln, unserm Herrn C. P. E. Bach, so viel als möglich zu folgen gesucht habe. Letzterer hat seit kurzem seine Regeln gemein gemacht, und das Werk des erstern ist bereits seit 1722 aller Welt bekannt.

Ich laße es mir gar gerne gefallen, daß dieser oder jener aus meinen geringen Schriften so viel entlehnet, als ihm gut deucht. Meine Gewohnheit aber ist es nicht die Quellen, woraus ich geschöpft, mit Stillschweigen vorbeizugehen. Ich mache mir also ein Vergnügen, die Meister zu nennen, deren Grundsätze und Anmerkungen ich in meinen Nutzen zu verwenden gesucht habe; und ich weiß, daß ich keine vorreflichere Meister als einen Rameau und Bach nennen kann, jenen in der Theorie und diesen in der Praxi.

Mein eclecticisches System in der Harmonie bleibt unverändert, so lange mir nicht jemand ein mit unumstößlichen Gründen erwiesenes bessers entgegen setzt.

Vorrede.

Herr Sorge ist nicht der Mann, der dieses zu thun im Stande ist, so gern er auch wollte. Wenn jeder Mensch sich selbst zu beurtheilen, und in seine Sphäre zurückzugehen wüßte, so würde er, der Herr Sorge, nichts anders thun, als den Stimmgammer in die Hand nehmen, und ein paar Monochorde verfertigen, ohne sich um die Lehre von der Harmonie zu bekümmern.

Mit Musikern, die glauben, daß die Lehre von den Intervallen und Accorden nicht in einen vernünftigen Zusammenhang gebracht werden könne, und die also in dem musikalischen Wesen keine Ordnung finden, habe ich im geringsten nicht allhier zu thun. Sie beschimpfen ihre Kunst, und zeigen daß sie entweder nicht lesen können, oder daß sie nicht verstehen, was sie lesen; und wer will mit Leuten disputiren, die von der Unordnung ihres Kopfes auf die Beschaffenheit einer Kunst, und auf die Köpfe anderer Leute schließen.

Der berühmte Herr Formey giebt, in seinem Abriß einer auserlesenen Bibliothek, den Liebhabern der Litteratur den Rath, sich von jedem Buche allezeit die neueste Edition anzuschaffen —. Ich werde es auch gerne sehen, wenn man die erste Ausgabe dieses Handbuches nunmehr völlig auf die Seite legt. Ein Tag lehrt den andern. Welcher Musiker in den Gedanken steht, daß seine Einsichten keiner Vermehrung oder Verbesserung fähig sind, giebet dadurch zu erkennen, daß er entweder noch gar keine Einsichten in die Natur und Beschaffenheit seiner Kunst hat, oder daß er der abgeschmackteste Thor ist, der nur gefunden werden mag. Ich empfehle mein Werk aufs neue dem geneigten Wohlwollen des Lesers.

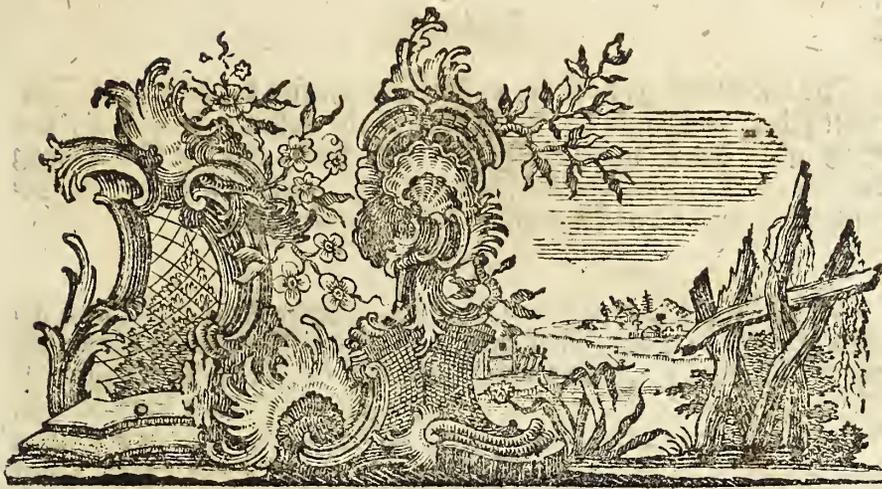
Isocrates in Euagora.

Artes et omnia caetera aucta esse videmus, non per eos, qui vilitata retinuerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque mouere praua omnia non dubitarunt.

Inhalt.

	Seite
Einleitung.	I
I. Absatz. Von den Tönen und Tonleitern,	4
Von der diatonischen Tonleiter,	7
Von der diatonisch-chromatischen,	7
Von der diatonisch-chromatisch-enharmonischen,	7
II. Absatz. Von den Intervallen,	9
Eintheilung der Consonanzen,	15
Eintheilung der Dissonanzen,	16
III. Absatz. Von den Tonarten und der Modulation,	17
Von der Verwandtschaft der Tonarten,	21
Von den Paralleltönen,	22
Von der Modulation,	24 fqq.
I. Abschnitt. Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden,	26
Unterscheid eines Grundaccordes, und eines umgekehrten Satzes,	27
Eintheilung der Grundaccorde in die voni ersten und zweyten Range,	27. 28
In wie weit die Septime die Mutter der dissonirenden Sätze ist,	30
Vom Orgelpunct	31
I. Absatz. Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen,	31 fqq.
Ist entweder hart oder weich,	32
Was von dem daher entspringenden Septenaccorde zu merken ist,	33
Was von dem daher entspringenden Septquartenaccorde zu merken ist,	34
Was von der Quarte zu merken ist,	34. 35.
Von den Versezungen des Dreyklanges,	36
II. Absatz. Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen,	37
Wird eingetheilt in den weichen verminderten, und harten übermäßigen Dreyklang	37 fqq. und 40 fqq.
III. Absatz. Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen, ingleichen vom dissonirenden Vierklang,	43 fqq. und 49 fqq.
Sätze mit der übermäßigen Sexte,	44. 45
— mit der verminderten Sept,	44
— mit der verminderten Sexte,	45. 46
— mit der übermäßigen Sept,	47
— mit der übermäßigen Prime,	48
— mit der verminderten Octave,	49
IV. Absatz. Vom Septimenaccord, und dessen Umkehrungen,	51 fqq.
Von den gültigen Septimensätzen,	52
Von dem Septimenaccorde an sich,	54
Von stillstehenden Septimen, insgemein durchgehenden,	57
Von nachschlagenden Septimen,	57
Vom Satze der Sextquinte,	60
	Vom

	Vom Saße der Terzquarte,	Seite 63
	Vom Saße der Secunde,	66
	Unterschied der Secunde und None,	67
V. Absatz.	Vom Nonenaccord, und den davon abstammenden Säßen,	69
	Vom Ueber- und Untersetzen,	69. 70
	Vom vollen Nonenaccord,	70
	Vom Nonenseptimenaccord mit der Terz, 70. mit der Quinte,	70
	Vom schlechten Nonenaccord,	71
VI. Absatz.	Vom Undecimenaccord, und den davon abstammenden Säßen,	72
	Unterscheid der Quarte und Undecime,	73
	Vom fünfstimmigen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte,	73
	Vom Quartnonenaccord mit der Septime,	74
	Ursprung eines irria so genannten durchgehenden Secunden- Septimen und Sertquinten-saßes,	75
	Vom Quartnonenaccord mit der Quinte,	75
	Aus dessen Umkehrung entsteht	
	α) ein beweglicher Quartseptimenaccord mit der Terz,	75
	β) ein stillstehender Quartseptimenaccord mit der Terz,	76
	Vom Quartseptimenaccorde mit der Quinte,	76
	Aus dessen Umkehrung entsteht	
	α) ein Quartseptimenaccord mit der Terz,	76
	β) ein Sertsecundenaccord mit der Quinte,	76
	γ) ein Secundquintquartenaccord,	76
	Vom Quintquartenaccorde,	76
	Aus dessen Umkehrung entsteht	
	α) ein Quartseptimenaccord, welcher zur Aufhaltung des Sertquartenaccordes dienet, 77. ist nicht mit demjeni- gen zu vermischen, der zur Aufhaltung des Septimenaccord des dienet	77
	β) ein Secundquintenaccord,	77
	Vom Sertnonenaccord mit der Terz,	78
VII. Absatz.	Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Säßen,	78
	Unterscheid der Serte und Terzdecime,	79
	Vom Sertquartnonenaccorde mit der Septime,	79
	Vom Sertquartnonenaccorde,	80
	Vom Sertseptimenaccorde mit der Quarte, 81. mit der Terz,	81
	Von der Umkehrung des letztern, woraus ein Secunderterzenaccord entsteht,	81. 82
	Ursprung eines stillstehenden Septimen- vollständigen Sertquinten- und Terzquartenaccordes,	82
VIII. Absatz.	Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Verfegungen der untergeschobnen Aeorde,	82
II. Abschnitt.	Von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen,	84
	Vom Gebrauche des Einlaugs, der Octave und der Quarte,	86



Handbuch

bey dem Generalbasse und der Composition.

Einleitung.



§. I.
Man mag für die Singstimme oder für Instrumente, für die Orgel, den Flügel, die Geige zc. zwey- drey- oder mehrstimmig, im Kirchen- Theatralischen, oder Kammerstyl; in der strengen (gebundenen, gearbeiteten, contrapunctischen,) oder galanten (freyen, ungebundenen,) Schreibart, in deutscher oder welscher Sprache zc. und so weiter, componiren: so müssen alle diese verschiedenen musikalischen Ausarbeitungen, in einem gewissen Stücke übereinkommen, wenn die Ausarbeitung, eine jede in ihrer Art.
Marp. Handbuch 1ter Theil. A rer

rer Art und Gattung, nach den auf die Vorschriften der Natur und Vernunft gebaueten Regeln der Kunst, die Probe halten soll; das ist, der **Satz** oder die **Composition** muß rein seyn, und die Abhandlung dieses Theiles aus der musikalischen Gekunst, nebst der Lehre vom **Generalbasse**, machet den Gegenstand dieses Werkes aus.

§. 2.

Das Wort **Composition** wird auf dreyerley Art hauptsächlich gebraucht, als 1) für den Zusammenhang und die Wissenschaft der Regeln von der Harmonie, Melodie und Rhythmik. 2) Für die Fertigkeit, diese Regeln zu einem vorhabenden Zwecke mit guter Wirkung anwenden zu können; und 3) in besonderm Verstande, für die alleinige Lehre von der Harmonie, so wie wir es hier nehmen. Das Wort **Satz**, dessen man sich anstatt **Composition** öfters bedienet, so wie es im Augenblicke geschehen ist, hat außer dieser Bedeutung annoch verschiedne andere, indem es bald für einen einzelnen aus gewissen metrischen Formeln bestehenden Gedanken, bald für ein einzelnes Tonstück aus einer Suite oder Sonate u. u. f. w. genommen wird. Der **Composition** wird die **Execution**, oder die **Ausführungskunst**, d. i. die **Fertigkeit**, ein Tonstück dem Character der **Composition** gemäß, mit der **Stimme** oder auf einem **Instrument** auszuüben, entgegen gesetzt.

§. 3.

So wie die Substanz oder der Inhalt eines ganzen Tonstückes, dem unterlegten Basse gemäß, in eine Folge verschiedner Arten von einzelnen Accorden aufgelöst werden kann: (*) eben so lassen sich alle diese Arten von Accorden auf zween Hauptstammaccorde zurücke führen. Der erste Umstand hat vor ohngefähr hundert und sechzig Jahren, nemlich zum Anfange des XVIIten Jahrhunderts, einem berühmten Componisten in Italien, Namens **Ludewig Viadana**, Gelegenheit gegeben, bey der von ihm vorgenommenen Verbesserung der Melodie, und Einführung der **Monodien** oder **Solosätze**, den **Generalbass** zu erfinden;

(*) Man sehe meine Anmerkungen über Herrn **Sorgens** Anleitung zum **Generalbass**, IV. Cap. §. 7. pag. 68. wo man findet, in wie fern man sagen könne, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe.

und der letztere Umstand hat den noch lebenden gelehrten Tonkünstler in Frankreich, den Herrn Rameau, vor ohngefähr vierzig Jahren veranlaßt, das System des Grundbasses zu entwickeln. Der Generalbass ist zur Erleichterung der Ausführungskunst erfunden worden; der Grundbass aber, um den Zusammenhang der Regeln der Composition und des Generalbasses desto vernünftiger erklären, und so zu sagen, mit einem Blick übersehen zu können. Der Generalbass, auf Seiten des Componisten betrachtet, besteht in der Wissenschaft, den harmonischen Inhalt eines Tonstückes, über oder unter dem Basse desselben, durch Ziffern und andere bequeme Zeichen, dem Auge richtig vorzustellen; und auf Seiten des Ausführers in der Fertigkeit, diesen also bezeichneten Bass auf hierzu tauglichen Instrumenten dem Gehör geschickt darzubringen. Insgemein bedient man sich des Worts *Accompagnement*, oder *Begleitung*, um die Abspielung eines Generalbasses anzuzeigen. Diese Wörter werden alsdenn in besonderm Verstande genommen; denn im allgemeinen Verstande ist jeder Ripienist ein *Accompagnateur* oder *Begleiter*.

§. 4.

Die Reinigkeit eines musikalischen Satzes hängt von der guten Wahl und dem richtigen Gebrauche der musikalischen Intervallen und Accorde ab. Das heißt,

- 1) es müssen keine andere Intervalle und Accorde, als solche gewählt werden, die für die Natur der menschlichen Stimme und der musikalischen Instrumente; und folglich in Ansehung der Ausübung, keinen Widerspruch in sich halten. (Man sehe hieson den Vten Band 2tes Stück meiner Beyträge, Seite 136 sqq.)
- 2) es müssen alle Intervalle und Accorde, consonirende und dissonirende, die nach ihrer Natur ihnen zukommende gesetzmäßige Fortschreitung haben.

§. 8.

Die vorhergehenden ein und zwanzig Töne werden in sieben unabhängige, und in zweymahl sieben, oder vierzehn abhängige Töne eingetheilet. Die sieben unabhängigen Töne sind die allerersten sieben Töne, die uns die Natur giebt, und welche wir, überhaupt gesprochen, und um einen Terminum a quo zu bestimmen, mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnen. Wir werden von der Natur gezwungen, die übrigen zweymahl sieben Töne als so viele abhängige Töne zu betrachten, und ihnen auf den Klangstufen der sieben unabhängigen einen Platz anzuweisen; woher es denn geschieht, daß jeder unabhängige Ton auf seiner Klangstufe in zween auf ihn sich beziehende abhängige Töne eingeschlossen wird. So stehet z. E. der Ton c zwischen ces und cis, d zwischen des und dis, u. s. w. Die sieben ersten Töne der Musik, die zur Erfindung der übrigen Gelegenheit gegeben, werden die sieben Haupttöne der Musik, und ihre Folge wird die Tonleiter genennet.

§. 9.

Man wird in dem Schemate der ein und zwanzig Töne weder ein Doppelfis, noch Doppelbe, u. s. w. finden. Die Ursache ist diese, weil diese Benennung nur in der Circulation der Tonarten vorkommt, wenn nemlich diese oder jene Tonart, im Laufe der Modulation, unter einer verwechselten Vorstellung, auf dem Papier erscheinet, z. E. Gis dur, anstatt As dur. Da diese Art der Verwechslung der Töne in dem innern Wesen der Musik nichts ändert, (denn dis und xfis ist nichts anders als es und g.) sondern nur einen äußerlichen Umstand zur Ursache hat: so können die sogenannte fisis, oder fisfis, oder Doppelfis, ic. fesese, fesfes, oder Doppelfes, wie man sie nennen will, im geringsten nicht in der Liste der Töne aufgeführt werden. Sie werden aus Ursachen in der Aufschreibung eines Tonstückes zugelassen, ihrer Substanz nach aber in Töne aus der ordentlichen vollständigen Tonleiter von ein und zwanzig Tönen aufgelöset; und im Singen wird dasjenige Tonstück, wo dergleichen doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vorkommen, in einen leichtern Ton transponirt, wo man, wenn man clavisiret, oder ohne Text singet, alsdenn eine einzige Sylbe, anstatt zweer oder dreyer, zum Aussprechen des Tons bekömmt.

§. 10.

Wenn man einen Ton mit dem andern vergleicht, so findet man daß sie entweder von gleicher oder ungleicher Größe, das ist, Höhe oder Tiefe sind. Zween Töne von gleicher Größe werden ein Einklang (*) genennet, z. E. c c, und wenn selbige von ungleicher Größe sind, so nennet man sie ein Intervall. (*) Man beschreibet daher insgemein ein Intervall durch den Raum oder Unterscheid von einem Ton zum andern. Da dieser Unterscheid größer oder kleiner seyn kann, so entstehen daher verschiedene Arten von Intervallen. Weil in der Musik keine andere als vernemlich hörbare, und bequem singbare Intervalle zugelassen werden können: so ist unser kleinstes Intervall der halbe Ton, der aber zweyerley ist, groß oder klein.

- a) Der große (oder diatonische) halbe Ton ist der kleinste Unterscheid von einer Stufe zur andern, z. E. c — des; gis — a.
- b) Der kleine (oder chromatische) halbe Ton ist der kleinste Unterscheid von einem Ton zum andern auf eben derselben Stufe, z. E. c cis; as — a.

Der so genannte Viertheilston, oder enharmonische Ton, z. E. cis — des; gis — as, ist ein bloß ideales oder fingirtes Intervall, nach der Beschaffenheit unserer heutigen Musik, und wird in einerley Klang

(*) Die Wörter Einklang und Intervall sind zwey schon lange von vielen Tonkünstlern für sehr ungeschickt erkannte Wörter. Das erstere bedeutet seiner grammatischen Zusammensetzung nach nichts mehr als einen einzigen Klang; und gleichwohl gehören zween Klänge dazu, um einen musikalischen Einklang zu bilden; und also sollte man ja billig eher Zweyklang als Einklang sprechen. Weil das Wort Zweyklang aber auch sonst für Intervall gebraucht wird: so entsteht hierdurch eine Hinderniß, sich in besagtem Verstande des Wortes Zweyklang zu bedienen. Wir müssen also auf ein ander Wort denken; und dieses wird kein anders, als vollkommne oder reine Prime seyn können. Die Ursache davon wird in der Folge, wenn die Secunden, und Terzen ic. werden erklärt werden, ohne weitern Unterricht jedermann einfallen.

Das Wort Intervall ist deswegen ungeschicklich, weil die reine Prime den Intervallen beygezählet wird, und gleichwohl zwischen den beyden Klängen, die die reine Prime bilden, nichts weniger als ein Intervall vorhanden ist. Da wir gewohnt sind, Dreyklang, Vierklang oder Fünfklang (Trias, Tetras, Pentas) zu sagen, warum spricht man anstatt Intervall, nicht lieber Zweyklang, oder Dyas?

Klanggröße ausgeübet. Ich habe also sonetwegen meine Erklärung der halben Töne zu ändern keine Ursache gehabt.

§. 11.

Aus der Zusammensetzung zween halber Töne von verschiedner Art, nemlich des großen und kleinen, entsteht ein Intervall, welches wir einen ganzen Ton nennen, z. E. c d, aus c des, des d; oder aus c cis, cis d.

§. 12.

Nun sind wir im Stande, das im §. 7. gegebene Schema der ein und zwanzig Töne näher zu beleuchten. Wir bemerken also, daß dreyerley musikalische Tonleitern in selbigem enthalten sind.

a) Die erste Tonleiter heißet die diatonische, und besteht aus nichts als aus großen halben, und aus ganzen Tönen.

z. E. c d e f g a h | c ingleichen g a h c d e fis | g r.

oder f g a b c d e | f, und so weiter.

So lange eine solche diatonische Folge von Tönen mit den Nahmen c d e f g a h bezeichnet wird, so heißet sie insgemein schlecht weg die musikalische Tonleiter, ingleichen die natürliche Tonleiter. Geschicht diese diatonische Folge aber mit andern Tönen, z. E. mit g a h c d e fis, oder f g a b c d e r. und so weiter; so heißet sie eine ver-setzte Tonleiter.

β) Die zweyte Tonleiter heißet die diatonisch-chromatische, und besteht aus vermischten kleinen und großen halben Tönen.

z. E. c cis d dis e f fis g gis a b h | c

oder c des d es e f ges g as a is h |

γ) Die dritte Tonleiter heißet die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter, und besteht aus kleinen und großen halben, und aus den ideallschen Viertheilstönen. Man hat im §. 7. davon ein Schema gesehen. Die Viertheilstöne darinnen sind

- 1) cis—des,
- 2) dis—es,
- 3) e—fes,
- 4) eis—f,
- 5) fis—ges,
- 6) gis—as,
- 7) ais—b,
- 8) h—ces,
- und 9) his—c

§. 13.

§. 13.

Ein Ton für sich allein betrachtet ist weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Er ist nur das eine oder andere in Vergleichung mit einem andern. Z. E. der Ton c ist für sich weder diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch. Aben gegen des betrachtet, ist er diatonisch, gegen cis chromatisch, und gegen his enharmonisch; und so mit andern Tönen. Es kann also jeder Ton, nach seinem Verhältnisse gegen einen andern, sowohl diatonisch, als chromatisch und enharmonisch seyn. Dieses mögen sich diejenigen merken, welche die mit c d e f g a oder h bezeichneten Töne diatonische, und die Töne fis cis gis ic. oder b es as ic. chromatische Töne, und daher die Versetzungszeichen die chromatischen Zeichen nennen. Diese Benennung ist grundfalsch. Denn die Folge von cis dis eis fis gis ais his, oder des es f ges as b c ist so gut diatonisch, als die von c d e f g a h.

§. 14.

Es ist im §. 5. und 6. gesaget worden, daß wir nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedene Töne in der Musik haben, obgleich weit mehr als diese möglich sind. Ich bemerke igo allhier, daß durch die auf alle Weise von einander unterschiedne Töne die innerhalb dem Umfange der diatonisch-chromatischen Tonleiter liegende zwölf Töne verstanden werden. Denn außerhalb diesem Umfange findet noch eine große Anzahl von musikalischen Tönen statt. Aber diese Töne sind nicht auf alle Weise von denen in dem besagten Umfang enthalten unterschieden. Denn wenn man die Reihe der zwölf Töne vollendet hat, und mit dem Schritt eines halben Tons weiter geht, so findet es sich, daß der dreyzehnte mit dem gegebenen ersten Ton dergestalt übereinstimmt, daß man nur einen einzigen Ton zu hören glaubet. Man nennet deswegen den Unterscheid von dem ersten zum dreyzehnten Ton in der bewussten Folge von zwölf Tönen eine Aequisonanz, obwohl insgemein aus Ursachen, die in der Folge werden deutlich werden, eine Octave. Dieser dreyzehnte Ton ist also kein von dem gegebenen ersten auf alle Weise unterschiedner Ton, sondern nichts anders als der im zweyten Grade der Größe reproducirte gegebne erste Ton selbst, der in dem Grade der Höhe, wo er igo stehet, zu dem ersten oder Anfangston einer zwar ungleichen aber ähnlichen Folge von eben so vielen Tönen werden kann, als vor ihm hergegangen

im Rück. auf den 5ten W.
H. S. 14.

gen sind; und wovon sich der vierzehnte gegen den zweyten, der funfzehnte gegen den dritten, u. s. w. verhält, wie sich der dreyzehnte gegen den ersten verhielte, nemlich wie 2 gegen 1, oder wie eine Octave. Gehet man noch weiter, so wird sich der fünf und zwanzigste Ton gegen den vorhergehenden dreyzehnten, wie dieser gegen den ersten; der fünf und zwanzigste aber selbst sich gegen den ersten, wie 4 gegen 1, oder wie eine Doppeloctave verhalten, und selbiger ist nichts anders, als der im dritten Grad der Größe wiederholte gegebne erste Ton c selbst, u. s. w.

§. 15.

Was folget aus allem diesem? Dieses, daß die beyden Töne, die sich wie 1 gegen 2 verhalten, und deren Intervall, wie gesagt, in der Praxi eine Octave genennet wird, die Gränzen aller nur möglichen Töne sind. Denn innerhalb dem Umfange der Octave ist noch eine große Menge von Tönen zwischen jedem halben Tone möglich. Diese taugen aber nicht zu unserer musikalischen Ausübung, und die Rede ist gar nicht davon, was zwischen den zwölf halben Tönen in dem Umfang einer Octave an noch möglich ist. Wenn nun die Töne der Stoff von den Intervallen, und diese der Stoff von den Accorden sind: so braucht es keines weilläufigen Vernunftschlusses, um zu beweisen, daß die Octave der Gränzstein aller Töne, Intervallen und Accorde ist; und daß folglich alles, was nur in der Musik gemacht wird, innerhalb der Octave seinen Grund haben muß. Dieses wird in der Folge deutlicher werden.

II. Absatz.

Von den Intervallen.

§. 16.

Da nach dem vorhergehenden die Anzahl aller Intervallen in den Umfang einer Octave eingeschlossen ist: so fragt es sich, wie viel deren sind. Diese Frage aus dem Grunde zu beantworten, ist zu merken, daß, da wir nicht mehr als zwölf reelle Töne in der Musik haben, zwischen einem

nem gegebenen Grundton und seiner Octave, die den dreyzehnten Ton gegen den Grundton macht, nicht mehr als zwölf auf alle Weise von einander unterschiedne Intervalle möglich sind. Weil die gedachten zwölf Töne aber nicht allein gegen den Grundton der Octave, sondern auch unter sich verglichen werden können; und hernach der Einklang aus einer Ursache, die wir im §. 18. anzeigen werden, unter die Anzahl der Intervallen aufgenommen wird: so geschieht es, daß wir just die Anzahl von vier und zwanzig Intervallen erhalten, die sich nach der Anzahl der zwischen dem gegebenen Grundton als dem Termino a quo, und seiner Octave als Termino ad quem, liegenden acht Klangstufen, in achterley Arten eintheilen lassen. Jede Art erhält ihren Nahmen von der Zahl der Stufe, und die Intervallen werden mit den schon bekantten Intervallen von halben und ganzen Tönen, die alhier ebenfalls nach ihren Stufen ihre besondern Nahmen erhalten, ausgemessen. Auf diese Weise erhalten die Intervallen, die auf der ersten Stufe liegen, den Nahmen der **Primen**; die auf der zweyten heißen **Secunden**; die auf der dritten **Terzen**; die auf der vierten **Quarten**; die auf der fünften **Quinten**; die auf der sechsten **Sexten**; die auf der siebenten **Septimen**, und die auf der achten **Octaven**. Da die **Secunde**, **Quarte** und **Sexte**, in Ansehung ihres harmonischen Gebrauchs auf zweyerley Art ausgeübet werden: so kömmt es daher, daß selbige nur in gewissen Fällen also, in andern aber **Nonen**, **Undecimen**, und **Terzdecimen** genennet werden. Wir können aus diesem Grunde eben so gut, als wir aus zwölf Tönen ein und zwanzig machen, aus achterley Arten von Intervallen ihrer eilf machen, und die vier und zwanzig Gattungen von Intervallen, steigen dadurch zur Anzahl von zwey und dreyßig hinauf.

§. 17. II

Alle Intervallen werden aufwärts, d. i. von dem tiefern Ton gegen den höhern abgezählet, woforne man sich nicht ausdrücklich über das Gegentheil erklärt. Es giebt zweyerley **Primen**, dreyerley **Secunden**, viererley **Terzen**, dreyerley **Quarten**, dreyerley **Quinten**, viererley **Sexten**, dreyerley **Septimen**, zweyerley **Octaven**; und hernach dreyerley **Nonen**, dreyerley **Undecimen**, und zweyerley **Terzdecimen**. Aus folgender Tabelle wird man jede Art und Gattung von Intervallen näher kennen lernen.

I. Pri

I.
Prime.

- (1) Die reine Prime, insgemein Einklang genannt, besteht aus zween Tönen von gleicher Größe, z. E. c c oder a a. Tab. I. fig. 1.
 (2) Die übermäßige Prime besteht aus einem kleinen halben Ton, c cis, oder a ais. fig. 2.

II.
Secunde.

- (3) Die kleine Secunde ist ein Intervall von einem großen halben Ton in zweo Stufen, als c des, oder a b. fig. 3.
 (4) Die große Secunde ist ein Intervall von zweo Stufen, welches aus zween halben Tönen von verschiedener Art, oder aus einem ganzen Ton besteht, als c d, oder a h. fig. 4.
 (5) Die übermäßige Secunde ist ein Intervall von einem kleinen halben und ganzen Ton in zweo Stufen, c dis, oder as h. fig. 5.

III.
Terz.

- (6) Die verminderte Terz ist ein Intervall von zween großen halben Tönen in drey Stufen, als cis es, oder ais c. fig. 6.
 (7) Die kleine Terz ist ein Intervall von einem ganzen und großen halben Ton in drey Stufen, als c es, oder a c. fig. 7.
 (8) Die große Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen in drey Stufen, als c e, oder a cis. fig. 8.
 (9) Die übermäßige Terz ist ein Intervall von zween ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton in drey Stufen, als b dis.

IV.
Quarte.

- (10) Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen und zween großen halben Tönen in vier Stufen, als cis f. *c fis*
 (11) Die reine Quarte ist ein Intervall von zween ganzen und einem großen halben Ton in vier Stufen, als c f, oder a d, fig. 9.
 (12) Die übermäßige Quarte ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stufen, z. E. c fis, oder a dis. fig. 10.

V.
Quinte.

- 13) Die verminderte Quinte besteht aus zween ganzen und zween großen halben Tönen in fünf Stufen, als cis g, oder a es. fig. 11.
- 14) Die reine Quinte besteht aus drey ganzen und einem großen halben Ton in fünf Stufen, als c g, oder a e. fig. 12.
- 15) Die übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen in fünf Stufen, als f cis.

VI.
Sexte.

- 16) Die verminderte Sexte besteht aus zween ganzen und drey großen halben Tönen in sechs Stufen, als dis b.
- 17) Die kleine Sexte besteht aus drey ganzen und zween großen halben Tönen in sechs Stufen, als c as, oder a f. fig. 13.
- 18) Die große Sexte besteht aus vier ganzen und einem großen halben Ton in sechs Stufen, als c a, oder a fis. fig. 14.
- 19) Die übermäßige Sexte besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stufen, als c ais, oder as fis. fig. 15.

VII.
Septime.

- 20) Die verminderte Septime besteht aus drey ganzen, und drey großen halben Tönen in sieben Stufen, als cis b, oder ais g. fig. 16.
- 21) Die kleine Septime besteht aus vier ganzen und zween großen halben Tönen, in sieben Stufen, als c, b, oder a g. fig. 17.
- 22) Die große Septime besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton in sieben Stufen, als c h, oder a gis. fig. 18.

VIII.
Octave.

- 23) Die verminderte Octave besteht aus vier ganzen und drey großen halben Tönen in acht Stufen, als cis c, oder a as. fig. 19.
- 24) Die reine Octave besteht aus fünf ganzen und zween großen halben Tönen in acht Stufen, als c c, oder a a. fig. 20.

- IX. **None.** (25) Die kleine None ist die Octave der kleinen Secunde, als $c \overline{des}$, oder $a \overline{b}$. fig. 21.
- (26) Die große None ist die Octave der großen Secunde, als $c \overline{d}$, oder $a \overline{h}$. fig. 22.
- (27) Die übermäßige None ist die Octave der übermäßigen Secunde, als $c \overline{dis}$.
- X. **Undecime.** (28) Die verminderte Undecime ist die Octave der verminderten Quarte, als $cis \overline{f}$.
- (29) Die reine Undecime ist die Octave der reinen Quarte, als $c \overline{f}$, oder $a \overline{d}$. fig. 23.
- (30) Die übermäßige Undecime ist die Octave der übermäßigen Quarte, als $c \overline{fis}$, oder $a \overline{dis}$. fig. 24.
- XI. **Terzdecime.** (31) Die kleine Terzdecime ist die Octave der kleinen Sexte, als $c \overline{as}$.
- (32) Die große Terzdecime ist die Octave der großen Sexte, als $c \overline{a}$.

§. 18.

