

Handbuch

bey dem

Generalbasse

und der

Composition

mit zwey= drey= vier= fünf= sechs= sieben= acht

und mehrern

Stimmen.

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Zwenter Theil,

Nebst IX. Kupfertafeln.

Berlin,

verlegt von Gottlieb August Lange. 1757.

ထွက်ပြန်

၁၉၁၇

အိန္ဒိယသမ္မတနိုင်ငံ

၁၉၁၇

အိန္ဒိယသမ္မတနိုင်ငံ

အိန္ဒိယသမ္မတနိုင်ငံ

၁၉၁၇

အိန္ဒိယသမ္မတနိုင်ငံ

၁၉၁၇

အိန္ဒိယသမ္မတနိုင်ငံ

၁၉၁၇

၁၉၁၇

၁၉၁၇

၁၉၁၇

Er. Hochedelgebohrnen,

dem Königl. Preuß. Capellmeister,

H E R R

Carl Heinrich Graun.

Hochedelgebohrner,
Insunders
Hochzuehrender Herr Capellmeister,



Ich werde mich für diesesmahl von der Gewohnheit einer Zuschrift entfernen, und wie wenig würde es mir auch Ew. Hochedelgeb. Bescheidenheit erlauben, Ihnen eine Lobschrift vor Augen zu legen? Dero unvergleichlichen Werke, die die Welt zu Mustern des Geschmacks nimmt, sind Ihren erhabenen Verdiensten die beredteste Lobschrift, und ein Bildniß von Ihnen zu entwerfen, ist nur einer glücklichern Feder als der meinigen erlaubt. Ich begnüge mich, unter dem allgemeinen die Grösse Ihrer Kunst überall begleitenden öffentlichen Beyfalle, die schmeichelnd ausdrückenden Töne in der Stille zu bewundern, womit Sie die Gemüther der Hörer zu fesseln, und die vortreflichsten Poesien zu verschönern, gewohnt sind. Nur der schöpferischen Muse eines Grauns war der Vorzug vorbehalten, mit gleich glücklichem Erfolge auf der lyrischen Bühne die Ohren zu entzücken, und im Tempel die Herzen zu rühren, und an beyden Orten die Pracht der rein-

sten Harmonie mit den feinsten und ausgesuchtesten
Zügen einer beständig neuen und schönen Melodie
zu vereinigen.

Wenn ich mir die Freiheit nehme, **Em. Hoch-**
edelgeb. gegenwärtiges Buch zu überreichen, so hätte
ich allerdings Ursache, solches mit den furchtsamsten
Händen zu thun. Meine mir annoch anfliebende Schwä-
che ist mir selbst nur allzusehr bewusst, und wie sehr habe
ich zu besorgen, daß meine Sätze und Meinungen nicht
durchgehends **Deroselben** Genehmhaltung haben
werden. Allein ich bin kühn genug, aus Liebe zur
Wahrheit, das strengste Urtheil nicht zu scheuen,
und ich werde es mir nie für eine Schande halten, eine
von mir gehegte Meinung zu widerrufen, so bald ich
überzeuget bin, daß ich eine falsche Meinung geheget.
In dieser Verfassung unterwerfe ich gegenwärtige
Blätter **Em. Hochedelgeb.** unparteyischem Urtheile,
als welchem ich den Beifall von hundert andern, die
mir ohne Prüfung Recht geben, aufzuopfern bereit
bin. Ich hoffe aber, Ihnen hiedurch zu gleicher
Zeit von derjenigen vollkommenen lebhaften Hochach-
tung einigermaßen einen Beweis zu geben, mit wel-
cher ich die Ehre habe zu seyn

Em. Hochedelgeb.

Berlin, den 30. September

I 7 5 6.

ganz ergebenster Diener,
Marpurg.



Vorbericht.

Ich habe hiemit das Vergnügen, dem Publico den zweyten Theil meines Handbuchs vor Augen zu legen. Da mir die Vielheit der Materien, und die Verbindlichkeit, ein so wenig unvollständiges Handbuch, als möglich, zu liefern, nicht erlaubt haben, die Lehre des Generalbasses und der Composition damit zu schließen: so soll annoch ein kleiner dritter Theil nachfolgen, worinnen alles übrige, was annoch an diesem Handbuche fehlet, abgehandelt werden soll. Dem dritten und letzten Theile aber wird alsdenn zugleich ein von vielen verlangtes vollständiges Hauptregister über alle drey Theile beygefüget werden. Ich empfehle meine Bemühungen der geneigten Beurtheilung vernünftigen Tonmeister.

Inhalt.

Fortsetzung des II. Abschnitts von der harmonischen Fortschreitung der Intervallen. Seite 71.

Fortsetzung des I. Absatzes des II. Abschnittes. Seite 72.

Erkklärung der zweyten 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. 72.

Erkklärung der dritten Hauptregel: Von der Fortschreitung einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen, oder von der Fortschreitung der Terz oder Sexte zur Quinte oder Octave. 74.

Erkklärung der vierten Hauptregel: Von der Fortschreitung einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen, oder von dem Gebrauch der Terzen und Sexten unter sich. 76.

II. und III. Absatz: Von der Fortschreitung der Pseudoconsonanzen, der Pseudodissonanzen und der Dissonanzen an sich. 78.

Diese Fortschreitung kann auf dreyerley Art geschehen:

1) Vermittelt des Durchganges. 82.

2) Vermittelt des Wechselfanges. 83.

3) Vermittelt der Rückung. 86.

I. Artikel. Von der Septime. 89.

II. Artikel. Von der Secunde. 114.

III. Artikel. Von der falschen Quinte und der übermäßigen Quarte. Seite 118.

IV. Artikel. Von der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte. 122.

V. Artikel. Von der übermäßigen Sexte und der verminderten Terz. 125.

VI. Artikel. Von der verminderten Sexte und übermäßigen Terz. 127.

VII. Arz

*) Die erste Hauptregel: Von der Fortschreitung einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen, oder von dem Gebrauche des Einklangs, der Octave und der Quinte, ist im I. Theile des Handbuchs, Seite 51. abgehandelt worden.

Inhalt.

VII. Artikel. Vom verminderten und übermäßigen Einklang, in-
gleichen von der übermäßigen und verminderten Octave. 128.

VIII. Artikel. Von der None. 129.

IX. Artikel. von der Undecime. 139.

Anmerkung. Von der Terzdecime sehe man Seite 186. 1. An-
merkung.

IV. Absatz. Von der Aufhaltung, Zertheilung, Versetzung der Har-
monie, Verwechselung der Stimmen und Versteckung der Auslö-
sung. 145.

V. Absatz. Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der
freyen Schreibart. 151.

III. Abschnitt. Von der Verdoppelung der Intervallen. 160.

I. Artikel. Von der Verdoppelung der Consonanzen überhaupt. 161.

II. Artikel. Von der Verdoppelung der eigentlichen harmonischen
Dreyklänge und der daraus vermittelst der Verkehrung abstam-
menden Sätze. 162.

III. Artikel. Von der Verdoppelung der uneigentlichen harmoni-
schen Dreyklänge, und der vermittelst der Verkehrung davon ab-
stammenden Sätze. 173.

IV. Artikel. Von der Verdoppelung der Intervallen in dissoniren-
den Sätzen. 178.

V. Artikel. Von der Verdoppelung der Dissonanzen. 187.

IV. Abschnitt. Von der Bezieserung der Accorde im Generalbasse. 190.

I. Absatz. Von der Bezieserung der harmonischen Dreyklänge, und
der davon abstammenden Sätze. 196.

II. Absatz. Von der Bezieserung der Septime, und der davon ab-
stammenden Sätze. 198.

III. Absatz. Von der Bezieserung der None, Undecime und Terz-
decime. 201.

Fortse-

S. 2.

Eine Pseudoconsonanz nenne ich ein an sich dissonirendes Inter- Tab. 2.
vall, womit aber in gewissen Vorfällen als mit einer Consonanz umge-
gangen wird, z. E. die falsche Quinte 2c.

Von diesen Pseudocon- und Pseudodissonanzen wird in dem Artikel
von den Dissonanzen zugleich mit gehandelt werden. Wir wollen allhier
nichts mehr als den Gebrauch der Quarte, in so weit sie von der Un-
decime unterschieden ist, berühren.

Es hat die Quarte aber in den Mittelstimmen unter sich alle mög- Von der
liche Freiheit, die nur eine Terz oder Serte haben kann. Man kann nem- Quarte.
lich ihrer viele in einer Reihe hintereinander wegsetzen, sprung- und stufen-
weise, in steigender und fallender Progression. Tab. II. Fig. 12. 13.
item 19 & 21. in den Mittelstimmen.

Wenn sie in dem Sertquartenaccord gegen den Bass steht, so
kann sie zwar in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung sprung- und
stufenweise, steigend oder fallend angeschlagen werden, ein Umstand, wo-
durch sie von neuem von der Undecime unterschieden wird. (Man sehe den
1 Theil dieses Handbuchs, Seite 21. 22.) Hingegen muß sie allezeit ent-
weder eine Stufe unter oder über sich gehen, um sich aufzulösen,
noch ein Umstand, wodurch sie sich von der Undecime unterscheidet, welche
allezeit unter, aber nicht über sich geht.

Exempel von einer freyanschlagenden und unter sich gehenden
Quarte findet man bey Fig. 14. Tab. II.

Exempel von einer frey anschlagenden und über sich gehenden
Quarte findet man bey Fig. 15. (a)

Anmerkungen.

1) Bey dem zweyten Exempel unter der Fig. 14. siehet man, wie
der Bass um einen kleinen halben Ton steigt.

1. An-
merkung.

2) Einige Tonkünstler, die sich nicht bereden können, daß die
Quarte frey anschlagen könne, wollen in einige Exempel, als
Fig. 14. und 15. davon vorgebracht sind, durchaus eine Art der
Bereitung hineinzwingen. Sie sagen, daß in der vor der Quar-
te vorhergehenden Harmonie, welche insgemein der Dreyklang auf
der vierten Sayte des Tons, oder der Sertenaccord auf der Me-
diante, oder auch auf der sechsten Sayte des Tons ist, schon die
Marp. Handbuch. 2 Theil. 2. An-
merkung. Quarte

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

Tab. 2.

Quarte vorhanden, ob gleich nicht ausgedrückt ist. Wie aber, wenn vor dieser Quarte der Dreyklang auf der zweyten Tonsante, wie bey Fig. 15. (a) so gleich im ersten Exempel, vorhergeht? In diesem Accorde ist ja augenscheinlich die Quarte nicht vorher enthalten.

3. Anmerkung.

3) Mit der Resolution der Quarte über sich machen es eben diese Tonkünstler nicht besser. Sie sehen solche als eine Verwechslung der Stimmen an. Es ist wahr, daß solche in dem Falle, wenn der Bass liegen bleibt, Statt finden kann. Aber wie, wenn der Bass um einen Grad abwärts geht? Wo bleibt da die Verwechslung der Partien? Man sehe Fig. 16. (a) und die Grundharmonie, worauf sich das zweyte Exempel gründet bey (b). Wir führen diese letztere deswegen an, damit man aus dem Sextquartenaccord, der hier ausdrücklich verlangt wird, keinen Secundenaccord mache. Will man eine Verwechslung der Stimmen sehen, so findet man dergleichen bey Fig. 15. (b). Man bleibe also doch nur in Ansehung des freyen Anschlages der Quarte und ihrer Auflösung über sich in zweystimrigen Sätzen bey dem, was die Ohren hören, und mache sich nicht so künstliche, obwohl unnütze Vorstellungen mit den Augen.

Schon in den Lehrbüchern unserer Alten findet man Exempel von der Auflösung der Quarte über sich, ob sie gleich irrige und unrichtige Begriffe davon hatten, wie man aus den Exempeln bey Fig. 17. sehen kann. Denn diese Quartan, die zur Harmonie des Secunden- und Quartterzenaccords gehören, brauchen nichts weniger als einer Auflösung, und kann man sie, ohne in die geringste Keckerey zu verfallen, ganz sicher gebrauchen, so wie man bey Fig. 18. sieht. Melodie und Harmonie sind zweyerley Dinge. Die Exempel der Alten in diesem Stücke zeigen weiter nichts, als daß sie der Quarte in dem Terzquarten- und Secundenaccord erlaubt, ihren Gang zu nehmen, wohin sie wolle. Mehrere Exempel von der Quarte, die in den Secundenaccord zu Hause gehören, sehe man bey Fig. 19. 20. 21. Exempel, die sich auf den Terzquartenaccord gründen, findet man bey Fig. 22.

4. Anmerkung.

4) In mehrstimmigen Sätzen kann die Quarte, wenn der Bass eine Terz steigt, auf die Octave herabgehen. Fig. 23.

5) Vor

II. und III. Abschn. von der Fortschreit. der Pseudoconson. 81

- 5) Vor der Quarte geht öfters die falsche Quinte her. Fig. 24. 5. 6. Anmerkung.
- 6) Die Progression bey Fig. 25. wo bey terzweise heruntergehendem Basse, in die Quarte hinauf gesprungen wird, ist verwerflich und deswegen verboten.
- 7) Unter die verbotne abentheuerliche Quartengänge gehören die bey Fig. 26. Hingegen sind die Gänge bey Fig. 27. erträglich, und deswegen erlaubt. Noch besser aber sind dergleichen Sätze, wenn die übermäßige Quarte mit der vollkommenen abwechselt. Fig. 28. 7. Anmerkung.
- 8) Die Quarte kann einen halben Ton über sich in die übermäßige Quarte gehen, welche hernach nach ihrer Art resolviret. Fig. 29. 8. Anmerkung.
- 9) In den bey Fig. 30. befindlichen Exempeln wird die Auflösung der Quarte durch eingeschobne Accorde aufgehalten; aber endlich geschieht sie doch, obwohl in dem ersten Exempel mit verwechselten Stimmen. 9. Anmerkung.
- 10) Öfters geht die Quarte vor der Undecime her, und präpariret sie. Allsdenn kommt sie in Ursi zu stehen. Fig. 31. 10. Anmerkung.
- 11) Wie die Quarte sonst im Durchgange gebraucht werden könne, siehet man bey Fig. 32. 11. Anmerkung.
- 12) In contrapunctischen Sachen wird die Quarte gänzlich der Undecime gleich tractiret, und wird sie nicht allein vorbereitet, sondern auch unter sich aufgelöset. Fig. 33. Wird sie aber bey vollstimmiger Harmonie verdoppelt, so muß alsdenn eine Stimme über sich, und die andere unter sich gehen. Fig. 34. 12. Anmerkung.
- 13) Keine Stimme kann gegen die Quarte aufhören, ausgenommen, wenn es in den Mittelstimmen unter sich geschieht. 13. Anmerkung.

§. 3.

aus dem Folgenden zu sehen, dass

Die Fortschreitung der Dissonanzen kann auf dreyerley Art geschehen:

- 1) Vermitteltst des Durchganges.
- 2) Vermitteltst des Wechselganges.
- 3) Vermitteltst der Rückung.

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

Wir wollen alle drey Arten der Fortschreitung nach einander untersuchen, und bemerken also, wie eine Dissonanz gemacht wird

(1) Vermittelst des Durchganges.

§. 1.

Wenn zu eben derselben Harmonie zwey verschiedene Noten hintereinander in der Melodie gemacht werden, wovon die letztere nicht in der Harmonie enthalten ist: so nennet man dieses Verfahren in Absicht auf die letztere Note einen Durchgang. Da die letztere von den beyden Noten also allezeit auf den Nachschlag fällt, so kann man die durchgehende Noten durch Noten beschreiben, die in den Nachschlag fallen.

§. 2.

Es können aber die durchgehenden Noten so wohl consoniren als dissoniren.

Consonirende durchgehende Noten findet man bey Fig. 1.
Tab. 3. Die Haupt- oder Grundnote des Gesanges findet man bey Fig. 2.

Dissonirende durchgehende Noten siehet man bey Fig. 3.
Der Hauptgesang stehet bey Fig. 4.

Die durchgehende Noten sind in den Exempeln allezeit mit einem Sternchen bemerket.

§. 3.

Von durchgehenden Dissonanzen in Noten von grösserm Werthe wird an einem andern Orte das nöthige vorkommen. Vorläufig sehe man ein Exempel von einer durchgehenden Septime bey Fig. 5. und von einer durchgehenden Secunde bey Fig. 6. In zweystimrigen Sachen sind die Durchgänge in grossen und langsamem Noten nicht zulässig. *Das ist das was die Dissonanzen ist ja schon gesagt.*

§. 4.

Man soll nicht von der Hauptnote sprung- sondern stufenweise auf die durchgehende Note gehen. So heist die Regel, welche aber oft eine Ausnahme leidet. Es ist zu weitläufig, gewisse bestimmte Regeln hievon zu geben. Das beste ist, daß man sich in guten

scri

Scribenten umsiehet, und sich in diesem Punct practisch unterrichtet. Tab. 3. Doch wollen wir einige böse und gute hieher gehörige Exempel beybringen. Erstere siehet man bey Fig. 7. letztere bey Fig. 8. (a). Das Hauptwerk kömmt hierbey darauf an, daß, wenn man eine Hauptnote in kleinere Noten zertheilen will, man zuvörderst wohl acht gebe, welche Noten in der Harmonie enthalten sind, und daß, wenn man hernach auf eine durchgehende Note springet, man solcher sogleich eine aus der Harmonie entlehnte Note stufenweise nachfolgen lasse, so wie man solches bey den Fig. 8. angeführten guten Exempeln siehet. Uebrigens ist es gar wohl erlaubt, von einer durchgehenden Note auf eine folgende Hauptnote zu springen. Fig. 8. (b).

Anmerkungen.

1) So wie die Note, welche gegen die andere aus der vorhandnen, oder doch dabey supponirten Gegegenstimme, in kleinere Noten vertheilt wird, den Namen einer melodischen Grund- oder Hauptnote führt: So werden alle die kleinern Noten, worinnen sie zertheilt wird, Nebennoten genennet. Diese Nebennoten sind nun in der Harmonie entweder enthalten, oder nicht. Sind sie darinnen enthalten, wie bey Fig. 9. so heißen sie harmonische Nebennoten. Sind sie nicht darinnen enthalten, so heißen sie entweder durchgehende oder Wechselnoten, (von welchen letztern bald gehandelt werden wird) nach der Beschaffenheit, von welcher sie sind. 1. Anmerkung.

2) Vermittelt des consonirenden geschwinden Durchganges kann man eine Dissonanz in dem ungleichen Contrapunct ohne Fehler auflösen. Fig. 10. 2. Anmerkung.

3) Es ist nicht erlaubt, eine Stimme auf einer dissonirenden durchgehenden Note schweigen zu lassen. 3. Anmerkung.

Man sehe die Anmerkungen zu den Wechselnoten, wo man noch verschiedenes hieher gehöriges findet.

(II) Vermittelt des Wechselganges.

§. I.

Der Wechselgang ist das Gegentheil vom Durchgang, und besteht darinnen, daß, wenn zu eben derselben Harmonie zwey verschiedene Noten

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

Tab. 3. Noten hintereinander in der Melodie gemacht werden, die erstere davon nicht in der Harmonie mit enthalten ist. Eine Wechselnote ist also eine solche Note, die statt der Hauptnote auf den Anschlag fällt. So wie der Durchgang die Hauptnote verkürzt, so hält der Wechselgang sie hingegen auf, oder er verzögert sie.

§. 2

Diese Wechselnoten können nicht allein dissonant, sondern auch consonant seyn.

Dissonirende Wechselnoten findet man bey Fig. II. Tab. III. Sie sind, wie die durchgehenden, mit Sternchen bezeichnet. Der Hauptgesang stehet bey Fig. 12.

Consonirende Wechselnoten findet man bey Fig. 13. Der Hauptgesang stehet gleich dabey.

Zu merken ist,

daß die consonirenden Wechselnoten bloß nach der einen, vorhandnen Gegenstimme, und nicht nach dem ganzen Concert, alhier betrachtet werden, als nach welchem die Consonanzen, womit der Wechselgang geschieht, allerdings zu Dissonanzen werden.

§. 3.

Was in Absicht auf die Grösse der Figuren von den durchgehenden Noten (S. 3. voriger Nummer,) gesagt ist, gilt auch von dem Wechselgange, daß man nemlich in zweystimrigen Sachen die grossen langsamen Noten nicht dazu nehmen müsse. Von Dissonanzen in einem mehrstimrigen Satz, die mit einem Wechselgang eine Aehnlichkeit haben, wird an seinem Orte gehandelt werden.

§. 4

Man soll von der vorhergehenden Note nicht auf die folgende Wechselnote springen, sondern stufenweise gehen. Diese

Regel leidet so gut ihre Ausnahme als die vom Durchgange, und ist es gut dieserwegen practische Sachen durchzusehen. Man sehe gute Exempel bey Fig. 14. böse bey Fig. 15. Das Hauptwerk kömmt darauf an, daß, wenn man von einer vorhergehenden Note auf eine Wechsellnote

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

springet, man dieser soaleich stufenweise die Hauptnote, oder eine andere harmonische Nebennote nachfolgen lasse; das ist, daß man nicht von der Wechselnote auf die Hauptnote etc. springe. Diese Regel leidet keine Ausnahme. Tab. 3.

Anmerkungen.

1) Daß eine Dissonanz in eine Wechselnote eigentlich resol-
viren könne, ist falsch. Wohl aber kann es uneigentlich ge-
schehen. Denn wer kennet die Harmonie, und siehet nicht, daß
in dem Exempel bey Fig. 16. die Auflösung der Septime durch
Verwechselung der Harmonie figürlich aufgehalten wird, und solche
mitnichten auf das mit einem Zeichen bemerkte Aechttheil; sondern
auf die letzte halbe Note a erst geschieht? In dem Exempel bey Fig.
17. wird die Auflösung ebenfalls durch die bezeichnete Wechselnote
aufgehalten; und geschieht solche in die Terz c. Mehreres von
dergleichen figürlichen Aufhaltungen oder uneigentlichen Resolutio-
nen wird an einem andern Orte vorkommen.

2) Auf eine durchgehende Note kann gar wohl eine Wechselnote
folgen. Fig. 18. 2. An-
merkung.

3) Es ist ganz wohl erlaubt, gegen eine Wechselnote eine Stim-
me eintreten zu lassen. Fig. 19. Auch wohl gegen eine durch-
gehende Note, wenn sonst die Modulation nicht darunter leidet.
Fig. 20. 3. An-
merkung.

4) Vor einer Hauptnote können zwey geschwinde Wechselnoten
vorhergehen. Fig. 21. 4. An-
merkung.

5) Nicht allein zwey durchgehende, sondern auch zwey Wechsel-
noten können gegen einander gemacht werden. Fig. 22. Die
durchgehenden Noten sind mit einem einfachen Kreuz, und die
Wechselnoten mit einem Sternchen bemerkt. 5. An-
merkung.

6) Eine harmonische Nebennote und Wechselnote können gegen
einander gemacht werden. Fig. 23. (a) Bey 23. (b) findet man
durchgehende und harmonische, und durchgehende gegen durchge-
hende anschlagen. Bey 23. (c) findet man eben das, und annoch
Wechsel- und harmonische Noten zusammen. 6. An-
merkung.

7) Bey einem gewissen alten guten Harmonisten findet man das
bey Fig. 24. (a) befindliche Exempel. Wie will man solches erklä-
ren? 7. An-
merkung.

Fig. 3. ein Sprüchlein bey
 in der all. güt. Favur
 an die Hand zu legen
 soll folgende:



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

ren? Ich sehe keine andere Art davon ein, als solches auf die Hauptnoten des Gesanges bey (b) zurücke zuführen, und wenn man solche mit nichts als durchgehenden Noten vermehren wollte, so würde es wie bey (c) aussehen. An statt nun dasselbe in eben dieser Bewegung vorzutragen, werden die Puncte bey (a) weggelassen, woraus alsdenn, vermittelt einer harmonischen Freiheit, diese besondere Folge von Harmonien nothwendig erwächst. In des sel. Herrn Capellmeisters Bachs Werken findet man nicht allein ähnliche, sondern auch unzählige Exempel von ganz andrer Art, wohin ich den Tonbesüßnen verweise.

III. Vermittelt der Rückung oder Syncopation.

S. 1.

Wenn eine Note auf eben derjenigen Stufe dergestalt wiederhohlet wird, daß sie aus einem schlimmen Tacttheile in einen guten versetzt wird: so nennet man solche Versetzung eine Syncopation oder Rückung.

S. 2.

Diese Rückung kann entweder mit erneuetem Anschlage, wie Tab. 3. bey Fig. 25. Tab. III. oder vermittelt einer Bindung geschehen:

- 1) Durch die eigne Grösse der Noten an sich. Fig. 26. oder
- 2) durch Zusammenziehung zweyer Noten vermittelt des Bindungszeichens. Fig. 27. oder
- 3) durch punctirte Noten. Fig. 28.

In dem ersten Fall, wenn sie mit erneuetem Anschlage geschieht, heißt sie eine freye oder ungebundene Rückung, in dem zweyten Falle, wenn sie vermittelt der Bindung geschieht, eine gebundene Rückung. Jene, die freye, ist nur in der freyen oder so genannten galanten Schreibart erlaubt; dieser, der gebundenen, bedienet man sich überall, wo man will, in Fugen aber und andern contrapunctischen Sachen ist sie schlechterdings und ohne Ausnahme nothwendig.

S. 3.

Da so wohl die consonirenden als dissonirenden Intervallen auf eben derselben Stufe wiederhohlet, und aus einem schlimmen Tacttheile in einen

einen guten Versetzt werden können: So kann die Rückung nicht allein Tab. 3.
dissonirend, sondern auch consonirend seyn: Wir haben es aber
allhier nur mit der dissonirenden Rückung zu thun.

§. 4.

Bei dieser dissonirenden Rückung muß die zu wiederholende Note
bey dem ersten Anschlage noch nicht als eine Dissonanz, sondern als eine
Consonanz gehört werden. Dieses heißt: Man muß die Dissonanz
vorbereiten. In dem zweyten Anschlage führt man sie erst als eine
Dissonanz auf. Dieses heißt: Die Dissonanz anschlagen. Weil
das Ohr aber vermittelt dieser Dissonanz in eine Art von Ungewißheit
und Unruhe gesetzt worden, und solche wieder gehoben werden muß: So
muß die Dissonanz, nach geschehenem Anschlage, sich durch Herunter-
oder Heraufsetzung einer Stufe, in eben derjenigen Stimme, wo
sie gehört worden, wiederum in eine Consonanz verwandeln. Die-
ses heißt: Die Dissonanz muß aufgelöst werden.

§. 5.

Die Fortschreitung der Dissonanzen vermittelt der Rückung, beruht
also auf diesen dreyen Stücken:

- 1) Auf der Vorbereitung,
- 2) Auf dem Anschlage, und
- 3) Auf der Auflösung.

Die Vorbereitung geschieht in Arsi, oder auf einem schlimmen
Tacttheile; der Anschlag geschieht in Thesi, oder auf dem folgenden
guten Tacttheile; die Auflösung geschieht wieder in Arsi, oder auf einem
schlimmen Tacttheile, und zwar Stufenweise, nicht aber Sprungweise,
nemlich eine große oder kleine Secunde tiefer oder höher.

Anmerkung.

In einer Reihe in verschiedenen Stimmen auf einander folgen
der Rückungen, wie bey Figur 29. Tabula III. trägt es sich
zu, daß die hier vorgeschriebne Zeit der Vorbereitung, des An-
schlages und der Auflösung, in einigen Stimmen nicht beobach-
tet wird. Weil aber gleichwohl die erste Rückung in Arsi an-
fängt, und diese nach der Regel fortgehende Rückungen als
Marp. Handbuch. 2. Theil. M Haupt-

r. An-
merkung.

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

Hauptrückungen, die andern aber, die dawider laufen, als **Verbenrückungen** angesehen werden, so hebet solches die gegebene Erklärung von der Rückung, und die von der Zeit derselben gegebne Regel nicht auf. Daß diese Ausnahme wider die Regel auch nur in drey- und mehrstimmigen, nicht aber in zweystimmigen Sätzen statt finden könne, giebt der Augenschein.

S. 6.

Tab. 3. Alle Vorbereitung der Dissonanzen geschieht mit Consonanzen, als mit der Octave, der Quinte, der kleinen und grossen Terz, und grossen und kleinen Serte.

Da die Erfahrung lehret, daß eine liegenbleibende Note, die in dem ersten Satze als eine Consonanz, und in dem andern als eine Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdauerung ihres Klanges vieles von ihrem Uebellaute verlihet: So siehet man leicht die Ursache der Vorbereitung der Dissonanzen ein.

S. 7.

Die Auflösung der Dissonanzen geschiehet ordentlicher Weise in eines von eben vorhin benannten consonirenden Intervallen. Da die Dissonanzen aber nicht von gleicher Härte sind: so kann außerordentlicher Weise eine gelindere Dissonanz in Ansehung einer härtern öfters die Stelle einer Consonanz vertreten, und also auch eine Dissonanz in eine andere aufgelöst werden.

S. 8.

Bei den gebundenen Rückungen ist zu merken, daß die erste von den beyden Noten, welche gebunden werden sollen, nicht von kleinerm Wehrte als die folgende seyn muß, wie z. E. Fig. 30. Tab. III. Sie muß nemlich entweder grösser oder der folgenden gleich seyn. Tab. III. Fig. 31. Nur im äussersten Falle der Noth kann man, doch nicht in zweystimmigen, sondern mehrstimmigen Sachen, wider diese Regel sundigen.

S. 9.

Damit die Auflösung einer Dissonanz durch nichts gehindert und das Ohr vollkommen wieder beruhigt werde: So muß, bey dem Anschlage einer Dissonanz, derjenige Ort, worinn die Auflösung geschehen soll, allezeit

allezeit frey bleiben; d. i. drey oder vier stufenweise auf einander fo'gen: Tab. 4. den Töne dürfen niemahls zusammen gehöret werden. Nur bey dem Nonenacorde kann man im Falle der Noth eine Ausnahme machen. Fig. 1. Tab. IV.

§. 10.

Es giebt gewisse Dissonanzen, die dergestalt beschaffen sind, daß man sie in der freyen Schreibart; aber nicht in *Stilo gravi* unvorbe-
reitet hören lassen kann, wenn man sie nicht vorbereiten will.

§. 11.

Man kann ferner die Auflösung der Dissonanzen manchesmahl aufhalten, und, doch nur in der freyen Schreibart, vermittelst der Verwechslung der Stimmen gar verstecken. Von allem diesem soll gehörig gehandelt werden.

I. Artikel.

Von der Septime.

§. 1.

Die Septime mag groß, klein oder vermindert seyn, so wird sie entweder von der Octave, Quinte, Terz oder Sexte, welche zwey letztern Intervallen nach Beschaffenheit der Modulation groß oder klein seyn können, vorbereitet, und geht, wenn sie die Quinte und Terz nebst der Octave zum Grunde ihrer Harmonie hat, einen Grad, und zwar einen halben oder ganzen Ton, nach Beschaffenheit der Modulation, unter sich. Es braucht aber die Quinte, auch in einem vollstimmigen Satz, nicht allemahl zugegen zu seyn, und kann man an ihrer Statt nach Beschaffenheit der Umstände, die Terz oder Octave verdoppeln. In vielen Fällen thut die Quinte nicht einmahl gut dabey, und in andern erfordert es die Fortschreitung der übrigen Töne schlechterdings, daß man sie weglassen muß. Niemahls aber kann die Septime, oder eine andere Dissonanz weder in einem Grund noch umgekehrten Accorde, verdoppelt werden, theils weil ein schlechterdings unerträglich-er und unmusikalischer Mislaut daraus entstehen würde, theils weil bey der Auflösung garstige Octavenfolgen zum Vorschein kommen würden.

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

Tab. 4. **Al. Exempel von der kleinen und grossen Septime.**
 So wohl die eine als die andere löset sich bey ihrer Heruntertretung, nach der verschiednen Fortschreitung des Basses, in verschiedne Intervalle auf, als

Auflösung in die Terz.

Erstlich in die Terz, wenn der Bass eine Quarte aufwärts, oder, welches einerley ist, eine Quinte abwärts geht, Tab. IV. Fig. 2. (a) (b) (c) (d)

Die Septime steht bey (a) in der Mitte. Wie sie auch unten oder oben stehen könne, wollen wir, des engen Raums im Kupfer wegen, mit Buchstaben zeigen.

| oben | | | unten | | |
|-------|-----|---|-------|-----|---|
| c | c h | c | a g | g | |
| | a g | g | f d | e | |
| | f d | e | c | c h | c |
| D G C | | | D G C | | |

Man kann in Ansehung der Versetzung der Oberstimmen dasjenige nachlesen, was im I. Theile des Handbuchs, Seite 33. davon gelehrt ist, und zur Uebung nicht allein die engern, sondern auch die weitern Versetzungen probiren, indem, nachdem ein Satz wenig- oder mehrstimmig ist, ingleichen nachdem die vorhergehenden Stimmen mehr oder weniger von einander entfernt sind, bald eine engere bald eine weitere Versetzung besser und bequemer ist. Die Glieder der Oberstimmen bey (b) (c) und (d) kann man selbst nach Belieben versetzen.

1. Anmerkung.

Anmerkungen.

1) Wenn die Terz, worauf die Septime herabsteigt, liegen bleibt, und die Fortschreitung des Basses auf eine ähnliche Art, nemlich mit einer steigenden Quarte und fallenden Quinte fortgesetzt wird: So hat man alsdenn eine Folge von Septimen zwischen verschiedenen Stimmen. Man sehe Fig. 3. wo anoch in Ansehung der Proportion, die jedes von den drey Intervallen des Septimenaccords haben kann, die grosse Septime und Terz bey (a), die kleine Septime und falsche Quinte (b), die kl. ine Septime und Terz nebst der vollkomm-

vollkommenen Quinte bey (c), und die kleine Septime nebst Tab. 4. der grossen Terz bey (d) zu merken sind. - Weil der Satz nur vierstimmig seyn soll, so bleibet in einigen Sätzen allezeit die Quinte weg, als für welche darinnen kein Platz ist, und wird an deren Statt die Octave verdoppelt. Da es eiterley ist, in was für einer Stimme die Quinte wegbleibe, wenn die Octave nur wechselsweise zum Vorschein kömmt: So kann man vorhergehendes Exempel auch folgendergestalt einrichten:

| | | | | | | |
|------------|---|---|---|---|---|------|
| d | d | c | c | b | b | cet. |
| b | a | a | g | g | e | |
| g | g | f | f | e | e | |
| Es A D G C | | | | | | |

Mit fals-
lenden
Quinten
und stei-
genden
Quarten

In der erstern Vorstellung bey Fig. 3. wurde die Octave im Nieder- im Basseschlage, und hier wird sie im Aufschlage verdoppelt.

Die Abwechselung der Quinte mit der verdoppelten Terz wird nur in kurzen Septimenfolgen bequem gebraucht. Man sehe Fig. 4. und 5.

2) Da wir den Ort der Vorbereitung in den Exempeln der Septimenauflösungen, allezeit unbesezt lassen, so kann man den ledigen Ort merkung, daselbst mit einer oben benennter Consonanzen willkührlich ausfüllen. Man wolle dieses in der Folge bey allen- ähnlichen Fällen beobachten.

3) In verschiedenen Septimenaccorden findet sich ausser der Hauptdissonanz der Septime, amoch eine Nebendissonanz, nemlich eine falsche Quinte, oder übermäßige Quarte, nachdem die Stimmen gegeneinander liegen. Diese Nebendissonanz brauchet, wenn die Septime gehörig vorbereitet ist, nicht vorher zu liegen. Aber mit der Auflösung ist es in einigen Accorden anders beschaffen. Diese Septimenaccorde, worinnen sich solche Nebendissonanzen finden, sind:

a) Der kleine Septimenaccord auf der Dominante eines Moll- und Durtons, wo in den Oberstimmen das Semitonium Modi, oder die tonbezeichnende Sarte, welche in diesem Accorde die grosse Terz gegen die Bassnote macht, gegen die Septime in

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

dem Verhalte einer falschen Quinte, oder übermäßigen Quarte, nachdem die Lage des Accords ist, stehet, j. E.

| | | | |
|--|-----------------|--|--------------------|
| $\begin{array}{c} a \\ c \\ \text{fis} \end{array} \}$ | falsche Quinte. | $\begin{array}{c} a \\ \text{fis} \\ c \end{array} \}$ | übermäßige Quarte. |
| $\frac{D}{D}$ | | $\frac{D}{D}$ | |

Auf dasjenige Ende dieser Dissonanz, das von der Septime herührt, und welches bey der falschen Quinte der obere Theil, und bey der übermäßigen Quarte der untere Theil ist, brauchet man nun nicht acht zu haben, indem solches aufgelöst ist, so bald die Septime es ist. Hingegen muß das andere Ende, welches von dem Semitonio Modi entspringet, und bey der falschen Quinte der untere Theil, bey der übermäßigen Quarte aber der obere Theil ist, ordentlicher Weise einen Grad über sich resolviret werden, so wie man solches in folgender Vorstellung siehet:

Falsche Quinte.

| |
|--------------------|
| c h (unter sich.) |
| fis g (über sich.) |
| $\frac{d d}{D G}$ |

Uebermäßige Quarte.

| |
|--------------------|
| fis g (über sich.) |
| c h (unter sich.) |
| $\frac{a g}{D G}$ |

Ausserordentlicher Weise aber kann das Semitonium, wenn man in gewissen Umständen dazu genöthigt ist, wohl einen andern Gang nehmen. Solches geschieht alsdenn mittelst einer Verwechselung der Stimmen, als von welchen eine andere Stimme alsdenn den Ort besetzt, wo das Semitonium hinaufsteigen sollte, j. E.

| | |
|---------------|---------------|
| c | h |
| a | g |
| fis | d |
| $\frac{D}{D}$ | $\frac{G}{G}$ |

Eigentlich sollte das fis allhier ins g hinauf, und das a ins d herunter springen. Allein daraus würden Quinten, zum wenigsten Quinten in der Gegenbewegung werden, wenn der Bass eine Quarte aufwärts

aufwärts geht. Ließe man die beyden Mittelstimmen in den Einklang g zusammen gehen, so würde der Satz leer werden. Man läßt das Semitonium also lieber eine Terz herunter steigen, und den Alt die Resolution verrichten. Wie gedachtes Semitonium vermittlest der Voraussahme einer durchgehenden Note im freyen Styl einen halben Ton unter sich gehen könne, wird an seinem Orte vorkommen.

β) Der kleine Septimenaccord auf dem Semitono Modi Maj. ingleichen, auf der Secunda modi minoris, ingleichen auf der Sesta majori einer weichen Tonart, worinnen in den Oberstimmen eine falsche Quinte gegen die Basnote steckt. Das unterste Ende der Nebendissonanz, nemlich der Bass, kann sich allhier hinwenden, wo er will; hingegen muß der oberste Theil der falschen Quinte ordentlicher weise einen Grad unter sich gehen, z. E.

| | | | | | | |
|-----|-----|-----|----------|-----|-----|--------------|
| e | d | e | d d | e | dis | das c geht |
| c | h | c | h h | c | h | immer herum- |
| a | fis | a | a gis | a | fis | ter. |
| Fis | H | Fis | H E cet. | Fis | H | |

4. Es ist kein Fehler, wenn die Septime in der Oberstimme vor ihrer Auflösung einen Uberschlag in die Octave macht. Fig. 6. 4. An-
merkung.

(a) Dieses findet bey allen Arten der Auflösungen statt. Wie die Basnote einen Unterschlag machen könne, siehet man bey (b). Es muß aber sogleich nach dem Unterschlage die Basnote wieder zum Vorschein kommen, ehe man zur Note geht, worauf die Resolution verrichtet wird.

5. Wer den Septimenaccord, als einen Grundaccord, aufzulösen weiß, der weiß auch die vermittlest der Verkehrung und Zusammen- 5. An-
schiebung von ihm abstammenden Sätze aufzulösen. Man merkung.
sehe hievon die Probe in nachfolgenden Exempeln, wo der bey (a) befindliche Septimensatz verwandelt wird bey (b) in einen Sertzenquintenaccord; bey (c) in einen Terzquartenaccord, bey (d) in einen Secundenaccord, bey (e) in einen Nonenaccord, und bey (f) in einen Undecimenaccord.

(a) Septi-

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

(a) Septimenaccord. (b) Sertquintenaccord. (c) Tetzquartenaccord.

| | | |
|-----|---|---|
| c | c | h |
| fis | g | |
| d | d | |
| D | G | |

| | | |
|-----|---|---|
| c | c | h |
| a | g | |
| d | d | |
| Fis | G | |

| | | |
|-----|---|---|
| c | c | h |
| fis | g | |
| d | d | |
| A | G | |

(d) Secundenaccord. (e) Nonenaccord. (f) Undecimenaccord.

| | |
|-----|---|
| a | h |
| fis | g |
| d | d |
| C | H |

| | |
|-----|---|
| c | h |
| a | g |
| fis | g |
| d | d |
| H | H |

| | |
|-----|---|
| c | h |
| a | g |
| fis | g |
| d | d |
| G | G |

Alle diese Sätze können, da wo es die vorhergehende Harmonie erlaubt, einer dem andern substituirt werden. Da wir von den Intervallen der Secunde, None und Undecime an noch in besondern Artikeln sprechen werden: So merken wir nur allhier an, wie

a) Die Quinte im Sertquintenaccord die Septime vorstellt, und folglich darinnen, wiewohl nicht an sich, doch respective, dissonirt. Wenn man diesen Accord also gebrauchen will, so muß die Quinte, zuvörderst als eine Consonanz in dem vorhergehenden Griffe in Arsi aufgeführt, und darauf, nachdem sie sich in Thesi hören lassen, in der darauf folgenden Arsi resolviret werden, und zwar so wie die Septime, nemlich einen Grad unter sich, als:

Die Quinte c geht ins h herab.

| | |
|---|---|
| c | h |
| a | g |
| d | d |
| F | G |

Wenn die Quinte darinnen falsch ist, z. B.

| | |
|-----|---|
| c | h |
| a | g |
| d | d |
| Fis | G |

oder wenn sich in den Oberstimmen eine falsche Quinte oder übermäßige Quarte findet, z. E.

| | | |
|---|----|----|
| c | c | h |
| | as | g |
| | d | d |
| | F | G. |

ingeleichen

| | | |
|---|----|---|
| c | d | d |
| | c | h |
| | as | g |
| | F | G |

So wird es in Ansehung dieser Intervallen gehalten, wie oben in der dritten Anmerkung davon gelehrt ist, indem sich solches auf alle Fälle, wo das eine oder andere von diesen Intervallen ist, anwenden lässt.

Im Vorbeygehen ist zu erinnern, wie es ganz unrecht und falsch ist, wenn von einigen Tonkünstlern die verminderte Quinte eine kleine Quinte genennet wird. Es müßte hieraus folgen, daß die vollkommene Quinte die grosse Quinte wäre, und beyde müßten alsdenn unverändert consoniren. so wie die Terz oder Serte, die, ob sie groß oder klein sind, allezeit unverändert wohlklingen. Da aber dieses nicht geschieht, und die falsche Quinte schlechterdings dissoniret, wie ein jedes gesundes Gehör solches zum wenigsten empfindet, ob man ihr gleich hin und wieder einen consonirenden Fortgang giebt: so siehet man, daß die Benennung der Kleinen Quinte so unschicklich ist, als wenn man die verminderte Octave eine kleine Octave heißen wollte. Auf den Stufen der Octave und der Quinte ist nur ein einziges Intervall, welches consoniret, nemlich die reine Octave und reine Quinte. Alle übrige sind mißlautend. Da die Quarte eine umgekehrte Quinte ist, so hat man aus eben dem Grunde nur eine vollkommene Quarte, aber keine kleine Quarte. Die von einigen irrig so genannte grosse Quarte heißt übermäßig.

β) In dem Quatterzenaccord wird die Septime durch die Terz vorgestellt. Es ist also sowohl in Ansehung der Vorbereitung als Auflösung mit dieser Terz nicht anders als mit der Quinte im vorhergehenden Accorde beschaffen, weswegen wir uns darauf beziehen, ohne solches zu wiederholen. Man sehe folgende Exempel:

| | | |
|---|---|---|
| c | c | h |
| | f | g |
| | d | d |
| | A | G |

| | | |
|---|-----|---|
| c | c | h |
| | fis | g |
| | d | d |
| | A | G |

| | | |
|---|----|----|
| c | c | h |
| | f | g |
| | d | d |
| | As | G. |

γ) In dem Secundenaccord ist die Dissonanz in der Bassnote, nicht aber, wie einige unwissend glauben, in der Secunde drüber.

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

enthalten. So wie nun die Septime vorher liegt und nach dem Ans-
schlage einen Grad unter sich gehet, so muß die Secunde auch im
Basse vorherliegen, und hernach um sich aufzulösen einen Grad un-
ter sich gehen. In Ansehung des Tritoni oder der falschen Quinte,
die sich entweder gegen den Baß oder in den Oberstimmen hieselbst
finden kann, wird es gehalten, wie oben gelehrt ist. Man sehe fol-
gende Exempel:

| | | | | |
|--|------|---|------|--|
| $\begin{array}{ c c } \hline \text{fis} & g \\ \hline d & d \\ \hline a & h \\ \hline \end{array}$ | item | $\begin{array}{ c c } \hline f & g \\ \hline d & d \\ \hline a & g \\ \hline \end{array}$ | item | $\begin{array}{ c c } \hline f & g \\ \hline d & d \\ \hline as & g \\ \hline \end{array}$ |
| $\begin{array}{cc} C & C & H \end{array}$ | | $\begin{array}{cc} C & C & H \end{array}$ | | $\begin{array}{cc} C & C & H \end{array}$ |

Wenn im Secundenaccord die übermäßige Quarte vorhan-
den ist, so kann der Baß, vermittlest einer Verwechslung der Stim-
men, eine Quarte nieder- oder eine Quinte aufwärts ge-
hen, z. E.

| | | |
|---|---------|---|
| $\begin{array}{cc} a & h \\ \hline fis & g \\ \hline d & d \\ \hline \end{array}$ | anstatt | $\begin{array}{cc} a & h \\ \hline fis & g \\ \hline d & d \\ \hline \end{array}$ |
| $\begin{array}{cc} C & G \end{array}$ | | $\begin{array}{cc} C & H \end{array}$ |

Im Accord der falschen Quinte kann der Baß, der ordent-
licher Weise einen Grad über sich gehen sollte, außerordentlicher
Weise, vermittlest der Verwechslung der Stimmen, eine Quarte
steigen, z. E.

| |
|---|
| $\begin{array}{cc} c & h \\ \hline a & g \\ \hline d & d \\ \hline \end{array}$ |
| $\begin{array}{cc} Fis & H \end{array}$ |

Dieser Verwechslungen aber bedienet man sich nur
fürnehmlich in der recitativischen Schreibart.

6. An-
merkung.

6) Um die vorhergehende fünfte Anmerkung desto besser in Aus-
übung zu bringen, wollen wir allhier zwei Exempel in Grundnoten
entwerfen, und daraus allerhand Folgen von Harmonien ziehen.

Grund-

Grundbass.

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

oder in Ziffern

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 |
| C | F | H | E | A | D | G | C |

(aufsteigend) C F H E A D G C

I. Versetzter Bass.

welche beyde eine Reihe abwechselnder Secunden- und Sertquintenaccorde in sich halten, und aus dem Grundbasse entspringen.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 |
| c | a | a | g | g | f | g | c |

II. Versetzter Bass.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 |
| e | e | d | d | c | c | h | c |

III. Versetzter Bass.

welche beyde eine Reihe abwechselnder Terzquarten- und Septimenaccorde enthalten.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 3 | 7 | 4 | 7 | 3 | 7 | 4 | 7 |
| c | c | h | h | a | a | g | c |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 7 | 3 | 7 | 3 | 7 | 3 | 7 | 3 |
| c | f | f | e | e | d | g | c |

Es kostet keine Mühe, noch mehrere Gattungen von abwechselnden Verkehrungen herauszubringen; aber die meisten darunter sind nicht so beschaffen, daß man sie in einem guten reinen Satze mit Bequemlichkeit gebrauchen kann. Wir lassen sie deswegen weg. Alles, was in der Harmonie möglich ist, ist darum nicht gleich gut und brauchbar. Tab. 4.

Wir fahren iho in den Auflösungen der Septime fort, und sehen, wie solche geschieht:

Zwentens in die Quinte, wenn der Bass eine Secunde steigt. Fig. 7. (a) (b) (c). Auflösung in die Quinte.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1) Die Septime steht bey Fig. 7. (a) in der Mitte. Hier sieht man, wie sie auch unten und oben stehen kann.

Unten.

| | |
|-------|-----|
| f | d c |
| | h a |
| | f e |
| <hr/> | |
| G A | |

Oben.

| | |
|-------|-----|
| f | f e |
| | d c |
| | h e |
| <hr/> | |
| G A | |

In den bey (b) und (c) befindlichen Exempel kann man die Glieder der Oberstimmen nach Gefallen selbst versehen. Bey (b) bemerkt man, wie die beyden Mittelstimmen des Dreynklanges auf c, in den Einklang e zusammen gehen, und die Terz dadurch verdoppelt wird. Die Ursache ist, weil, wenn man die in dem Septimenaccorde vorhergehende Terz d auf c hätte herabgehen lassen, alsdenn fehlerhafte Quintenfolgen würden entstanden seyn. Wenn man die Terz nicht verdoppeln will, so muß man von dem vorhergehenden d folgendergestalt in die Quinte g herunterspringen, welches auch gut ist:

| | | |
|-------|---|-----|
| a | a | g |
| | f | e |
| | d | — g |
| <hr/> | | |
| H. C | | |

das d springt eine Quinte herab.

Man merke sich solches f' r alle ähnliche Fälle. Bey (c) ist auch die Terz in dem Accord über as verdoppelt. Die Ursache ist diese, theils weil das in dem Septimenaccord vorhergehende h, welches daselbst gegen f einen Tritonium macht, nach oben gegebenen Anmerkungen ordentlicher Weise über sich geht, theils weil in ordentlichen harmonischen Sätzen das Springen in die übermäßige Secunde nicht erlaubt, sondern ein heßlicher Fehler ist, welches aber geschehen seyn würde, wenn man auf die Octave der Bassnote as hätte heruntersteigen wollen, als:

d e

II. und III. Absatz von den Dissonanzen etc. II 99

| | | | |
|---|---|----|----|
| f | d | c | |
| | h | — | as |
| f | f | | cs |
| G | | As | |

Sprung in die 2. superfl. der nichts taugt.

Wäre der Bass aber A gewesen, so hätte man ebenfalls von der Terz h auf die Octave der Bassnote A folgendermassen ohne Tadel herabgehen können:

| | | | |
|---|---|---|---|
| f | d | c | |
| | h | — | a |
| f | f | | e |
| G | | A | |

Die Terz h geht auf a herunter.

Man wende diese Anmerkung auf alle ähnliche Fälle an.

2) Damit man die Ueblichkeit der Resolution zwischen der auf die Quinte herabgehenden Grundseptime, und den davon abstammenden Sätzen sehe, so folgen zu diesem Ende folgende Exempel.

I. Grunderempel.

| | | |
|---|---|---|
| f | f | e |
| | d | c |
| | h | e |
| G | | A |

II. Grunderempel.

| | | |
|---|---|---|
| a | a | g |
| | f | e |
| | d | g |
| H | | C |

a) Sertquintenaccord.

| | | |
|---|---|---|
| f | d | c |
| | g | a |
| | f | e |
| H | | C |

a) Sertquintenaccord.

| | | |
|---|---|---|
| a | a | g |
| | f | e |
| | h | c |
| D | | E |

β) Tertzquartenaccord.

| | | |
|---|---|---|
| f | h | c |
| | g | a |
| | f | e |
| D | | C |

β) Tertzquartenaccord.

| | | |
|---|---|---|
| a | a | g |
| | d | e |
| | h | c |
| F | | E |

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

γ) Secundenaccord.

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

γ) Secundenaccord.

| | | |
|---|----|-----|
| h | c | |
| f | e | a |
| d | e | |
| A | AG | Fis |

Tab. 4.
Auflös-
fung in
die Septe.

Wir sehen also ferner, wie sich die Septime auflöst
Drittens in die Sexte, wenn der Bass auf eben derselben
Stufe stehen bleibt. Fig. 8. (a) (b) (c) wo man die Sep-
time bald oben, bald in der Mitte findet.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1) Bey (a) ist die Octave, bey (b) und (c) die Terz verdoppelt.
Eine Folge von abwechselnden Septimen und Sextenaccor-
den in einem dreystimmigen Satz zu machen ist etwas leichtes.
Vierstimmig fällt es etwas schwerer. Man sehe Fig. 9. wo man
den Accord der Septime allezeit in seinem ganzen Umfange findet,
nemlich mit der Quinte, und wo man zugleich zweyerley Arten
der Fortschreitungen im Tenore entdeckt, da im Sextenaccord
in den beyden ersten Tacten die Terz, in den beyden letzten hingegen
die Octave des Basses verdoppelt ist. Bey Fig. 10. bleibt die
Quinte aus dem Septimenaccorde weg.

Will man nicht eine gewisse symmetrische Folge in den Partien be-
halten, so kann diese abwechselnde Septimen- und Sextenfolge gar
leicht anders eingerichtet werden.

2. An-
merkung.

2) Die Auflösung der Septime in die Sexte entstehet im Grun-
de aus der Auflösung derselben in die Octave, wovon hernach ge-
handelt wird. Man sehe z. E.

| | | |
|---|---|---|
| | d | h |
| a | a | g |
| | d | d |
| | H | G |

Hier löset sich die Septime in
die Octave auf.

| | | |
|---|---|---|
| | d | d |
| a | a | g |
| | d | d |
| | H | H |

Hier löset sich die Septime
in die Sexte auf.

Da die Auflösung in die Sexte unstreitig besser ist, als die in die
Octave, so siehet man daraus, wie, wider die gewöhnliche Meinung,
ein abstammender Satz öfters besser als derjenige ist, von dem er her-
rühret.

rühret. Mit gewissen Accorden gehöret eben so, z. E. mit dem harten verminderten Dreyklang, der ohne Zweifel von schlechtem Gebrauch in der Praxi ist. Hingegen der von ihm entspringende Satz der übermäßigen Serte thut desto besser.

3) Es ist kein Fehler, wenn der Bass vor der Auflösung der Septime in der Oberstimme, geschwinde die Octave derselben vorhero berührt. Fig. 11. (a) Wie die Oberstimme die Octave der Bassnote vorhero berührt, siehet man bey (b)

3. Anmerkung.

4) Bey Fig. 8. (c) findet man, daß die verdoppelte Terz g gegen das cis auf einer Seite eine falsche Quinte und auf der andern eine übermäßige Quarte macht. In diesem Vorfalle wird, zur Vermeidung einer fehlerhaften Octavenfolge, die entstandne zwiefache Nebendissonanz nur auf der einen Seite als eine Dissonanz behandelt, und dieses geschieht in dem angeführten Exempel zwischen der Oberstimme und dem Alt, wo die Note g, die das obere Ende der ersten Nebendissonanz, das ist, der falschen Quinte macht, einen Grad unter sich geht, während der Zeit das unterste Ende dieser Quinte d. i. die Note cis einen Grad steigt. Auf das g im Tenor, welches gegen die Note cis eine übermäßige Quarte und die zweyte Nebendissonanz macht, wird nicht acht gegeben, indem es genung ist, daß das cis ordentlich resolviret. Man merke sich dieses für alle ähnliche Fälle. Es ist auch nur die falsche Quinte und übermäßige Quarte, die man in gewissen Fällen, so wie hier, verdoppeln kann.

4. Anmerkung.

Wir fahren aniso in den Auflösungen der Septime fort, und sehen wie solche geschieht

Tab. 4.

Viertens in die Octave, wenn der Bass eine Terz unter sich geht. Fig. 12.

Auflösung in die Octave.

Dieses ist die letzte consonirende Resolution der Septime, aber die unsicherste, wegen der im Terzenraum des Basses dazwischen liegenden Octave. Man bedienet sich also selbiger am besten in vollständigen Sachen, und zwar bringet man das Intervall der Septime lieber in die Mitte, als in die äußersten Stimmen. Am sichersten verfährt man mit der Auflösung der Septime in die Octave, wenn man den Terzenraum im Basse zum voraus mit einer Wechselfnote ausfüllt, so wie bey Figur 13. (a) damit der Gelegenheit vorgebeuet werde, vermittelst eines Durchgangs

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

Tab. 4. gangs, so wie e b. y Fig. 13. (b) eine fehlerhafte Octavenfolge hören zu lassen.

Wer übrigens ein gar zu enges Gewissen hat, der verfare wie bey Fig. 14 und 15. Es ist mir zwar bekannt, daß viele das Verfahren bey 14. als eine Auflösung in eine in Petto verstandne Septe ansehen, und zwischen dem a und fis die Septe g supponiren. Indem aber die Harmonie von a zu fis liegen bleibt, und, sobald sich solche ändert, sich das in Petto concipirte Intervallum g sichtbarlich zeigt, so sehe ich nicht ab, mit was für Grunde man allhier eine solche chimärische Auflösung in die Septe behaupten könne. Dem sey nun wie ihm wolle, so sind die beyden Auflösungen bey Fig. 14. 15. legal und untadelich.

Die Auflösung der Septime geschieht ferner

Auflösung in die Septime.

Fünfstens in eine andere Septime, wenn der Baß eine Stufe abwärts geht. Fig. 16.

Eigentlich sollte jede Auflösung einer Dissonanz in eine Consonanz geschehen. Weil aber nicht allein einige Dissonanzen gelinder als die andern sind, sondern noch überdieses diejenigen Dissonanzen, die in Arsin fallen, das Gehör deswegen nicht so sehr beleidigen, als die in Thesi, weil der Accent auf der Thesi liegt: So nimmt man der Veränderung wegen auch die Dissonanzen zu Hülfe, und resolviret nach Gelegenheit eine andere darinnen. Indessen sind im Grunde die dissonirenden Auflösungen nichts anders als Anticipationen oder Vorausnahmen einer durchgehenden Note. Der Baß bewege sich nemlich zu frühel fort. Denn wenn derselbe etwas später fortgienge, so fiel die Resolution ordentlich auf die Septe, wie man bey Fig. 17. siehet.

Auflösung in die falsche Quinte.

Sechstens löset sich die Septime in die falsche Quinte auf, wenn der Baß eine Stufe steigt, oder eine verminderte Septime untersich geht. Fig. 18.

Diese Auflösung entstehet im Grunde aus der Verkehrung der Auflösung in die Septime, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann.

Grund.

$$\begin{array}{c|c} g & \begin{array}{c} g f \\ c d \\ a h \end{array} \\ \hline & A G \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c} g & \begin{array}{c} g f \\ c d \\ a g \end{array} \\ \hline & A H \end{array}$$

In Stylo gravi läßt man die Serte weg, wegen der in Afsi frey anschlagenden Septime zwischen den Mittelstimmen, und verdoppelt lieber die Terz wie bey Fig. 18. im ersten Exempel.

Grundbaß. Versetzter Baß.

Aus dem versetzten Baß entspringen, bey weggelassener Serte, an noch folgende Harmonien.

$$\begin{array}{c|c|c} & \begin{array}{c} c d \\ a h \\ g \end{array} & \begin{array}{c} e \\ c \\ g \end{array} \\ \hline & E D C \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c|c} g & \begin{array}{c} a h \\ g f \\ e d \end{array} & \begin{array}{c} g \\ e \\ c \end{array} \\ \hline & C D E \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c} & \begin{array}{c} c d e \\ a h c \\ e f g \end{array} \\ \hline & G G F E \end{array}$$

Siebtentens löset sich die Septime auf in die übermäßige Quarte, wenn der Baß eine Terz steigt. Fig. 19.

Diese Auflösung entspringet vermittelst der Anticipation einer durchgehenden Note aus der Auflösung der Septime in die Terz, wie man bey Fig. 20. siehet. Man kann es auch folgendergestalt betrachten:

$$\begin{array}{c|c} c & c h \\ \hline & D D-f \end{array}$$

Achtens löset sich die Septime auf in die vollkommene Quarte, wenn der Baß eine Terz aufwärts geht. Fig. 21.

Auflösung in die vollkommene Quarte.

Diese Auflösung wird demjenigen fremde vorkommen, der die Unde eine und. Quarte vermischt. Indessen kann keine andere Harmonie als der Terzquartenaccord, oder Secundenaccord zur Resolution gebraucht werden. Denn die übrigen Fälle, die man bey sonst sehr guten Tonlehrern findet, sind alle etwas zweideutig. Wenn man nemlich das Exempel bey Fig. 22. für eine Auflösung der Septime in die Quarte ausgiebet, so ist solches zwar nach der Harmonie bey Fig. 23. einigermaßen richtig. Hingegen deucht mich, daß die eigentliche hiezu gehörige Harmonie so wie bey Fig. 24. beschaffen

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

Tab. 4. seyn müsse, allwo die Septime sich in eine Quinte verwandelt, bevor sie aufgelöst wird. Betrachtet man folgendes das Exempel figurlich, und supponiret, daß eigentlich die Oberstimme so wie bey Fig. 25. stehen müsse: so fällt alsdenn die Quarte schlechterdings weg, und wird die Septime ordentlich in die Sexte aufgelöst. Das bey Fig. 21. befindliche Exempel entstehet übrigens aus der Auflösung der Septime in die Octave vermittlest der Verkehrung.

Die verminderte Quarte, die einige unter die auflösende Intervallen der Septime setzen wollen, ist nichts weniger als hiezu geschickt. Es dient zu nichts, als etwann die Resolution zu ziehen. Nimmt man z. E. das Figurliche von dem Exempel bey Fig. 26. weg, und sieht es wie bey Fig. 27. an, so giebt es der Muthschein, daß die Auflösung in die Terz geschieht.

Auflösung in die übermäßige Sexte.

Neuntens löset sich die Septime auf in die übermäßige Sexte, wenn der Bass auf eben derselben Stufe bleibt. Fig. 28.

Bei der übermäßigen Sexte kann anstatt des Tritoni, die Terz oder Octave doppelt genommen werden. Fig. 29. 30.

Auflösung in die Secunde.

Zehntens kann sich endlich die Septime in die Secunde auflösen, wenn der Bass eine Quinte aufwärts, oder, welches einerley ist, eine Quarte abwärts geht. Fig. 31.

Diese Art von Auflösung ist nur im Recitativ gebräuchlich. Sie entspringet aus der Auflösung in die Octave, oder Sexte vermittlest der Verkehrung.

Bessere Exempel sind:

| | |
|---|-----|
| d | d c |
| | g c |
| | e e |
| | E B |

in gleichen.

| | |
|---|-------|
| d | d cis |
| | g g |
| | e e |
| | E B A |

Anhang zur grossen und kleinen Septime.

Ehe wir zur verminderten Septime fortgehen, müssen wir annoch sehen, wie die grossen und kleinen Septimen, die wir bishero unter sich resolviren sehen, annoch in gewissen Fällen über sich gehen können.

1) Die

1) Die große Septime auf der Finalsayte kann in Begleitung Tab. 4. tzung der Quinte und Terz einen halben Ton über sich gehen. Der Accord von der kleinen Septime auf der Dominante oder der davon abstammende Terzquartenaccord gehe am besten vor ihr her, und wird sie alsdenn folglich entweder von der Terz vorbereitet, wie bey Fig. 32. (a) oder von der Serte, wie bey (b), und wird sie darauf entweder von der Octave aufgelöstet, wenn der Bass liegen bleibt, wie bey Fig. 32. (a) oder von der Terz, wenn der Bass eine Terz unterwärts geht, wie bey (b). Hievon Versetzungen zu machen, ist keinem zu rathen, der sich auf die Reinigkeit des Satzes befließigt. Sie sind zwar nicht alle von gleicher Unbequemlichkeit, und kann der bey Fig. 33. daraus gezogene Satz noch allezeit passiren. Hingegen sind die Verzögerungen mit dem Secunden- und Terzquartenaccord desto schlechter.

Anmerkung.

Das bey Fig. 34. befindliche Exempel mit abwechselnden grossen und kleinen Septimen enthält keine Auflösungen der Septime über sich, sondern weiter nichts als Ueberschläge, die die Septime macht, ehe sie auf die Serte herabgeht. 1. Anmerkung.

2) Die große Septime auf der Medianten eines Molltons kann annoch in Begleitung der übermäßigen Quinte, wenn man sie nicht unter sich resolviren will, über sich gehen: z. E.

| | | | |
|-----|---|-----------|-----------------|
| h | h | c | Die Septime h |
| gis | a | | geht über sich. |
| e | e | | |
| E | C | A oder C. | |

3) Die große Septime auf der Finalsayte in Begleitung der Undecimae muß allezeit einen Grad über sich gehen: z. E.

| | | | |
|---|---|---|--------------------------------|
| h | h | c | Die Septime wird zur Octave c. |
| g | g | g | |
| f | f | e | |
| G | C | C | |

Bei dieser Resolution über sich braucht der Bass nicht allezeit stille zu stehen, um die Septime in eine Octave zu verwandeln. Er kann auch eine Terz steigen, oder Serte unter sich gehen, wie bey (a) in den

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

Tab. 4. folgenden Exempeln, oder eine Secunde abwärts gehen, wie bey (β), oder eine falsche Quinte tiefer steigen, wie bey (γ), oder eine Terz unter sich gehen, wie bey (δ)

(α)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| g | g g |
| f | f e |
| d | d c |

Die Septime h wird zur Sexte c.

G C E

Der Bass steigt ein Terz.

(β)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| g | g g |
| f | f e |

Die Septime wird zur Secunde.

G C B

Der Bass steigt eine Secunde herab. Ist eine Anticipation.

(γ)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| g | g a |
| f | f e |

Die Septime wird zur falschen Quinte.

G C Fis

Der Bass geht eine falsche Quinte herab.

(δ)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| g | g a |
| f | f e |

Die Septime wird zur Terz.

G C A

Der Bass geht eine Terz herab.

Anmerkung.

Anmerkung.

Es kann sich aber auch die grosse Septime chromatisch in die kleine Septime, wie bey (ε) oder in die verminderte Septime, wie bey (ζ) oder in die falsche Quinte wie (η) herunter resolviren.

(ε)

| | |
|---|-----|
| h | h b |
| g | g g |
| f | f e |

Die grosse Septime h wird zur kleinen Septime b.

G C C

Der Bass bleibt liegen.

(ζ)

| | |
|---|-----|
| h | h b |
| g | g g |
| f | f e |

Die grosse Septime h wird zur verminderten Septime b.

G C Cis

Der Bass steigt um einen chromatischen halben Ton.

(η)

| | |
|---|-------|
| h | h b |
| g | g g |
| f | f e-d |

die grosse Septime h wird zur falschen Quinte b.

G C E

4) Die

4) Die grössse Septime in Begleitung der Aöne auf der Si-
nalfayte geht, nebst der Aöne, die eigentlich heruntergehen sollte, über
sich, und verwandelt sich, nach der verschiedenen Fortschreitung des Bas-
ses entweder in eine Octave, wie bey (θ) oder in eine Secunde wie
bey (ι), oder in eine falsche Quinte, wie bey (κ), oder in eine Terz,
wie bey (λ).

(θ)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| d | d e |

Die Septime wird
zur Octave.
G C C

(ι)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| d | d e |

Die Septime wird
zur Secunde.
G C B

(κ)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| d | d e |

Die Septime wird
zur falschen Quinte.
G C Fis

(λ)

| | |
|---|-----|
| h | h c |
| d | d e |

Die Septime wird
zur Terz.
G C A

5) Daß man die kleine Septime auf der Dominante bey lie-
genbleibendem Basse, über sich in die grössse Septime des Undeci-
menaccordes auflöst, so wie man bey Fig. 35. siehet, ist eine Freiheit
der Meyern, die in einen Orgelpunct und ins Recitativ hingehöret. Die
Verkehrungen aber davon sind nicht alle von gleichem Werthe. Die leid-
lichste ist folgende, welche aber doch nur bey harten Ausdrücken gebraucht
werden kann:

| | |
|---|-------|
| h | a |
| g | d |
| F | F Fis |

Aber hat man an den legalen Auflösungen und Confolgen nicht genug?

6) Man pfleget auch öfters die grössse Septime in Begleitung der
Quinte und Terz, vor ihrer absteigenden Auflöfung, in eine kleine Se-
ptime, wie bey Fig. 36. 37. ja auch unterweilen in eine verminderte
Septime, wie bey Fig. 38. zu verwandeln. Besser aber ist es, wenn
bey diesem Verfahren die grössse Septime von der Quinte und Quarte be-
gleitet wird, so wie bey Fig. 37. 38.

Tab. 4. 7) Man pfleget annoch die kleine Septime außerordentlicher weise in die übermäßige Serte hinauf, und diese alsdenn, wie gehörig, zu resolviren, z. E.

| | | | |
|---|-----|-----|-----|
| d | d | dis | e |
| | h | h | h |
| | gis | a | gis |
| E | | F | E |

(9)

Anmerkung.

Mehrere Arten von Accorden zu finden, worinnen die Septime, die grosse oder kleine, Statt finden kann, muß man sich die Umkehrungen des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords aus dem 1. Theile des Handbuchs bekannt machen. Es verändert aber die verschiedene Begleitung, die sie haben kann, nichts in dem Hauptwesen, und muß sie allezeit, so wie hier gelehret worden, gehändhabet werden. Bey dem Intervall, worinnen die Septime resolvirt, können allezeit verschiedene Harmonien Statt finden.

II. Exempel von der verminderten Septime.

Es wird nicht nöthig seyn, uns eben gar zu lange hiebey aufzuhalten. In den bey denen Auflösungen der grossen und kleinen Septime befindlichen Anmerkungen ist verschiednes enthalten, was man mit nöthiger Veränderung hieselbst anwenden kann. Wir werden indessen die Auflösungen der verminderten Septime hintereinander durchgehen, und merken, wie solche geschieht

Auflösung in Quinte.

erstlich in die Quinte, wenn der Bass einen halben Ton steigt: Fig. 39.

Die Umkehrung dieses Exempels giebet uns die Auflösung der übermäßigen Secunde, nebst verschiednen andern Sätzen:

| | | | | | | | | |
|-----|-----|---|-----|-----|---|-----------|---|---|
| f | f | e | h | c | d | e | h | h |
| | d | c | | gis | a | h | a | a |
| | gis | a | f | f | e | gis | a | f |
| H C | | | D C | | | F F E D E | | |

Accord der grossen Serte mit der falschen Quinte.

Accord der übermäßigen Quarte mit der kleinen Terz.

Accord der übermäßigen Secunde. Zwey

Zweitens löset die verminderte Septime sich in die kleine und große Sexte auf, Auflösung in die Sexte.

a) in die kleine, wenn der Bass liegen bleibt, Fig. 40. (a) Tab. 4.

die Verkehrlungen sind folgende:

| | | |
|--|--|--|
| $\begin{array}{c c} d & d \\ \hline gis & gis \\ f & e \end{array}$ <p>Acc. der großen
Sexte mit
der falschen
Quinte.</p> <p style="text-align: center;">H H</p> | $\begin{array}{c c} h & h \\ \hline gis & gis \\ f & e \end{array}$ <p>Accord des
Tritons mit
der kleinen
Terz.</p> <p style="text-align: center;">D D</p> | $\begin{array}{c c} d & d \\ \hline h & h \\ gis & gis \end{array}$ <p>Auflösung
der übermäßigen
Secunde.</p> <p style="text-align: center;">F F E</p> |
|--|--|--|

Anmerkung.

Wenn man den Bass eine Terz steigen lässt, so löset sich vermittelst der Verkehrung, die verminderte Septime alsdann in die Quarte auf. Fig. 40. (b). Anmerkung.

β) in die große, wenn der Bass vermittelst einer chromatischen Fortschreitung, auf eben derjenigen Stufe, einen halben Ton unter sich geht. Fig. 41.

Verkehrungen.

| | | |
|--|---|---|
| $\begin{array}{c c} gis & g \\ \hline f & e \\ d & d \end{array}$ <p>Accord der großen
Sexte mit der falschen
Quinte.</p> <p style="text-align: center;">H B</p> | $\begin{array}{c c} h & b \\ \hline gis & g \\ f & e \end{array}$ <p>Acc. der übermäßigen
Quarte mit der kleinen
Terz.</p> <p style="text-align: center;">D D</p> | $\begin{array}{c c} d & d \\ \hline h & b \\ gis & g \end{array}$ <p>Accord der übermäßigen
Secunde.</p> <p style="text-align: center;">F F E</p> |
|--|---|---|

Drittens löset sich die verminderte Septime in die Octave auf, wenn der Bass eine Terz unter sich geht. Fig. 42. Auflösung in die Octave.

Auf die Verkehrung dieser Auflösung gründet sich die vorher erklärte Auflösung in die Sexte bey (a) Fig. 40.

Viertens löset sich die verminderte Septime in die Terz auf wenn der Bass vier Stufen steigt. Fig. 43. Auflösung in die Terz.

Diese Auflösung entspringet aus der Auflösung in die Quinte, vermittelst der Verwechslung der Stimmen, da der Bass und eine von den Oberstimmen ihr Intervall unter sich verwechseln. Anmerkung.

110 II. Abschn. von der harmoin. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 5. *sonst ist es in der Anmerkung.*

1 An-
merkung.

Da wir allhier bey Gelegenheit der verminderten Septime zugleich von der übermäßigen Secunde gehandelt haben: so glaube ich, daß hier der Ort ist, einen Fall zu berühren, worinnen die übermäßige Note insgesamt für eine übermäßige Secunde mit Unrecht gehalten wird. Man findet diesen Fall in dem bey Fig. 1. Tab. 5. befindlichen Exempel, wo bey stillstehendem Bass, die Serte auf die Quinte herab geht, und das Semitonium Modi einen halben Ton über sich geht. Entstände dieser Accord aus der Verkehrung der verminderten Septime, so könnte der Bass, weil er die Septime vorstellet, nicht auf seiner Stufe bleiben, sondern müßte einen Grad unter sich gehen; oder die verminderte Septime müßte ~~bleiben~~ liegen bleiben, und als Serte gegen die Finalsaute resolviren können. Dieses aber ist falsch. Es muß also dieser oben besagte Accord einen ganz andern Ursprung haben, und dieser kann kein einziger als der Terzdecimenaccord, und zwar besonders in dem Exempel bey Fig. 1. der Terzdecimenaccord von f seyn; von welchem die Terz, Quinte und Septime abgeschnitten, und nichts als die Note, Undecime und Terzdecime übrig gelassen wird. Die Undecime ist die falschlich so genannte Quarte, und die Terzdecime die Serte. Wer nun weiß, von was für einem Septimenaccord der Terzdecimenaccord auf f herstammt, und die Auflösung der Septime in die Quinte komet, der siehet zugleich die ihrem Ursprunge ähnliche Bewegung aller übrigen Intervallen in besagtem Accord der übermäßigen Note auf der Serte Toni ein. Der Septimenaccord, auf welchen sich der Terzdecimenaccord bezieht, ist der kleine Septimenaccord auf der Dominante des Molltons; worinnen der Bass einen Grad über sich geht, während der Zeit die Septime sich eine Stufe herunter bewegt, und sich in die Quinte auflöset.

d c
h a
gis a

E F

Wenn

Wenn dem $\begin{cases} d \\ h \\ gis \\ e \end{cases}$ unterwärts die Terz c zugefügt wird, so entsteht

bekanntermassen ein Nonensatz daraus. Thut man noch eine Terz unterwärts hinzu, nemlich a so hat man einen Undecimenaccord, und geht man noch eine Terz tiefer, nemlich bis ins f, so hat man den ganzen vollständigen Terzdecimenaccord, von welchem aber, wie gesagt, drey Intervallen als a. c. und e. weggelassen werden. Es

bleibt also nichts als $\begin{cases} d \\ h \\ gis \\ f \end{cases}$ übrig, und dieser Satz löset sich folgender

massen seiner Abkunft ähnlich auf:

| | |
|-----|---|
| d | c |
| h | a |
| gis | a |
| F | F |

Wer einen bessern Grund von diesem Accorde und seiner Auflösung anzugeben weiß, der mache solchen der Welt bekannt. Da ich in der Einleitung etc. des 1. Theils des Handbuchs diese übermäßige Note nach gemeinem Misbrauche selbst eine übermäßige Secunde genennet habe, so will ich solches hiemit widerrufen. Man sehe annoch dieserwegen den folgenden Artikel von der Secunde. Wenn man übrigens das vorhergehende Exempel verkehret, so entstehen folgende merkwürdige Gänge daraus:

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---|-----|---|---|---|
| d | c | c | c | h | c | c | c |
| gis | a | g | a | gis | a | g | a |
| f | f | e | f | f | f | e | f |
| H | C | C | F | D | C | C | F |

Anstatt die Terzdecime auf die Quinte ordentlicher weise herab gehen zu lassen, kann man sie ausserordentlicher weise in die übermäßige Serte hinauf, und diese alsdenn, wie gehörig, resolviren:

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

Tab. 5.

1. Exempel.

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| d | d | dis | e |
| h | h | h | h |
| gis | gis | a | gis |
| E | F | F | E |

2. Exempel.

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| d | d | dis | e |
| h | h | c | gis |
| gis | gis | a | h |
| F | F | F | E |

Die Stimmen übersteigen sich, zur Vermeidung der Quinten.

Man läßt es aber im galanten Styl, (denn in den ernsthaften gehören dergleichen Sätze nicht hin) hiebei noch nicht bewenden, sondern läßt mittelst einer neuen Künsteley den Bass einen chromatischen halben Ton aufwärts steigen, während der Zeit die Oberstimme solches ebenfalls thut, wodurch alsdenn, statt der übermäßigen Sexte, eine grosse erscheint:

1. Exempel.

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| d | d | dis | e |
| h | h | h | h |
| gis | gis | a | gis |
| E | F | Fis | Gis |

2. Exempel.

| | | | |
|-----|-----|-----|-----|
| d | d | dis | e |
| h | h | c | h |
| gis | gis | a | gis |
| E | F | Fis | Gis |

Hier folgen einige Verkehrungen des ersten Exempels.

| | |
|-----|-----|
| gis | a |
| f | fis |
| d | dis |
| H | H |

| | |
|-----|-----|
| gis | a |
| f | fis |
| h | h |
| D | Dis |

| | |
|-----|-----|
| d | dis |
| h | h |
| f | fis |
| Gis | A |

Des zweyten Exempels.

| | |
|-----|-----|
| gis | a |
| f | fis |
| d | dis |
| H | C |

| | |
|-----|-----|
| gis | a |
| f | fis |
| h | c |
| D | Dis |

| | |
|-----|-----|
| d | dis |
| h | c |
| f | fis |
| Gis | A |

| | | |
|-----|-----|-----|
| d | c | h |
| h | a | gis |
| gis | a | e |
| F | Dis | E |

2. Anmerkung.

In folgendem Gange, da die verminderte Septime nicht zu resolviren scheint, indem sie durch einen Sprung in den Triton herabgeht, findet eine Verwechslung der Stimmen bey der Resolution Statt.

Distant

| | | |
|-----------|-----|-------|
| Disfakt f | cis | d |
| Alt h | h | a a-f |
| <hr/> | | |
| Tenor h | e | d |
| Baß Gis | G | f-d |

Tab. 5.

Das e, worauf die Resolution im Disfakt geschehen sollte, findet man im Tenor. Aber nur im freyen Styl haben dergleichen Verwechselungen Statt.

3. Anmerkung.

Die kleine Septime kann vor ihrer Auflösung zur verminderten Septime werden, wenn der Baß einen chromatischen oder kleinen halben Ton heraufsteigt, Fig. 2. Tab. 5. so wie die grosse Septime bey einer ähnlichen Fortschreitung des Basses zur kleinen Septime werden kann. Fig. 3. Tab. 5.

4. Anmerkung.

Wenn die verminderte Septime in die Quinte des harmonischen Dreyklangs resolviret, so kann auf die Octave in diesem Accorde eine Septime durchgehend nachfolgen, so wie man bey Fig. 4. (a) siehet. Aus dieser Folge von Sätzen haben verschiedene galante Gelehrer Gelegenheit genommen, mit Weglassung der Octave und Anticipirung der Septime die bey Fig. 4. (b) mit Ziffern vorgestellte Harmonie zu bilden. Wie solche am besten vierstimmig in der Harmonie gebraucht werden könne, siehet man bey Fig. 5. (a) und (b), wo man, um den Gang der Stimmen, als welche nicht anders als verwechselt werden können, oder sich einander übersteigen müssen, deutlich anzuzeigen, die halben Noten, so wie die Vierteltheile, zu diesem Ende geschwänzet hat. Am besten wird dieser Satz fünfstimmig gebraucht, so wie bey Fig. 6. Ohne diese Übersteigung oder Verwechslung der Stimmen läßt es sich nicht, beyde Septimen hintereinander bequem gebrauchen, zum Exempel:

| | |
|-----|-----|
| e | dis |
| cis | a |
| g | fis |
| Ais | H |

Der Sprung von cis ins a gegen Ais — H
thut nicht gar zu wohl.

II 4 II. Abschn. von der harmon. Fortschritt. der Intervallen

Tab. 5.

5. An-
merkung.

5. Anmerkung.

Die verminderte Septime kann, bey dem um eine Stufe steigenden Basse, durch eine Verzögerung zur Sexte werden, ehe die Auflösung geschieht. Fig. 7. Tab. 5.

6. An-
merkung.

6. Anmerkung.

Ich habe irrendwo den bey Fig. 8. Tab. 5. mit Ziffern angedeuteten Satz gefunden, und welcher also wie bey Fig. 9. soll gemacht werden. Dieser Satz ist sehr schlecht. Will man ihn rein haben, so muß die grosse Septime aus dem Accorde, worinnen die verminderte Septime resolviert, schlechterdings wegbleiben, und es heißen wie bey Fig. 10. In einem viestimmigen Satze könnte die grosse Septime aus, worinnen bey Fig. 9. so ungeschickt hineingesprungen wird, leicht vorbereitet werden, und alsdann die Resolution nebst der Vorbereitung so wie bey Fig. 11. oder 12. geschehen. Allein wer den reinen Satz liebt, wird auch dieses nicht gebrauchen. Warum? Weil diese Arten von Resolutionen aus der Anticipatione Transitus entspringen, und darinnen Octaven verborgen liegen. Sich dessen zu überzeugen, sehe man Fig. 13. 14. Man vermeide also dergleichen irrige Sätze, die mit keiner Versetzung oder Verwechslung entschuldigt und gut gemacht werden können.

Einen andern Satz findet man bey Fig. 15. Auch dieser ist so falsch und schlecht wie der vorhergehende. Im reinen Satze muß die grosse Septime wegbleiben, und die Verzögerung so wie bey Fig. 16. mit der None gemacht werden.

II. Artikel.

Von der Secunde.

§. 1.

Das unveränderliche Merkmal, wodurch sich die Secunde von der None unterscheidet, besteht darinnen, daß bey Auflösung der None sich die Oberstimme eine Stufe fortbewegen muß, und der Bass liegen bleiben kann, und daß gegentheils bey Auflösung der Secunde sich
der

der Bass eine Stufe fortbewegen muß, und die Oberstimme liegen bleiben kann. Ueber dieses ist nicht allein die Harmonie des Nonensatzes von dem Secundenaccorde unterschieden, sondern die Note wird an noch in der Oberstimme, die Secunde aber im Basse vorbereitet. Wer auf diese Merkmalhe nicht Achtung giebet, der läuft Gefahr, alle Augenblicke ein Intervall mit dem andern zu vermischen. Tab. 5.

§. 2.

Da derjenige, der die Septime zu resolviren weiß, auch solches mit der Secunde verrichten kann: so brauchte es zwar hievon keines besondern Unterrichts. Indessen wollen wir, einigen zu gefallen, dennoch von der Secunde besonders handeln.

§. 3.

Man hat dreyerley Secunden, eine kleine, große und übermäßige. Sie sey aber, von was für einer Gattung es sey, so muß das Bassintervall, welches nichts anders als eine umgekehrte Septime ist, und also die Dissonanz macht, vorher liegen, und nach geschehnem Anschlage, eine Stufe, das ist, einen halben oder ganzen Ton, nachdem die Modulation es erfordert, unter sich gehen. Wir handeln zuvörderst von den kleinen und großen Secunden, in welchen die Oberstimme bey der Auflösung des Basses

- 1) zur Terz werden kann, wenn sie liegen bleibt. Fig. 17. Tab. 5. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die Sexte. Sie kann aber auch auf eben derjenigen Stufe bleiben, und doch ihre Proportion verändern. Fig. 18.
- 2) zur übermäßigen Quarte werden kann, wenn sie eine Stufe steigt. Fig. 19. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die falsche Quinte, und geschieht anticipando, indem eigentlich die Stimmen folgender Gestalt gegen einander gehen sollten.

| | | | | |
|----------|--|-----|-----|-----|
| Disfant. | | fis | fis | gis |
| Baß. E | | E | D | |

- 3) zur Quinte werden kann, wenn sie eine Terz steigt. Fig. 20.
- 4) zur falschen Quinte werden kann, wenn sie eine Terz steigt. Fig. 21. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime

116 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 5. in den Triton, und geschieht anticipando, indem eigentlich die Stimmen folgendergestalt gehen sollten:

| | | | | | | | | | |
|----------|--|---|-----|---|------|--|---|---|-----|
| Disfant. | | h | e | d | oder | | h | h | d |
| Baß A | | A | Gis | | | | A | A | Gis |

- 5) zur Serte werden kann, wenn sie eine Quarte steigt. Fig. 22. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in die Terz.
 6) zur Quarte werden kann, wenn sie eine Stufe steigt. Fig. 23. Dieser Gang entspringt aus der Auflösung der Septime in die Quinte, und kann nur im mehrstimmigen Satze bequem gebraucht werden.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1. In der freyen Schreibart kann eine Secunde in die andre gehen. Fig. 24. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der Septime in eine andere, und geschieht vermittelst der Anticipation, wie man bey Fig. 25. siehet.

2. An-
merkung.

2. Es geben zwar die übrigen Resolutionen der Septime annoch allerhand Fortschreitungen der Oberstimme gegen den Baß, bey der Resolution des Secundenaccords an die Hand. Allein sie sind nicht bequem zu gebrauchen.

3. An-
merkung.

3. Wie die von der kleinen Septime auf der Dominante abstammende Secunde außerordentlicher weise einen Grad, und zwar einen halben Ton über sich veschviren könne, ist oben in dem Anhang zur kleinen und grossen Septime Nummer 5. gezeigt worden. In der recitativischen Schreibart lässet man den Baß in eben diesem Secundenaccord öfters einen ganzen Ton über sich, das ist, in die Dominante heraufgehen. Fig. 26. Besser wäre es, wenn man den Baß lieber eine Septime herunterspringen ließe. Allein es ist so eingeführt. Hingegen kann man diese Freiheit in keiner einzigen andern Gattung von Compositionen nachahmen. Es ist darinnen der größte Fehler.

4. An-
merkung.

4. Wie der Baß in dem eben gedachten Secundenaccord vermittelst der Verwechselung der Stimmen eine ganze Quarte unter, oder ganze Quinte über sich gehen könne, ist oben bey der Resolution der Septime in die Terz Pag. 96. gelehret worden.

5. So wie es mit der Secunde in dem Accord $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ beschaffen ist: Tab. 5.
5. An-
merkung.

so ist es auch in allen übrigen Harmonien, wo sie vorkömmt, mit ihr beschaffen. Sie muß nemlich ihren Gang allezeit einen Grad unter sich nehmen, während der Zeit die Oberstimme in eins oben erklärter Intervallen geht.

§. 4.

Von der übermäßigen Secunde im mehrstimmigen Sake ist in dem Artikel von der verminderten Septime zur Gnüge gehandelt worden, wohin ich also den Leser verweisen will. Wir wollen also hier nur kürzlich sehen, wie sie im zweystimmigen Sake am besten gebraucht wird. Da ist nun zu merken, daß während der Zeit der Baß einen halben Ton, oder auch mit supponirter harmonischen Verwechslung der Stimmen, (wovon man die Resolution der verminderten Septime in die Terz, Nummer 4. Pag. 109. nachschlagen kann) eine Quarte unter, oder Quinte über sich gehet, die Oberstimme

- 1) zur Terz werden kann, wenn sie liegen bleibt. Fig. 27. Dieser Gang entspringet aus der Resolution der verminderten Septime in die Serte.
- 2) zur Quarte werden kann, wenn sie um einen Grad steigt. Fig. 28. Dieser Gang entspringet aus der Auflösung der verminderten Septime in die Quinte.
- 3) zur Serte werden kann, wenn sie um einen Grad steigt, und der Baß eine Quarte herab oder eine Quinte herauf geht. Fig. 29.

Anmerkung.

Die bey Fig. 30. 31. und 32. befindlichen Exempel enthalten keine übermäßige Secunde, sondern eine übermäßige Note, nach dem was oben Pag. 110. gelehret worden, und beziehen sich solche auf das dort davon gegebene Exempel. Wir führen sie aber deswegen hier an, weil sie insgemein mißbrauchsweise für übermäßige Secunden angesehen werden.

Tab. 5.

III. Artikel.

Von der falschen Quinte und der übermäßigen Quarte.

§. 1.

Diese beyde Intervallen sind ohne Zweifel die gelindesten Dissonanzen, und kann man dabey nicht sagen, daß das eine an sich mehr oder weniger dissonire, als das andere, weil sie die Octave in zwey gleiche Theile unterscheiden, und folglich das eine so viel als das andere enthält. So ist zum Exempel so viel Raum von e zu b als von e zu ais.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1. Man könnte hier einwerfen, daß das Intervall der übermäßigen Secunde, der verminderten Septime, und einige andere die für sich betrachtet nichts anders im Gehöre sind, als was die kleine Terz und große Seyte sind, noch gelindere Dissonanzen wären. Hierauf aber lässet sich antworten, daß, da die übermäßige Secunde nicht an sich, sondern nur durch das Zukommen andrer Intervallen, dissoniret, man dieses Intervall auch nicht hieher ziehen kann. Allhier ist die Rede von solchen Intervallen, die an sich ohne das Zukommen andrer Intervallen dem Gehör einen Mißlaut erwecken, und unter diese gehöret die falsche Quinte nebst dem Triton.

2. An-
merkung.

2) Einige Musici wollen die verminderte Quinte und den Tritonum schlechterdings für consonirend und alsdenn nur für dissonirend halten, wenn z. E. die Seyte sich zur verminderten Quinte gesellet. Aber diese Meinung ist nicht gar zu wohl gegründet. Was für Intervallen machen denn den verminderten Septimen- und den übermäßigen Secundenaccord dissonirend? Sind es nicht die falsche Quinte und der Triton?

§. 2.

Diese an sich dissonirende Intervallen werden in verschiedenen Fällen im Lauffe der Modulation als consonirend ausgeübet. Doch ehe wir den consonirenden Gebrauch derselben berühren, müssen wir billig zuerst zeigen, auf was für eine Art sie als Dissonanzen gebraucht werden. Dieser besteht darinnen, daß sie vorbereitet und aufgelöst werden. Wir wollen solches zuerst mit der falschen Quinte, und zwar sogleich in Exempeln vor-

vornehmen, wenn wir vorhero bemerkt haben, daß der oberste Theil der falschen Quinte zuvor liegen und hernach einen Grad unter sich gehen muß. Tab. 5.

Vorbereitungen und Auflösungen der falschen Quinte.

| 1. Exempel. | 2. Exempel. | 3. Exempel. | 4. Exempel. |
|-----------------------|------------------|--------------------|------------------|
| f f e (es)
 g g | f f e
 d a | f f e
 g gis | f f e
 g h |
| H C | H Cis | H E | H G |
| 5. Exempel. | 6. Exempel. | 7. Exempel. | |
| f f e
 d h | f f e
 d g | f f e
 d cis | |
| H Gis | H B | H Ais | |

Man siehet aus den vorhergehenden Exempeln, wie der oberste Theil der falschen Quinte sich allezeit einen Grad herunter bewege, der Bass aber, nach Maaßgebung der Modulation, seinen Weg bald hier, bald dort hinnimmt. Da oben bey der Auflösung des Septimenaccords in die Terz; und bey den Verkehrungen derselben genugsam über diese Materie gesprochen ist, so verweisen wir den Leser dahin. Wenn aber eben daselbst gesagt ist, daß der unterste Theil derjenigen falschen Quinte, die aus der Verkehrung des Septimenaccords auf der Dominante entspringet, ordentlicher Weise im Basse, oder vermittelst der Verwechselung der Stimmen, in einer andern Partie, einen Grad über sich gehen muß, so ist solches nur zu verstehen, wenn auf diesen Accord der Septime oder auf einen daraus entspringenden Accord, entweder der harmonische Dreyklang oder der daraus entspringende Septenaccord folget; In jedem andern Falle aber, wenn auf eben diesen kleinen Septimenaccord oder auf einen davon entspringenden, ein anderer Accord erfolget, es sey nun in eben derjenigen Modulation, wie in dem vorhergehenden vierten Exempel, oder daß man den Ton verändert, wie in dem 2. 3. 5. 6. und 7. Exempel, da braucht man so wenig auf das unterste Ende der falschen Quinte acht zu haben, als in allen übrigen Accorden der Septime, wo sich eine falsche Quinte findet, so wie bereits oben an seinem Orte gesagt ist. Den Beweis davon wird man in dem vorhergehenden 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Exempel finden. Was die Vorbereitung der falschen Quinte anlanget, so wird nun solche zwar in der strengern Schreibart von den Alten erfordert, wenn sie in Marp. Handbuch. 2. Theil.

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

Tab. 5. These erscheinen, und nicht im Durchgange gemacht werden soll. Hin- gegen fällt diese Vorsicht in der freyen Schreibart weg, und auch in der strengen Schreibart ist es bey vollstimmiger Harmonie genung, daß die Hauptdissonanz, mit der sie zum Vorschein kömmt, vorher lieget, wie schon oben gelehret ist, z. E. wenn sie die kleine Septime auf der Secunda Toni minoris, oder auf dem Semitonio modi majoris, oder wenn sie die verminderte Septime 2c. begleitet. Bey der kleinen Septime auf der Dominante wird sie vermittelst der Septime schon zugleich vorbereitet.

Wenn man iho wissen will, wie es mit dem Tritono beschaffen ist, so brauchet man nur die vorhergehenden Exempel umzukehren.

Vorbereitungen und Auflösungen des Tritons.

| 1. Exempel. | 2. Exempel. | 3. Exempel. | 4. Exempel. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|-------------|-------------|-------------|---|---|---------|--|---|-----|---|---|---|----|--|---|-----|---|-----|---|----|--|---|------------|---|---------|---|-------|
| <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">c (es)</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">e</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE (Es)</td></tr> </table> | h | c (es) | d | e | F | FE (Es) | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">cis</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">e</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | cis | d | e | F | FE | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">e</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">g</td><td style="padding: 0 5px;">gis</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | e | g | gis | F | FE | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">g</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">e</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | g | d | e | F | FE |
| h | c (es) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE (Es) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | cis | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| g | gis | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | g | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. Exempel. | 6. Exempel. | 7. Exempel. | 8. Exempel. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">gis</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">e</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | gis | d | e | F | FE | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">b</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">g</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | b | d | g | F | FE | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">ais</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">cis</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FE</td></tr> </table> | h | ais | d | cis | F | FE | <table style="margin: auto; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">h</td><td style="padding: 0 5px;">c oder h e</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">d</td><td style="padding: 0 5px;">e d g</td></tr> <tr><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">F</td><td style="border-top: 1px solid black; padding: 0 5px;">FC FC</td></tr> </table> | h | c oder h e | d | e d g | F | FC FC |
| h | gis | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | b | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | g | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | ais | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | cis | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | c oder h e | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | e d g | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| F | FC FC | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Was vorhero weitläufig von der falschen Quinte gesagt ist, gilt auch vom Tritono, mit dem blossen Unterscheid, daß was vom obern Ende der falschen Quinte gesagt ist, von dem untern Ende des Tritoni verstanden werden muß, und was vom untern Ende der falschen Quinte gesagt ist, den obersten Theil des Tritoni betrifft. Das achte Exempel welches hieselbst hinzugefügt ist, gründet sich auf die Verwechslung der Stimmen. Wie eben diese Verwechslung bey der falschen Quinte Statt finden könne, siehet man aus folgendem Exempel, welches oben vergessen worden:

| | |
|---|-----|
| f | f c |
| g | g |
| H | E |

oder

| | | | |
|---|-------|-----|---|
| f | f (e) | (d) | c |
| H | E | E | E |

(Sind vier Achttheile).

(Sind zwei Viertheile).

§. 3.

Wir kommen auf den consonirenden Gebrauch der falschen Quinte und des Tritoni. Dieser besteht nun darinnen, daß beyde gehen könn-

können, wohinsie wollen. Die dazu gehörige Harmonie giebt uns der Kleine Tab. 5.

verminderte Dreyklang, zum Exempel $\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ h \end{array} \right.$ Wir wollen alles mit

Exempeln von der falschen Quinte erläutern, und des Tritoni wegen einige Verfehrungen davon machen. Man sehe

a) Fig. 33. Tab. V. wo die falsche Quinte einen kleinen halben Ton steigt, während der Bass einen ganzen Ton abwärts geht. Vermittelt der Verfehrung entstehen unter andern folgende Sätze daraus:

| | | | | | | | |
|----------|---|-----|----------|-------------------|---|---|---|
| e | f | fis | g | e | d | c | h |
| c | d | d | d | c | h | a | g |
| g | h | a | h oder g | c | d | d | d |
| E DC H | | | | Octa: { E F Fis G | | | |
| | | | | ve. { | | | |

Wie man den Secundequintenaccord hiebey anbringen könne sieht man bey Fig. 34.

b) Fig. 35. Die falsche Quinte macht hier eben die Progreßion wie vorher, nur daß es mit der darauf folgenden Harmonie eine andere Verwandniß hat. Wir wollen einige Verfehrungen davon hersehen.

| | | | | | | | |
|------------|---|-----|---|----------|---|-----|---|
| e | d | dis | e | c | h | a | g |
| c | h | a | g | e | f | fis | e |
| E FFis E | | | | C DDis E | | | |

γ) Fig. 36. Diese Gänge sind sehr bekannt.

δ) Fig. 37. Der oberste Theil der falschen Quinte steigt einen ganzen Ton, und der unterste geht einen chromatischen halben Ton abwärts.

ε) Fig. 38. Ist ein sehr bekannter Gang.

ς) Fig. 39. Die falsche Quinte f geht in die Sexte g über sich.

η) Fig. 40. 41. In beyden Exempeln geht der Bass einen chromatischen halben Ton unter sich, der die falsche Quinte in dem zweiten Exempel in eine kleine Sexte, und in dem ersten in eine verminderte Septime verwandelt.

θ) Fig. 42. findet sich ein besondrer Gang des Tritons, der zwar oben,

Tab. 5.

oben, aber nicht unten, wie eine Dissonanz tractiret wird, und also hieher gehört. Man braucht ihn im galanten Styl auf diese Art sehr oft.

IV. Artikel.

Von der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte.

S. I.

Die übermäßige Quinte wird entweder nur bloß mit der Terz und Octave alleine ausgeübet, oder es werden ihr andere Dissonanzen hinzugefüget, als die Secunde, Septime, None oder Undecime. In welchem Falle es sey, so wird sie zwar im freyen Styl öfters unvorbereitet gebraucht, hingegen in der strengen Schreibart muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorher liegen. Die Secunden, Septimen, Nonen oder Undecimen, die sie begleiten können, werden jede nach ihrer Art, vorbereitet, und da wir von allen diesen Intervallen besonders handeln, so wollen wir nur hier hauptsächlich bemerken, wie sie mit der Terz und Octave ausgeübet wird, und wenn wir eine andere Dissonanz hinzufügen, den Gebrauch dieser Dissonanz als erklärt annehmen. Der Sitz der übermäßigen Quinte ist die Mediant eines Molltons, wie bereits im I. Theile des Handbuchs in der Lehre von den uneigentlichen harmonischen Dreyklängen, und zwar bey dem harten vergrößerten Dreyklang, der die Harmonie der übermäßigen Quinte enthält, gesagt worden. Uebrigens ist der Gebrauch dieses harten vergrößerten Dreyklanges an sich von sehr geringem Nutzen, und beßimmt er nur seinen Wehrt von den Dissonanzen, die man ihm hinzufügen kann. Wir wollen ihn sehen, wie es gehalten wird,

1) Wenn das oberste Ende der übermäßigen Quinte vorherliegt. Sie kann hier durch die Terz, Sexte, ja auch durch den Triton vorbereitet werden, und ihre Auflösung geschieht über sich entweder in die Sexte, wenn der Bass liegen bleibt, so wie bey Fig. 43. Tab. 5. oder in die Octave, wenn der Bass eine Terz herunter geht, wie bey Fig. 44. oder in die Terz, wenn der Bass eine Quarte steigt, wie bey Fig. 45. oder in die Septime, wenn der Bass eine Secunde herunter geht, als

| | | |
|-----|--------------|-----|
| gis | gis <u>a</u> | gis |
| f | e dis | e |
| D | C H | E |

Hier

Hier folgen einige Exempel in Buchstaben, wo der übermäßigen Quinte eine andere Dissonanz zugegeben wird. Bey allen findet man, daß die übermäßige Quinte einen halben Ton über sich steigt. Tab. 5.

1. Exempel.

| | | |
|-----|-----|---|
| gis | gis | a |
| f | e | e |
| d | d | c |
| H | C | A |

Hier findet sich die None d dabey.

2. Exempel.

| | | |
|-----|-----|---|
| h | h | c |
| gis | gis | a |
| f | e | e |
| D | C | A |

Hier findet sich eine grosse über sich resolvirende Septime mit dabey. Dieser Fall der Septime ist oben schon berührt worden. Will man sie nicht einen halben Ton herauf resolviren, sondern solche mit der übermäßigen Quinte in den Einklang zusammen gehen lassen, so muß der Bass auf der Medianten bestehen bleiben, so wie im dritten Exempel, weil sonst die Harmonie zu leer seyn würde.

3. Exempel.

| | | |
|-----|-----|---|
| h | h | c |
| gis | gis | a |
| f | f | e |
| D | C | C |

4. Exempel.

| | | |
|-----|-----|---|
| d | d | c |
| h | h | a |
| gis | gis | a |
| f | e | e |
| H | C | C |

Hier findet sich eine None und Septime zugleich dabey.

5. Exempel.

| | | |
|-----|-----|---|
| d | d | c |
| h | h | a |
| gis | gis | a |
| f | f | e |
| H | C | C |

Hier hat die Undecime die Terz verdrängt. Die übrigen Intervallen sind eine None und Septime.

2) Wenn das unterste Ende der übermäßigen Quinte vorherliegt.

Auf diesem untersten Ende gehet alsdenn der Sertenaccord von der Medianten vorher, und da alhier die Dissonanz eigentlich im Basse steckt, so tritt derselbe nach dem Anschläge der übermäßigen Quinte, eine Stufe unter sich, wodurch dieselbe in die Serte verwandelt und also resolvirt wird. Man sehe Fig. 46. Wie die übermäßige Quinte in Begleitung

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

Tab. 5. tzung einer andern Dissonanz erscheine, findet man bey Fig. 47. Hier kommen noch zwey Exempel in Buchstaben, worinnen die Bassnoten nur die Hälfte des Wehrets in Ansehung der Noten in der Oberstimme enthalten.

1. Exempel.

| | | |
|-------|------|------|
| a | h | c |
| e | gis | a |
| c | d | e |
| <hr/> | | |
| C | CHAG | cet. |

Die Septime h geht allhier in Gesellschaft des Semitonii Modi über sich.

2. Exempel.

| | | |
|-------|------|---|
| e | d | c |
| a | h | a |
| a | gis | a |
| e | f | e |
| <hr/> | | |
| C | CHCA | |

Hier finden sich eine Secunde, Septime und Undecime mit der übermäßigen Quinte bey-sammen.

§. 2.

Auf was für eine Art die übermäßige Quinte unvorbereltet in der freyen Schreibart gebraucht werde, siehet man bey Fig. 48. 49. Hier hat man noch zwey Exempel.

1. Exempel.

| | | |
|-------|-----|---|
| h | gis | a |
| f | f | e |
| d | d | c |
| <hr/> | | |
| H | C | C |

2. Exempel.

| | | |
|-------|-----|-----|
| h | gis | a |
| fis | e | e |
| d | d | c |
| h | h | a |
| <hr/> | | |
| H | C | C-A |

§. 3.