Ich werde in diesem §. allerhand Anmerkungen über den vorhergehenden §. beybringen. 1) Wenn man schlechtweg von der Prime, Octave, Quinte und Quarte redet: so verstehet man allezeit die reinen Intervallen dieses Namens, und wenn man schlechtweg von den Terzen und Sexten redet, so verstehet man allezeit die consonirenden. 2) Die Wörter rein, vollkommen, gut, ordentlich, voll, natürlich *ic.* ingleichen vermindert, verkleinert, mangelhaft, unvollkommen, falsch *ic.* ingleichen übermäßig, vergrößert *ic.* sind synonymisch, wenn von dem Sitze und der Größe eines Intervalls die Rede ist. 3) Es haben einige Tonmeister die Gewohnheit, die reine Quinte die große, und die verminderte die kleine zu benennen. Diese Benennung ist falsch, indem die Wörter groß und klein nur von den Intervallen solcher Stufe natürlicher Weise gebraucht werden können, welche zweyerley Gattungen von Consonanzen enthält. Da nun auf der Stufe der Quinte nur eine einzige Gattung von Consonanz vorhanden ist: so passet die Benennung ohne Zweifel nicht. 4) Der Einklang wird aus dieser Ursache in die Liste der Intervallen aufgenommen, weil er in der Praxi der Octave gleich geschäset wird, und ihre Stelle alle

Augenblicke vertreten muß. Man muß ihn als ein Intervall in uneigentlichem Verstande betrachten. 5) Auf der Klangstufe einer Prime sind zwei Intervalle von einerley Größe vorhanden, nemlich zwei übermäßige Primen. Zum Exempel auf der Primstufe a ist die übermäßige Prime as a, und a ais vorhanden. Wenn man diese übermäßige Primen, z. E. as a, dergestalt auf zwei Notenzeilen zu Papiere bringet, daß das as in die oberste, und das a in die unterste Zeile geschrieben wird: so scheineth sich eine verminderte Prime darzustellen. Es scheineth aber auch nur so. Denn da der tiefste Ton von beyden das as ist; bey Vergleichung zweier Tongrößen aber allezeit der tiefste Ton die Basis ist, und seyn muß: so siehet man wohl, daß die Vorstellung auf dem Papier nichts entscheidet; und daß folglich die Töne as a, oder a as, kein vermindertes, sondern ein übermäßiges Intervall enthalten, man mag übrigens in der Melodie das as auf a, oder das a auf as folgen lassen. Denn so wie z. E. die Töne c fis allezeit eine übermäßige Quarte machen, man mag fis auf c, oder c auf fis, in vier Stufen einander folgen lassen: so bleibt auf ähnliche Art das Intervall as a, oder a as allezeit eine übermäßige Prime. Noch eins. Nothwendig muß ein vermindertes Intervall von einem übermäßigen der Größe nach differiren. Wir sehen dieses an allen übermäßigen und verminderten Intervallen. Wenn nun von a zu as kein kleinerer Raum ist als von as zu a, sondern allezeit das Verhältniß eines kleineren halben Tons bleibt: so kann das daraus entstehende Intervall nothwendig nicht zu gleicher Zeit übermäßig und vermindert seyn. — Man sehe annoch, was ich wegen der vermeinten verminderten Prime in meinen Beyträgen, V. Band 2. St. pag. 137 sq. gesagt habe. 6) Es führen einige Scribenten vom Generalbaß das Intervall einer übermäßigen Octave an. Ich habe es ehedessen selbst gethan; aber nach besser überlegter Sache befunden, daß diese Benennung nicht richtig ist. Es ist eine um eine Octave erhöhte übermäßige Prime und weiter nichts. Die Ursache davon findet man ebenfalls in meinen Beyträgen an dem vorhin angeführten Orte, und selbige ist in wenig Worten die augenscheinliche Ueberschreitung der Gränzen der reinen Octave. Wollte man eine übermäßige Octave annehmen: so müßte selbige in ihrem wirklichen Gebrauch, (denn die Signaturen des Generalbasses entscheiden nichts,) von der übermäßigen Prime unterschieden seyn, so wie die None es von der Secunde ic. ist. Aber dieses ist sie nicht, und also fällt das Intervall einer über-

übermäßigen Octave weg; ob ich gleich sonst nichts dawider habe, daß man sich Kürze wegen dieser Benennung bedienet.

§. 19.

Die vornehmsten Intervallen unter allen sind die Prime und Octave, die Quinte, Terz und Septime. Die Ursache ihres Vorzuges wird sich in der Lehre von der Erzeugung und Beziehung der Accorde an den Tag legen. Wir bemerken hier blos, daß vermittelst der Umkehrung der Verhältnisse, die Prime zur Octave, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Secunde wird. Folgendes Schema, worinnen die Prime mit 1, die Secunde mit 2, u. s. w. vorgestellt wird, dient dazu die Sache annoch faßlicher zu machen.

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

Es ist hierbey in Acht zu nehmen, 1) daß in der Umkehrung die reinen Intervallen wieder zu reinen werden; z. E. die reine Quinte c g wird in die reine Quarte g c verändert. 2) Daß die großen Intervallen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. Z. E. die große Terz c e wird in die kleine Sexte e c, und die kleine Terz c es in die große Sexte c es verändert. 3) Daß die übermäßigen Intervallen zu verminderten, und umgekehrt die verminderten zu übermäßigen werden. Z. E. die übermäßige Prime c cis wird in der Umkehrung zur verminderten Octave cis c, und die verminderte Terz cis es zur übermäßigen Sexte es cis.

§. 20.

Die Intervallen beruhigen entweder das Gemüth, oder sie beruhigen es nicht. Die von der erstern Art werden Consonanzen, und die von der letztern Dissonanzen genennet. Es lehret aber die Erfahrung, daß nicht alle Consonanz in gleichem Grade beruhigen, und unter den Dissonanzen giebt es einige, die weniger als andere beunruhigen. Daher geschieht es,

(*) daß die Consonanzen in vollkommne und unvollkommne eingetheilet werden. Vollkommne Consonanzen sind, die mehr beruhigen; unvollkommne die weniger beruhigen.

a) Die

16 Einleitung. II. Absatz. Von den Intervallen.

a) Die vollkommne Consonanzen sind 1) die reine Prime, 2) die reine Octave, und 3) die reine Quinte.

β) Unvollkommne Consonanzen sind 1) die große Terz, 2) die kleine Sexte, 3) die kleine Terz, und 4) die große Sexte.

(**) Daß die Dissonanzen in vollkommne, unvollkommne, und alterirte eingetheilet werden. Vollkommne Dissonanzen sind, die mehr beunruhigen; unvollkommne, die weniger beunruhigen; alterirte, die theoretisch betrachtet, durch sich allein dissoniren; practisch aber in dem temperirten Zirkel unserer Tonleiter nur durch ihre Verbindung dissoniren.

a) Vollkommne Dissonanzen sind 1) der ^{di} übermäßige Einklang, 2) die verminderte Octave, 3) die kleine Secunde, 4) die große Septime, 5) die große Secunde, 6) die kleine Septime, 7) die verminderte Terz, und 8) die übermäßige Sexte.

β) Unvollkommne Dissonanzen sind 1) die reine Quarte, 2) die übermäßige Quarte, und 3) die verminderte Quinte.

γ) Alterirte Dissonanzen sind 1) die übermäßige Secunde, 2) die verminderte Septime, 3) die verminderte Quarte, und 4) die übermäßige Quinte.

δ) Unvollkommne und alterirte Dissonanzen zugleich sind 1) die übermäßige Terz, und 2) die verminderte Sexte.

Da die Intervallen den Accorden ihre Wirkung mittheilen, so sind alle Accorde consonirend, wo alle Intervalle consonirend sind. Sobald sich aber in einem Accorde ein dissonirendes Intervall meldet, so entsteht dadurch ein dissonirender Accord.

(***) Ob die Nonen, Undecimen und Terzdecimen gleich erhöhte Secunden, Quartan und Sexten sind: so folgen sie doch nicht der Natur dieser Intervallen, sondern der Natur der Septimen, und zwar derjenigen, von welchen sie in Ansehung ihres harmonischen Gebrauches abstammen. Doch dieses wird man nicht eher als bis im Artikel von den Accorden verstehen lernen. Man merke also nur allhier überhaupt, daß die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in allen Fällen Dissonanzen sind; zwar die Terzdecimen nicht an sich, sondern nur wegen ihrer harmonischen Zusammensetzung.

III. Absatz.

Von den Tonarten und der Modulation.

§. 21.

Ghe wir die Lehre von der Verbindung der Intervallen vornehmen, welchen wir von den Tonarten und der Modulation ein Wort sagen. Man verstehet durch Tonart oder Modus eine innerhalb dem Raum einer Octave in Ansehung des Sitzes der beyden halben Töne bestimmte Ordnung der diatonischen Tonleiter. In diesem Verstande ist in den Tönen d e f g a h c d eine andere Tonart vorhanden, als in e f g a h c d e, u. s. w. Nachdem man viele Säcula hindurch Mühe gehabt hat, sich wegen der Anzahl und Beschaffenheit der Tonarten zu vergleichen: so hat man endlich gefunden, daß man keiner als der sogenannten dur oder ionischen, und der mol oder der äolischen Tonart bedarf, und daß alle übrige möglichen sich auf die eine oder andere von beyden beziehen. So bezieht sich z. E. die lydische und mixolydische auf die ionische; die dorische aber auf die äolische Tonart. Die Beziehung gründet sich auf die Beschaffenheit der Terzen, als wodurch die harte und weiche Tonart hauptsächlich von einander unterschieden werden. (*)

§. 22.

Die harte (***) Tonart, die besser die große Tonart genennet wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die große Terz gegen den Grundton der Tonart, und ihre beyde halben Töne von der dritten zur vierten, und

(*) Bey den Griechen wurde das, was wir eine Tonart nennen, eine Octaven-gattung; und was wir eine Versetzung oder Transposition nennen, eine Tonart genennet. Man sehe meine Einleitung in die Geschichte der Musik, pag. 121. §. 97.

(**) Vor hundert Jahren war mit den Wörtern hart oder dur, weich oder mol, annoch ein ganz anderer Begriff als heutiges Tages verknüpft. Ich übergehe aber die Beschreibung davon alhier, und behalte mir vor, diese Sache anderswo abzuhandeln.

und siebenten zur achten Stufe. Da es zwölf reelle Töne in der Musik giebt, so ist sie folglich, weil jeder Ton zum Grundtone einer Tonart ge-
 leget werden kann, zwölfmahl möglich. Wir nehmen zur allerersten
 Tonart diejenige an, deren Töne ihre Nahmen mit den Nahmen der al-
 lerersten Tonleiter gemein haben, nemlich die Octave

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c

Wir nennen diese Tonart C dur die natürliche harte Tonart, und alle eif-
 übrigen, die nichts als Versetzungen davon sind, versetzte harte Tonar-
 ten. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung nach ein-
 ander entwickelt werden, als die Töne in der Musik sind gefunden wor-
 den, nemlich Quintenweise. Wir werden sie sofort nach der Reihe dar-
 legen, wenn wir annoch zuvor von der weichen Tonart werden geredet
 haben.

§. 23:

Die weiche Tonart, die besser die kleine Tonart genennet
 wird, hat zu ihrem Hauptkennzeichen die kleine Terz und ihre beyden
 halben Töne von der zweyten zur dritten, und fünften zur sechsten Stufe.
 Sie ist, wie die harte Tonart, zwölfmahl möglich. Da wir die Ton-
 art C dur für die allererste harte angenommen haben, so müssen wir noth-
 wendiger Weise die Tonart A mol, wegen ihrer Verwandtschaft mit C
 dur, für die allererste weiche Tonart annehmen. Ihre Töne folgen
 auf nachstehende Art:

1	2	3	4	5	6	7	8
a	h	c	d	e	f	g	a (*)

Im

(*) Von den ältesten Zeiten der Musik an bis auf den berühmten Guido Aretinus,
 der im eilften Sæculo lebte, hat die musikalische diatonische Tonleiter, wiewohl un-
 ter einer andern Benennung, mit a angefangen, und ihre beyden halben Töne an
 ebendemjenigen Orte gehabt, da unsere weiche Tonart selbige hat, nemlich zwischen
 der 2. und 3ten, und 5. und 6ten Stufe. Guido ist der erste gewesen, der die
 Tonleiter von c, oder nach seiner Benennung, von ut, anfangen lassen, und da-
 durch den Sitz der halben Töne, zwischen die 3. und 4te und 7te und 8te Stufe
 verleget hat. Seine Methode hat sich hernach überall ausgebreitet, und wird an-
 noch bis auf den heutigen Tag beybehalten.

Im Singen pfeget man, nach Art der Franzosen, die es zu allererst gethan haben, nur im Absteigen der Tonleiter des weichen Modi, die beyden halben Töne auf vorige Art folgen zu lassen, nemlich

a g f e d c h a

und im Aufsteigen den einen halben Ton zwischen die siebente und achte Stufe zu verlegen, als

a h c d e fis gis a

Dieses aber ändert im geringsten nichts in dem Wesentlichen der Tonart, wie man in der Folge sehen wird. (*) Uebrigens wird die Tonart A mol die natürliche weiche Tonart genennet, welcher alle eifß übrigen vermittelst der Versetzung ähnlich gemacht, und wornach selbige versetzte weiche Tonarten genennet werden. Diese Versetzungen müssen in eben derjenigen Ordnung entwickelt werden, da man die versetzten Durtonarten entwickelt hat, nemlich Quintenweise, in auf- und absteigender Ordnung.

§. 24.

Hier folgen die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten mit ihren Nahmen, und nach ihrer Verwandtschaft, wovon hernach, neben einander gestellt. Sie sind in zwey Classen vertheilet, wovon die aufsteigende diejenigen Tonarten enthält, die Kreuze gebrauchen, und die absteigende diejenigen, die Beenen gebrauchen.

Aufsteigende Classe

Der harten						und der weichen Tonarten.								
1)	c	d	e	f	g	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	g	a	h	c	d	2)	e	fis	g	a	h	c	d	e
3)	d	e	fis	g	a	3)	h	cis	d	e	fis	g	a	h
4)	a	h	cis	d	e	4)	fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
5)	e	fis	gis	a	h	5)	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
6)	h	cis	dis	e	fis	6)	gis	ais	h	cis	dis	e	fis	gis
7)	fis	gis	ais	h	cis	7)	dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
8)	cis	dis	eis	fis	gis	8)	ais	his	cis	dis	eis	fis	gis	ais
9)	gis	ais	his	cis	dis	9)	eis	xfis	gis	ais	his	cis	dis	eis.

(*) Man sehe von der weichen Tonart meine Anmerkungen über Herrn Sorgens Anleit. zum C. B. Seite 89, 92. ingleichen Seite 31, 34.

Absteigende Classe.

der harten					und der	weichen Tonarten.											
1)	c	d	e	f	g	a	h	c	1)	a	h	c	d	e	f	g	a
2)	f	g	a	b	c	d	e	f	2)	d	e	f	g	a	b	c	d
3)	b	c	d	es	f	g	a	b	3)	g	a	b	c	d	es	f	g
4)	es	f	g	as	b	c	d	es	4)	c	d	es	f	g	as	b	c
5)	as	b	c	des	es	f	g	as	5)	f	g	as	b	c	des	es	f
6)	des	es	f	ges	as	b	c	des	6)	b	c	des	es	f	ges	as	b
7)	ges	as	b	ces	des	es	f	ges	7)	es	f	ges	as	b	ces	des	es
8)	ces	des	es	fes	ges	as	b	ces	8)	as	b	ces	des	es	fes	ges	as
9)	fes	ges	as	bb	ces	des	es	fes.	9)	des	es	fes	ges	as	bb	ces	des.

§. 25.

Da hier dem Ansehen nach mehr als zwölf harte, und zwölf weiche Tonarten vorgebracht worden sind: so wollen wir hierüber eine Erläuterung geben. Es sind fünf Dur- und fünf Molltöne unter einer zwiefachen Vorstellung vorgebracht worden, nemlich 1) E dur und Fes dur, 2) H dur und Ces dur, 3) Fis dur und Ges dur, 4) Cis dur und Des dur, und 5) Gis dur und As dur; ferner 1) Cis mol und Des mol; 2) Gis mol und As mol; 3) Dis mol und Es mol, 4) Ais mol und B mol, und 5) Eis mol und F mol. Wenn man also bey jeder Tonart fünf Vorstellungen weniger zählet, so wird just die Zahl von zwölf harten und zwölf weichen Tonarten da seyn. Die Ursache, warum ich einige Tonarten in einer zwiefachen Gestalt gezeigt habe, ist, weil die von der schweren Art nicht allein in Fantasien, und im Recitativo, sondern auch in ordentlichen Tonstücken, die viele Versetzungszeichen zur Vorzeichnung brauchen, vermittelst der Modulation vorkommen. Denn sonst componirt man nicht in Fes, Ces und Gis dur; sondern in E, H und As dur; auch nicht in Des, As, Eis und Ais mol, sondern in Cis, Gis, F und B mol. Es würde thöricht seyn, sich eine Sache, die man leichter haben kann, ohne Noth schwer zu machen. Die Töne Fis dur und Ges dur, ingleichen Dis mol und Es mol sind beyde gebräuchlich. Hingegen ist Des dur gebräuchlicher als Cis dur.

§. 26.

Es ist leicht zu erachten, daß die Ordnung der Versetzungszeichen der Ordnung, in welcher die Tonarten einander folgen, ähnlich seyn muß. Die mit Kreuzen erhöhten Töne folgen also in aufsteigenden Quinten folgender maßen einander:

I	2	3	4	5	6	7
fis	cis	gis	dis	ais	eis	und his

Die mit einem Be erniedrigten Töne aber in absteigenden Quinten; oder aufsteigend gerechnet, Quarteweise, als:

I	2	3	4	5	6	7
b	es	as	des	ges	ces	fes

§. 27.

Die Kreuze oder Been, die zur Bildung einer Tonart gehören, werden wesentliche Versetzungszeichen, und die andern, die durch den Lauf der Modulation in ein Tonstück kommen, zufällige Versetzungszeichen genennet. So ist z. E. in nem aus dem G dur oder E mol gesetzten Stücke das fis ein wesentliches, das cis hingegen ein zufälliges Versetzungszeichen. Hingegen sind beyde Töne, fis und cis, in D dur und H mol wesentlich, u. s. w.

§. 28.

Die Prime oder der Grundton eines Modi wird sonst auch die Principalnote der Tonart, ingleichen die Finalseyte oder tonische Note zc. genennet. Die Terz heißt insgemein die Mediantz; die Quinte, die Dominante, und die große Septime die charakteristische oder tonbezeichnende Note, ingleichen Semitonium Octavae, oder Septima characteristica, und in den vorigen Zeiten *chorda elegans*, die zierliche Seyte.

§. 29.

Wenn von der Verwandtschaft der Tonarten und Accorde die Rede ist, so fragt man entweder

- 1) wie nahe eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder ein Molton mit einem andern Moltone verwandt sey? oder
- 2) wie nahe eine Durtonart mit einem Molton, oder umgekehrt, eine Moltonart mit einem Durton verwandt sey?

§. 30.

Die erste Frage zu entscheiden, schreibet man den einen Dur- oder Molton hin, und steigt so lange Quintenweise hinauf oder herunter, bis der andere Dur- oder Molton, dessen Grad der Entfernung man von dem erstern wissen will, zum Vorschein kömmt. Z. E. Man will wissen, wie weit die harte Tonart c von der harten Tonart a, oder es, ingleichen wie weit die Moltonart A von der Moltonart fis, oder c entfernt ist? Antwort: alle im dritten Grade; Man sehe folgendes Schema.

3	a	cis	e
2	d	fis	a
1	g	h	d
	C	E	G
1	f	a	c
2	b	d	f
3	es	g	b

3	fis	a	cis
2	h	d	fis
1	e	g	h
	A	C	E
1	d	f	a
2	g	b	d
3	c	es	g

Es wird nicht nöthig seyn, zu erinnern, daß diese Tabellen sowohl unten als oben, durch alle versetzte Tonarten fortgesetzt werden können.

Wenn zwei Tonarten, eine in aufsteigender und die andere in absteigender Linie, mit einer dritten Tonart in gleichem Grade verwandt sind: so hat allezeit die in der aufsteigenden Linie vor der in der absteigenden den Vorzug; und folglich ist G dur mit C dur näher verwandt, als F dur; und E mol näher mit A mol, als D mol.

§. 31.

Was die zweyte Frage belanget, so ist das geschwindeste Mittel die Verwandtschaft zweier Tonarten von verschiedenem Geschlecht zu erkennen, diese:

- 1) Daß man die Durtonart hinschreibt, ihre weiche Paralleltonart (*) unten und oben drüber setzet, und hernach Quintenweise die übrige

(*) Um die beyden Tonarten von zweyerley Geschlecht, die bey einem verschiednen Grundton, aus Tönen gleiches Rahmens bestehen, und einerley Vorzeichnung haben, unter eine Hauptbenennung zu bringen, pflegt man sich der Benennung Parallel-Tonarten zu bedienen. Diese zwei Paralleltonarten sind in Absicht auf den Grundton eine kleine Terz von einander unterschieden, wovon der oberste Ton die Prime der harten, und der unterste die Prime der weichen Tonart ist, z. E. die

übrigen weichen Tonarten sowohl in auf- als absteigender Linie hinzusetzt. Z. E. man will wissen, im wie vielsten Grade die Tonarten H mol und G mol von C dur entfernt sind: Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

h	d	fs	3
e	g	h	2
a	c	e	1
C	E	G	
a	c	e	1
d	f	a	2
g	b	d	3

Wenn man wissen will, ob E mol oder D mol, die nach dieser Vorstellung, beyde im zweyten Grade von C dur entfernt sind, näher mit C dur verwandt ist: so ist zu merken, daß allhier eben wie vorhin die aufsteigende Linie den Vorzug hat, und daß folglich E mol näher, als D mol, mit C dur verwandt ist.

2) Daß man die Moltonart hinschreibt, ihre harte Paralleltonart unten und oben drüber setzet, und hernach die übrigen harten Tonarten Quintenweise, sowohl in auf- als absteigender Linie hinzusetzt. Z. E. Man will wissen, im wievielsten Grade die Tonarten D dur und B dur von A mol entfernt sind? Antwort: im dritten Grade, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

d	fs	a	3
g	h	d	2
c	e	g	1
A	C	E	
c	e	g	1
f	a	c	2
b	d	f	3

Da vorhin bey der Frage, welche von zweyen Tonarten, die in gleichem Grade

die kleine Terz sey a — c. Hier enthält der Ton c die Härte, und der Ton a die weiche Tonart. Diese beyde Tonarten sind, wie bekannt, die allerersten Tonarten, und folglich auch die beyden allerersten Paralleltonarten. Die eils übrigen folgen in auf- und absteigender Linie Quintenweise nach, wie man im vorhergehenden S. 24. gesehen hat.

Grade von einer dritten entfernt sind; die vornehmste ist, die aufsteigende Linie den Vorzug entschied: so ist zu merken, daß der Vorzug allhier von der absteigenden Linie entschieden wird, und daß folglich die Tonart F dur näher als G dur mit A mol verwandt ist. Die Ursache, warum allhier die absteigende Linie, und dort die aufsteigende den Vorzug der Verwandtschaft entscheidet, ist etwas speculativisch, und in meinen Anmerkungen über des Herrn Sorgens G. B. im III. Capitel, 2ter Abschnitt, erklärt worden, wohin ich den Leser verweise. Da ich in dem Artikel von der Verwandtschaft zweier Tonarten von zweyerley Geschlecht, von der in den gedachten Anmerkungen gebrauchten Methode, die Grade zu erklären, abgewichen bin: so will ich bemerken, daß die vorige Methode mehr theoretisch, und die gegenwärtige mehr practisch ist. Im Grunde lauft alles auf eines hinaus, wie vermittelst einer Erklärung dargethan werden kann. Es hängt von jedem Leser ab, sich meiner vorigen, oder jetzigen Methode zu bedienen.

§. 32.

Die Regel der Einheit erfordert, daß bey jedem Tonstücke ein einziger Ton und eine einzige Tonart zum Grunde gelegt werde; und daß z. E. kein Stück in C dur anfangen, und in D dur oder C mol endigen. Die Regel der Mannigfaltigkeit erfordert, daß man den Hauptton und die Haupttonart, worinn das Tonstück gesetzt wird, mit Nebentönen und Nebentonarten abwechseln, und durch diese Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit etwas schönes hervorgebracht werde. Die Art der Führung eines Gesanges in Absicht auf die Einheit und Mannigfaltigkeit der Tonarten wird überhaupt mit dem Nahmen Modulation bezeichnet. Man bedienet sich aber desselben auch in besondern Verstande, um weiter nichts als den Uebergang aus der Haupttonart eines Stückes in ihre Nebentonarten damit anzudeuten. Wir nehmen es allhier in diesem letztern Verstande, und bemerken dem zu Folge, daß jede Haupttonart, d. i. jede zum Grunde eines Tonstückes gelegte Tonart in fünf Nebentonarten ausweichen kann, wovon ihr nach der vorhin erklärten Methode, die Grade der Verwandtschaft zu zählen, drey im ersten, und zwei im zweyten Grade verwandt sind.

§. 33.

Die fünf Nebentonarten einer harten Haupttonart haben ihren Platz auf der Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte der Prime; und die fünf Nebentonarten einer weichen Tonart auf der Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime der Prime. Die Beschaffenheit der Nebentonarten in Absicht auf ihr Geschlecht, wird durch die Terz eines jeden Nebentons, nachdem nemlich der Notenplan des Haupttons selbige giebet, entschieden. Also gehet man z. E.

aus C dur
in D mol, E mol, F dur,
G dur, und A mol.

aus A mol
in C dur, D mol, E mol,
F dur und G dur.

Hierunter sind die drey Tonarten G dur, A mol und F dur im ersten; die beyden in E mol und D mol aber im zweyten Grade mit C dur verwandt.

Hierunter sind die drey Tonarten E mol, C dur und D mol im ersten; die beyden in F dur und G dur aber im zweyten Grade mit A mol verwandt.

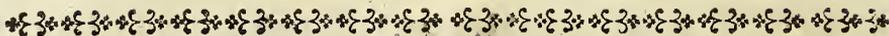
Es ist zu merken, daß man nur in einem der jetzt erklärten fünf Nebentöne einer Haupttonart, und sonst in keinem einzigen andern Ton eine Cadenz anbringen kann. Accorde, die auf einen andern Ton und Tonart ihr Absehen haben, z. E. f a c es aus B dur; fis ais cis e aus H mol u. können nur zufälliger Weise im Vorbeygehen berührt werden.

§. 34.

In der galanten Schreibart ist es erlaubt, einen kurzen Rhythmus, bey welchem eine Durtonart zum Grunde liegt, bey der Wiederholung desselben auf eben denselben Stücken, in eine Moltonart zu versetzen, worauf man in die Durharmonie wieder zurücke geht. Dieser Proceß findet aber im geringsten nicht umgekehrt Statt, wenn bey der zu wiederholenden Passage ein Moltonart zum Grunde liegt.

§. 35.

Die enharmonischen Modulationen, vermittelst welcher man die Natur eines Accords ändert, und z. E. durch die Veränderung der Zeichen den Satz gis h d f in as h d f, oder gis h d eis; u. s. w. verwandelt, und alsdenn aus dem A mol ins C mol, oder Fis mol übergeheth, gehören in die fantastische und recitativische Schreibart. Diese Enharmonie ist auf so vielerley Art möglich, als Arten dissonirender Sätze vorhanden sind.



I. Abschnit.

Von der harmonischen Verbindung der Intervallen, oder von den Accorden.

§. 1.

Die Intervalle können auf zweyerley Art verbunden werden, übereinander, und hintereinander. Wenn ein Intervall mit dem andern über einander verbunden wird, so heißet dieses ein Accord oder Satz. Eine Reihe hinter einander verbundener Intervalle heißet eine Melodie oder ein einfacher Gesang; und eine Reihe zweyer oder mehrer verbundenen Melodien, oder eine Reihe auf einander folgender Accorde, heißet eine Harmonie, oder ein zusammengesetzter Gesang. Harmonie und Accord sind also wie ein Ganzes und ein Theil von einander eigentlich unterschieden, ob sie gleich öfters vermischt werden, und ein Wort für das andere gebraucht wird.

§. 2.

Man streitet, ob die Harmonie von der Melodie, oder diese von jener entstehe. Da zu einer Harmonie wenigstens zweyerley Melodien, eine höhere und eine tiefere, erfordert werden, und folglich jene nicht eher wirklich da ist, bevor man diese hat: so entspringet in diesem Verstande allerdings die Harmonie von der Melodie. Dieser Meinung ist der Herr von Mattheson. Wenn man aber wieder betrachtet, daß keine einfache Melodie concipiret werden kann, die nicht auf eine gewisse zum Grunde liegende Harmonie ihr Absehen hätte: so gehet in diesem Verstande die Harmonie vor der Melodie vorher. Dieser Meynung ist der Herr Rameau. Meine Gedanken hierüber habe ich in meinen Anmerkungen über den Sorgischen S. B. im IV. Capitel Seite 64 = 69. zu Tage geleyet.

§. 3.

§. 3.

Nach der Anzahl der über einander zusammengesetzten Töne, d. i. nach der Anzahl der verschiedenen Melodien, werden die Stimmen oder Partien einer Composition abgezählet, und die Sätze zwey= drey= vier= fünf= und mehrstimmig genennet. Aber so viele Reihen derselben man auch über einander verbinden kann: so können dennoch alle nur mögliche Harmonien im Grunde nicht mehr als entweder drey= oder vierstimmig seyn. Die übrigen Stimmen nemlich, welche die Anzahl der Töne dieser Harmonien überschreiten, entstehen entweder aus den schon vorhandenen Stimmen, wenn nemlich nach gewissen Regeln, bald diese bald jene Consonanz verdoppelt, und aus der Verknüpfung derselben hinter einander eine neue Stimme hervorgebracht wird; oder es werden zweyen einfache Accorde hin und wieder zusammengesetzt, wodurch zwar in der That an demjenigen Orte der Composition, wo solches geschieht, die Anzahl der verschiedenen Töne vermehret wird, der Grund der Harmonie aber, auf welchen sich die ganze Zusammensetzung bezieht, dennoch allezeit vierstimmig bleibt. Man erinnere sich allhier, daß der vierstimmige Satz von jeher für den vollkommensten gehalten worden, und daß man nicht mehr als vier Hauptstimmen hat, als den Baß, Tenor, Alt und Diskant.

§. 4.

Ein Accord, der den Grund der Existenz eines andern enthält, heißt ein Stamm= oder Grundaccord. Das unveränderliche Merkmal eines Grundaccords ist der terzenweise Bau desselben, (*) und jeder anderer Accord, wo die Intervallen nicht terzenweise über einander verbunden sind, ist kein Grundaccord, sondern ein umgekehrter Accord. Da wir nicht mehr als zweyerley Arten von Intervallen, dem Geschlechte nach, haben, nemlich consonirende und dissonirende: so kann es dem Geschlechte nach nicht mehr als zweyerley Arten von Grundaccorden geben, nemlich consonirende und dissonirende.

§. 5.

Die Grundaccorde werden in Absicht auf die Beziehung der Accorde unter sich in Grundaccorde vom ersten und zweyten Range eingetheilet.

D. 2. Grund-

(*) Man sehe den V. Band, 2tes Stück meiner Beyträge u. Seite 153: 155.

*in dem folgenden Accord
s. auch den Begriff.*

- 1) Grundaccorde vom ersten Range sind, auf welche sich die Grundaccorde vom zweyten Range beziehen. Vermittelst selbiger werden alle nur mögliche harmonische Verbindungen innerhalb den Umfang der Octave zurücke geführet.
- 2) Grundaccorde vom zweyten Range, oder uneigentliche Grundaccorde, oder Nebengrundaccorde sind solche Accorde, die nicht in Absicht aufs Ganze, sondern nur in ihrer Art, nemlich in so fern sie sich umkehren lassen, Grundaccorde sind.

§. 6.

Wir haben nicht mehr als drey Grundaccorde vom ersten Range. Diese sind

- 1) der consonirende harmonische Dreyklang, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. c e g, oder a c e.
- 2) der dissonirende harmonische Dreyklang, bestehend aus Terz und Quinte, z. E. h d f, oder c e gis; und
- 3) der Accord der Septime, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, z. E. g h d f.

Die beyden ersten Grundaccorde von dieser Classe sind also dreystimmig, und der letzte ist vierstimmig, in vier Stufen. Hingegen ist nur der erste consonirend, und die beyden letzten sind dissonirend. Alle drey Accorde entstehen durch das Uebersetzen der Intervallen, nemlich die Dreyklänge durch das Uebersetzen zweyer Terzen, und der Septimenaccord durch das Uebersetzen dreyer Terzen; oder durch die Hinzufügung einer Terz zum Dreyklänge.

§. 7.

Die Grundaccorde vom zweyten Range sind

- 1) Der Nonenaccord, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Terz gesetzt wird. Z. E. der Septimensatz sey gis h d f. Wenn der Ton e, welcher mit dem gis eine absteigende Terz formiret, unter das gis gesetzt wird: so entstehet der Nonenaccord E - gis h d f.
- 2) Der Accord der Undecime bestehend aus Quinte, Septime, None und Undecime, welcher entsteht wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Quinte gesetzt wird. Z. E. der Septimensatz sey

Handwritten notes:
 Hand S. 150 #) D.S. 9 (3.72)
 d. Wörter Harmoniz. d. Ton
 und d. Harmoniz. sind.

sey der vorige gis h d f. Wenn der Ton c unter gis gestellt wird: so entsteht der Undecimenaccord C - gis h d f.

- 3) Der Accord der Terzdecime, bestehend aus Septime, None, Undecime und Terzdecime, welcher entsteht, wenn unter den Grundton eines Septimensatzes eine Septime gestellt wird. Z. E. wenn unter den vorigen Septimensatz gis h d f ein a gesetzt wird: so entsteht der Terzdecimensatz A - gis h d f.

Alle drey Accorde sind fünfstimmig, und dissonirende Sätze, und entspringen durch das Untersetzen der Intervallen von dem Septimensatz, dessen Fortschreitung sie in Ansehung der charakteristischen Intervallen ihrer Zusammensetzungen behalten, wie aus ihrer Vorbereitung und Auflösung zu ersehen ist. Durch charakteristische Intervalle werden allhier die Nonen in den Nonenaccorden, die Undecimen in den Undecimensätzen, und die Terzdecimen in den Terzdecimensätzen verstanden. Diese drey Accorde werden sonst unterschobne Accorde genennet, und zwar deswegen, weil ihr Grundton, in Absicht aufs Ganze betrachtet, ein unterschobner und uneigentlicher Grundton ist, welcher weggethan werden muß, wenn man die eigentliche und wahre Grundharmonie, worauf sie ihr Absehen haben, und an deren Stelle sie stehen, entwickeln will. Ich habe diese Materie im zweyten und dritten Stücke, des Vten Bandes der Beyträge zc. in dem Artikel: Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen, ausführlich abgehandelt, wohin ich den Leser verweise. Man kann auch hierüber des Herrn C. P. E. Bachs zweyten Theil vom Versuche das Clavier zu spielen, Cap. XXIV. vom Orgelpunct, nachlesen. Da das Wort Grundaccord öfters mit einem umgekehrten Accord, und das Wort Grundbass sowohl mit jedem schlechten als bezifferten Basse vermenget zu werden pfleget: so ist es nöthig, da wo eine Zweydeutigkeit zu besorgen ist, die Grundaccorde und den Grundbass, wovon hier die Rede ist, etwas näher zu bestimmen. Man kann alsdenn die Grundaccorde die Stammgrundaccorde, und den Grundbass den Stammgrundbass nennen.

§. 8.

Die Grundaccorde vom ersten Range werden, in Absicht auf die vom zweyten, einfache, und die vom zweyten Range alsdenn zusammen

mengesetzte Accorde genennet. In diesem Verstande besteht der Nonensatz e gis h d f aus den zween Septimenaccorden gis h d f, und e gis h d. Es wird dieses zum Verständniß des obigen S. 3. hinlänglich seyn.

§. 9.

Wenn wir keine dissonirende Dreyklänge hätten, so könnte man annehmen, daß die Septime die Mutter aller dissonirenden Sätze wäre. So aber ist die Septime nur die Mutter von den innerhalb der Octave enthaltenen vierstufigen dissonirenden Sätzen; und außerhalb der Octave verwandelt sie sich durch das Untersetzen einer Terz, Quinte oder Septime, entweder in eine None, Undecime, oder Terzdecime, um die hiernach benennnten Accorde zu produciren. Da alle nur mögliche Accorde innerhalb der Octave ihren Grund haben müssen, sie mögen sich sonst so weit ausdehnen als sie wollen: so ist leicht einzusehen, daß kein anderer Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord concipiret werden kann, als ein solcher, dessen Grundton ein unterschobner Ton seyn muß. Dieses ist die Klippe, woran der Verstand des Herrn Sorge gescheitert hat. Er denket diesem Umstand schon über Jahr und Tag nach, und kann ihn nicht begreifen. Wann wird es in diesem Kopfe einmahl lichte werden?

§. 10.

Man stoße sich nicht daran, daß man den Undecimen- und Terzdecimenaccord in der Praxi unter andern Benennungen ausübet, und Quarte und Undecime, und Sexte und Terzdecime vermischet, obgleich sonst zwischen der Secunde und None ein Unterschied gemacht wird. Es ist der Generalbaß daran Schuld, in welchen wir der Bequemlichkeit wegen nicht doppelte Ziffern aufnehmen wollen; und wovider ich sonst auch nichts einzuwenden habe. Wir könnten aber, da wir heutiges Tages so viele neue Zeichen für den Generalbaß erdenken, auch mit Beybehaltung der einfachen Zahlen, ein leichtes Zeichen erfinden, um die Undecime von der Quarte, und die Terzdecime von der Sexte zu unterscheiden. Man brauchte z. E. die 4 oder 6, wenn sie für 11 oder 13 stehen, nur in zween Halbzirkel einzuschließen.

§. 11.

Die Umkehrungen der Grundaccorde vom ersten Range werden, wenn regelmäßig damit umgegangen wird, alle zugelassen, überhaupt ge-

spro

sprochen. Unter den Umkehrungen der Grundaccorde vom zweyten Range, haben einige das Bürgerrecht überall erworben. Andere sind problematisch, und werden nur in Orgelpuncten zugelassen; und verschiedene andere taugen zu nichts anderm als zum Wegwerfen. Ich werde von den problematischen und verwerflichen Accorden besonders handeln, wenn ich zufrüderst die überall gebräuchlichen Sätze werde dargeleget haben.

§. 12.

Einen Accord umkehren heißt in der Praxi, den Baßton eines Accords mit einem andern Ton aus seinem Umfange verwechseln, und in den Baß stellen. Z. E. der Accord sey der Septimensatz $g\ h\ d\ f$. Wenn hieraus $h\ d\ f\ g$, oder $d\ f\ g\ h$, oder $f\ g\ h\ d$ gemacht wird: so sagt man, daß man den Accord $g\ h\ d\ f$ umgekehret hat.

§. 13.

Wenn über einem aushaltenden Ton, welcher entweder die Prime oder die Dominante einer Tonart ist, allerhand vermischte, gewöhnliche und ungewöhnliche Sätze angebracht werden, so nennet man dieses Verfahren einen Orgelpunct. Diesen aushaltenden Ton hat gewöhnlicher Weise der Baß: Wird derselbe einer andern Stimme gegeben, z. E. dem Diskant, Alt oder Tenor, so heißet er ein versetzter oder umgekehrter Orgelpunct. Im Generalbasse wird der Orgelpunct insgemein mit Tasto solo bezeichnet, welches andeutet, daß der Accompanist nichts als die Baßnote anschlagen soll, ohne Accorde darüber zu machen.

I. Absatz.

Vom consonirenden harmonischen Dreyklang und dessen Umkehrungen.

§. 14.

Der consonirende harmonische Dreyklang ist zweyerley, hart oder weich; oder besser gesprochen groß oder klein. Der Unterschied zwischen beyden wird durch die Terz bestimmt, welche in dem harten groß, und in dem weichen klein ist. Die Quinte ist in beyden vollkommen. Es bestehet also

1) der

- 1) der harte Dreyklang aus der großen Terz und vollkommenen Quinte, z. E. c e g. Tab. II. fig. 19.
- 2) und der weiche Dreyklang aus der kleinen Terz und vollkommenen Quinte, z. E. a c e. fig. 20.

§. 15.

Im vierstimmigen Accompagnement wird aus Gründen, die aus der Ordnung der Zeugung der Intervallen fließen, vorzüglich die Prime oder der Grundton des Dreyklangs; seltner die Quinte, und am seltensten die Terz, mit der Octave verdoppelt. In Ansehung der Terz, so verträgt die kleine überall die Verdoppelung eher, als die große, welche letztere besonders, wenn sie zufällig ist, nicht mit der Octave, obwohl auf dem Claviere mit dem Einklange, verdoppelt werden kann. Die Ursache, warum die kleine Terz eher als die große der Verdoppelung fähig ist, lieget in der Sympathie der Töne, wovon man theils meine Anmerkungen über Herrn Sorgens General-Baß, theils die Dalembertische Anleitung zur musikalischen Setzkunst nachlesen kann. Wegen der seltenen Arten von Verdoppelung ist annoch zu merken, daß solche in der Composition hauptsächlich, allzeit eher in Urst als Theil, und nach Proportion in den Tactgliedern ihren Platz haben. Uebrigens ist bey allem diesem auf die Umstände zu sehen, welche bald diese, bald jene Verdoppelung nöthiger machen. Diese Umstände hängen von der Lage der Stimmen, und von den Regeln der harmonischen und melodischen Fortschreitung der Intervallen ab.

§. 16.

Der consonirende harmonische Dreyklang wird im Generalbasse entweder gar nicht, oder mit einem seiner Intervallen, oder mit mehrern, oder mit einem Versetzungszeichen, doch insgemein nicht eher beziffert, als bis entweder die Auflösung einer Dissonanz, oder ein vorhergehender oder nachfolgender anderer Accord auf eben derselben Note, oder die Veränderung der Modulation, oder andere Umstände mehr, die Bezifferung nöthig machen. Seit einiger Zeit ist es Mode geworden bey einer Tirade von Baßnoten, wozu der Componist nichts als bloße Terzen verlangt, solches mit der über oder unter jeder Note wiederholten Ziffer 3 anzuzeigen; und wenn derselbe in gewissen Passagen, z. E. bey gewissen Arten von Nachahmungen, kein besonders Accompagnement mit der rechten Hand,

Hand, sondern die bloße Verdoppelung der Bassnote mit der Octave verlangt, solches mit der über oder unter jeder Bassnote wiederholten Ziffer 8 zu bezeichnen.

§. 17.

Wenn man den consonirenden harmonischen Dreyklang umkehret, so entspringet

- 1) ein Sextenaccord, wenn die Terz des Dreyklangs in den Bass gestellt wird. Er besteht aus Terz und Sexte, z. E. e g c, aus c e g; Tab. II. fig. 24. (a) oder c e a aus a c e.
- 2) ein Sertquartenaccord, wenn die Quinte des Dreyklangs in den Bass gestellt wird. Er besteht aus Sexte und Quarte, z. E. g c e aus c e g; Tab. II. fig. 24. (b) oder e a c aus a c e.

§. 18.

Wegen des Sextenaccords ist zu merken,

- a) daß in selbigem vorzüglich die Terz und Sexte, Tab. I. fig. 28. 49 50. selbner aber der Grundton mit der Octave verdoppelt wird, fig. 29. wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Doch ist bey allem diesen auf die Umstände zu sehen. So kann z. E. die Vorbereitung oder Auslösung einer Dissonanz, oder die Beschaffenheit einer andern harmonischen Fortschreitung schlechterdings die Octave nothwendig machen. Wenn viele Sexten hintereinander vorkommen, so wird wechselsweise mit der Terz, Sexte, oder Octave verdoppelt, wenn man nicht dreystimmig accompagniren will. Tab. I. fig. 45. und 51. (a) und (b).
- b) Daß der Sextenaccord mit der Ziffer 6 allein bezeichnet, und nicht eher eine 3 oder 8 hinzugesüget wird, als wenn es die Fortschreitung der Accorde erfordert. Wenn sich die Modulation verändert, so wird der 6 oder 3, oder beyden Ziffern zugleich, ein Versetzungszeichen angehängt, nachdem es die Umstände erfordern.
- c) Wenn in der galanten Schreibart die Terz wegbleiben, und nichts als die Octave und Sexte genommen werden soll: so wird solches zwar insgemein mit den Ziffern 8 und 6 angedeutet. Da aber öfters zweydeutige Fälle vorkommen: so ist es nöthig, ein Unterscheidungszeichen zu erfinden, um den Fall, in welchem der Sexten-

accord mit nichts, als mit der Octave und Serte dreystimmig ausgeübet werden soll, kennbar zu machen. Herr Bach rath zu dem telemannischen Halbzirkel, welches Zeichen ohne Zweifel das kürzeste und geschickteste ist, z. E.

g	c	h	
e	a	g	cet.
C	C	C	
	(
	8	7	
	6	5	

§. 19.

Wegen des Sertquartenaccords ist zu merken:

- a) Daß der Sertquartenaccord mit 6 und 4 bezeichnet, und den Ziffern, wenn es nöthig ist, ein Versetzungszeichen hinzugesüget wird.
- b) Daß, um ihn vierstimmig auszuüben, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden muß, ausgenommen wenn der Sertquartenaccord zu weiter nichts, als zur Aufhaltung des folgenden Accords gebraucht wird; in welchem Falle, wenn das Accompagnement vierstimmig, und nicht dreystimmig seyn soll, anstatt des Grundtons, die Serte verdoppelt, und dieses Verfahren nach dem Rathe des Herrn Bach mit einem umgekehrten lateinischen Bau vorgestellt wird, z. E.

A	sh	f	e
6	3	-	-
C	H	c	c
4	3	h	-

- c) Im galanten Styl kömmt öfters nach dem dreystimrigen Satz g und 6, bey heraufgehendem Basse, die Signatur 6 und 4 im Wechselgange vor. Hier bleibt das Accompagnement dreystimmig, als:

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

- d) Die Quarte im Sertquartenaccord ist eine unvollkommene Dissonanz, die zwar mehr Freiheit hat, als eine vollkommene Dissonanz, aber

aber nichtsdesto weniger aufgelöset werden muß. Dieses geschieht, wenn sie in der Stimme, worinnen sie vorkömmt, einen Grad unter sich geht. Im galanten Styl kann sie frey angeschlagen werden, aber nicht in der gearbeiteten Schreibart, wo das oberste Ende vorher liegen muß. Indessen ist es auch in dieser letztern Schreibart bey Cadenzen erlaubt, nur das untere Ende vorhergehen zu lassen, und in Orgelpuncten ist es nicht anders möglich, als auf diese Art die Quarte zu gebrauchen. Doch ist das, was hier von den Cadenzen gesagt wird, nicht auf die Thesin, sondern bloß auf die Ursin zu appliciren, s. E.

h	c		c	h		c
g	g		g	g	— f	g
d	e		d	d		e
G	G		G	G		C

In einem vielstimmigen galanten Satze kann die Quarte verdoppelt werden. Alsdenn geht das obere Ende der Quarte in einer Stimme einen Grad über sich, und in der andern einen Grad unter sich. Man kann nicht aus dem Sertquartenaccord in seinen Grunddreysklang gehen, wenn nicht die Harmonie entweder mit dem Dreyklange, oder mit dem Septenacorde angehoben hat. Also ist folgendes Exempel falsch, und folgendes gut.

h	c	c	g	—	g	—
g	g	g	e	—	e	—
d	e	e	c	—	c	—
G	G	C	c	e	g	e
$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$

§. 20.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm mittelst der Verkehrung abstammenden Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner, als die zweyte. Mehrers findet man über diese Materie in meinen Beyträgen, V. Band, 2. St. Seite 155, 156.

§. 21.

Wenn der Dreyklang, durch die Verdoppelung des Grundtons mit dem Einklange oder Octave vierstimmig gemacht wird: so kann er, nebst den vermittelst der Umkehrung von ihm abstammenden Sätzen, auf sechsley Art gegen den Bass versetzt werden. Der Satz sey z. E. c e g c.

verdopp. Dreyklang.	Sextenaccorde.	Sextquartenaccorde.
8 c 3 e 5 g	6 c 8 e 3 g	4 c 6 e 8 g
5 g 8 c 3 e	3 g 6 c 8 e	8 g 4 c 6 e
3 e 5 g 8 c	8 e 3 g 6 c	6 e 8 g 4 c
C C C	E E E	G G G

Hier steht einmahl die Octave, einmahl die Terz, und einmahl die Quinte oben. Bald ist die Sexte, bald die Octave, und bald die Terz oben. Das erste mahl ist die Quarte, das zweyte mahl die Sexte, und das dritte mahl die Octave oben.

Man sehe Tab. I. fig. 25. 26. 27. 30.

Die drey vorhergehenden Versetzungen werden die engen Versetzungen genennet, weil die drey obersten Stimmen ganz dichte bey einander liegen, ohne daß eine Lücke dazwischen ist, d. i. ohne daß ein einziges Intervall von denen zum Satze gehörigen dazwischen Statt findet. Die also folgende drey letztern Versetzungen werden die weiten oder zerstreuten genennet, weil von einem Intervalle zum andern eine Lücke ist.

3 e 5 g 8 c	8 e 3 g 6 c	6 e 8 g 4 c
5 g 8 c 3 e	3 g 6 c 8 e	8 g 4 c 6 e
8 c 3 e 5 g	6 c 8 e 3 g	4 c 6 e 8 g
C C C	E E E	G G G

Die drey engen Versetzungen gehören für das gewöhnliche Clavier-*accompagnement*, in welchem die linke Hand den Bass, und die rechte die Accorde nimmt. Das getheilte *Accompagnement* bedient sich der weiten oder zerstreuten Versetzungen, *alies a potiori* verstanden; denn auch im gewöhnlichen *Accompagnement* können zerstreute, und im getheilten enge Versetzungen vorkommen, so wie es die Umstände mit sich bringen.

§. 22.

§. 22.

Wo ein jeder harmonische Dreyklang, nemlich sowohl der harte als der weiche, in einem Tone seinen Sitz hat, ist aus dem Artikel von der Modulation, die oben gelehret ist, leicht zu entscheiden; und braucht es also keiner weitern Erklärung hierüber.

II. Absatz.

Vom ungemischten dissonirenden harmonischen Dreyklang, und dessen Umkehrungen.

§. 23.

Der dissonirende harmonische Dreyklang heißt ungemischt, wenn er, so wie der consonirende, in einer Tonart allein, und nicht in mehreren seinen Grund hat, und ist zweyerley, als:

- 1) Der weiche oder kleine verminderte Dreyklang, insgemein schlechtweg der verminderte Dreyklang genennet. Er besteht aus der kleinen Terz und verminderten Quinte, z. E. h d f. Tab. II. fig. 21. (a)
- 2) Der harte oder übermäßige Dreyklang, insgemein schlechtweg der übermäßige oder vergrößerte Dreyklang genennet. Er besteht aus der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. c e gis. fig. 23. 27.

§. 24.

Ein jeder Accord bringet durch seine Umkehrung einen Sexten- und Sertquartenaccord hervor. Man sehe Tab. II. fig. 25. (a) (b). und fig. 27. (a) und (b).

§. 25.

Wegen des weichen verminderten Dreyklanges ist zu merken, a) daß er in der harten Tonart auf der siebenten Stufe der Tonart, z. E. auf h in c dur; und in der weichen auf der zweyten, und auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stufe, z. E. in A mol, auf h, fis und gis seinen Sitz hat.

- b) Daß er im Generalbaß mit einer bloßen 5, oder nach Beschaffenheit der Umstände, mit einer 3 oder 8 dabey, denen, wenn es nöthig ist, die erforderlichen Versetzungszeichen hinzugefüget werden, bezeichnet wird. Vielmahl ist die Bezeichnung gar nicht nöthig. Wenn eine bloße 5 über den Baßton gesetzt wird, so kann der telemannische Halbzirkel, mehrerer Deutlichkeit wegen, mit zu Hülfe genommen werden.
- c) Die verminderte Quinte ist ihrer Natur nach eine Dissonanz, und zwar eine solche, deren oberster Terminus vorbereitet, und hernach einen Grad unter sich aufgelöset zu werden verlangt. (*) Die Cerimonie der Vorbereitung fällt nun zwar sehr oft in der galanten Schreibart weg. Indessen verlangt diese dennoch ebenfals die Auflösung, gewisse Fälle ausgenommen, die durch das Ansehen berühmter Componisten gerechtfertigt werden, wovon man Tab. II. fig. 21. (b) und (c) ein paar Exempel findet. Es ist allhier, wie der Augenschein giebet, von der verminderten Quinte, welche die Sexte bey sich hat, gar nicht die Rede, indem sie nicht in dieses Capitel gehöret, sondern von der Quinte im verminderten Dreyklang.
- d) Das vornehmste Intervall, welches in diesem Accorde verdoppelt werden kann, ist, wenn man die Wahl hat, die kleine Terz, aus der Ursache, weil sie mit keiner Note weder über noch unter sich dissoniret. Hernach kommt erst die Verdoppelung des Grundtons mit der Octave, welche jedoch nur auf der siebenten Stufe einer harten Tonart, und der zweyten einer weichen, wenn auf selbigen der verminderte Dreyklang gemacht werden soll; nicht aber auf der um einen chromatischen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonart Platz hat, als woselbst die Verdoppelung mit der Terz hingehöret. Auch im dreystimmigen Accompagnement bleibt die Octave weg.
- e) In dem von dem verminderten Dreyklange abstammenden Sextenaccorde, der wie ein anderer Septenaccord mit einer 6 mit oder ohne hinzugefügte Versetzungszeichen beziffert wird, wird im vierstimmigen

(*) Eine Dissonanz wird vorbereitet, wenn ihr dissonirendes Ende in dem vorhergehenden Accorde als Consonanz vorhergeheth; und aufgelöset, wenn sich eben dieses Ende nach geschehenem Anschlage, als Dissonanz, in dem folgenden Accorde einen Grad unter oder über sich fortbeweget, und in eine Consonanz verwaandelt.

stimmigen Saße, nicht die Sexte, sondern entweder die Prime oder die kleine Terz, mit der Octave verdoppelt, z. E. in d f h, aus dem Accorde h d f. Die Terz in diesem Accorde verlangt, so wie die verminderte Quinte des Stammaccords, in dem folgenden Saße herunter zu gehen. Tab. II. fig. 21. (f)

Indessen hat sie nicht allein in gewissen Fällen ebenfals die Erlaubniß, so wie ihre Stammquinte, über sich zu gehen, z. E. bey der vorhin angeführten fig. 21. bey (d) (e); sondern sie ist, wenn sie verdoppelt wird, nothwendig in einer Stimme gezwungen es zu thun, z. E.

f	e	
h	c	
f	g	Tab. III. fig. 1.
d	c	

f) In dem vom verminderten Dreyklange abstammenden Sertquartenaccord, der wie ein anderer Sertquartenaccord mit 6 und 4, und den nöthigen Veretzungszeichen, wenn sie erfordert werden, beziefert wird, sind die der Verdoppelung mit der Octave fähigen Intervalle im vierstimmigen Saße, die Sexte und die Prime. Der Gebrauch dieses Accordes erstrecket sich nicht viel weiter als z. E. auf folgende Consecutionen bey No. 1. 2. 3 und 4. Bey No. 4. steht er auf eine sehr irreguläre Art, die niemals gerechtfertiget werden kann, wenn sie gleich in der galanten Schreibart, öfters bis zum Eitel gebraucht wird, anstatt des Sertquartenaccordes mit der reinen Quarte.

No. 1.

3	d	d	d	e
	h	h	a	gis
4	G	F	F	E

	No. 2.				No. 3.				No. 4.									
3	e	d	c	d	c	h	gis	a	h	cis	d	g	f	e	f	d		
	c	h	a	h	a	gis	e	f	g	cis	a	e	g	d	cis	d	h	cet.
4	C	F	—	H	E	—	G	cis	F	E	D	G	G	—	—	—	—	—

No. 2. Kann vierstimmig gemacht werden. Ist aber besser drey- als vierstimmig.

Man duplirt bey No. 4. den Bass, wenn man vier Stimmen haben will. Wegen

Wegen der übermäßigen Quarte ist zu merken, daß es sich mit selbiger umgekehrt, wie mit der verminderten Quinte, verhält. Bey der verminderten Quinte, z. E. in h - f ist der obere Terminus f die Dissonanz; und bey der übermäßigen Quarte, z. E. in f - h ist der untere Terminus f die Dissonanz, die unter sich zu gehen verlangt. Wenn sich diese übermäßige Quarte gegen den Bass findet, welches allezeit in dem vorhergehenden Sextquartenaccord geschieht: so giebt man dem Basse, dem gesagten zu Folge, seine richtige Progression, mit und ohne Aufhaltung der Auflösung, nachdem es die Umstände geben. In dem galanten Orgelpunct allein, welches man bey No. 4. gesehen hat, wird in diesem Stücke eine Ausnahme gemacht. Wenn der Basson durch die Octave verdoppelt wird, um eine vierte Stimme daraus zu formiren, wie bey No. 3. vorhin: so behält der Bass seine Fortschreitung; die daraus formirte vierte Stimme aber genießt eben derjenigen Freyheit, die das untere Ende eines Tritonus oder einer übermäßigen Quarte hat, wenn sich dieses Intervall zwischen zweyen Mittelstimmen findet, wie man bey (d) und (e) fig. 21. Tab. II. vom Sextenaccorde d f h, und in Ansehung des Sextquartenaccordes f h d bey No. 3. vorhin gesehen hat. Man merke, daß allhier so wenig von einem Tritonus, der die Secunde bey sich hat, die Rede ist, als oben von einer falschen Quinte mit der Sexte die Rede war.

- g) Der weiche verminderte Dreyklang wird selten ohne Noth gebraucht. Man füget ihm insgemein die kleine Septime hinzu; in welcher Gestalt z. E. h d f a er alsdenn häufiger vorkömmt. Der von ihm abstammende Sextenaccord wird mehrmahlen als er selbst; der Sextquartenaccord aber am wenigsten gebraucht. Eine andere Verwandniß hat es mit dem vom Septimenaccorde h d f a, und ähnlichen Sätzen abstammenden Sextquinten: Terzquarten: und Secundenaccorden, deren häufiger Gebrauch bekannt genug ist.

§. 26.

Ich komme auf den harten übermäßigen Dreyklang, in Ansehung dessen zu merken ist

- a) daß er auf der Medianten einer Moltonart, z. E. auf c in A mol, seinen Sitz hat. Seine Signatur im Generalbasse ist entweder die
s allein,

dissonirenden Dreyklang, und dessen Umkehrungen. 41

5 allein, mit dem dazu gehörigen Versetzungszeichen; oder eine solche 5 mit einer 3 darunter.

- b) Um ihn vierstimmig zu gebrauchen, verdoppelt man die Terz.
- c) Die übermäßige Quinte ist eine Dissonanz, die zwar im freyen Styl manchemal unvorbereitet erscheint. In der strengen Schreibart hingegen muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorbeygehen. Zur Beförderung der Auflösung geht in dem ersten Falle das oberste Ende über sich, und in dem andern Falle das unterste Ende unter sich, s. E.

No. 1.	No. 2.	No. 3.																																	
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding-right: 5px;">gis</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">gis</td><td style="padding-left: 5px;">a</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">f</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">e</td><td style="padding-left: 5px;">e</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">H</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">C</td><td style="padding-left: 5px;">C</td></tr> </table>	gis	gis	a	f	e	e	H	C	C	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding-right: 5px;">e</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">e</td><td style="padding-left: 5px;">e</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">gis</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">gis</td><td style="padding-left: 5px;">a</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">e</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">e</td><td style="padding-left: 5px;">e</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">E</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">C</td><td style="padding-left: 5px;">C</td></tr> </table>	e	e	e	gis	gis	a	e	e	e	E	C	C	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr><td style="padding-right: 5px;">a</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">gis</td><td style="padding-left: 5px;">gis</td><td style="padding-left: 5px;">g</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">e</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">e</td><td style="padding-left: 5px;">d</td><td style="padding-left: 5px;">e</td></tr> <tr><td style="padding-right: 5px;">C</td><td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">C</td><td style="padding-left: 5px;">H</td><td style="padding-left: 5px;">cis</td></tr> </table>	a	gis	gis	g	e	e	d	e	C	C	H	cis
gis	gis	a																																	
f	e	e																																	
H	C	C																																	
e	e	e																																	
gis	gis	a																																	
e	e	e																																	
E	C	C																																	
a	gis	gis	g																																
e	e	d	e																																
C	C	H	cis																																

Hey diesen beyden Nummern wird das oberste Ende vorbereitet und aufgelöset. Hier könnte zur Noth statt der Terz, der Grundton mit der Octave verdoppelt werden. Allein die Wirkung ist gar zu leer für den vierstimmigen Satz.

Hier wird das unterste Ende vorbereitet und aufgelöset.

d) Man wird aus den vorgebrachten Exempeln gesehen haben, daß die übermäßige Quinte in Ehesi angeschlagen, sie mag unten oder oben vorbereitet oder aufgelöset werden, zur Aufhaltung des darauf folgenden Sextenaccordes gebraucht wird. Außerdem kömmt sie auf folgende Art in der galanten Schreibart sehr oft im Durchgange vor, allwo sie in schmerzhaften und zärtlichen Ausdrücken anstatt der reinen Quinte steht, s. E.

2	e	—	c	Tab. III. fig. 2.
4	c	—	c	
	g	gis	a	
	c	—	f	

e) In dem vom harten übermäßigen Dreyklange abstammenden Sexten Acc. Handbuch iter Theil. F ten

tenaccorde, der mit einer 6 und 3 und den nöthigen Versetzungszeichen bey der letzten Ziffer vorgestellt wird, wird am füglichsten der Grundton mit der Octave verdoppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet werden soll. Selbiger wird in Tlesi als eine ordentliche Dissonanz, wo entweder die Terz oder Sexte vorbergehen muß, gebraucht. Die Auflösung geschieht nach Beschaffenheit der Umstände entweder mit der Terz, die über sich, oder mit der Sexte, die unter sich geht. Außerdem findet dieser Accord im Durchgange statt. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.

e	c	c	
gis	gis	a	
E	E	F	

No. 2.

c	c	—	h	—
a	gis	a	a	gis
e	e	c	f	e
A	E	F	D	E

No. 3.

e	e	c
c	c	c
g	gis	a
E	—	F

Eine in der galanten Schreibart sehr bekannte Nachahmung, wo dieser Sextenaccord nebst seinem Zeugefasse, dem großen übermäßigen Dreyklang, oftmahls in Stücken paradirt, wo sich beyde Sätze im geringsten nicht hinschicken, ist die folgende:

g	gis	a	—	—	ais	h	—	—	h
c	—	c	cis	d	—	d	dis	e	—
E	—	f	—	Fis	—	G	—	Gis	—

Im Accompagnement übergeht man die durch die Einschließung der kleinen chromatischen halben Töne geschehende Veränderung des consonirenden Dreyklangs und consonirenden Sextenaccordes, und lässet die Hauptstimmen alleine unter sich heulen. Man schläget zu dem Ende nur zu jedem consonirenden Dreyklange und consonirenden Sextenaccorde mit der rechten Hand an.

- f) In dem vom übermäßigen Dreyklange abstammenden Sertquartenaccord, der durch eine 6 und 4 beziffert wird, verdoppelt man die Sexte im vierstimmigen Sätze. Die verminderte Quarte in selbigem muß wenigstens vorbergehen, wenn der Accord nicht bey schon liegendem Basse gemachet wird. In dem ersten Falle der in Tlesi vorkömmt, gehet die verminderte Quarte einen Grad unter sich,

sich, als bey No. 1. Der andere Fall gehöret zum Gebrauche dieses Accords im Durchgange. No. 2.

No. 1.			No. 2.		
$\frac{3}{4}$	e	e d c	$\frac{3}{4}$	d	d e f
4	c	c h a cet.	4	h	h c d
A		Gis — A	A		Gis — A

g) Beyde, der verminderte Dreyklang, und der vergrößerte, sind leere Accorde, die als bloße Neben-Mittels- oder Verbindungs-Dreyklänge ihren Platz in der Harmonie behaupten, und in Ansehung welcher die beyden consonirenden Triades als Hauptdreyklänge angesehen werden können. Man pfleget sie sonst uneigentliche, und die beyden consonirenden eigentliche Dreyklänge zu nennen. Die vielfachen Benennungen eben desselben Dinges in der Musik sind unfehlbare Zeugnisse, daß man wegen der wahren Benennung noch nicht so ganz übereinkommen kann.

III. Absatz.

Vom gemischten dissonirenden harmonischen Dreyklänge, und dessen Umkehrungen; ingleichen vom dissonirenden Vierklänge.

§. 27.

Wir kommen alhier auf Sätze, die nur entweder in der Umkehrung oder vermittelst der Hinzufügung einer neuen Dissonanz, außer dem aber nicht ausgeübet werden. Ich nenne ihre Stammaccorde gemischte Dreyklänge, weil sie nicht in einer Tonart allein, sondern in mehreren ihren Grund haben. Wir werden sie so fort sehen, wenn ich noch einmahl werde recapituliret haben, daß in einer ganzen großen und ihrer kleinen Paralleltonart, z. E. in C dur und in A mol nicht mehr als viererley Arten von Dreyklängen, nemlich die beyden consonirenden, und die beyden ungemischten dissonirenden, anzutreffen sind. Die harte Tonart z. E. C dur enthält nur sogar drey, als den harten, weichen

chen und verminderten Dreyklang. Die weiche Tonart hingegen, z. E. A mol schließet alle vier in sich, nemlich den harten, weichen, verminder- ten und übermäßigen. Die gemischten Dreyklänge entwickeln sich, wenn die Tonleitern der fünf Nebentöne, in welche, nach den Gesetzen der Modulation, ein Hauptton ausweichen kann, mit der Tonleiter des Haupttons verbunden werden. Der Hauptton sey C dur (*). Wenn nun seine Nebentöne G und F dur, und A, E, und D mol sind: so stellet sich für den Umfang von C dur und seinen angeführten fünf Nebentönen folgende uns schon bekannte diatonisch-chromatische Tonleiter dar: c cis d dis e f fis g gis a b h | c. Wenn meinem unheiligen Auge in die versteckten Schätze der Natur ein kühner Blick ertaubet ist, so liegen in dieser Tonleiter annoch folgende sechs gemischte Dreyklänge verborgen, als

1) der harte verminderte Dreyklang; z. E. h dis f, Tab. II. fig. 22. der allhier aus der Vermischung der Tonart A mol und E mol ent- steht. Dieser Accord kommt so wenig als der von ihm abstammende Serten- und Sertquartenaccord Tab. II. fig. 26. (a) und (b) in der Praxi vor. Wenn aber die kleine Septime mit ihm ver- bunden wird, (ein Umstand, den ich aus der Septimenlehre anti- cipiren muß) und man diesen Septimenaccord umkehret, Tab. II. fig. 29. (a) (b) (c) (d): so stellet sich ein Terzquartenaccord mit der übermäßigen Serte dar, fig. 29. (c) und fig. 14. der in der Praxi gebräuchlich ist. Wie viele unnütze Accorde haben wir hier kennen lernen müssen, um einen ziemlich gebräuchlichen heraus- zuziehen! Freylich hätte man sich diese Mühe ersparen können, wenn man ohne selbige von diesem Accorde eine vernünftige Kenntniß hätte haben können.

2) Der zweyfach verminderte Dreyklang, z. E. dis f a. Er hat seine Entstehung mit dem vorigen gemein. Dieser Accord kommt an sich so wenig, als der von ihm abstammende Sertquartenaccord a dis f in der ordentlichen Praxi vor. Hingegen entspringet erst- lich ein übermäßiger Sertenaccord f a dis von ihm, der desto bekannter ist. Es wird in selbigen die Terz mit der Octave ver-

(*) Wenn man A mol zum Hauptton annimmt: so sind bekanntermaßen seine Ne- bentöne E und D mol; und C, F und G dur. Es kommen alsdenn eben diejeni- gen zwölf Töne; die aus C dur und seinen fünf Nebentönen kommen.

doppelt, wenn er vierstimmig ausgeübet wird. Die übermäßige Serte löset sich einen Grad über sich auf. Wenn hernach die verminderte Septime mit dem zweyfach verminderten Dreyklange verbunden wird, z. E. dis f a c, so giebt die erste Umkehrung desselben den schönen Sertquintensatz, worinnen die Serte übermäßig ist, allhier f a c dis. Belohnete es sich nicht der Mühe, den Ursprung dieses in der galanten Schreibart so gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbasses den mechanischen Zusammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen suche, ehe ich ihm hundert tausend Sachen vom Geschmack, der sich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt so verschieden ist, als Köpfe sind, vorrede.

Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Serte, der übermäßige Septenaccord, und der Sertquintenaccord mit der übermäßigen Serte, aus zweyen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entspringen, und also so gut zu der einen als andern Tonart gehören: so werden sie doch nur ordentlicher Weise in der untersten von diesen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daselbst auf der sechsten Stufe, gebraucht. Sie finden in Ebesi und Arsi Statt.

- 3) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehende Dreyklang, z. E. b dis f, ingleichen
- 4) der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte bestehende Dreyklang, z. E. b dis fis.

Ich bin nicht separauistisch genug, an dem einen oder andern dieser Sätze Vergnügen zu finden. Weil aber nicht allein in verschiedenen Anleitungen zum Generalbass einer verminderten Serte gedacht wird, sondern gewisse galante Gezer heutiger Zeit dieses Intervall wirklich gebrauchen: so ist es ohne Zweifel nicht so gar abgeschmackt, diejenigen unnützen Stammaccorde, aus deren Umkehrung die Harmonien der verminderten Serte herkommen, zu entwickeln. Man merke also, daß von dem ersten dieser Stammaccorde folgender Sertenaccord, worinnen sowohl die Terz als die Serte vermindert ist, nemlich dis f b; und von dem andern ein Sertenaccord, worinnen nur die Serte allein vermindert und die Terz klein ist, nemlich, dis fis b, herkömmt. Der erste von diesen

46 I. Abschn. III. Absatz. Vom gemischten disson. Dreyklang

beyden verminderten Sextenaccorden ist, nach meinem Gefühle der erträglichste, nemlich der, dessen Tractament man bey folgender No. 1. findet. Von dem andern sehe man No. 2.

No. 1.				No. 2.			
b	b	a	gis	b	b	a	gis
f	f	—	e	f	fis	—	e
d	dis	—	e	d	dis	—	e

(Man lege ja nicht auf die vorgebrachten Accorde einen andächtigen harmonischen Fluch. Ich bin im Stande böse zu werden, und zehnmal ärgere Accorde zum Vorschein zu bringen. — Doch ich werde wohl ohne das damit heraus müssen, mit den Accorden der verminderten und der sogenannten übermäßigen Octave. Jedoch nicht eher als mich die Ordnung dahin bringen wird.)

Einige curiöse Personen haben versucht, die Künstley der harmonischen Verbindungen weiter zu treiben, und z. E. den beyden angeführten verminderten Sextenaccorden eine verminderte Septime hinzufügen, um sie vierstimmig zu machen, als:

No. 1.				No. 2.			
b	b	a	gis	b	b	a	gis
f	f	f	e	f	fis	fis	e
d	c	c	h	d	c	c	h
D	Dis	Dis	E	D	Dis	Dis	E

Weil ich aber nicht allein die Stammaccorde dieser Sätze, sondern auch alles, was nur damit harmonisch verbunden werden kann, für mein Handbuch als ein hors d'œuvre ansehe: so will ich ihren Ursprung von dem Stammaccorde an aus einem andern Gesichtspuncte betrachten, als die ordentlichen Sätze betrachtet werden können. Ich bemerke also, daß alle diese harmonische Verbindungen, die man fantastische nennen kann, aus einer im Notenplane nicht angezeigten Verwechslung des Geschlechts, und also aus dem Geseze der enharmonischen Modulation erklärt werden können. Dieses Gesez ist, daß man, um die Natur und Eigenschaft eines Satzes zu verändern, ein oder ein paar Intervallen aus selbigem mit Hülfe der Viertelsteine dergestalt verändern muß, daß die vorige Progression dieser Intervallen dadurch gänzlich auf-

gehört

und dessen Umkehrungen, ingl. vom disson. Vierklang. 47

gehoben, und eine ganz entgegengesetzte eingeführet wird. Folgende Vorstellung wird meinen Sinn deutlich machen.

b		b a		gis		b		b		a		gis
f		f f		e	anstatt	f		f		f		e
d		dis dis		e		d		es — dis		dis		e

Man applicire dieses auf die übrigen Fälle.

5) Der weiche übermäßige Dreyklang, 3. E. g b dis. Mit eben dem Glaubensauge, als ich die beyden vorhergehenden Dreyklänge bey 3) und 4) betrachtet habe, betrachte ich auch diesen. Weil ich aber die vorigen beyde nur wegen der verminderten Sexte, und nicht wegen der übermäßigen Terz angeführet habe; dieses letztere Intervall aber, um der verminderten Sexte einige Gesellschaft zu verschaffen, in meiner Intervallenliste oben aufgeführt worden ist: so muß ich nothwendig Ehren halber zeigen, auf was für eine Art sich dieses verteuflte Intervall zur Noth in der Harmonie gebrauchen läffet. Denn die Art, wie es bey den vorhergehenden beyden Dreyklängen vorkommt, ist, nach meinem Gefühle etwas gezwungener, als wie es allhier vorkommen wird. Dort ist nemlich die übermäßige Terz gegen den Bass vorhanden. Hier aber erscheint dieses Intervall nur in den Mittelstimmen, zwischen der Ober- und Mittelstimme, wie man bey No. 1. siehet. Wenn man die beyden höchsten Stimmen verwechselt, wie bey No. 2. so findet man das Intervall der verminderten Sexte in den Mittelstimmen.

No. 1.

d		dis — e
b		b a gis
g		g f e

No. 2.

b		b a gis
d		dis — e
g		g f e

Man erinnere sich allhier der enharmonischen Verwechslung der Intervalle, nach folgender Anweisung:

d		es — dis	dis	e
b		b	a	gis
g		g	f	e

Anmerkung.

Es ist annoch ein gewisser aus der verminderten Terz und reinen Quinte bestehender Dreyklang, z. E. gis b dis möglich. Ich übergehe ihn aber, weil ich noch von Sätzen mit der verminderten Octave und übermäßigen Prime zu handeln habe, ohne welche Sux, Sebast. Bach und Zändel componirt, und zwar vortreflich componirt haben.

§. 28.

Ohne Zweifel hätte man sich begnügen können, die übermäßige Prime, und die verminderte Octave in den Mittelstimmen und im Durchgange zu gebrauchen, so wie etwann bey fig. 3. und 4. Tab. III. Allein man ist niemahls zufrieden. Dem stets mit neuen Entdeckungen beschäftigten Geiste war der Bezirk dieser Intervallen zu enge. Er suchte ihn weiter auszudehnen, und fand, daß es möglich wäre, diese Intervalle gegen den Bass und im Anschlage zu gebrauchen. So sehr das Ohr darüber seufzete, so drang der gemachte Versuch durch, und seit der Zeit wurde kein Tonstück für gustuß gehalten, wo nicht wenigstens eins von diesen Intervallen vorkam.

§. 29.

Wie die übermäßige Prime im Anschlage und gegen den Bass vorkomme, siehet man aus den Exempeln bey fig. 5. und 6. Tab. III. Man mag das Ding einen Vorschlag, oder wie man will nennen, so ist die Wirkung davon, in Ansehung der Harmonie, allezeit einerley. Das Exempel bey fig. 6. Tab. III. läffet sich ohne Zweifel aus der bey der folgenden fig. 7. befindlichen enharmonischen Vorstellung am besten erklären. Im Durchgange gegen den Bass ist dieses Intervall endlich bey fig. 8. Tab. III. zu sehen.

§. 30.

In den vorigen Exempeln ist die übermäßige Prime mit dem groffen harmonischen Dreyklang verbunden. Hier kommt eines, wo es mit dem Sertquartensätze zusammengesetzt wird. Man sehe fig. 9. Tab. III. Ich entlehne das Exempel aus unsers Herrn C. P. E. Bachs Anleitung zum Generalbasse, so wie verschiedene andere daher sind.

§. 31.

§. 31.

So wie die übermäßige Prime zu ihrer Resolution über sich steigt: so gehet die verminderte Octave zu gleichem Endzwecke herunter. Man findet selbige bey fig. 10. Tab. III. mit dem großen Dreyklange, und bey fig. 11. mit dem Seytenaccorde verbunden. Sie ist, wie man bemerket, allhier sowohl im Anschlage, als auch im Durchgang, aber wie billig, im ersten Falle vorbereitet anzutreffen. Das merkwürdigste Exempel ist bey fig. 12. wo die verminderte Octave mit der verminderten Sexte gepaart erscheint. Dieses Verfahren läset sich indessen, nach Anleitung der fig. 13. enharmonisch erklären.

§. 32.

Die Sätze der übermäßigen Prime und verminderten Octave, in ihrem Umfange betrachtet, sind Sätze, die man nicht anders als dissonirende Vierklänge (*) benennen kann. Wenn die dissonirenden Dreyklänge, der Verschiedenheit einzelner Terzen und Quinten ihr Daseyn zu danken haben: so entstehen diese dissonirende Vierklänge hingegen aus der Verschiedenheit zweier Töne auf den Stufen der Prime, Terz, Quinte oder Octave. Ich bin weit entfernt alle in diesem Punct mögliche harmonische Verbindungen zu untersuchen, (davor bewahren mich die Feuschen Mufen!) sondern will nur bey denen bleiben, die im vorhergehenden 29. 30. und 31. S. vorgekommen sind. Diese aber sind

- 1) ein aus der übermäßigen Prime, der großen Terz und Quinte bestehender Vierklang, z. E. c cis e g. Die Stufe, auf welche die beyden verschiedene Töne treffen, ist die Grundstufe des Dreyklanges. Weil aber die beyden Töne sich in dieser Lage nicht gehörig ausdehnen können: so geschieht es, daß die übermäßige Prime um eine Octave erhöht wird, als c e g cis. Daher kömmt der Nahme der übermäßigen Octave. Im S. 29. hat man diesen Vierklang auf dreyerley Art gebraucht gefunden.

2) ein

(*) Wenn in einem con- und dissonirenden Dreyklang ein Intervall verdoppelt wird, so entsteht dadurch, genau zu sprechen, kein con- oder dissonirender Vierklang, sondern ein verdoppelter con- oder dissonirender Dreyklang. Ein consonirender Vierklang erfordert vier von einander ganz unterschiedene Stimmen, und ist nicht möglich; der dissonirende Vierklang aber ist möglich, wie die Erfahrung lehret.

50 I. Abschn. III. Absatz. Vom gemischten disson. Dreyclang 2c.

- 2) Ein aus der großen Terz, reinen und übermäßigen Quinte bestehender Vierklang, 1. E. f a c cis. Auf diesen Stammsatz gründet sich das im S. 30. vorgekommene Exempel.
- 3) Ein aus der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Octave bestehender Vierklang, 1. E. cis e g c. Diesen Satz findet man zum Anfange des S. 31.
- 4) Ein aus der kleinen und großen Terz, und reinen Quinte bestehender Vierklang, 1. E. a c cis e. Auf diesen Stammsatz gründet sich das zweyte im S. 31. von der verminderten Octave, in einem Septensätze, vorkommende Exempel.
- 5) Ein aus der kleinen und großen Terz und falschen Quinte bestehender Vierklang, 2. E. h d dis f. Aus diesem Stammsatz fließt der Septenaccord mit der verminderten Octave im S. 31. fig. 11. Tab. III. über der Basnote dis.
- 6) Ein aus der großen und übermäßigen Terz und reinen Quinte bestehender Vierklang, 1. E. b d dis f. Auf diesen Stammaccord gründet sich der Septensatz im S. 31. fig. 12. Tab. III.

§. 33.

Wie mancher Musiker wird bey den Stammaccorden der übermäßigen Septensätze 2c. geschmunzelt haben, der nicht geglaubt hat, daß die Sätze mit der übermäßigen Prime und verminderten Octave einen noch bizarrern Ursprung hätten? So ist's. Wir practisiren und informiren mehrentheils getrost darauf los, ohne mit dem Zusammenhang und der Ordnung der harmonischen Verbindung bekannt zu seyn, und folglich außer Stande, sie andern bekannt zu machen. Es wurde mir vor einiger Zeit ein gewisses Ml. eines auswärtigen Tonkünstlers, vom Generalbasse, von jemanden gezeigt, wo die Ordnung der Accorde durchs Loos der Würfel entschieden zu seyn schien. Ist es möglich, daß es bey den jetzt in allen übrigen Künsten und Wissenschaften so aufgeklärten Zeiten solche unordentliche Köpfe in der Musik geben kann?



IV. Absatz.

Vom Septimenaccord und dessen Umkehrungen.

§. 34.

Wenn man sich erinnert, wie der Septimenaccord entsteht, nemlich, wenn dem harmonischen Dreyklang eine Terz aufwärts hinzugefüget wird: so siehet man nicht nur, daß er aus der Terz, Quinte und Septime bestehen muß, sondern man siehet auch dadurch alle verschiedene Gattungen des Septimenaccordes mit einmahl ein. Man wird nemlich sogleich merken, daß sowohl den con-, als dissonirenden Dreyklängen eine Terz hinzugefüget werden könne. Es mag aber der daher entspringende vierstimmige Septimensatz beschaffen seyn wie er will, so entstehen aus der Umkehrung desselben keine andere als folgende drey vierstimmige Sätze, bey welchen ich den Septimensatz g h d f zum Grundaccorde setze:

- 1) ein Sertquintenaccord, bestehend aus Terz, Quinte und Sexte, wenn die Terz in den Bass gestellet wird, als h d f g
- 2) ein Terzquartenaccord, bestehend aus Terz, Quarte und Sexte, wenn die Quinte in den Bass gestellet wird, als d f g h; und
- 3) ein Secundenaccord, bestehend aus Secunde, Quarte und Septe, wenn die Septime in den Bass gestellet wird, als f g h d.

Man sehe Tab. I. fig. 31. 32. 36. ferner Tab. II. fig. 28. (a) (b) (c) (d).

§. 35.

Die Signatur des Septimenaccordes ist eine 7; des Sertquintenaccordes 6 und 5; des Terzquartenaccordes 4 und 3, und des Secundenaccordes eine 2. Es werden diesen Ziffern aber nicht allein die nöthigen Versetzungszeichen, sondern noch mehrere Ziffern, jedem Accorde aus seinem Umfange, hinzugefüget, wenn es die Modulation und andere Umstände erfordern.

§. 36.

In denjenigen Septimenaccorden, die aus consonirenden Dreyklängen ihren Ursprung genommen, ist nichts mehr als die einzige Septime

als Hauptdissonanzen vorhanden, die alle Aufmerksamkeit erfordert. Hingegen gefallen sich in den andern Arten von Septimensätzen, nemlich denjenigen, die aus dissonirenden Dreyklängen entspringen, zu dieser Hauptdissonanzen Neben- und Secundardissonanzen. In den dreyen aus der Umkehrung des Septimensatzes entstehenden Accorden, und zwar 1) im Sextquintenaccord die Quinte; 2) im Terzquartenaccord die Terz; und 3) im Secundenaccord die Prime oder der Basson die Hauptdissonanzen des Stammaccordes vor.

§. 37.

In der Praxi werden nicht mehr als gewisse Sorten von Septimenaccorden, mit den dazu gehörigen Umkehrungen, für gültig und brauchbar erkannt. Von einigen andern Septimenaccorden nimmt man weiter nichts, als diese oder jene Umkehrung, oder sonst abgeleitete Harmonie an. Es hat mit denselben eben die Bewandniß, als mit gewissen unnützen Dreyklängen. Der Sitz der Septimensätze wird übrigens durch den Sitz der Dreyklänge, von welchen sie entstanden, bestimmt.

§. 38.

Die gültigen Septimensätze sind:

- 1) Der aus dem großen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. g h d f. Man nennet ihn zum Unterscheide der andern den Septimenaccord der Dominante, weil er ordentlicher Weise auf selber seinen Sitz hat. *e. gis, k. d. in a moll*
- 2) Der aus dem kleinen Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. d f a c, oder e g h d, a c e g.
- 3) Der aus dem großen Dreyklang und der großen Septime bestehende, z. E. c e g h, oder f a c e.
- 4) Der aus dem verminderten Dreyklang und der kleinen Septime bestehende, z. E. h d f a. *f. s. a. c. e. v. d. Hof. H. T. p. 84 et 178.*
- 5) Der aus dem verminderten Dreyklang und der verminderten Septime, z. E. gis h d f. Sein Sitz ist die charakteristische Tonsepte des Moltons. Tab. I. fig. 32.

Von diesen gültigen Septimenaccorden sind ebenfalls alle Umkehrungen gültig.

§. 39.

Was es mit den folgenden vier Septimensätzen und ihren Umkehrungen für eine Bewandniß hat, ist bey jedem angezeigt.

- 1) Der aus dem vergrößerten Dreyklange und der großen Septime, z. E. c e gis h, Tab. II. fig. 30. der seinen Sitz auf der Medianten einer Moltonart hat, wird gebraucht; von seinen Umkehrungen aber nur der Sertquintensatz e gis h c, wiewohl selten, und nur vornehmlich in einem Orgelpunct auf der Dominante eines Moltons; und hernach der Secundensatz h c e gis auf der zweyten Tonseyte einer weichen Tonart, wiewohl ebenfalls selten.
- 2) Der aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, z. E. h dis f a. Tab. II. fig. 29. Dieser wird gar nicht, und nichts als der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Serte, z. E. f a h dis, von ihm gebraucht. Tab. I. fig. 33. Der Septimenaccord ist in diesem Schemate e gis b d.
- 3) Der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, z. E. dis f a c, wird so viel als gar nicht; seine erste Umkehrung aber, d. i. der Sertquintenaccord mit der übermäßigen Serte, f a c dis, desto mehr gebraucht. Tab. I. fig. 34. 35. Der Septimensatz ist hier gis b d f.
- 4) Der aus dem kleinen Dreyklang und der großen Septime, z. E. a c e gis, der nirgends als auf der Prime einer weichen Tonart Statt findet, und sich von allen vorhergehenden wegen seines Tractaments unterscheidet, wird selten, und seine Umkehrungen werden gar nicht gebraucht. Er ist bloß wegen des durch das Untersetzen einer Terz von ihm entstehenden übermäßigen Nonenaccordes, z. E. f a c gis, zu merken, obgleich dieser Nonensatz ebenfalls selten vorkommt, und andere Sätze an seine Stelle gebraucht werden.

Alle übrige mögliche Septimensätze sind für die Praxin und mein Handbuch ganz unnütze Septimensätze. Was von den vorhergehenden Septimenaccorden und ihren Umkehrungen gesagt ist, ist übrigens alles von der ordentlichen Praxi zu verstehen.

§. 40.

Jeder Septimensatz, und vermittelst der Umkehrung von ihm entstehender Accord kann sechsmahl gegen den Bass versetzt werden, nemlich drey-mahl in enger, und drey-mahl in zerstreuter Harmonie. Die Probe kann ein jeder selber machen. Man erinnere sich allhier der Versetzungen des Dreyklanges, von Seite 36.

§. 41.

Wer mit dem Septimenaccorde umzugehen weiß, und sein Tractament in Absicht auf die Vorbereitung und Auflösung versteht, der weiß auch mit dem Sertquinten- Terzquinten- und Secundenaccord umzugehen. Wir wollen indessen von jedem Sätze annoch besonders reden.

§. 42.

Wegen des Septimenaccordes ist zu merken:

- 1) Daß man, durch Veranlassung gewisser Modulationen und Fortschreitungen (*) im vierstimmigen Sätze, öfters die Quinte wegläßet, und dafür die Octave nimmt; oder daß man die Quinte wegläßet, und dafür die Terz verdoppelt, ausgenommen in dem Septimenaccorde der Dominante, wo die verdoppelte Terz auf einer Seite eine übermäßige Quarte, und auf der andern eine verminderte Quinte, und also ohne Noth zu viele Nebendissonanzen, obgleich nur zwischen den Mittelstimmen, in den Satz bringen würde.
- 2) Daß man die Septime dreystimmig mit der Terz allein; oder, jedoch nur bey liegendem Basse, mit der Quinte allein brauchet.
- 3) Die Septime muß in eben derselben Stimme, da sie vorgebracht wird, vorbereitet und aufgelöset werden. Diese Vorbereitung und Auflösung trifft das oberste Ende der Septime, z. E. c in d-c, weil selbiges die Dissonanz enthält. Sowohl das eine als das andere kann mit nichts als consonirenden Intervallen geschehen, das ist, mit der reinen Quinte, consonirenden Terz oder Serte. Die Octave ist von der Auflösung der Septime, regelmässi- ger Weise auszuschließen, weil dadurch verdeckte Octaven, und bey- dem Durchziehen des Basses, gar offenbare Octaven entstehen. Die Auflösung geschieht entweder auf- oder abwärts. Abwärts um einen

(*) Z. E. Wenn eine Gefahr zweyer Quinten da ist; wenn die Quinte des Septimensatzes falsch, und kein Platz zur Auflösung da ist ic.

einen Grad müssen alle große, kleine und verminderte Septimen, die in den im S. 38. und 39. verzeichneten Septimenaccorden vorkommen, aufgelöset werden; ausgenommen die zu allererst vorkommende und mit dem kleinen Dreyklang verbundene große Septime auf der Prime einer Moltonart, z. E. a c e gis, als welche einen Grad aufwärts geht, wenn sie vorkommen sollte. Exempel zur Erläuterung unter sich gehender Septimen findet man bey fig. 1. 2. und 3. Tab. II. Man kann den zweyten Theil dieses Handbuchs hievon weitläufig nachlesen. Die Ausnahmen wider die Verbindlichkeit der Vorbereitung und Auflösung werden nach und nach in der Folge vorkommen. Wenn in folgendem Exempel:

e	e	d	d	d
	c	c	c	h
	a	fis	fis	g
	Fis	A	A	G

die Septime auf die Quarte herabgehet: so ist zu merken, daß fürs erste der Terzquartenaccord a fis c d für den Sertquintensatz fis a c d stehet; und fürs andere kann man das Exempel folgendermaßen erklären:

e	e	d	d	d	d
	c	—	c	c	h
	a	—	fis	fis	g
	Fis	—	A	A	G

Drittens hat es mit der Quarte im Terzquartenaccord eine andere Beschaffenheit, als mit der Quarte im Sertquartenaccorde, wie man in der Folge sehen wird.

- 4) Es sind zween Fälle, worinnen die Septime unvorbereitet zum Vorschein kommen kann. Der erste Fall ist, wenn man eine Dissonanz in die andere auflöset. Es geschieht dieses aber nur in der galanten Schreibart. Man sehe folgende Exempel.

No. 1.

a	g	f	e	e
f	f	e	d	c
e	h	c	d	g
F	G	A	H	C

No. 2.

	h	c		
	g	a		e
f	f	e		
	G	Fis		

Bey No. 1. steigt nicht nur die None, wovon aber hier nicht eigentlich die Rede ist, auf eine Septime; sondern auch die Septime auf die verminderte Quinte herab. Dieser Fall lässet sich am besten aus der Verbeifung oder Auslassung einer nachschlagenden Harmonie, in welche die None und Septime resolviren sollten, erklären, wie man aus dem Schemate bey No. 3. siehet. Bey No. 2. gehet die Septime auf eine andere Septime herab. Hier findet die vorige Erklärung ebenfalls statt, wie man nach Anleitung folgender No. 4. siehet, ob man gleich auch das Ding, wie bey No. 5. betrachten kann. Alsdenn hat die Septime fis-e bey No. 2. anticipiret.

No. 3.					No. 4.			No. 5.			
a	a	g	g	f	f	h	c	c	h	c	—
f	f	—	e	—	d	g	g	e	g	g	a
c	h	—	c	—	d	f	e	e	f	e	—
F	G	—	A	—	H	G	—	Fis	G	G	Fis
					cet. f	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{8}$

Der zweyte Fall der unvorbereiteten Dissonanzen findet nur bey gewissen Septimen und davon abstammenden Sätzen, in der galanten Schreibart Statt. Diese Septimenaccorde sind erstlich, der Septimenaccord der Dominante, z. E. g h d f in C dur; und zweytens und drittens die mit dem verminderten Dreyklange verbundene kleine und verminderte Septime, z. E. h d f a, und gis h d f. In der gearbeiteten Schreibart müssen hingegen alle diese Septimensätze gehörig vorbereitet werden, und selbst in der galanten Schreibart ist es, bey gewissen harmonischen Folgen gut, daß, wenn auch das oberste Ende der Septime nicht vorbereitet wird, man wenigstens den untersten Theil derselben vorhergehen lässet. Der freye Anschlag der verzeichneten Dissonanzen hebet indessen im geringsten nicht die Verbindlichkeit der Auflösung auf, und selbiger kann in verschiedenen Fällen als eine Anticipation oder Vorausnahme einer nachschlagenden Septime erklärt werden. So muß z. E. das Exempel bey Tab. III. fig. 34. so wie bey fig. 35. verstanden werden.

Diejenigen irren sich, die in dem freyen Anschlage dieser Septimensätze eine Vorbereitung finden wollen, indem sie z. E. in nachstehender Folge

$$\begin{array}{c|c} \text{cis} & \text{c} \\ \text{a} & \text{d} \end{array}$$

nur bloß auf die Stufe, worauf c und cis steht, und nicht auf die Größe der Stufe Acht haben. So lange c und cis nicht einerley ist, sondern um einen chromatischen halben Ton differiret: so lange kann nicht c mit cis vorbereitet werden. Wenn cis für c stehen könnte, so müßte a cis e auch für a c e gebraucht werden u. s. w.

5) Die Septime kann in einem gewissen Falle ohne Resolution gebraucht werden. Dieser Fall ist, wenn der Bass stufenweise steigt oder fällt, z. E.

$$\begin{array}{c|c} 7 & 6 \\ \text{c} & \text{d} \end{array} \quad \begin{array}{c|c} 6 & 7 & 8 \\ \text{f} & \text{e} & \text{d} \end{array}$$

Man verdoppelt in diesem Satze die Prime, oder die Terz, wenn man die Quinte wegläßet.

Hier kömmt der oberste Terminus der Septime, ehe er als dissonirend gehört wird, consonirend vor, und verwandelt sich wieder, nachdem er als dissonirend gehört worden, in eine Consonanz. Auf solche Art gebrauchte Septimen werden insgemein, obwohl irrig, durchgehende Septimen genennet. Denn sie heißen mit ihrem wahren Nahmen stillstehende oder nicht resolvirende Septimen. Sie gehören zwar ihrem Ursprunge nach nicht eigentlich in diesen Absatz. Unterdeffen kaun man sie gelegentlich mitnehmen. Durchgehende oder nachschlagende Septimen sind, welche nach einer Hauptharmonie auf dem liegenbleibenden Baste vorkommen, und eine bloße Nebenharmonie machen, als:

$$\begin{array}{c|c} 87 & 3 \\ \text{g} & \text{c} \end{array}$$

6) Bey dem Vorbereiten und Auflösen der Septime ist, so wie bey einer jeden andern Dissonanz, regelmäßiger Weise, in Acht zu nehmen, daß das Vorbereiten in Ursi, das Anschlagen in der folgenden Thesi, und das Auflösen wieder in Ursi geschehen muß, z. E. fig. 3. Tab. II. Doch kann die Auflösung auch mit einer nachschlagenden Note in der zergliederten Thesi geschehen, ohne den eigentlichen schlimmen Tactheil zu erwarten, z. E.

$\frac{1}{4}$ c	$\frac{1}{8}$ c	$\frac{1}{8}$ h	$\frac{1}{4}$ d		anstatt	c	$\frac{1}{4}$ c	$\frac{1}{4}$ h
g	f	d	f			g	f	f
e	d	$\frac{1}{4}$	h			e	d	d

In einer Kette von Bindungen, worinnen in zweyen Stimmen Bindungen vorkommen, findet in Absicht auf die Regel von der Vorbereitung, dem Anschlage und der Auflösung, eine Ausnahme Statt, jedoch nur bey der zuletzt, und nicht bey der zuerst erscheinenden Bindung. Man sehe das zweite Schema bey fig. 1. Tab. II. Die zuerst kommende Bindung ist allhier in der Oberstimme, und fängt mit der Septime g - f, regelmäßig an. Die zweite Bindung ist allhier im Tenor, und fängt mit der Septime c - h, der gemachten Ausnahme zu Folge an. In der galanten Schreibart haben alle drey Arten von Septimenaccords, die unvorbereitet erscheinen können, z. E. d fis a c, h d f a, und gis h d f, die Erlaubniß, sich in jedem Tacttheile, wo sie wollen, hören zu lassen.

- 7) Es ist oben gesagt worden, daß wer das Tractament der Septime versteht, auch mit den umgekehrten Sätzen derselben umzugehen weiß. Man sehe zur Erläuterung folgendes Exempel:

f	f	e	f	e	f	e	d	h	c
d	h	c	d	c	d	h	a	g	g
a	g	g	a	g	a	g	d	d	e
D	G	C	D	H	D	D	F	F	E

Septimenacc. Sertquint. Satz. Terz, quartenacc. Secundenacc.

- 8) Die kleine Septime kann vor ihrer Auflösung zu einer verminderten; und die große zu einer kleinen werden, wenn der Bass um einen chromatischen halben Ton steigt, z. E.

f	f	—	e		h	h	—	a
d	g	gis	a		g	c	cis	d

- 9) Die Auflösung wird öfters durch eingeschobne Sätze aufgehalten, z. E.

h	h	a	c	c	h	c	—	—	h
g	g	fis	a	a	g	fis	g	a	d
Cis	D	—	Dis	E	—	d	e	fis	G

10) So lange die Septimenharmonie zum Grunde liegt, ist es der Stimme, die die Septime hat, erlaubt, ein ander Intervall aus dem Umfange des Septimenaccordes, nach dem Anschlag der Septime, im Durchgang zu berühren, bevor man die Dissonanz auflöset, b. E.

g	g	c	f	f	h	e	cet.
e	a	—	d	g	—	c	

7. u. 8. u. 9. u. 10. u. 11. u. 12.

Man nennet dieses Verfahren eine Zergliederung der dissonirenden Harmonie.

11) Die Septimenharmonie kann im galanten Styl in einen von ihr entstehenden Accord verwandelt, und alsdenn aufgelöset werden, als:

f	f	f	e
d	d	d	c
h	g	g	g
g	H	C	—

Man nennet dieses Verfahren eine Versetzung der dissonirenden Harmonie vor der Auflösung. Das zweyte Exempel von der Anmerkung bey 9) gehöret auch hieher.

12) Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöset, in welcher sie angeschlagen worden, so heißet man dieses die Auflösung verwechseln. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen, wie ich nach Anleitung folgender Exempel zeigen werde.

No. 1.				No. 2.				No. 3.			
f	d	h	c	f	h	d	g	g	g	a	a
d	h	f	e	g	—	f	e	d	c	c	c
G	—	—	C	—	—	—	—	H	A	fis	fis

Bey No. 1. bleibt das Fundament, und es werden nichts als die Oberstimmen, unter sich verwechselt. Wider diese Art der verwechselten Auflösung im galanten Styl ist nichts einzuwenden.

Bey No. 2. wird die Gestalt des dissonirenden Sazes verändert, und zwar allhier aus dem Septimensaze ein umgekehrter Secundensaz gemacht,

het, ehe die Auflösung erfolgt. Auch hierwider ist in der galanten Schreibart nichts einzuwenden.

Aber die Art der verwechselten Auflösung bey No. 3. ist grundfalsch und unregelmäßig, es mag sie brauchen wer sie will. Keine Setzer verbessern diesen Satz durch eine nachschlagende auflösende Note folgender gestalt, wenn auch die Ziffern des G. B. das Gegentheil sagen.

g	g	fis	a	S. 58	<i>das erste Beispiel.</i>
d	c	—	c		
H	A	—	fis		

- 13) Die Auflösung pflegt öfters im galanten Styl, jedoch nur in denen des freyen Anschlages fähigen Septimensätzen, versteckt zu werden. Soll sie zu Gehör kommen, so muß der Generalbass gespielet werden. Man sehe folgendes Exempel:

Generalbass.

f	h	c		h	c
G	—	a		f	e
				d	c
				G	A

§. 42.

Wir kommen nach unsern Anmerkungen über den Septimenaccord, zu dem davon abstammenden Sertquintenaccord, in Absicht auf welchen zu merken ist:

- 1) daß die Quinte in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöst werden. Doch kann sie, wenn sie vermindert ist, (in welchem Falle der Sertquintenaccord entweder von dem Septimenaccord der Dominante, oder von dem verminderten Septimenaccord herstammet,) in der galanten Schreibart unvorbereitet erscheinen. Wie es aber bey denen des freyen Anschlages fähigen Septimenaccorden gut ist, wenn der Bass schon lieget, so ist es bey den Sertquintenaccorden von dieser Art gut, wenn die Serte schon vorhanden ist. Die Quinte richtet sich übrigens in ihrer Auflösung nach der Septime, von welcher sie herstammet, und gehet einen Grad unter sich, wenn solche unter sich geht.
- 2) Wenn er dreystimmig gemacht werden soll, so muß nothwendig die Tertz wegbleiben; denn sobald die Serte oder Quinte wegge-

lassen

lassen wird, so ist keine Spur vom Sertquintensatz mehr da. In vierstimmigen Orgelpuncten wird die Terz ebenfalls ausgelassen, und dafür der Grundton mit der Octave verdoppelt. Herr Bach bedienet sich zur Vorstellung des Sertquintensaccords von dieser Art des telemannischen halben Bogens über der Signatur 6 und 5 des Saxes.