Ausserordentlicher Weise kann die übermäßige Quinte einen chromatischen halben Ton unter sich gehen, während der Zeit der Bass derselben eben so viel entgegen geht. Fig. 1. 2. Tab. VI. oder einen halben Ton mit herunter steigt. Fig. 3.

§. 4.

Wer da weiß, wie mit der übermäßigen Quinte in dem harten vergrößerten Dreyflange umgegangen wird, der muß auch wissen, wie es mit dem daraus entspringenden Sexten- und verminderten Sertquartenaccorde in Ansehung ihres Tractamens, beschaffen ist.

a) We.

- a) Wegen des Sextenaccords sehe man Fig. 4. (a) wo die Terz, die hieselbst die übermäßige Quinte vorstellt, über sich geht, und (b) wo die Sexte c, die den untersten Theil der übermäßigen Quinte in dem Grundaccorde ausmachte, anstatt des Semitonii, allhier durch Heruntertretung in die Quinte die Resolution verrichtet. Bey Fig. 5. findet man eine chromatische Resolution.
- b) Wegen der verminderten Quarte sehe man Fig. 6. wo der Baß, und Fig. 7. wo die Oberstimme resolviret. Bey Fig. 8. tritt der Baß einen chromatischen halben Ton unter sich.

Tab. 6.

V. Artikel.

Von der übermäßigen Sexte und der verminderten Terz.

§. 1.

Von der übermäßigen Sexte ist schon oben gelegentlich gehandelt worden. Wir merken noch allhier, daß sie auf dreyerley Art gebraucht wird, nemlich entweder 1) mit der Terz und dem Triton. Als denn stammet sie von dem mit einer Septime vermehrten harten verminderten Dreyklange her. (S. den 1. Theil des Handb. pag. 28) oder 2) mit der Terz und Quinte. Als denn stammet sie von einem mit der verminderten Terz, an statt der kleinen, begleiteten verminderten Septimenaccorde her. Oder 3) mit der verdoppelten Terz oder Octave. Dieses geschieht wenn man von der ersten Art den Triton wegläset, und alsdenn eines oder das andere, oder in sehr vollstimmigen Sachen, alle beyde benannte Intervallen verdoppelt.

§. 2.

Da die übermäßige Sexte nicht gebunden aufgeführt werden kann, so gehöret sie deswegen so wenig als alle mit ihr verwandte Sätze, in die strenge Schreibart, sondern wird nur im galanten Styl ausgeübet.

§. 3.

In Ansehung der Auflösung, so gehet die übermäßige Sexte einen Grad über sich, die verminderte Terz aber einen Grad unter sich. Ausserordentlicher weise kann die erste auch einen chromatischen halben Ton unter sich gehen. Wir wollen alles mit folgenden Exem-

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

Tab. 6. Exempeln deutlicher machen, wobey man zu gleicher Zeit sehen wird, was für Sätze vor beyden Accorden vorhergehen können.

Man sehe also Fig. 9. wo man die übermäßige Serte nach ihrem ersten Gebrauche findet.

Fig. 10. wo man sie nach ihren zweyten Gebrauche findet.

Fig. 11. und 12 wo man sie nach ihrem dritten Gebrauche findet.

Man kann zu diesen Exempeln annoch folgende hinzufügen:

1. Exempel.

| | | | | |
|---|---|-----|---|-----|
| e | e | dis | e | — |
| c | c | — | e | h |
| a | a | — | a | gis |

A F F E

Dieses gehört zum Gebrauche von der zweyten Art.

2. Exempel.

| | | | |
|---|---|-----|-----|
| e | e | dis | e |
| c | c | h | h |
| a | a | — | gis |

E F F E

Dieses gehört zum Gebrauche von der ersten Art.

3. Exempel.

| | | | |
|---|---|-----|-----|
| h | c | h | h |
| g | a | a | gis |
| e | e | dis | e |

E E F E

Wie das vorhergehende Exempel.

Man wird überall bemerken, wie der Bass eine Stufe unter, und die Oberstimme eine Stufe über sich zur Resolution in die Octave geht.

Wie die Auflösung auf eine chromatische Art, da beyde Stimmen einander entgegen gehen, geschehen könne, siehet man bey Fig. 13.

Noch eine andere Art, da die übermäßige Serte sich in die Septime auflöst, und diese wieder auf eine übermäßige Serte herabgeht, siehet man allhier:

| | | | | | |
|---|-----|-----|-----|-----|---|
| e | dis | d | cis | c | h |
| c | h | h | a | a | g |
| a | a | gis | g | fis | d |
| A | F | E | Es | D | G |

Aus der Auflösung der übermäßigen Serte in die Septime entsteht vermittlest der Verkehrung folgende Resolution derselben in die falsche Quinte wenn der Bass eine verminderte Septime herunter springet:

| | | | |
|-----|-----|-----|--------|
| e | dis | d | cetera |
| h | h | h | |
| gis | a | e | |
| E | F | Gis | |

§. 4.

Tab. 6.

Von den verwandten Accorden kommt nur folgender als der leidlichste in der freyen Praxi vor, nemlich der verminderte Terzenaccord, der als ein anomalischer Dreyklang betrachtet werden kann. Er führet die falsche Quinte bey sich. Soll er bequem vierstimmig gebraucht werden, so muß man die Terz verdoppeln, und alsdenn die eine einen halben Ton unter sich in die Octave gehen lassen, während der Zeit die andere eine falsche Quinte herunterspringet. Der Baß steigt bey diesem Proceß einen halben Ton. Man sehe Fig. 14. Tab. VI. Man füget diesem Accorde öfters annoch eine verminderte Septime hinzu, wie man bey Fig. 15. siehet, und wenn man denselben verkehret, und die Terz in den Baß sehet, so entspringet alsdenn der eben erklärte übermäßige Sertenaccord mit der Quinte daraus. Setzet man die falsche Quinte des Grundaccordes in den Baß, so hat man einen aus der übermäßigen Quarte, der kleinen Terz und kleinen Serte bestehenden Satz. Fig. 16. Die letzte Verkehrung lassen wir weg.

VI. Artikel.

Von der verminderten Serte und übermäßigen Terz.

§. 1.

Die verminderte Serte nebst der übermäßigen Terz gehört so gut als die übermäßige Quinte und verminderte Quarte unter die Pseudodissonanzen, indem sie nicht an sich, sondern nur respective, das ist, in der Zusammensetzung mit andern Intervallen dem Gehör mislautend werden.

§. 2.

Es entsteht aber die verminderte Serte in ihrem guten Gebrauche aus nichts anderm, als aus der Verwechselung des Klanggeschlechts. Sie gehört nicht in die strenge Schreibart, sondern in die Freiheiten des galanten Stils. Indessen muß sie doch allhier auch vorbereitet werden, und das geschieht am obersten Ende, welches hernach einen Grad herunter geht, während der Zeit der Baß auf seiner Stufe bestehen bleibt. Der Accord, in den sie geht, löset sich hernach nach seiner Art auf, so wie es

Marp. Handbuch. 2. Theil. R bey

Tab. 6. bey allen denen übrigen Dissonanzen geschieht, von welchen eine in die andere geht, und wo der letzte consonirende Accord endlich alles wieder zur Ruhe bringen muß. Ein Exempel, von der verminderten Sexte sehe man bey Fig. 17. wo man finden wird, daß der Unterhalbton der Dominante der Cis der verminderten Sexte ist. Ihren Ursprung aus der Verwechslung des Geschlechts wird man aus der Vergleichung der Fig. 17. mit Fig. 18. erkennen.

§. 3.

Bey der übermäßigen Terz muß der Bass zum voraus liegen, der hernach einen Grad unter sich geht, während der Zeit die Oberstimme auf ihrer Stufe bleibt. So wie nemlich bey der Auflösung der verminderten Sexte, dieses Intervall in eine falsche Quarte verändert werden muß: so muß allhier die übermäßige Terz in einen Triton verwandelt werden. Und diese Intervallen, die falsche Quinte und der Triton, lösen sich hernach nach ihrer Art auf. Man sehe Fig. 19.

VII. Artikel.

Vom verminderten und übermäßigen Einklang,
ingleichen

Von der übermäßigen und verminderten Octave.

Wir haben schon im I. Theile des Handb. Seite 30. gesehen, wie die übermäßige und verminderte Octave gebraucht werde. Hier folgen annoch einige Exempel, welche man findet bey Fig. 20. wo sich zwischen den beyden höchsten Stimmen eine verminderte Octave im Durchgange zeigt, und welche bey Fig. 21. vermittlest der Verkehrung in eine übermäßige Octave verwandelt wird. Setzet man die Altstimme von Fig. 21. eine Octave höher, so wie bey Fig. 22. so wird die übermäßige Octave zu einem übermäßigen oder verminderten Einklange. Denn diese beyde Gattungen von Einklängen sind in ihrem practischen Gebrauche, allezeit zugleich beysammen, indem, so wie c-cis einen übermäßigen Einklang macht, also aus cis-c ein vermindertes entspringet.

Eine verminderte Octave findet man annoch bey Fig. 23. und einen übermäßigen oder verminderten Einklang bey Fig. 24.

So

So wohl aus diesen, als den im 1. Theile des Handb. angeführten Exempeln, wird man den Gebrauch dieser Intervallen zur Gnüge bemerkt haben, daß nemlich das oberste Ende der übermäßigen Octave über sich, und das unterste unter sich geht, bald zugleich, bald eines nach dem andern. In dem galanten Styl bedienet man sich nun wohl dergleichen Sätze; aber aus der strengen Schreibart bleiben sie ganz und gar weg.

VIII. Artikel. Von der None.

§. 1.

Da wir in dem Artikel von der Secunde, die beiden Intervalle der None und Secunde nach allen ihren Merkmalen von einander unterschieden haben, so wollen wir uns allhier darauf beziehen, ohne solches zu wiederholen. Die None ist dreyerley: klein, groß und übermäßig. Sowohl die eine als die andere wird in der Oberstimme vorbereitet. Die kleine und grosse steigen, nach geschehnem Anschlage, einen Grad unter sich, die übermäßige aber geht über sich.

§. 2.

Wir wollen zuörderst von der kleinen und grossen None handeln, und sehen wie deren Auflösung geschehen kann

1. In die Octave, wenn der Baß liegen bleibt. Fig. 25.

Die Vorbereitung muß hier niemahls mit der Octave geschehen, weil sonst eine fehlerhafte Octavenfolge entstehen würde.

Auflösung in die Octave.

Anmerkung.

Wenn mehrere Dissonanzen im Satze vorhanden sind, z. E. wenn die None von der Septime begleitet wird, wie in dem ersten der folgenden mit Buchstaben bezeichneten Exempel, oder von der Undecime, wie in dem zweyten Exempel, oder von der übermäßigen Quinte, wie in dem dritten Exempel, so resolviret eine jede Dissonanz dabey nach ihrer Art, so wie auch eine jede gehörig vorhero muß gelegen haben.

R 2

1. Exem

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

Tab. 6.

1. Exempel.

| | | |
|-------|---|---|
| g | g | f |
| e | e | d |
| c | a | a |
| <hr/> | | |
| E | F | F |

Hier steigt die Septime e auf die Sexte c herab.

2. Exempel.

| | | |
|-------|---|---|
| g | g | f |
| c | c | c |
| b | b | a |
| <hr/> | | |
| E | F | F |

Hier steigt die Undecime b auf die Terz a herab.

3. Exempel.

| | | |
|-------|-----|---|
| g | g | f |
| cis | cis | d |
| b | a | a |
| <hr/> | | |
| E | F | F |

Hier steigt die übermäßige Quinte einen halben Ton in die Sexte über sich.

Wir fügen annoch Exempel bey, worinnen man den ganzen fünfstimmigen Nonenaccord findet:

1. Exempel.

| | | | |
|-------|---|---|---|
| g | g | f | f |
| e | e | d | d |
| c | c | c | h |
| g | a | a | g |
| <hr/> | | | |
| C | F | F | G |

Die Resolution geschieht in einen Sertquintenaccord, auf den wieder ein Septimenaccord folgt, den man selber nach Gefallen auflösen kann.

2. Exempel.

| | | |
|-------|-----|---|
| g | g | f |
| e | e | d |
| cis | cis | d |
| b | a | a |
| <hr/> | | |
| E | F | F |

Die Resolution der None, Septime und übermäßigen Quinte geschieht insgesamt in den Sextenaccord von der Medianten.

3. Exempel.

| | | |
|-------|---|---|
| a | a | g |
| f | f | e |
| d | d | e |
| c | h | c |
| <hr/> | | |
| F | G | G |

Die Resolution des Nonenaccords geschieht in den Sertquartenaccord, den man hernach weiter auflösen muß.

Die None findet sich in diesen Exempeln in der höchsten Stimme. Man kann solche nach Gefallen selber versetzen, und bald unten bald in die Mitte bringen.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1. Wenn der Nonensatz in seinem ganzen Umfange gebraucht wird, und die Nonen und Septimen die höchsten Stimmen einnehmen, so muß man bey der Resolution dieser beyden Intervallen in Acht nehmen, daß die Quinte nicht zugleich mit herunter geht, sondern entweder stehen bleibt auf ihrer Stufe, wie die Note c in dem ersten der zuletzt angeführten Exempel, oder daß sie einen Grad über sich

sich geht, wie in dem dritten Exempel daselbst das d thut, oder sonst einen andern Weg nimmt, weil, wenn sie zugleich mit der None heruntergieng, alsdenn fehlerhafte Quinten entstehen würden. Da aber nicht allein in diesem Vorfalle, sondern auch in andern, bey dem Gebrauche des Nonensatzes in seinem ganzen Umfange, Quinten entstehen können: so hat man, in welchem Falle es sey, die auf die None folgende Harmonien so einzurichten und zu stellen, daß solche garstige harmonische Fehler wegbleiben.

2. Mehrere Arten von Begleitungen der None, als hier vorkommen, zu finden, muß man sich die Umkehrungen der Nonen: Undecimen und Terdecimenaccorde, so wie sie im 1. Theile des Handbuchs erklärt sind, bekannt machen. Es verändern aber diese verschiedene Begleitungen nichts in der Fortschreitung der None, als welche nemlich allezeit, so wie hier gelehret wird, gehandhabet werden muß.

3. Wenn in einem vorhergehenden dissonirenden Accord eine consonirende Note enthalten ist, die in dem folgenden Accorde auf eine bequeme Art zur Dissonanz werden kann, so kann man, ein harmonisches Gewebe zu machen, solche allezeit liegen lassen. So ist z. E. in dem ersten der zuletzt gegebenen Exempel die Note c aus dem Nonenaccord liegen geblieben, um in dem folgenden Accorde eine Dissonanz abzugeben, ob man gleich, anstatt der Sexte: Quinte; wenn man gewollt hätte, auch hätte die Sexte alleine gebrauchen können, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

| | | |
|---|-----|---|
| g | g f | f |
| e | e d | d |
| c | c a | h |
| g | a a | g |
| E | FF | G |

an statt

| | | |
|---|-----|---|
| g | g f | f |
| e | e d | d |
| c | c c | h |
| g | a a | g |
| E | FF | G |

4. Außer den oben benannten Dissonanzen, die die None gegen den Baß in ihrem ganzen Umfange begleiten, findet sich zwischen den Oberstimmen eine Dissonanz, nemlich die Septime oder Secunde, nachdem die Lage der Stimmen ist. Auf diese brauchet man aber nicht besonders acht zu haben, weil, wenn die None regelmäßig resolviret, auch diese zugleich dadurch resolviret, wie man aus den beyden vorhergehenden Exempeln siehet, wo die

R 3

Septi-

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

Tab. 6.

Septime $\frac{g}{a}$ in den Oberstimmen, sich in $\frac{f}{a}$ verwandelt, indem die None $\frac{g}{F}$ sich in $\frac{f}{F}$ verändert.

5. An-
merkung.

5. So wenig in dem Nonenaccorde in seinem ganzen Umfange, als in allen andern Sätzen, worinnen viele Dissonanzen mit einmahl vorkommen, brauchen dieselben alle mit einmahl zu resolviren. Es kann eine solches nach der andern thun. z. E.

| | | |
|---|-----|---|
| g | g f | f |
| e | e e | d |
| c | a a | h |
| E | F F | G |

Hier löset sich die Septime e nicht zu gleich mit der None g auf, sondern bleibet noch einmahl liegen, und löset sich erstlich über G in die Quinte d auf.

| | | |
|---|-----|---|
| a | a g | g |
| f | f f | e |
| d | d d | e |
| c | h h | c |
| F | G G | C |

Hier bleibt die Septime f eben-
falls liegen, ungeachtet sich die
None resolviret, und löset sie sich
erst über c in die Terz e auf.

Man merke sich dieses für alle andere ähnliche Fälle, besonders, wenn annoch falsche Quinten und übermäßige Quartan sich zugleich einfinden, ob gleich diese nicht den vornehmsten Gegenstand ausmachen. Es gehöret übrigens ein gutes Urtheil dazu, die Auflösung verschiedener Dissonanzen eine nach der andern geschickt ins Werk zu richten, indem es nicht gleich viel ist, wie es damit gehalten wird. Es läffet sich solches aber besser aus Exempeln, als aus Regeln lernen.

Wir kommen iho auf die zweyte Auflösung der None, und diese geschicht:

Auflös-
fung in
die Serte.
Auflös-
fung in
die Terz.

II. In die Serte, wenn der Baß eine Terz steigt, oder Serte unter sich geht. Fig. 26.

III. In die Terz, wenn der Baß eine Terz unter sich geht, oder eine Serte steigt. Fig. 27. Das Steigen des Basses in die Serte kann nur in wenigstimmigen Sachen bequiem geschehen.

Man kann sich so wohl bey dieser als der vorhergehenden Auflösung, Exempel des Nonenaccords mit der Septime allein oder in seinem ganzen Umfange, ersinnen. Man nehme aber dabey alle von der Fortschreitung
der

der Consonanzen und der übrigen Dissonanzen an seinem Orte gegebene Tab. 6. Regeln genau in acht.

IV. In die Quinte, wenn der Bass eine Quarte steigt. Auflösung in die Quinte
Fig. 28.

Daß der Bass mit der Oberstimme terzenweise gegen einander springen, und dieses eine Auflösung der None in die Quinte heißen könne, ist eine falsche Meinung einiger Alten. Denn, wer siehet nicht, daß in dem Exempel bey (a) Fig. 29. welches man zu diesem Behuf anführet, die Sexte f ausgelassen, und dem Sänger oder Spieler, nach Art der Alten, die Ausfüllung dieses Terzenraumes überlassen worden? Wer also accurat schreiben will, der muß dieses Exempel entweder so wie bey (b) oder (c) zu Papiere bringen.

Anmerkung.

Ich gedenke bey dieser Gelegenheit an die sogenannte Auflösung der None in eine cambirende Quarte, wenn der Bass eine Quinte steigt. Man sehe Fig. 30. (a). Das ist nichts weniger als eine eigentliche Auflösung; denn es muß heißen, wie bey Fig. 30. (b), allwo man siehet, daß die None ordentlich auf die Octave herabgeht, ehe der Bass in die Quinte hinaufspringet. Bey (a) wird die Oberstimme aber, und vermittelst dieses Verfahrens zugleich die Auflösung verzögert, die alsdenn endlich, aber figurlich oder uneigentlich erfolgt. Es gehört dieses unter die harmonischen Freiheiten.

Mit der sogenannten Auflösung der None in die verminderte Quarte hat es gleiche Bewandniß. Denn das figurliche Exempel bey Fig. 31. (a) muß so wie bey (b) erklärt werden.

Wir fahren aniso in den eigentlichen Auflösungen der None fort, und sehen wie solche geschieht:

V. In die falsche Quinte, wenn der Bass eine falsche Quinte Auflösung in die falsche Quinte
abwärts geht. Fig. 32.

So wie die Auflösung der Septime in die falsche Quinte entsteht: So entsteht auch die Auflösung der None in dieselbe, nemlich aus der Voraussetzung einer durchgehenden Note.

VI. In

134 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Auflös-
sung in
die Sep-
time.

VI. In die Septime, wenn der Bass eine Stufe steigt.
Fig. 33.

Tab. 6. Diese Auflösung entspringet wieder aus der Anticipation einer durch-
gehenden Note, da der Bass sich nemlich zu früh von seiner Stufe weg-
begiebt. Es sollte eigentlich so heißen:

$$\begin{array}{c} d \mid d \ c \\ \hline C \ C \ D \end{array}$$

Wenn die Septime in einem Wechselgange erscheint, so wie bey Fig. 34.
so geschieht die Auflösung darinnen uneigentlich. Denn es muß so erklärt
werden, wie bey Fig. 35. Wenn man in den Sachen einiger Altten fol-
gende Fortschreitung von der None in die Sexte findet:

$$\begin{array}{c} d \mid d \ h \\ \hline C \ D \end{array}$$

So muß der Terzenraum nach Anleitung der Fig. 34. oder 35. ausgefül-
let, und diese Fortschreitung darnach erklärt werden, damit keiner auf
die Gedanken komme, daß die None auch sprungweise resolviret werden
könne. Es ist hiemit wie mit dem, was bey der Auflösung der None in
die Quinte, Nummer 4. gesagt worden, beschaffen.

Auflös-
sung in
die Se-
cunde.

VII. In die Secunde, wenn der Bass eine Secunde ab-
wärts geht. Fig. 36.

Dieses ist wieder eine auf die Anticipation gegründte Freiheit. So
sollten nemlich an statt der Bassnote es, folgende zwey Viertheile f und es
eigentlich da stehen. In der strengen Schreibart taugen dergleichen harte
Resolutionen nicht.

Einige Musici sehen die Secunde, worinnen die None allhier resol-
viret, für eine zweyte None an. Wie falsch dieses ist, giebt der Aus-
genschein.

§. 3.

Wir kommen auf die übermäßige None, ein Intervall, von wel-
chem sich viele einen so widrigen Begriff machen, und welches viele gar
für ein Unding ansehen. Die Ursache kommt daher, weil man sich ein-
bildet, daß dieses Intervall der kleinen und grossen None gleich tractiret, und
unter

unter sich resolviren müsse. Da man nun hiezu keinen bequemen Weg findet, weil das Intervall, worinn die Resolution natürlicher weise unterwärts erfolgen sollte, anderthalb Ton unter dieser None lieget, und man weiß, daß keine Dissonanz sich durch einen Sprung auflösen kann: so fangen dadurch einige an, an der Wirklichkeit dieses Intervalls zu zweifeln. Dadurch lassen sich aber diejenigen nicht irre machen, die genugsame harmonische Künste zu besitzen glauben, die übermäßige None zur Wirklichkeit zu bringen. Sie lassen also dieselbe, während der Zeit der Bass einen chromatischen halben Ton steigt, einen ganzen Ton in die Octave unter sich gehen. Man sehe Fig. 37. 38. Weil aber sehr häßliche unharmonische Relationen hierinnen vorhanden sind: so ist es kein Wunder, daß man dieselben verwirft, und daß man daher fast an dem Daseyn einer guten übermäßigen None zweifelt. Und gleichwohl höret man alle Tage eine Menge von übermäßigen Nonen. Aber man erkennet sie nicht dafür. Man siehet sie als übermäßige Secunden an. Hier steckt es.

§. 4.

Ich habe schon oben bey Gelegenheit einer gewissen vermeinten übermäßigen Secunde, einer übermäßigen None Erwähnung gethan. Es nahm dieselbe aus dem Terzdecimenaccord ihren Ursprung. Man sehe den Artikel von der verminderten Septime Anmerkung. 1. in gleichen den Artikel von der Secunde.) Ich verweise meine Leser dahin, und führe allhier einen andern aus dem grossen Septimenaccorde auf der Tonart eines Molltons entspringenden übermäßigen Nonenaccord an.

Hier ist der Septimenaccord, und hier der Nonenaccord.

| | | |
|-------|-----|---|
| gis | gis | a |
| e | e | f |
| h | c | c |
| <hr/> | | |
| E | A | F |

| | | |
|-------|-----|---|
| gis | gis | a |
| e | c | c |
| h | a | a |
| <hr/> | | |
| E | F | F |

Man wird sagen, daß dieses keine None seyn kann, weil sie über sich geht. Aber man wird sich doch wohl besinnen, daß die Art und Natur der vom Semitonio Modi abstammenden Dissonanzen darinnen besteht, daß sie über sich gehen. Steiget doch wohl die kleine und grosse Molltr. Handbuch. 2 Theil. S None,

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

Tab. 6. None, in gewissen Fällen der freyen Schreibart im heutigen Geschmacke, über sich, wie wir hernach sehen werden. Ist ferner die grosse Septime deswegen keine Septime, weil sie in gewissen Fällen aufwärts resolviret? So gut die in dem vorigen angeführten Exempel befindliche Septime als eine Septime bleibt, wenn sie auch ins a hinauf geht: so gut bleibt in dem davon entspringenden Nonenaccord, das als eine None, wenn es auch in die Terz a über sich geht.

S. 5.

Ich glaube genugsam erwiesen zu haben, daß es übermäßige und zwar ganz gute und bequeme übermäßige Nonen gibt, weil sie sich gar leicht resolviren und gebrauchen lassen.

Wenn die Terz bey dem Nonenaccord nicht seyn soll, so wie sie bey Fig. 39. dabey ist, so kann man alsdenn die Quinte verdoppeln, so wie bey Fig. 40. In diesem letzten Exempel, wo vermittelst der übermäßigen None, in der in C dur schwebenden Modulation, der Ton A mol im Vorgehen berührt wird, ist gedachtes Intervall nicht einmahl vorbereitet worden, welches in der freyen Schreibart ganz wohl angeht, und in ähnlichen Fällen beobachtet werden kann.

S. 6.

Ben dem oben angeführten von der Terzdecime entspringenden übermäßigen Nonenaccord ist noch eine gute Auflösung vergessen worden. Wir Tab. 7. wollen sie allhier nachhohlen. Sie steht bey Fig. 1. Tab. VII.

S. 7.

So wie die übermäßige None über sich resolviren muß: so pflegen oder scheinen wenigstens die kleine und grosse None öfters in gewissen Gängen des heutigen Geschmacks über sich zu gehen. Man sehe diese Gänge bey Fig. 2. 4. 5. 6. 7. 8. Wir wollen über alle unsere Gedanken sagen. Was also Fig. 2. heisst: so finden sich daselbst in der That über sich resolvirende Nonen. Aber da dergleichen Gänge nur in hurtiger Bewegung als ein blosser melodischer Zierath vorkommen: so nimmt die Harmonie keinen Antheil daran, und können solche im Generalbasse nicht anders als wie etwann bey Fig. 3. (a) accompagniret werden. Beschähe es aber, daß man eine langsame Bewegung dabey gebrauche, und eine Harmonie dabey seyn sollte: so könnte man im galanten dreystimmigen Accompagnement, weil man doch dergleichen Gänge nicht

nicht mit zu vielen Harmonien beschweren darf, nicht anders als wie Fig. 3. (b) verfahren, so ungereimt dieses vielleicht manchem vorkommen dürfte. Auf die zwischen der Mittelstimme und dem Basse, doch nur dem Anscheine nach vorhandnen Quintengänge, als welche durch den Quartensprung genugsam verbessert werden, brauche man nicht acht zu haben, und bey dem allen folget der Accompagnateur der Stimme des Sängers oder Spielers mit gleicher Verzögerung nach, welches aber nicht geschieht, wenn derselbe diesen Gang so wie bey (c) begleiten wollte, wo allezeit auf jeder anschlagenden Bassnote ein arger Mislaut entsteht, der wohl in geschwindem Tempo, nicht aber in langsamen, geduldet werden kann. Dieses Accompagnement ist vortreflich gut. Nur schicket es sich nicht hieher. Wollte man bey langsamer Bewegung die eigertliche zu diesem Gange gehörige Harmonie ausdrücken, so müste es wie bey (d) geschehen, wo die beyden obersten Stimmen sich einander beständig übersteigen, und bey dieser vorhandnen oder supponirten Harmonie, wird in der Concert- oder Singstimme zwar die gehörige Resolution der None ausgelassen, hingegen verrichtet sie allezeit der Accompagnateur, der während der Zeit die None über sich in die Decime geht, selbige ordentlich in dem dazu anschlagenden Accorde in die Octave auflöset.

Wir kommen auf die Fig. 4. wo sogleich im ersten Tact und zum Anfange des zweyten die Noten $\overset{f}{d}$ über der Bassnote c vorkommen; und im letzten Viertheile des dritten und Anfange des vierten Tacts findet man die Noten $\overset{h}{d}$ über eben derselben Bassnote c. In dem ersten Fall, bey $\overset{f}{d}$ denkt mich, macht das d keine None, sondern eine Secunde aus, ungeachtet sich allhier wohl das Merkmahl einer None findet, nemlich, daß sich der Obertheil fortbeweget. Allein man muß bedenken, woher dieses d seinen Ursprung hat, und solchen hat es von der Verkehrung eines durchgehenden Septimenaccords. Man sehe folgendes Exempel:

| | | | |
|-------|---|---|---|
| c | c | c | Das mittellste c in der Oberstimme ist allhier eine durchgehende Septime. |
| e | f | g | |
| <hr/> | | | |
| C | D | E | |

Verkehrt man dieses Exempel, so entsteht eine durchgehende Secunde daraus:

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

Tab. 7.

| | | |
|-------|----|---|
| e | f | g |
| c | d | e |
| <hr/> | | |
| C | CC | |

Das d ist hier eine durchgehende
Secunde.

Ist hier nicht der Stof, woraus die bey Fig. 4. 5. 6. befindlichen Exempel in Absicht auf das f_d gebildet sind? Es sind durchgehende Secunden, womit bey liegendem Basse in den Oberstimmen gespielt wird.

Weit anders aber verhält es sich mit dem d_h , welches der zweyte Fall in diesem Exempel ist. Da ist das d eine wirkliche Note, die allerdings nach der Regel heruntergehen sollte; aber was würde, wenn solches allhier geschähe, und das d ins c herabgieng, alsdenn für eine magre Harmonie entstehen, da schon die Oberstimme und der Bass in die Octave c zusammen gehen? Man erlaubet also der Note in diesem und in allen ähnlichen Fällen eine Ausnahme zu machen, und resolviret sie über sich in die Terz oder Decime, wie man es nennen will, weil es einerley ist. Unterdeffen kann man in der strengen contrapunctischen Schreibart nicht dergleichen harmonische Freiheiten gebrauchen.

Mit der Fig. 7. ist es wie mit Fig. 2. beschaffen. Entweder man giebt in der Begleitung nicht auf die Nonen acht, welches allereit bey geschwinder Bewegung geschieht, oder man accompagnirt mit der Note, da alsdenn die in der Solostimme ausgelassene Resolution von den Begleitungsstimmen vermittelst der Octave verrichtet wird.

Mit Fig. 8. a) hat es die Bewandniß, als wie mit dem d_h bey Fig. 4. nur daß der Bass anticipiret, wodurch denn die Note, statt in die Terz zu resolviren, solches in die Septime thut. Denn eigentlich ohne Anticipation sollte der Bass so wie bey (b) Fig. 8. fortgehen.

§. 8.

Es ist noch zu berühren, daß sowohl die kleine als grosse Note ohne Vorbereitung erscheinen kann. Dieses geschieht bey liegendem Basse. Man sehe also Fig. 9. 10.

IX. Artikel.

Tab. 7.

Von der Undecime.

§. 1.

Die Merkmal, wodurch sich die Undecime von der Quarte unterscheidet, sind oben bey der Lehre von der Quarte zur Gnüge beschrieben worden. Wir beziehen uns also darauf, um nicht einerley Sachen zu wiederholen. Es giebt dreyerley Undecimen, kleine, grosse und übermäßigen. Von welcher Gattung sie sind, so werden sie in der Oberstimme vorbereitet, und gehen, nach geschehnem Anschlage, einen Grad unter sich.

§. 2.

Die Auflösung der Undecime geschieht auf vielerley Art, und zwar

1. In die Terz, wenn der Baß liegen bleibt. Fig. II. Tab. VII. Auflösung in die Terz.

Bey (a) findet man eine vollkommene Undecime mit der sie gewöhnlicher Weise begleitenden Quinte und Octave. Bey (b) findet man eine verminderte Undecime. Diese wird allezeit von der verminderten Septime und falschen Quinte begleitet. Die verminderte Undecime muß vorher liegen; hingegen brauchen es nicht die verminderte Septime und falsche Quinte. Bey (c) findet man eine übermäßige Undecime in Begleitung der Quinte und übermäßigen None. Anstatt der Quinte kann auch die Serte oder vielmehr Terzdecime darinnen Statt finden, s. E.

| | |
|-----|-------|
| cis | cis h |
| ais | ais h |
| e | e d |

Baß Fis G G

Bey (d) findet man anmoch eine übermäßige Undecime, aber mit der gewöhnlichen Begleitung der ordentlichen oder vollkommenen Undecime, nemlich mit der Octave und der Quinte. Sowohl dieser Satz, als der bey e, wo die grosse None mit der Quinte der übermäßigen Undecime zur Gesellschaft dienet, werden entweder nur im Lauffe der Modulation zur Noth, wenn man ihnen nicht entgehen kann, oder bey harten Ausdrücken, gebraucht. Bey den Alten findet man sie nicht.

Tab. 7.

Anmer-
kung.

Anmerkung.

Wenn mehrere Dissonanzen in dem Tacte vorhanden sind, z. E. wenn die Undecime von der Note begleitet wird, wie bey (c) und (e) oder in dem ersten nachfolgender in Buchstaben gegebener Exempel, oder von der Septime, wie in dem zweyten und folgenden Exempeln, so löset sich eine jede Dissonanz nach ihrer Art auf, so wie sie auch gehörig zuvörderst muß gelegen haben.

Erstes Exempel.

| | | | |
|-------|---|---|-------------------|
| c | c | h | Die None a steigt |
| a | a | g | auf die Octave g |
| d | d | d | herab. |
| <hr/> | | | |
| Fis | G | G | |

Zweytes Exempel.

| | | | | |
|-------|---|---|---|----------------------------|
| f | f | f | e | |
| d | d | d | c | Die Septime f resol- |
| c | c | h | c | viert sich in die Sexte e. |
| a | g | g | g | |
| <hr/> | | | | |
| F | G | G | C | |

Drittes Exempel.

| | | | | | | |
|-------|---|---|-----|---|-----|---|
| g | f | f | e | e | e | Die Septime f, die allhier die Undecime be- |
| e | d | d | d | c | h | gleitet, ist nicht vorbereitet, theils, weil die |
| c | c | h | h | a | gis | kleine Septime auf der Dominante unvorberei- |
| <hr/> | | | | | | tet zu erscheinen die Erlaubniß hat, theils weil |
| G | G | G | Gis | A | E | der Bass lieget, das ist, weil ein Point d'Or- |
| | | | | | | gue vorhanden ist, bey welchem der obere Theil |
| | | | | | | einer Dissonanz nicht allezeit brauchet vorherzu- |
| | | | | | | liegen. |

Viertes Exempel.

| | | |
|-------|-----|---|
| c | c | h |
| a | a | g |
| fis | fis | g |
| d | d | d |
| <hr/> | | |
| D | G | G |

Die grosse Septime gehet allhier in die Octave über sich, welches allezeit ordentlicher weise geschieht, wenn sie mit der Undecime zusammenkömmt, wie schon oben gelehret worden.

Fünftes Exempel.

| | | |
|-------|-----|---|
| c | c | h |
| a | a | g |
| dis | dis | e |
| <hr/> | | |
| Fis | G | G |

Hier findet sich eine übermäßige Quinte, und zwar dis, in Gesellschaft der Undecime. Diese übermäßige Quinte gehet, nach dem was oben davon gelehret ist, zu ihrer Resolution über sich.

Anmer-

Anmerkungen.

Tab. 7.

1. Wenn der Undecimenaccord in seinem ganzen Umfange gebraucht wird, so finden sich ausser den drey Hauptdissonanzen, die Undecime, None und Septime gegen den Bass machen, und wozu annoch öfters die vierte kommen kann, nemlich die übermäßige Quinte, annoch Nebendissonanzen zwischen den Oberstimmen unter sich, als zwey Nonen und drey Septimen, welche letztere nach der verschiedenen Lage der Stimmen zu Secunden werden können. Auf diese zwischen den Oberstimmen entstehende Dissonanzen brauchet man nun nicht besonders acht zu haben, indem solche allezeit regelmässig vorbereitet und aufgelöst werden, so bald es die Hauptdissonanzen sind. Hingegen ist auf diese letztere alle Aufmerksamkeit zu wenden. Weil aber dieselben nicht in allen Fällen alle zugleich resolviren können, indem nemlich fehlerhafte Quintenfolgen zum Vorschein kommen würden, so muß man sie eine nach der andern auflösen. Man sehe zum Exempel Fig. 12. wo zuvörderst die Undecime und None, f und d, auf die Intervallen es und c, regelmässig zugleich herabgehen, die Septime b aber annoch liegen bleibt, und erst in dem folgenden Tacte, bey schon verändertem Basse, in die Quinte a herunter resolviret.

Bev Fig. 13. löset sich erstlich die Undecime ganz alleine auf, indem die None und Septime annoch liegen bleiben. Doch folgen diese beyde in dem folgenden Tacte auch nach, und resolviren das selbst mit der übermäßigen Quinte zu gleicher Zeit.

Man bemerket annoch in diesem letzten Exempel, wie die grosse Septime allhier ordentlich herunter, und nicht über sich, resolviret, ungeachtet sie sich mit der Undecime zusammen findet. Es dienet also zu wissen, daß die grosse Septime nur alsdenn, wenn eine Ton- oder Hauptsante zum Fundamente steht, in Collision der Undecime, über sich geht; in dem Falle aber, wenn die Medianten eines Molltons zum Fundamente steht, und sich die übermäßige Quinte in dem Sake mit befindet, diese grosse Septime so wohl über als unter sich gehen kann.

2. Mehrere Arten von Begleitungen der Undecime, als hier vorkommen, zu finden, muß man sich die Umkehrungen der zusammen- 2. An-
geschö- merkung.

Tab. 7.

geschobenen dissonirenden Nebengrundaccorde, so wie solche im I. Theile des Handbuchs erklärt worden sind, bekannt machen. Es verändern aber diese verschiedene Begleitungen nichts in der Fortschreitung der Undecime, als welche nemlich allezeit, wie hier gelehret wird, gehandhabet, und einen Grad unter sich aufgelöst werden muß.

3. Wenn einige Tonmeister lehren, daß die Undecime sich auch springend in die Terz resolviren könne, und zu dem Ende die bey Fig. 14. und 15. befindlichen Exempel geben: so ist zu merken, daß alhier keine Undecimen, sondern Quartan vorhanden sind, und daß diese Lehre also falsch ist. Keine Dissonanz kann springend resolviret werden, so wenig als sie springend vorbereitet werden kann. Den Accord von der Secunde, übermäßigen Quarte, und Quartterz wird doch keiner vermuthlich zu einem Undecimenaccord, oder nach dem gewöhnlichen Mißbrauche zu sprechen, zu keinem Quartan- oder Quartquintenaccorde machen wollen. Der Unterscheid ist zu handgreiflich.

Wir fahren also in den Auflösungen der Undecime fort, und sehen, wie solche geschieht

Auflösung in die Octave.
ve.

II. In die Octave, wenn der Baß eine Terz steigt. Fig. 16.

Dieses ist im Grunde eine Verkehrung der Auflösung in die Terz, wie man sehen kann, wenn man Fig. 16. mit dem ersten Exempel der Fig. 11. vergleicht.

Auflösung in die Sexte.

III. In die Sexte, wenn der Baß eine Quarte fällt, oder Quinte steigt. Fig. 17. (a) (c).

Alle Auflösungen der Undecime in die Sexte können zwar auf eine figürliche Art erklärt werden, insbesondere aber die bey (c) als wofür es im Grunde wie bey (a) heißen sollte.

Anmerkung.

Anmerkung.

Von einigen Tonmeistern wird noch eine andere Art der Auflösung in die Sexte angegeben. Diese bestehet darinnen, daß die Oberstimme einen Grad über sich, und der Baß einen Grad unter sich geht, z. E. wie bey Fig. 18. Aber diese Lehre ist falsch. Denn das hier befindliche Intervall, welches diese Tonlehrer für eine Undecime

decime halten, ist nichts weniger als dieses, sondern eine Quarte, Tab. 7. und entspringet aus dem Secundenaccorde. Man siehet, was für Verwirrungen entstehen, wenn man die Intervallen der Undecime und Quarte nicht gehörig zu unterscheiden weiß. Daß die Alten so unrichtig gelehret, ist kein Wunder. Die Quarte war damahls noch nicht gehörig unterschieden. Den Neuern aber ist dieses unverzerlich, weil die Quarte und Undecime schon von mehr als einem nunmehr gehörig unterschieden ist. Wenn sich diese Herren doch, bessern und gründlicheren Unterrichts wegen, etwas genauer mit den Abstammungen der Accorde bekannt machten! Aber narrauere Patres, & nos narrauimus omnes. Man sagt: die Quarte und Undecime klinge einerley. Dieses beweiset so wenig wider ihren Unterschied als wenn man saget: die Secunde und None klinge ja einerley.

Wenn man wissen will, wie mit der Quarte umgegangen wird, so beliebe man dasjenige, was oben davon gesagt ist, zurücke zu lesen. Ferner kann die Undecime aufgelöst werden

IV. In zwey Gattungen von Quinten, als in die verminderte, wie bey Fig. 19. 20. und in die vollkommene, wie bey Fig. 21. Der Bass gehet allhier allezeit eine Terz unter sich.

Auflösung in die Quinte

Anmerkung.

1. Die Undecime kann vermittlest der Aufhaltung vor ihrer Auflösung zur verminderten Quinte werden, wie man bey Fig. 22. 23. siehet. Wenn einige Tonlehrer dieses zu erweisen, das bey Fig. 24. befindliche Exempel geben, so ist zu wissen, daß dasselbe nichts weniger als hieher gehöret, indem darinnen keine Undecime, sondern eine auf einen durchgehenden Secundenaccord sich gründende Quarte enthalten ist.

1. Anmerkung.

2. Die Auflösung der Undecime in die vollkommene Quinte findet nicht in wenigstimmigen Compositionen, besonders in den ersten Stimmen Statt. Die Ursache ist die dazwischen verdeckt liegende Quinte. Man kann zu dem Ende allhier, wie bey der Resolution der Septime in die Octave, verfahren, und damit keiner vermittlest einer durchgehenden Note, so wie bey Fig. 25. (a) eine eckelhafte Quintenfolge hervorbringt.

2. Anmerkung.

Tab. 7. bringen möge, eine Wechsellnote zu Hülfe nehmen, so wie bey (b) Fig. 25.

3. Anmerkung. 3. In dem bey Fig. 26. befindlichen Exempel wollen einige eine Auflösung der Undecime über sich und also eine Auflösung in die Quinte finden. Das ist falsch. Denn die Undecime löset sich hier ganz ordentlich in die Terz auf. Eigentlich sollte es heißen, wie bey Fig. 27. Daß aber bey Fig. 26. das Intervall h, worinnen die Auflösung geschieht, kein Viertheil, sondern Sechzehnthheil ist, beweiset nichts wider die Form der Auflösung. Es ist kein Gefeg vorhanden, daß die Dissonanz und das Intervall, worinnen sich solche auflöset, von gleichem Wehrthe seyn müssen.

4. Anmerkung. 4. In dem bey Fig. 28. (a) befindlichen Exempel, wo die Undecime in eine übermäßige Quinte zu resolviren scheint, muß man die mit einem Sternchen bezeichnete Note c als eine Wechsellnote betrachten. Denn im Grunde muß es heißen, wie bey (b), wo man sieht, daß die Auflösung in die Sexte geschieht.

Wir sehen also, wie sich die Undecime resolviret

Auflösung in die Septime.

V. In die kleine Septime; wie bey Fig. 29. und in die verminderte Septime, wie bey Fig. 30. Der Bass gehet allhier allezeit eine Quinte unter sich, oder eine Quarte über sich.

Die Septime lösen sich hernach nach ihrer Art auf. Die Undecime löset sich ferner auf

Auflösung in die Quarte.

VI. In die vollkommene und übermäßige Quarte, wenn der Bass eine Stufe unter sich geht, Fig. 31. (a).

Anmerkung.

1. Anmerkung.

1. Diese Auflösung gründet sich auf die Vorausnehmung einer durchgehenden Note. Denn es sollte eigentlich heißen, wie bey Fig. 31. (b).

2. Anmerkung.

2. In dem Exempel bey Fig. 32. kann das c, nach der zum Grunde supponirten Harmonie, sowohl für eine Quarte als Undecime angesehen werden, für eine Quarte, wenn man den Secundenaccord supponiret, so wie bey Fig. 33. für eine Undecime, wenn die Harmonie, so wie bey Fig. 34. beschaffen ist. In dem ersten Falle gehört

gehört das Exempel nicht hieher. In dem zweyten Falle, wird der Accord der Undecime zu einem Accord der falschen Quinte, ehe die Auflösung in die Terz b geschieht. Es ist also falsch, wenn einige Tonmeister lehren, daß die Undecime in eine verminderte Quarte aufgelöst werden könne, und zu diesem Behufe das Exempel bey Fig. 32. anführen. Es finden sich aber auch Fälle, wo es mit der ordentlichen Quarte nicht anders als mit der verminderten Quarte hieselbst beschaffen ist. Man sehe Fig. 1. Tab. VIII. Die Resolution geschieht alhier nemlich nicht eigentlich in die Quarte h, sondern in die Terz h. Tab. 7.
Tab. 8.

§. 3.

Es sind noch zwey Fälle übrig, einer wo sich die Undecime in die None aufzulösen scheint, Fig. 2. der andere, wo sich solche in die Secunde aufzulösen scheint. Fig. 3. Aber der erste Fall muß entweder wie bey Fig. 4. oder wie bey Fig. 5. erklärt werden, und der andre gründet sich auf die Fig. 6. Man siehet, wie man vermittelst der Wechsels- und durchgehenden Noten, die eigentliche im Grunde, nach der Harmonie, vorhandne Auflösung verstecken kann.

Vierter Absatz.

Von der Aufhaltung, Zertheilung, Ver- setzung der Harmonie, Verwechselung der Stimmen und Versteckung der Auflösung.

§. 1.

Bey der Aufhaltung der Auflösung kommen entweder mehrere, oder es kommt nur eine Dissonanz in Betracht.

§. 2.

Wenn mehrere Dissonanzen vorkommen, die nicht alle zugleich bequem resolviren können, so resolviret man eine nach der andern. Der gleichen Vielheit der Dissonanzen findet sich in den zusammengesetzten

Tab. 8. benen dissonirenden Accorden, als dem Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord, und den daher entspringenden Sätzen. So schwer als die Auflösung dergleichen Sätze anfangs zu seyn scheint, so leicht ist sie, wenn man nur die Regel beobachtet: daß man in der Resolution dergleichen gehäuften Dissonanzen allezeit mit der ersten Dissonanz den Anfang machen muß. Z. E. im Nonenaccord ist die None die erste Dissonanz, und die Septime die zweyte. Im Undecimenaccord ist die Undecime die erste Dissonanz, die None die zweyte, und die Septime die dritte. Im Terzdecimenaccord ist die Terzdecime die erste Dissonanz, die Undecime die zweyte, die None die dritte und die Septime die vierte. So wie es in diesen Hauptaccorden gehalten wird, so wird es auch in den davon abstammenden gehalten, daß also, wenn eine Undecime und Septime zusammen kommen, und beyde nicht zugleich aufgelöst werden können oder sollen, nur die Aufhaltung bey der Septime Statt findet, und die Undecime zuerst resolviret werden muß, u. s. w. Noch ist zu merken, daß die Resolution derjenigen Dissonanzen, die eine der Oberstimmen gegen den Bass macht, allezeit vor der Resolution derjenigen vorhergehen muß, die die Mittelstimmen unter sich machen, wiewohl es sich aber am öftersten zufragt, daß, indem die gegen das Fundament stehende Dissonanz resolviret wird, auch zugleich die zwischen den Oberstimmen vorhandne Dissonanz mitresolviret. Wir haben von allem diesen schon oben verschiedene Exempel gesehen, und ferner haben wir es nicht genug seyn lassen, die verschiednen aus der Vertheilung der zusammengefügten dissonirenden Sätze entspringende Harmonien im I. Theile des Handbuchs bloß wegzuführen, sondern wir haben auch eine jede allezeit gehörig resolviret. Wir beziehen uns also darauf, ohne weitere Regeln und Anmerkungen hierüber zu geben, indem wir dadurch in eine unnöthige Weitläufigkeit verfallen würden, und wir vollkommen versichert sind, daß wer den vorhergehenden Unterricht von der Auflösung jeder Dissonanz insbesondere wohl inne hat, jede Ligatur, sie sey so vielfach als sie wolle, gehörig auflösen im Stande seyn wird. Nur ist zu merken, daß, je mehrere Dissonanzen in einem Satze zusammenkommen, je weniger Auflösungen desselben möglich sind. Indessen kann man nach Anleitung des vorhergehenden Unterrichts, und der bereits im I. Theile des Handbuchs vorhandenen Auflösungen sich so viele neue Arten derselben formiren, als möglich sind. Es gehört nichts, als Lust und Zeit dazu.

§. 3.

Tab. 8.

Wenn nur eine Dissonanz in einem Satze vorhanden ist, so kann ebenfalls eine Aufhaltung in Ansehung der Resolution dabey Statt finden. Diese Aufhaltung ist aber von einer andern Art, indem solche durch eine eingeschobene fremde Harmonie verursacht, und vermittelst derselben die Dissonanz vor ihrer Auflösung in ein ganz anderes Intervall verwandelt wird. Zum Exempel sehe man

Fig. 7. wo die Auflösung des Septimenaccords durch einen Septquartenatz aufgehalten wird.

Fig. 8. wo der Sertquintenaccord auf dreyerley Art verändert wird, ehe die Auflösung geschieht.

Fig. 9. wo der Accord der falschen Quinte zu einem Septenaccorde wird.

§. 4.

Eine Dissonanz zertheilen oder zergliedern heißt dieselbe mit andern in der Harmonie enthaltenen Noten verändern. Die harmonischen Noten können mit durchgehenden und Wechselnoten vermehret werden. Diese Zertheilung kann in der Ober- und Unterstimme, in einer Stimme allein, oder in beyden Stimmen zugleich geschehen. Die Auflösung geschieht allezeit in derjenigen Stimme, in der die Dissonanz zuerst gehört worden. Zum Exempel sehe man

Fig. 10. wo die Septime mit einer aus der Harmonie entlehnten Terz verändert wird. Wenn man dieses Exempel ad Octavam versetzt, d. i. wenn man den Bass zum Diskant, und den Diskant zum Basse macht, so hat man ein Exempel, wie die Secunde vor ihrer Auflösung zertheilet werden kann. In Hauptnoten sieht die Fig. 10. folgendergestalt aus:

| | | | | | | | | | | | |
|------|--|---|---|---|---|--------------------|--|---|---|---|---|
| g | | g | f | f | e | und die Verkehrung | | a | d | g | c |
| ADGC | | | | | | ad Octavam: | | G | G | F | E |

Bey Fig. 11. findet man, wie der Bass der Septime vor der Auflösung derselben in harmonische, durchgehende und Wechselnoten zertheilet ist. Man kann dieses Exempel ebenfalls ad Octavam versetzen, und daraus erkennen, wie die Oberstimme gegen die im Basse stehende Dissonanz der Secunde verändert werden kann.

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

Tab. 8.

Bey Fig. 12. findet man ein Exempel, wo sowohl die unterste als oberste Stimme zertheilet ist.

Was in diesen Exempeln mit der Septime und Secunde geschieht, kann mit allen übrigen Dissonanzen geschehen. Wir lassen Raums wegen den Beweis in Exempeln weg.

§. 5.

Wenn man die Gestalt eines dissonirenden Sazes verändert, bevor man denselben auflöst, diese Auflösung aber gleichwohl in derjenigen Stimme macht, wo die Dissonanz zuerst angeschlagen worden, so heißt man dieses die Harmonie vor der Auflösung versetzen. Dieses geschieht, wenn man zum Exempel den Septimenaccord in einen Sertquinten- oder Terzquartenaccord, oder umgekehrt, u. s. w. verändert. Sowohl der Bass als Diskant können dabey zugleich in kleinere Noten zertheilet werden.