2) Man findet manchesmahl in Compositionen, die nicht im ordentlichen vierstimmigen Satz gedacht sind, ungeschickte Bezifferungen, wo man, durch Verdoppelung der Prime mit der Octave, den Sertquintensaccord fünfstimmig machen muß, um nicht wider die Vorbereitung und Auflöfung der Dissonanzen zu fehlen. Herr Bach hat sich die Mühe gegeben, einige Exempel davon zusammen zu tragen, die ich hieher setzen will, als:

No. 1.	No. 2.	No. 3.	No. 4.
8			6 b9 8
6 6	6	6*	5 7
6 9 5 4 * a	6 5 7 3	5 76	5 7
c d d e e a	e f g c	h c	b *
			g a
			d

In einem regelmäßigen vierstimmigen Satz muß allhier bey No. 1. zu dem zweyten d nicht der Sertquintensatz, sondern entweder der simple Sertensatz oder Dreyklang genommen werden. Bey No. 2. muß die Septime zu g nicht in den Anschlag, sondern in den Durchgang kommen, nemlich 87. Bey No. 3. muß das c nicht mit 7, sondern mit der None und der übermäßigen Quinte zc. bezeichnet werden; und bey No. 4. muß die Septime von a w. bleiben, und nichts als None, Quinte und Terz gemacht werden.

Es fällt mir bey dieser Gelegenheit ein anderes böses Exempel ein, nemlich das folgende:

3	6 7	6
4	5 3	5
d	f g c	e f cet.

Wer dieses folgender maßen accompagniren wollte,

No. 1.	d d d	cet. oder No. 2.	d c h
a	c h	a	a f
f	a f	f	d d
D	F G	D	F G

der würde bey No. 1. zwischen dem Alt und Basse heftliche Quinten machen, und bey No. 2. würde er in die Dissonanzen hineinplumpen, ohne sie gehörig vorbereitet zu haben. Wie ist dem Dinge nun zu helfen, wenn ein so irregulärer Satz vorkommt? Entweder muß man das Accompanement fünfstimmig machen, oder man muß, wenn es vierstimmig bleiben soll, mit einigen Stimmen künsteln, und pikeln, und um eine folgende Dissonanz zu vorbereiten, in dem vorhergehenden Griffe, eine Stimme aus ihrer Stufe auf- oder abwärts gehen, und nachschlagen lassen. Bey allem diesen aber kommt nichts gutes heraus, indem der Satz schon in sich nichts tauget.

- 4) So wie man stillstehende Septimensätze hat, so hat man auch stillstehende, oder nicht resolvirende, insgemein, obwohl irrig, genannte durchgehende Sertquintenaccorde. Wenn selbige in dreystimmigen Aufsätzen vorkommen, so lästet man die Terz weg, z. E.

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

Da sowohl in dem stillstehenden Septimen- als stillstehenden Sertquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ein Orgelpunct herrschet, und zwar in den dreyen erstern ein umgekehrter oder versetzter: so gehören sie in Absicht auf ihre Abstammung, im geringsten nicht in dieses Capitel, sondern in das von den unterschobnen Accorden. Wir werden sie also an einem andern Orte noch einmahl bekommen, und ich will erinnern, daß sie alhier nur gelegentlich angeführet werden. Einige Componisten bedienen sich dieses stillstehenden Sertquintenaccordes bey Halbschlüssen.

- 5) Was in dem vorhergehenden S. 41. bey 6) 8) 9) 10) 11) 12) von der Vorbereitung der Septime in Arsi ic. ungleich von der Verwandlung der Dissonanz in eine andere Klanggröße aus eben derselben Stufe; ferner von der Aufhaltung der Auflösung, von der Zergliederung der dissonirenden Harmonie, von der Versetzung derselben von der Auflösung, und von der erlaubten Verwechslung der Auflösung gesaget worden ist, gilt alles mit gehöriger Application vom Sertquintenaccorde. Wie ferner der freye Anschlag gewisser

S. 67 Z. 21. 1) S. 75 Z. 16.

mit Griffel?

wisser Septimensätze durch die Anticipation einer nachschlagenden Note erklärt wird: also muß eben dadurch der freye Anschlag gewisser Sertquintensätze erklärt werden. Also ist No. 1. wie No. 2. in folgenden Exempeln zu verstehen.

6	6	6		6	6	6	6	6	6	6	6				
No. 1.	5		4*	sb	4	sb	No. 2.	6		*	6	sb	3	6	sb
	gis		g	fis	f	e		gis		a	g	fis	g	f	e

6) Wegen des Sertquintenaccords, worinnen die Serte übermäßig ist, merke man, daß die Quinte entweder durch eine unumgänglich nöthige Verwechslung der Partien aufgelöst werden muß, um keine böse Quintenfolgen hervorzubringen; oder daß ihre Auflösung aufgehalten, und sie vor ihrer Auflösung in eine Serte verwandelt werden muß. Das erstere geschieht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Serte der vollkommene Dreyklang folgt, wie bey fig. 54. (a) und (c) Tab. I. Die Exempel bey (b) und (d) taugen nicht. Das andere geschieht, wenn nach dem Accorde der übermäßigen Serte der Sertquartenaccord, oder der Sertseptimenaccord mit der Quarte folgt wie bey fig. 14 Tab. III. Die übermäßige Serte gehet allezeit zu ihrer Auflösung einen Grad über sich, und lieget nicht vorher, außer wenn sie in dem vorhergehenden Accorde eine große Serte abgegeben.

§. 43.

Wegen des Terzquartenaccords ist zu merken:

1) daß die Terz in diesem Accorde die Septime des Stammaccordes vorstellet, und dissoniret. Sie muß also vorbereitet und aufgelöst werden. Doch ist es allensfalls in der galanten Schreibart genug, wenn nur die Quarte vorherlieget; und der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte, auf der Quarte einer weichen Tonart, kömmt in der galanten Schreibart, öfters auf allen Seiten unvorbereitet vor. In einer Bindungskette findet man unsern Accord bey fig. 2. Tab. II. im zweyten Exempel, wo man siehet, daß die Terz allezeit einen Grad unter sich gehet, so wie die Septime, von welcher sie herstammet. Was es sonst mit der Quarte in diesem Accorde für eine Beschaffenheit habe, ist in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Capit. VIII. gesaget worden.

2) Drey=

- 2) Dreystimmig kann dieser Accord nicht ohne Bedingung gebraucht werden; denn, wenn man die Terz, das Hauptintervall dieses Sazes wegläset, so bleibt ein Septquartenaccord übrig; und wenn die Quarte weggethan wird, so bleibt ein Sextenaccord zurück. Thut man endlich die Sexte weg, so bleibt zwar der Character des Terzquartenaccords völlig übrig; aber der Satz klinget zu leer, zumahl wenn die Terz und Quarte zerstreut liegen, und eine Septime gegen einander machen. Am leidlichsten thut er in diesem letzten Falle, wenn die Terz und Quarte, in der Breite einer Secunde, dichte neben einander genommen werden. Man kann alhier keinen andern Terzquartensatz, als den mit der übermäßigen Quarte, auf der vierten Stufe einer weichen Tonart, ausnehmen, als welcher, in was für einer Lage es sey, ohne die Sexte, und also dreystimmig, harmonisch genug gebraucht werden kann.
- 3) In dem Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, muß außer der Terz annoch die Sexte aufgelöset werden; und diese letztere gehet, so wie in dem simplen übermäßigen Sexten- und hernach in dem übermäßigen Sextquintenaccord, einen Grad über sich, z. E. wie bey fig. 14. Tab. II. Die elliptischen oder catachrestischen Auflösungen, sowohl dieses, als aller übrigen Sätze, haben allezeit eine gewisse Figur zum Grunde. Wenn man also in dem vorhergehenden Accord, die übermäßige Sexte auf eine Septime heruntergehen läset, wie bey No. 1. so muß solches, wie bey No. 2. erklärt werden, d. i. durch die Anticipation einer nachschlagenden Septime.

No. 1.	e h gis e		dis d h h a gis f e	cet.	No. 2.	e h gis e		dis e — d h h a gis f e	cet.
--------	--------------------	--	------------------------------	------	--------	--------------------	--	----------------------------------	------

Man verstehet durch elliptische oder catachrestische Auflösung eine uneigentliche Auflösung, die nicht in die Octave, Quinte, Terz oder Sexte geschieht. Mit dem Vorherliegen der übermäßigen Sexte in dem gegenwärtigen Accorde ist es wie mit dem übermäßigen Sexten- und Sextquintenaccorde beschaffen. Sie kann nicht bequem vorherliegen, wenn sie nicht in dem vorhergehenden Accorde als große Sexte zuvor gebrauchet worden, z. E.

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

4) Was im vorhergehenden S. 42. bey 5) von dem Sertquintenaccord gesagt worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von dem Terzquartenaccord.

5) Es ist gewiß, daß, so wie man aus Ursachen ein dreystimmiges Accompanement zulasset, man ebenfalls ein fünf- und mehrstimmiges zulassen kann, und muß. Das fünfstimmige ist hauptsächlich bey Bezifferungen und Consecutionen nöthig, die für den vierstimmigen Satz ungeschickt sind. (Da hier nicht von der Execution die Rede ist, welche ein weniger oder mehrstimmiges Accompanement erfordern kann, so haben wir bloß mit harmonischen Ursachen zu thun.) Wenn sich also in dem Generalbasse zu einem galanten Constücke Fälle finden, wo eine Dissonanz nicht gehörig vorbereitet oder aufgelöst werden könnte, wenn man bey dem vierstimmigen Accompanement bliebe, so muß man ohne Zweifel das fünfstimmige brauchen, und z. E. zu dem Ende den Terzquartenaccord mit der Octave des Grundtons verdoppeln, als wie bey fig. 15. Tab. III. Für einen vierstimmigen Satz ist allhier zuviel vorhanden, und in selbigem müßte es heißen, wie bey fig. 16. Tab. III.

6) Bey dem stillstehenden Terzquartenaccord, davon man bey fig. 17. Tab. III. ein Exempel siehet, erinnere man sich dessen, was vom stillstehenden Sertquinten- und Septimensatz gesagt ist.

7) Es ist eine gegründete Regel, welche in dem gearbeiteten Satze durchaus alle melodische Fortschreitungen in die übermäßigen Intervalle, es sey, in welcher Stimme es wolle, verbietet, und dafür die umgekehrte Fortschreitung in die verminderten Intervalle anweist. Nach dieser Regel muß man für die Fortschreitung in die übermäßige Quarte, die in die falsche Quinte; anstatt der in die übermäßige Quinte, die in die verminderte Quarte, u. s. w. erwählen, und in der Harmonie muß man, wenn in den Oberstimmen die Gefahr einer verbotnen Fortschreitung vorhanden ist, entweder aus einem Accorde ein Intervall weglassen, oder eines verdoppeln, nach Beschaffenheit der Umstände. Also wer-

den die bösen Progressionen bey fig. 57. Tab. I. bey fig. 59; und die bey fig. 58. bey fig. 60 verbessert. Die galante Schreibart erlaubt nun zwar, in gewissen Fällen der Melodie die Fortschreitung in die übermäßige Secunde, ja wohl gar die in die übermäßige Quarte, jedoch nur in Sologesängen. Indessen können in der harmonischen Begleitung dazu nirgends, es mag seyn in welcher Stimme es wolle, diese Fortschreitungen Statt finden, ein Paar Fälle in Absicht auf die übermäßige Secunde im dreystimmigen Accompagnement ausgenommen; denn im vierstimmigen, und zumahl im getheilten, ist diese Progression leicht zu vermeiden, wenn sie auch in der Melodie des Sologesanges vorkommt. Die besagten Fälle sind bey Fig. 18. und 19 Tab. III. zu sehen. (Das letztere Exempel ist die Ursache, warum ich Gelegenheit genommen, von der Fortschreitung in die übermäßige Secunde allhier zu sprechen.) Wie man diese Fortschreitung im vierstimmigen Satz mit weniger Veränderung in der Harmonie vermeiden könne, findet man bey Fig. 20. und 21.

§. 44.

Wegen des Secundenaccords ist zu merken:

- 1) daß das untere Ende desselben, und also der Bass, die Dissonanz enthält, indem der Stammaccord der Septime allhier auf dem Kopfe steht. Es muß also der Bass vorbereitet und aufgelöst werden. Die Auflösung geschieht, wenn derselbe einen Grad unter sich gehet. Man sehe Tab. II. Fig. 4. In dem Secundenaccord auf der vierten Tonseyte, worinnen die übermäßige Quarte ist, ist es allenfalls im galanten Satz genug, wenn das obere Ende der Secunde vorherliegt. Dieses obere Ende hat sonst alle mögliche Freyheit in dem Secundenaccorde, indem es verdoppelt werden, und sich hinbewegen kann, wo es will. Auch die Quarte hat in diesem Accorde alle mögliche Freyheit, wie man davon in meinen Anmerkungen über Herrn Sorgens G. B. Cap. VIII. mehrere Nachricht findet.
- 2) Im dreystimmigen Satz und Accompagnement bleibt die Serte weg.

3) Zwei

3) Zwischen der Secunde und der None ist der Unterscheid, daß bey der erstern das unterste Ende, und bey der letztern das obere Ende die Disonanz enthält. Bey der Secunde hat also das untere, und bey der None das obere Ende eine gemessne Fortschreitung. Hingegen hat das obere Ende einer Secunde, und das untere einer None alle mögliche Freyheit. Dieses Unterscheids ungeachtet geschieht es, daß, gewisse Nonensätze ausgenommen, alle übrige mit der Secunde vermischt werden. Ist man es einmahl von Jugend auf, dem Schlandrian zu Solae, so gewohnt, in den Nonensätzen, wovon die Rede ist, die None mit der Signatur der Secunde im Generalbasse vorzustellen, oder hält man einer vorhergehenden oder nachfolgenden Signatur wegen, die mit 2, für geschickter, als die mit 9, welches sich noch einigermaßen hören läset: so sollte man dem Zeichen der Secunde wenigstens ein anderes Zeichen beyfügen, um dadurch das Scimus zu erkennen zu geben. Meines Erachtens schickten sich gar bequem ein paar Halbzirkel dazu, womit man die 2 umgeben könnte. Scheint jemanden diese Erfindung lächerlich zu seyn, so ist es noch lächerlicher, eine None und Secunde mit einander zu vermengen. Ich will diejenigen Nonensätze, die man mit dem Secundenaccorde vermischt, so viel deren hieher gehören, anzeigen. Der 1)ste ist ein stillstehender unterschobner Accord, insgemein und zwar doppelt fehlerhaft, durchgehender Secundenaccord genannt. Es wird unten an seinem rechten Orte mehrers davon gesprochen werden. Ich will allhier nur bemerken, daß zu der sogenannten Secunde nichts als die Quarte im dreystimmigen Satze genommen wird. Soll er aber vierstimmig seyn, so verdoppelt man den Grundton mit der Octave. Man sehe Tab. III. Fig. 22. Man bemerke hier zugleich, daß man sich zur Bezeichnung der Octave der Prime, insgemein der Ziffer 1 in diesem Falle zu bedienen pflegt. Der 2)te ist ein übermäßiger Nonenaccord mit der übermäßigen Quarte und großen Serte. Man sehe Tab. II. Fig. 12. wo er der Gewohnheit zu Folge mit 2 bemerkt ist. Da, so wie in allen Secundenaccorden, also auch in dem übermäßigen Secundenaccord, der unterste Terminus der Secunde zu seiner Auflösung heruntergehen muß, wie man bey Fig. 23. Tab. III. siehet: so ist ohne Zweifel nichts leichter

als den Unterscheid zwischen der Natur der beyden angeführten Sätze einzusehen. Auch in dem Exempel bey Fig. 24. Tab. III. ist eine übermäßige None, und keine Secunde vorhanden. Der Nonenaccord, wovon hier die Rede ist, hat seinen Platz auf der Sexte eines Moltons. Der 3te Accord besteht aus der großen None, oder irrig sogenannten Secunde; aus der kleinen Sexte und reinen Quarte, und hat seinen Sitz auf der Sexte eines Durtons oder der Prime eines Moltons. Wenn der vorhergehende zweyte Satz, gehörig behandelt, in der strengsten Schreibart gebraucht werden kann: so hat dieser dritte hingegen nirgends Statt, als in der galanten Composition, wo er zum Vorhalte des auf eben derselben Bassstufe nachfolgenden Dreyklanges dienet. Wie aber alle Vorhalte aus der Harmonie erklärt, und in selbiger ihren Grund haben müssen: also muß auch der Accord, wovon hier die Rede ist, in der Harmonie seinen Grund haben, und aus selbiger erklärt werden. Wir werden unten an seinem rechten Orte dieses thun, und allhier nur ein Exempel von ihm geben. Man sehe also fig. 25 u. 26. Tab. III. Der 4te Accord besteht aus einer vermeinten Kleinen Secunde, die entweder die reine oder verminderte Quarte, und, wenn er vierstimmig seyn soll, die kleine Sexte bey sich hat. Er findet nirgends als auf dem halben Tone der Finalseyte Statt, wo er zur Aufhaltung des Sertquintenaccords mit der falschen Quinte gebraucht wird, wie man bey fig. 27. Tab. III. siehet. Dieser sehr harte Verhalt gehöret nirgends hin als in die galante Schreibart.

S. 80. II.

- 4) So wie man durchgehende oder nachschlagende Septimensätze hat: so hat man auch Secundenaccorde von dieser Art; und so wie der freye Anschlag gewisser Septimen- und Sertquintensätze erklärt wird, auf eben die Art muß der freye Anschlag gewisser Secundenaccorde erklärt werden. Diese Secundenaccorde sind diejenigen, die von dem Septimenaccorde einer Dominante abstammen. Man sehe den S. 42. vom Sertquintenaccorde, bey 5) zurück, wo man hieher gehörige Exempel findet. Der in der Bezifferung der Secundensätze daselbst aus Uebereilung bestehene Druckfehler wird von jedermann ohne Mühe zu verbessern seyn.

V. Ab-





V. Absaß.

Vom Nonenaccord und den davon abstammenden Sätzen.

§. I.

Der Nonenaccord ist seinem Ursprunge nach fünfstimmig, und entsteht, wenn einem Septimenaccorde eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, wie Seite 28. §. 7. gezeigt worden ist. Er besteht in seinem ganzen Umfange aus der Terz, Quinte, Septime und None, und behält in Ansehung seines charakteristischen Intervalls, welches die None ist, die völlige Fortschreitung der Septime, aus deren Accorde er herstammt. (Ich bin begierig zu wissen, wie der Herr Sorge, der aus eitler Lust zu widersprechen, und zwar was neues, aber was irriges zu lehren, den Nonensatz vom Uebersetzen einer Terz über den Septimenaccord herleiten will, das Tractament der None in Ansehung ihrer Fortschreitung, d. i. ihrer Vorbereitung und Auflösung, aus dem von ihm angenommenen Septimenaccorde hervorgehen lassen wird. Wenn ich den Ton g unter den Septimensatz h d f a stelle: so weiß ich sogleich, wie die None g — a behandelt werden muß. Nun will ich aber den Ton a über den Septimensatz g h d f stellen. Woher weiß ich da, wie die None g — a behandelt werden muß? Doch dieses betrifft nur die Methode hauptsächlich. Wie stehet es aber mit dem Gebrauch der None, vermittelst wessen selbiger überall für seinen Stammaccord der Septime gesetzt wird, wie in denen Seite 29. angeführten Beyträgen 2c. von mir zur Genüge bewiesen worden? Ist es drittens nicht lächerlich, so wie es der Herr Sorge macht, eine Hauptdiskonanz außerhalb den Gränzen der Octave hervorzubringen, ohne ihren Grund innerhalb selbigen zu suchen? Da viertens nach der Lehre vom Untersetzen, in allen Orgelpuncten, die nicht versetzt oder umgekehrt sind, der tiefste Ton ein untergeschobener uneigentlicher Grundton ist, der bey Sätzen, welche die Gränzen der Octave übersteigen, weggethan werden muß, wenn man den Zusammenhang der Harmonie erklären will: so muß nach der Lehre vom Uebersetzen in dergleichen Orgelpuncten der höchste

3 3 Ton

Ton weggethan werden, um die Einrichtung der harmonischen Folgen zu erkennen. Nun gebe ich einem jeden zu überlegen, was für lächerliche Widersprüche in diesem Verfahren stecken. — Doch genug allhier von dieser Materie, die ich in meinen angezogenen Beyträgen weitläufig abgehandelt habe.) Von dem Unterscheide der None und Secunde ist in dem vorhergehenden Absätze, S. 44. bey 3) genug gesagt worden.

§. 2.

Man unterscheidet den Nonenaccord 1) in den vollen Nonenaccord; 2) und 3) in den Nonenseptimenaccord mit der Terz oder der Quinte, und 3) in den schlechten Nonenaccord.

§. 3.

Der volle Nonenaccord ist der Nonenaccord in seinem ganzen Umfange, bestehend aus Terz, Quinte, Septime und None. Tab. I. Fig. 37. Die Hauptdissonanzen sind die None und Septime. Da niemahls eine andere als eine kleine oder große None zu dem vollen oder fünfstimmigen Nonenaccorde genommen wird: so löset sich solche allezeit abwärts. Die Septime gehet entweder mit ihr zugleich, oder erst in dem folgenden Satze herunter. Beyde Dissonanzen müssen gehörig vorbereitet werden. Man sehe Fig. 28. Tab. III. Wer diese Nonensätze in ihren Stammsätzen der Septime sehen will, der findet selbige bey Fig. 29. Die Septime in dem vollen Nonenaccorde ist entweder groß oder klein: die Quinte vermindert, rein oder übermäßig; und die Terz groß oder klein. Die Signatur desselben kann nicht anders als mit allen vier Ziffern bewerkstelligt werden.

§. 4.

Der Nonenseptimenaccord mit der Terz, ist ein abgekürzter Nonenaccord so wie alle folgenden, und besteht aus der Terz, Septime und None. Tab. II. Fig. 6. im zweyten Schemate. Seine Signatur besteht aus der 9 und 7. Der Nonenseptimenaccord mit der Quinte, Tab. II. Fig. 6. im dritten Exempel; wird als ein etwas leerer Accord nicht leicht anders, als im Falle der Noth gebraucht. Mit der None und Septime hat es eben die Beschaffenheit in diesen beyden abgekürzten Nonensätzen, als in dem vollen, und es finden allhier keine andere Nonen, Septimen, Quinten und Terzen statt, als in dem vollen.

§. 5.

Der schlechte oder gemeine Nonenaccord bestehet aus der Terz, Quinte und None, Tab. II. Fig. 6. im ersten und vierten, und Fig. 7. im ersten und dritten Exempel. Seine Signatur ist die 9. In diesem Accorde findet die kleine, große und übermäßige Note statt. Mit den Quinten und Terzen bleibt es wie vorhin. Von der übermäßigen None, die einen Grad über sich aufgelöset wird, findet man ein Exempel bey Fig. 30. Tab. III. Im dreystimmigen Satze bleibt die Quinte aus den Nonenaccorden weg.

Nonen

§. 6.

Es ist kein Fehler, die None auf zwey benachbarten Stufen nahe an ihrem Grundtone zu nehmen, ob es gleich besser ist, wenn man es verhüten kann. Doch muß der Grundton, bey der Auflösung der None, nicht auf seiner Stufe stehen bleiben, sondern eine Terz oder Sexte zc. herabsteigen.

§. 7.

Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz, nur nicht auf der großen Sexte, noch den beyden Septimen des Moltons. Weder der volle Nonenaccord, noch der Nonenseptimenaccord von Feinerley Gattung, kann auf der Prime eines Tons, er sey dur oder mol, bequem gemacht werden.

§. 8.

Man bedienet sich des schlechten und auch des Nonenseptimenaccords in dem galanten Styl öfters auf eine Art, die einem stillstehenden oder unresolvirenden Nonenaccord ähnlich siehet. Aber im Grunde ist wohl nichts anders als eine bloße Aufhaltung der Resolution dabey vernacht. Das merkwürdigste bey der Sache ist, daß der Nonenaccord sich bey diesem Proceße in seinen Stammaccord der Septime verwandelt. Der Herr Bach ist der erste, der, so wie viele andere besondere Gänge, also auch diese beobachtet hat. Man sehe Tab. III Fig. 31. und 32. Von einer andern Art ist die Aufhaltung der Resolution des Nonenaccords bey Fig 33. in einem galanten dreystimmigen Satze, bey welchem man sich doppelte Ziffern erlaubt. Hier steigt die None mit der Septime über sich, bevor sich jene in die Quinte, und diese in die Terz auflöset. Der in diesem Exempel befindliche Septimennonens-

satz

78. § 14. 3. 3. u.
6. u. 11. in der
7. u. 12. in der
8. u. 13. in der
9. u. 14. in der
10. u. 11. in der
12. u. 13. in der
14. u. 15. in der
16. u. 17. in der
18. u. 19. in der
20. u. 21. in der
22. u. 23. in der
24. u. 25. in der
26. u. 27. in der
28. u. 29. in der
30. u. 31. in der
32. u. 33. in der
34. u. 35. in der
36. u. 37. in der
38. u. 39. in der
40. u. 41. in der
42. u. 43. in der
44. u. 45. in der
46. u. 47. in der
48. u. 49. in der
50. u. 51. in der
52. u. 53. in der
54. u. 55. in der
56. u. 57. in der
58. u. 59. in der
60. u. 61. in der
62. u. 63. in der
64. u. 65. in der
66. u. 67. in der
68. u. 69. in der
70. u. 71. in der
72. u. 73. in der
74. u. 75. in der
76. u. 77. in der
78. u. 79. in der
80. u. 81. in der
82. u. 83. in der
84. u. 85. in der
86. u. 87. in der
88. u. 89. in der
90. u. 91. in der
92. u. 93. in der
94. u. 95. in der
96. u. 97. in der
98. u. 99. in der
100. u. 101. in der
102. u. 103. in der
104. u. 105. in der
106. u. 107. in der
108. u. 109. in der
110. u. 111. in der
112. u. 113. in der
114. u. 115. in der
116. u. 117. in der
118. u. 119. in der
120. u. 121. in der
122. u. 123. in der
124. u. 125. in der
126. u. 127. in der
128. u. 129. in der
130. u. 131. in der
132. u. 133. in der
134. u. 135. in der
136. u. 137. in der
138. u. 139. in der
140. u. 141. in der
142. u. 143. in der
144. u. 145. in der
146. u. 147. in der
148. u. 149. in der
150. u. 151. in der
152. u. 153. in der
154. u. 155. in der
156. u. 157. in der
158. u. 159. in der
160. u. 161. in der
162. u. 163. in der
164. u. 165. in der
166. u. 167. in der
168. u. 169. in der
170. u. 171. in der
172. u. 173. in der
174. u. 175. in der
176. u. 177. in der
178. u. 179. in der
180. u. 181. in der
182. u. 183. in der
184. u. 185. in der
186. u. 187. in der
188. u. 189. in der
190. u. 191. in der
192. u. 193. in der
194. u. 195. in der
196. u. 197. in der
198. u. 199. in der
200. u. 201. in der
202. u. 203. in der
204. u. 205. in der
206. u. 207. in der
208. u. 209. in der
210. u. 211. in der
212. u. 213. in der
214. u. 215. in der
216. u. 217. in der
218. u. 219. in der
220. u. 221. in der
222. u. 223. in der
224. u. 225. in der
226. u. 227. in der
228. u. 229. in der
230. u. 231. in der
232. u. 233. in der
234. u. 235. in der
236. u. 237. in der
238. u. 239. in der
240. u. 241. in der
242. u. 243. in der
244. u. 245. in der
246. u. 247. in der
248. u. 249. in der
250. u. 251. in der
252. u. 253. in der
254. u. 255. in der
256. u. 257. in der
258. u. 259. in der
260. u. 261. in der
262. u. 263. in der
264. u. 265. in der
266. u. 267. in der
268. u. 269. in der
270. u. 271. in der
272. u. 273. in der
274. u. 275. in der
276. u. 277. in der
278. u. 279. in der
280. u. 281. in der
282. u. 283. in der
284. u. 285. in der
286. u. 287. in der
288. u. 289. in der
290. u. 291. in der
292. u. 293. in der
294. u. 295. in der
296. u. 297. in der
298. u. 299. in der
300. u. 301. in der
302. u. 303. in der
304. u. 305. in der
306. u. 307. in der
308. u. 309. in der
310. u. 311. in der
312. u. 313. in der
314. u. 315. in der
316. u. 317. in der
318. u. 319. in der
320. u. 321. in der
322. u. 323. in der
324. u. 325. in der
326. u. 327. in der
328. u. 329. in der
330. u. 331. in der
332. u. 333. in der
334. u. 335. in der
336. u. 337. in der
338. u. 339. in der
340. u. 341. in der
342. u. 343. in der
344. u. 345. in der
346. u. 347. in der
348. u. 349. in der
350. u. 351. in der
352. u. 353. in der
354. u. 355. in der
356. u. 357. in der
358. u. 359. in der
360. u. 361. in der
362. u. 363. in der
364. u. 365. in der
366. u. 367. in der
368. u. 369. in der
370. u. 371. in der
372. u. 373. in der
374. u. 375. in der
376. u. 377. in der
378. u. 379. in der
380. u. 381. in der
382. u. 383. in der
384. u. 385. in der
386. u. 387. in der
388. u. 389. in der
390. u. 391. in der
392. u. 393. in der
394. u. 395. in der
396. u. 397. in der
398. u. 399. in der
400. u. 401. in der
402. u. 403. in der
404. u. 405. in der
406. u. 407. in der
408. u. 409. in der
410. u. 411. in der
412. u. 413. in der
414. u. 415. in der
416. u. 417. in der
418. u. 419. in der
420. u. 421. in der
422. u. 423. in der
424. u. 425. in der
426. u. 427. in der
428. u. 429. in der
430. u. 431. in der
432. u. 433. in der
434. u. 435. in der
436. u. 437. in der
438. u. 439. in der
440. u. 441. in der
442. u. 443. in der
444. u. 445. in der
446. u. 447. in der
448. u. 449. in der
450. u. 451. in der
452. u. 453. in der
454. u. 455. in der
456. u. 457. in der
458. u. 459. in der
460. u. 461. in der
462. u. 463. in der
464. u. 465. in der
466. u. 467. in der
468. u. 469. in der
470. u. 471. in der
472. u. 473. in der
474. u. 475. in der
476. u. 477. in der
478. u. 479. in der
480. u. 481. in der
482. u. 483. in der
484. u. 485. in der
486. u. 487. in der
488. u. 489. in der
490. u. 491. in der
492. u. 493. in der
494. u. 495. in der
496. u. 497. in der
498. u. 499. in der
500. u. 501. in der
502. u. 503. in der
504. u. 505. in der
506. u. 507. in der
508. u. 509. in der
510. u. 511. in der
512. u. 513. in der
514. u. 515. in der
516. u. 517. in der
518. u. 519. in der
520. u. 521. in der
522. u. 523. in der
524. u. 525. in der
526. u. 527. in der
528. u. 529. in der
530. u. 531. in der
532. u. 533. in der
534. u. 535. in der
536. u. 537. in der
538. u. 539. in der
540. u. 541. in der
542. u. 543. in der
544. u. 545. in der
546. u. 547. in der
548. u. 549. in der
550. u. 551. in der
552. u. 553. in der
554. u. 555. in der
556. u. 557. in der
558. u. 559. in der
560. u. 561. in der
562. u. 563. in der
564. u. 565. in der
566. u. 567. in der
568. u. 569. in der
570. u. 571. in der
572. u. 573. in der
574. u. 575. in der
576. u. 577. in der
578. u. 579. in der
580. u. 581. in der
582. u. 583. in der
584. u. 585. in der
586. u. 587. in der
588. u. 589. in der
590. u. 591. in der
592. u. 593. in der
594. u. 595. in der
596. u. 597. in der
598. u. 599. in der
600. u. 601. in der
602. u. 603. in der
604. u. 605. in der
606. u. 607. in der
608. u. 609. in der
610. u. 611. in der
612. u. 613. in der
614. u. 615. in der
616. u. 617. in der
618. u. 619. in der
620. u. 621. in der
622. u. 623. in der
624. u. 625. in der
626. u. 627. in der
628. u. 629. in der
630. u. 631. in der
632. u. 633. in der
634. u. 635. in der
636. u. 637. in der
638. u. 639. in der
640. u. 641. in der
642. u. 643. in der
644. u. 645. in der
646. u. 647. in der
648. u. 649. in der
650. u. 651. in der
652. u. 653. in der
654. u. 655. in der
656. u. 657. in der
658. u. 659. in der
660. u. 661. in der
662. u. 663. in der
664. u. 665. in der
666. u. 667. in der
668. u. 669. in der
670. u. 671. in der
672. u. 673. in der
674. u. 675. in der
676. u. 677. in der
678. u. 679. in der
680. u. 681. in der
682. u. 683. in der
684. u. 685. in der
686. u. 687. in der
688. u. 689. in der
690. u. 691. in der
692. u. 693. in der
694. u. 695. in der
696. u. 697. in der
698. u. 699. in der
700. u. 701. in der
702. u. 703. in der
704. u. 705. in der
706. u. 707. in der
708. u. 709. in der
710. u. 711. in der
712. u. 713. in der
714. u. 715. in der
716. u. 717. in der
718. u. 719. in der
720. u. 721. in der
722. u. 723. in der
724. u. 725. in der
726. u. 727. in der
728. u. 729. in der
730. u. 731. in der
732. u. 733. in der
734. u. 735. in der
736. u. 737. in der
738. u. 739. in der
740. u. 741. in der
742. u. 743. in der
744. u. 745. in der
746. u. 747. in der
748. u. 749. in der
750. u. 751. in der
752. u. 753. in der
754. u. 755. in der
756. u. 757. in der
758. u. 759. in der
760. u. 761. in der
762. u. 763. in der
764. u. 765. in der
766. u. 767. in der
768. u. 769. in der
770. u. 771. in der
772. u. 773. in der
774. u. 775. in der
776. u. 777. in der
778. u. 779. in der
780. u. 781. in der
782. u. 783. in der
784. u. 785. in der
786. u. 787. in der
788. u. 789. in der
790. u. 791. in der
792. u. 793. in der
794. u. 795. in der
796. u. 797. in der
798. u. 799. in der
800. u. 801. in der
802. u. 803. in der
804. u. 805. in der
806. u. 807. in der
808. u. 809. in der
810. u. 811. in der
812. u. 813. in der
814. u. 815. in der
816. u. 817. in der
818. u. 819. in der
820. u. 821. in der
822. u. 823. in der
824. u. 825. in der
826. u. 827. in der
828. u. 829. in der
830. u. 831. in der
832. u. 833. in der
834. u. 835. in der
836. u. 837. in der
838. u. 839. in der
840. u. 841. in der
842. u. 843. in der
844. u. 845. in der
846. u. 847. in der
848. u. 849. in der
850. u. 851. in der
852. u. 853. in der
854. u. 855. in der
856. u. 857. in der
858. u. 859. in der
860. u. 861. in der
862. u. 863. in der
864. u. 865. in der
866. u. 867. in der
868. u. 869. in der
870. u. 871. in der
872. u. 873. in der
874. u. 875. in der
876. u. 877. in der
878. u. 879. in der
880. u. 881. in der
882. u. 883. in der
884. u. 885. in der
886. u. 887. in der
888. u. 889. in der
890. u. 891. in der
892. u. 893. in der
894. u. 895. in der
896. u. 897. in der
898. u. 899. in der
900. u. 901. in der
902. u. 903. in der
904. u. 905. in der
906. u. 907. in der
908. u. 909. in der
910. u. 911. in der
912. u. 913. in der
914. u. 915. in der
916. u. 917. in der
918. u. 919. in der
920. u. 921. in der
922. u. 923. in der
924. u. 925. in der
926. u. 927. in der
928. u. 929. in der
930. u. 931. in der
932. u. 933. in der
934. u. 935. in der
936. u. 937. in der
938. u. 939. in der
940. u. 941. in der
942. u. 943. in der
944. u. 945. in der
946. u. 947. in der
948. u. 949. in der
950. u. 951. in der
952. u. 953. in der
954. u. 955. in der
956. u. 957. in der
958. u. 959. in der
960. u. 961. in der
962. u. 963. in der
964. u. 965. in der
966. u. 967. in der
968. u. 969. in der
970. u. 971. in der
972. u. 973. in der
974. u. 975. in der
976. u. 977. in der
978. u. 979. in der
980. u. 981. in der
982. u. 983. in der
984. u. 985. in der
986. u. 987. in der
988. u. 989. in der
990. u. 991. in der
992. u. 993. in der
994. u. 995. in der
996. u. 997. in der
998. u. 999. in der
1000. u. 1001. in der

satz aber wird in dem Absatz vom Undecimenaccord noch einmahl vorkommen, allwo er eher, als hier zu Hause gehöret, wenn man die Sache genau untersucht.

§. 9.

Alle Nonenaccorde, die von einem einer charakteristischen Tonsorte zugehörigen Septimensätze herkommen, z. E. g h d f a, oder g h d f a s, können bey liegendem Basse, ohne Vorbereitung der None oder Septime, im galanten Styl frey angeschlagen werden.

§. 10.

Folgende nachschlagende und durchgehende Nonenseptimensätze findet man im galanten dreystimmigen Satze, als:

$\frac{2}{7}$	es	d	c	b	a	g	g	a	g	g	f	e
	c	b	a	g	fis	e	e	f	e	e	d	g
	c	—	c	cis	d	c	g	—	g	a	h	c

§. 11.

Die Umkehrungen des Nonenaccords gehören theils unter die problematischen, theils unter die verwerflichen Sätze, wovon hernach geredet werden wird.

VI. Absatz.

Vom Undecimenaccord und den davon abstammenden Sätzen.

§. 12.

Der Undecimenaccord entstehet, wenn einem Septimenaccord eine Quinte unterwärts hinzugesüget wird, wie Seite 28. 29. §. 7. gezeigt worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord g h d f die Unterquinte c gesetzt wird, so macht der daraus erwachsende Accord c g h d f einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Undecimenaccord genennet wird. Seine gemeine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Undecimensatzes und seiner Quinte eine Terz supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erklärt werden könne. (Man kann

kann hierüber meine Untersuchung der Sorgischen Lehre von den Dissonanzen im 2. und 3ten Stücke, V. Band der Beyträge weiltläufiger nachlesen.) Wenn wir dem zufolge zwischen c und g in dem angeführten fünfstimmigen Satz den Ton e setzen: so entstehet der sechsstimmige Satz c e g h d f, der zwar so wenig, als gewisse unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts destoweniger gekannt seyn muß, wovon man in der Folge die Ursache einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesagt worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Undecimenaccord. Der Unterscheid der Quarte und Undecime bestehet darinnen, daß die Undecime in allen Fällen eine Dissonanz, und zwar eine vollkommne Dissonanz ist, weil sie die Septime vorstellet. Die Quarte hingegen hat fürs erste in den Mittelstimmen nicht nur alle Freyheiten einer Consonanz; sondern sie genießet auch, gegen den Bass gestellet, als eine unvollkommne Dissonanz, verschiedene Prärogative, wie man in den Artikeln vom Sextquarten = Terquarten = und Secundenaccorde gesehen hat. Man muß aber diese Prärogative nicht zu weit ausdehnen, wie Herr Sorge, und einer seiner Schüler, der Componist einiger Oden in den Iyrischen, elegischen und epischen Poesien gethan hat, wovon man meine Anmerkungen über den Sorgischen S. B. im achten Capitel vom Sextquartenaccord, nachlesen kann. Solchen harmonischen Unsinn verstatet die Praxis nicht.

§. 13.

Die ins Gebiet der Undecime, (die ich hinfort der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß Quarte nennen werde,) gehörenden Accorde sind folgende:

- 1) Der fünfstimmige Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte. Die wahre Signatur desselben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 5 und 4, und die falsche, in welcher die Note für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 5, 4 und 2. Die Hauptdissonanzen in diesem Accorde sind die Quarte, None und Septime. a) Wenn derselbe auf der Prime einer Toncorde der Dominante abstammet, so geschicht solches entweder bey

Marp. Sandbuch iter Theil.

R.

schon

ausfallt ob u. vor dem li
im Thm acc. der Quinte
Anf. ee

gnatur in einfachen Zahlen ist 9, 7, 4, statt deren aber sehr oft 7, 4, 2, aber irrig, gebraucht wird. Wenn man aus dem vorhergehenden fünfstimmigen Satze die Quinte wegthut: so hat man ein Exempel von diesem, indem es in Ansehung der Behandlung der Dissonanzen, gleiche Bewandniß mit ihm hat. a) Vermittelt einer Freyheit läset man auf der Prime einer Tonart, wo die Septime und None groß sind, die Quarte aber rein ist, jedoch nur bey liegendem Basse, und im Durchgange, manchesinahl alle drey Intervallen über sich gehen, z. E. wie bey Fig. 54. Tab. III. b) Wenn die Septime weggelassen, und der Accord dreystimmig gemacht wird, so hat sowohl die Quarte als None, bey vorherliegendem Basse, auf allen Stufen, wo es die Modulation zuläßt, die Freyheit, sowohl herauf, als herunter zu gehen; z. E.

e	f	g		g	f	e	Woyl. 1. S. 82 § 16. Fig. 27.
c	d	e		e	d	c	
c	---			c	---		

Das ist der irrig so genannte durchgehende Secundenaccord wovon Seite 67 geredet worden, und welcher mit dem verdoppelten Grundton vierstimmig ausgeübet wird. Die Umkehrung desselben giebt den stillstehenden Septimensatz aus 7, 3, wovon man Seite 57. und den stillstehenden Sertquintenaccord, wovon man Seite 62. gehöret hat.

III) Der vierstimmige Quartnonenaccord mit der Quinte, ist ein abgekürzter Accord von dem ersten. Seine Signatur ist 9 und 4. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Quartnonenaccordes die Septime weg, so hat man Exempel von diesem. a) Aus der Umkehrung dieses vierstimmigen Satzes entstehen zween Quartseptimenaccorde mit der Terz, von verschiedener Art, von welchen keiner mit dem bey der folgenden No. IV. zu vermengen ist. Der erste entsteht, wenn die Quarte und None des Stammsatzes ordentlich unter sich aufgelöset wird, nach der Art, wie bey Fig. 51. Tab. III. und man hernach selbigen dergestalt umgekehret, daß die None zur Bassi gesehet wird, wie bey Fig. 50. Ein so umgekehrter Accord ist nirgends als auf der Prime eines Tons zu gebrauchen, und sein Stammaccord

: gis (R 2 c)
: gis. d. c.

Fig. 51. c

Fig. 50. d

(gis) ... (Fig. 50) ...

Abstrakt

cord ist gar nichts nütze. Der zweyte entsteht, wenn die None des Stammaccordes über sich aufgelöset wird, z. E. wie in dem fünfstimmigen Accord Fig. 37. bey oder, und man hernach den Accord auf eben die Art, wie vorhin, umkehret. Man sehe Fig. 42. Dieser Satz ist gut, und wird mit seinem wahren Namen ein stillstehender, aber insgemein ein durchgehender Quartseptimenaccord mit der Terz genennet. B) In galanten Styl kömmt, mit Auslassung der Quinte, der Quartenonaccord sehr oft dreystimmig vor, wobey die Quarte zuweilen übermäßig

- IV) Der vierstimmige Quartseptimenaccord mit der Quinte ist ein abgekürzter Accord von dem bey No. I). Man nehme aus den Exempeln desselben die None weg, so hat man Exempel von diesem. Seine Signatur ist 7, 5, 4. Dieser Satz erlaubet eine Umkehrung, wenn die Septime bey ihm klein ist, wie Fig. 43. Tab. III. und zwar entstehet von ihm a) ein Quartseptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 4, 3 signirt wird, Fig. 44. B) ein Sertsecundenaccord mit der Quinte, der mit 6, 5, 2 bezeichnet wird, und nicht viel gebräuchlich ist. Fig. 45. Tab. III. und γ) ein Secundquintquartenaccord, der mit 5, 4, 2 vorgestellt wird, und wobon man bey Fig. 46. ein Exempel findet. Man wird aus der Verschiedenheit des Tractaments, den Unterschied zwischen diesem Satze der Secundequintequarte, und dem Quartenonaccord mit der Quinte, mit leichter Mühe erkennen können. Wenn man nun begreifen kann, daß die None im Quartenonensatze keine Secunde, sondern eine None ist, warum ist solches nicht von den Accorden bey No. I. und II. zu begreifen?
- V) Der dreystimrige Quintquartenaccord, der vermittelst der Verdoppelung des Grundtons oder der Quinte vierstimmig ausgeübet, und entweder mit einer bloßen 4, oder mit 5 und 4 bezeichnet wird, ist zweyerley. Denn entweder geht die Quarte in dem folgenden Accorde sogleich zu ihrer Auflösung unter sich; oder sie verwandelt sich erst, durch Herabtretung des Basses um eine

eine Stufe, in eine Quinte, bevor die Auflösung erfolgt. In dem ersten Falle ist der dreystimmige Quintquartenaccord nichts anders als eine Verkürzung des fünfstimmigen Soges bey No. I. und also ein verkürzter Stammsatz. Um ihn noch näher kennen zu lernen, so nehme man dem vierstimmigen Quartseptimenaccord bey No. IV. die Septime, Fig. 43. Tab. III. so hat man eine Idee von seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Im zweyten Falle ist derselbe ein verkürzter Secundquintquartenaccord, und also ein umgekehrter Satz. Man thue von dessen Exempel bey Fig. 46. die Secunde weg: so hat man ein Exempel von ihm in seiner dreystimmigen Beschaffenheit. Der Quintquartenaccord von der ersten Gattung, der ein verkürzter Stammsatz ist, erlaubt eine Umkehrung, mittelst welcher von ihm entsteht a) ein dreystimmiger Quartseptimenaccord, dessen man sich zur Aufhaltung des Sextquartenaccords bedient. Um ihn vierstimmig auszuüben, kann nichts als der Bass mit der Octave verdoppelt werden. Sein Sitz ist die Dominante, Fig. 47. Tab. III. und in der galanten Schreibart auch die Prime, allwo die Septime darzu groß ist Fig. 48, nicht aber die zweyte Tonsepte, wo Herr Sorge ihn irrig zu gebrauchen gewohnt ist. Eine andere Bewandniß hat es, wenn der Quartseptimenaccord zur Aufhaltung des Septimenaccordes dient. Alsdenn aber ist er kein umgekehrter, sondern ein verkürzter Stammsatz der für den Quartseptimenaccord bey No. IV. gebraucht wird. Wenn man von dem zu diesem letzten Accorde gehörigen Exempel bey Fig. 43. Tab. III. die Quinte weggthut, so hat man einen Begriff von dem Quartseptimenaccorde, der zur Aufhaltung des Septimenaccords dient; und das Exempel bey Fig. 49. wird noch mehrere Erläuterung davon geben. Sowohl der umgekehrte, als der ursprüngliche Quartseptimenaccord wird mit 7, 4 bezeichnet. b) Ein dreystimmiger Secundquintquartenaccord, dessen Sitznatur 5 und 2 ist, und in welchem, um ihn vierstimmig auszuüben, entweder die Quinte oder der oberste Terminus der Secunde verdoppelt werden muß. Man nehme von dem Exempel des Secundquintquartenaccords bey Fig. 46. die Quarte weg, und verdoppele die Quinte, so hat man ein Exempel.

VI) Der vierstimmige Sextnonenaccord mit der Terz, der mit

R 3

9 und 6

77. Soubdy
 Accord
 No. 3. 54
 No. 9. 7
 No. 10. 11
 No. 12. 13
 No. 14. 15
 No. 16. 17
 No. 18. 19
 No. 20. 21
 No. 22. 23
 No. 24. 25
 No. 26. 27
 No. 28. 29
 No. 30. 31
 No. 32. 33
 No. 34. 35
 No. 36. 37
 No. 38. 39
 No. 40. 41
 No. 42. 43
 No. 44. 45
 No. 46. 47
 No. 48. 49
 No. 50. 51
 No. 52. 53
 No. 54. 55
 No. 56. 57
 No. 58. 59
 No. 60. 61
 No. 62. 63
 No. 64. 65
 No. 66. 67
 No. 68. 69
 No. 70. 71
 No. 72. 73
 No. 74. 75
 No. 76. 77
 No. 78. 79
 No. 80. 81
 No. 82. 83
 No. 84. 85
 No. 86. 87
 No. 88. 89
 No. 90. 91
 No. 92. 93
 No. 94. 95
 No. 96. 97
 No. 98. 99
 No. 100. 101

Fig. 43
 Fig. 46
 Fig. 47
 Fig. 48
 Fig. 49
 Fig. 50
 Fig. 51
 Fig. 52
 Fig. 53
 Fig. 54
 Fig. 55
 Fig. 56
 Fig. 57
 Fig. 58
 Fig. 59
 Fig. 60
 Fig. 61
 Fig. 62
 Fig. 63
 Fig. 64
 Fig. 65
 Fig. 66
 Fig. 67
 Fig. 68
 Fig. 69
 Fig. 70
 Fig. 71
 Fig. 72
 Fig. 73
 Fig. 74
 Fig. 75
 Fig. 76
 Fig. 77
 Fig. 78
 Fig. 79
 Fig. 80
 Fig. 81
 Fig. 82
 Fig. 83
 Fig. 84
 Fig. 85
 Fig. 86
 Fig. 87
 Fig. 88
 Fig. 89
 Fig. 90
 Fig. 91
 Fig. 92
 Fig. 93
 Fig. 94
 Fig. 95
 Fig. 96
 Fig. 97
 Fig. 98
 Fig. 99
 Fig. 100

9 und 6 bezeichnet wird. Diesen Satz aus dem Grunde kennen zu lernen, muß man einen Undecimenaccord in seinem ganzen Umfange von sechs Tönen nehmen, selbigen durch Weglassung der None und Septime auf vier Stimmen zurückführen, und hernach ihn dergestalt umkehren, daß die Terz zur Bass gesetzt wird. Man concipire z. E. den ganzen unnützen sechsstimmigen Undecimenaccord zu d, nemlich d f a cis e g, und laße die None e und Septime cis weg: so bleibt d f a g übrig. Man kehre den Accord um, und stelle den Ton f in den Bass, so kommt f g a d, als ein Sextnonenaccord, wovon die Rede ist. Man sehe Fig. 52. Tab. III.

Es geschiehet sehr oft in der galanten Schreibart, daß man bey einem beweglichen Basse, eine ganz symmetrische Folge von über sich gehenden Nonen und Septimen antrifft, wie bey Fig. 53. Tab. III. Das galanteste was ein Accompagnateur thun kann, ist nun unstreitig, daß er entweder dreystimmig mispielt, oder daß er die Säge durch Hinzufügung der Quinte vierstimmig macht. Allein ohne Zweifel ist es noch besser, wenn er bey dergleichen Sängen fünfstimmig verfährt, und den ganzen Quartnonenaccord mit der Septime und Quinte nimmt, die None ordentlich unter sich auflöset, und, wenn eine kleine Septime vorkommt, selbige liegen läset, bis Gelegenheit zur Auflöschung da ist. Die Gegenbewegung, die zwischen der Melodie und dem ganzen Umfang der Harmonie durch dieses Verfahren entsteht, kann nicht anders als von guter Wirkung seyn, und hernach ist es gut, den Quartnonenaccord im Saße anzuzeigen, als von welchem in der Folge mit 9 und 7 keine Spur äußerlich vorhanden ist. Man lese zurück, was Seite 71. 72. S. 8. von der Aufhaltung der Resolution des dreystimmigen Nonenseptimensaßes gesagt ist.

VII. Absatz.

Vom Terzdecimenaccord, und den davon abstammenden Sätzen.

Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugesüget wird, wie Seite 28.

29. §. 7. gezeigt worden ist. Wenn z. E. unter den Septimenaccord gis h d f die Unterseptime A gesetzt wird: so macht der daraus erwachsende Accord einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Terzdecimenaccord genennet wird. Seine Benennung in der Praxi werden wir hernach hören. Hier ist nur annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Terzdecimensatzes und seiner Septime zwei Terzen supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. (Man sehe das 2 und 3 Stück des V. Bandes meiner Beyträge zc. in der Untersuchung der sorgfichen Lehre von den Dissonanzen.) Wenn wir dem zu Folge zwischen a und gis in dem angeführten fünfstimmigen Satze die Töne c und e setzen: so entsteht der siebenstimmige Satz a c e gis h d f, der zwar eben so wenig, als gewisse unnütze drey- und vierstimmige Stammaccorde, wovon oben geredet worden ist, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat; aber nichts desto weniger gekannt seyn muß, wovon man die Ursache in der Folge einsehen wird. Was von dem Ueber- und Untersetzen oben beym Nonenaccord gesagt worden ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung vom Terzdecimenaccord. Der Unterscheid der Sexte und Terzdecime besteht darinnen, daß die Sexte eine Consonanz ist, die ihren Gang nehmen kann, wohin sie will. Die Terzdecime hingegen ist zwar nicht an sich, aber gleichwohl durch ihre harmonische Verbindung, eine Dissonanz, die ihre gemefne Fortschreitung hat, und zu ihrer Auflösung einen Grad unter sich gehen muß. Mit der Quarte ist es allhier wie mit der Quarte in den Undecimenaccorden bewandt. Sie ist im Grunde eine Undecime.

§. 16.

Die ins Gebiet der Terzdecime, (die ich hinführo der gemeinen, obwohl irrigen, Benennung gemäß, Sexte nennen werde,) gehörende Accorde sind folgende:

- 1) Der fünfstimmige Sertquartnonenaccord mit der Septime. Die wahre Signatur desselben in lauter einfachen Zahlen ist die mit 9, 7, 6, 4, und die falsche, in welcher die None für eine Secunde ausgegeben wird, die mit 7, 6, 4 und 2. In diesem Accorde sind alle vier Intervalle über dem Grundton so viele Dissonanzen, die zusammen oder nach einander aufgelöset werden. Bey der Auflösung nach einander machet die Sexte den Anfang, hernach folget die

von die Quarte, alsdann die None, und Septime, woforne nicht
 einige zugleich ausgeübet werden, auch die Sexte und Quarte gehen
 nicht unter sich; die None gehet nach der Beschaffenheit ihrer Größe,
 ingleichen der Tonstufe, auf welcher der Accord gemachet wird,
 bald herauf bald herunter, wie man aus den Exempeln sehen wird.
 Bey liegendem Basse ist keine Vorbereitung möglich; bey einem be-
 weglichen hingegen muß solche gehörig gemachet werden. Der
 Sertquartnonenaccord mit der Septime wird gemacht a) auf der
 Prime einer weichen Tonart. Tab. III. Fig. 55. Hier geht die
 Septime herauf, und die None kann herauf und heruntergehen,
 nachdem es die Umstände zulassen, damit keine Quinten entstehen.
 b) auf der Prime einer harten Tonart. Wenn man die in A
 mol. gehörige Exempel bey Fig. 55. in A Dur versetzt, so hat man
 Exempel davon. c) auf der Dominante einer weichen Tonart.
 Tab. III. Fig. 56. d) auf der Dominante einer harten Tonart.
 Man versetze das vorhergehende Exempel aus C mol in C dur, so hat
 man ein Exempel davon. e) Auf der Medianten eines Moltons
 wie bey Fig. 57. Wenn man von allen diesen Sätzen die unterste
 Stimme weghut, so entdeckt sich entweder ein Stammseptimen-
 accord, oder nach Beschaffenheit der Lage der Stimmen, ein um-
 gekehrter Satz davon, aus welchem sich die Erzeugung des Terzde-
 cimenaccordes und seine Behandlung erklären läset.

II) Der vierstimmige Sertquartnonenaccord, dessen wahre Be-
 zifferung in einfachen Zahlen, mit 9, 6, 4, nicht aber, wie fälschlich
 öfters geschieht, mit 6, 4, 2, verrichtet werden muß. Es ist schon oben
 Seite 67. 68 davon gesprochen worden. Dieser Accord hat seinen
 Platz auf der Prime, Medianten und Sexte der weichen, ingleichen
 der Sexte der harten Tonart, allwo er ordentlicher Weise bey ei-
 nem beweglichen, d. i. nicht vorherliegenden Basse ausgeübet wer-
 den muß. Bey Fig. 25. und 26. Tab. III. findet man ihn auf der
 Sexte einer harten, und der Prime eines weichen Tons. Wenn
 man von dem Exempel bey Fig. 57. die Septime weghut, so siehet
 man die Art, wie er auf der Medianten ausgeübet wird. Auf der
 Sexte einer weichen Tonart ist die None allezeit übermäßig. Es
 ist oben Seite 67 allwo von dem Unterscheide der None und Secun-
 de die Rede gewesen, davon ein Exempel gelegentlich vorkommen.
 Wer

Handwritten notes in the left margin:
 wie die in d. l. Ordnung in
 5. Vorwandl.
 wie die in d. l. Ordnung in
 5. Vorwandl.

Handwritten notes in the left margin:
 21. d. J. Primus in fact. Tonart in
 180. c)
 S. 82.

Wer aus folgenden Exempeln nicht den Unterscheid der None und Secunde erkennen kann, der muß nichts erkennen können. Man sehe:

c	d	—	c		h	h	c
a	h	—	a		f	f	e
e	f	—	e		d	d	c
a	a	gis	a		gis	a	-

III) Der vierstimmige Sertseptimenaccord mit der Quarte, dessen Signatur in einfachen Zahlen aus 7, 6, 4, besteht, und welcher bey beweglichen und unbeweglichen Väßen gemacht wird. Man nehme von den Exempeln des fünfstimmigen Sertquartnonenaccordes mit der Septime, die None weg, so hat man Exempel davon, und zwar a) auf der Prime einer weichen Tonart, Tab. III. fig. 55. b) auf der Dominante einer weichen Tonart, fig. 56, und γ) auf der Dominante einer harten Tonart, wenn das vorhergehende Exempel aus dem Molton in einen Durton versetzt wird. Auf der Dominante einer weichen Tonart wird dieser Accord auch mit der großen Septime gemacht, um dem übermäßigen Sertquintaccord die Auflösung zu erleichtern, wie man Tab. III. fig. 14. im letzten Schemate gesehen hat. Der Stammseptimensatz ist allhier der dreysfach verminderte Septimenaccord, und zwar dis f a c in dem bey Fig. 14. vorhandnen Exempel.

IV) Der vierstimmige Sertseptimenaccord mit der Terz, der mit 7, 6, 3, abgebildet wird. Man concipire einen Terzdecimenaccord in seinem ganzen Umfang, z. E. in den Tönen g h d — f a s c e s. Man setze diesen unnützen Accord, mit Weglassung der Quarte, None und Quinte, auf die Seyte, Septime und Terz g h e s f zurück: so siehet man, was es mit dem Sertseptimenaccorde mit der Terz für eine Bewandtniß hat. Er wird auf der Dominante bender Tonarten hauptsächlich gebraucht. Bey Fig. 58. Tab. III. findet man ein Exempel, welches aus C mol in C dur versetzt werden kann. Dieser Accord leydet eine Umkehrung, vermittelst welcher ein Secundterzenaccord mit der Quinte von ihm entsteht, der auf der Dominante des Moltons hauptsächlich Statt findet. Er entstehet alsdenn von einem nicht viel gebräuchlichen Sertseptimenaccord z. e. auf der characteristischen Septime des Moltons. Man

82 I. Abschnitt. VIII. Absatz. Von den problematischen und

sehe z. E. den Sertseptimenaccord zc. bey Fig. 59. Tab. III. und kehre denselben dergestalt um, daß die Serte zur Bass genommen wird, so zeigt sich der Secundterzaccord, wovon hier die Rede ist. Man sehe Fig. 60.

§. 16.

Wenn der Sertquartnonenaccord außerordentlicher Weise mit liegendem Basse ausgeübet wird, Fig. 61. Tab. III. so entspringet von ihm α) ein stillstehender Septimenaccord, bestehend aus Terz, Quinte und Septime, Fig. 62. β) ein vollständiger stillstehender Sertquintenaccord, Fig. 63. und γ) ein vollständiger stillstehender Terzquartenccord, Fig. 64. Man vergleiche mit diesen stillstehenden Dissonanzen die von Seite 75. In dem Sertquartnonenaccorde, wovon gehandelt wird, ist der Orgelpunct unten; und in drey davon abstammenden Sätzen ist er verfest.

VIII. Absatz.

Von den problematischen und verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen der untergeschobnen Accorde.

§. 1.

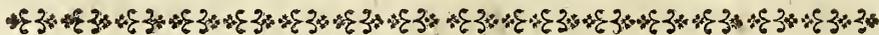
Ich verstehe durch problematische Umkehrungen eines Accordes solche Umkehrungen, die entweder nur in Orgelpuncten zugelassen werden, oder die, wenn sie wegen des ihnen zukommenden Sitzes daselbst keinen Platz haben, annoch von unentschiedner Güte und Nutzen sind, indem ihre Stelle auf den Tonsenten, wo sie hingehören, mit bequemern Harmonien versehen werden kann. In diesem Falle sind alle Umkehrungen der fünf-vier-und dreystimmigen Nonensätze; die allerlezte ausgenommen, das ist diejenige, wo der Nonenaccord auf den Kopf gestellt, und die Nonen des Satzes in den Bass gesetzt wird. Diese allerlezte Umkehrung, woferne sie nicht als eine Wechselharmonie in geschwinden Noten vorkömmt, gehört nicht unter die problematischen, sondern unter die verwerflichen.

§. 14.

§. 14.

Die verwerflichen Umkehrungen eines Accordes sind entweder an sich verwerflich; oder sie sind es nur durch ihre Lage. In dem ersten Falle sind alle diejenigen, worinnen diese oder jene Dissonanz wider ihre Natur aufgelöset werden muß. Die in dem vorhergehenden §. angeführte verwerfliche Umkehrung des Nonenaccords ist von dieser Art, indem der oberste Theil der Septime stehen bleibt, und der unterste heruntergehen muß. In dem zweyten Falle sind alle diejenigen Umkehrungen, und Versetzungen, wo die Intervalle so nahe an einander stehen, daß sich keines gehörig ausdehnen, und daß der Accord also weder gehörig vorbereitet noch aufgelöset werden kann. Ich gebe ein Exempel mit dem fünfstimmigen Sertquartnonenccaord mit der Septime auf der Prime der harten Tonart 2c. Der Accord besteht aus C — h d f a und ist kein umgekehrter, sondern ein Stammaccord in seiner Art. Wenn hier der Grundton mit der Octave duplirt wird, und die Töne eine solche Lage bekommen, daß die Serte, Septime, Octave und Nonne dichte neben einander, in dem Raume einer Secunde genommen werden, als c — a h c d f: so ist dieses eine verwerfliche unharmonische Versetzung, die nichts tauget. So wenig in einer dreystimmigen Folge von nichts als Sertenaccorden, diejenige Lage gut ist, wo die Terz oben und die Serte in der Mitte ist, weil dadurch garstige Quinten entstehen: so wenig ist diejenige Lage der Stimmen gut, wo sich die Intervalle nicht gehörig ihrer Natur nach ausbreiten können, weil dadurch wider die Vorbereitung und Auflösung Fehler entstehen. Was allhier von den Versetzungen gesagt ist, gilt alles mit gehöriger Anwendung von den Umkehrungen. Aber die Zeit und der Raum erlauben mir nicht, weder den Artikel von den verwerflichen Umkehrungen und Versetzungen, noch den von den problematischen Umkehrungen, anist aus dem Grunde abzuhandeln. Ich verspare also dieses anderswohin.

*so auf der Nonen ff in 29
4: 2. 2. 2.*



II. Abschnit.

von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen.

§. 1.

Da es zweyerley Arten von Intervallen giebt, consonirende und dissonirende, so theilet sich dadurch dieser Abschnitt in zween Absätze, in deren erstem von der Fortschreitung der Consonanzen, und in dem zweyten von der Fortschreitung der Dissonanzen, gehandelt werden muß. Wir können aber nicht mehr als den ersten Absatz und annoch nur zum Theil allhier abhandeln, und versparen also den letztern auf die Folge dieses Werks.

§. 2.

Die harmonische Fortschreitung fasset in gewissem Verstande zugleich die melodische Fortschreitung in sich. Zu einer Harmonie gehören nemlich zum wenigsten zwey Stimmen. Jede Stimme macht ihre besondere oder ihre melodische Fortschreitung für sich. Diese beyde besondere Fortschreitungen zusammengenommen machen aber nur eine einzige harmonische Fortschreitung aus. In diesem Falle ist die melodische Fortschreitung in der harmonischen zugleich begriffen, und gehet uns also solche in so weit in diesen Blättern an.

§. 3.

In einem andern Verstande aber hänget die melodische Fortschreitung der Intervallen von den Regeln ab, die die Gekunst nach Maaßgebung einer Stimme oder eines Instruments, nach der Beschaffenheit eines Tonstückes, nach der Beschaffenheit eines auszudrückenden Gegenstandes oder einer zu bildenden Leidenschaft, nach dem Inhalte und der Beschaffenheit des Textes, ingleichen nach Maaßgebung der Regeln der Nachahmung u. s. w. vorschreibet. In diesem Verstande kann ein musikalisches Stück bey der reinsten Harmonie die verwerflichste Melodie, oder umgekehrt, bey einem sehr unreinen

reinen Sätze eine vortrefliche Melodie haben. Diese Arten der melodischen Fortschreitung der Intervallen gehen uns hier nicht an.

Von der Fortschreitung der Consonanzen.

§. 1.

Die Fortschreitung der Consonanzen kann auf dreyerley Art geschehen, in gerader, ungerader und vermischter Bewegung.

1) Die gerade, (gleiche, oder ähnliche) Bewegung, ist, wenn zwei oder mehrere Stimmen stufen, oder sprungweise, zugleich auf oder absteigen. Tab. III. Fig. 65.

2) Die ungerade, (ungleiche, unähnliche, widrige oder Gegen-) Bewegung, ist, wenn eine Stimme hinauf und die andere herunter geht, es mag nun aus oder gegen einander, sprung- oder stufenweise geschehen. Fig. 66.

Einige pflegen diesejenige Art der widrigen Bewegung, da die Stimmen aus einander gehen, eine abgesonderte Bewegung, zu nennen.

3) Die vermischte oder Seitenbewegung, ist, wenn eine Stimme sprung-, oder stufenweise fortgeht, und die andere bleibt. Fig. 67.

Einige fügen eine vierte Bewegung hinzu, die sie die parallel Bewegung nennen, und verstehen sie dadurch diesejenige, wenn sich die Stimmen nicht von einer Stufe zur andern fortbewegen, sondern in ihrem Einklange wiederholt werden. Fig. 68.

§. 2.

Da die Consonanzen von verschiedner Art und Gattung sind, und man besser durch eine Bewegung als die andere zu mancher Consonanz gehet: so hat man folgende, nach Anleitung dieser dreysfachen Bewegung, eingerichtete Hauptregeln in Obacht zu nehmen: α) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen gehet man entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung. β) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen gehet man durch alle drey Bewegungen. γ) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. δ) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen gehet man durch alle drey Bewegungen.