Man sehe Fig. 13. wo der falsche Quintenaccord vor seiner Auflösung zum Accorde der Septime wird.

Fig. 14. wo sich der Septimenaccord zweymahl verändert.

Fig. 15. wo der Accord der übermäßigen Quarte zu einem Quartterzenaccord wird, ehe die Auflösung geschieht.

§. 6.

Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöst, in welcher solche zuerst gehört worden, so heißt solches die Auflösung verwechselt. Dieses kann auf dreyerley Art geschehen, entweder

- 1) daß man bey bleibendem Fundament, die Oberstimmen des dissonirenden Sazes unter sich verwechselt, und vermittelst dieses Verfahrens, die aufzulösende Dissonanz in eine andere Stimme versetzt;
- oder 2) daß man, bey verwechseltem Fundament, die ganze Gestalt des dissonirenden Sazes vorhero verändert; oder
- 3) daß man, ohne weder das erste noch das andere zu thun, von dem dissonirenden Saze sogleich in den Lösesatz hineingeht, die Stimmen dieses Lösesatzes aber unter sich verwechselt.

Von der ersten Art der verwechselten Auflösung, die nur in drey- und mehrstimmigen galanten Sachen Platz haben kann, sehe man ein Exempel bey

Fig. 16. wo die Septime f aus der Oberstimme in die mittlere versetzt und daselbst resolviret wird. Fig.

Fig. 17. (a) wo die falsche Quinte c aus der Oberstimme in die mittlere versetzt, und noch dazu, vor ihrer Resolution, nach vorhergehenden §. 5. die Harmonie des Sazes verändert wird. Im Grunde sollte dieses Exempel so wie bey Fig. 17. (b) heißen, wo man siehet, wie die mittlere Stimme über die oberste wegsteiget. Tab. 3.

Von der zweyten Art der verwechselten Auflösung, die sowohl in zwey- als mehrstimmigen galanten Sachen Platz findet, sehe man Exempel bey

Fig. 18. wo in Ansehung der Harmonie, der Septimenaccord zu einem Accord der übermäßigen Quarte wird, der hernach in den Septensatz resolviret. Hierdurch nun geschichtes, daß die Septime f nicht in der Oberstimme, sondern in dem Basse aufgelöst wird.

Fig. 19. wie vorhero.

Fig. 20. Statt daß die im Basse erscheinende Dissonanz f einen Grad unter sich gehen und ins c resolviren sollte, so thut solches der Diskant, nachdem zuvor annoch die Gestalt des dissonirenden Sazes verändert und aus dem Accord der übermäßigen Quarte, ein falscher Quinten- und endlich gar der Septimenaccord geworden.

Von der dritten Art der verwechselten Auflösung, die ein behutsamer galanter Seher nicht leicht brauchet, sehe man Exempel

Bey Fig. 21. a) wo die Oberstimme der mittlern Stimme die Auflösung der Septime g überläßt. Im Grunde übersteigen sich die Stimmen, wie man bey (b) siehet.

Fig. 22. (a) wo die in der Oberstimme gehörte Septime g im Basse resolviret wird. Eigentlich sollte dieses Exempel wie bey (b) heißen.

§. 7.

Die Versteckung der Auflösung besteht darinnen, daß das Intervall, worinnen die Auflösung geschehen soll, in den vorhandenen Stimmen gar nicht zu Gesichte kömmt. Es stecket nemlich solches nur in der zum Grunde liegenden Harmonie, und muß also der Generalbass dabey gespielt werden, wenn es zum Gehöre kommen soll. Exempel sehe man bey

Fig.

150 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 8.

Fig. 23. wo die Dissonanz d ins g herunter springet. Daß solche in die Sexte c resolviren soll, erkennt man aus den Ziffern. Bey

Fig. 24. findet man diese Ziffern vierstimmig ausgelegt.

Fig. 25. Die Solostimme läßt den Generalbass die Septime f in die Quinte e, nach Anleitung der Ziffern, resolviren.

Fig. 26. und 27. Das zweyte Exempel ist nichts anders als eine Verkehrung des ersten ad Octavam. In dem ersten wird nicht die Septime, in dem zweyten nicht die Secunde aufgelöst. Die natürlichste Harmonie hierzu, die bey beyden Exempel zugleich, nur mit gehöriger Verkehrung gebraucht werden kann, findet man bey Fig. 28. und 29.

Bey Fig. 28. steigt die Septime in dem Generalbasse auf die Sexte herab. Bey Fig. 29. wird die Secunde vermittlest der Verwechselung der Stimmen resolviret, indem der Tenor die Auflösung anstatt des Basses verrichtet.

Wer zu der Figur 26. eine künstlichere Harmonie verlangt, der hat sie in folgenden Noten:

| | | | | | | | | |
|-----|---|----|------|---|---|---|---|---|
| f | f | es | es | d | d | c | c | d |
| c | d | d | c | b | b | b | a | b |
| f | b | b | a | a | g | g | f | f |
| A G | | | F Es | | | D | | |

allein so künstlich diese Harmonie ist, so unschicklich ist sie hier.

§. 8.

Weder die Verwechselung noch Versteckung der Auflösung gehört in den ernsthaften Styl, und selbst in der freyen Schreibart ist die größte Behutsamkeit anzuwenden, um nicht darinnen auszusichweiffen, und ungeschickte Verwechselungen und Versteckungen zu machen. Ein Anfänger muß sich mit dergleichen Freiheiten gar nicht abgeben, sondern strenge weg nach der Regel componiren. Er läuft Gefahr, sein Ohr zu verderben, und bey verdorbnem Ohr hält es sehr schwer, einen reinen untadelichen Satz zu erlangen.

Von dem unvorbereiteten Anschlage der Dissonanzen in der freyen Schreibart.

§. I.

Die Dissonanzen kommen in zwey Fällen unvorbereitet zum Vorschein

a) wenn man eine Dissonanz in die andere auflöst. Hievon haben wir Exempel gesehen bey

Fig. 16. Tab. IV. wo sich eine Septime in die andere auflöst.

Fig. 18. Tab. IV. wo die Septime auf eine falsche Quinte herabsteigt.

Fig. 19. Tab. IV. wo die Septime auf eine übermäßige Quarte herabgeht.

Fig. 28. Tab. IV. wo die Septime in die übermäßige Sexte resolviret.

Fig. 31. Tab. IV. wo die Septime auf eine Secunde herabgeht.

Mehrere Exempel zu finden, beliebe man die Artikel von den verschiedenen Auflösungen der Dissonanzen zurück zu lesen.

Anmerkungen.

1. Die frey anschlagende Dissonanz fällt in den vorübergehenden Exempeln allezeit in Arsin, und die Hinbewegung zur unvorbereiteten Dissonanz geschieht immer stufenweise. 1. Anmerkung.

2. Der letzte dissonirende Satz muß allezeit ordentlich in einen consonirenden aufgelöst werden, es sey in was für einem Falle es sey. Wenn in verschiedenen vorgebrachten Exempeln von einer in eine andere, sich auflösenden Dissonanz, solches Raums wegen allhier nicht geschieht, so muß solches nichts desto minder allezeit in Obacht genommen werden. Unvorbereitet kann nemlich eine Dissonanz wohl erscheinen; aber die Resolution muß niemahls ausbleiben. 2. Anmerkung.

3. Daß die frey anschlagenden Dissonanzen nichts anders als eine Vorausnahme einer durchgehenden Note sind, ist an verschiedenen 3. Anmerkung.
Marp. Handbuch. 2. Theil. U Der

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

Tab. 8.

Dertern bereits gesaget worden; und wo solches nicht gesagt ist, kann man nach Anleitung der von der Anticipatione Transitus vorgebrachten Exempel, sich solches mit leichter Mühe selbst begreiflich machen.

ß) Wenn man gerade weg aus einer Consonanz in eine Dissonanz gehet.

Dieses kann sprung- und stufenweise in *Thesi* und *Arsti* geschehen, aber nur hauptsächlich mit folgenden dissonirenden Sätzen, als

- 1) mit dem kleinen Septimenaccord auf der Dominante in beyden Tonarten;
- 2) mit dem kleinen Septimenaccord auf dem Semitonio *Modi majoris*.
- 3) mit dem kleinen Septimenaccord auf der *Secunda modi minoris*.
- 4) mit dem kleinen Septimenaccorde auf der grossen Serte einer weichen Tonart.
- 5) Mit dem Accorde der verminderten Septime.

Die hievon abstammenden Sertquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde haben gleiches Recht mit ihren Stammaccorden.

Die Quarte mit der Serte, welche man im freyen Styl in *Thesi*, aber in der strengen Schreibart nur in *Arsti*, zur Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz, unvorbereitet gebrauchen kann, lassen wir hier vorbey, weil oben davon Anm. g. sagt ist.

Exempel von den vorigen Sätzen sehe man bey Fig. 30. 31. Tab.

VIII. wo aus der Serte c in die Septime e heruntergesprungen wird. Dieses Verfahren kann auf zweyerley Art erkläret werden, 1) vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, indem es eigentlich so wie bey Fig. 33. heissen sollte. 2) Vermittelst der Verwechslung der Stimmen, da es nemlich so wie bey Fig. 32. ebenfalls heissen kann.

Bey Fig. 34. steht ein gebrochener Undecimenaccord. Wie die Undecime daselbst in der dazu gehörigen Harmonie vorhergehe, siehe man bey Fig. 35.

So wie man nemlich, bey gewissen Auflösungen, sich die ganze Harmonie entweder in Gedanken vorstellen, oder den Generalbass dabey hören

ren muß, wie man oben in der Lehre von den versteckten Resolutionen gesehen hat: So muß man auf eine ähnliche Art, in gewissen Fällen, wo eine Dissonanz unvorbereitet zum Vorschein kommt, sich die ganze Harmonie des vor dieser unvorbereiteten Dissonanz vorhergehenden Satzes ebenfalls in Gedanken vorstellen.

Bei Fig. 36. findet man eine gebrochne Septime, deren Erklärung bei Fig. 37. zu hohlen ist.

Bei Fig. 38. muß man die Septime als eine vorausgenommene durchgehende Note betrachten. Denn eigentlich sollte es heißen wie bei Fig. 39.

Bei Fig. 40. findet man wieder eine frey anschlagende Septime und Undeime. Wie beyde Dissonanzen schon in der Harmonie vorherliegen, siehet man bei Fig. 41.

Aus diesen vier letztern Exempeln, von Fig. 34. bis zu Fig. 41. siehet man, daß die vorhero angegebnen fünf Septimenaccorde mit ihren Verkehrungen nicht die einzigen allein, obwohl die vornehmsten sind, die im galanten Styl frey angeschlagen werden können. In Absicht auf den kleinen Septimenaccord auf der Dominante, sehe man anmoch das bei Fig. 42. befindliche Exempel, mit dem es unfigürlich, d. i. ohne die Figur der Vorausnehmung der durchgehenden Note, so wie bei Fig. 43. beschaffen ist. Von dieser Septimenfolge stammen vermittlest der Verkehrung viele andere in der freyen Schreibart sehr gebräuchliche Sätze her, davon wir einige, zur Ersparrung des Kupfers, mit Buchstaben bemerken wollen.

Erste Folge von Accorden, bestehend in abwechselnden

Terzquarten- und Septimenfägen.

| | | | | |
|-----|-------|------|----|------|
| g | fis f | e es | d | cet. |
| e | d d | c c | b | |
| cis | c h | b a | as | |
| A | A G | GF | F | |

Zweyte Folge, bestehend in abwechselnden Septimen und Terzquartenfägen.

| | | | | |
|-----|-------|------|----|------|
| cis | a h | b a | as | cet. |
| a | c g | g f | f | |
| g | fis f | e es | d | |
| E | D D | C C | B | |

154 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 8.

Dritte Folge bestehend in abwechselnden Sertquintens und Secundenfägen.

| | | | |
|-------|-------|------|--------|
| a | a g | g f | f |
| g | fis f | e es | d cet. |
| e | d d | c c | b |
| <hr/> | | | |
| Cis C | H | B A | As |

Vierte Folge, bestehend in abwechselnden Secunders und Sertquintensfägen.

| | | | |
|-------|-------|------|---------|
| e | d d | c c | b |
| cis | c h | b a | as cet. |
| a | a g | g f | f |
| <hr/> | | | |
| G | Fis F | E Es | D |

§. 2.

Man läſſet oft das untere Ende der Septime, und in der Umkehrung dasjenige Intervall, welches dasselbe vorstellet, vorhergehen. In dem Septimenaccorde ist das unterste Ende der Septime der Baß oder die Octave desselben; in dem Sertquintenaccord die Serte; im Terzquartenaccord die Quarte. In Secundenaccord geschieht das Gegentheil, und wird dann die Secunde aus der Oberstimme genommen. Diese Art des Anschlages einer Dissonanz hält gleichsam das Mittel zwischen der ordentlichen Vorbereitung und der gänzlich Unvorbereitung. Exempel sehe man

bey Fig. 35. 36. 37. 38. Tab. IV. wo der Baß der Septime immer vorher liegt, ingleichen

| | | |
|-------|---|---|
| g | g | g |
| | f | e |
| | h | c |
| <hr/> | | |
| G | C | |

Hier liegt die Octave vorher.

| | | |
|-------|---|---|
| | f | e |
| | d | c |
| g | g | g |
| <hr/> | | |
| H | C | |

Hier liegt die Serte vom Sertquintenaccord vorher.

| | | |
|-------|---|---|
| | f | e |
| | h | c |
| g | g | g |
| <hr/> | | |
| D | C | |

Hier liegt die Quarte vom Terzquartenaccord vorher.

g d

| | |
|-------|---|
| d | e |
| h | c |
| g | g |
| <hr/> | |
| F | E |

| | |
|-------|-----|
| d | d |
| h | h |
| gis | gis |
| <hr/> | |
| F | E |

Hier liegen die Secunden in der Oberstimme vorher.

In den Accorden der None, Undecime zc. lieget in dergleichen Art von Anschlage, so wie bey der Septime, das unterste Ende vorher, z. E.

| | | |
|-------|---|---|
| c | h | c |
| g | g | g |
| e | f | e |
| e | d | c |
| <hr/> | | |
| C | C | C |

Hier merket man die Undecime f, und die None d.

§. 3.

Aus dem vorigen wird man genugsam bemerket haben, wie die Dissonanzen, die unvorbereitet erscheinen können, so gut in Ursi als Thesi Statt finden, z. E.

| | | | |
|-------|---|---|---|
| e | f | e | d |
| c | d | c | h |
| g | g | g | g |
| <hr/> | | | |
| C | H | C | G |

| | | | | |
|-------|---|---|---|---|
| d | e | f | e | d |
| h | c | d | c | h |
| g | g | g | g | g |
| <hr/> | | | | |
| G | C | H | C | G |

Der Sertquintensatz wird allhier in Thesi gebraucht.

Der Sertquintensatz wird allhier in Ursi gebracht.

| | | | |
|-------|-----|---|-----|
| c | c | h | a |
| | fis | g | fis |
| | d | e | fis |
| <hr/> | | | |
| D | Cis | D | |

Der Septimensatz von cis fällt in Ursin.

| | | | |
|-------|----|-----|-----|
| c | h | a | a |
| a | g | g | fis |
| e | e | e | d |
| <hr/> | | | |
| C | Ci | Cis | D |

Der Septimensatz von cis fällt in Thesin.

Diese in Ursin fallende unvorbereitete Dissonanzen werden alsdenn, aber nicht eher, durchgehende Dissonanzen genennet, wenn sie auf dem zweyten Theile oder Gliede einer in Thesi angefangnen liegenbleibenden Gegennote gemachet werden, z. E. wie bey Fig. 5. und 6. Tab. III.

156 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 8. wo die Durchgänge mit Strichen bemerkt sind, ingleichen bey Fig. 43. Tab. VIII. wo jedes zweite Achttheil eine durchgehende Dissonanz ist.

Zum Unterscheide werden die erstern also schlechtweg unvorbereitete, und die andern durchgehende Dissonanzen genennet, ob sie sonst gleich alle beyde in Aesi zum Vorscheine kommen. Die Ursache, warum man sie unterscheiden muß, ist diese, weil die erstern allezeit gehörig resolviret werden, die letztern aber nicht allezeit. Die oben gegebene Regel: daß eine Dissonanz allezeit und ohne Ausnahme resolviren müsse, wird dadurch im geringsten nicht umgestossen. Denn die in den Nachschlag fallende durchgehende Dissonanzen sind von der Beschaffenheit, daß sie ohne Nachtheil des Ganzen wegleiben können, indem sie nur zur Verbindung der Melodie dienen, und wenn eine durchgehende Dissonanz einen ganzen Tact öfters anhält, so ist solches mehr eine Freiheit, als Ausnahme wider die Regel. So wie es aber unresolvirende Dissonanzen im Durchgange giebt, so giebt es auch unresolvirende Dissonanze im Wechselgange. Um die unresolvirenden Wechsel- und durchgehende Noten von den resolvirenden desto besser zu unterscheiden, wollen wir von allen Exempel geben, und zwar

Erstlich von resolvirenden durchgehenden Dissonanzen.

Fig. 44. Tab. VIII. Die durchgehende None und Undecime d und f und hernach die durchgehende Septime d gehen regelmäßig herab.

Fig. 45. Tab. VIII. Die None und Septime d und h ingleichen die Septime h gehen ordentlich herunter.

Zweytens von resolvirenden Wechselgängen.

Tab. 9. Fig. 1. Tab. IX. Die in der Bassstimme in dem Intervalle d allhier vorhandene Wechselnote löset sich ordentlich auf.

Fig. 2. Die Wechselnote g löset sich ordentlich in die Septe f auf.

Drittens

Von unresolvirenden durchgehenden Dissonanzen.

Fig. 3. Die Septime gehet allhier in Begleitung der Quarte und Secunde ohne Auflösung durch.

Fig. 4.

V. Absatz von dem unvorber. Anschl. der Dissonanzen. 157

Fig. 4. Die Septime geht in Begleitung der Terz und Quarte Tab. 9.
durch. In den Mittelstimmen zwischen dem Alt und Tenor findet
sich annoch dabey die durchgehende Septime ^f im Heraussteigen.

Fig. 5. enthält die erste Umkehrung des vorigen Sazes, bestehend
aus einer Noxe, Quinte und Quarte.

Fig. 6. Ist eine zweyte Umkehrung der Fig. 4. und gehet die Quinte,
die hieselbst die Septime vorstellet, in Begleitung der Secunde und Serte darinnen durch.

Fig. 7. Ist eine dritte Umkehrung, worinnen die Septime in Begleitung
der Quinte und Quarte durchgeht. In den Mittelstimmen zwischen dem Alt und Tenor findet sich annoch eine zugleich durchgehende Septime bey den Intervallen ^c _d.

Fig. 8. Die Septime geht in Begleitung der Terz und Quinte durch.

Fig. 9. Ist eine Umkehrung des vorigen Sazes, in welcher die Secunde in Begleitung der Serte und Quarte durchgeht.

Fig. 10. Ist eine zweyte Umkehrung, worinnen die Quinte, die daselbst die Septime vorstellet, in Begleitung der Terz und Serte durchgeht.

Fig. 11. ist eine dritte Umkehrung, worinnen die Terz die daselbst die Septime vorstellet, in Gesellschaft der Serte und Quarte durchgeht.

Fig. 12. Die Septime geht in Begleitung der Quarte und Serte durch. Bey der Fig. 13. wird die Quarte in eine Terz verändert.

Fig. 14. Die Septime geht in Gesellschaft der Quinte und Secunde durch.

Bey Fig. 15. geht die Septime in Gesellschaft der Serte und Secunde durch.

Wir lassen es bey diesen Exempeln bewenden. Ob diese Durchgänge gleich nur zur Verbindung der Partien dienen, und der Ausfüllung eines Terzenraums in der Melodie ihr Daseyn zu danken haben: so können sie dennoch nichts destoweniger auf den Grund der Harmonie zurücke geführt werden, wie solches auch billig ist, indem nichts
in

158 II. Abschn. von der harm. Fortschreit. der Intervallen.

Tab. 9. in der Melodie vorgekommen werden kann und darf, welches nicht aus der Harmonie erwiesen werden könne. Was es aber mit den vorhin erklärten Durchgängen dießfalls für eine Bewandniß habe, wird derjenige mit leichter Mühe einsehen, der sich mit der Verkehrung des Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccords hinlänglich bekannt gemacht hat.

Anmerkungen.

1. Anmerkung.

1. Wir haben igo Exempel von Durchgängen gesehen, die aus der Ausfüllung eines Terzenraums in der Melodie entstanden. Hier folgen annoch ein paar Durchgänge, die der Anticipation oder Vorausnehmung ihr Daseyn zu danken haben. Man sehe also Fig. 16. wo der Bass ohne auf die mit Pfeilen bemerkte Harmonie acht zu haben, die folgende Note allezeit vorausnimmt, und dadurch einen dissonirenden Durchgang verursacht. Bey Fig. 17. geschieht die Anticipation im Diskant. Ein Exempel von einer andern Gattung vom Durchgange findet man bey Fig. 18. Will man hieselbst eine Anticipation annehmen, so geschieht solche bey einer Verwechslung der Stimmen, indem der Diskant dem Basse vorgreift.

2. Anmerkung.

2. Bey Fig. 19. findet man ein Exempel von einer, einen ganzen Tact anhaltenden, unresolvirenden, durchgehenden Septime. Man wird dabey bemerken, daß allezeit der Durchgang einen geraden Tact trifft, indem von zweyen aufeinander folgenden, und dem Metro nach zusammengehörenden Tacten, der erste nemlich allezeit Thesis, und der zweyte die Arsis vorstellet. Alle übrige Arten dissonirender Durchgänge können auf gleiche weise gebrauchet werden.

Viertens.

Von den unresolvirenden Wechselgängen.

in der Hs. gesehene
Wir verstehen hiedurch alle durch Verzögerung des Basses in Thesis entstehende Dissonanzen, die sich entweder falsch oder gar nicht auflösen. Daß ich die Wörter: sich falsch auflösen, und sich gar nicht auflösen, in einerley Verstande nehme, darüber wundre man sich nicht. In einem gesunden Ohre ist beydes von einerley Wirkung. Dieses ist die Ursache, warum dergleichen unresolvirende Gänge in hurtiger

tiger Bewegung gebraucht werden müssen. Von denjenigen harmo- Tab. 9.
nischen dissonirenden Verzögerungen, die sich regelmäßig auflösen, und
die im I. Theile des Handbuchs in den Artikeln vom Nonen- Undecimen-
und Terzdecimenaccord zur Gänge erklärt worden; ist hier die Rede nicht,
als welche so gut in langsamer als geschwinder Bewegung gebraucht
werden können. Von unresolvirenden oder falsch resolvirenden Disso-
nanzen im Wechselgange sehe man

Fig. 20. (a) Der allhier vorhandne Accord entspringet aus der

Verkehrung des Nonenaccords $\left\{ \begin{array}{l} e \\ a \\ f \\ d \end{array} \right.$ und besteht aus der Septi-

me, Quarte und Secunde. Man kann hievon den I. Theil
des Handb. Seite 35. 36. §. 4. nachsehen. Man sehe annoch
Fig. 20. (b).

Fig. 21. Die hieselbst im Wechselgange erscheinende Septime wird
von der Quinte und Secunde begleitet, und entsteht aus der

Verkehrung des Undecimenaccords $\left\{ \begin{array}{l} d \\ e \\ c \\ a \end{array} \right.$ bey abgeschnittner None

und Septime. Wir haben denselben im I. Theile des Handb.
Seite 38. §. 7. unter die verwerflichen Verkehrungen gezählet,
welches wir aber nur in Absicht auf den Gebrauch desselben in
langsamen Figuren verstanden haben wollen. Bey hurtiger Be-
wegung passirt er mit, wie alle übrige unresolvirende Verzöge-
run- gen.

Fig. 22. Die hieselbst im Wechselgange erscheinende Septime hat
die Secunde und Serte bey sich, und entspringet aus der Ver-

kehrung des Nonenaccords $\left\{ \begin{array}{l} g \\ e \\ a \\ f \end{array} \right.$ Sie wird im I. Theile des Hand-

buchs Seite 36. §. 5. unter die verwerflichen Verkehrungen gezäh-
let, welches wir in dergleichen Vorfällen allezeit dahin erklären
wollen, wenn die Bewegung zu langsam und die Modu-

Tab. 9.

lation dabey nicht bequem ist, ein Umstand, den man bey allen dergleichen harten aus der Verzögerung entstehenden Sätzen, die nicht harmonisch aufgelöst werden können, vor Augen haben muß, indem eben derselbe Satz bey einer gewissen Modulation leichter, bey einer andern schwerer zu handhaben ist.

Wir lassen es für diesesmahl bey diesen im Wechselgange erscheinenden und nicht regelmäßig resolvirenden Dissonanzen bewenden, und behalten uns vor, die Ehre einiger übrigen, die in gewissem Verstande in dem I. Theile des Handbuchs verworfen worden, bey einer andern Gelegenheit in so weit wiederherzustellen, als sie in hurtiger Bewegung und bey einer bequemen Modulation gebraucht werden können. Während der Zeit kann ein jeder nach Belieben die Probe damit machen. Nur verbitte ich allen Zwang und alles Unnatürliche dabey.

Anmerkung.

Anmerkung.

Wie die Exempel bey Fig. 20. 21. 22. unsigürlich, d. i. ohne Verzögerung aussehen, findet man bey Fig. 23. 24. 25.

Dritter Abschnitt.

Von der Verdoppelung der Intervallen.

§. I.

Da man weder den harmonischen Dreyklang im dreystimmigen Satze, noch alle übrige darüber gebaute dissonirende Sätze, in einer mehrstimmigen Ausarbeitung allezeit vollständig haben kan, woferne die Stimmen nicht allein eine gute harmonische Bewegung unter sich machen sollen, sondern woferne annoch der Gesang jeder Stimme an sich in bequemen und sangbaren Intervallen fortgeführt werden soll: So ist es zu dem Ende nöthig, daß allezeit gewisse Intervallen aus der zum Grunde liegenden Harmonie verdoppelt werden. Ja, wenn der Satz aus sehr vielen Stimmen besteht, so können alle Intervallen eines Accords vorhanden seyn, ohne daß gleichwohl die Anzahl der Stimmen vollständig ist. Um solche also vollständig zu machen, so müssen nicht allein gewisse Intervallen

len öfters doppelt, sondern gar wohl drey- vier- und mehremahl genommen werden. Es fraget sich nur 1) welche Intervallen verdoppelt werden können, und 2) ob ein Intervall vor dem andern vorzüglich verdoppelt werden kann. Tab. 9.

§. 2.

Was die erste Frage betrifft, so können nur, überhaupt gesprochen, die consonirenden Intervallen verdoppelt werden, weil sie keine gemessne Fortschreitung haben, nicht aber die dissonirenden, theils, weil ihre Fortschreitung eingeschränkt ist, und Quinten und Octaven zum Vorschein kommen würden, theils, weil ein unerträglicher unmusikalischer Mislaut daraus entstehen würde. Unterdessen finden sich dennoch gewisse Dissonanzen, die man, ohne Besorgung dieser Ungleichheiten, im Fall der Noth und unter gewissen Bedingungen verdoppeln kann.

§. 3.

In Ansehung der zweyten Frage, so findet sich allerdings unter den der Verdoppelung fähigen consonirenden Intervallen ein grosser Unterschied, und auf diesen Unterschied hat man ausdrücklich zu sehen, so lange es die Umstände erlauben. So bald aber dieses nicht geschieht, und der Satz entweder leer werden würde, schlechte Progressen entstehen, oder sich die Intervallen jeder Stimme an sich, in Ansehung des Gesanges, nicht bequem genug folgen würden, so brauchet man sich nicht an der Ordnung zu binden, in welcher die Intervallen eigentlich verdoppelt werden müssen, sondern man kann diese oder jene Consonanz nach Belieben verdoppeln. Wir werden von allem diesen in folgenden Artikeln handeln. Den rechten practischen Gebrauch dieser Lehre von der Verdoppelung wird man im 3. Theile, wo von dem mehrstimmigen Satze besonders gehandelt werden wird, genauer einsehen lernen.

I. Artikel.

Von der Verdoppelung der Consonanzen überhaupt.

§. 1.

Consonanzen sind bekanntermassen der Einklang, die Octave, Quinte, grosse und kleine Terz, kleine und grosse Sexte.

162 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

S. 2.

Es ist genug, die Verdoppelung eines Grundaccords zu wissen, um die vermittelst der Verfehrung davon abstammenden Sätze verdoppeln zu können. Da in einem Grundaccorde aber keine andere Consonanzen als die Octave, (worunter zugleich der *Ein* Klang begriffen wird) nebst der Quinte und Terz vorkommen: so brauchet man nichts weiter, als den zwischen diesen Intervallen vorhandenen Vorzug zu wissen.

S. 3.

Diesen Vorzug entscheiden überhaupt und in Ansehung der Grundaccorde die Verhältnisse der Töne, woraus bekannt ist: daß die Octave vor der Quinte, diese aber vor der Terz in der Zeugung vorhergeheth. Folglich ist das erste und beste Intervall zur Verdoppelung die Octave; das zweite die Quinte, das letzte die Terz. Folglich muß jedes Intervall, das in einem abstammenden Sätze die Octave oder Quinte des Grundaccords vorstellet, eher als ein andres Intervall darin verdoppelt werden.

Anmerkung.

Anmerkung.

Man siehet, wie nöthig die Kenntniß der Verfehrung der Accorde ist, eine Sache, ohne welche man von der vorzüglichsten Verdoppelung eines Intervalls keine Rechenschaft zu geben, im Stande ist.

S. 4.

Wir wollen alles icht gesagte in folgenden Artikeln durch Exempel deutlicher machen, und gewisse Ausnahmen, die sich hin und wieder finden, dabey zugleich gehörrig anzeigen.

II. Artikel.

Von der Verdoppelung der eigentlichen harmonischen Dreyklänge und der daraus vermittelst der Verfehrung abstammenden Sätze.

Unser Exempel sey der

große Dreyklang

g
e
c

kleine Dreyklang.

e
c
a

Diese

II. Artikel von der Verdoppel. der harm. Dreyklänge u. 163

Diese Sätze vierstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime oder Tab. 9. die Bassnote, als:

| | |
|---------|---------|
| g | e |
| c | c |
| c | a |
| <hr/> C | <hr/> A |

Sie fünfstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime und Quinte, als:

| | | | |
|---------|---------|---------|---------|
| g | c | e | a |
| e | g | c | e |
| c | e | a | c |
| g | g | e | e |
| <hr/> C | <hr/> C | <hr/> A | <hr/> A |

Sie sechsstimmig zu machen, verdoppelt man die Prime, Quinte und Terz, als:

| | |
|---------|---------|
| g | e |
| e | c |
| c | a |
| g | e |
| e | c |
| <hr/> C | <hr/> a |

Nunmehr ist jedes Intervall bereits einmahl verdoppelt worden. Vermehret man also die Anzahl der Stimmen, so muß alsdenn ohne Zweifel dieses oder jenes Intervall zweymahl verdoppelt werden. Da die Octave nun das vornehmste Intervall ist, so wird mit derselben wiederum der Anfang gemacht, hernach mit der Quinte fortgesetzt, u. s. w. Sollen z. E. die vorhergehenden harmonischen Dreyklänge sicherstimmig gebraucht werden, so geschieht solches mit der zweymahl verdoppelten Prime folgendermassen:

164 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

e
c
g
e
c
g

C

c
a
e
c
a
e

A

Soll die Harmonie achtestimmig seyn, so wird auch die Quinte zweymahl verdoppelt, als:

g
e
c
g
e
c
g

C

e
c
a
e
c
a
e

A

Soll die Harmonie neunstimmig seyn, so wird auch die Terz zweymahl verdoppelt, als:

g
e
c
g
e
c
e
c
g

C

e
c
a
e
c
c
a
e

A

Auf diese Art fähret man, bey anwachsender Anzahl der Stimmen, beständig zu verdoppeln fort.

Aus allen diesen Exempeln erhellet zur Genüge der Vorzug, den die Octave vor der Quinte, die Quinte aber wiederum vor der Terz in der Verdoppelung hat. So sollten nun auch eigentlich natürlicher weise alle Verdoppelungen der Dreyflänge in dem mehrstimmigen Satze beschaffen seyn

II. Artikel von der Verdoppel. der harm. Dreyklänge. 11. 165

seyn. Allein, es ist schon oben bemerkt worden, daß man der Ordnung dieser Verdoppelung nicht allezeit folgen kann, und daß man öfters gezwungen ist, eine Terz anstatt der Quinte, oder eine Quinte anstatt der Octave doppelt zu nehmen. So ist man z. E. öfters genöthigt zu sehen: Tab. 9.

| | | |
|---|---|---|
| e | e | e |
| g | g | c |
| e | g | g |
| c | c | c |

oder anstatt

nachdem nemlich bald der vorhergehende, bald der nachfolgende Satz solches erheischt. Indessen ist es allezeit besser, die Octave oder Quinte, als die Terz, sie sey groß oder klein, doppelt zu setzen. Ja es kann die Octave wohl drey-mahl gegen die einmahlige Terz erscheinen, z. E. im sechsstimmigen Sage:

| | |
|---|-----------|
| c | a |
| g | e |
| e | inglei- c |
| c | chen a |
| g | e |
| C | A |

Anmerkungen.

Der Streit, ob es besser sey, eine kleine oder grosse Terz zu verdoppeln, scheint wenig erheblich zu seyn, indem ja die Modulation die Beschaffenheit der Terz in diesem oder jenen Sage entscheidet, und man nicht da eine grosse Terz nehmen kann, wo die kleine hingehört, und umgekehrt. Wenn die Alten von der Verdoppelung der grossen Terz keine gar zu grosse Freunde waren, so kann man sicherlich glauben, daß ihnen die böse ungleiche Temperatur ihrer Zeit einen Eckel davor muß gemacht haben, indem sie nemlich besonders die Verdoppelung der grossen Terzen (dis, ais, h, fis, u. s. w. verboten. Ob es nun zwar an dem ist, daß zwey grosse Terzen auch in der verbesserten 12igen Temperatur dem Gehöre in der That nicht so angenehm sind, als zwey kleine Terzen: so folget dennoch daraus nicht, daß man eher eine kleine als grosse Terz verdoppeln könne. Denn, wie gesagt, beyde können ja nicht zugleich an

Tab. 9.

an eben demjenigen Orte der Composition Platz finden, und ist man verbunden, eine Octave oder Quinte aus dem Tacte wegzulassen, und dafür eine Terz zu nehmen, so muß man solche nehmen, wie sie in der existirenden Tonart und Modulation daselbst vorhanden ist, groß oder klein.

Aber da es wahr ist, daß eine große Terz an sich (jedoch nur in einer gewissen Höhe) das Ohr eher zu fried'n stellt als die kleine Terz, wie denn die Alten niemahls die kleine Terz deswegen am Ende eines Stückes gebrauchten, und wie annoch solche heutiges Tages sehr ofte deswegen aus Kirchensachen wegbleibt; da ferner, in der Zeugung der Töne, die große Terz eher als die kleine entsteht: woher kommt es da, daß zwey große Terzen gleichwohl dem Gehör nicht so angenehm sind, als zwey kleine? Ist nicht vielleicht die Ursach diese, weil jeder Klang schon eine, ob gleich nur in der Tiefe eigentlich besonders vernehmliche große Terz,

von Natur mit sich führet: Man setze den Dreyklang $\begin{matrix} \text{g} \\ \text{e} \\ \text{c} \end{matrix}$

Das e führt die Terz gis mit sich. So vielmahl nun das e in dem

Dreyklange $\begin{matrix} \text{g} \\ \text{e} \\ \text{c} \end{matrix}$ vermittelt der Verdoppelung vorkommt, so viel-

mahl kommt darinnen g - gis vor. Je mehr aber dieses g - gis zusammen vorkommt, desto härter wird die daraus entstehende Wirkung.

Daß es mit dieser angegebenen Ursache seine Richtigkeit habe, kann man aus der nicht so unangenehmen Verdoppelung der kleinen Terz im weichen Dreyklang erkennen, als woselbst die gegen die kleine Terz, von Natur vorhandne große Terz gerade die vollkommne Quinte von dem Basse ist, und also kein unangenehmer Zusammenstoß zweyer einander entgegengesetzten Intervallen entstehen kann. In der Tiefe läßt es sich in Ansehung dieser Dinge die beste Probe

machen. Man nehme in der tiefsten Clavieroctave $\begin{matrix} \text{Es} \\ \text{C} \end{matrix}$ zusammen, und man wird finden, daß diese Terz bey weitem nicht so unangenehm klingt, als wenn man ebendasselbst $\begin{matrix} \text{E} \\ \text{C} \end{matrix}$ zusammenschlägt. Klingt

die

II. Artikel von der Verdoppel. der harm. Dreyklänge etc. 167

die grosse Terz schon an sich härter, als die kleine, so muß die *Wirz. Tab. 9.* Fung der ersten unstreitig noch härter seyn, wenn sie verdoppelt wird. Die grosse Terz an sich klinget nun zwar eigentlich nur in der Tiefe unangenehm. Allein was in der Tiefe die grosse Terz an sich thut, das thut in der Höhe die Verdoppelung derselben, als wodurch ihre klingende Grösse (quantitas sonora) vermehret, und das in ihr an sich feinst befindliche angenehme in etwas unangenehmes verwandelt wird. Doch genug hievon. Die Practiker bekümmern sich wenig um dergleichen Subtilitäten.

2 Anmerkung.

In einer guten Composition muß man sich hüten,

a) in Ansehung der Terz, nicht unter $\left\{ \begin{smallmatrix} e \\ c \end{smallmatrix} \right\}$ der zweyten Clavieroctave herunter zu gehen. 2. Anmerkung.

ß) In Ansehung der Quinte, nicht unter $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ F \end{smallmatrix} \right\}$ aus der ersten und zweyten Clavieroctave herunterzugehen.

Bei Absätzen und Schlüssen absonderlich muß man die tiefen Terzen schlechterdings meiden, und die Intervallen dergestalt stellen, daß die zweyte Stimme von unten an gerechnet, entweder eine Quinte, oder, und zwar welches noch besser ist, eine Octave gegen den Bass mache. So ist es z. E. falsch, folgendermassen zu schließen:

c
g
g
e
c
g
e
c

ingeleichen

a
e
c
a
e
c

c Bassnote.

A Bassnote.

Es muß die Terz unten weg, und dafür die Quinte doppelt genommen werden, als: *in Einklang*

168 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

| | |
|-------------------|-------------------|
| $\overline{c}$ | $\overline{a}$ |
| $\overline{g}$ | $\overline{e}$ |
| $\overline{e}$ | $\overline{c}$ |
| $\overline{c}$ | $\overline{a}$ |
| $\{ \overline{g}$ | $\{ \overline{e}$ |
| $\overline{g}$ | $\overline{e}$ |
| $\overline{c}$ | |

ungleichen

Baßnote.

A Baßnote.

Anstatt folgenden Schlusses, wo unten die Quinte c gegen den Baß vor-
kömmt :

| |
|----------------|
| $\overline{f}$ |
| $\overline{c}$ |
| $\overline{a}$ |
| $\overline{f}$ |
| $\overline{c}$ |

F Baßnote.

heißt es besser folgendergestalt, wenn auch gleich die Octave darinnen
drey-mahl gesetzt ist :

| |
|-------------------|
| $\overline{f}$ |
| $\overline{c}$ |
| $\overline{a}$ |
| $\{ \overline{f}$ |
| $\overline{f}$ |

F Baßnote.

Die Ursache, warum so wenig die Quinten als Terzen in der Tiefe
dem Gehör angenehm sind, ist diese, weil, wie man in der vorigen An-
merkung gehöret hat, jeder Ton seine grosse Terz, ja nebst der annoch seine
Quinte von Natur bey sich hat. Um nun einen widrigen Zusammenstoß
so vieler Intervallen an einem Orte zu vermeiden, wo das Gehör am
meisten davon gerühret wird, so muß man die Terzen und Quinten aus
der Tiefe weglassen, weil solche der Ort ist, wo das Gehör sie am ehe-
sten vernimmt. Dieses ist auch übrigens eine der Ursachen, warum man
in vielhörichten Musiken, wenn alle Chöre zusammen gehen, alle Bässe
einklängig gehen lassen, und nicht jedem Basse eine eigne Melodie ge-
ben muß.

3. An

3. Anmerkung.

Tab. 9.

Aus je mehrern Stimmen eine Composition besteht, desto weniger können, wenn zwischen der höchsten und tiefften Stimme etwann nur der Raum von einer Decime manchemahl bleibt, die Verdoppelungen eines Intervalls allezeit in der Weite einer Octave geschehen, wie etwann in den vorigen Exempeln. Es trifft sich nemlich alsdenn, daß öfters zwey, drey und mehrere Stimmen in den Einflang zusammen kommen, anstatt eine Octave unter sich zu machen. Dieses schadet der Harmonie so wenig, daß vielmehr, weil alsdenn alle Stimmen sehr nahe bey einander sind, die angenehmste Wirkung daraus entsteht. *Consonantia, quo sibi propriores, eo suaviores.*

4. Anmerkung.

Es ist oben gesagt worden, daß, wenn man einen Grundaccord zu verdoppeln weiß, man solches auch mit den vermittelst der Verkehrung davon abstammenden zu thun, im Stande ist. Wir wollen allhier die Probe damit machen, und zwar mit dem Sexten- und Sertquartenaccord.

a) Was den Sextenaccord betrifft, als z. E.

| | | |
|---|------|---|
| c | | a |
| g | oder | e |
| e | | c |

So rührt allhier der Baß e von der Terz des Stammaccords, die Terz g von desselben Quinte und die Sexte c von der Prime oder

der Baßnote des Stammaccordes her. So wie es mit $\left\{ \begin{array}{l} c \\ g \\ e \end{array} \right.$ be-

schaffen ist, so ist es auch mit $\left\{ \begin{array}{l} a \\ e \\ c \end{array} \right.$ beschaffen. Der Baß c stellt die

Terz des Grundaccords, die Terz e die Quinte, und die Sexte a den Baß oder die Prime desselben vor. Ungeachtet man nun insgemein, den Sextenaccord vierstimmig zu gebrauchen, den Baß mit der Octave verdoppelt: so ist dieses dennoch nicht die erste natürliche, und also nicht die beste Verdoppelung in dem vierstimmigen Case.

170 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

Die beste Verdoppelung geschieht also im vierstimmigen Satze entweder mit der Sexte, oder mit der Terz, und die Verdoppelung mit der Octave erscheint erst zuletzt, als;

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ c \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} g \\ c \\ g \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ e \\ \hline e \end{array}$$

Verdoppelung mit der
Sexte.

Verdoppelung mit der
Terz.

Verdoppelung mit der
Octave des Basses.

Den Septenaccord fünfstimmig zu setzen, verdoppelt man die Sexte und Terz, oder die Sexte und Octave, oder die Terz und Octave, als

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ c \\ g \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ e \\ c \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} g \\ e \\ c \\ g \\ \hline e \end{array}$$

In dem sechsstimmigen Satze verfährt man folgender Gestalt, als:

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ c \\ e \\ g \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} g \\ e \\ g \\ c \\ g \\ \hline e \end{array}$$

$$\begin{array}{c} c \\ g \\ e \\ c \\ g \\ \hline e \end{array}$$

Hier ist die Terz einmahl, die Sexte aber zweymahl verdoppelt.

Hier ist die Sexte einmahl, die Terz aber zweymahl verdoppelt.

Hier ist jedes Intervall einmahl verdoppelt.

In dem siebenstimmigen Satze brauchet man nur zu den zwey ersten Arten des vorhergehenden sechsstimmigen Satzes die Octave des Basses hinzuthun, als:

| | |
|---|---|
| c | c |
| g | e |
| e | c |
| c | g |
| c | c |
| g | g |
| e | e |

Der vorhergehende siebenstimmige Satz wird achtschimmig, wenn die Octave e darinnen annoch verdoppelt wird, und verdoppelt man in diesem achtschimmigen Satze annoch die Serte oder Terz, so hat man ihn neunstimmig.

Anmerkung.

Man hat sich bey der Verdoppelung des Sertenaccordes nicht ganz genau an die vorhin erklärten Verdoppelungen des harmonischen Dreyklanges gebunden. Wer dieses thun, und in den fünf- und sechsstimmigen Sertenatz 1c. keine andere Intervallen bringen will, als die in dem fünf- und sechsstimmigen Dreyklange enthalten sind, der brauchet nur den Bass des Dreyklanges in eine Oberstimme zu bringen, und die Terz des Dreyklanges zum Basse zu machen. Hieselbst hat man nur vorzüglich auf die Verdoppelung der Serte und Terz vor der Verdoppelung mit der Octave gesehen.

ß) Was den Sertquartenaccord betrifft, als z. E.

| | |
|---|---|
| e | c |
| c | a |
| g | e |

So stellet der Bass darinnen die Quinte des Grundaccords, die Quarte die Octave desselben, und die Serte seine Terz vor. Hier findet in Ansehung der Verdoppelung der Quarte eine Ausnahme Statt. Da sie, ihrem Ursprunge gemäß, das vornehmste Intervall zur Verdoppelung abgeben sollte: so ist sie vielmehr am ungeschicklichsten dazu, weil sie, wie oben gelehret, ihrer Wirkung gemäß, den Dissonanzen gleich gehandhabet, und aufgelöst werden muß. Indessen hat sie doch wegen ihrer zweyerley Arten der Auflösung, da sie über und unter sich gehen kann, den

172 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9. Vortheil, daß sie, wiewohl nur im fünf- und mehrstimmigen Satze, zweymahl gesetzt werden kann. Aber mehrmahl kann sie auch nicht gesetzt werden, und wenn der Satz zwanzigstimmig wäre. Alle übrige Verdoppelungen dieses Accords müssen also, und zwar hauptsächlich mit der Octave, hiernächst aber auch mit der Sexte geschehen. Aus folgender Vorstellung wird man sehen, wie derselbe gebraucht werden kann:

Vierstimmig.

g
e
c

g

Hier ist die Octave verdoppelt.

Fünfstimmig.

e
c
g
e

g

Hier ist nebst der Octave die Sexte verdoppelt.

oder

c
g
e
c

g

Hier ist nebst der Octave die Quarte verdoppelt.

Sechstimmig.

e
c
g
e
c

g

Hier sind alle Intervallen einmahl verdoppelt.

oder

e
c
g
g
e

g

Hier bleibt die Verdoppelung mit der Quarte weg.

Siebenstimmig.

g
e
c
g
e
c

g

Hier ist die Octave zweymahl verdoppelt.

Achtstimmig.

g
e
c
g
g
e
c

g

Hier ist die Octave drey-
mahl verdoppelt.

Neunstimmig.

g
e
c
g
g
e
c

g

Hier ist die Octave drey-mahl und die
Sexte zweymahl verdoppelt.

Tab. 9.

III. Artikel.

Von der Verdoppelung der uneigentlichen harmonischen Drey-
flänge, und der vermittelst der Verkehrung davon
abstammenden Sätze.

Je weniger ein Satz Intervallen enthält, die bequem verdoppelt wer-
den können, desto ungeschickter ist er zur vielstimmigen Composition.
In diesem Falle befinden sich die uneigentlichen harmonischen Dreyflänge,
doch einer mehr als der andere.

a) Der erste uneigentliche Dreyklang ist bekanntermassen der
weiche verminderte Dreyklang, f. E. d.
h

Das vornehmste Intervall, welches in diesem Accorde verdoppelt
werden kann, ist die kleine Terz, aus der Ursache, weil sie weder mit
der Note über, noch mit der Note unter sich dissoniret. Hernach kann
die Prime oder der Bass verdoppelt werden. Die falsche Quinte kann
nur unter einer gewissen Bedingung, doch nicht mehr als einmahl,
doppelt genommen werden. Diese Bedingung ist, daß die beyden fal-
schen Quinten nicht octavenweise von einander abstehen, sondern in
den Einklang zusammen kommen, und die Terz und Octave dabey
genugsam verdoppelt seyn müssen. In dem ersten Falle, nemlich wenn
sie

174 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9. in der Weite einer Octave von einander absteigen, ist der Mislaut der falschen Quinte ungleich stärker, als wenn nur die klingende Grösse derselben mittelst der Zusammenkunft zweyer Stimmen auf einen Ort verstärket wird. Daß die beyden Stimmen hernach eine je einen andern Weg nehmen müsse, versteht sich von selbst. In folgender Vorstellung siehet man übrigens den weichen verminderten Dreyklang.

| vierstimmig. | | fünfstimmig. | | sechstimmig. | |
|-------------------------|--------------------|---------------------|-------------------|--------------|----------------------|
| d | d | d | d | d | d |
| f | h | h | h | h | h |
| d | f | f | f | h | h |
| <u>h</u> | <u>h</u> | <u>d</u> | <u>d</u> | f | f |
| Hier ist die | Hier ist die Octa- | <u>h</u> | Hier ist die Terz | <u>d</u> | Hier ist sowohl die |
| Terz ver- | ve verdop- | | zweymahl, und | <u>h</u> | Octave als Terz |
| doppelt. | pelt. | | die Octave ein- | | verdoppelt. |
| | | | mahl zu finden. | | |
| siebenstimmig. | | achtstimmig. | | neunstimmig. | |
| d | d | d | d | d | d |
| h | h | h | h | h | h |
| h | f | h | h | h | h |
| f | d | f | f | f | f |
| d | <u>d</u> | d | d | f | f |
| <u>d</u> | | d | d | d | d |
| <u>h</u> | | <u>h</u> | <u>h</u> | d | d |
| Hier ist die Terz drey- | | | | <u>h</u> | Hier ist die falsche |
| mahl, und die Octave | | | | <u>h</u> | Quinte unter allen |
| zweymahl vor- | | Hier ist sowohl die | | | vorgeschriebenen |
| handen. | | Octave als Terz | | | Bedingungen |
| | | dreyenahl vor- | | | verdoppelt. |
| | | handen. | | | |

Doch es wird sehr oft wider diese Bedingungen im Fall der Noth gehandelt.

I. Anmerkung.

Tab. 9.

In dem hievon abstammenden Sextenaccord ist die Octave ^{1. An-}merkung. das vornehmste Verdoppelungs-Intervall; nachhero kommt die Sexte und alsdenn die Terz. Weil die falsche Quinte aber allhier in den Mittel- und Oberstimmen, nicht aber gegen den Bass zum Vorschein kömmt, so geschichts daher, daß die Terz, ob sie gleich die falsche Quinte des Grundaccords vorstellt, sehr vieles von ihrem Mislaute verlihet, und also schon zur Noth im vierstimmigen Satz verdoppelt werden kann. Es braucht es auch mit ihr der vorigen ersten Bedingung nicht. Die beyden Terzen können so gut Octavenweise von einander abstehen, als in den Einklang zusammenkommen. Man sehe in folgender Vorstellung, wie dieser Sextenaccord gebraucht werden kann:

Vierstimmig.

| | | | | |
|----------|------|----------|----------|----------|
| h | oder | d | f | e |
| f | | f | h | c |
| d | | h | f | g |
| <u>d</u> | | <u>d</u> | <u>d</u> | <u>c</u> |

Hier ist die Octave verdoppelt.

Hier ist die Terz verdoppelt.

fünfstimmig.

d
h
f
d
d

Die Octave ist zweymahl vorhanden.

sechstimmig.

d
h
f
d
h
d

Sowohl die Octave als Sexte ist zweymahl vorhanden.

siebenstimmig.

d
h
f
d
h
f
d

Jedes Intervall ist zweymahl gesetzt.

176 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9. achtstimmig.

d
d Die Octave kommt drey-
h mahl vor. Die übrige
f Inter valle zweymahl.
d
h
f
d

neunstimmig.

d
d Sowohl die Octave als Sex-
h te kommt drey mahl vor, die
h Terz zweymahl.
f
d
h
f
d

Man wird bemerkt haben, wie in diesem von dem weichen verminderten Dreyklang abstammenden Sextenaccord die Terz und Sexte, nach der verschiedenen Lage der Stimmen, bald eine falsche Quinte, bald eine übermäßige Quarte, bald in der Verdoppelung alles beides mit einmahl gegen einander machen.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung.

In dem Sertquartenaccorde, der von mehrgedachtem Dreyklange entspringet, sind die der Verdoppelung fähige Intervalle, die Sexte und die Octave. Die übermäßige Quarte kann ebenfalls, doch nur unter sehr starker Bedeckung der Sexte und Octave darinnen verdoppelt werden.

Man sehe aus folgender Vorstellung, wie dieser Sertquartenatz in der vier- und mehrstimmigen Schreibart gebraucht werden kann;

vierstimmig.

d d
h oder h
d f
f f

Hier ist die
Sexte ver-
doppelt.

Hier ist die
Octave ver-
doppelt.

fünfstimmig.

d
h
f
d
f

Hier ist sowohl die Sex-
te als Octave ver-
doppelt.

sechs.

III. Art. von der Verdopp. der uneigenti. harm. Dreykl. u. 177

sechsestimmig. siebenstimmig. achtestimmig. neunestimmig. Tab. 9.

d
d
h
f
d

f

d
d
h
f
f
d

f

d
d
h
h
f
f
d

f

d
d
h
h
f
f
d

d

f

Wie allhier die Intervalle verdoppelt werden, siehet man ohne Erklärung ein.

β) Der zweyte uneigentliche Dreyklang ist der harte vermin-

derte dreyklang, z. E. $\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ h \end{array} \right.$ Dieser wird

γ) Nebst dem dritten uneigentlichen Dreyklange, nemlich dem

verminderten Terzenaccord z. E. $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \end{array} \right.$ nur deswegen gemerket,

weil, wenn sie mit der Septime vermehret, und hernach umgekehret werden, der übermäßige Sartenatz daraus entspringet. Dies von wird in dem folgenden Artikel S. 5. gehandelt.

δ) Der vierte uneigentliche Dreyklang ist der harte vergröß-

serte Dreyklang, z. E. $\left\{ \begin{array}{l} g \\ e \\ c \end{array} \right.$

Weil dieser Satz in einer Composition mit vielen Stimmen nicht bequem genug gehandhabet werden kann, so werden wir auch nicht vieles davon zu sagen haben. Die übermäßige Quinte darinnen kann nicht verdoppelt werden, wenn die Resolution oberwärts geschieht; wohl aber zur Noth, doch nicht in der Weite einer Octave, sondern nur einflängig, wenn der Bass resolvirt. Geschieht ferner die Resolution oberwärts, so kann der Bass verdoppelt werden. Soll aber der Bass die Auflösung verrichten, so darf er sich nur einfach hören lassen. In welchem Falle es übrigens sey, so kann man die Terz doppelt nehmen.

178. III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9. In dem davon abstammenden Sertenaccorde wird der Baß und die Serte verdoppelt, wenn die Terz darinnen resolviret. Soll aber die Serte die Auflösung verrichten, so wird der Baß und die Terz verdoppelt.

In dem verminderten Quartsertenaccord wird die Serte und Quarte verdoppelt, wenn der Baß resolviret; und die Serte und der Baß, wenn die Oberstimme resolviret.

Anmerkung.

Anmerkung.

Wenn bey den Alten verschiedene dieser anomalistischen Dreyklänge, und ihre Verkehrungen nicht anzutreffen sind: so kann man allhier die Ursache finden. Sie setzten sehr vollstimmig. Zu dieser Vollstimmigkeit hätten sie diese etwas seltsame harmonische Zusammenfügungen nicht weniger als bequem gebrauchen können. Sie ließen sie also weg. Ueberhaupt ist es auch wahr, daß, aus je mehr Stimmen eine Composition bestehen soll, desto weniger unbequeme Dissonanzen darinnen anzutreffen seyn müssen.

IV. Artikel.

Von der Verdoppelung der Intervallen in dissonirenden Sätzen.

§. 1.

Wir haben es hier zusehends mit dem Septimenaccorde zu thun. In Ansehung dieses Intervalls, nemlich der Septime an sich, ist nur zu merken, daß weder sie, noch dasjenige Intervall, wodurch sie in der Verkehrung in den von ihr abstammenden Sätzen vorgestellt wird, jemahls verdoppelt werden kann, der Satz sey so vielstimmig als erwolle. Die Intervallen, wodurch sie in der Verkehrung der Accorde vorgestellt wird, sind

1) Die Quinte im Sertquintenaccord.

2) Die Terz im Terzquartenaccord.

3) Die Prime oder der Baß vom Secundenaccord.

Was aber die Prime oder den Baß, die Terz und Quinte anlangt; so gilt in Ansehung der Verdoppelung dieser sie begleitenden Intervallen, alles

alles was in den vorhergehenden Artikeln von der Verdoppelung der Intervalle in den eigentlichen und uneigentlichen Dreyklängen gesagt ist. Wir wollen die Septimenaccorde also nach Anleitung dieser Dreyklänge kürzlich durchgehen. Tab. 9.

§. 2.

In demjenigen Septimenaccorde, er sey groß oder klein, worinnen der vollkommne harmonische Dreyklang, er sey hart oder weich, enthalten ist, geschieht die erste Verdoppelung mit der Octave, die zweyte mit der Quinte, die dritte mit der Terz. Exempel von fünf- bis zehnstimmigen Sätzen zu haben, brauchet man nur die vorhero von den eigentlichen Dreyklängen gegebne Exempel der Verdoppelung, vom vierstimmigen Satze an bis zum neunten, mit dem Intervalle einer Septime zu vermehren.

In dem hievon entspringenden Sertquintenaccorde ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die Serte, das zweyte die Terz, das dritte die Octave. Man kann die von ebenbenannten Dreyklängen entspringenden Sertenätze, und welche man an eben demjenigen Orte verdoppelt findet, mit einer Quinte vermehren, so hat man Exempel.

In dem Terzquartenaccorde ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die Prime, oder der Bass, das zweyte die Serte, das dritte die Quarte. Man kann die von den vollkommenen Dreyklängen entspringende Sertquartenaccorde mit einer Terz vermehren, so hat man Exempel.

In dem Secundenaccorde ist das vornehmste Verdoppelungsintervall die Secunde, das zweyte die Serte, das dritte die Quarte. Wenn man den vollkommenen Dreyklängen, das Intervall einer Secunde unterwärts hinzufüget, so hat man Exempel. Man wird sich vermuthlich nicht wundern, daß die Secunde unter die Verdoppelungsintervalle gesetzt, und noch dazu zu dem vornehmsten gemacht wird, wenn man sich besinnet, daß die Dissonanz alhier im Basse stecket, und also die Secunde oberwärts nur eine Pseudodissonanz ist, und daß solche die Prime oder den Bass des Grundaccords vorstellet.

Im vierstimmigen Septimensatze läßt man oft die Quinte weg, und verdoppelt dafür die Terz, wie oben gesagt ist.

(Tab. II).

§. 3.

In demjenigen Septimenaccorde, er sey klein oder vermindert, der von dem weichen verminderten Dreyklange entspringet, wird es in Ansehung der Prime, Terz und Quinte nicht anders, als wie bey diesem Dreyklange gelehrt ist, gehalten. Vermehrt man denselben mit einer Septime: so hat man Exempel von Septimensätzen. Thut man eben dieses mit dem Sexten- und Sextquartenaccord, und vermehrt, jenen mit einer Quinte, diesen mit einer Terz, so hat man Exempel von Sextquinten- und Quartterzaccorden; und vermehrt man den Dreyklang unterwärts mit einer grossen oder übermäßigen Secunde, so hat man Secunden- und übermäßige Secundensätze.

§. 4.

In Ansehung desjenigen Septimenaccordes, der den harten vergrößerten Dreyklang in sich begreift, verfahre man mit der Verdoppelung, wie bey diesem uneigentlichen Dreyklange oben gelehrt ist.

§. 5.

Bei denjenigen Septimensätzen, die aus dem harten verminderten Dreyklang, oder aus dem verminderten Terzenaccord entspringen, haben wir keine andere Sätze zu merken, als:

- 1) Die übermäßige Serte in Begleitung der grossen Terz und übermäßigen Quarte, z. E. dis

h
a
f

Hierinnen kann kein ander Intervall als der Bass, und allensals der Tritonus verdoppelt werden. Man kann also diesen Satz nicht weiter als in einer sechsstimmigen Composition gebrauchen. Weder die übermäßige Serte, ob sie gleich die Terz ihres anomalistischen Grundaccords ist, noch die Terz, als welche die Septime des Grundaccords vorstellet, lassen eine Verdoppelung zu.

- 2) Die übermäßige Serte in Begleitung der grossen Terz und vollkommenen Quinte, z. E. dis

c
a
f

Hier

IV. Art. von der Verdopp. der Intervall. in disson. Sätzen. 181

Hierinnen kann ebenfalls kein andres Intervall, als zusehender die **Terz**, und hernach der **Bass** regelmäßig verdoppelt werden; denn die **Quinte** stellt die **Septime** des Grundaccords vor, und bey der übermäßigen **Sexte**, fällt die Verdoppelung theils wegen der gemessenen Fortschreitung, theils deswegen weg, weil ein unerträglicher **Misßklang** daraus entstehen würde. Verdoppelt man die **Quinte**, so ist es eine Ausnahme wider die Regel. Tab. 9.

Der dritte Gebrauch der übermäßigen **Sexte**, da sowohl der **Terz** als die **Quinte** weggelassen, und an deren Statt die **Terz** verdoppelt wird, ist oben an seinem Orte erklärt worden. — Man siehet übrigens aus aus allem diesen, wie wenig sich dieser sonst schöne Satz in eine sehr vielstimmige Composition schicket.

§. 6.

Wir kommen nunmehr auf den **Nonenaccord**. Die **Note** an sich kann so wenig als die **Septime** verdoppelt werden. In Ansehung der **Prime**, **Terz** und **Quinte**, muß man allezeit acht haben, auf was für einen **Dreysklang** er gebauet ist, und dieses erkennet man allezeit aus den drey tieffsten Intervallen. So sind z. E. in folgenden **Nonenaccorden**

| | | |
|---|---|----|
| d | d | d |
| h | b | b |
| g | g | g |
| e | e | es |
| C | C | C |

der erste und zweyte auf den harmonischen Dreysklang $\left\{ \begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix} \right.$ und der dritte auf $\left\{ \begin{matrix} g \\ es \\ c \end{matrix} \right.$, alle drey aber auf einen eigentlichen oder vollkommenen Dreys-

klang gebauet. Folglich muß man sich in der Verdoppelung dieser drey tiefen Intervallen des **Nonenaccords** nach demjenigen richten, was oben von der Verdoppelung des vollkommenen harmonischen Dreysklangs gelehrt ist, und woraus folget, daß die **Prime** oder der **Bass** zuerst, hernach die **Quinte** und endlich die **Terz** verdoppelt werden kann. Ist die **Quinte** in dem **Nonenaccorde** falsch, so erholet man sich Rath bey dem weichen

182 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9. weichen verminderten Dreyflange, in Ansehung der Verdoppelung. Ist die Quinte übermäßig, so kann solche nur in gewissen Fällen verdoppelt werden. Man sehe was davon im Artikel vom harten vergrößerten Dreyflange gesagt ist.

I. Anmerkung.

1. Anmerkung.

In Ansehung der Verdoppelung der Prime ist zu merken, daß man nicht der None zu nahe kommen, und den Platz, auf den sie herab geht, nicht zuvor besetzen muß. Doch wie es in dem einfachen Nonensatz zur Noth erlaubt ist, den Ort der Auflösung der None vermittelt einer Partie zuvor einzunehmen, wenn der Bass hernach eine Terz abwärts geht, wie wir davon oben Tab. IV. Fig. 1. ein Exempel gesehen haben: so gehet zur Noth solches ebenfalls an, wenn der Bass verdoppelt wird, wofern nur die Octave des Basses auf eine ähnliche Art, nemlich eine Terz hernach heruntergeht. Man sehe ein Exempel bey Fig. 26. Tab. IX.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung.

So wie es in dem Nonenaccorde gehalten wird: so wird es in allen vermittelt der Verkehrung von ihm abstammenden Sätzen gehalten. Alle Intervallen also, die in diesen abstammenden Sätzen die None, Septime, oder übermäßige Quinte vorstellen, können nicht verdoppelt werden.

§. 7.

Wir kommen zu dem Undecimenaccord. Hier kann weder die Undecime, noch die None, noch die Septime verdoppelt werden. Er erträgt keine andere Verdoppelung als die mit der Octave des Basses und der Quinte. Die darinnen befindliche Terz, wenn er vollständig gebraucht wird, kann nur einmahl darinnen zum Vorschein kommen. Ist die falsche Quinte darinnen, so erholet man sich Rathes in Ansehung der Verdoppelung bey dem weichen verminderten Dreyflange. Ist die übermäßige Quinte darinnen, so verfähret man so wie oben davon gelehrt ist.

I. Anmerkung.

1. Anmerkung.

Wenn man diesen Accord in seinem ganzen Umfange, und folglich also mit der Terz gebraucht, so muß man sich in Ansehung dieser hüten, daß solche nicht an den Ort gesetzt wird, auf welchen die

IV. Art. von der Verd. der Intervall. in diffen. Sätzen. 183

die Undecime hernach zur Auflösung herabgehen muß. Ueberhaupt Tab. 9. muß man, wie schon an einem andern Orte gelehret ist, eine gewisse geschickte Stellung der Stimmen in allen dergleichen schon von Natur, ohne Verdoppelung eines Intervalls, viestimmigen Accorden beobachten, wenn man dem Gehör nicht Gewalt anthun will.

2. Anmerkung.

So wie es in Undecimenaccorde, in Ansehung der Verdoppelung, gehalten wird: So muß es auch in allen vermittelst der Verdoppelung, gehalten werden. Alle Intervallen also, die in diesen abstammenden Sätzen, die Undecime, None, oder Septime vorstellen, können nicht verdoppelt werden.

3. Anmerkung.

Der verkürzte dreystimmige Undecimenaccord, den man insgemein Mißbrauchsweise Quarten- oder Quintquartenaccord nennet, und welcher im vierstimmigen Satze gewöhnlicher Weise und zwar nach der Regel, beständig mit der verdoppelten Prime gebraucht wird, 3. E.

| | |
|---|---|
| d | d |
| c | h |
| g | g |
| g | g |

und welcher zum fünfstimmigen Satze wird, wenn auch die Quinte darinnen zugleich verdoppelt wird, als:

| | |
|---|---|
| d | d |
| c | h |
| g | g |
| d | d |
| g | g |

dieser Accord, sage ich, wird in einem sehr viestimmigen Satze gerne mit der Septime vermehrt, weil die Undecime von den andern einflänzig oder octavenweise verdoppelten Intervallen sonst gar zu sehr überläubet, und der Satz dadurch etwas leer werden würde.

184 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

| | | | | | |
|----------|---|---|--|---|---|
| Exempel: | d | d | | e | Bey dieser hinzugefügten Septime, können hernach die Octave und Quinte, wenn die Anzahl der Stimmen anwächst, immer wieder aufs neue verdoppelt werden. |
| | c | h | | c | |
| | g | g | | g | |
| | f | f | | e | |
| | d | d | | c | |
| | g | g | | c | |

4. Anmerkung.

4. Anmerkung.

Der dreystimmige Secunde-Quintensatz, der nichts anders als eine Verkehrung des ebenberührten verkürzten dreystimmigen Undecimenaccords ist, wird vierstimmig, wenn entweder die Quinte oder Secunde darinnen verdoppelt wird, und fünfstimmig, wenn sowol die Quinte als Secunde darinnen verdoppelt wird. 3. E.

| | |
|---|---|
| g | g |
| d | d |
| c | h |

Der dreystimmige Secunde-Quintensatz mit seiner Resolution.

| | |
|---|---|
| g | g |
| d | d |
| g | g |
| c | h |

Hier erscheint er vierstimmig.

| | |
|---|---|
| d | d |
| g | g |
| d | d |
| g | g |
| c | h |

Hier erscheint er fünfstimmig.

In mehrstimmigen Sätzen ist es gut, eine Undecime annoch hinzuzufügen, weil sonst der Satz zu leer seyn würde. Zum Exempel

| | | | |
|---|---|--|---|
| d | d | | c |
| g | g | | g |
| f | f | | e |
| d | d | | e |
| g | g | | g |
| C | H | | C |

Bey dieser Undecime können, bey anwachsender Anzahl der Stimmen, hernach ferner die Quinte und Secunde immer aufs neue verdoppelt werden.

Man wundre sich nicht, daß ich das hinzugefügte f in diesem Accorde eine Undecime und keine Quarte nenne. Meine Ursache ist diese,

IV. Art. von der Verd. der Intervall. in disson. Sätzen. 185

diese, weil dieses allhier so benannte Intervall von der Septime her- Tab. 9.
rühret, und also einer Auflösung bedarf, wie man aus dem verkürzten Grundaccorde der Undecime sehen kann:

$$\begin{array}{c} d \\ c \\ f \\ \hline g \end{array}$$

verkürzter und vierstimmiger
Undecimenaccord.

Man hat an diesem Exempel einen abermahligen Beweis, wie die Septime die Quelle der Dissonanzen ist, wie schon im I. Theile des Handbuchs gezeigt ist. Nicht allein der Undecimenaccord an sich, sondern alle übrige Undecimen, die durch Verkehrung der Grundaccorde entstehen, nehmen von ihr den Ursprung.

§. 8.

Wir kommen endlich auf den Terzdecimenaccord, worinnen weder die Terzdecime, noch die Undecime, None oder Septime verdoppelt werden kann. Ja die geschickte Stellung der Intervallen, die zu diesem Satze erfordert wird, wenn er in seinem ganzen Umfange nicht das Gehör erschrecken soll, erlaubt nicht einmahl, daß die Quinte mit der Octave, sondern nur im Einklange verdoppelt werden kann. Die Verdoppelung mit der Terz läßt man gar weg. Es bleibt also kein andres Intervall als der Baß dazu übrig. Indessen besitzt er schon von Natur Intervallen genug, daß er ohne Hülfe der Verdoppelung siebenstimmig gebraucht werden kann. Im achtstimmigen Satze verdoppelt man die Prime, oder den Baß; im neunstimmigen Satze verdoppelt man den Baß noch einmahl, oder man läßt zwey Stimmen in die Quinte zusammengehen. Je mehrere Dissonanzen aber diesem Accorde weggenommen werden: desto bequemer kann man alsdenn die drey untern Consonanzen, als die Prime, Quinte und Terz verdoppeln. Was nun in dem Hauptaccorde verdoppelt werden kann, das kann auch in der Verkehrung desselben verdoppelt werden, so wie man solchesbey allen vorhergehenden Stamm- und abstammenden Accorden gesehen hat. Es brauchet es hier also keiner weitem Erklärung oder Anmerkung in diesem Stücke.

Tab. 9.

Anmerkungen.

1. An-
merkung.

1) In Ansehung der Auflösung dieses Accords ist gar behutsam zu verfahren, daß keine Fehler wider die harmonische Fortbewegung der Intervallen vorkommen. Am besten wird dieser Satz, in seiner Verkürzung, fünfstimmig gebraucht, z. E.

| | | | | | |
|---|-----|---|---|-----|---|
| a | gis | a | c | d | c |
| e | f | e | c | h | a |
| a | d | c | a | gis | a |
| a | h | c | e | f | e |
| A | A | A | A | A | A |

ungleichen

| | | | | | |
|-----|-----|---|-----|-----|---|
| gis | gis | a | d | d | c |
| f | f | e | h | h | a |
| d | d | c | gis | gis | a |
| h | h | c | f | f | e |
| D | A | A | Gis | A | C |

oder

ungleichen.

| | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| d | d | cis | gis | gis | g |
| h | h | a | f | f | e |
| gis | gis | a | d | d | cis |
| f | f | e | h | h | cis |
| H | A | G | H | A | Ais |

oder

ungleichen.

Man siehet allhier die Aehnlichkeit dieses Accords mit dem gewöhnlichen fünfstimmigen Accord der Undecime, indem sie auf eine ähnliche Art vorbereitet und aufgelöst werden. Es ist oben vergessen worden, diesen Artikel zu berühren. Es ist aber besser nachhohlen, als auslassen.

2. An-
merkung.

2) So wie die Septime im Undecimenaccord in gewissen Fällen über sich gehen kann, wenn man sie nicht herunter resolviren will, so kann solches allhier die None thun, wie man aus dem ersten, dritten und sechsten der vorhergehenden Buchstaben-Exempel gesehen hat. Man kann hieraus einige in dem Artikel von der Resolution der None oben angeführte Exempel von über sich gehenden Nonen

nen erklären. Auch dieses ist oben in der Geschwindigkeit verges-
sen worden. Im I. Theil des Handbuchs, in den Verfehrungen
des Terzdecimensages wird man viele dergleichen Exempel finden. In
einem regulirten vierstimmigen Accompagnement kann man in-
dessen doch allezeit bey der Regel bleiben, und, wenn auch in der Me-
lodie die None über sich geht, solche dennoch allezeit ordentlich unter
sich resolviren. Im fünfstimmigen Sage aber sowohl als in einem
fünfstimmigen Accompagnement erfordert es allerdings die Noth,
daß man die None öfters über sich gehen lassen muß. Ja schon im
vierstimmigen Undecimenaccorde kan man öfters die None, so gut
wie im Nonenaccorde die Septime, in gewissen Fällen, über sich
gehen lassen. Man schlage hievon den I. Theil des Handbuchs und
zwar die Exempel von dem Undecimenaccorde nach, womit man als-
denn die in diesem II. Theile an seinem Orte angeführten Resolutio-
nen vermehren kan.

Tab. 9.

V. Artikel.

Von der Verdoppelung der Dissonanzen.

§. 1.

Wir könnten eigentlich diesen Artikel übergehen, weil wir schon aus
den vorhergehenden gesehen, welche Dissonanzen verdoppelt werden
können. Damit man aber solches mit einem Anblicke gleichsam übersehen
möge, so wollen wir die Lehre davon allhier kürzlich zusammenziehen.

§. 2.

Es ist also zu merken, daß keine andere Dissonanzen verdoppelt
werden können, als

- 1) die falsche Quinte.
- 2) Die übermäßige Quarte.
- 3) Die übermäßige Terz. Hieher gehört annoch
- 4) Die Pseudodissonanz der Quarte.

Wir könnten auch die Secunde, von was für einer Gattung sie auch
ist, hieher rechnen, wenn nicht bekannt wäre, daß nicht die Ober- son-
dern die Unterstimme die Dissonanz enthielte.

188 III. Abschn. von der Verdoppelung der Intervallen.

Tab. 9.

§. 3.

Allein es geschieht nur unter gewissen Bedingungen, daß diese Intervallen verdoppelt werden können. Diese Bedingungen sind

- α) in Ansehung der falschen Quinte, daß solche nicht als denn eine Septime vorstellen muß. Folglich kann sie nicht, wenn sie sich mit der Serte zusammen findet, verdoppelt werden, z. E. in den folgenden Sätzen

| | | |
|---|------|-----|
| g | | gis |
| f | | f |
| d | oder | d |
| h | | h |

Denn die falsche Quinte f stellet allhier die Septime von folgenden Grundaccorden vor:

| | | |
|---|-----|-----|
| f | | f |
| d | | d |
| h | und | h |
| g | | gis |

Das Intervall f ist also nicht allhier der Verdoppelung fähig.

Der Fall, in welchem die falsche Quinte, jedoch unter genungsaamer Bedeckung von den andern sie begleitenden Intervallen, verdoppelt werden kann, ist, wenn sie ausser ihrer Prime, keine andere Consonanz als die kleine Terz, bey sich hat. Sie kann aber sowohl mit einer kleinen als verminderten Septime vermehret werden. Unsere Sätze seyn:

| | | | | | | |
|-----|------|-----|------|-----|------|-----|
| | | h | | b | | b |
| g | | e | | g | | g |
| e | item | g | item | e | item | es |
| cis | | cis | | cis | | cis |

Das Intervall g ist allhier die falsche Quinte, und dieses Intervall kann nicht allein in dem Grundaccorde, sondern in allen davon abstammenden Sätzen verdoppelt werden. Exempel davon haben wir in den vorigen Artikeln gesehen.

β) In Ansehung der übermäßigen Quarte.

Dieses Intervall brauchet zwar mehrere Bedeckung als die falsche Quinte, weil es als ein vergrößertes Intervall mehr hervorraget, so wie die

V. Artikel von der Verdoppelung der Dissonanzen etc. 189

die grosse Terz solches mehr thut, als die kleine Terz. Indessen kann sie Tab. 29. sowohl in denjenigen Sätzen, da es die falsche Quinte nicht thun darf, als in denjenigen, da es derselben erlaubt ist, verdoppelt werden. Die Ursache ist diese, weil bey der übermäßigen Quarte die Dissonanz in dem untern Theile steckt, welches daher kommt, daß sie eine umgekehrte falsche Quinte ist. Exempel davon haben wir oben gesehen. Indessen hat man sowohl mit der Verdoppelung des Tritons als der falschen Quinte allezeit behutsam zu fahren, und sie nicht ohne die größte Noth zu gebrauchen.

Anmerkung.

Es können sich durch Verdoppelung einer Terz, zwischen den Mittel- und Oberstimmen eines Satzes eine falsche Quinte und übermäßige Quarte in einem Satze beysammen finden, z. E.

| | | | |
|----------------|---|--------|---|
| Falsche Quinte | $\begin{Bmatrix} c \\ fis \\ c \end{Bmatrix}$ | Triton | $\begin{Bmatrix} h \\ g \\ d \end{Bmatrix}$ |
| | A | | G |

ingeleichen.

| | | | | | | | | |
|----------------|---|--------|---|------|--------|---|-----------------|---|
| Falsche Quinte | $\begin{Bmatrix} c \\ fis \\ c \end{Bmatrix}$ | Triton | $\begin{Bmatrix} h \\ g \\ d \end{Bmatrix}$ | item | Triton | $\begin{Bmatrix} e \\ b \\ e \end{Bmatrix}$ | falsche Quinte. | $\begin{Bmatrix} e \\ a \\ e \end{Bmatrix}$ |
| | As | | G | | | D | | Cis |

Dieses ist auch eine Art der Verdoppelung, indem ja dadurch in einem nemlichen Satze eine gedoppelte Dissonanz entsteht. Wir haben derselben schon oben bey Gelegenheit gedacht. Diese Arten der Verdoppelung einer Dissonanz zwischen den Mittelstimmen, ohne daß der Bass daran Antheil nimmt, sind die besten.

γ) In Ansehung der verminderten Terz.
Hievon ist schon oben zur Gnüge geredet worden.

δ) In Ansehung der Quarte.

Auch hievon ist in dem Artikel von dem Sertquartenaccorde zur Gnüge gehandelt worden.

Damit übrigens die reine harmonische Fortbewegung der Partien nichts durch die Verdoppelung der Dissonanzen und Pseudodissonanzen leide,

Tab. 9. leyde, es mag diese Verdoppelung gegen den Bass, oder zwischen den Mittel- und Oberstimmen unter sich, geschehen: so müssen diese verdoppelten Dissonanzen nicht weniger, als die verdoppelten Consonanzen, hernach eine jede einen andern Weg nehmen.

Anmerkung.

Anmerkung.

So wenig die Septime, None, Undecime und Terzdecime, von was für Gattung sie immer seyn, noch die übermäßige Sexte, verdoppelt werden können, so wenig können es die verminderte Sexte und übermäßige Terz, der verminderte und übermäßige Einklang, nebst der verminderten und übermäßigen Octave.

Vierter Abschnitt.

Von der Bezieserung der Accorde im Generalbasse.

§. I.

Vor ungefehr anderthalb hundert Jahren waren die Clavieristen und Orgelspieler annoch einer nicht geringen Beschwerlichkeit unterworfen, wenn sie mit ihrem Instrumente die Ausführung eines musikalischen Stückes begleiten und unterstützen sollten. Sie mußten entweder aus der Partitur accompagniren, eine Sache die nur für grosse Meister ist; oder sie mußten wenigstens die Harmonie mit so vielen übereinander gesetzten Buchstaben oder Noten, als solche verschiedene Intervalle in sich faßte, aus zwey Notenreihen oder Systemen spielen. Dieses war eine verkürzte Partitur, die aber nichts destoweniger die aufmerksamsten und schärfsten Augen genugsam verwirren konnte. Endlich hoben die glücklichen Entdeckungen des Ludovico Viadana, eines berühmten italiänischen Capellmeisters, diese Beschwerlichkeit auf. Er erfand die Kunst, die Harmonie auf eine weit bequemere Art vorzustellen. Er brauchte hiezu nichts mehr als eine einzige Notenreihe, und die einzelnen

IV. Abschn. von der Beziffer. der Accorde im Generalbasse. 191

fachen Basnoten, und diese bezeichnete er mit Ziffern und einigen andern Tab. 9
 Charactern.. Diesen beziffern und den ganzen Inbegriff der Harmonie unter einen Anblick bringenden Bass nennete er einen Generalbass. Diese Methode ermangelte nicht, ihres besondern Vortheiles wegen, in kurzem überall bekannt und angenommen zu werden.

§. 2.

Die Zeichen, deren man sich im Generalbasse zur Bezeichnung der Accorde bedient, sind die einfachen Zahlen, die Versetzungszeichen, und einige kleine Striche. In diesen Zeichen, die man insgemein **Signaturen** nennet, kommen alle Tonkünstler durchgehends überein. Aber in der Art der Anwendung sind sie öfters gar sehr von einander unterschieden. Wenn man übergeht,

- 1) Wie manche Componisten ohne Noth öfters so viele Ziffern übereinander häuffen, als ein Satz Noten begreift, und folglich das was sie durch eine einzige Zahl bezeichnen könnten, durch viele verwirren:
- 2) Wie manche zwey unterschiedne Sätze mit einerley Zahlen ausdrücken, oder einen und ebendenselben Accord mit unterschiednen Zeichen belegen:
- 3) Wie manche die nöthigsten Accorde anzuzeigen veracffen:
- 4) Wie manche nicht die Hauptnoten, worauf die Harmonie fällt, sondern die durchgehende zu beziffern pflegen: c.

Wenn man alle diese Fehler, woran eine Zerstreuung wohl nicht allezeit Theil hat, übergeht: So findet sich auch unter den geschickten Componisten, die ihre Harmonie nach einer gewissen überlegten Methode zu entwerfen suchen, ein merklicher Unterschied. Es ist daher kein Wunder, daß oft der geschickteste Deutsche bey dem Anblick eines französischen Generalbasses stukt, und der beste französische Musicus hat oft Mühe, nach einem deutschen Generalbasse zu spielen.

§. 3.

Die beyden Hauptgegenstände, worauf es bey Bezifferung eines Basses ankommt, sind unstreitig die Bequemlichkeit und Richtigkeit. Ein Generalbass wird alsdenn bequem zu spielen seyn, wenn alle Accorde mit so wenig Ziffern, als es möglich ist, vorgestellt sind. Richtig aber wird er alsdenn heißen, wenn die von einander zu unterscheidenden **Alarp. Handb. 2. Theil.** B b corde

Tab. 9. corde durch zulängliche Zeichen dergestalt entworfen sind, daß es unmöglich ist, bey Erblickung derselben einen Satz mit dem andern zu verwechseln.

Anmerkung.

Anmerkung.

Von der innern Richtigkeit eines Generalbasses ist allhier nicht die Rede. Ein Bass kann alle äußerliche Richtigkeit haben, und dennoch falsch seyn, z. E. wenn der Inbegrif der Harmonie nicht recht angezeigt ist, und man da einen Septquintenaccord findet, wo die Sexte allein hingehöret; wenn man da den Terzquartenaccord findet, wo die Sexte alleine stehen sollte, u. s. w. das sind Compositionsfehler, die vielen galanten Solocomponisten eigen, aber von keinem reinen Gezer nachzuahmen sind.

§. 4.

Aus dem vorhergehenden §. 3. folget:

- 1) Daß man die Bässe nicht mit unnöthigen Ziefen beschweren müsse. In einem jeden Accord ist ein gewisses Intervall vorhanden, wodurch er von einem andern unterschieden wird. Dieses Intervall muß durch die gehörige Ziefer angezeigt, und erstlich alsdenn, wenn eine Ziefer nicht zureichet, die Anzahl derselben verdoppelt werden.
- 2) Daß man sich der Versetzungszeichen bey den Ziefen enthalten müsse, so lange sich die Hauptnoten in der verlangten Proportion, nach Anleitung der jeder Tonart und jedem Tone gemäß, regelmäßig vorne am Schlüssel bezeichneten Hauptleiter, natürlich darstellen. Sobald aber der Ton verändert wird, so müssen die dadurch entstehenden besondern Intervallen entweder durch ein Kreuz, oder durch ein schlechtes oder viereckiges Be, bey den Ziefen angezeigt werden. Dieses letztere aber ist nicht einmahl allezeit nöthig bey denjenigen Accorden, die nur gewissen Sauten eigen sind, z. E. bey dem Accord der ordentlichen übermäßigen Quarte, falschen Quinte. 2c.
- 3) Daß, wenn die Bassstimme alle oder einige Intervallen des Accords hintereinander durchläuft, mit Wechsel- und durchgehenden Noten vermischt, oder nicht, man sich eines Striches bediene, um die

die verbleibende Harmonie zu bezeichnen, anstatt dieselben durch veränderte Ziefeln zu wiederholen. Tab. 9.

- 4) Daß, wenn der Accord einer Hauptnote zu einer Wechsellnote angeschlagen werden soll, man sich eines gewissen Zeichens bedienen müsse, um solches anzuzeigen, damit man keine das Auge verwirrende Signaturen darüber zu schreiben, verbunden sey. Dieses Zeichen kann ein Querstrich seyn, der von der Wechsellnote bis zur Hauptnote geht, der die Harmonie eigen ist. Fig. 27. Tab. IX.

Anmerkungen.

1. Es haben einige die Gewohnheit, anstatt sich des Erhebungs- oder des Widerrufungszeichens bedienen, einen Querstrich durch die Ziefeln zu machen. Es ist aber unstreitig sehr überflüssig, zu Bezeichnung einerley Dinge doppelte Characters zu gebrauchen, und dadurch die schon so häufigen Signaturen in der Musik zu vermehren. Wir können vermittlest eines bessern Gebrauchs dieses Strichzeichens manche unnöthige Ziefer ersparen, und unterschiedne Accorde, die nur gewissen Sayten eigen sind, damit bezeichnen. Wir erklären hier also zum voraus, daß wir weder die grossen noch die kleinen, weder die verminderten, noch die übermäßigen Intervallen dadurch besonders bezeichnen wollen, sondern daß die mit einem Strich durchgezogene Ziefeln allezeit einen ganzen gewissen Accord andeuten, wie bald gezeigt werden wird. 1. Anmerkung.

2. Es pflegen einige die verminderten Intervallen durch ein Be vor den Zahlen, und die kleinen durch ein Be hinter den Zahlen auszu- drücken. Man könnte auf eine ähnliche Art, wenn diese Art gut und bequem wäre, die übermäßigen Intervallen durch ein Kreuz hinter der Ziefer, und die grossen durch ein Kreuz vor der Ziefer abbilden. Allein dieser nach dem Schulzwange schmeckende Unterscheid dienet weiter zu nichts, als jemanden zu verwirren; und scheint er von solchen Personen erfunden zu seyn, die nicht weiter als eine Mes- net oder Gaborthe aufs höchste zu accompagniren im Stande sind. Man lasse einem jeden die Freiheit, die Besetzungszeichen hinter oder vor die Ziefeln zu setzen. Des Begleiters Schuldigkeit ist es, die Vorzeichnung des Haupttons inne zu haben. Es zeigt sich von selbst, von was für einer Beschaffenheit das verlangte Intervall seyn 2. Anmerkung.

Tab. 9.

seyn soll. Man drücket ja im Schreiben die Proportionen der Noten nicht auf eine so räthselhafte Art aus, und ist es ja jedem erlaubt, seine Noten vor oder hinterwärts oder in der Mitte zu schwänzen.

§. 5.

Bevor wir die Zeichen erklären, wodurch ein jeder Accord sich von dem andern unterscheidet, ist annoch zu merken:

- 1) Daß man ordentlicher Weise die Signaturen über die Noten zu setzen pfleget. Man kann sie aber auch darunter schreiben, wenn oberwärts kein Raum dazu vorhanden ist.
- 2) Daß, wenn mehrere Ziefen als eine, übereinander zu stehen kommen, die größte den Platz einnehmen muß, wenn nicht Ursachen zum Gegentheile vorhanden sind.
- 3) Wenn ein Kreuz alleine stehet, so bedeutet es die grosse Terz, und das Be in eben dem Fall bedeutet die kleine. Das viereckigte Be, wenn es alleine stehet, bedeutet bald die grosse, bald die kleine Terz. Ist eine Ziefer mit einem dieser Versetzungszeichen verbunden, so wird die damit bezeichnete Note, nach Anleitung eines jeden Zeichens, um einen halben Ton verändert.
- 4) Wenn der Wehrt einer Note durch einen Punct verlängert wird, und während der Dauer dieses Puncts ein Accord gegriffen werden soll: so muß man die Signatur gerade über den Punct, unten oder oben, nach Bequemlichkeit des Raumes setzen.
- 5) In vielen Accorden muß man zu derjenigen Ziefer, die ihn anzeigt, eine andere hinzufügen, wenn wegen Veränderung des Tons das Verhältniß eines Intervalls darinnen geändert wird, und diese Ziefer muß man mit dem gehörigen Versetzungszeichen begleiten.
- 6) Wenn im galanten Styl eine Pause zwischen zweyen Dissonanzen ist, davon die erstere aufgelöset, und die andere vorbereitet werden soll: so muß die Harmonie, die während dem Stillschweigen Statt finden soll, mit den dazu gehörigen Zahlen über oder unter die Pause geschrieben werden, damit die Verbindung der Accorde nicht unterbrochen werde. Diese Harmonie wird mit der rechten Hand ohne Baß angeschlagen. Man sehe Tab. IX. Fig. 28. In der reinen Schreibart sollte es unstreitig eigentlich wie bey Fig. 29. heißen. Aber es ist dies eine galante Tändelen, die man in verschiedenen ausländischen Sachen öfters findet.

7) Die

- 7) Die über einem Puncte befindliche Ziefer beziehet sich allezeit auf Tab. 9. die vorhergehende Note.
- 8) Die über einer Pause befindliche Ziefer kann sich bald auf eine vorhergehende, bald auf eine folgende Note beziehen. Ein Exempel von dem ersten Fall hat man bey voriger Nummer 6. Fig. 28. gesehen. Ein Exempel vom zweyten findet man bey Fig. 30. Man muß hier allezeit auf den Zusammenhang sehen, um zu wissen, worauf sich die Ziefer bezieht.
- 9) Wenn ein Accord nicht durch eine Zahl allein entworfen werden kann: so nimmt man ihrer zwey, oder mehrere, und diese Zahlen werden übereinander, nicht aber neben einander gesetzt.
- 10) Wenn zu einer Note mehrere Accorde nach einander angeschlagen werden sollen, so setzet man die dazu gehörigen Signaturen neben einander.
- 11) An den Orten des Basses, wo man in dem nehmlichen System zwey Stimmen übereinander findet, eine für den Flügel, und die andere für die Baßgeige, gehöret insgemein die Unterpartie für den Flügel, und da wird man auch allezeit die Signaturen unter den Noten finden. Fig. 31. Tab. IX. Man trifft dergleichen Bässe öfters in ausländischen Musicalien an.

S. 6.

Nach Anleitung dieser Regeln und Anmerkungen wollen wir iho sehen, mit was für Ziefen und Zeichen eine Harmonie am bequemsten und richtigsten entworfen werden kann. Ich erkläre mich dabey zum voraus, daß, wenn ich hin und wieder von den Meinungen anderer abgehen sollte, ich auch die meinige keinem aufzudringen suche. Hat jemand bessere Gründe und eine richtigere Methode, so mache er sie dem Publico bekannt. Nur müssen die Gründe keine Gründe der Gewohnheit oder des Ansehens seyn. Uebrigens ist annoch zu merken, daß, da wir bey unserm Entwurf einer Beziefenung des Basses, allezeit eine gewisse Haupttonleiter zum Augenmerke haben, man nach einer obiger Anmerkungen, die Proportionen der Intervallen bey verändertem Tone, durch die gehörige Versetzungszeichen neben den Ziefen allezeit bestimmen müsse, wenn diese Intervallen nicht so, wie man sie verlangt, in dem vorgezeichneten Notenplane vorhanden sind. Hiedurch geschieht es nun

- Tab. 9. 1) Daß, weil in diesem Entwurf eine bloße Zieser sowohl ein grosses als kleines Intervall bezeichnet, so wie es nemlich die Vorzeichnung des Tons mit sich bringt, man alsdenn, dieser Zieser ein Erhö-
hungszeichen an die Seite setzen muß, wenn das bemerkte Intervall durch die veränderte Modulation, um einen halben Ton erhöht werden soll; und ein Erniedrigungszeichen, wenn dieses Intervall um einen halben Ton erniedrigt werden soll.
- 2) Daß ein Accord, der ordentlicher Weise nur mit einer Zieser vorge-
stellt werden kann, z. E. der Secundenaccord, öfters zweyer und mehrer bedarf.
- 3) Daß die Nebenbiesern, die man zu den Hauptbiesern hinzuthun
muß, nicht allezeit einerley sind, da es, z. E. in dem vorigen Se-
cundenaccord bald die Quarte, bald die Sexte, bald beyde zugleich
seyn können, deren verändertes Verhältniß besonders anzuzeigen ist.

Doch muß man allhier auf den Unterscheid zwischen den tonbe-
zeichnenden und gemeinen Dissonanzen Acht haben. Durch jene ver-
stehe ich alle diejenigen, die von dem kleinen Septimenaccord auf der Do-
minante, und von dem verminderten Septimensatz abstammen, und
den Ton gewiß anzeigen, worinnen man ist. Durch diese verstehe ich
alle diejenigen, die den Ton nicht gewiß oder nicht unmittelbar anzeigen.

Erster Absz. §.

Von der Bezieserung der harmonischen Dreyklänge, und der davon abstammenden Sätze.

§. 1.

Der vollkommene harmonische Dreyklang, er sey groß oder klein,
wird durch eine folgender Zieser, als durch 8. 5. oder 3. vorgestel-
let. Man zeichnet ihn aber ordentlicher Weise nicht, sondern nur alsdenn,

- 1) wenn ein dissonirender Satz vorhergeht, der in den Drey-
klang aufgelöst werden soll. Man nimmt alsdenn die Zieser,
die dasjenige Intervall, worinn die Auflösung geschehen soll, ge-
rade

rade bemerkt. 3. E. wenn auf dem Semitonio Modi der Satz der falschen Quinte vorhergeht, so zeichnet man den Dreyklang mit 3. Gehet auf eben demselben eine Septime vorher, so zeichnet man ihn mit 5. und so weiter.

Tab. 9.

2) Wenn auf eben derselben Bassnote, vor dem harmonischen Dreyklang ein anderer Accord vorhergehen, oder ein anderer darauf folgen soll. Einige pflegen die Signaturen dieses folgenden oder vorhergehenden Accords etwas seitwärts zu schreiben, und den harmonischen Dreyklang nicht zu liefern. Aber diese letztere Schreibart ist falsch, weil sie zu Verwirrungen Anlaß giebt.

3) Wenn eines von den Intervallen des Dreyklangs sich nicht in seiner gehörigen Proportion darstellt. Man bemerkt ihn alsdenn entweder mit einer 3. mit dem gehörigen Versetzungszeichen darneben, oder mit dem bloßen Versetzungszeichen alleine. Mit der Quinte wird es fast eben so gehalten, indem man nemlich das gehörige Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen zur 5. hinzufügt. Allein, es ist ein Fall vorhanden, da man die zum eigentlichen harmonischen Dreyklange gehörende reine Quinte nicht einmahl anzuzeigen, nöthig hat, wenn nemlich die Beschaffenheit der Terz zu gleicher Zeit angedeutet werden muß. 3. E. man geht aus dem D mol ins A mol, und verlangt den harmonischen Dreyklang zu e. Hier brauchet man nur die Terz gis durch ein Kreuz über e anzuzeigen. Es ist nicht nöthig, die Ziefer 5 mit einem viereckigten Be an die Seite darüber zu schreiben. Wir fügen diese Anmerkung deswegen hinzu, weil wir alles mit so wenigen Zeichen, als möglich, vorstellen wollen.

§. 2.

Der von dem vollkommenen Dreyklange abstammende Sextenaccord wird mit einer 6, und der Sertquartenaccord mit 2 bezeichnet.

§. 3.

Der weiche verminderte Dreyklang wird am besten nach Telemannischer Art mit einer 5 und einem halben Bogen darüber, 3. E. 5 dargestellt. Die 5 kann man zwar, da wo es nöthig ist, mit einem Kreuz, Be oder Bequadrato, begleiten. Aber auf die Terz braucht man gar

198 IV. Abschn. von der Bezieserung der Accorde

Tab. 9. gar nicht acht zu haben, es mag ihre Proportion in der Vorzeichnung enthalten seyn oder nicht. Man ziefert sie niemahls.

Der davon abstammende Sertenaccord wird mit 6 und der Sertquartenaccord mit einer 4, und einem halben Bogen darüber, z. E. 4 angedeutet. Die 4 kann man zwar, da wo es nöthig ist, mit einem Versetzungszeichen begleiten. Aber auf die 6 braucht man gar nicht Acht zu haben, sie mag nach der Vorzeichnung beschaffen seyn, wie sie will. Man ziefert sie nicht. Der Accompagnateur muß ihr Verhältniß wissen, nemlich, daß sie allezeit groß seyn muß.

§. 4.

Der harte vergrößerte Dreyklang wird durch eine 5 mit einem Kreuz oder Bequadrat an der Seite; der Sertenaccord durch eine 6 und eine 3 mit einem Kreuze oder Bequadrat an der Seite; und der verminderte Sertquartenaccord durch eine 6 und die 4 vorgestellt.

§. 5.

Der verminderte Terzenaccord wird mit einer 3 und einem Bogen darüber, z. E. 3 angezeigt.

Die 3 kann man wohl mit einem Versetzungszeichen, da wo es nöthig ist, begleiten. Aber auf die falsche Quinte braucht man nicht acht zu haben, sie mag in der Hauptvorzeichnung enthalten seyn oder nicht. Man braucht sie nicht zu ziefen.

Zweiter Absatz.

Von der Bezieserung der Septime, und der davon abstammenden Sätze.

§. 1.

Jeder Septimenaccord überhaupt wird mit einer 7 bezeichnet, die alsdenn mit einem Kreuz, Be oder Bequadrat begleitet wird, wenn ihre verlangte Beschaffenheit nicht in dem Notens

Notenplane enthalten ist. Die 5 oder 3 wird nur alsdenn hinzugefüget, Tab. 9. wenn eins von diesen Intervallen nicht die gehörige Proportion hat. Anstatt der 3 kann man auch alsdenn ein blosses gehöriges Versetzungszeichen unter die 7 setzen.

Anmerkung.

Die Septime über den verminderten Terzenaccord wird An-
nebst der 7 mit einer 3 und einem halben Bogen über dieser leztern merkung.
Ziefer angezeigt, z. E. $\frac{7}{3}$ um den Begleiter desto aufmerksamer zu
machen.

§. 2.

Ein Sertquintenaccord wird mit einer 6 und 5 bezeichnet.

I Anmerkung.

Wenn derselbe von dem Septimenaccorde auf der Dominante herrühret, und also die Quinte darinnen falsch ist: so braucht man ihn mit nichts andern, als mit einer durchstrichenen 5, so wie bey Fig. 32. zu bemerken, es sey in welchem Falle es sey. Es wird dabey weder eine 6 noch 3 erfordert, die Beschaffenheit dieser Intervallen mag nach dem Notenplane beschaffen seyn, wie sie will. Wenn die falsche Quinte nicht mit der Serte zusammen anschlagen, sondern erst nachhero anschlagen soll, so schreibt man die 6 und die durchstrichne 5 neben einander, so wie bey Fig. 33. Doch wird die 6 in zwey Fällen über der 5 hinzugefüget, erstlich: wenn eine vorhergehende Dissonanz in die Serte des falschen Quintenaccords resolviren soll, Fig. 34. im ersten Exempel, welches man oft, anstatt der 7 und 6 im zweyten Exempel, findet. Zweytens, wenn die Serte, bey liegendem Basse, mit der verminderten Septime etwann abgewechselt werden soll. Fig. 34. im dritten Exempel.

1. Anmerkung.

2 Anmerkung.

Der übermäßige Sertquintenaccord wird mit einer durch-
strichenen 6 und mit einer 5 angezeigt.

2. Anmerkung.

200 IV. Abschn. von der Bezieser. der Accorde im Generalbasse.

Tab. 9.

§. 3.

Ein Quartterzenaccord wird mit 4 und 3 bezeichnet. Die 6 brauchet nicht eher hinzugefüget zu werden, als bis man die Veränderung ihrer nach dem Notenplane vorhandenen Proportion anzuzeigen verbunden ist, da alsdenn die 6 ein Kreuz, Be oder Bequadrat bey sich haben muß.

Anmerkung.

Anmerkung.

Zu den Quartterzenaccorden gehört auch der Accord der übermäßigen Sexte mit der übermäßigen Quarte und grossen Terz; ingleichen der sonst so genannte Accord der übermäßigen Quarte mit der kleinen Terz. Die Bezieserung des ersten geschieht allezeit mit einer durchstrichenen 6 und der 4 und 3. Die Bezieserung des zweyten geschieht mit einer durchstrichenen 4 und eine 3 darunter.

§. 5.

Ein Secundenaccord wird mit einer 2 bemerket.

Anmerkung.

Anmerkung.

Wenn derselbe von dem Septimenaccord auf der Dominante entspringet: so zeichnet man ihn, ohne alle andere Ziesern, mit einer durchstrichenen 4; es sey in welchem Falle der veränderten Modulation es immer sey. Fig. 35. Wenn er von dem verminderten Septimenaccorde auf dem Semitono Modi minoris entspringet, und also die Secunde darinnen übermäßig ist, so zeichnet man ihn, ohne alle weitere Ziesern, in welchem Falle der veränderten Modulation es immer sey, mit einer durchstrichenen 2. Man sehe Fig. 36.

Von der Bezieserung der None, Undecime und Terzdecime.

§. 1.

Da man zu einem obligaten vierstimmigen Generalbass nur allezeit vier reine Partien nöthig hat: so kann weder der Nonen- noch Undecimen- oder Terzdecimenaccord in seinem Umfange dazu gebrauchet sondern sie müssen alle verkürzt werden, gesetzt, sie wären zwischen den verschiedenen Stimmen eines Stückes ganz vollständig mit allen ihren Intervallen vorhanden. Man machet es nemlich in Ansehung dieser Accorde, wie man es sehr oft im vierstimmigen Sätze mit der Septime macht, da man nemlich, wie oben gezeiget worden, die Quinte wegläset, und dafür die Terz verdoppelt. Da ist alsdenn ohne Zweifel kein vollständiger Septimensatz vorhanden. Nichts destoweniger nimmt sich dieser unvollständige Septimensatz an seinem Orte besser aus, als wenn er ganz vollständig wäre.

§. 2.

So wenig nun der Generalbass bey der Septime allezeit den vollständigen Septimenaccord zu greiffen hat, indem er nemlich die Anzahl seiner vier Stimmen, so ferne er mit vier gewissen Stimmen allezeit, und nicht nach der galanten Art bald drey- bald vier- oder fünfstimmig accompagniren will, auch ohne die Septime durch die Verdoppelung der Terz, völlig besammeln haben kann: so gut kann er, woferne in einer obligaten vierstimmigen Composition, nicht etwan bey einem Concert, worüber à 5. oder à 6. 7. oder wohl gar à 8. geschrieben steht, und welches doch nur öfters sehr nothdürftig dreystimmig ist, diese fünf- sechs- und siebenstimmige Sätze in ihrem Umfange zu treffen seyn sollten, so gut kann er da, sage ich, auch vermittelst eines vollständigen vierstimmigen Griffs, als in welchem nemlich um mehrer Wirkung alle Consonanzen verdoppelt werden können, den ganzen Grund der Harmonie besammeln haben. Denn der Grund der Harmonie ist nicht mehr als vierstimmig in Ansehung der dissonirenden Sätze, wie schon im I. Theile des

202 IV. Abschn. von der Bezieser. der Accorde im Generalbasse.

Tab. 9. Handbuchs weitläufig gezeigt ist. Der Generalbassist aber soll nichts weiter thun, als daß er den Grund der Harmonie spielet.