Der Raum dieser Blätter aber erlaubt uns nicht mehr, als die erste Hauptregel abzuhandeln; weshalb wir die Erklärung der übrigen bis auf die nächste Fortsetzung verschieben.

Erklärung der ersten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer vollkommenen Consonanz
zu einer andern vollkommenen,

oder:

Von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave
und der Quinte.

Aus der Hauptregel: Daß man von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen entweder durch die Gegen- oder Seitenbewegung gehen müsse, fließen folgende besondere Regeln:

(I.) Man darf weder zween Einklänge, noch zwei Octaven in gerader Bewegung hintereinander setzen. *z. E. Fig. 69. Tab. III. ungleichen Tab. I. Fig. 44.*

Anmerkungen.

(1) Von solchen Compositionen, wo *a*) hin und wieder alle Partien im Einklange oder der Octave zusammen fortgehen, *z. E. in Synfonien, Concerten, ic. B*) wo eben dieselbe Partie von verschiedenen Instrumenten im Einklange oder der Octave gespielt wird, *γ*) wo die Singstimme mit einem Instrument im Einklange oder der Octave unterstützt wird, *δ*) wo der Bass in der tiefern oder höhern Octave, oder mit beyden zugleich, oder im Einklange verstärkt wird, es mag seyn in einem Stücke mit einem oder mit mehreren Chören, u. s. w. ist hier so wenig die Rede, als von den Einklängen und Octaven in der parallel Bewegung, als welches alles gut ist, wenn es vernünftig damit zugehet. Wir haben es hier mit der Folge zweer Einklänge und Octaven zu thun, die an solchen Orten aufstossen, wo die beyden Stimmen, kraft der Verbindlichkeit des *Sakes*, verschieden seyn sollen. Doch ist zu erinnern, daß man sowol in Ansehung der Quinten und Octaven, besonders, als in Ansehung der Fortschreitung aller consonirenden Intervallen überhaupt, auf folgende Umstände Acht haben, und einen Fall von dem andern unterscheiden muß. Man muß nemlich allezeit erwägen:

a) Ob

a) Ob der Satz zwey- oder mehrstimmig ist. Manches ist in einem vielstimmigen Satze erlaubt, und in einem wenigstimmigen verboten, weil es allhier zu leer seyn würde; und umgekehrt ist manches in einem wenigstimmigen Satze erlaubt, was in einem vielstimmigen nicht statt findet; z. E. in einem Vicinio können die beyden Stimmen, terzen- oder sextenweise, die weitesten Sprünge zusammen machen. In einem vierstimmigen Satze hingegen ist es nicht erlaubt, auf eine ähnliche Art zu springen, zumahl in gerader Bewegung. Uebrigens wird nicht überall und in allen Fällen ein Satz von vier oder fünf Stimmen erfordert, eine Ausnahme wider eine Regel zu machen. So bald der Satz nur dreystimmig ist, so kann die dritte Stimme schon entweder vermittelt einer guten harmonischen Bewegung, welches man auch sonst einen guten Progreß nennet, eine gnugsame Ausnahme verursachen.

β) Ob der Fortgang zwischen den äußersten Stimmen, d. i. der höchsten und tiefsten, oder zwischen einer äußersten und mittelsten, oder zwischen den Mittelstimmen alleine ist. In dem ersten Falle ist die Fortschreitung am meisten eingeschränkt; in dem andern weniger, und in dem dritten am wenigsten. Die Ursache davon ist leicht einzusehen. Die äußersten Stimmen fallen am schärfsten ins Gehör. Die mittelsten sind durch die äußersten bedeckt. Bey einer mittelsten und äußersten verdeckt die letztere die Freiheit der ersten.

γ) Ob nur einerley Harmonie vorhanden ist, oder ob solche unterbrochen ist. In dem ersten Falle leidet eine Regel selten Ausnahme, in dem andern alle Augenblicke.

δ) Ob, wenn nur einerley Harmonien vorhanden ist, die dritte Stimme eine gute harmonische Bewegung macht.

ε) Ob das Zeitmaaß schnell oder langsam ist. Mancher Fortgang ist in der schnellen Bewegung erlaubt, und in der langsamen verboten, und umgekehrt, mancher in der langsamen Bewegung erlaubt, und in der geschwinden verboten.

ζ) Ob zwischen den beyden Intervallen ein Absatz und ob derselbe lang oder kurz ist, welches man aus den Pausen erkennen kann. Nach einem längern Absatze ist alles erlaubt, nach einem kürzern nicht so leicht.

η) Ob

4) Ob beyde Intervallen anschlagende Zarmenien machen, oder ob eines davon durchgeht. Der Durchgang macht al-
lenthalben Ausnahme, nur nicht bey Quinten und Octaven in gerader
Bewegung.

5) Ob man componirt, oder auf dem Claviere accompagnirt.
Dorten ist vieles ein Fehler, was hier keiner ist.

6) Ob die beyden Sätze, worinnen sich die beyden Inter-
vallen befinden, consoniren oder dissoniren. Bey einem dissoni-
renden Satze kann eine Regel allezeit mehr Ausnahme leiden, als bey
einem consonirenden.

Alle diese Umstände und Fälle muß man allezeit vor Augen haben,
und ich erinnere solches nochmahls deswegen, weil es vielleicht geschehen
könnte, daß solches nicht allezeit besonders angezeigt werden mögte. Es
ist so wenig möglich, etwas ohne alle Ausnahme zu erlauben,
als zu verbieten. Alles, was erlaubet ist, kann in allen Fällen nicht
gleich gut seyn, und alles was verboten ist, in allen Fällen nicht gleich
böse seyn. Die Umstände verändern die Sache. Es ist aber nicht mög-
lich, alle Umstände aufzusuchen und aufzuzeichnen. Ein feines Gehör
und eine gute Beurtheilungskraft müssen den Regeln zu Hülfe kommen.
Das Papier macht es nicht allezeit aus. Es fällt mir hiebey annoch die
Frage ein, ob man nicht wegen des Ausdrucks eine Ausnahme machen
könne. Meines Erachtens nicht, und ich sehe gar nicht ab, wie der Aus-
druck einen Fehler gut machen könne. Die Unsinnigkeit des Königs
Saul vorzustellen, hätte Ruhnau nicht seine Zuflucht zu vier quin-
ten nehmen dürfen, und wer auf die Wörter Bisquinque mit jenem
Italiäner, mittelst einer kindischen Anspielung, zwei Quinten setzen
wollte, würde eben so lächerlich verfahren, als jener Capellmeister, der
das Krähen des Hahns von einem hinter der Orgel versteckten Oboisten
vorstellen ließ.

(2) Der Fehler der Octave, worunter wir hinführe der
Verwandschaft wegen, und zugleich zur Ersparung des Raums
den Einklang begreifen werden, wird durch keine dazwischen
gesetzte kleine Pause gut gemacht. Durch kleine Pausen
werden alle Pausen von den halben Noten im Allabrevetact an bis
auf die Zwey und dreyßigtheile in langsamen Tactarten verstanden.

Mit

Handwritten notes:
 sind die...
 gade...
 gade...

Handwritten notes:
 die...
 die...
 die...

durchgehende oder vorhergehende Wechselnote gut gemacht, in welchem Falle es immer seyn möge. Fig. 12. Tab. III.

(4) Der Fehler der Octave wird durch keine in der Gegenbewegung dazwischen gefesete unvollkommne Consonanz gehoben, Fig. 13. Tab. III. gefeset, daß auch der Gang mit Nebennoten vermehret wird.

Fig. 7. Tab. IV. Mit dieser Regel hat es seine Nichtigkeit in einem wenigstimmigen Satze und in geschwinden Noten. In einem

mehrstimmigen aber, wenn die Bewegung nicht zu geschwinde ist, und durch eine eingeschaltete Harmonie die übrigen Stimmen ein

nen guten Fortgang bekommen, haben auch die strengsten Harmonisten der vorigen Zeit dergleichen Octavenfolgen für verbessert und folg-

lich für zulässig gehalten. Man sehe Fig. 8. Man findet so gar, daß die Alten öfters dergleichen Gänge ohne alle eingeschaltete ver-

änderte Harmonie gebraucht haben. Fig. 9. Wenn zwischen die beyden Octaven die unvollkommne Consonanz in gerader Bewe-

gung zu stehen kömmt, wie bey Fig. 10. so tauget solches in keiner reinen Composition. Hingegen können selbige auf die Art, wie bey

Fig. 11. (a) in der Abspielung eines Generalbasses geduldet werden, ob es gleich auf die Art, wie bey Fig. 11. (b) besser ist.

Bei den Alten findet man viele dergleichen Gänge in ihren ordentlichen Compositionen, doch nur in Polyphoniis und bey langamer

Bewegung. (5) Der Fehler der Octave wird durch eine dazwischen gefesete Quinte oder Quarte gehoben. Fig. 12. Tab. IV. Es geschieht

aber solches allezeit besser in viel- als wenigstimmigen Sätzen.

(6) Mit den nachschlagenden Octaven in flüchtigen Gängen, Fig. 13. ingleichen mit den Octaven in Brechungen, Fig. 14. welche alle gut sind, wenn es vernünftig damit zugeht, und

welche noch mit Nebennoten vermehret werden können, müssen die durchgehenden Octaven, welche nicht gut sind, und mit dem

Ansehen des berühmtesten Melodisten nicht gerechtfertiget werden können, nicht vermenget werden. Fig. 15.

(7) Eine Octave, die mit einer Manier gemacht wird, ist auch eine Octave, und folglich deswegen verwerflich. Man sehe

dergleichen Manierenoctaven bey Tab. IV. Fig. 16. (a). Die grosse und mehr als weibische Zärtlichkeit, womit einige Practiker zu spie-

len gewohnt sind, nebst der übertriebenen Veränderungsucht, bringet

get dergleichen Sätze öfters bis zum Eckel zum Vorschein, wenn sie der Componist noch etwann zu setzen vergessen hat, wie etwann bey Fig. 16. (b) wo die Nötchen, die die Manieren machen, ordentlich in den Tact mit eingetheilet sind. Daß solche Gänge falsch sind, ist bey (c) zu ersehen. Sollen dieselben nicht das Gehör beleidigen: so müssen die Puncte entweder auf die ersten Noten, als auf g und d gesetzt, oder es müssen Triolen daraus gemachet werden (d). Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenoctave von einer andern Gattung, als die ist erklärten, findet man bey Fig. 17. allwo, vermittelst eines Ueberschlages, vor der Auflösung des dissonirenden Intervalls, die Octave der Gegenstimme, nach einiger Verzögerung, kurz zuvor geschwinde berührt wird. Man findet dergleichen Gänge bey vielen sonst strengen Harmonisten. Es sind bey selbigen so viele Uebersichten.

(8) Es giebt gewisse Gänge, die einige Tonkünstler, die sich in den Mechanismus des Sazes nicht recht zu finden wissen, für Octaven ansehen. Man sehe dergleichen Gänge bey Fig. 18. Tab. IV. Allein das sind nur Scheinoctaven, wie man solches aus der Auflösung dieser Gänge, wenn die Puncte oder Bindungen weggehau werden, bey Fig. 19. sehen kann. Dergleichen Gänge sind so wenig Octavenfehler, daß sie vielmehr dieselben verbessern, so wie solches auf eine ähnliche Art bey den Quinten geschieht. Sie leisten gute Dienste in Setzung der Mittelstimmen, und werden in der Nachahmung im widrigen Tacttheile mit gutem Erfolge gebraucht. Doch muß der Satz mehr als zweystimmig seyn, weil die Gänge an sich leer sind, und also wenig Veränderung machen.

(9) Wenn zwey Stimmen eine Octave gegen einander machen, und die in dem folgenden Saze eintretende Stimme gegen eine dieser beyden vorigen eine Octave formiret; ferner, wenn von zwey Stimmen, die eine Octave machen, die eine abgeheth, und zwischen der bleibenden und einer andern in dem folgenden Saze gleichfals eine Octave entspringet: so wird solches von einigen als ein Fehler angesehen. Es ist wahr, daß in wenigstimmigen Sachen, zumahl in lauter consonirenden Sätzen, und zwar besonders auf dem Claviere, dergleichen Octavenfolgen, nicht genung die Ohren füllen. Hingegen kann kein einziger mit Recht etwas dawider einwenden, wenn dergleichen Sätze, zumahl bey

dissonirender Harmonie, in mehrstimmigen Sachen und zwar für verschiedene Stimmen oder Instrumente, gebraucht werden, da es in der That nur wahrhafte Schein-Octaven sind. Denn mit einer entweder noch nicht vorhandenen, oder mit einer abgehenden Stimme kann man den Fortgang der Intervallen in den übrigen Stimmen nicht vergleichen. Die zweite Octave ist ja keine Fortsetzung der ersten, und muß man solche nicht fingermäßig nach dem Claviere beurtheilen. Wäre dieses, so müßte die zweite Octave zwischen eben denjenigen Stimmen seyn, die die erste gemacht haben. Dieses aber findet sich nicht hier. Es sind also die bey Fig. 20. Tab. IV. und Fig. 1. Tab. V. befindlichen Exempel recht. Es wäre eben so lächerlich, dawider etwas einzuwenden, als wider den Satz bey Fig. 2. wo ein gewisser Clavierist Octaven zu entdecken glaubte. Auf gleiche Art verhält es sich mit den bey Fig. 3. bemerkten gebrochenen Claviergängen. Es ist leicht zu sehen, daß daselbst ein vierstimmiger Satz vorhanden ist, und daß die daselbst in die Augen leuchtenden Octaven von verschiedenen Stimmen entstehen. In diesen will ich diese letztern Gänge bey Fig. 3. nicht zur Nachahmung empfehlen, zumahl da sie besser zu machen sind.

(10) Man giebt die Regel und zwar mit Recht, daß bey der Wiederholung eines Absatzes oder einer Clausel eines Stücks, zwischen dem letzten Satze, womit man den Absatz schliesset, und zwischen dem ersten, womit man denselben Theil oder einen andern wieder anhebt, keine fehlerhafte Octavenfolge Statt finden soll, weil eine Clausel an die andere, so wie ein Tact an den andern, gebunden ist.

(11) Es giebt eine Art von Octaven, die man vermittelst der Verwechslung oder Uebersteigung der Stimmen auf dem Papiere verstecken kann, die aber, zumahl wenn die Partien, zwischen welchen sie sich befinden, von einerley Instrumenten hervorgebracht werden, in folgenden Fällen gar leicht zu Gehöre kommen, 1) wenn der Satz nicht vollstimmig genug ist, 2) wenn beyde Sätze consonirend sind, 3) wenn die Octaven in den äußersten Stimmen sind, 4) wenn die meisten Stimmen in gerader Bewegung gehen. Aus diesem Grunde sind die Exempel bey Fig. 4. Tab. V. falsch, die bey Fig. 5. befindlichen aber recht. In vollstimmigen Sachen können dergleichen Uebersteigungen nicht allezeit vermieden werden, und man findet solche in den Compositionen der Alten alle Augenblicke.

In einer Fuge leisten sie zur Einführung eines Subjects die besten Dienste, und alsdenn können sie noch mit den bey der Anmerkung 9. angeführten Gründen freygespröchen werden. Man nennt sie Ohrenoctaven. Es ist wahr. Allein die Vollstimmigkeit und ein dissonirender Satz sind fähig genug, diese Ohrenoctaven dergestalt zu verstecken, daß sie auch das feinste Gehör nicht vernehmen wird. Man componire vollstimmig, und verbinde sich, sich derselben nicht zu bedienen. Man wird in wirkliche Fehler fallen, um einem vermeinten Fehler zu entgehen. Ein Exempel von einer schlechten Uebersteigung in einem galanten zweystimrigen Satze sehe man bey Fig. 6. Die Verwechslung der Octaven bey Fig. 7. duldet man zur Noth in sehr vollstimmigen Sätzen.

(12) Ein heftlicher Fehler wider das Verbot der Octaven ist es, wenn die Note, nachdem sie vorhero durch die Octave vorbereitet worden, auch in die Octave aufgelöset wird. Fig. 8. Diese beyden Octaven müssen durch eine dazwischen angebrachte Terz, die auch in eine Sexte verwandelt werden kann, verbessert werden. Fig. 9. Die Verzögerung der zweyten Octave, und die dazwischen angebrachte unvollkommne Consonanz, diese zwey Proceffe zusammengenommen, geben einen hinlänglichen Grund zur Rechtfertigung dieses Ganges ab.

(13) Ein Fehler wider das Verbot der Octaven ist die Auflösung der Septime in die Octave Fig. 10. wegen der zwischen dem Raume der zwo Grundnoten verdeckt liegende Octave, Fig. 11. Doch in gewissen galanten Gängen im mehr, als zweystimrigen Satze, ingleichen zur Noth im Nonnenseptimenaccorde, wenn die Grundstimme eine Terz unter sich geht, erlaubet man diese Auflösung Tab. V. Fig. 12. 13. ingleichen Tab. II. Fig. 7. im zweyten Schemate. Doch muß der Gang, den die Grundstimme in die Terz unterwärts thut, nicht mit der dazwischen liegenden Note von dem Sänger oder Spieler auf die Art, wie bey Fig. 11. Tab. V. ausgefüllet werden muß, ob man es gleich auf die Art wie bey Fig. 14. thun kann.

(II.) Man darf nicht zwo vollkommne Quinten in gerader Bewegung hinter einander setzen. z. E. Fig. 15. Tab. V. und Fig. 46. Tab. I.

Anmerkungen.

(1) Von den Quinten in der parallel Bewegung, als welche alle gut sind, ist hier die Rede nicht.

und die (2) Der Fehler der Quinte wird durch keine dazwischen ge-
 setzte kleine Pause gut gemacht. Was kleine Pausen sind, ist oben
 bey der Regel von der Octave gesagt worden, und übrigens hat es
 mit den Pausen zwischen den Quinten eben die Bewandniß, die
 es mit den Pausen zwischen den Octaven hat. Vertritt die Pause
 die Stelle einer Quinte oder einer Dissonanz; so ist der Satz in
 einem Vicinio falsch. Fig. 16. Tab. V. In einem mehrstimmigen
 Satz aber, wenn die andere Stimme eine gute Gegenbewegung
 macht, sind diese beyde Quinten straffrey. Fig. 17. Steht die Pause
 an die Stelle einer andern Consonanz, wie bey Fig. 18. so wird
 solches von einigen Tonmeistern bey Einschnitten erlaubt. Man
 thut aber besser, daß man sie lieber aus einem Vicinio wegläßt; es
 wäre denn, daß es geschähe wie bey Fig. 19. wo beyde Stimmen
 zusammen aufhören, und nach einer kleinen Pause wieder zusammen
 nach einander eintreten. Hingegen ist in einem drey- und mehrstim-
 migen Satz, es mag in Einschnitten oder sonst seyn, nichts da-
 wider einzuwenden. Eine ganze Reihe von problematischen Quin-
 ten, die mit den oben angeführten Pausenoctaven in ein Fach gehö-
 ren, findet man bey Fig. 21. Thun sie eine andere Wirkung als
 wenn sie wie bey Fig. 22. (a) oder wie bey (b) erscheinen? Daß der
 Satz bey Fig. 23. der Stoff davon ist, und diese Quinten aus
 der Zerreißung desselben entstehen, giebt der Augenschein. In des-
 sen will ich sie nicht vertheidigen.

(3) Man kann die beyden Quinten, so wie oben die beyden
 Octaven Anmerkung 8. dadurch verbessern, wenn man eine Stim-
 me in der Seitenbewegung vorgehen und die andere nachkommen
 läßt. Fig. 24. Einige nennen dieses praeuenire Quintam vel
 Octavam, den Quinten oder Octaven zuvor kommen, und
 sind dergleichen Zuorkommungen, in Setzung der Mittel-
 stimmen besonders, sehr vortheilhaft.

(4) Die Terz, und wenn dieselbe auch mit Nebennoten vermeh-
 ret wird, verbessert nicht den Fehler der beyden Quinten. So lehret
 unter andern Fur; und Tevo lehrt das Gegentheil, und will, daß
 die Terz den Fehler der Quinten gut macht. Wem soll man glau-
 ben? Das vernünftigste ist ohne Zweifel, die Mittelstraße zu wäh-
 len, und in Ansehung eines zwey-stimmigen Satzes, zumahl bey et-
 was hurtiger Bewegung, dem Fur beyzustimmen. Sobald aber der

Sas mehrstimmig, und die Bewegung nicht zu hurtig ist; zumahl in Mittelstimmen und bey dissonirenden Sätzen, sehe ich gar nicht die geringste Ursache, warum man nicht der Meinung des Tevo seyn könne. Fur hat dergleichen Gänge mehr als einmahl, wider seine eigene Regel, gebraucht. Wir wollen also die Exempel bey Fig. 25. für unächt, die bey Fig. 26. aber, zwar nicht für ächt, doch zum wenigsten für zuläßig erkennen. Eben die Verwandniß als mit den Terzen hat es mit der, der ersten Quinte im Durchgang nachfolgenden Septime, davon man bey Fig. 27. böse und bey Fig. 28. zuläßige Exempel befindet. Ich habe gesagt im Durchgang; denn im Anschlage wird sie von keinem bestritten. Fig. 29. Soviel ist indessen gewiß, daß man mit dergleichen Gängen sparsam verfahren muß; so lange man bessere in seiner Gewalt hat.

Der Sprung einer Quarte, Quinte oder Sexte verbessert den Fehler der Quinten; doch besser in drey- als zweystimrigen Sätzen. Fig. 30.

6) Mit den durchgehenden Quinten, welche verwerflich sind, Fig. 1. Tab. VI. müssen folgende Arten nachschlagender Quinten, welche gut sind, nicht vermenget werden. Die erste Art ist, wenn die Terz vorangeht. Fig. 2.

Die zum Grunde liegend Harmonie ist mit Ziffern dabey ausgedrückt. Die zweyete Art ist, wenn die Sexte voran geht, Fig. 3. (a) und wenn die Quinte auch punctirt wäre, (b) nach der Meinung des berühmten Herrn Capellmeisters Telemann.

Wenn bey vorangehender Sexte die Fortschreibung in den beyden Stimmen stufenweise geschieht, so kann solches nur mit aufsteigenden Noten, wie bey Fig. 4. nicht aber bequem bey herabgehenden Noten geschehen,

weswegen die nachschlagenden Quinten bey Fig. 5. als pure fehlerhafte Quintengänge betrachtet werden; ob es gleich nicht unmöglich ist, sie vermittelst der Harmonie in gewissen Fällen von diesem Vorwurfe zu befreven. Man sehe Fig. 6.

Die hinter der Quarte unterwärts nachschlagende Quinten können nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimrigen gebraucht werden. Fig. 7.

Geschicht der Nachschlag in der Oberstimme, es wie bey Fig. 8. (a) so ist solches eine Freyheit, die nur in der Mitte, und zwar nur im galanten Styl vermittelst einer Art der An-

icipation erlaubt ist. Zwischen den äußersten Stimmen ist es ein Fehler,

Fehler, Fig. 18. (b) ob man gleich den letzten Gang heutiges Tages genug findet. Hingegen ist es kein Fehler, wenn der Gang so wie bey (a) beschaffen ist, es mag der Satz zwey- oder mehrstimmig seyn. Der Gang bey (d) der an sich fehlerhaft ist, muß durch die Gegenbewegung der Mittelstimmen verbessert werden (e).

(7) So gut die in aufsteigender Progression abwechselnde Quinten- und Sertenfolge bey Fig. 9. ist, es mag eine Bindung dabey seyn oder nicht: so schlecht und fehlerhaft ist solche bey absteigendem Fortgange. Fig. 10. weshalb solche zu vermeiden ist. Mit der ersten guten Quinten- und Sertenfolge sind die fehlerhaften Folgen derselben bey Fig. 11. nicht zu vermengen. Bey jenen schläget die Serte nach. Hier aber geht sie durch.

(8) So wenig die durchgehende Serte den Fehler der beyden Quinten gut macht, so wenig macht ihn die durchgehende Quarte gut, Fig. 12. lauter heftliche Gänge. Mit der durchgehenden Quarte muß die nachschlagende Quarte nicht vermengt werden. Diese macht den Fehler der Quinten gut; sie kann aber nur in mehrstimmigen Sachen in den Mittelstimmen, niemahls in zweystimmigen gebraucht werden, so wie der Nachschlag nur in der Oberstimme bequem geschehen kan. Fig. 13.

(9) Mit den Manierenquinten ist es so wie mit den Manierenoctaven beschaffen. Man sehe Fig. 14. Sie sind heftlich. Eine durchgehende und zu gleicher Zeit Manierenquinte von einer andern Gattung, da die Quarte, vor ihrer regelmäßigen Auflösung, einen Grad aufwärts geht, und die Quinte der Gegenstimme geschwinde berührt; findet man bey Fig. 15. Diese Gänge werden geduldet.

(10) Die Auflösung der so genannten Quarte in die Quinte, wenn der Bass eine Terz abwärts geht, sehen viele, wegen der im Raume der beyden Grundnoten verdeckt liegenden Quinte, als einen Quintenfehler an. In einem zweystimmigen Satze klingen es freylich sehr mager. Allein, sobald nur eine dritte Stimme hinzukommt, wird aller Eckel gehoben werden. Man sehe bey Fig. 16. und 18. Exempel, wider welche nichts eingewendet werden wird.

(11) Es können auch durch den Eintritt oder durch den Abgang einer Stimme Quinten entstehen. Mit diesen ist es eben so, als mit den Octaven von dieser Gattung beschaffen. Man sehe bey Fig. 17. einige Exempel. Es wäre eben so lächerlich, diese

diese Quintenfolgen für fehlerhaft zu erkennen, als die Gänge bey Fig. 18. wo die erste Quinte aus der mittelsten und die zweyte aus der obersten Stimme entsteht.

(12) Was von den durch die Verwechslung der Stimmen entstehenden Octaven gesagt ist, gilt auch von den Quinten dieser Art. Ein böses Exempel siehet man bey Fig. 19. Gute Exempel findet man bey Fig. 20. Bey Fig. 21. siehet man vermittelst der Gegenbewegung abwechselnde Quinten, die man zur Noth in vollstimmigen Sachen duldet. Ein Exempel von einer andern Gattung siehet man bey Fig. 22.

(13) Bey der Wiederholung eines Absatzes aus einem musikalischen Stücke ist dahin zu sehen, daß zwischen dem letzten Satze des Absatzes und dem ersten Satze desjenigen Theils, wo man wieder anfängt, kein fehlerhafter Quintengang entstehe.

(14) Alle in Brechungen vorkommende Quinten, werden erlaubt. Fig. 23.

(15) Es finden sich einige Folgen von harmonischen Sätzen, wo man die offenbaren Quinten in gerader Bewegung zwischen den Mittelstimmen ziemlich vertragen kann. Man sehe Fig. 24. Tab. VI. Die Dissonanz ersticket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey obersten Stimmen anders zu sehen, und die Quinten in Quarten zu verwandeln. Es fällt mir allhier ein gewisser Gang aus einem Clavier solo unsers berühmten Herrn Carl Phil. Eman. Bach, ein, wo man in einem dreystimmigen Satze mit grossen Fleisse gefekte Quinten findet. Man sehe sie bey Fig. 25. Hier findet sich nicht einmahl eine Dissonanz dabey, die den Eckel der Quinten, nach dem Papiere zu urtheilen, heben könnte; und dennoch ist der Satz den Ohren eben nicht so eckelhaft, als man sich einbilden möchte. Indessen ist es wohl gewiß, daß ein solcher Satz auf dem Claviere, wo die eine Quinte fast erloschen ist, ehe sich die andere hören läßt, ertäglicher als auf andern Instrumenten ist, die den Ton halten. Womit will man sonst diese Quinten entschuldigen? Mit einem Vorhalte? Eine Quinte, die mit einem Vorhalte gemacht wird, ist auch eine Quinte, und die Manieren müssen so beschaffen seyn, daß keine Quinten daraus entstehen. Will man sie damit ent-

Marp. Handbuch iter Theil, N schuls

schuldigen, daß sie auf einer Stufe bleiben? Es ist wahr, daß sie auf einer Stufe bleiben; aber sie verändern ihren Sitz auf der Stufe. Die Parallelbewegung findet hier also keine statt, und *fis-cis* nach *f-c* klinget nicht anders in den Ohren als *ges-des*. Da es sonst von der Quinte in die Sexte zu gehen erlaubt ist, so würde es doch nicht Septen, sondern Quintenmäßig klingen, von der reinen Quinte, auf die Art wie bey Fig. 26. in die verminderte Sexte zu gehen. Das Papier oder der Notentplan giebt hier keinen Ausschlag.

(III) Zwo Octaven können in der widrigen Bewegung auf einander folgen. In einem mehr als vierstimmigen Sätze kann solches zur Noth langsam und mit zwo anschlagenden Octaven geschehen, doch lieber in der Mitte, als zwischen den zwo äußersten Stimmen. In einem wenigstimmigen Sätze muß die erste Octave durchgehend seyn, und eine hurtige Bewegung dabey Statt finden. Fig. 27.

(IV) Zwo Quinten können in der widrigen Bewegung auf einander folgen. In einem vierstimmigen Sätze kann es langsam und mit anschlagenden Quinten geschehen. Fig. 28. In einem zweystimmen Sätze muß es geschwinde geschehen, und ist es besser, daß die erste durchgeht, Fig. 29. (a) als daß alle beyde anschlagen, (b) ob dieses letzte gleich auch geduldet wird.

(V) Von dem Einklange in die Octave, oder von der Octave in den Einklang kann man in der Gegenbewegung gehn Fig. 30. Es ist hiemit wie mit der vorher erklärten dritten Regel beschaffen.

(VI) Von dem Einklang in die Octave, item von der Octave in den Einklang, item von einer Octave zur andern, item von einer Quinte zur andern kann man überall, ohne Furcht zu fehlen, in der Seitenbewegung gehn. Fig. 31.

(VII) Von der Quinte kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Octave oder den Einklang gehn. Fig. 32. und 33. Wenn man vermittelst der geraden Bewegung aus der Quinte in die Octave oder den Einklang geht: so entstehn allezeit verdeckte Octaven, wie man bey Fig. 34. (a) siehet, welche aber nur in Sachen die mehr als zweystimmig sind, zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äußersten und mittelsten erlaubt sind, ob man solche öfters auch gleich bey sehr guten Autoribus zwischen den

den beyden äußersten Stimmen findet. Fig. 34. (b) In zweystimmigen Sätzen, ingleichen in mehrstimmigen zwischen den beyden äußersten, erlaubet man nur folgenden Gang bey Fig. 35. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte abwärts geht.

(VIII) Aus der Octave oder dem Einklange kann man vermittelst der Seiten- und Gegenbewegung in die Quinte gehen. Fig. 36. 37. Geschicht solches vermittelst der geraden Bewegung, so entstehen daraus verdeckte Quinten, Fig. 38. welche aber nur in mehr als zweystimmigen Sätzen zwischen den Mittelstimmen, ingleichen zwischen einer äußersten und mittelsten erlaubt sind. In Vicinis, ingleichen in mehrstimmigen Compositionen zwischen den beyden äußersten, erlaubet man nur den Gang bey Fig. 39. wo die oberste Stimme eine Secunde, die unterste aber eine Quinte aufwärts geht. Nichts desto weniger findet man auch bey guten Scribenten verschiedene verdeckte Quinten zwischen den äußersten Stimmen in Polyphoniis. Doch müssen die übrigen Stimmen eine gute volle Harmonie und eine gute Bewegung dabey machen. Man sehe Fig. 40.

(IX) Zwei Quinten von verschiedener Gattung können nicht allein in der Seiten- und Gegenbewegung Fig. 41. 42. sondern auch in gerader Bewegung auf einander folgen, und zwar so gut in zwey, als mehrstimmigen Sachen, unten, oben und in der Mitte, sprung- und stufenweise, jedoch mit Ueberlegung, wenn es in der geraden Bewegung geschicht.

a) Stufenweise. Hier muß man Acht haben, ob auch verdeckte Quinten entstehen. Diese aber entstehen allezeit, wenn man von einer unvollkommenen Quinte zu einer vollkommenen geht. Fig. 43. Diese Quintenfolge ist in einem zweystimmigen Satze verboten, und nur in einem mehrstimmigen Satze, jedoch nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußersten und mittelsten erlaubt. Hingegen kann man allezeit, in was für einem Satze, und zwischen welchen Stimmen es sey, von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen, ingleichen von einer vollkommenen zu einer übermäßigen gehen, weil die Ursach des Verbots, nemlich die verdeckte vollkommene Quinte wegfällt. Fig. 44. und 45. Doch ist es besser, von der vollkommenen zur übermäßigen hinauf, wie bey Fig. 45. als herunter zu steigen, Fig. 46. und diesen letzten Gang nur in Polyphoniis zwischen den Mittelstimmen zu gebrauchen. Von einer über-

mäßigen zu einer unvollkommen in gerader Bewegung sehe man Fig. 47. (a). Von einer übermäßigen zu einer vollkommenen Quinte habe ich bey einem gewissen Scribenten, auf dessen Namen ich mich nicht besinne, den Gang bey Fig. 47. (b) gefunden. Die Bewegung der dritten Stimme macht das Irreguläre in diesem Case und die zwischen den beyden Intervallen vorhandne verdeckte Quinte einigermaßen gut.