§. 3.

Wir haben es alhier zusehenderst mit der None zu thun. Der verkürzte vierstimmige Nonenaccord wird entweder mit einer 9 bezeichnet, wenn nichts als die Quinte und Terz dazu genommen werden soll; oder mit $\frac{9}{7}$ wenn die Septime und Terz sie begleiten sollen. Die Quinte bleibt in diesem letztern Falle weg.

1. Anmerkung.

1. Anmerkung.

Wenn die übermäßige Quinte die None begleiten soll: so setzt man unter die 9 eine 5 mit einem Erhöhungszeichen an der Seite.

2. Anmerkung.

2. Anmerkung.

Die übermäßige None wird mit einer durchstrichenen 9 bemerkt, und ihr nach ihrer verschiedenen Begleitung entweder eine 3 oder 6, durch welche letztere Ziffer die Terzdecime vorgestellt wird, bemerkt.

§. 4.

Die Undecime wird sowohl als die Quarte mit einer 4 bezeichnet, und deswegen in der Bezieserung kein Unterscheid zwischen diesen beyden Intervallen gemacht, weil die Doppelzählen nicht so leicht und faßlich, als die einfachen sind, und man die Signaturen so leicht als möglich zu machen schuldig ist. Der verkürzte vierstimmige Undecimenaccord, besteht entweder aus der Undecime, None und Quinte; oder aus der Undecime, Septime und Quinte; oder aus der Undecime, None und Septime. Im ersten Falle wird er mit $\frac{9}{4}$; im zweyten mit $\frac{7}{4}$; im drit-

ten mit $\frac{9}{7}$ bezeichnet. Der verkürzte dreystimmige Undecimenaccord, der aus der Undecime und Quinte besteht, und mit der Octave im vier-

III. Absatz von der Beziffer. der None, Undec. u. Terzdec. 203

vierstimmigen Saße verdoppelt wird, wird entweder mit $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$ oder noch kürzer, mit einer blossen 4 angezeigt. Tab. 9.

I. Anmerkung.

In einem galanten Accompagnement pfleget man sehr oft den Undecimenaccord über der Finalnote fünfstimmig zu gebrauchen, d. i. die Undecime, None, Septime und Quinte zusammen anzuschlagen, es sey in welchem voriger Fälle es sey. 1 Anmerkung.

2 Anmerkung.

Wenn sich die übermäßige Quinte zur Undecime gesellet. so ist entweder annoch die Septime dabey, oder die None. Beydes wird allezeit völlig angezeigt, und zwar der erste Fall mit einer 7, einer 5 woben ein Kreuz, oder Widerrufungszeichen, und einer 4. Im andern Fall setzet man die 9 anstatt der 7. Die übrigen Ziffern bleiben. 2 Anmerkung.

§. 4.

Die Terzdecime wird mit der Ziffer 6 bezeichnet, und zum vierstimmigen Accompagnement entweder mit der Undecime und None, oder mit der Undecime und Septime gebraucht. Der erste Satz wird mit einer 9, einer 6 und 4, der andere mit einer 7, einer 6 und 4 angezeigt.

Anmerkung.

In einem galanten Accompagnement pfleget man den Terzdecimenaccord über der Finalnote öfters fünfstimmig zu gebrauchen, d. i. die Terzdecime, Undecime, None und Septime zusammen anzuschlagen. Anmerkung.

§. 5.

Wir haben ihs gesehen, wie sich einige Sätze schlechtweg mit einer einzigen Ziffer anzeigen lassen; wie zu andern aber nicht allein zwey, sondern so gar ihrer drey erfordert werden. Zu den beyden letztern Arten gehören alle verkürzte und drey- und vierstimmige Sätze, die aus der Verkeh-

204 IV. Abschn. von der Bezeichnung der Accorde

Tab. 9. rung des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccords entstehen. Wir wollen ohne Unterscheid die gewöhnlichsten anführen, welche sind:

1) Die None mit der Sexte und Terz. Diesen Satz bezeichnet man mit $\frac{9}{6}$

2) Die Septime mit der Quarte und Terz. Dieser Satz wird mit $\frac{7}{4}$ angezeigt.

3) Der Secunde- Quintenaccord, wozu die Octave genommen wird, wird angezeigt mit $\frac{3}{2}$.

4) Die None mit der Sexte und Undecime, z. E.

| | | |
|-----|---|---|
| b | b | a |
| g | g | f |
| cis | d | d |
| E | F | F |

wird mit einer 9, einer 6 und 4 angezeigt.

5) Den Accord aus der Undecime, None und Quinte pflegen viele

alsden mit $\frac{5}{4}$ zu bezeichnen, wenn der Bass nicht liegen bleibt zur

Resolution, sondern eine Stufe vorher unter sich geht. Es ist

aber nicht gar zu recht, obwohl sehr gewöhnlich. Es ist richtiger

ihn mit $\frac{9}{4}$ zu bezeichnen. In dem Artikel von der Resolution der

Undecime hat man gesehen, wie der Bass vor der Resolution dieses

Intervalls eine Stufe unter sich gehen kann.

6) Die Septime mit der Sexte und Undecime über einer Dominante

te wird mit $\frac{7}{6}$ bezeichnet.

7) Die Septime mit der Sexte und Terz über einer Dominante

wird mit $\frac{7}{3}$ bezeichnet.

Anmerkung.

Tab. 9.

Die Certe in beyden vorhergehenden Sätzen ist keine eigentliche Certe, sondern Terydecime. Anmerkung.

§. 6.

Bey einem Point d'Orgue, wo die aus der Verkehrung der drey Nebengrundaccorde entspringenden Sätze mit den andern gewöhnlichern Accorden abgewechselt werden, schreibt man am besten über die Bassstimme *Tasto solo*, und läßt den Accompagnateur, nur den Bass allein anschlagen.

E N D E.



THE [illegible] OF [illegible]

[illegible text block]

1844



TAB. I.

Fig. 1.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The notation is as follows:

- System 1:** Measures 1 to 12. Measure 1 is labeled "Fig. 1.".
- System 2:** Measures 13 to 18. Measure 14 is labeled "(a) (b) (c)". Measure 18 is labeled "(a)".
- System 3:** Measures 19 to 27. Measure 23 is labeled "(a) (b)".
- System 4:** Measures 28 to 38. Measure 34 is labeled "b".
- System 5:** Measures 39 to 49. Measure 41 is labeled "(a) (b) (c)".
- System 6:** Measures 50 to 60.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is written in a style typical of 19th-century musical notation.

ТАВ . II .

Fig. 1.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

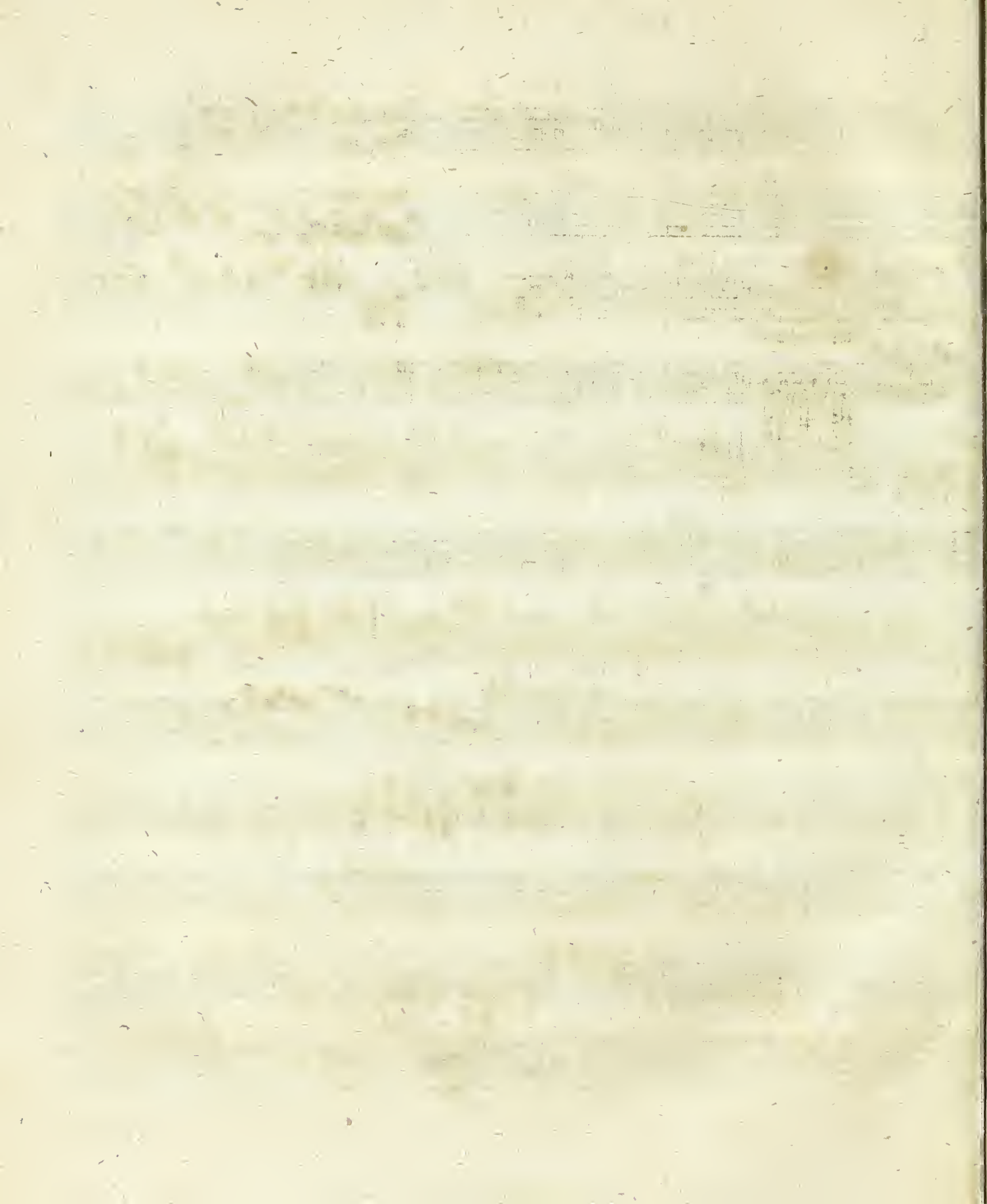
11 12 13 14 15 (a)

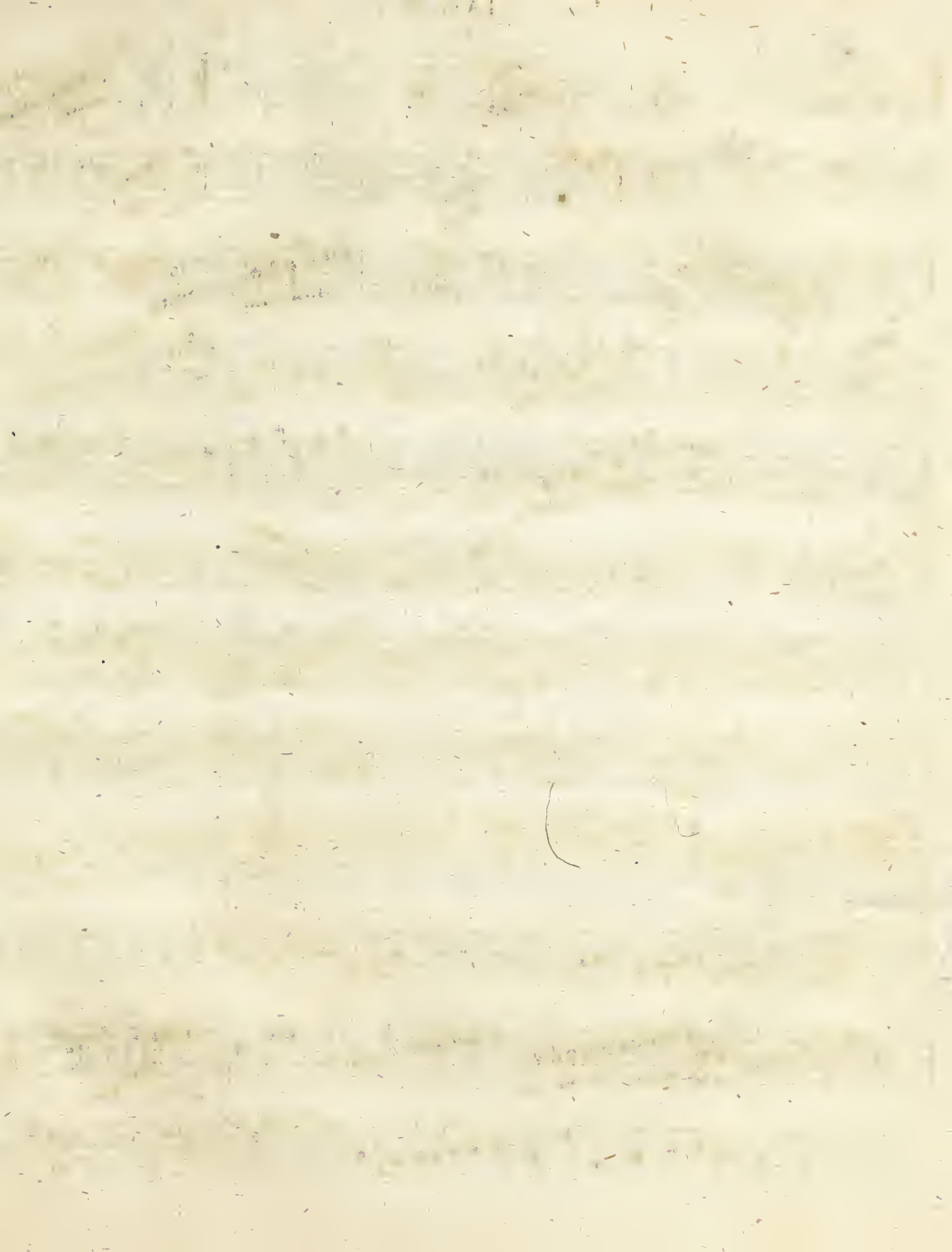
16 (a) 17 (b) 18 19 *

20 21 * 22 it it 23 24 m

25 26 male male 27 28 29 30

31 32 33 34





TAB. III.

fig. i.

2 3 * * 4 5 * * 6 7

male bene male bene

8 (a) * * * (b) * 9 10 11 * 12

13 14 * * * 15 16 17 18

male bene male bene

ad fig 18 19 20 21 22 * * 23 (b) 24

(c) 24 (a) (b) (c) 25

haupte
noten

26 27 28 29 30 31 item

male bene

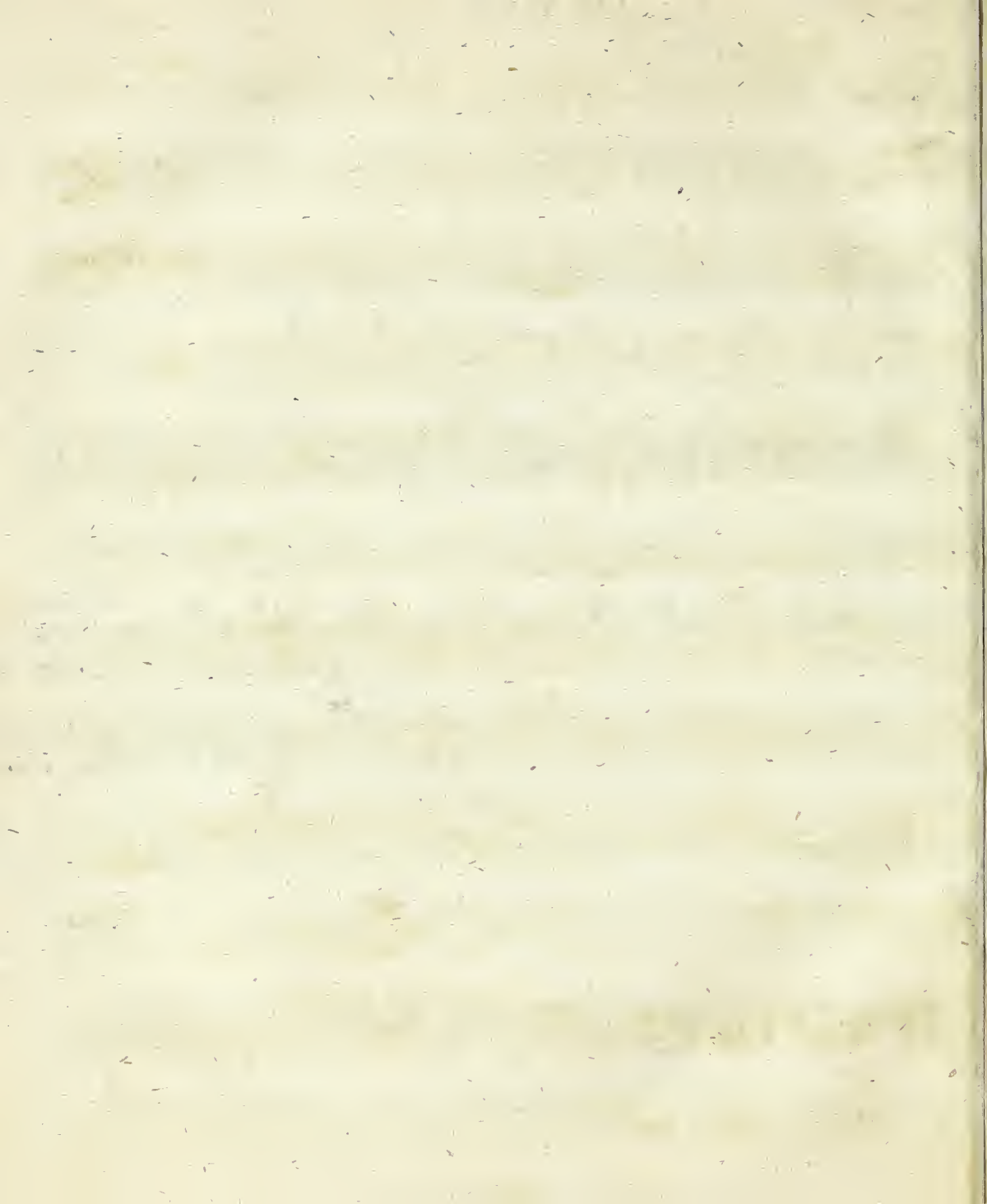
TAB. IV.

Handwritten musical score, TAB. IV, featuring multiple staves of music with various annotations and measures.

Measures and annotations include:

- 1 (a) (b) (c) (d) 3 4 5 6 (a) (b)
- 7 (a) (b) (c) 8 (a) (b) (c) 9 10 11 (a) (b)
- 12 13 (a) (b) 14 15 16 17 18
- 19 20 21 22 23 24 25 26 27
- 28 29 30 31 32 (a) (b) 33 34 35
- 36 37 38 39 40 (a) (b) 41 42 43

Other markings include "pro", "bene male", and "56 76 76".



ТАБ. V.

Handwritten musical score for guitar, titled "ТАБ. V." (Tab. V.). The score is written on ten staves, each containing two lines of music (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The score is divided into measures, numbered 1 through 49. The first measure is marked with a "1" and a "2". The second measure is marked with a "3". The third measure is marked with a "4" and a "(a)". The fourth measure is marked with a "(b)". The fifth measure is marked with a "5(a)" and a "(b)". The sixth measure is marked with a "6". The seventh measure is marked with a "7". The eighth measure is marked with an "8". The ninth measure is marked with a "9". The tenth measure is marked with a "10". The eleventh measure is marked with a "11". The twelfth measure is marked with a "12". The thirteenth measure is marked with a "13". The fourteenth measure is marked with a "14". The fifteenth measure is marked with a "15". The sixteenth measure is marked with a "16". The seventeenth measure is marked with a "17". The eighteenth measure is marked with a "18". The nineteenth measure is marked with a "19". The twentieth measure is marked with a "20". The twenty-first measure is marked with a "21". The twenty-second measure is marked with a "22". The twenty-third measure is marked with a "23". The twenty-fourth measure is marked with a "24". The twenty-fifth measure is marked with a "25". The twenty-sixth measure is marked with a "26". The twenty-seventh measure is marked with a "27". The twenty-eighth measure is marked with a "28". The twenty-ninth measure is marked with a "29". The thirtieth measure is marked with a "30". The thirty-first measure is marked with a "31". The thirty-second measure is marked with a "32". The thirty-third measure is marked with a "33". The thirty-fourth measure is marked with a "34". The thirty-fifth measure is marked with a "35". The thirty-sixth measure is marked with a "36". The thirty-seventh measure is marked with a "37". The thirty-eighth measure is marked with a "38". The thirty-ninth measure is marked with a "39". The fortieth measure is marked with a "40". The forty-first measure is marked with a "41". The forty-second measure is marked with a "42". The forty-third measure is marked with a "43". The forty-fourth measure is marked with a "44". The forty-fifth measure is marked with a "45". The forty-sixth measure is marked with a "46". The forty-seventh measure is marked with a "47". The forty-eighth measure is marked with a "48". The forty-ninth measure is marked with a "49".

Lyrics: male bene

male male bene

4# #

TAB. VI.

Handwritten musical score for guitar, titled "TAB. VI.". The score is written on ten systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is numbered 1 through 40, with some measures grouped by letters (a), (b), and (c). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a cursive, handwritten style.

Measures 1-6: Measure 4 is marked (a), measure 5 is marked (b).

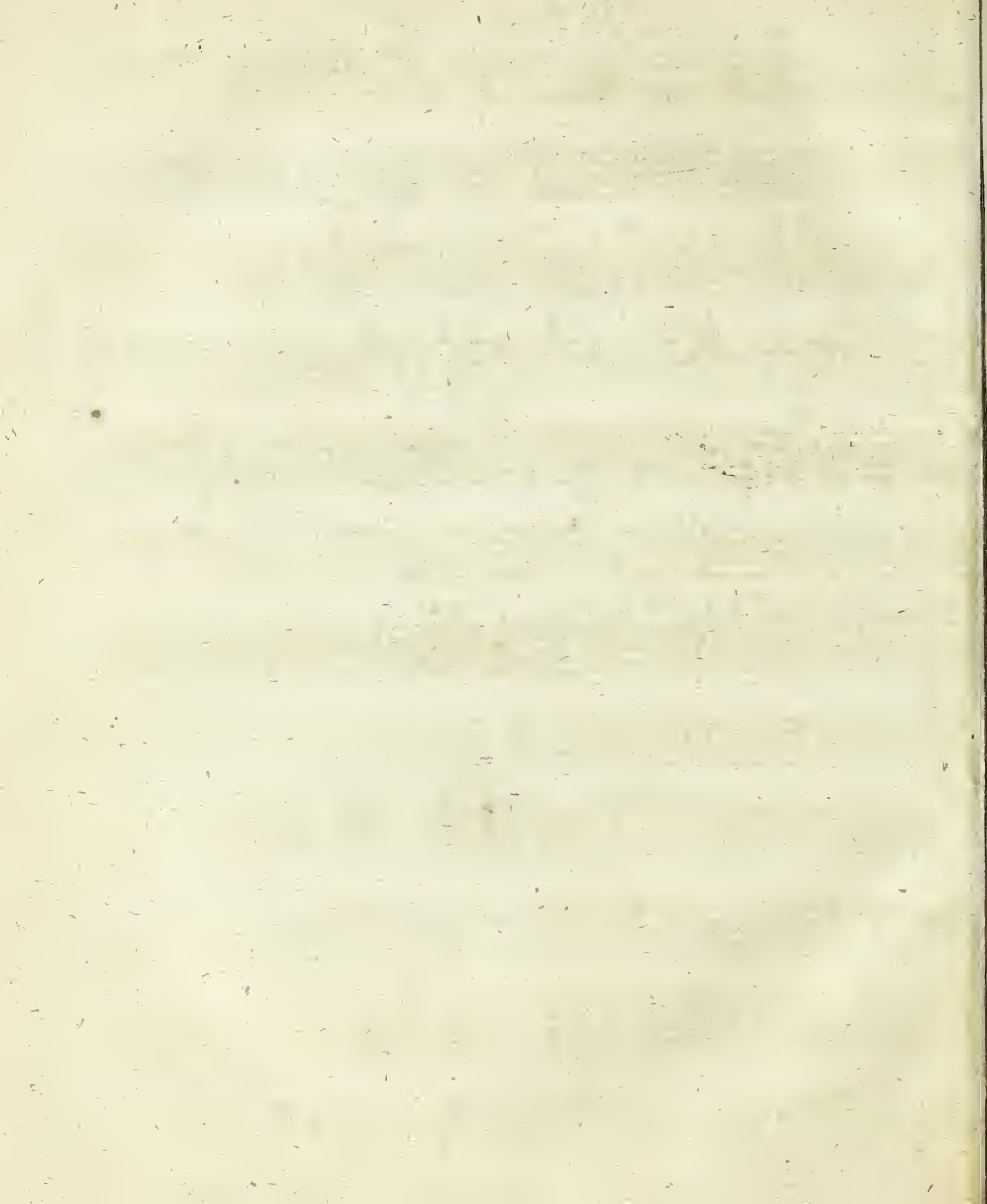
Measures 7-16: Measure 12 is marked (a), measure 13 is marked (b).

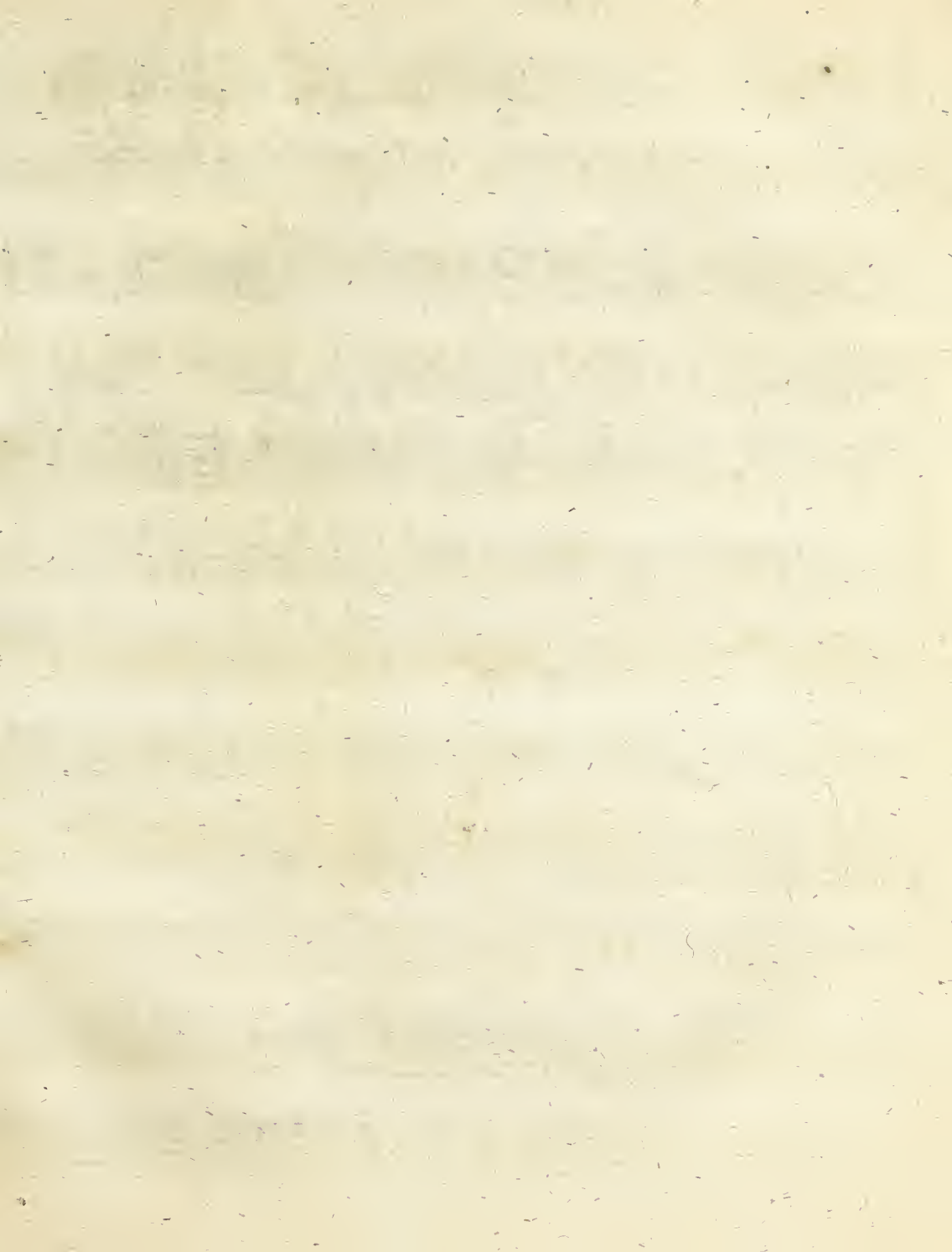
Measures 17-22: Measure 20 is marked (a), measure 21 is marked (b).

Measures 23-25: Measure 24 is marked (a), measure 25 is marked (b).

Measures 26-31: Measure 28 is marked (a), measure 29 is marked (b), measure 30 is marked (c), measure 31 is marked (a).

Measures 32-40: Measure 32 is marked (b), measure 33 is marked (a), measure 34 is marked (b), measure 35 is marked (c), measure 36 is marked (a), measure 37 is marked (b), measure 38 is marked (c), measure 39 is marked (a).





TAB. VII.

Fig. 1. TAB. VII.

2

3(a) (b) (c) (d)

cet.

cet.

5556 96 96 96

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures numbered 5 through 10. Measure 5 is marked with a '5' above it. Measure 6 is marked with a '6' above it. Measure 7 is marked with a '7' above it. Measure 8 is marked with a '(a)' above it. Measure 9 is marked with a '(b)' above it. Measure 10 is marked with a '10' above it. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of quarter and eighth notes. The score is written in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is divided into measures labeled with letters and numbers: (a), (b), (c), (d), (e), 12, and 13. The accompaniment is written in a simple, rhythmic style. The score is handwritten in ink on aged paper.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff contains measures 14 through 19, with measure numbers 14, 15, 16, 17(a), (b), (c), (d), 18, and 19 written above the notes. The bottom staff contains measures 20 through 25, with measure numbers 20, 21, 22, 23, 24, and 25 written below the notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of whole and half notes. The score is a single system, with the two staves connected by a brace on the left.

Handwritten musical score for 'Male Bene'. The score is written on two staves. The top staff contains measures 20 through 28, with some measures marked with (a) and (b). The bottom staff contains measures 20 through 28, with some measures marked with (a) and (b). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is '2/4'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The text 'male bene' is written below the bottom staff. The score is numbered 20 through 28, with some measures marked with (a) and (b). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is '2/4'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The text 'male bene' is written below the bottom staff.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is a treble clef and the bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on the top staff, and the bass line is on the bottom staff. The score includes measures 29 through 34. Measure 29 is marked with a circled 'b' and a circled '29'. Measure 30 is marked with a circled '30'. Measure 31 is marked with a circled '31' and a circled '(a)'. Measure 32 is marked with a circled '(b)' and a circled '32'. Measure 33 is marked with a circled '33'. Measure 34 is marked with a circled '34'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is written in ink on aged paper.

TAB. VII.

fig. i.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17^(a) 18^(b)

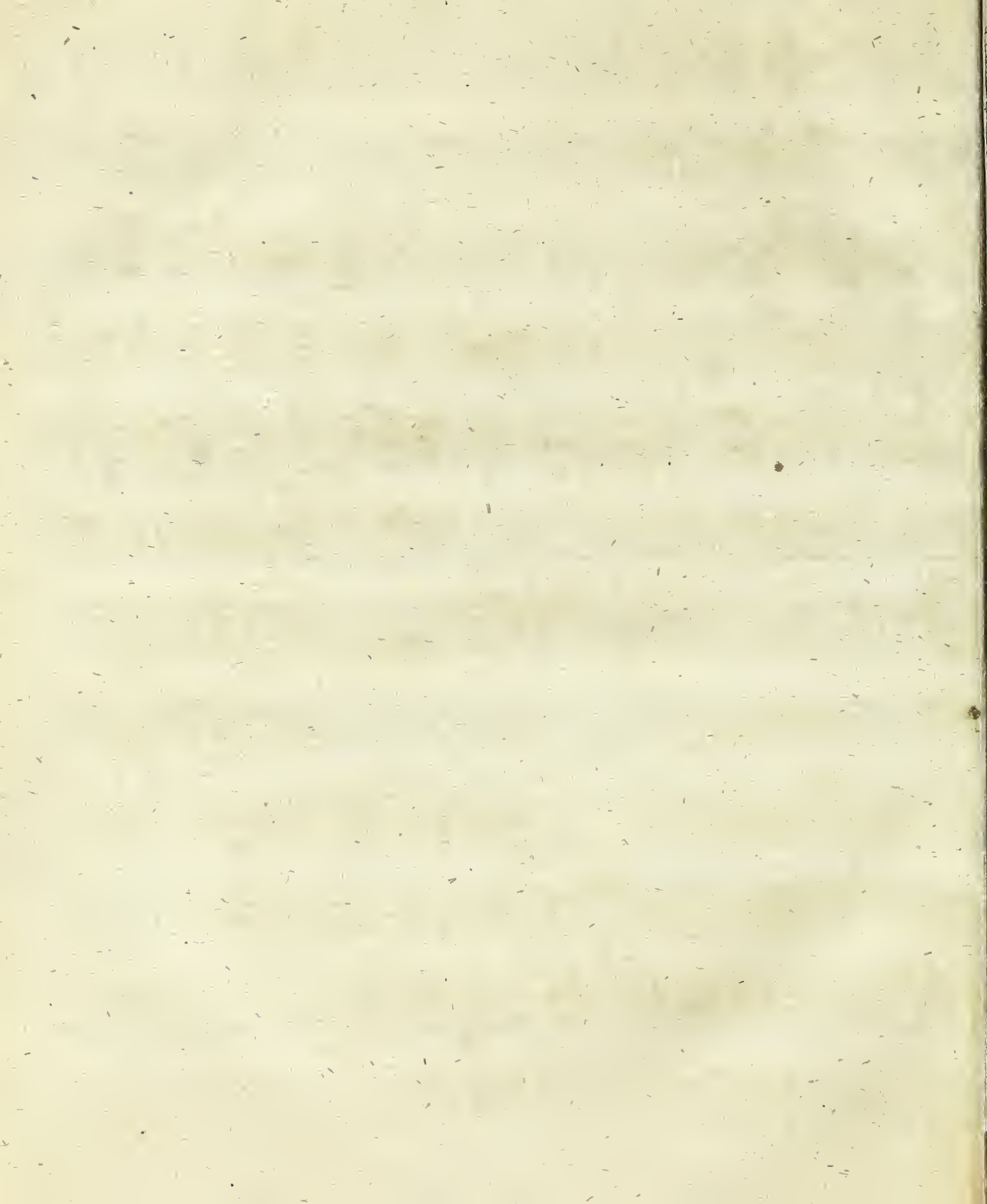
19 20 21^(a) 22^(b) 23 24 25

26 27 28 29 30 31

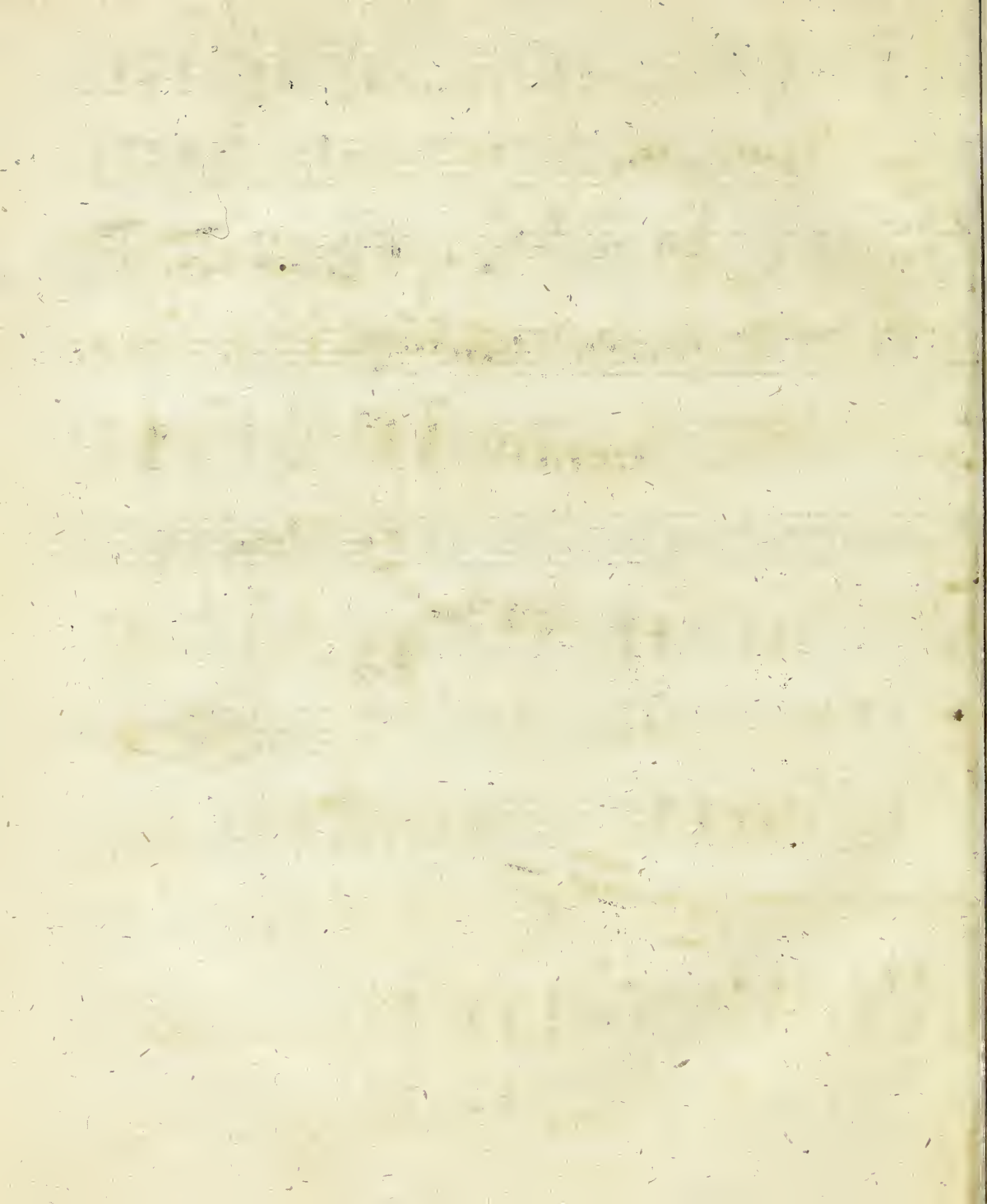
32 33 34 35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45

F. fine high and low
F. fidem.
F. fidem.
f. 32.
f. 32.



Handwritten musical score for guitar, numbered 1 to 36. The score is written on ten staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above or below notes. Some measures are marked with an asterisk (*). Measures 20 and 21 are labeled (a) and (b) respectively. Measures 28 and 29 are marked with a double bar line and a key signature change. The score concludes with measure 36.



Handbuch
bey dem
Generalbasse

und der
Composition

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

Stimmen.

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritter und letzter Theil,

Nebst einem Hauptregister über alle drey Theile,

und XII. Kupfertafeln.

B E R L I N,

verlegt von Gottlieb August Lange. 1758.

CHURCH

1871

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

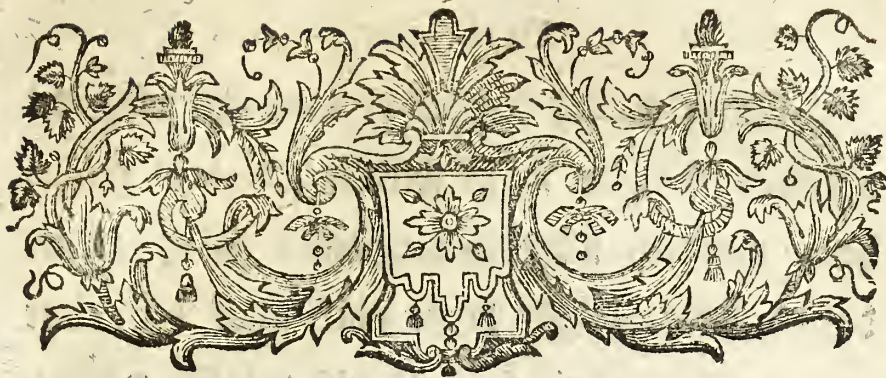
WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS

WILLIAM H. HARRIS



Vorbericht.

Indem ich dem geneigten Leser hiemit den dritten und letzten Theil meines Handbuchs übergebe: so danke ich demselben für den gütigen Beifall, womit er die beiden vorhergehenden Theile aufgenommen hat. Es wird mir zu keiner geringen Aufmunterung gereichen, wenn der gegenwärtige Theil auch einigermassen so glücklich werden sollte.

Vorbericht.

Wenn gewisse Artikel in demselben vielleicht übergangen sind: so ist solches deswegen geschehen, weil ich nicht genungsamem Platz allhier dazu gehabt. Ich denke aber alles bey einer andern Gelegenheit so bald als möglich nachzuholen. Ich empfehle meine Bemühungen der fernern Gewogenheit vernünftiger Tonkundige.



Inhalt



Inhalt

des dritten Theils.

- V. Abschnitt.** Von dem vielstimmigen Satz überhaupt. 207.
- VI. Abschnitt.** Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey-, drey-, vier- und mehrstimmigen Satzes schreitet. 215.
- VII. Abschnitt.** Von dem zweystimmigen Satz. 223.
1. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird. 229.
 2. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Bass eine Oberstimme gemacht wird. 231.
 3. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird. 233.
 4. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Bass eine Oberstimme gemacht wird. 236.
 5. Absatz. Vom ungleichen Contrapunct mit zwey Stimmen. 237.
Erste Uebung mit harmonischen Noten. 238.
Zwote Uebung mit durchgehenden Noten. 239.
Dritte Uebung mit Wechselnoten. 240.
Vierte Uebung mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzt werden. 240.
Fünfte Uebung, wo vier Noten gegen eine gesetzt werden. 242.
Sechste Uebung, welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet. 242.
Siebente Uebung, wo das Subject aus Noten von verschiedener Gestalt besteht. 246.

Inhalt.

Achte Uebung, von der Nachahmung im zweystimrigen Saze.
247.

Neunte Uebung, von dem doppelten Contrapunct. 248.

Zehnte Uebung, wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere versetzt wird. 249.

VIII. Abschnitt. Von dem dreystimrigen Saze. 249.

Erste Uebung, vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 251.

Zwote Uebung, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 252.

Dritte Uebung, vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 253.

IX. Abschnitt. Von dem vierstimrigen Saze. 254.

Erste Uebung. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 256.

Zwote Uebung. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 262. (geht vom eilften Exempel an.)

Dritte Uebung. Vom ungleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 263. (geht vom zwölften Exempel an.)

X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Saze. 264.

XI. Abschnitt. Vom sechsstimmigen Saze. 269.

XII. Abschnitt. Von dem siebenstimrigen Saze. 270.

XIII. Abschnitt. Von dem achtsstimrigen Saze. 271.

XIV. Abschnitt. Von dem neunstimrigen Saze. 271.





Fünfter Abschnitt.

Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

§. 1.

 Man nennet eine Composition vielstimmig, die aus mehr als vier obligaten Stimmen besteht. Unter allen möglichen vielstimmigen Compositionen ist der neunstimmige Satz der natürlichste und vollkommenste, und wer mit demselben umzugehen weiß, dem wird es ein leichtes seyn, mit zwanzig, dreißig und mehrern Stimmen zu componiren. Wir werden die Lehre von dem vielstimmigen Satze also nicht weiter, als auf den neunstimmigen ausdehnen.

§. 2.

Daß der neunstimmige Satz der natürlichste sey, ist daraus zu sehen, weil mit demselben in dem consonirenden gleichen Contrapunct alle obligate Grundfortschreitungen aufhören, und alle übrige Stimmen, die man noch hinzufügen kann, aus den neun Grundfortschreitungen der vorigen vermittelt gewisser Sechfiguren entstehen. Es soll dieses bald bewiesen werden. Man wird aber auch daraus zugleich erkennen, daß der vielstimmige Satz nicht ins Unendliche gehet, wie sich

Marp. Handbuch. 3. Theil. D d viele

208 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Sake überhaupt.

viele einbilden mögten. Ich halte vielmehr dafür, daß man, wo nicht aufs ganz genaueste, doch sehr nahe die Summe aller möglichen vielstimmigen Compositionen auszurechnen, im Stande sey. Ich habe nicht die Zeit, die Sache aus dem Grunde zu untersuchen. Ich will aber jemanden, der sich diese Mühe geben will, in wenig Worten dazu den Weg bahnen.

§. 3.

Der harmonische Dreyklang besteht bekanntermassen nicht mehr als aus drey verschiedenen Klängen, der Grundnote, Terz und Quinte. Aus der Verdoppelung dieser Intervalle entsteht die Vervielfältigung der Stimmen. Diese Vervielfältigung würde nun unendlich werden, wenn von den vervielfältigten Stimmen, von welchen eben dasselbe Intervall zu gleicher Zeit entweder im Einklange, oder der einz- zwey- oder dreyfachen Octave hervorgebracht wird, nicht eine jede in der Folge einen andern Weg einschlagen müßte, wenn die Composition obligat und regelmäßig seyn soll. Das heißt: Die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen hängt von der Verschiedenheit der Fortschreitung gleicher consonirender Intervalle ab.

§. 4.

Zu beweisen, daß nicht mehr als neun obligate Grundfortschreitungen in dem consonirenden gleichen Contrapuncte stecken, nehme man die beyden Dreyklänge von c und f, als

| | |
|-------|---|
| c | c |
| g | a |
| e | f |
| Bas C | F |

§. 5.

In dem C Accord sind die drey Klänge c, e, g, und in dem F Accord die drey Klänge f, a, c enthalten.

Von dem c aus dem ersten Accorde kann ich entweder zu dem f, a, oder c des zweyten Accords gehen, als:

c — f
c — a
c — c

Das sind drey Fortschreitungen.

Von

V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satze überhaupt. 209

Von dem e des ersten Satzes kann ich ebenfalls zu dem f, a oder c des folgenden gehen, als:

e — f
e — a
e — c

Das sind wieder drey Fortschreitungen.

Endlich kann ich von dem g des ersten Satzes zu eben diesen Tönen des zweyten Satzes gehen, als:

g — f
g — a
g — c

Das sind die drey letzten Fortschreitungen, und zu diesen drey mahl drey oder neun Grundfortschreitungen ist es nicht möglich, eine einzige mehr hinzuzusetzen, wie ein jeder damit die Probe machen kann. Aus diesen neun möglichen Fortschreitungen entsteht der folgende neunstimmige Satz, in welchen allhier jedes Intervall dreymahl verdoppelt ist, und worinnen man zwischen dem zweyten Diskant und dem Basse eine Quinte in der widrigen Bewegung finden wird.

Vorstellung des neunstimmigen Satzes.

| | | | |
|-------------|----------|----------|----------------------|
| 1. Diskant. | <u>c</u> | <u>c</u> | |
| 2. Diskant. | <u>g</u> | <u>c</u> | aufsteigende Quarte. |
| 1. Alt. | <u>e</u> | <u>a</u> | |
| 2. Alt. | <u>e</u> | <u>f</u> | |
| 3. Alt. | <u>e</u> | <u>c</u> | |
| 1. Tenor. | <u>c</u> | <u>a</u> | |
| 2. Tenor. | <u>g</u> | <u>a</u> | |
| 3. Tenor. | <u>g</u> | <u>f</u> | |
| Ein Bass. | <u>c</u> | <u>F</u> | absteigende Quinte. |
| | 5. | 6. | |

Thut man ein dissonirendes Intervall, z. E. die Septime b zu dem ersten Accorde hinzu: So entsteht eine zehnte Stimme, aber auch nichts

210 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satz überhaupt.

nichts mehr, indem die Dissonanzen nicht verdoppelt werden können, und also nur eine einzige Stimme dieses Intervall haben kann, und diese Stimme kann ein dritter Diskant seyn, mit den Noten b und a.

§. 7.

Soll die Anzahl der Stimmen nunmehr vermehret werden: So müssen wir den ungleichen Contrapunct zu Hülfe nehmen. Wir setzen wieder die beyden harmonischen Dreyklänge von C und F, mit ihren neun Fortschreitungen, als:

- | | | |
|--------|--------|--------|
| 1. c—f | 4. e—f | 7. g—f |
| 2. c—a | 5. e—a | 8. g—a |
| 3. c—c | 6. e—c | 9. g—c |

§. 8.

Die Grundfortschreitung c—f zu verändern, kommt es auf nichts anders an, als die Zeit des Eintritts der letzten Note f zu verändern. Dieses kann nicht anders geschehen, als, wenn wir die Note c, weil sie auch in dem zweyten Accorde vorkommt, auf verschiedene Art durch Bindungen oder Puncte verzögern, ehe wir das f zum Vorschein kommen lassen. Weil es uns auf eine ganz simple Vorstellung ankommt: so lassen wir alle Zierathen der Melodie weg. Es bleibt die Note c dahingehen auch, insoweit sie zum ersten Accorde gehöret, und nichts zur Veränderung der Progression beiträgt, in ihrem völligen Wehrte.

Uebrigens schränken wir die Geltung der Noten zwischen den Raum einer Runde und eines Zwey und Dreißigtheils ein. Wollte man von der Runde bis zum Vier- und Sechzigtheile gehen, so wäre kein gehöriger Verhalt zwischen dieser beyden Gattung von Noten in einer gewissen festgestellten Bewegung, und endlich würden die darinnen annoch steckenden Veränderungen so gut als offenbare Octaven seyn. Man mache eine ähnliche Application, wenn man anstatt der Runde eine Brevis erwählen wollte, wo man alsdenn nicht weiter als bis zu Sechzehntheilen gehen kann. Doch zur Sache.

Die Runde f enthält zwey und dreißig Zwey und Dreißigtheile. Wenn, nach dem was eben gesagt ist, die auf die Grundfortschreitung von c f zu erbauenden neuen Fortschreitungen und Stimmen, nicht mehr als ein Zwey und Dreißigtheil, in Ansehung der Zeit ihres

V. Abschn. Von dem vielstimmigen Sake überhaupt. 211

ihres Eintritts, von einander unterschieden seyn können: So siehet man so fort, daß hieraus ein und dreißig neue Stimmen entstehen können. Aber auch nicht mehrere sind möglich, und dieses findet bey allen andern Fällen Statt, wo eine Note des vorhergehenden Accords zu dem folgenden liegen bleiben kann.

1) Das f tritt um ein Zwey und Dreißigtheil später ein. Tab. I. Fig. 1. indem das c durch die Bindung um so viel länger gehalten wird.

2) — — um ein Sechzehnthheil. Fig. 2.

3) — — um ein punctirtes Sechzehnthheil. Hier lassen wir die Vorstellung in Noten Raums wegen weg, weil man unsre Meinung genugsam verstehen wird.

4) — — um ein Achttheil.

5) — — um ein Achttheil und ein Zwey und Dreißigtheil.

6) — — um ein Achttheil und ein Sechzehnthheil.

7) — — um ein Achttheil und punctirtes Sechzehnthheil.

8) — — um ein Viertheil.

9) — — um ein Viertheil und ein Zwey und Dreißigtheil.

10) — — um ein Viertheil und ein Sechzehnthheil.

11) — — um ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehnthheil.

12) — — um ein Viertheil und ein Achttheil.

13) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.

14) — — um ein Viertheil, ein Achttheil, und ein Sechzehnthheil.

15) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehnthheil.

16) — — um eine Weisse oder Zweyviertheilsnote.

17) — — um eine Weisse und ein Zwey- und Dreißigtheil.

18) — — um eine Weisse und ein Sechzehnthheil.

19) — — um eine Weisse und ein punctirtes Sechzehnthheil.

20) — — um eine Weisse und ein Achttheil.

21) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.

22) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Sechzehnthheil.

212 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Satz überhaupt.

- 23) Das f tritt um eine Weisse, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehnthel später ein.
- 24) — — um eine Weisse und ein Viertheil.
- 25) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
- 26) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Sechzehnthel.
- 27) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehnthel.
- 28) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Achttheil.
- 29) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
- 30) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Sechzehnthel.
- 31) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehnthel.

§. 9.

Es scheint, als ob aus diesen ein und dreißig neuen Stimmen, wodurch unser obligater neunstimmiger Grundsatz nunmehr auf vierzig Stimmen angewachsen ist, annoch vermittelt der Pausen, wenn nemlich nicht das c des erstern Accords durch eine Bindung aufgehalten wird, wieder neue Stimmen formiret werden können, wie z. E. bey Fig. 3. Tab. I. Allein es scheint nur so, weil diese neue Stimmen nichts als Octaven gegen die eine oder die andere der vorigen Stimmen machen würden. Man muß also entweder jene oder diese weglassen, oder, wenn man sie beyde zugleich gebrauchen wollte, der einen die Gegenbewegung geben. Wir lassen diese vermeinte neue Stimmen also aus dem Verzeichnisse der eigentlichen obligaten Fortschreitungen weg.

§. 10.

Eine gleiche Bewandniß hat es, wenn wir die erste Note c, vermittelt der zu dieser Harmonie gehörigen Noten e oder g, figuriren, und die Figuren der Note c von dem in der zweyten Harmonie darauf folgenden f, durch Pausen absondern wollten, z. E. wie bey Fig. 4. und 5. Wir würden dadurch Fortgänge hervorbringen, die der vierten und siebenten Grundfortschreitung des gleichen Contrapuncts ähnlich wären, und also nichts neues machen, ausgenommen Octaven.

§. 11.

V. Abschn. Von dem vielstimmigen Saze überhaupt. 213

§. 11.

Wir lassen es also bey den gefundenen ein und dreißig neuen Stimmen, in Ansehung der ersten Grundfortschreitung $c - f$ bewenden. Da aber eben so viele Veränderungen bey der dritten Grundfortschreitung $c - c$ augenscheinlich Statt finden: So haben wir nunmehr vierzig und ein und dreißig, das ist so viel als ein und siebenzig obligate Stimmen für unsre beyden Accorde, ausgefunden.

§. 12.

So wie die bisherigen Fortschreitungen durch die Aufhaltung verändert worden: so können die sechste $e - c$, und neunte $g - c$ durch die Anticipation, und zwar eine jede ebenfalls ein und dreißigmal, wenn die Anticipation wie oben die Retardation, geschieht, verändert werden. Man sehe Fig. 6. 7. Tab. I. Diese zweymahl ein dreißig, das ist zwey und sechzig neue Verschiedenheiten mit den vorigen ein und siebenzig zusammen gerechnet, ist die Summe aller möglichen consonirenden obligaten Stimmen zu unsern beyden Accorden ein hundert und drey und dreißig. Denn bey den übrigen Grundfortschreitungen findet weder die Retardation noch Anticipation Statt.

§. 13.

Was für ungeschickte und unproportionirte Verdoppelungen eines Intervalls aber entdeckt man nicht in diesem obligaten hundert und drey und dreißigstimmigen Saze? Wer aber siehet auch nicht, wie wenig Stimmen nur annoch, mit Bestand der guten Regeln des Sazes, denselben hinzugefüget werden können? Die Anzahl der möglichen Verschiedenheiten in einem obligaten Saze anders auszufinden, brauchet man mir keine andere Art von Grundfortschreitungen anzuführen. Es kann keine Grundfortschreitung reicher an Veränderungen seyn, als die von $c - c$, und $c - f$. Wer es nicht glauben will, kann eine Probe damit machen.

§. 14.

Aus allem diesen wird nunmehr zur Gnüge erhellen:

- 1) Daß unter allen vielstimmigen Compositionen, der neunstimmige Saz der vollkommenste seyn müsse. Denn gesetzt, daß die Hinzufügung einer Dissonanz uns eine Fortschreitung mehr,
und

214 V. Abschn. Von dem vielstimmigen Saze überhaupt.

und also mehrere Stimmen giebt: so hat man es doch nicht allezeit mit dissonirenden Sätzen zu thun, indem die Consonanzen den Hauptgegenstand aller Composition ausmachen.

2) Daß diejenigen Componisten voriger Zeit, die mit zwey und drey hundert, ja tausend Stimmen zu componiren vermeinet haben, der Welt einen blauen Dunst vorgemachet haben. Wenigstens kann eine auf eine so ungeheure Anzahl von Stimmen ausge dehnte Zusammensetzung nichts anders als eine regellose Zusammenstimmung seyn, und müssen schlechterdings offenbare Quinten und Octaven in gerader Bewegung darinnen vorkommen; und was ist denn das für eine Composition? So vielstimmig nur eine Musik immer gesetzt werden mag, so können nirgend anders als zwischen zwey Bassstimmen Octaven in der Gegenbewegung vorkommen; und die Quinten in der Gegenbewegung sind nur zwischen einer äussern und Mittelstimme, und zwischen den Mittelstimmen unter sich erlaubt.

§. 15.

Ehe wir zu den Uebungen des vielstimmigen Sazes kommen, haben wir noch zuvor die Lehre vom zwey- drey- und vierstimmigen Saze vorzutragen. Alle diese verschiedene Arten der obligaten Composition haben gewisse Regeln unter sich gemein. Wir schicken diese also in dem folgenden Abschnitte voran.



Sechster Abschnitt.

Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey- drey- vier und mehrstimmigen Satzes schreitet.

§. 1.

Man muß bey jeder Composition erwägen:

- 1) Ob die Composition Vocal- oder Instrumental seyn soll.
- 2) Ob solche gebunden oder ungebunden seyn soll.
- 3) Ob der Satz zwey- drey- oder mehrstimmig seyn soll.

§. 2.

In der Vocalmusik ist man durchgehends an einen gewissen Umfang der Stimme gebunden, der in der gebundnen, ernsthaften, strengen oder contrapunctischen Schreibart in Fugen und in Chören, nicht grösser als eine Decime höchstens seyn darf, wenn der Chorsänger nicht in der Höhe schreyen, und in der Tiefe verstummen soll. In Arien, und andern freyen, galanten oder ungebundnen Compositionen kann man den Umfang zur Noth bis auf eine Duodecime ausdehnen. Man muß aber, weder in der Höhe noch in der Tiefe, eine Singstimme allzulange verweilen lassen, sondern die äussersten Töne nur gleichsam durchgehend berühren. Von dem, was berühmte Componisten öfters thun, wenn sie einer Arie einen Bezirk von zwey Octaven geben, und sich hierinnen nach der ausserordentlichen Fähigkeit eines gewissen Sängers richten, ist hier die Rede nicht. Wir haben es mit angehenden Sängern zu thun. In der Instrumentalmusik siehet man auf den bestimmten Umfang der Instrumente.

§. 3.

So wenig es sich schickt, einen gewissen Ton in der Melodie etliche Tacte lang, ohne besondere Ursache, zu wiederholen: so wenig schickt es sich, ohne gleichfalls besondere Ursachen dazu zu haben, eben

Marp. Handbuch. 3. Theil. Ec dies

diejenige Harmonie etliche Tacte lang beyzubehalten. Sowohl die Melodie als Harmonie verlangt eine vernünftige Abwechselung von Tönen.

S. 4.

Je vollstimmiger eine Composition ist, desto weniger ist es möglich, ohne die Regeln der Harmonie zu beleidigen, grosse Sprünge in der Melodie zu machen, besonders in der Vocalmusik. Man kann eine Singstimme nur nach einer Pause einen weiten Sprung thun lassen. Die kleinere Intervalle sind allezeit den grössern vorzuziehen. Ueberhaupt muß man nirgends zwei Stimmen zugleich sehr weite Sprünge thun lassen. Die eine muß sich stufenweise fortbewegen, oder wenigstens ein kleines Intervall machen, wenn die andere springet.

S. 5.

Alle schwere Intonationen und Intervalle bleiben in der Vocalmusik aus der Melodie verbannt. Wenigstens sind sie nicht in firtigen und contrapunctischen Sachen erlaubt. Man kann sich nur einiger derselben in galanten Compositionen, in Arien und in der recitativischen Schreibart, wenn es gewisse Ursachen erfordern, doch nicht in Bassstimmen, mit Vorsicht bedienen. Diese schwere Intonationen sind sowohl auf- als absteigend:

- 1) Die übermäßige Secunde.
- 2) Die übermäßige Quarte.
- 3) Die übermäßige Quinte.
- 4) Die übermäßige Serte.
- 5) Die grosse Septime.
- 6) Alle Intervalle, die grösser als die Octave sind.

Die übermäßige Terz, und umgekehrt die verminderte Serte werden ihrer Ungeschicklichkeit wegen gänzlich von der Singkunst ausgeschlossen.

In den Bass- und Mittelstimmen muß man sich schlechterdings sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik, in der Melodie, enthalten:

- 1) Der übermäßigen Secunde,
- 2) Der übermäßigen Quarte.
- 3) Der übermäßigen Quinte, und
- 4) Der übermäßigen Serte,

und

und dafür brauchen

- 1) Die verminderte Septime,
- 2) Die falsche Quinte,
- 3) Die verminderte Quarte, und
- 4) Die verminderte Terz.

Aber, auch alle diese erlaubte Intervalle sind mit Vorsicht in der Vocalmusik zu gebrauchen. Selbst in Ansehung der grossen Serte und kleinen Septime, weil es weite Intervalle sind, hat man eine schickliche Behutsamkeit anzuwenden.

Wegen der vollkommenen Quarte ist zu erinnern, daß man deren nicht mehr als zwei hinter einander, in der Melodie, wenigstens nicht in der Vocalmusik, und zwar nur in gewissen Fällen, aufsteigend machen kann. Mehrere Quartan hintereinander sind unerträglich, und absteigend schicken sie sich gar nicht.

§. 6.

So wie die Melodie eines Stücks an sich dem Affecte desselben gemäß seyn muß: so muß es auch durchgehends die Harmonie seyn.

§. 7.

Zwei und mehrere Stimmen von einer Art, z. E. zwei Altstimmen, zwei Diskantstimmen ꝛ. und alle Mittelstimmen, z. E. ein Alt und Tenor, können sich einander über- oder untersteigen, wenn es die Noth erfordert, oder sonst ein gewisser Endzweck dadurch erreicht wird.

§. 8.

Die Oberstimme kann selten und nicht ohne dringende Noth, von einer Mittelstimme übersteigen; der Bass aber niemahls von einer Mittelstimme untersteigen werden.

Anmerkung.

Man hat in der Instrumentalmusik die Regel: Daß die Bratsche niemahls die zweite Violine übersteigen muß. Diese Regel bedarf einer Erklärung. In allen obligaten Sätzen kann die Bratsche die zweite Violine, so gut wie im Singen der Tenor den Alt, übersteigen, wenn es die Noth erfordert, und man nicht einen guten Fortgang der Melodie in der zweiten Violine oder Bratsche verderben

will. Hingegen alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen, wenn dieselbe mit dem Violoncello in Octaven fortgeht; und dieses deswegen, weil das Ohr diese Octaven alsdenn nicht als eine Verstärkung und Erhebung des Basses, sondern, als sehr fehlerhafte und böse Octaven vernimmt. Es hat eben damit die Verwandtschaft, als wenn jemand das Violoncello über die Bratsche wegsteigen läßt, und seinen Satz damit entschuldiget, daß noch ein Contrabiolon zur Ausführung gehöret, und daß derselbe das Fundament führet. Fürs erste aber würde das Fundament allhier in keinem gehörigen Verhalt der Distanz mit den übrigen Stimmen stehen. Zwentens würde der gehörige Verhalt der Stärke des Fundaments vermisst werden, und drittens wird das Ohr eben dasjenige empfinden, was es alsdenn empfindet, wenn die Bratsche mit dem Basse Octavenweise geht, und über die zwote Violine wegsteigt, nemlich unleidliche Octaven.

§. 9.

Jede Composition muß, nach erwählter Ton- und Tactart, im Basse mit der Finalnote, und in der Oberstimme entweder mit der Octave, oder Quinte, selten mit der Terz, niemahls aber mit einem andern Intervalle anfangen. Wir sprechen mit Anfängern.

§. 10.

Bei der Verfertigung eines Basses müssen die Intervalle, so viel als möglich, abgewechselt, und die männlichen Zusammenstimmungen den jungen Harmonien vorgezogen werden. Man muß sich hüten, zu viele Terzen oder Sexten hintereinander zu machen. Die Terzen und Sexten müssen auf eine leicht fließende Art unter sich, und wieder mit diesen die Quinte und übrigen Intervalle gescheut abgewechselt werden.

§. 11.

In der Tiefe müssen nicht allein die Dissonanzen, sondern auch die Terzen vermieden werden, besonders die grossen.

§. 12.

Die Regeln von der richtigen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen, und daß die letztern in Acht präparirt und resolvirt, in Thesi hingegen angeschlagen werden müssen, sind insbesondere in Acht zu nehmen.

§. 13.

§. 13.

Je wenigstimmiger eine Composition ist, desto näher müssen die Stimmen gegeneinander gehen, um durch keine gar zu grosse leere Weite unangenehm zu werden.

§. 14.

Man suche zwischen den Stimmen so viele vernünftige Nachahmungen, als möglich ist, und ohne Zwang geschehen kann, in Stücken, wo sie sich hinschicken, anzubringen. Von den verschiedenen Arten und Gattungen der Nachahmung findet man weitläufige Nachricht und Exempel in dem I. Theil meiner Abhandlung von der Suge.

§. 15.

Man mache vernünftige und ordentliche Ausweichungen.

§. 16.

In keiner Stimme muß man auf der nach einem Punct folgenden Noten den Gesang abbrechen, 1. C. Tab. I. Fig. 8.

§. 17.

Läset man eine Stimme pausiren, so muß die Note, nach welcher die Pause anhebet, mit keiner andern in einem dissonirenden Verhalte stehen.

§. 18.

Man muß niemahls alle Stimmen zusammen syncopiren lassen. Eine Stimme muß wenigstens allezeit eine Bewegung machen.

§. 19.

Sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hat man nebst einem gewissen Rhythmo und Metro, die Regeln der musikalischen Cäsur aufs strengste zu beobachten. In Fugen und Kirchenchören scheint diese Regel zwar nicht aufs strengste allezeit beobachtet zu seyn. Allein diese vermeinte Freiheit oder Ausnahme bedarf nur einer Erklärung.

§. 20.

Das Wort Cäsur bedeutet in weitläufigem Verstande einen jeden Ruhepunct im Gesange; in engem Verstande aber die Art, wie dieser Ruhepunct in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird. Die Cäsur in diesem letzten Verstande ist entweder männlich oder weiblich.

§. 21.

Männlich oder auch jambisch heißt die Cäsur, wenn sie auf einen guten Tacttheil fällt. Tab. I. Fig. 9.

Weiblich oder auch trochäisch heißt sie, wenn sie auf einen schlimmen Tacttheil fällt. Fig. 10.

Von den guten und schlimmen Tacttheilen findet man Unterricht in meiner Anleitung zum Clavierspielen.

§. 22.

Bey jeder vollkommenen Cadenz, wodurch ein Haupttheil einer Composition von dem andern unterschieden, und endlich geendigt wird, muß eine männliche Cäsur Statt finden, und wenn in der Vocalmusik auch ein weiblicher Klangfuß oder Reim vorkommen sollte.

§. 23.

Die weibliche Cäsur bey vollkommenen Cadenzen ist nur erlaubt:

1) In gewissen choraischen oder Tanzcompositionen, z. E. in Polonnoisen.

2) In posierlichen Liedern und Stücken.

3) In mehrstimmigen Singstücken in der Mitte, wo eine Stimme pausiren soll, und der Uebelstand der Cäsur durch die andern Singestimmen bedeckt wird.

In andern Compositionen findet sie nur Statt in der Mitte eines Stückes bey halben oder unvollkommenen Cadenzen Fig. 11. Tab. I.

§. 24.

In dem Tripeltact, z. E. im Dreyviertheil, wo die Cäsur auf das erste Viertel fallen muß, läßt man in der Mitte eines Stückes, solche öfters bey kurzen Sätzen, die man wiederholt, auf das zweyte Viertel fallen. Fig. 12. Tab. I. Im geraden Tact läßt man bey ähnlichen Fällen auch wohl die Cäsur auf ein unrechtes Viertel fallen. Fig. 13. Solche Fälle müssen durch eine in der folgenden Section geschehende richtige Cäsur wieder gut gemacht werden.

§. 25.

In der Mitte eines Stückes kann der Zeitraum einer männlichen Cäsur, mit Noten ausgefüllt werden, z. E. Tab. I. Fig. 14.

Über

Aber bey förmlichen Schlussfäßen, die ein Stück in gewisse Clauseln unterscheiden, und am Ende eines Stücks, geht solches nicht an, §. E. Tab. I. Fig. 15.

Hier fällt die Cäsur ordentlich, wie aus dem Vasse erhellet. Aber in der Oberstimme hat der Componist einen halben Fuß drüber weghängen lassen. In einigen Tanzsachen und posirlichen Stücken lässet man dergleichen Fehler, als mit Fleisse angebrachte schnörkelhafte Schönheiten, hingehen. In andern Schreibarten aber ist es ein solcher Fehler, als wenn jemand in der Harmonie zwey Quinzen und Octaven macht. Bey dergleichen verpuscherten Absätzen kann man nicht umhin, sich das Meisterstück eines gewissen Schwedischen Capellmeisters aus der Matthesonischen grossen Generalbassschule: König Friedrich 2c. einfallen zu lassen. Geübte Componisten wissen den vorhergehenden Sylben solcher mit weiblichen Reimen sich endigenden Verse einen solchen Fortgang in der Melodie zu geben, daß die Cäsur und das Ohr nichts darunter leiden.

Die recitativische Schreibart, wo gewisse ähnliche Fälle, bey nachschlagendem Vasse vorkommen, gehöret nicht unter diese Regeln.

§. 26.

Die männliche Cäsur kann sowohl in der Mitte als am Ende, durch einen Vorschlag im Gesange verzögert werden. Fig. 16. Tab. I. Desters pfleget ein solcher Vorschlag mit ordentlichen Noten ausgeschriben zu werden, doch nur in der Mitte eines Stücks; Fig. 17.

§. 27.

Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter Rhythmus und Metrum. Nach der sichersten Meinung aber hat der Rhythmus es mit der Ordnung der Tacte, das Metrum aber mit der Ordnung der Klangfüße zu thun.

§. 28.

Wir beschreiben also den Rhythmus durch den ähnlichen Verhalt, den die, durch die verschiednen Cäsuren entstandne Sectionen oder Absätze eines Stücks, in Ansehung der Anzahl der Tacte unter sich haben. Ein solcher Rhythmus wird sonsten auch die Zahlmaasse, *numerus sectionalis*, ingleichen der geometrische Verhalt einer Composition, genennet.

§. 29.

§. 29.

Das *Metrum* beschreiben wir durch den ähnlichen Verhalt, den die verschiedenen Sectionen eines Stücks, in Ansehung der Klangfüße, d. i. in Ansehung der Anzahl, der Figur und der Bewegung der Noten, unter sich haben. Ein solches *Metrum* heisset sonst die Klangmaasse, oder der arithmetische Verhalt einer Composition.

§. 30.

Der *Rhythmus* besteht entweder aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Tacten, d. i. man kann ihn von zwey, vier, acht ic. oder drey, fünf, sieben ic. Tacten machen. Der gerade *Rhythmus* aber wird allezeit dem ungeraden vorgezogen, und ist der *rhythmus quaternarius* der vorzüglichste darunter. Die *Rhythmi* von zwey Tacten werden *Zweyer*, die von viere Vierer, u. s. w. genennet.

§. 31.

Unter den ungeraden *Rhythmis* ist der von dreyen oder ein *Dreyer* der beste. Wenn man nicht durchaus ganze Stücke in dem gedritten *Rhythmo* setzet, sondern nur hin und wieder denselben anbringeret: so muß derselbe durch die Wiederholung oder Nachahmung, in einen geraden *Rhythmus*, nemlich in einen *Sechser*, verwandelt, und hernach alles durch einen nachfolgenden *Vierer* wieder verbessert werden.

§. 32.

Wenn man die Anzahl der Tacte einer gewissen Section oder Clausel in einem Stücke durchzählet: So findet es sich öfters, daß, in Ansehung der verlangten rhythmischen Ordnung, ein Tact zu wenig oder zu viel darinnen zu seyn scheint; und dennoch hat es im Grunde seine Richtigkeit damit, und findet sich zwischen den Sectionen alle nur mögliche rhythmische Aehnlichkeit. Dieser vermeinte Defect oder Exceß aber kömmt daher, weil in dem Stücke auf der Cäsur einer gewissen Section ein neuer *Rhythmus* wieder angehoben worden, wodurch es alsdenn geschieht, daß derjenige Tact, woben dieser Umstand Statt findet, zweymahl gezählet werden muß, nemlich einmahl als der letzte Tact der vorhergehenden Section, und einmahl als der erste der folgenden. Es wird dieses Verfahren eine *Tacterstickung* (*suppressio mensurae*) genennet, und ist solches in Concerten, Trios, besonders aber in ordentlichen Fugen und Kirchenchören sehr gebräuchlich und nothwendig.

S. 33.

Vor einer Fermate, Cadenz, und gewissen andern Ruhestellen einer Singcomposition, ist es erlaubt, die Zahlmaasse zu unterbrechen, und einen Tact über den Rhythmus hinzuzufügen, besonders in langsamen Sachen, wenn es der Affect und der Inhalt des Stücks erlaubt, und sonst das Gehör nicht darunter leidet.

Man kann von dem Rhythmo und dem Metro die Schriften des berühmten Hrn. Kiepel, in dem 1. und 2. Capitel, mit Nutzen lesen.

Siebenter Abschnitt. Von dem zweystimrigen Sake.

S. 1.

Zu dem zweystimrigen Sake gehört

1) Das eigentliche Duo oder Duetto, welches aus zwey, mit gleicher Verbindlichkeit, gearbeiteten Stimmen besteht, und keinen Bass oder andre Nebenstimmen hat. Dergleichen hat man sehr schöne von dem Hrn. Capellmeister Telemann für die Flöte, von dem Hrn. Le Clair für die Geige, und von dem seel. Hrn. Capellmeister Bach fürs Clavier.

2) Das Flöten- oder Violinsolo mit Begleitung eines Basses.

3) Das Singduett in seinen beyden Singstimmen unter sich, welches mit Nebenstimmen zur Ausfüllung gesetzt wird, z. E. die gewöhnlichen Singduetten in Opern, darunter die Grauni- schen Meisterstücke sind.

S. 2.

Das eigentliche Duo oder Duetto überhaupt belangend, so sind kürzlich die Regeln desselben folgende:

1) Daß die tiefere Stimme nicht Bassmäßig gehen, sondern mit der höhern in beständigem Wettstreite gehen muß.

2) Daß, in Ansehung der vorletzten Note einer Cadenz nicht Bassmäßig cadenziret werden muß; ausgenommen in Duetten für Marp. Handbuch. 3. Theil. Ff eine

224 VII Abschn. Von dem zweystimigen Sage.

eine Diskant- und Bassstimme, z. E. in Orgel- oder Clavierduetten, zwischen einem Diskant und Basse.

Die eigentlichen vollkommenen Cadenzen eines Duetto nemlich müssen geschehen, entweder mit der grossen Serte, als

Oberst. $\begin{array}{c|c|c|c} c & c & h & | & c & \text{ingleich} & c & c & h & | & c \end{array}$
 Unterst. $\begin{array}{c|c|c|c} e & d & d & | & c & \text{es} & d & d & | & c \end{array}$

oder mit der kleinen Terz, als:

Oberst. $\begin{array}{c|c|c|c} e & d & d & | & c & \text{ingleich} & e & d & d & | & c \end{array}$
 Unterst. $\begin{array}{c|c|c|c} c & c & h & | & c & \text{c} & c & h & | & c \end{array}$

Die Ursache ist theils, weil die Terzen und Sexten harmonischer sind, als die etwas leere Quinte, theils, weil ein Duetto eine gleiche Arbeit überall erfordert. Diese aber würde nicht vorhanden seyn, wenn die Cadenzen folgendergestalt formirt würden:

Oberst. $\begin{array}{c|c|c|c} c & c & h & | & c & \text{oder} & c & c & d & | & c \end{array}$
 Unterst. $\begin{array}{c|c|c|c} f & g & g & | & c & \text{c} & g & g & | & c \end{array}$

oder

Oberst. $\begin{array}{c|c|c|c} e & d & c & | & e & d & d & | & c \end{array}$
 Unterst. $\begin{array}{c|c|c|c} g & g & c & | & e & f & g & | & c \end{array}$

Im Sage siehet sich zwar die Arbeit ähnlich. Aber die Rede ist zugleich von der Gleichheit der Arbeit in der Sing- und Spielfunst. Die Oberstimme gehet nemlich mit einem Triller, entweder auf dem h oder dem d, zur Ruhe. Diesen muß die Unterstimme nachmachen, und wer siehet nicht, wie wenig dieses auf der Quinta Toni möglich ist. Macht die Oberstimme ihren Triller auf d, so würden zwischen den beyden Stimmen abscheuliche Quinten entstehen, wenn die Unterstimme auf g trillern sollte, als:

$\begin{array}{c} e \text{ ede de de de dcd } | c \\ g \text{ aga ga ga ga gfg } | c \end{array}$

Macht die Oberstimme ihren Triller auf h, so muß entweder die Modulation beleidigt werden, wie folgendermassen:

$\begin{array}{c} c \text{ chchchchc hah } | c \\ g \text{ agagagaga gfig } | c \end{array}$

oder

oder es entsteht eine garstige Relation, als:

| | | | |
|---|--------------------------|--|---|
| c | <u>ch ch ch ch ch ah</u> | | c |
| g | <u>ag ag ag ag ag fg</u> | | c |

wenn die Unterstimme trillert. Es mögten sich dieses gewisse geschmacklose Bassisten merken, und die Quintam Toni, wenn sie in ähnlichen Fällen in mehrstimmigen Musiken vorkommt, doch ganz simpel aushalten, und die Zierathen, wenn ihre Stimme welcher fähig ist, auf andere Gelegenheiten versparen.

3) Daß die Stimmen, bey vollkommenen Tonschlüssen, auf der Cäsar des Tonschlusses, in den Einklang oder in die Octave zusammen gehen müssen. Mit der Terz oder Sexte auszuhalten, steht nur der Trompete und dem Waldhorne zc. frey.

4) Geschickte Bindungen und Nachahmungen sind die Zierde eines Duetts.

Von fugirten Duetten oder zweystimnigen Fugen findet man Nachricht in meiner Abhandlung von der Fuge.

5) Die Octave, aber noch mehr der Einklang, muß, besonders bey langsamer Bewegung, in Thesi so viel als möglich vermieden werden, weil die Harmonie zu leer ausfallen würde. Die Absätze sind hievon ausgenommen.

6) Der Umfang eines Duetto ist eine Decime, bis Duodecime, zur Noth eine Decima Quinta.

7) Es ist erlaubt, eine ganze Reihe von Terzen und Sexten hintereinander zu machen:

8) Läßet man die tiefere Stimme manchesmahl in Basspassagen gehen: so müssen die Stimmen der Verkehrung unter sich fähig seyn, damit diese Passagen hernach auch in der Oberstimme angebracht werden können.

9) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, wohl zu beobachten.

§. 3.

Das Solo mit einem Generalbass belangend: so ist darinnen die Arbeit zwischen der Haupt- und Bassstimme so wenig verboten, daß diejenigen, die sich durch schöne Compositionen in dieser Gessart hervor-

gethan, z. E. Quantz, Benda, Riedt 2c. hin und wieder theils die artigsten Nachahmungen Duettenmäſig anbringen; theils die Baſſe, nach einem angenommenen gewiſſen Meſſo, aufs ſchönſte durcharbeiten. Es iſt nemlich nicht nöthig, daß der Baß allezeit mit langſamen ſchweren Schritten einhergehe, und die Oberpartie alles mache, ſo wenig man auch einem Accompagnateur über die gute Ausföhrung eines ſchweren Baſſes pfleget ein Compliment zu machen. Da zu einem Solo das Accompagnement des Flügels gehöret, ſo können die Stimmen aus dieſem Grunde ſich etwas weiter von einander entfernen, als in dem eigentlichen Duetto. Man ſiehet hieraus, wie übel diejenigen Geiger oder Flöteniſten thun, die aus einer lächerlichen Caprice ſich mit einem Violoncello allein, ohne den Flügel, accompagniren laſſen. Man kann aus dieſem Verfahren leicht abnehmen, daß dergleichen Spieler nichts von der Composition verſtehen müſſen. Diejenigen, die es beſſer zu machen vermeinen, laſſen ſich mit der Bratsche begleiten. Aber was für ein ſchlechter Effect entſtehet auch hier! Man weiß nicht, ob es ein Duo im eigentlichen Verſtande, oder ein Solo ſeyn ſoll, und was entſtehen nicht hin und wieder für falſche Progreſſen, wenn die Bratsche etwan über die Violine wegſteigt? Das Accompagnement des Flügels muß bey dem Solo die Lücken der Diſtanzen zwiſchen den beyden Stimmen ausfüllen.

S. 4.

Der berühmte Pebuſch in Engelland hat ehedessen einige Sonaten ans Licht geſtellt, worinnen die Oberſtimme mit dem Baſſe durchgehends Duettenmäſig fugirend arbeitet, und zu welchen gleichwohl der Verfaſſer ein Accompagnement des Flügels erfordert. Dergleichen Arbeiten ſiehet man heutiges Tages nicht mehr. Einem glücklichen Genie, dem es nicht an den Regeln der Kunſt fehlte, würde es zur Ehre gereichen, ſolche Arbeit, in dem guten Geſchmack der Zeit, wieder herzuſtellen. Von dem Pebuſch findet man ein Exempel in meiner Anleitung zur Fuge, I. Theil.

S. 5.

In Anſehung des Singduetts mit Begleitung kommt allhier zu betrachten vor,

1) daß, bey gleichen Stimmen, ſolche allezeit nahe bey einander bleiben, und nicht über eine Octave aus einander gehen müſſen.

2) Daß

2) Daß man zwischen den beyden Singestimmen das Intervall der Quarte, ausgenommen in kurzen Bindungen, so viel als möglich vermeiden muß. Mit Quartan zu steigen oder zu fallen, bey den gewöhnlichen Certenharmonien, würde etwas unerträgliches seyn.

3) Daß die zwote Stimme nicht Bassmäßig gehen muß.

4 Wenn ungleiche Singestimmen, z. E. ein Tenor und Diskant zu dem Duetto genommen werden, und folglich die beyden Stimmen etwas weit auseinander kommen: so müssen die Lücken der Distanzen durch die hinzukommende Instrumente bedeckt werden, wenn eine angenehme Wirkung erfolgen soll.

5) Die Stimmen müssen bey vollkommenen Tonschlüssen in die Octave oder in den Einklang zusammengehen.

Was übrigens bey einem Singduett zu beobachten ist, gehöret nicht hiesher, sondern in eine Anleitung zur Vocalcomposition. Wir haben es mit dem Sage an sich zu thun.

§. 6.

Wir kommen auf die Verfertigung eines zweystimrigen Sages, den wir überhaupt zeigen werden, ohne besonders auf das eigentliche Duetto, oder auf eine dominirende Stimme mit einem Generalbasse zu sehen. Wir supponiren einen Scholaren, der sich, nach Anleitung der beyden Theile des Handbuchs, schon etwas mit der Harmonie und dem Accompagnement bekannt gemacht. Derselbe wird nun durch die Spielmusik und durch Besuchung der Concerte ohne Zweifel bereits den Kopf mit lauter Krausen und aus vielen Noten bestehenden bunten Gängen, Geschnack- und Modepassagen angefüllet haben. Alles dieses aber muß er auf eine Zeitlang allhier aus dem Gedächtnisse verweisen. Er muß sich entschließen, anstatt der Sechzehn- und Zwen und Dreißigtheile nichts als runde und weisse Noten zu machen, und die allereinfältigsten Melodien und Harmonien zu Papiere zu bringen. Er muß sich bey den Contrapunctisten in die Schule begeben, und nach Art der Anfänger in der Tanzkunst, mit einer anständigen Art gehen lernen, ehe er sich an Sprünge und Cabriolen wagt. Es ist wahr, daß manchem jungen Musico, der ohne die Regeln der Composition erlernt zu haben, schon Concerten, Trios und Solos in die Welt hinein componirt hat, und

vielleicht durch die Bravos einiger unwissenden Kenner zu einer Art von Componistenstolz verleitet worden ist, diese so einfältige contrapunctische Uebung viele Selbstüberwindung kosten wird. Allein was ist zu thun? Es ist schlechterdings kein Umweg zu nehmen. Er muß sich von seinen vermeinten bisherigen Einsichten herunterlassen, und Note gegen Note zusammensetzen lernen, ehe er deren vier und mehrere gegen eine macht. Er muß erstlich alle Regeln in der Strenge ausüben, und alsdenn die Ausnahmen lernen. Beides zugleich würde ihn schlechterdings verwirren.

§. 7.

Wir haben von Contrapunctisten geredet. Wir müssen also erklären, was wir durch Contrapunct verstehen, nemlich eine gegen ein gewisses selbst erdachtes oder entlehntes Thema verfertigte Melodie. In solchem Contrapuncte können die Stimmen entweder untereinander verkehrt werden, oder nicht. In dem ersten Falle heißt er ein doppelter, in dem andern ein einfacher Contrapunct.

§. 8.

Der einfache Contrapunct ist entweder gleich oder ungleich. Gleich heißt er, wenn die Noten in den Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind; Ungleich, wenn sie von verschiedner Geltung sind.

§. 9.

Der gleiche Contrapunct kann entweder aus blossen Consonanzen bestehen, oder aus vermischten Consonanzen und Dissonanzen.

§. 10.

In allen diesen Contrapuncten ist das Subject, wozu ein Contrapunct gemacht wird, entweder im Diskant oder Basse. Hieraus erwachsen folgende fünf Absätze:

- 1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.
- 2) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.
- 3) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.
- 4) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwei Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.
- 5) Vom ungleichen Contrapunct mit zwei Stimmen.

Erster

Erster Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct
mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme
ein Bass gemacht wird.

Man nehme einen Choral, oder sonst eine willkührliche simple Melodie, und mache dazu einen aus nichts als blossen Consonanzen bestehenden Bass, von nicht mehr oder wenigern Noten, als der Diskant hat. Man hat sich allhier der Regeln der harmonischen Bewegung in Absicht auf die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen zu erinnern, und, weil unser Scholar bereits eine etwannige Wissenschaft von der Harmonie hat: so muß er auch schon bei diesem zweystimmigen Satz, die zu der Ober- und Unterstimme gehörigen Füllharmonien kennen, und die ganze Harmonie durch Ziefern über dem Bass anzuzeigen wissen, und dadurch anfangen, harmonisch zu denken. Diese Harmonien sind nun allhier nichts anders als entweder vollkommene Dreyklänge oder Sextenaccorde, und die Intervalle sind die Octave, Quinte, grosse und kleine Terz, und grosse und kleine Serte. Mit diesen abwechselnden Intervallen muß man den Bass verfertigen. Wer seinen Scholaren gut üben will, läset ihn so gar anfänglich den Bass mit nichts als lauter Dreyklängen denken, und sehet die Uebung mit den vermischten Dreyklängen und Sextenaccorden annoch eine Zeitlang aus. Es ist wahr, daß ein solcher zweystimmiger Satz an sich sehr mager und armselig aussieht, wenn die Füllharmonien daran fehlen. Aber er ist gut zur Uebung. Man bekommt nach der Zeit buntere Exempel. Man habe nur ein wenig Geduld.

1. Exempel.

Tab. I. Fig. 18. Der Bass besteht aus aus lauter Noten, die kei-
ner andern Harmonie als des vollkommenen Dreyklangs, fähig sind.

2. Exempel.

Tab. I. Fig. 19. No. 1 und 2. Die Baßnoten erlauben keine andere Harmonien, als Dreiklänge und Sextenaccorde.

Ein

usual: 10 up to 10 Jan 7. L. 1.
Long time 9/13 + lat: 5.230.3.

230 I. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunctre.

Ein fleißiger Scholar läßt es nicht bey diesen Exempeln bewenden, sondern componirt sich ein Hundert dazu, in allerhand Tönen, und sowohl in der Dur- als Molltonart. Er braucht nur das Choralbuch aufzuschlagen, um ein Thema zu finden, und da wird es gut seyn, zu dem ganzen Choral den Bass zu setzen. Hier läßt es der Raum nicht zu. Da auch mehr als ein Bass möglich ist, obgleich einer immer besser, und besonders in der Folge zu dem vierstimmigen Satz bequemer als der andre ist: so macht er zu seiner Uebung deren mehr als einen.

Anmerkung.

Um die Güte eines Basses im gleichen consonirenden Contrapunct mit zwey Stimmen beurtheilen zu lernen, sehe man folgende Exempel, wozu wir den Anfang eines Chorals nehmen, und einige Bässe machen wollen.

Erster Bass.

Tab. I. Fig. 20. No. 1. Der Bass geht in lauter Sexten fort, ausgenommen am Anfang und am Ende. Dieses schicket sich wohl für ein Duett mit gleichen Stimmen; aber für einen Bass ist die Harmonie zu jung; die Intervalle müssen besser abgewechselt werden.

Zweyter Bass.

No. 2. Was im vorigen Exempel von den Sexten gesagt ist, kann hier auf die Terzen appliciret werden.

Dritter Bass.

No. 3. Hier ist die Harmonie nicht genugsam abgewechselt, indem keine andern Accorde als der von g und d vorkommen. Dieses klingt leyerhaft und musettenmäßig. Die zweymahl hintereinander vorkommende Noten d g, d g, enthalten auch nicht genugsame Veränderung in der Melodie des Basses an sich.

Vierter Bass.

No. 4. Dieser Bass, worinnen eine Harmonie mehr vorhanden ist, als in dem dritten, schicket sich besser zum mehrstimmigen, als zweystimmigen Satz, wegen der in Thesi vorkommenden Octave a a. Endlich ist nicht genugsame Veränderung der Harmonie zwischen der letzten Note, wo der Absatz geschieht, und der vorletzten in Axi enthalten.

1. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct ic. 231

enthalten, eben so wie in dem vorhergehenden dritten Basse. Das Ohr verlangt hier aber eine Veränderung, und will die in Ursi auf der verletzten Note gehörte Harmonie nicht noch einmahl in der folgenden Thesi hören, nemlich

| | | |
|---|--|---|
| h | | g |
| g | | g |

Fünfter Bass.

No. 5. Dieser Bass wäre gut, wenn die zu h und fis gehörige Harmonie h dis fis, nicht durch die Rückkehr zu der Harmonie von d fis a unterbrochen wäre, und alsdenn wiederkäme. Das letztemahl wird sie eckelhaft.

Sechster Bass.

No. 6. Ist der wahre Bass. Und das h g braucht derjenige sich nicht zu stossen, der den Bass vierstimmig übersieht. Wir werden davon an seinem Orte reden. *S. 259 u. 260 in 74. fürwahr.*

Siebenter Bass.

No. 7. Ist auch gut, ob die Sertenharmonie c e a gleich zum Anfang etwas hart ins Ohr fällt.

Achter Bass.

No. 8. Hier ist die Sertenharmonie aus dem vorigen Exempel durch die von d fis a verbessert.

Zweyter Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Wir haben bishero Bässe oder Unterstimmen gemacht. Wir wollen izo eine Bassstemma nehmen, und dazu eine Oberstimme in lauter Consonanzen erfinden.

Marp. Handbuch. 3. Theil.

Gg

1. Exem-

1. Exempel.

Tab. II. Fig. 1. Die aus nichts als Terzen bestehende Oberstimme ist gut in der Mitte eines Duetts.

2. Exempel.

Tab. II. Fig. 2. Das Subject ist wie vorher. Die Melodie ist gut für eine dominirende Oberstimme mit dem Generalbass.

3. Exempel.

Tab. II. Fig. 3. Die Melodie wechselt gut ab in Ansehung der Terz, Sexte und Quinte gegen den Bass.

4. Exempel.

Tab. II. Fig. 4. Ist eine Duettenmäßige Oberstimme.

5. Exempel.

Tab. II. Fig. 5. Die Sexten und Terzen wechseln recht gut ab.

6. und 7. Exempel.

Tab. II. Fig. 6. 7. Das Subject ist in beyden Exempeln chromatisch. Die Melodie dazu ist besser bey Fig. 7, als bey 6, weil sie mehr Abwechslung hat.

8. und 9. Exempel.

Tab. II. Fig. 8 und 9. Es hat eben die Verwandtniß mit diesen Exempeln, wie mit denen bey Fig. 6 und 7. An die beständig mit Serten bezieferten Bassnoten wolle sich derjenige nicht kehren, welcher weiß, daß besser hin und wieder Septimen stehen können. Wir wissen es auch; wir haben es aber nur mit consonirenden Harmonien allhier zu thun.

Wir überlassen es dem Lehrbegierigen, diese Uebung gegen andre Basssubjecte fortzusetzen.

Dritter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird.

Erste Regel.

§. 1.

Wenn eine in Ursi gehörte Note, auf eben derjenigen Stufe in Thesi wiederholt wird, und diese Note hernach in der folgenden Ursi eine Stufe herunter geht: so kann gegen die mittlere, in Thesi anschlagende, Note allezeit eine Dissonanz angebracht werden.

1. Exempel.

Es fängt solches in Ursi an, und enthält lauter weisse Noten.

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | g | g | f | f | e | d | d | c |
| Bass. | c | a | d | g | c | f | g | c |
| | 7 | 3 | 7 | 3 | 6 | | | |

Die Septimen resolviren in die Terz.

2. Exempel.

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | e | e | d | d | c | c | h | c |
| Bass. | c | f | f | e | e | d | g | c |
| | 7 | 6 | 7 | 6 | 7 | 3 | | |

Die beyden ersten Septimen resolviren in die Sexte.

3. Exempel.

Mit einer None und Septime.

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | g | g | f | f | e | d | d | c |
| Bass. | c | f | d | g | c | f | g | c |
| | 9 | 3 | 7 | 3 | 6 | | | |

Gg 2

4. Exem.

4. Exempel.

Mit einer None und falschen Quinte.

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | g | g | f | f | e | d | d | c |
| Baß. | c | f | d | h | c | f | g | c |
| | | 9 | 3 | 6 | | 6 | | |
| | | | | 5 | | | | |

Viele Nonen hintereinander in einem zweistimmigen gleichen Contrapunct sind zu leer, und also unbrauchbar.

5. Exempel.

Mit einer Undecime und None.

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | g | g | f | f | e | d | d | c |
| Baß. | c | d | d | e | c | f | g | c |
| | | 4 | 3 | 9 | 3 | 6 | | |

6. Exempel.

Mit einer Septime, die in die Quinte resolviret, und mit einer Undecime.

| | | | | | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | c | c | h | a | d | d | c | h | c | c | h | c |
| Baß. | c | d | e | f | d | e | f | g | a | g | g | c |
| | | 7 | 5 | | | 7 | 5 | | | 4 | 3 | |

Anstatt der Undecime mit der Quinte, kann man auch die Quarte mit der Sexte supponiren.

Zweite Regel.

§. 2.

Anstatt auf der in Thesi auf ebender selben Stufe wiederholten Note eine Dissonanz anzubringen, wie die vorhergehende Regel gelehret, kann man zu derselben eine simple Quinte im Baße machen, und den Baß, gegen die im Diskant eine Stufe heruntersteigende Note, eine Stufe aufwärts steigen lassen. Diese Harmonie kann entweder mit bloßen Dreyklängen, oder mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen beziefert werden, als:

Gesang

III. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct etc. 235

| | | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | e | e | d | d | c | c | h | c | Gehört eigentlich zum
consonirenden gleichen
Contrapunct. |
| Baß. | c | a | h | g | a | f | g | c | |

oder:

| | | | | | | | | |
|--------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Gesang | e | e | d | d | c | c | h | c |
| Baß. | c | a | h | g | a | f | g | c |
| | | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | |
| | 5 | | 5 | | 5 | | | |

Dritte Regel.

§. 3.

In allen absteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß in Terzi, die falsche Quinte in galanten Sätzen, anschlagen, und solche in der darauf folgenden Thesei einen halben Ton über sich gehen lassen, als:

| | | | | | | | |
|---------|---|-----|-----|-----|---|---|------|
| Gesang. | a | gis | g | fis | f | e | cer. |
| Baß. | a | e | cis | d | h | c | |
| | | 3* | 6 | 3* | 6 | 3 | |
| | | 5b | | 5b | | | |

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note der chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsar fällt, kann die verminderte Septime gebraucht werden, als:

| | | | | | |
|---|-----|-----|-----|-----|---|
| a | gis | g | fis | f | e |
| a | e | cis | d | gis | a |
| | 3* | 6 | 3* | 7b | |
| | | 5b | | | |

Vierte Regel.

§. 4.

In allen aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß, in einer ähnlichen Schreibart, die übermäßige Quarte anschlagen, und solche hernach in der folgenden Thesei einen halben Ton unter sich gehen lassen, als:

Gg 3

e 2

236 III. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct etc.

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|---|-----|---|-----|---|-----|-----|-----|---|
| e | f | fis | g | gis | a | h | c | cis | d | dis | e |
| a | d | c | h | e | c | gis | a | g | fis | h | e |
| | | 4* | 6 | 3* | 6 | 6 | | 4* | 6 | 3* | 3 |

Anmerkung.

Zu der vorleschten Note einer chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsar fällt, kann die übermäßige Sexte auch gebraucht werden, als:

| | | | | | | | | | | | |
|----|---|-----|---|-------|----|-----|---|----|---|-----|-------|
| | | | | caes. | | | | | | | caes. |
| e | f | fis | g | gis | a | a | b | h | c | cis | d |
| a | d | c | h | b | a | fis | g | f | e | es | d |
| 3* | | 4* | 6 | 6* | 3* | 6 | 6 | 4* | 6 | 6* | 3* |

Vermischte Exempel.

Tab. II. Fig. 10. Man bemerket die in die Sexte sich auflösende Septime und die Abwechselung der falschen Quintenacorde mit den Dreyklängen. Von dem Gebrauch der falschen Quinte auf diese Art, da sie nicht vorherliegt, sehe man den 2. Theil des Handbuchs.

Tab. II. Fig. 11. Der chromatisch aufsteigende Bass mit der Septime, die in die Sexte resolviret, und die darauf folgende falsche Quinte, sind zu merken.

Vierter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Erste Regel.

S. I.

Wenn in einem Basshemate eine in Arsi gehörte Note in der darauf folgenden Thesi wiederholt wird, und solche hernach einen Grad unter sich geht: So kann zu der in Thesi wiederholten Note eine Secunde gemacht werden, als:

Con

IV. Absatz. Vom conson. u. disson. gleichen Contrapunct u. 237

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--|-----|--|---|
| Contrapunct. | c e | | d g | | c f | | h e | | a d | | g c | | c h | | c |
| Subject. | c c | | c h | | h a | | a g | | g f | | f e | | d g | | c |
| | | | 2 6 | | 2 6 | | 2 6 | | 2 6 | | 2 6 | | 7 3 | | |

Will man eine consonirende Melodie haben, so nimmt man eine Sexte an statt der Secunde, als:

| | | | | | | | | |
|---|--|-----|--|-----|--|-----|--|---|
| c | | a d | | g c | | c g | | c |
| c | | c h | | h a | | f h | | c |

Zwote Regel.

§. 2.

Wenn der Bass mit steigenden Quartan und fallenden Quinten procedirt: so kann die Melodie mit Septimen und Terzen abwechseln, als:

| | | | | | | | | | |
|----------|---|--|-----|--|-----|--|-----|--|---|
| Contrap. | g | | g f | | f e | | d d | | c |
| Subject. | c | | a d | | g c | | c h | | c |
| | | | 7 3 | | 7 3 | | 2 6 | | |

Fünfter Absatz.

Vom ungleichen Contrapunct mit zwe Stimmen.

§. 1.

Ein ungleicher Contrapunct entsteht, wenn zwei oder mehrere Noten gegen eine gesetzt werden.

§. 2.

Dieses kann nun auf verschiedene Art geschehen, nemlich entweder mit harmonischen, durchgehenden, oder mit Wechsellnoten, oder vermisch. Wegen dieser benannten dreien Gattungen von Noten ist nöthig, dasjenige zurück zu lesen, was davon im zwoten Theile des Handbuchs, Seite 82. sqq. gesagt ist.

§. 3.

§. 3.

Die fünf ersten folgender Uebungen beruhen auf lauter
consonirenden Accorden. *auf Fig. 12. 13. 14. 15. 16.*
Tab. 3. Tab. 2. Part. der Grundnoten, die sich durch die Harmonie hervorheben.

Erste Uebung.

mit harmonischen Noten.

Harmonisch nennen wir diejenigen Noten, die zur Harmonie
der beyden Stimmen gehören.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 12. Man wird bemerken, daß dieses Exempel
bey Tab. I. Fig. 19. No. 1. in gleichen Noten vorgekommen
ist. In der Mitte auf der Cäsar, und auf der vorletzten Note
ist eine Spielmanier, nemlich ein Triller, der harmonischen Ver-
änderung vorgezogen worden.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 13. Auch dieses Exempel hat man bey Tab. I.
Fig. 19. No. 2. mit gleichen Noten ausgearbeitet gesehen. Die
dort herrschende Melodie ist allhier zum Grunde der Veränderung
gelegt worden. *Wahrheit*

3. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 14. In den beyden vorigen Exempeln haben
wir zwey Noten gegen eine angebracht. Hier folget eines mit
drey Noten, in Triolen. Es ist dasselbe im gleichen Contra-
punct Tab. I. Fig. 20. vorgekommen, wiewohl mit einigem
Unterscheid in Ansehung des Basses.

4. Exem-

4. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 15. Das Subject ist aus einigen, bey dem gleichen Contrapunct bereits vorgebrachten Exempeln, formirt, und der Contrapunct aus harmonischen Triolen zusammen gesetzt worden.

Ein fleißiger Scholar kann, zumahl! unter der Nebenanführung eines guten Meisters, diese Uebung auf verschiedene Art, nach Anleitung eines gewissen erwählten Klangfusses, fortsetzen. Der Raum des Kupfers leidet es nicht, uns weiter hierinn einzulassen.

Zwote Uebung.

Mit durchgehenden Noten.

Durchgehende Noten sind, die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und in den Nachschlag fallen. Die Hauptregeln der durchgehenden Noten sind:

- 1) Daß solche nicht in gar zu langsamer Bewegung und grossen Noten vorkommen müssen.
- 2) Daß man sie nicht sprung- sondern stufenweise anbringeret.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 1. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 6. Tab. II. gesehen. Die durchgehenden Noten im Basse sind mit einem kleinen Striche bemercket worden. Die andern sind harmonisch.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 3. Tab. II. Die durchgehenden Noten sind wieder mit kleinen Strichen von den übrigen harmonischen unterschieden worden.

Dritte Uebung.

Mit Wechselnoten.

Wechselnoten sind die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und auf den Anschlag fallen. Die Regeln der Wechselnoten sind:

- 1) Daß man sie bey langsamer Bewegung, und in grossen Noten vermeiden muß.
- 2) Daß man sie nicht sprung- sondern stufenweise anbringen muß.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 3. Die Wechselnoten sind mit kleinen Strichen bemerkt worden. Die übrigen Noten sind harmonisch. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 4. Tab. II. gesehen.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 4. Man bemerkt allhier Wechsel- und durchgehende Noten. Die erstere haben ihr Abzeichen. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 5. Tab. II.

Vierte Uebung.

Mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzt werden.

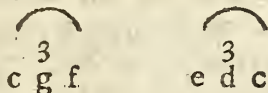
Es hängt von uns ab, an was für einem Ort wir eine harmonische, durchgehende oder Wechselnote gebrauchen; ingleichen was diese drey Noten für eine Bewegung machen sollen, ob man Triolen, oder ein Viertel und zwey Achttheile (wegen eine weisse gerechnet,) oder zwey Achttheile und ein Viertel, oder punctirte Noten, u. s. w. nehmen will. Man muß aber das erwählte Metrum allezeit beybehalten. Man kann bey dieser Gelegenheit die von dem dichten und strengen Contrapunct (*contrapunto d'un sol passo, oder contrapunto perfidiato, ostinato, pertinace,*) in meiner Abhandlung von der Lage, I. Theil Seite 158. vorkommenden Exempel, nachsehen.