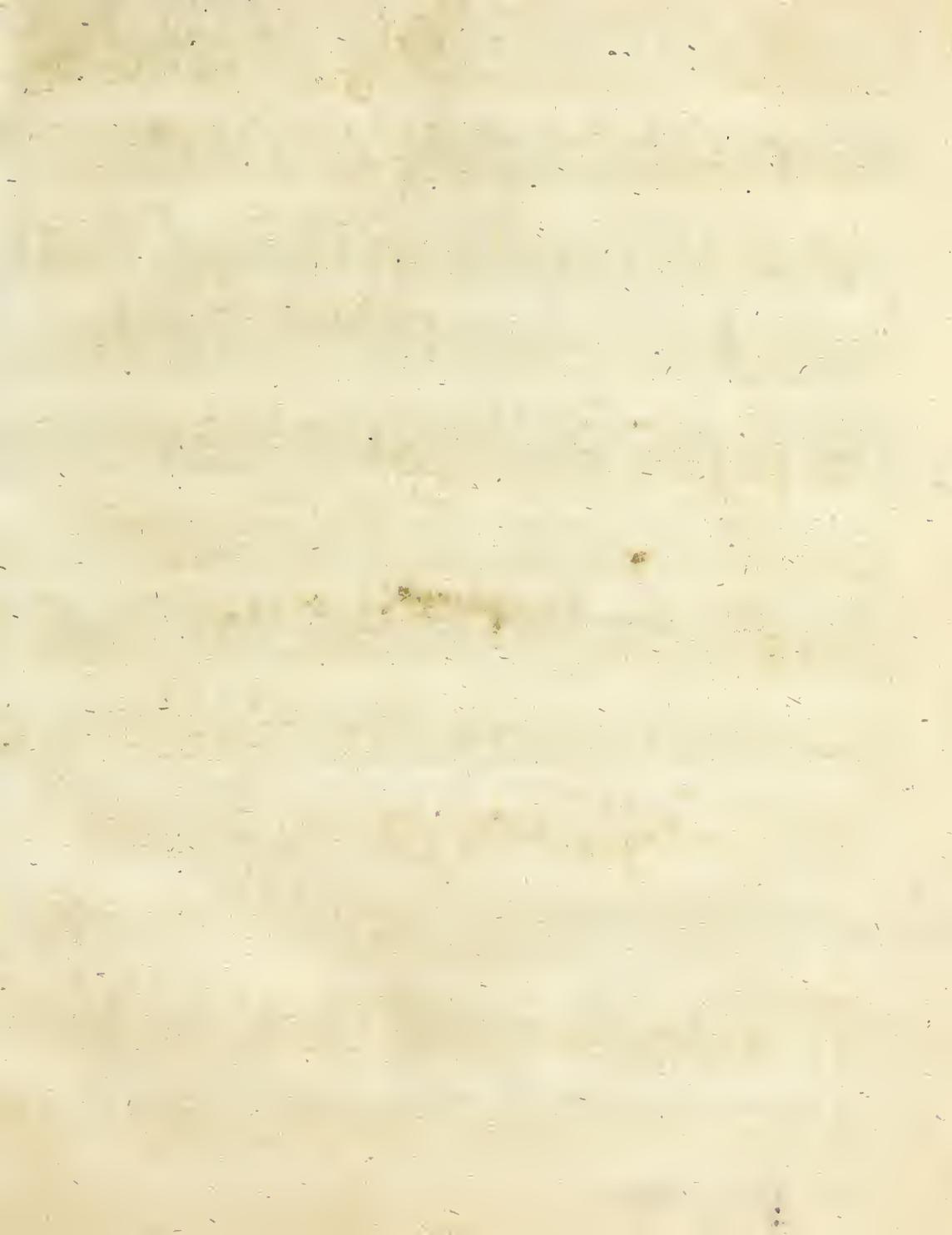
β) Sprungweise. Hier kann man ohne auf die verdeckte Quinten Acht zu haben, so wohl in den äußersten als mittelsten Stimmen von einer unvollkommenen Quinte zu einer vollkommenen gehen, wenn es die Harmonie erlaubt, und keine falsche Relations entstehen, und der Sprung nicht zu groß ist; Fig. 48. Die grossen Sprünge in gerader Bewegung zu verhüten, muß man in vielstimmigen Sachen zwischen den äußersten Stimmen allezeit die widrige Bewegung vorziehen, wenn der eine Sprung auch grösser würde. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen sprungweise zu gehen, geht ebenfalls an, Fig. 49. und 50. wenn sonst wider den Satz in Ansehung der Relation und in Ansehung des Sprunges an sich nichts einzuwenden ist. Von einer vollkommenen zu einer übermäßigen sehe man den Gang bey Fig. 51. Von einer übermäßigen auf eine unvollkommene läßt es sich nicht springen, es geschehe denn wie bey Fig. 47. (a).

1) Anmerkung.

Zu den Quinten von verschiedener Gattung kann man folgende zwei Octaven von verschiedener Gattung, die ich aber nicht vertheidigen will, hinzufügen. Fig. 52.

2) Anmerkung.

Zwei falsche Quinten können in gerader und widriger Bewegung hintereinander gemacht werden. Fig. 53. So viel für diesesmahl von den Quinten und Octaven. Was wider Vermuthen übergangen seyn mögte, oder sonst noch hin und wieder erinnert werden, und zur Erläuterung oder Bestätigung mancher Anmerkung dienen könnte, soll alles zu seiner Zeit nachgeholt werden. Man kann von gewissen Quintengängen annoch die kritischen Briefe über die Tonkunst, 91. 92. und 94. Brief, nachlesen.



TAB. I.

f.i. 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 (a) (b) (c) (d)

32 33 34 35 36 37 38

fund. 6# fund. 7 fund. 9 9

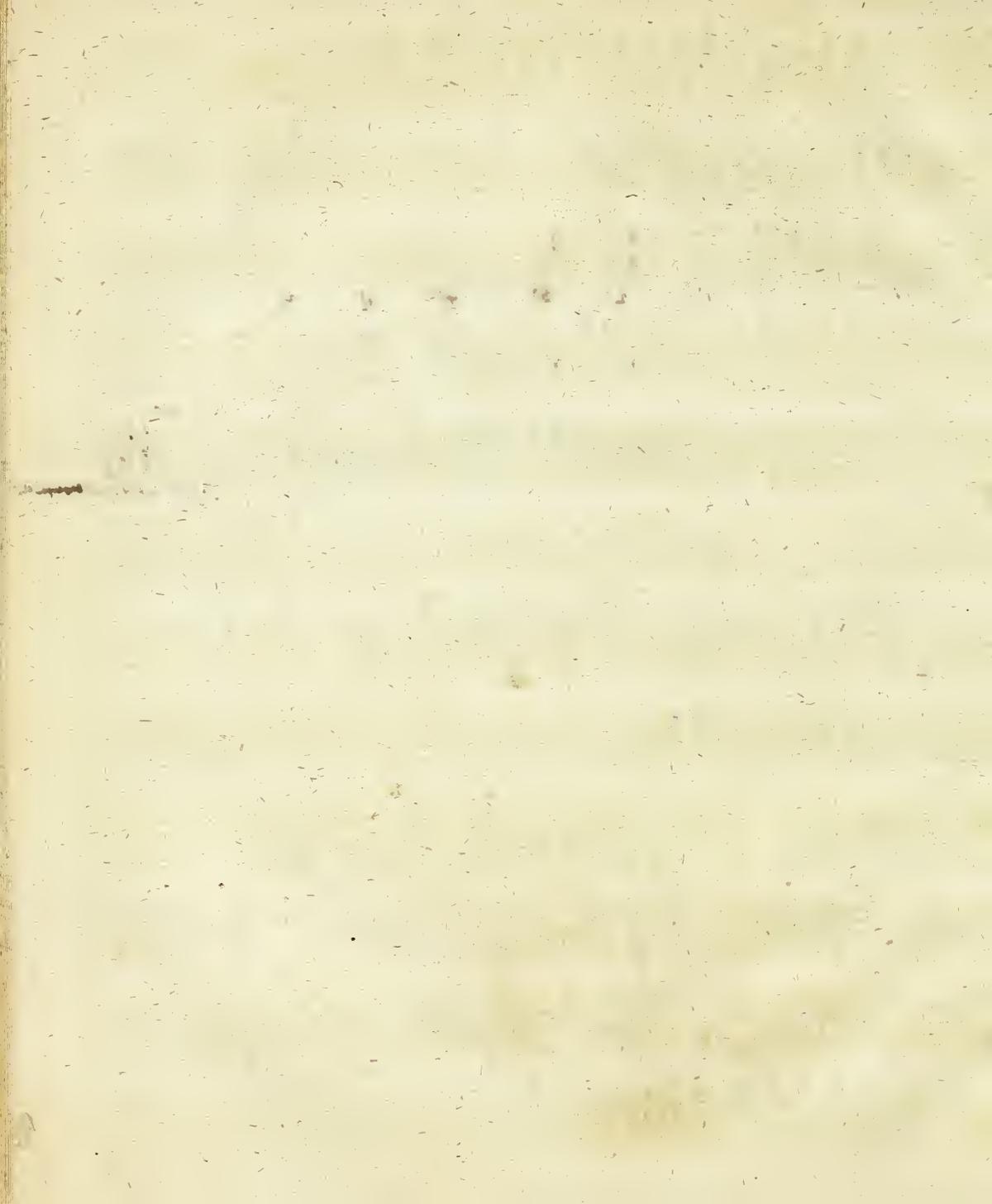
39 40 41 42 43 44 45 46 47 (a) (b) 48

49 50 51 (a) (b) (c) (d) (e) 52 53 54 (a) (b) (c) (d) (e)

male male

55 56 57 58 59 60

57 60 (Hand 94.10)



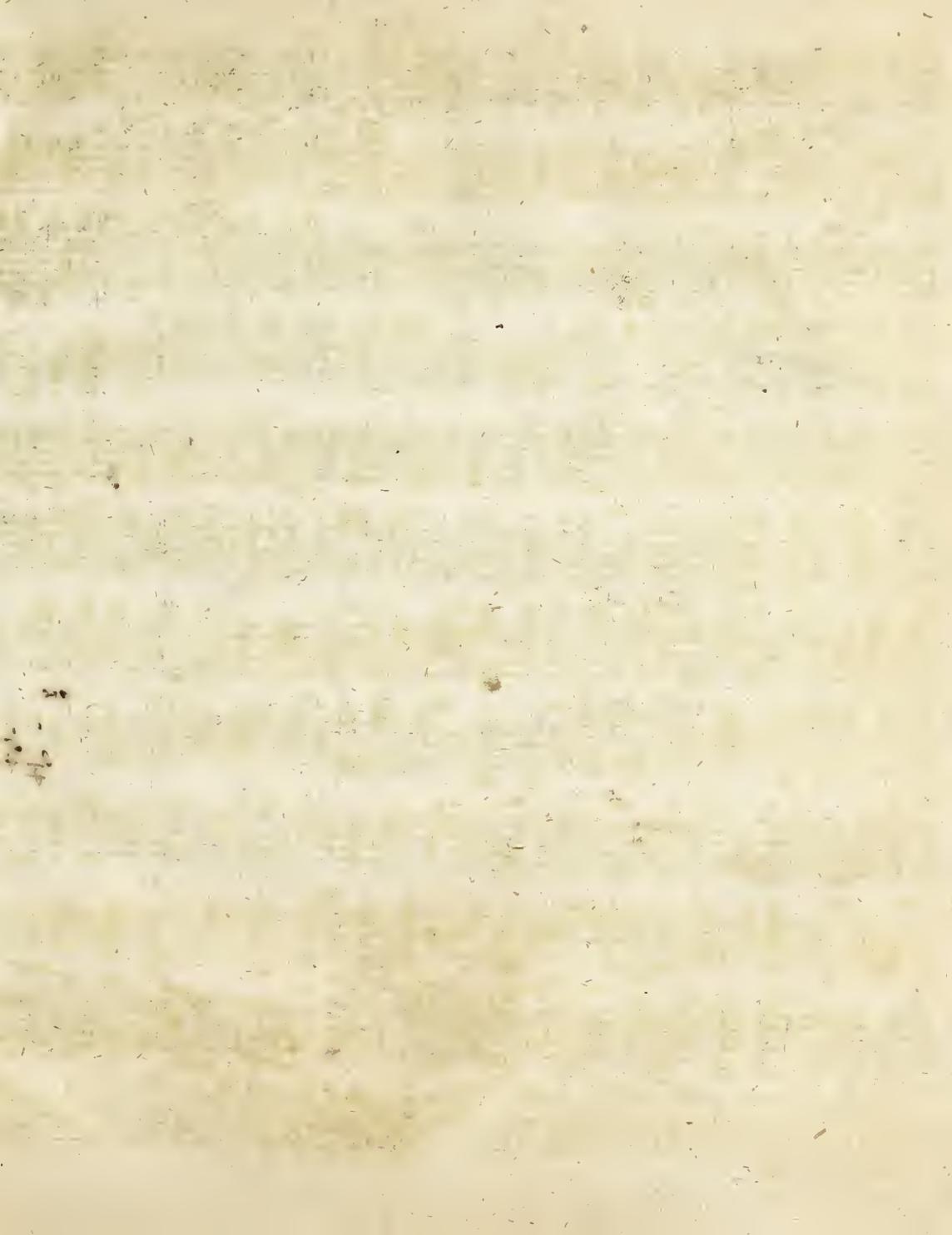


Fig. 1. 2 3 4 5 TAB. III. 6 7 8

9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 oder 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29

30 31 32 $\frac{2}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{3}$ 33 34 35 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$

36 37 oder 38 39 40 41 oder

42 43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53

54 55 oder 56 57 cet

58 59 60 61 62 63 64 65 66 67

68 69 70 $\frac{7}{4}$ 71 72 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ 73 74

Measures 1-5 of the musical score. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with mostly quarter and eighth notes. Measure numbers 1, 2, 4, and 5 are indicated above the top staff.

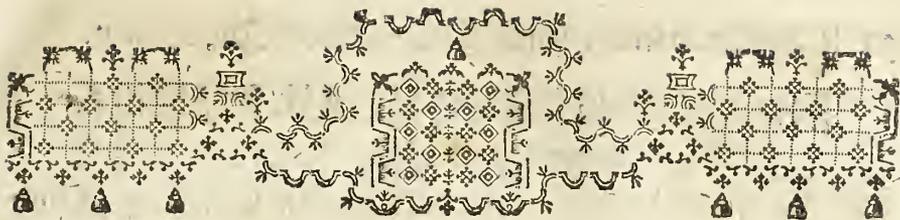
Measures 6-8 of the musical score. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 6, 7, and 8 are indicated above the top staff.

Measures 9-12 of the musical score. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff includes the instruction *Battiferri* written below the staff. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the top staff.

Measures 13-15 of the musical score. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated above the top staff.

Measures 16-17 of the musical score. The top staff features a melodic line with slurs and accents, including sub-measures (a), (b), (c), and (d). The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 16, 17, and 14 are indicated above the top staff.

Measures 18-20 of the musical score. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated above the top staff.



Fortsetzung
 des II. Abschnitts
 von der harmonischen Fortschreitung
 der Intervallen.



Es wird aus dem ersten Theile des Handbuchs, Seite 49. an noch be-
 kannt seyn, wie wir diesen zweyten Abschnitt von der harmo-
 nischen Fortschreitung der Intervallen in drey Absätze un-
 terschieden, um in solchen die Fortschreitung der Cons-
 sonanzen, der Dissonanzen und Pseudoconsonanzen zc.,
 jede besonders, zu untersuchen. Wegen Mangel des Raums hat aber nur
 der erste Absatz, wiewohl nicht einmahl vollständig, abgehandelt werden
 können, indem man bey der Erklärung der ersten Hauptregel der Conso-
 nanzen hat müssen stehen bleiben. Wir haben folglich nicht allein den
 zweyten und dritten Absatz, sondern noch zuvörderst die drey übrigen Re-
 geln von der Bewegung der Consonanzen hieselbsten zu erklären, um das
 durch den ersten Absatz zu ergänzen. Es folget hiemit also eine

Fortsetzung des I. Absatzes des II. Abschnitts.

a) Erklärung der zventen Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen, oder von der Fortschreitung der Octave, des Einklangs oder der Quinte zu einer Terz oder Sexte.

Die Hauptregel heist: von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen geht man durch alle drey Bewegungen. Hieraus fließen folgende besondere Regeln:

1. Regel. 1) Von der Octave oder dem Einklange kann man in die
Tab. I. grosse und kleine Terz gehen, α) durch die Seitenbewegung, Tab. I.
Fig. 1. β) Durch die Gegenbewegung, Fig. 2. γ) durch die gerade Be-
wegung. Fig. 3.
2. Regel. 2) Von der Quinte kann man in die grosse und kleine Terz
gehen, α) durch die Seitenbewegung. Fig. 4. β) Durch die Gegenbe-
wegung. Fig. 5. γ) Durch die gerade Bewegung. Fig. 6.
3. Regel. 3) Von der Octave oder dem Einklange kann man in die
kleine und grosse Sexte gehen, α) durch die Seitenbewegung, Fig. 7.
β) durch die Gegenbewegung. Fig. 8. γ) durch die gerade Bewegung.
Fig. 9.
4. Regel. 4) Von der Quinte kann man in die kleine und grosse Sexte
gehen, α) durch die Seitenbewegung, Fig. 10. β) durch die Gegenbe-
wegung, Fig. 11. γ) durch die gerade Bewegung. Fig. 12.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1) Man kann nicht sagen, wie es viele Alten zu thun pflegten, daß die bey Fig. 13. befindliche und andere ihnen ähnliche springende Fortschreitungen der Octave in die Terz oder Sexte an sich tadelhaft sind. Indessen sind sie doch in verschiednen Fällen bey voller Harmonie in den äussersten Stimmen nicht bequiem zu gebrauchen, es wäre denn zwischen zweyen Absätzen, am Ende des einen, und am Anfange des andern. In den Mittelstimmen und in der galanten Schreibart hat man gar nichts dawider einzuwenden. Die Ursache, warum viele dieser Fortschreitungen

tungen in den äussern Stimmen nicht bequem zu gebrauchen sind, ist, Tab. 1. theils, weil alle Stimmen fast zu gleicher Zeit springen müssen, wenn die Harmonie voll seyn soll, oder, weil zu viele harmonische Lücken bleiben, und der Satz leer wird, wenn man nicht mit allen Stimmen springen will.

2) Aus der Octave in die grosse Terz oder Decime zu gehen, 2. An-
 bey stufenweise aufsteigendem Diskant und stufenweise absteigen- merkung.
 dem Basse, wurde in dem Falle bey den Alten verboten, wenn zu
 der Octave die grosse Terz genommen, und dadurch ein mi-
 gegen fa oder ein so genanntes unharmonisches Verhältniß, wo-
 von wir an einem andern Orte reden werden, verursacht ward.
 Man findet indessen dergleichen Sätze sowohl bey alten als neuen
 Scribenten, Fig. 14. (a) Tab. I. Hingegen ist nichts wider diese
 Fortschreitung zu erinnern, wenn die Octave mit der kleinen Terz
 begleitet wird. Fig. 14. (b). Die chromatischen Gänge bey Fig.
 14. (c) sind gut, ihrer unharmonischen Relation ungeachtet.

3) Was bey der Anmerk. 1. von Sprüngen zweyer Stimmen 3. An-
 aus der Octave in die Terz oder Sexte gesaget worden, gilt auch merkung.
 von verschiedenen Sprüngen der Quinte in die Terz oder Sexte.
 Fig. 15. Tab. I. Man hat indessen sowohl hier als dort auf die
 Modulation und die Art der Harmonie zu sehen, die bey die-
 sen Fortschreitungen gebraucht werden soll, als vermittelt
 welcher ein an sich unbequemer Gang öfters verbessert werden kann.
 Wenn z. E. die bey Fig. 16. befindliche Fortschreitung von der
 Octave oder der Quinte in die Sexte vom Masson unter die schlim-
 men gesetzt wird: so hat er in dem Falle bey Fig. 17. einiges Recht,
 wegen der nicht gar zu besten Auflösung der Septime. Hingegen
 hat er Unrecht, wenn es wie bey Fig. 18. (a) und b) gehalten wird.
 Indessen kann ein Subject jenes öfters in der Fuge erfordern.
 Man wende diese Anmerkung auf ähnliche Fälle an.

4) Die bey Fig. 19. befindlichen stufenweise Fortschreitungen 4. An-
 aus der Quinte in die Terz bey ungerader Bewegung, sind merkung.
 durch den Gebrauch der besten Scribenten alter und neuer Zeit, wie-
 der das Verbot gewisser Theoretiker, die sich mit der Praxi nicht
 gar zu glücklich abgaben, genungsam gesichert.

74 II. Abschn. von der harmon. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. I.

B) Erklärung der dritten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, oder von der Fortschreitung der Terz oder Sexte zur Quinte oder Octave.

Die Hauptregel heist: von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen gehet man durch die Gegen- oder Seitenbewegung. Hieraus fließen folgende besondere Regeln:

1. Regel. 1) Von der grossen oder kleinen Terz zur Octave oder dem Einklange kann man gehen a) in der Seitenbewegung, Tab. I. Fig. 20. b) in der Gegenbewegung. Fig. 21. Thut man solches in der geraden Bewegung, so entstehen verdeckte Octaven. Fig. 22. Von dergleichen Fortschreitungen werden keine, als die bey Fig. 23. (a) wo die Oberstimme eine Stufe, und die unterste eine Quarte aufwärts steigt, in den äussersten Stimmen geduldet. Hingegen können auch die übrigen in den Mittelstimmen bey voller Harmonie nicht vermieden werden. Prinz erlaubet annoch die bey Fig. 23. (b) befindliche Fortschreitung in den äussersten Stimmen bey voller Harmonie. Es muß aber eine von den Mittelstimmen alsdenn in ungerader Bewegung gegen den Bass fortgehen.
2. Regel. 2) Von der kleinen oder grossen Sexte zur Octave oder dem Einklange gehet man, a) durch die Seitenbewegung, Fig. 24. b) durch die Gegenbewegung. Fig. 25. Geschicht solches in der geraden Bewegung, so entstehen daraus verdeckte Octaven, welche nur in Mittelstimmen geduldet werden. Fig. 26. Doch können die bey Fig. 27. und 28. befindlichen auch in den äussersten Stimmen, wegen der in ungerader Bewegung dagegen arbeitenden Mittelpartien, bey voller Harmonie Statt finden.
3. Regel. 3) Von der kleinen oder grossen Terz zur Quinte gehet man a) durch die Seitenbewegung, Fig. 29. b) durch die Gegenbewegung. Fig. 30. Geschicht solches in der geraden Bewegung, so entstehen daraus verdeckte Quinten, womit es wie mit den eben erklärten verdeckten Octaven beschaffen ist. Fig. 31. Doch ist zuvörderst die bey Fig. 32. befindliche Fortschreitung, wo die Oberstimme eine Secunde, und die Unterstimme eine Quarte abwärts geht, nicht allein sehr gewöhnlich,

lich, sondern auch erlaubt; und die bey Fig. 33. und 34. befindlichen Tab. I. Gänge können, wegen der in der Gegenbewegung zwischen den äussersten Stimmen arbeitenden Mittelpartien, in gewissen Fällen, wo es sich nicht anders thun lässt, ebenfalls entschuldiget werden. Man siehet, daß man bey dergleichen Bewegung der äussersten Stimmen, allezeit auf die Modulation, die Harmonie und die Mittelstimmen zu sehen hat. In wenigstimmigen Sätzen taugen allerdings dergleichen Gänge nicht, den Gang bey Fig. 34. ausgenommen, der der erträglichste darinnen ist.

4) Von der kleinen oder grossen Sezte zur Quinte gehet man 4. Regel.
 a) durch die Seitenbewegung, Fig. 35. β) durch die Gegenbewegung, Fig. 36. Geht es folches in der geraden Bewegung, so entstehen verdeckte Quinten; mit denen es, wie mit den vorigen beschaffen ist. Fig. 37. Doch wird der bey Fig. 38. befindliche Gang, wo der Diskant stufenweise, und der Bass eine Terz steigt, auch in den äussersten Stimmen zur Noth gut geheissen. Die bey Fig. 39. und 40. stehenden Exempel findet man bey einigen Scribenten ebenfalls in den äussersten Stimmen, und müssen die Mittelpartien alsdenn den Gang gut machen.

Anmerkungen.

1) Die stufenweise Fortschreitung aus der grossen Terz I. An-
 in die Quinte, wenn die Oberstimme eine kleine Secunde steigt, merkung-
 und die Unterstimme eine grosse Secunde fällt, wird wegen des unharmonischen Querstandes nicht gut geheissen, Fig. 41. (a) ob man gleich bey den besten Scribenten dergleichen Exempel findet. Es ist damit wie mit der Fortschreitung der Octave zur Quinte in der Gegenbewegung bey Fig. 41. (b) beschaffen, welche wegen der den Bass begleitenden grossen Terz, und des daher entstehenden unrichtigen Verhältnisses ebenfalls nicht gebilligt wird. Dieses ist ohne Zweifel die Ursache. Denn wider die Art, als dieser Gang bey c) gehandhabet wird, ist nichts einzuwenden. Verbietet man übrigens die Fortschreitung bey Fig. 41. (a) mit einigem Recht, so ist es hingegen unrecht, diejenige Fortschreitung zu verbieten, wo die Oberstimme einen ganzen Ton steigt, und die Unterstimme nur einen halben Ton abwärts geht. Fig. 42. Der Gang von der kleinen Terz in die Quinte bey stufenmäßiger widrigen Bewegung, Fig. 43. ist keinem Streite unterworfen, und sehr gut.

76 II. Abschn. von der harmon. Fortschreit. der Intervallen.

2. An-
merkung.
Tab. I.

2) Von den bequemen Fortschreitungen der Serte in die Quinte in ungerader Bewegung werden die bey Fig. 44. in einem vielstimmigen Sate ausgenommen. Die bey Fig. 45. ist im Nothfall zu dulden. In den Mittelstimmen ist alles gut.

3. An-
merkung.

3) Von etwas unbequemen Fortschreitungen der Serte zur Octave bey voller Harmonie, in den äussern Stimmen findet man Exempel bey Fig. 46. Die bey Fig. 47. und 48. werden von vielen verworfen, und von andern glücklich gebraucht; in den Mittelstimmen ist alles gut.

γ) Erklärung der vierten Hauptregel:

Von der Fortschreitung einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen, oder von dem Gebrauche der Terzen und Serten unter sich.

Die Hauptregel heist: Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen, gehet man durch alle drey Bewegungen. Hieraus fliessen folgende besondere Regeln:

1. Regel.
Tab. I.

1) Von einer Terz zur andern kann man gehen α) in der Seitenbewegung, Tab. I. Fig. 49. β) in der Gegenbewegung, Fig. 50. γ) in der geraden Bewegung, Fig. 51.

2. Regel.

2) Von einer Serte zur andern kann man gehen α) in der Seitenbewegung, Fig. 52. β) in der Gegenbewegung, Fig. 53. γ) in der geraden Bewegung, Fig. 54.

3. Regel.

3) Von einer Terz zur Serte geht man α) in der Seitenbewegung, Fig. 55. β) in der Gegenbewegung, Fig. 56. γ) in der geraden Bewegung, Fig. 57.

4. Regel.

4) Von einer Serte zur Terz geht man α) in der Seitenbewegung, Fig. 58. β) in der Gegenbewegung, Fig. 59. γ) in der geraden Bewegung, Fig. 60.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1) Zwey grosse Terzen können wohl sprungweise, aber nicht stufweise auf einander folgen, weil in diesem letztern Falle ein unharmonisches Verhältniß entsteht, wie man Fig. 1. Tab. II. siehet. Doch werden

werden dergleichen Fortgänge grosser Terzen in stufenweiser Bewegung oft aus Noth, oft eines Affects wegen zugelassen. Mit denjenigen springenden Terzen, worinnen ein unharmonisches Verhältniß steckt, ist es wie mit den stufenweise gehenden beschaffen. Fig. 2. Doch sind einige von der Art, daß sie schlechterdings fehlerhaft sind, und nicht gebraucht werden können. Fig. 3. Man muß bey allen diesen Sachen die Regeln der guten Modulation und die Folge von Harmonien vor Augen haben. Doch in den Mittelstimmen bey voller Harmonie setzet es in diesem Punkte weniger Schwierigkeiten.

2) Da die Sexten nichts anders als umgekehrte Terzen sind, so kann man alles, was von der Fortsetzung der Terzen stufenweise, gesagt ist, auf die Sexten appliciret werden. Dem zu Folge können die bey Fig. 4. stufenweise fortgehende kleine Sexten nur zur Noth, oder eines Affects wegen, geduldet werden. Mit den springenden Sexten bey Fig. 5. worinnen ein unharmonisch Verhältniß steckt, ist es wie mit den stufenweise gehenden bewandt. Doch sind einige von der Art, daß sie gänzlich fehlerhaft sind. Fig. 6. Doch in den Mittelstimmen können sie zur Noth statt finden.

2. Anmerkung.

3) Der Veränderung wegen ist es gut, die kleinen und grossen Terzen, und umgekehrt, die Sexten wechselsweise zu gebrauchen, sprung- und stufenweise.

3. Anmerkung.

4) Bey voller Harmonie darf man in den äussersten Stimmen, weder mit den Terzen, noch mit den Sexten, noch mit der Terz in die Sexte, noch mit der Sexte in die Terz, zu weite Sprünge machen. Nur in Mittelstimmen und in wenigstimmigen Sätzen gehen dergleichen springende Fortschreitungen an. Ueberhaupt ist alles in den Mittelstimmen zur Noth erlaubt, ausgenommen keine Octaven und Quinten in gerader Bewegung. Daß aber die Mittelstimmen für die Singstimme sangbarer gesetzt seyn müssen, als für Instrumente, d. i. daß sie in leichtern Intervallen fortgehen müssen, versteht man ohne Erinnerung. Doch dieses gehört zur Lehre von der melodischen Fortschreitung der Intervallen, und habe ich es nur deswegen bemerkt, um die den Mittelstimmen ertheilte Erlaubniß nicht etwann zu weit auszudehnen, oder in einem unrechten Verstande zu nehmen. Bey dem allen ist es aber auch in

4. Anmerkung.

der

78 II. Abschn. von der harmon. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 2. **W** der Instrumentalmusik gut, wenn die Mittelftimmen nicht in zu schweren und unschicklichen Intervallen abgefaßt sind.

In Ansehung aller verbotenen Gänge überhaupt, offenbare Quinten und Octaven ausgenommen, ist annoch zu merken, daß man in den gebrochenen Sätzen der freyen Schreibart, sich dieserwegen ohne Tadel viele Ausnahmen erlauben kann, wie die bey Fig. 7. 8. 9. 10. befindlichen Exempel zeigen. In dem Exempel bey Fig. 11. findet man auch die Quarte, wovon in den folgenden Absätzen gehandelt werden wird, in einem gebrochenen Satze.

Zweiter und dritter Absatz:

Von der Fortschreitung der Pseudoconsonanzen, der Pseudodissonanzen, und der Dissonanzen an sich.

Sch nenne ein an sich consonirendes Intervall alsdenn eine Pseudodissonanz, wenn es, in der Verbindung mit gewissen andern Intervallen, als eine Dissonanz gehandhabet wird, z. E. die vollkommene Quinte in dem Sertquintenaccord, die kleine und grosse Terz, in dem Quattertenaccord, u. s. w. als welche Intervallen gegen den Baß vollkommen consoniren, mit einer der übrigen Stimmen aber in widrigem Verhalte stehen, und also dissonant werden. Hieher gehöret auch die vollkommene Quarte, ein zwar an sich, aber nur schwach consonirendes Intervall, und welche deswegen nur (1) in den Mittelftimmen unter sich bey consonirender Harmonie, und (2) in einigen dissonirenden Sätzen, z. E. im Terzquartenaccord, im Secundenaccord u. c. als eine Consonanz gehandhabet werden und ihren Gang nehmen kann, wohin sie will, im Sertquartenaccord hingegen als eine Dissonanz gehandhabet werden, in Tressi anschlagen, und in Arsi sich auflösen muß, wenn sie nicht im Durchgange gebraucht wird.

Anmerkung.

Anmerk.

Von der Tressi und Arsi, oder dem guten und schlimmen Theile ist in meiner Anleitung zum Clavierspielen zur Gmüthe gehandelt worden, wohin ich also den Leser verweise.

f. 1.

TAB. V.

Handwritten musical notation for measures 1 through 7. The notation is written on two staves (treble and bass clefs). Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 are indicated above the notes. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Handwritten musical notation for measures 8 through 16. Measure numbers 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated above the notes. The word "it" is written above measure 16. The word "pro" is written below the staff between measures 15 and 16. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for measures 17 through 20. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated above the notes. The word "it." is written above measures 18 and 19. The notation shows a continuation of the complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for measures 21 through 24. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated above the notes. Measure 22 is marked with "(a) (b)". The notation includes some handwritten annotations and a circled measure.

Handwritten musical notation for measures 25 through 28. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated above the notes. The notation continues with complex rhythmic patterns and includes some handwritten annotations.

Handwritten musical notation for measures 29 through 30. Measure numbers 29 and 30 are indicated above the notes. The notation concludes with complex rhythmic patterns.

Handwritten note: This is the original manuscript
Allegro: molto (1850)

TAB. VI.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar tablature (fingerings and fret numbers) written below the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 53 indicated above the notes. Some measures are further subdivided into parts labeled (a), (b), (c), (d), and (e). Handwritten annotations in various colors (red, blue, black) provide additional instructions or corrections, including phrases like "v. f.", "v. f. 144 f. 11.", "6656 fig. 125 (13)", and "v. f. 144 f. 11.". The piece concludes with the initials "I. Th." in the bottom right corner.

I. Th.