1. Exem:

I. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 5. Wir haben zu unserm Klangfusse Triolen erwählt, und bestehen solche allezeit aus harmonischen und durchgehenden Noten. Man findet in dem ersten Tacte des Contrapuncts folgende zwey Triolen:



In der ersten Triole sind die beyden ersten Noten, nemlich c und g harmonisch, und das f gehet durch.

In der andern Triole sind die erste und letzte Note, nemlich e und c harmonisch, und das d gehet durch.

So wie es mit dem ersten Tacte beschaffen ist: so ist es mit den übrigen ebenfalls beschaffen, die beyden leyten ausgenommen, wo alles harmonisch ist.

Man halte dieses figurirte Exempel gegen Fig. 5. Tab. II. wo man den Contrapunct in simplen Noten findet.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 6. Man sehe den Grund dieses figurirten Contrapuncts bey Fig. 4. Tab. II. Die Verbindlichkeit der Veränderungen besteht allhier darinnen,

- 1) daß harmonische, durchgehende und Wechselnoten gebraucht werden.
- 2) Daß wir Triolen erwählen.
- 3) Daß, so wie der erste Tact gearbeitet wird, also auch der dritte, und fünfte; und so wie der zweyte, also auch der vierte und sechste.

In der ersten Triole des ersten Tacts ist alles harmonisch.

In der zweyten Triole ist die mittlere Note durchgehend; die beyden äussern sind harmonisch.

In der ersten Triole des zweyten Tacts sind die beyden ersten Noten Wechselnoten; die dritte ist harmonisch.

H h 2

In

In der zweyten Triole ist die erste Note eine Wechselnote ; die beyden letzten sind harmonisch.

Fünfte Uebung.

Wo vier Noten gegen eine gesetzt werden.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 7. Man wird sich erinnern, dieses Exempel im gleichen Contrapunct bey Fig. 19. No. 2. Tab. I. gesehen zu haben. Die zugesetzten Noten sind harmonisch und durchgehend.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 8. und 9. An dem ersten Orte, nemlich bey Fig. 8. ist die Oberstimme im stufenweisen Contrapuncte verfertigt worden. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel Tab. II. Fig. 2.

Gegen die erste Bassnote c findet man die vier Noten e d e f, worunter d und f durchgehen.

Gegen die zweyte Bassnote h findet man die vier Noten g f e d, worunter die beyden äußersten harmonisch sind. Die zweyte nemlich f geht durch; und die dritte e ist eine Wechselnote. Man applicire dieses auf die folgenden Tacte.

An dem zweyten Orte, nemlich bey Fig. 9. gehet der Contrapunct theils springend, theils stufenweise.

Die vier springenden Noten, die zum e des ersten Tacts gemacht werden, sind harmonisch.

Zu dem h des ersten Tacts sind die erste, zweyte und vierte, nemlich d h g, harmonisch. Die dritte Note, nemlich a, ist eine Wechselnote. Eben diese Bewandniß hat es mit der Folge.

Sechste Uebung.

Welche auf vermischten consonirenden und. dissonirenden Accorden beruhet.

In den vorhergehenden fünf Uebungen sind die Dissonanzen nur im Durchgange und Wechselgange vorgekommen. In der gegen-

gegenwärtigen sechsten Uebung sollen auch Dissonanzen in der Bindung gebraucht werden.

Erstens

mit dem Subject im Distant, und dem Contrapunct im Basse.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Im gleichen Contrapuncte findet man dieses Exempel in Buchstaben, in dem Artikel: Dritter Absatz vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Bass gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 233. wo es das erste Exempel ist.

Alle zugesetzte Noten sind harmonisch, und werden zwey Noten gegen eine angebracht.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 2. Die contrapunctirende Unterstimme bezieht sich auf das vorhergehende Subject, und machet, vermittelst der Triolen, drey Noten gegen eine. Man kann den Klangfuß des Contrapuncts dergestalt verändern, wenn man will, das aus jeder ersten Note einer Triole ein Viertel wird, und die folgenden beyden zu Achttheilen werden. Man kann die zwey äußersten Noten der Triole auch zu Achttheilen, und die mittlere zum Viertel machen.

3. Exempel.

Tab. IV. Fig. 3. Der Contrapunct beziehet sich noch einmahl auf das vorige Subject, und machet vier Noten gegen eine, welche, wie man siehet, theils aus durchgehenden, theils aus harmonischen Noten bestehen.

4. Exempel.

Tab. IV. Fig. 4. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel, unter der vorhin gedachten ersten Regel pag. 233. wo es das zweyte Exempel ist.

Der Bass machet zwey Noten gegen eine, die alle harmonisch sind.

5. Exempel.

Tab. IV. Fig. 5. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel unter der vorhin gedachten ersten Regel, wo es das dritte ist, pag. 233. Die erste und zweyte Note jeder Triole ist harmonisch, und die mittlere durchgehend. Man kann in Ansehung des Klangfusses, allhier appliciren, was beym zweyten Exempel vorhin gesagt ist.

6. Exempel.

Tab. IV. Fig. 6. Im gleichen Contrapunct ist dieses Exempel das vierte unter der gedachten ersten Regel pag. 234. Die Triolen bestehen aus nichts als harmonischen Noten.

7. Exempel.

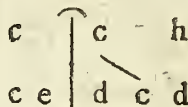
Tab. IV. Fig. 7. Bezieht sich auf voriges Subject mit vier Noten gegen eine.

8. Exempel.

Tab. IV. Fig. 8. Im gleichen Contrapunct ist dieses das fünfte unter der gedachten ersten Regel, pag. 234. Die contrapunctirende Noten, mit zweyen gegen eine, sind alle harmonisch.

9. Exempel.

Tab. IV. Fig. 9. Im gleichen Contrapunct ist dieses das sechste unter der ersten Regel, pag. 234. Man bemerket allhier die Berührung der Octave der Septime vor ihrer Resolution, als:



Von dieser Erlaubniß findet man mehrere Nachricht in dem zweyten Theile des Handbuchs.

V. Absatz. Vom ungleichen Contrapunct ic. 245

10. Exempel.

Tab. IV. Fig. 10. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel unter der zweyten Regel, pag. 235. Die zwey Noten gegen eine sind alle harmonisch.

11. Exempel.

Tab. IV. Fig. 11. Steht im gleichen Contrapunct unter der dritten Regel, pag. 235. Die beyden Noten gegen eine sind harmonisch und durchgehend.

12. Exempel.

Tab. IV. Fig. 12. Steht im gleichen Contrapunct unter der vierten Regel, pag. 236. Die Verbindlichkeit des Contrapuncts alhier besteht aus einer Achttheilspause und drey darauf folgenden Achttheilen. Man kann dieses Metrum, nach dem bey dem zweyten Exempel gegebenen Unterricht verändern, wenn man die Pause wegnimmt.

Zweytens

mit dem Subject im Bass, und dem Contrapunct im Diskante.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 13. Der Diskant contrapunctirt mit zwey Noten gegen eine, die alle harmonisch sind. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel in dem Artikel: Viertes Absatz, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel, pag. 237.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 14. Es wird zu dem vorhergehenden Subject mit vier Noten gegen eine contrapunctirt.

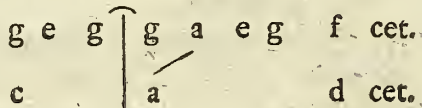
3. Exempel.

Tab. V. Fig. 1. Enthält eine andre Art, mit zwey Noten gegen eine, gegen vorhergehendes Subject, harmonisch zu contrapunctiren.

4. Exem

4. Exempel.

Tab. V. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel unter der zwoten Regel des vierten Absatzes, pag. 237. Man bemerket hier wiederum eine Berührung der Octave, bevor die Septime resolviret, als;



5. Exempel.

Tab. V. Fig. 3. Die Oberstimme contrapunctirt gegen vorhergehendes Subject mit vier Noten gegen eine.

Diese Exempel werden hinlänglich seyn, einen Lehrbegierigen in den Stand zu setzen, in diesen Uebungen auf verschiedene Art und Weise, in allerhand Tönen, dur und mol, nach Anleitung allerhand Arten und Gattungen von Harmonien, mit fünf, sechs, sieben, acht und mehreren Noten fortzufahren.

Siebente Uebung,

Wo das Subject aus Noten von verschiedener Geltung besteht.

Hier sind folgende Regeln zu merken:

- 2) Wenn im Subject zwei, drey und mehrere geschwinde Noten vorkommen, so kann mit einer langsamen Note von gehöriger Geltung dagegen contrapunctirt werden; und umgekehrt:
- 2) Wenn im Subject eine langsame Note vorkommt, so können im Contrapunct zwei oder mehrere geschwinde Noten gegen solche angebracht werden.

1. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 4. No. 1. 2. 3. 4. Man findet allhier vier verschiedene Contrapuncte gegen eben dasselbe Subject, und steht man daraus, daß mehr als ein guter Bass gegen eben dieselbe Haupt-

Hauptstimme möglich ist, wovon ein jeder, dem Zwecke der Composition gemäß, gebraucht werden kann.

2. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 5. No. 1. 2. 3. Man bemerkt wiederum drey verschiedene Bässe, deren zwey erstern in einem gewissen erwählten Metro gegen die Oberstimme fortgehen. Der letzte Baß aber bey No. 3. nimmt den Klangfuß der Oberstimme vermittelst der Nachahmung.

3. Exempel.

Wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Diese Uebung kann auf zweyerley Art angestellet werden:

1) Entweder, man supponiret bey dem gegebenen Basse allezeit einerley Harmonie.

2) Oder, man verändert die Harmonie des Basses.

Wegen Menge der Sachen aber, die in dem eingeschränkten Raum dieser Blätter annoch Platz finden sollen, geben wir hievon keine besondere Exempel, sondern preisen diese Uebung nur einem fleißigen Scholaren an.

Anmerkung.

Es kann ein Subject aus Noten von einerley Geltung bestehen, und mit Noten von verschiedner Anzahl und Geltung, d. i. bald mit zweyen, bald mit dreyen, vier und mehrern dagegen contrapunctirt werden. Hievon findet man Exempel in dem I. Theile meiner Abhandlung von der Fuge.

Achte Uebung,

Von der Nachahmung im zweystimrigen Sage.

Nunmehr ist es Zeit, die Uebung des zweystimrigen Sages mit allerhand Arten der Nachahmung vorzunehmen.

Hiezu kann man sich des in meiner Abhandlung von der Fuge davon befindlichen Unterrichts bedienen. Man findet daselbst Exempel von Nachahmungen in dem Einklange, in der Ober- und Un-

teroctave, in der Ober- und Untersecunde, in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquarte, in der Ober- und Unterquinte, in der Ober- und Unterserte, und in der Ober- und Unterseptime. Wir übergehen also die Lehre von der Nachahmung allhier, und wollen sie nur dem Lehrbegierigen empfohlen haben. Wie man, ohne einen besondern Vorsatz, eine Nachahmung zwischen den beyden Stimmen machen könne, siehet man bey Fig. 6. Tab. V. Eine Nachahmung mit Vorsatz ist zu sehen bey Fig. 5. No. 3.

Neunte Uebung,

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime.

Nachdem man sich mit der Lehre von der Nachahmung in zweyen Stimmen hinlänglich bekannt gemacht: So kann man zur Lehre vom doppelten Contrapuncte schreiten, worunter zwar der in der Octave der vornehmste und nöthigste ist, die in der Decime und Duodecime aber ebenfalls einem Componisten unentbährlich und also bey eben dieser Gelegenheit mitzunehmen sind. Die Regeln des doppelten Contrapuncts findet man in meiner Abhandlung von der Fuge, und solche zugleich mit vielen Exempeln erläutert. Ich verweise also den Lehrbegierigen dahin. — Doch will ich in einem Exempel allhier weisen, wie, wenn man sich zuvörderst mit der Nachahmung und mit dem doppelten Contrapunct hinlänglich, und besonders beschäftigt, man alsdenn alles beydes mit einander verbinden könne. Man sehe also

Tab. V. Fig. 7. Die Unterstimme ahmet die vier ersten Tacte der Oberstimme in der Unterquinte nach. Im neunten Tact nimt die Unterstimme das Subject, und die Oberstimme folget derselben in der Oberquarte. So wohl diese aus vier Tacten bestehende Nachahmungspassage, als der Zusatz, wodurch Gesang und Harmonie fortgesetzt wird, ist auf den doppelten Contrapunct in der Octave gegründet, wie man aus der Verkehrung der Intervalle siehet, da die syncopirenden Quartan, Secunden und Septimen zu syncopirenden Quinten, Septimen und Secunden, die Terzen zu Sexten, und die Sexten zu Terzen werden. Die ganze Arbeit ist übrigens duettenmäßig.

Zehnte Uebung,

Wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere
versetzt wird.

Man läßt einen Anfänger diese Uebung mit dem Zweyviertheil- und Dreyviertheiltact vornehmen. Aus den zwey ersten Viertheilen des Dreyviertheiltacts machet man, bey der Versetzung, das erste Viertel im Zweyviertheiltact, und umgekehrt, aus dem ersten Viertel des Zweyviertheiltacts werden die beyden ersten Viertheile des Dreyviertheiltacts gebildet. Um sich dieses begreiflich zu machen, sehe man Fig. 7. und 8. Tab. V. Diese Uebung ist sehr nützlich, und man kann solche mit schon verfertigten Stücken vornehmen, um sich auf allerhand Art in der Melodie zu üben.

Achter Abschnitt.

Von dem dreystimmigen Sake.

S. 1.

Die Regeln des dreystimmigen Sakes sind folgende:

- 1) Es soll in selbigem allezeit eine Terz, oder Quinte, und in deren Ermangelung, eine Sexte, in einer der beyden Oberstimmen, gegen den Bass vorhanden seyn.
- 2) Es soll sich der Umfang des Sakes nicht leicht über zwö Octaven erstrecken.
- 3) Die Finalnoten der Cadenzen können, wider die erste Regel, in Einclängen oder Octaven bestehen, besonders in Molltönen.
- 4) Damit der Gesang der Mittelstimme nicht höhricht werde, so kann man da, wo es nöthig ist, allezeit die Octave, anstatt der Terz, oder Sexte, nehmen.
- 5) So wie man bey allen dreyen Stimmen einen gewissen Umfang überhaupt zu beobachten hat: So ist dieses besonders in Ansehung der Mittelstimme nöthig, welche alsdenn entweder hoch oder tief, das ist entweder im Alt oder im Tenor gesetzt werden kann. Stehn die beyden äußersten Stimmen etwas weit aus einander, so muß man dahin sehen, daß die Mittelstimme weder zu hoch, noch

250 VIII. Abschnitt. Von dem dreystimmigen Sage.

noch zu tief komme, sondern selbige fast in gleicher Distanz von jeder Stimme abstehe.

6) Wenn die Ober- und Mittelstimme eine Quarte unter sich machen, z. E. in $\begin{matrix} d \\ a \\ f \end{matrix}$ } (Quarte) so ist es besser, die Mittels-

stimme in der Tiefe als in der Höhe zu nehmen, ausgenommen in Bindungen, wo selbige so gut in der Höhe als Tiefe genommen werden kann. Ueberhaupt thut die ohne Bindung, zwischen den Mittelstimmen vorkommende Quarte, in einem dreystimmigen Sage besser in enger, als zerstreuter Harmonie.

Durch eine enge Harmonie versteht man solche Stellung der Intervalle, da zu keinem, zur Harmonie gehörigen Tone, ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{Dreysflang.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{e} \\ \overline{c} \end{array} \right. \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Sextenacc.} \\ \text{cord.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{d} \\ \overline{h} \end{array} \right. \end{array}$$

Durch eine zerstreute oder weite Harmonie versteht man solche Stellung der Intervalle, da zu einem, zur Harmonie gehörigen Tone, hin und wieder ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{Dreysflang.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{e} \\ \overline{a} \\ \overline{c} \end{array} \right. \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{Sextenacc.} \\ \text{cord.} \\ \left\{ \begin{array}{c} \overline{g} \\ \overline{d} \\ \overline{H} \end{array} \right. \end{array} \quad \text{oder} \quad \begin{array}{c} \overline{\overline{d}} \\ \overline{g} \\ \overline{h} \end{array}$$

Bei dem Dreysflange findet sich zwischen den beyden höhern Stimmen $\overline{e}$ und $\overline{g}$, ein ofnes $\overline{c}$, und zwischen $\overline{c}$ und $\overline{g}$ findet sich ein ofnes $\overline{e}$.

Bei dem Sextenaccorde finden sich zwischen $\overline{d}$ und $\overline{H}$, drey leere Plätze als $\overline{h}$, $\overline{g}$, $\overline{d}$; und zwischen $\overline{d}$ und $\overline{g}$ ist ein $\overline{h}$, zwischen $\overline{g}$ und $\overline{h}$ aber ein $\overline{d}$ vorhanden.

§. 2.

Die Uebung des dreystimmigen Sages wird mit dem gleichen Contrapuncte angefangen, so wie bey dem zweystimmigen Sage, und mit

mit dem ungleichen Contrapuncte fortgesetzt. Ferner kann man entweder gegen eine Oberstimme, oder Unterstimme contrapunctiren. Hieraus erwachsen folgende Uebungen:

- 1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 - a) da zu einem Basse zwei Oberstimmen gemacht werden.
 - b) Da zu einer Oberstimme eine Mittelstimme mit dem Basse gemacht wird.
- 2) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen; wie vorher das übrige.
- 3) Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 - a) da zwei Noten gegen eine gesetzt werden.
 - b) Da drey, oder vier Noten zc. gegen eine gesetzt werden.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Man kann sowohl die höchste als tiefste Stimme für das Subject annehmen. Wir bemerken dieses deswegen, weil der Raum uns verhindert, Exempel von jeder Art beizubringen.

Tab. VI. Fig. 1. Zweystimmig hat man dieses Exempel bey Fig. 18. Tab. I. gesehen. Man findet überall den harmonischen Dreyklang vollständig, ausgenommen auf der Anfangs- und Schlusnote. Wenn man den Bass als das Subject annimmt: so können die contrapunctirenden Oberstimmen auch wie bey Fig. 2. gestellt werden.

2. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VI. Fig. 3. Wir supponiren allhier zuvörderst, daß der Bass das Subject ist, und hiernach wollen wir den Satz untersuchen.

Im ersten Tact zur letzten Bassnote f findet sich in der Harmonie keine Terz, indem daselbst das f verdoppelt wird. Es folg-

252 VIII. Abschnitt. Von dem dreystimmenigen Satz.

te nemlich eigentlich so heißen, wie bey Fig. 4. Aber nimmt sich wohl die zwischen der Ober- und Mittelstimme in der Höhe vorkommende Quarte d — a so gut, wie die Sexte d — f aus? Es wird der vollstimmigen Harmonie aus diesem Grunde allhier eine unvollstimmigere vorgezogen.

Wer in dem dritten Tact zu den Bassnoten e — c eine vollständigere Harmonie verlangt, der kann diese Stelle wie bey Fig. 5. einrichten.

Laßt uns also die Oberstimme als das Subject ansehen. Wer allhier den Bass und die Mittelstimme zu den drey ersten Noten so wie bey Fig. 6. setzen wollte, der würde etwas trompetermäßig sehen.

Zu den vier letzten Tacten könnte auch wie bey Fig. 7. contrapunctirt werden. Die Art, wie bey Fig. 8. klinget wegen der in der Höhe vorkommenden Quartan zwischen der Ober- und Mittelstimme, etwas jung. Besser ist die Art bey Fig. 9. Der Bass a bey Fig. 10. ist nicht männlich genug zum Schluß.

Zweite Uebung.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Tab. VI. Fig. 11. Man bemerket allhier syncopirende Septimen, Nonen, eine Undecime oder sogenannte Quarte, und in den letzten Tacten findet man in den daselbst vorhandenen Sextquintenaccorden syncopirende Quinten. Wer die Abstammung der Harmonien versteht, entsinnet sich, daß diese Quinten nichts anders als Septimen im Grunde sind.

2. Exempel.

Tab. VI. Fig. 12. Ist leicht aus dem vorhergehenden zu verstehen.

3. Exempel.

Tab. VI. Fig. 13. Weil sich die beyden höhern Stimmen einander wechselsweise übersteigen, so hat man solches für die Stimmen,

nigen, die selbiges nicht so gleich gewahr werden, mit schiefen Linien bemerket. Der dazu bey Fig. 14. befindliche Baß schicket sich besser in einen vierstimmigen Satz, als einen dreystimmigen.

4. Exempel.

Tab. VI. Fig. 15. Wenn man die Oberstimme als das Subject betrachtet: so können die beyden tiefern Stimmen auch wie bey Fig. 16. mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen, oder wie bey Fig. 17. mit abwechselnden Septimen- und Sextensätzen, und zwar in einer beständig symmetrischen Folge, vom Anfange bis zum Ende, gesetzt werden. Allein da diese lange Folge nicht genugsame Veränderung in dem Gehöre macht: so ist der Contrapunct bey Fig. 15. besser, woselbst nicht allein mehrere Arten von Sätzen vorkommen, sondern annoch modulirt wird, und wo gleichwohl eine gute Symmetrie, oder eine gute Ordnung im Metro, vorhanden ist.

Dritte Uebung.

Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen die Oberstimme figurirt wird.

Diese Figuren können aus zwey, drey, vier, und mehrern Noten bestehen. Wir bringen aber zur Ersparung des Raums sowohl hier, als in den folgenden Exempeln, nur allezeit Figuren von zwey Noten bey.

Tab. VI. Fig. 18. Der Baß ist das Subject, und die Mittelstimme kann auch wie bey Fig. 19. gesetzt werden.

2. Exempel.

Worinnen die Mittelstimme figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 20. Man kann entweder die Diskantz oder Baßstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen.

3. Exem-

3. Exempel.

Worinnen der Baß figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 21. Man kann entweder die Ober- oder Mittelstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen. Das Ende dieses Exempels findet man Tab. VII. gleich zum Anfange.

4. Exempel.

Worinnen alle Stimmen figurirt werden.

Tab. VII. Fig. 1. Man bemerkt in dieser Formel eine Nachahmung, die erst nur zwischen den beyden höhern Stimmen Platz findet, woran aber hernach der Baß vom fünften Tacte an, auch Antheil nimmt.

5. Exempel.

Tab. VII. Fig. 2. Ist ein figurirter Contrapunct, der nunmehr leicht zu verstehen seyn wird.

Wenn ein Scholar diese Art von Uebungen mit zwey Noten gegen eine in seine Gewalt gebracht: so fänget er an, nach vorhergehender Ordnung mit drey, vier und mehreren Noten gegen eine, und endlich vermischt zu contrapunctiren. Sein Verfahren zu reguliren, kann er einige Exempel aus dem I. Theil meiner Abhandlung von der Fuge, als Tab. XLVIII. Fig. 1. und 2. und Tab. L. Fig. 5. ingleichen Tab. LI. Fig. 1. vor Augen nehmen, und nach Anleitung derselben, sich mehrere Arten von Uebungen mit leichter Mühe nach und nach ausdenken.

Neunter Abschnitt.

Von dem vierstimmigen Sage.

§. 1.

Die Regeln des vierstimmigen Sages sind:

- 1) Daß derselbe nicht leichtlich den Umfang von zwey Octaven übersteigen soll.
- 2) Daß man die Stimmen nicht so nahe an einander kommen lassen müsse, daß sie sich nicht gut unter einander fortbewegen können.

Können. Geschieht das Gegentheil, so entstehen ungeschickte Uebersteigungen, wobey sowohl die Harmonie als Melodie verliert.

3) Daß in jedem Accorde entweder ein Terz oder in deren Ermangelung eine Quinte oder Sexte vorhanden seyn soll.

4) Daß die Cadenzen und Finalschlüsse mit allen Consonanzen gesetzt werden müssen. Doch kann bey den vollkommenen Ton-
schlüssen allezeit eher die Quinte als Terz wegleiben, wenn die
vorhergehende Harmonie nicht erlaubet, die Quinte zu gebrauchen.

5) Daß, wenn wegen der Verdoppelungen eines Intervalls, die Regeln der Verdoppelung mit den Regeln der harmonischen Bewegung und des guten Fortganges im Gesange in Collision gerathen, man diese letztern allezeit den erstern vorziehen, und lieber durch eine gute leichte Fortbewegung einen reinen und sangbaren Satz erhalten, als denselben durch eine richtige Verdoppelung fehlerhaft und höckricht machen müsse. Aus dieser Ursache braucht man aus der Verdoppelung der grossen Terz kein so grosses Meerwunder zu machen, als manches mahl geschieht.

6) Daß man so wenig den Satz allezeit in engen, als zerstreuten Harmonien fortführen, sondern solche soviel möglich, abwechseln muß.

7) Daß man bey der Zerstreung der Harmonien, niemahls ein zu grosses, besonders ein ungeschicktes Vacuum, zwischen der einen und der andern Stimmen lasse. Ein ungeschicktes Vacuum entsteht, wenn in consonirenden Harmonien die beyden Oberstimmen eine Quarte unter sich machen, und die beyden tiefern Stimmen zuweit davon abstehen, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{d} \\ \text{---} \\ \text{a} \\ \text{f} \\ \text{d} \end{array}$$

Stellung
welche folgendergestalt
verbessert wird:

$$\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{d} \\ \text{---} \\ \text{f} \\ \text{a} \\ \text{d} \end{array}$$

Indessen können dergleichen Stellungen nicht allezeit vermieden werden.

8) Es ist besser, daß die drey Oberstimmen in engen Harmonien zusammen stehen, und sich zwischen dem Tenor und dem

256 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satze.

Daß ein grosses Vacuum findet, als daß die drey tiefern Stimmen sich enge an einander schliessen, und zwischen dem Diskante und Alt ein Vacuum vorkömmt. Z. E.

Gut.

$$\begin{array}{c} \overline{\overline{c}} \\ \overline{g} \\ e \\ c \end{array}$$

Nicht so gut, ob es gleich nicht verwerflich ist, und gewisse Umstände solches erfordern können.

$$\begin{array}{c} \overline{\overline{c}} \\ c \\ g \\ e \\ c \end{array}$$

Vergleichen Vorfälle zu verhüten, muß man allezeit die vorhergehende Harmonie darnach einrichten.

9) Daß, wenn drey Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen, die vierte allezeit eine Gegenbewegung machen, oder auf ihrer Stufe stille stehen muß. Alle vier Stimmen auf einmahl in gerader Bewegung fortgehen lassen, ist ein Fehler.

S. 2.

Mit der Uebung des vierstimmigen Satzes hat es eben die Verwandniß, als mit dem dreystimmigen.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 3. Das Subject ist im Basse, und man findet dasselbe nach eben derselben Grundharmonie auf sechserley Art gearbeitet, als:

No. 1. 2. 3. wo die drey höhern Stimmen beständig in engen Harmonien fortgehen, und wo die vierte Stimme darunter aus der Verdoppelung der Bassnote mit der Octave entsteht.

No. 4.

No. 4. Die vierte Stimme entsteht aus der Verdoppelung der Bassnote. Sonst bemerkt man die Art, wie die Harmonien auseinander gesetzt oder zerstreuet sind.

No. 5. Die vierte Stimme entsteht aus der wechselseitigen Verdoppelung der Octave und der Quinte.

No. 6. - Wie bey No. 4.

2. Exempel.

Worinnen annoch nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 4. Das Subject ist im Basse. Man findet dasselbe auf fünferley Art gearbeitet.

No. 1. Die Octave ist verdoppelt, und zur zwoten und vierten Bassnote fehlt die Quinte.

No. 2. In dem ersten und dritten Satz ist, bey wegge-
lassner Quinte, die Terz verdoppelt worden.

No. 3. Die Octave wird verdoppelt.

No. 4. Wie bey No. 2.

No. 5. Wie bey No. 3.

Will man die drey höhern Stimmen in engen Harmonien fortgehen lassen: so kann solches auf dreyerley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|--|---|
| | <u>c</u> | <u>h</u> | <u>a</u> | <u>g</u> | <u>a</u> | <u>g</u> | <u>f</u> | <u>e</u> | <u>e</u> | <u>e</u> | <u>c</u> | <u>c</u> | | |
| | a | g | f | e | e | e | c | c | c | h | a | g | | |
| | e | e | c | c | c | h | a | g | a | g | f | e | | |
| Bass. | a | e | f | c | a | e | f | c | a | e | f | c | | Der Bequemlichkeit wegen wird nur die höchste Note allezeit durch Striche über selbige angezeigt. |

3. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 5. No. 1. und 2. Das Subject ist im Basse. Die Verdoppelung geschieht mit der Octave. In engen Harmonien können die drey höhern Oberstimmen auf folgende Art fortgehen:

258 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satze.

| | | | | | | | |
|------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|
| | $\overline{c}$ | $\overline{h}$ | $\overline{d}$ | $\overline{c}$ | $\overline{h}$ | $\overline{a}$ | } Die beyden obersten Stimmen kommen in dem Einklang zusammen, zur Vermeidung des $gis - f$. |
| | g | g | a | a | gis | a | |
| | e | d | f | e | e | c | |
| Baß. | c | g | d | a | e | f | |
| | | | | | | | |

Oder:

| | | | | | | | | | | | | |
|------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|----------------|----------------|----------------|------------------|----------------|
| | $\overline{e}$ | $\overline{d}$ | $\overline{f}$ | $\overline{e}$ | $\overline{e}$ | $\overline{c}$ | | $\overline{g}$ | $\overline{a}$ | $\overline{a}$ | $\overline{gis}$ | $\overline{a}$ |
| | c | h | d | c | h | a | oder | e | d | f | e | c |
| | g | g | a | a | gis | a | | c | h | d | c | h |
| Baß. | c | g | d | a | e | f | | c | g | d | a | e |
| | | | | | | | | | | | | f |

Zur Vermeidung des $gis - f$ wird die Terz a verdoppelt.

4. Exempel.

Tab. VII. Fig. 6. No. 1. und 2. Bey der letzten Nummer entsteht die vierte Stimme aus der wechselweisen Verdoppelung der Terz und Octave. In engen Harmonien stehen die drey obern Stimmen folgendermassen zu Papier:

| | | | | | | | | | | | | | | |
|------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|----------------|----------------|----------------|----------------|------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| | $\overline{c}$ | $\overline{d}$ | $\overline{h}$ | $\overline{c}$ | | $\overline{e}$ | $\overline{f}$ | $\overline{d}$ | $\overline{e}$ | | $\overline{a}$ | $\overline{a}$ | $\overline{g}$ | $\overline{g}$ |
| | a | a | g | g | oder | c | d | h | c | oder | e | f | d | e |
| | e | f | d | e | | a | a | g | g | | c | d | h | c |
| Baß. | a | d | g | c | Baß | a | d | g | c | Baß | a | d | g | c |

5. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 7. Die beyden Baßnoten $e - f$ die bey Fig. 5. am meisten zu bemerken waren, kommen hier umgekehrt zum Vorschein, nemlich $f - e$. Nach dem der Gesang in der Oberstimme dazu verschieden seyn kann, nachdem können die Mittelstimmen auch auf verschiedene Art dazu gesetzt werden, wie man bey No. 1. 2. und 3. findet. Zur Vermeidung falscher Progressen, ist auf der Baßnote f beständig die Terz verdoppelt worden.

6. Exem-

6. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 8. Wir supponiren allhier sowohl die höchste als tiefste oder Bassstimme, als gegeben, und daß dazu die Mittelstimmen gesetzt werden sollen. Die Schwierigkeit besteht darinnen, wie gegen f — e solche am besten gesetzt werden. Dieses geschieht allhier nun auf zweyerley Art, als bey No. 1. wo zur Bassnote a die Quinte ausgelassen, und zu f die Terz a verdoppelt wird. Bey No. 2. wo zur vorletzten Bassnote f die Quinte wegbleibt, und an deren Statt die Terz doppelt gesetzt wird, findet sich, ein bey diesen Fortschreitungen, unvermeidliches etwas grosses Vacuum, zwischen dem Diskant und Alte, auf der letzten Bassnote, in den Tönen.

| | | |
|--|---|--------------------------------|
| $\overline{h}$
$\overline{h}$
gis
e | } | verdoppelte Quinten zu merken. |
| Bass | | |

7. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge allein vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. Der Diskant enthält allhier das Subject in dem Anfange eines bekannten Chorals. Auf die bey No. 1. am Schlusse zwischen dem Diskant und dem Tenor vorkommende verdeckte Quinte in den Tönen

| | | | | | |
|---|---|---------|--------|-----|--------|
| $\overline{h}$
$\overline{g}$
g
d
Bass. | $\overline{g}$
$\overline{e}$
e
c
G | nemlich | h
d | (a) | g
c |
|---|---|---------|--------|-----|--------|

braucher man so wenig Acht zu haben, als auf diejenigen, die sich zwischen den beyden ersten Accorden,

RF 3

Bass.

| | | | | |
|----------------|----------------|---------------------------|----------------|----------------|
| $\overline{g}$ | $\overline{a}$ | | $\overline{g}$ | $\overline{a}$ |
| d | fs | oder zwischen dem fünften | e | fs |
| h | d | und sechsten | h | d |
| Baß. g | d | | Baß. e | d |

ereignen. Fürs erste muß ein Choralsänger, nach heutiger guter Singart, keine Noten durchziehen, sondern nur singen, was zu Papiere steht. Fürs andre kann ohne verdeckte Octaven und Quinten kein einziger vierstimmiger Satz schlechterdings, an allen Orten in gleichem bequemen Gesange fortgeführt werden, und erlaubt man solche an einem Orte, so muß man solche auch an einem andern Orte erlauben, zumahl in Mittelstimmen, oder in einer Mittel- und äussern Stimme. Wer das Gegentheil behaupten will, dem erbietet man sich, Aufgaben zur Auflösung vorzulegen; und bestätigen die Exempel aller grossen Meister nicht übrigens, was hier gesagt wird? Unter Octaven und verdeckten Octaven, so wie unter Quinten und verdeckten Quinten, und annoch unter den verschiedenen Arten und Gattungen verdeckter Octaven und Quinten ist übrigens annoch ein Unterscheid zu machen. Man findet die Lehre von den Octaven und Quinten in dem I. Theile dieses Handbuchs zur Gnüge erklärt.

Wem die besagte verdeckte Quinte am Schlusse indessen anstößig ist, der muß entweder wie bey No. 2. oder 3. verfahren, und dadurch der Gefahr zuvorkommen.

8. Exempel.

**Worinnen harmonische Dreyklänge und Sexten-
accorde vorkommen.**

Tab. VII. Fig. 9. No. 4. Das Subject ist im Diskant aus dem Anfang eines bekannten Liedes. Die erste und letzte Note enthalten nur Dreyklänge; die übrigen lauter Sextenaccorde, worinnen bald der Baß durch die Octave, bald die Sexte, bald die Terz verdoppelt wird. Man hat dieses in allen ähnlichen Fällen zu beobachten, um nicht, nach der gemeinen Regel des Generalbasses, zur abwechselnden Verdoppelung der Octave und Sexte

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satz. 261

te allein seine Zuflucht zu nehmen, als womit man in verschiedenen Umständen sehr schlecht fortkommen würde.

9. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sexten-
accorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 10. Wir supponiren den Bass und die Oberstimme als gegeben, und zwar daß zur vorletzten Bassnote f, ein Sextenaccord gemacht werden soll. Die Kunst besteht also allhier darinnen, die Intervalle der beyden letzten Accorde dergestalt zu stellen, daß keine fehlerhafte Quintenfolge, nemlich $\left\{ \begin{matrix} a & h \\ d & e \end{matrix} \right.$ entstehen möge; it. daß das f — gis wiederum verhütet werde. Dieses kann nun auf fünferley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

No. 1. Der Alt untersteigt den Tenor, und geht von d ins gis herunter, während der Zeit der Tenor die Fortschreitung a — e macht, und über den Alt wegsteigt.

No. 2. Die auf der Note d im Einklange zusammende Alt- und Tenorstimmen gehen, die erste in die Terz h, die andere in die falsche Quinte gis herunter.

No. 3. 4. 5. sind leichte zu verstehen.

Die Art bey No. 3. ist unstreitig die beste unter allen,

1) Weil auf der Schlußnote e die Stimmen besser vertheilt sind, als bey No. 2. 4. und 5.

2) Weil keine Uebersteigung dabey Platz findet, wie bey No. 1.

10. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 11. Man hat dieses Exempel oben dreystimmig gesehen, in dem Abschnitte vom dreystimmigen Satz.

11. Exem.

II. Exempel.

Worinnen consonirende und dissonirende Sätze vorkommen.

Tab. VIII. Fig. 1. Das Subject ist allhier auf funfzehnerley Art mit verschiedenen Bässen und Harmonien, ausgearbeitet.

No. 1. Enthält Sertquinten- und Nonenaccorde, die alle regelmäßig präparirt und aufgelöst werden. Das Subject ist allhier in der zwoten Stimme von oben nach unten enthalten.

No. 2. Wie vorher, ausser daß mit dem Nonenaccord der Anfang gemacht wird. Das Subject ist in der Oberstimme, wie überall in der Folge.

No. 3. Abwechselnde Sertquintenaccorde und harmonische Dreyklänge.

No. 4. Wie vorher, ausgenommen daß die Stimmen anders vertheilet werden.

No. 5. wie No. 2. ausser daß die Harmonien allhier weiter auseinander gesetzt sind.

No. 6. Abwechselnde Septimen und Serten.

No. 7. Wie vorher, ausser daß die Mittelstimmen anders gestellet sind. Da der Tenor bey'm Schlusse über den Alt wegsteiget, so ist solches durch einen Querstrich angezeigt worden.

No. 8. In dem vorletzten Tacte fehlet zu der Bassnote d die Terz f, indem die Quinte, der Folge wegen, verdoppelt wird, nemlich

| | | |
|---|---------|---|
| c | | c |
| a | | a |
| a | anstatt | f |
| d | | d |

No. 9. Hiebey ist nichts besonders, ausser der Auflösung der None e in die falsche Quinte d, und die Auflösung der Undecime oder Quarte in die verminderte Septime zu merken.

No. 10. Die chromatischen Sätze sind in Obacht zu nehmen.

No. 11. Hier kommt in den Tönen $\begin{matrix} \text{es} - \text{d} \\ \text{a} - \text{g} \end{matrix}$ eine Quintenfolge vor, die nur in Mittelstimmen, wie allhier, und auch zur

IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satz. 263

zur Noth zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme, niemals aber zwischen den beyden äussersten Stimmen erlaubt ist.

No. 12. Der chromatisch absteigende Bass mit den dazu gehörigen Harmonien ist zu merken.

No. 13 und 14. ist leicht zu verstehen.

N. 15. Der chromatisch aufsteigende Bass ist zu merken.

12. Exempel.

Worinnen der Alt figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 2.

13. Exempel.

Worinnen der Tenor figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 3.

14. Exempel.

Worinnen der Tenor und Bass figuriren.

Tab. VIII. Fig. 4.

15. Exempel.

Worinnen alle Stimmen abwechselnd figuriren.

Tab. VIII. Fig. 5. Der zweyte Tact der andern Clausel, worinnen auf der Cadenznote a die Terz cis verdoppelt ist, kann auch vermittelst der Uebersteigung der beyden Mittelstimmen, so wie bey Fig. 6. gesetzt werden; da alsdenn die Bassnote a durch den Einklang verdoppelt wird. Der Tenor gehet allhier h cis. d. a, und der Alt e. a h. cis.

Anmerkung.

Um sich über einem Choral in dem vierstimmigen Satz auf allerhand Art zu üben, verfahre man folgendergestalt.

- 1) Man gebe selbigen dem Diskant, und componire ihn
 - a) im gleichen consonirenden Contrapunct.
 - β) im gleichen consonirenden und dissonirenden Contrapunct.
 - γ) im bunten Contrapunct mit durchgehenden und Wechselnoten, welche entweder in einer der drey tiefen Stimmen

264 IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Sake.

men allein, als nemlich entweder im Alt, Tenor oder Bass, oder wechselseitig zwischen den vier Stimmen Platz haben können; etwann so wie bey Fig. 5. Tab. VIII. in dem letzten Fall.

- 2) Man gebe selbigen dem Alt, } und verfare wie vorher
- 3) dem Tenor, und endlich } bey dem Diskant.
- 4) dem Bass,

Die besten Muster in dieser Schreibart, die man vor Augen zu nehmen hat, sind die hieher gehörigen Ausarbeitungen des seel. Hrn. Capellmeisters Bach.

Zehnter Abschnitt.

Von dem fünfstimmigen Sake.

§. I.

Die Regeln desselben sind,

- 1) daß die Stimmen nicht leichtlich über eine Decime Septime auseinander gehen sollen.
- 2) daß die Cadenzen, besonders am Ende, mit allen Consonanzen gefeket werden sollen.

§. 2.

Wenn unterdessen mit diesem Sake gewisse Freiheiten angehen: so wollen wir solche allhier erklären, nicht zwar als ob solche alle ohne Unterscheid, und sonder weitere Umstände, in einer fünfstimmigen Composition Platz finden, sondern weil wir solche gerne an einem Orte zusammen lehren wollen. Diese Freiheiten sind:

Erste Freiheit.

- 1) Daß man hin und wieder, wo es die Noth erfordert, und keine andere bequeme Fortschreitung sonst möglich ist, zwei Octaven oder Quinten in der Gegenbewegung hintereinander brauchen kann. In dem fünf- und sechstimmigen Sake ist man dieser Nothwendigkeit zwar eben noch nicht unterworfen. In dem siebenstimmigen aber fänget sie an, sich sehr zu äußern. Unter-

X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Satze. 265

dessen kann man allezeit, in was für einem vielstimmigen Satze es sey, wenn man ein reines Gewissen behalten will, dieser Nothwendigkeit aus dem Wege gehen. Man braucht nemlich die Folge der Harmonien nur dergestalt einzurichten, daß

- a) von dem vorhergehenden Accorde allezeit einige Noten zu dem folgenden liegen bleiben.
- ß) Daß man nicht auf jedem neuen Tacttheile den Accord verändert, sondern selbigen, wenigstens zwei Tacttheile, liegen läßt.

In Ansehung der im vielstimmigen Satze in der Gegenbewegung erlaubten Octaven und Quinten ist zu merken:

- a) Daß die Octaven nur am Ende eines Stückes, damit in der Final-Triade nicht die Quinte oder Terz mehr als billig verdoppelt werde, statt finden. Wir werden weiter unten davon ein Exempel sehen.
- ß) Daß aber die Quinten von dieser Art sowohl in der Mitte als am Ende erlaubt werden.
- γ) Daß die Quinten und Octaven nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äußersten und mittelsten, gebraucht werden können.

Die Ursache, warum dergleichen Octaven und Quintenfolgen in der Gegenbewegung in einem vielstimmigen Satze geduldet werden, ist: weil der Platz der beyden Quinten überall bedeckt ist. Wenn es also in einem dreystimmigen Satze ein Fehler wäre, folgenden Gang zu machen:

| | | |
|-----------|-----------|---------------------------------|
| $\bar{g}$ | $\bar{a}$ | Die Stimmen steigen
herunter |
| e | h | |

| | | |
|-----|-----|-------------------------|
| c | g | der Bass steigt herauf. |
|-----|-----|-------------------------|

So ist solches hingegen kein Fehler bey Fig. 1. Tab. IX. wo sich zwischen dem Basse und dem dritten Diskant gleich zum Anfange in einem neunstimmigen Satze die Quinte $\begin{matrix} \bar{g} & \bar{a} \\ c & g \end{matrix}$, in der Gegenbewegung

findet, weil so wohl die erste Quinte $\bar{g}$, durch die verschiedenen Ver-

266 X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Sage.

Doppelungen des g und c, als auch die andere, durch die Verdoppelung des d und g, genugsam gedeckt ist.

Zweite Freiheit. 2) Verdeckte Octaven und Quinten kommen in dem vielstimmigen Sage gar nicht in Betracht. Doch muß man die beyden äussersten Stimmen so viel rein als nur immer möglich ist, halten.

Dritte Freiheit. 3) Der Sprung einer Terz, Quarte, Quinte oder Sexte, verhütet in dem vielstimmigen Sage den Fehler der Quinten und Octaven, z. E.

$$\begin{array}{c} c - a \\ f \end{array} \bigg| \begin{array}{c} h \\ e \end{array} \text{ oder } \begin{array}{c} c - e \\ c \end{array} \bigg| \begin{array}{c} d \\ d \end{array}$$

Doch müssen die äussersten Stimmen damit verschonet bleiben.

Vierte Freiheit. 4) Zwo grosse Terzen, oder zwo kleine Sexten können hintereinander gesetzt werden.

Fünfte Freiheit. 5) Eine Mittelstimme kann von einer, zwo oder mehrern tiefern Mittelstimmen überstiegen, oder von einer, zwo oder mehrern höhern Mittelstimmen unterstiegen werden. Wäre die Uebersteigung oder Untersteigung nicht erlaubt, so würde ein grösserer Raum, als zwo oder drey Octaven zu einem vielstimmigen Sage erfordert. Da würde es aber sowohl unten als oben an Sängern fehlen, und wäre es möglich dergleichen zu haben, was würde da zwischen den freissenden Oberstimmen und den unverständlichen Unterstimmen für eine Proportion seyn? Alle Composition nemlich, sie sey so vielstimmig als sie wolle, und wäre sie hundertstimmig, muß in dem Umfange von drey Octaven, als G — $\bar{g}$, aufs

höchste viertelhalb Octave, als D — $\bar{a}$ enthalten seyn. Ohne diese Ueber- oder Untersteigung also würde es einer Stimme an Platz fehlen, sich auszudehnen, und man würde nicht Fortschreitungen genug zu den Mittelstimmen haben. Annoch wird durch selbige manche ungeschickte Verdoppelung verhütet; anderer Vortheile zu geschweigen, die sich einem jeden während der Uebung unter der Feder entdecken werden. Aus allem diesen aber folget nicht, daß man ohne Noth eine Stimme über eine andere weggehen lassen muß. Das würde ein Fehler seyn.

§. 3.

Ehe wir Exempel vom fünfstimmigen Satze geben, bemerke man noch überhaupt vom vielstimmigen Satze:

- a) Daß, je mehr die Anzahl der Stimmen zunimmt, mit desto langsamern und ernsthaftern Figuren man componiren muß.
- β) Daß da nicht alle Folgen von Harmonien ohne Unterscheid zur vielstimmigen Composition geschickt sind, man solche wohl auslesen, und die consonirenden den dissonirenden allenfalls vorziehen muß.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 4. Die Ober und Bassstimme sind gegeben. Wie in den dazu gesetzten drey Mittelstimmen die Intervalle der Drey Klänge verdoppelt worden, bedarf keiner Erklärung.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 5. Eben der Bass und die Harmonie wie zuvor. Der erste Diskant aber hat einen andern Gesang, dem zu Folge die Mittelstimmen eine andere Stellung erhalten, als vorhin.

3. 4. 5. 6. 7. 8. Exempel.

Tab. IX. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. 11. In allen diesen Exempeln herrschet durchgehends einerley Harmonie und Bass. Wenn die Mittelstimmen bald in dieser, bald in jener Stellung erscheinen: so geschieht solches theils, weil die Oberstimme nicht allenthalben einerley Gesang hat, theils um die Möglichkeit von mehr als einer Art von Mittelstimmen bey ebenderselben Ober- und Bassstimme, zu zeigen.

9. Exempel.

Tab. X. Fig. 5. Sind wiederum consonirende Sätze, die aber über eine andere Grundfortschreitung, als die bey Fig. 4. und 6. Tab. IX. erbauet sind.

10. Exempel.

Tab. X. Fig. 6. Ist eine Verlängerung der vorigen Harmonie durch einen Septimen- und Septensatz. Die Verwechselung der Alt- und

268 X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Sage.

und Tenorstimme am Ende, da diese letztere über die erstere wegsteigt, ist zu bemerken.

11. Exempel.

Tab. X. Fig. 7. Wie die in einem vierstimmigen Sage allhier vorkommenden steigenden Sextengänge, am bequemsten fünfstimmig gesetzt werden können, siehet man bey Fig. 8. Es sind noch verschiedene andere Arten möglich, die Mittelstimmen zu setzen, wie ein jeder zu seiner Uebung damit die Probe machen kann. Es gehöret aber die gegenwärtige Art, worinnen der Alt über die zwote Diskantstimme wegsteiget, unter diejenigen, die sich am besten ausnehmen, und da bey den fließendsten Gesang haben.

12. Exempel.

Tab. X. Fig. 9. Sind fallende Septensätze, die man bey Fig. 10. fünfstimmig findet.

13. Exempel.

Tab. XI. Fig. 1. Der hier vorkommende Nonensatz hat weiter nichts als die Terz und Quinte zur Begleitung. Wer eine härtere Wirkung verlangt, kann auch die Septime hinzuthun, wie bey Fig. 4.

14. Exempel.

Tab. XI. Fig. 2. Wer sich ein Gewissen machen wollte, die im ersten und zweyten Tacte zwischen den beyden höchsten Stimmen vorbandne grosse Terzen, h cis und cis dis, nach einander zu setzen, der

g a a h

würde keinen so vollen Conccent, und dabey weniger fließende Mittelstimmen zu wegebringen. Es kömmt auf die Probe an.

15. Exempel.

Tab. XI Fig. 3. Das hauptsächlichste, was man in Ansehung der Verdoppelung zu bemerken hat, ist die Verdoppelung der falschen Quinte in dem verminderten Septimenaccorde über dis. Sollte dieses Exempel sechsstimmig gemachet werden, so müßte die Terz fis aus dem verminderten Septimenaccorde duplirt, und von diesem fis entweder

XI. Abschnitt. Von dem sechsstimmigen Satze. 269

entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte herunter, nemlich ins h gesprungen werden.

16. Exempel.

Tab. XI. Fig. 5. Ist aus dem vorhergehenden Exempel mit einiger Veränderung in der Harmonie und Melodie formirt.

Anmerkung.

Das auf der Tab. XI. Fig. 6. befindliche vierstimmige Exempel ist in der Lehre vom vierstimmigen Satze vergessen worden. Es enthält selbiges einen bekannten Choral auf Orgelart gesetzt. Die wechselseitige Bewegung der Stimmen ist in Betracht zu nehmen, und kann man sich nach Anleitung desselben in andern Choralen üben.

Elfter Abschnitt.

Vom sechsstimmigen Satze.

S. 1.

Der Umfang des sechsstimmigen Satzes ist eine Decime None, das ist drittehalb Octave, und dieser Umfang muß nicht ohne Ursach überschritten werden. In Ansehung der Freiheiten lese man die Lehre davon in dem vorhergehenden Abschnitte vom fünfstimmigen Satze.

§. 2.

1. 2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 6. 7. 8. Man hat diese Exempel in den vorhergehenden Abschnitten vier- und fünfstimmig gesehen.

4. Exempel.

Tab. XI. Fig. 9. Die Dissonanzen müssen erwogen werden. Man kann versuchen, mit Beybehaltung der beyden äußersten Stimmen und ihrer Harmonie, die Mittelstimmen anders zu stellen.

§. 5. Exempel.

Tab. XII. Fig. 10. Ist ein galantes Exempel aus einem mit Ruhm bekannten Auctore aus dem vorigen Jahrhundert.

Zwölfter Abschnitt. Von dem siebenstimmigen Saze.

§. 1.

Der Umfang des siebenstimmigen Sazes ist drittehalb Octave, so wie bey dem vorhergehenden sechsstimmigen Saze. Wegen der Freiheiten darinnen, lese man den Abschnitt vom fünfstimmigen Saze zurücke.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 2. Die verschiedenen Fortschreitungen, die man gebraucht, machen die Verwechselungen der Mittelsstimmen nöthig.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 3. Wir bemerken hier weiter nichts, als die Verdoppelung der Quarte c in dem Sertquartenaccorde am Ende, allwo die eine unter, und die andere über sich geht. Da eine solche Verdoppelung in dem Mißbrauchsweise sogenannten Quintquartenaccord nicht Statt findet: so wird man dadurch den Unterscheid der Quarte und Undecime einigermaßen einsehen lernen. Uebrigens muß die ordentliche Quarte in dem Sertquartenaccorde, wenn solche doppelt gesetzt werden soll, so wohl in der einen als der andern Stimme, so wie in diesem Exempel, ordentlich in der ernsthaften Schreibart vorherliegen.

Drenzehnter Abschnitt. Von dem achtsstimmigen Sake.

Der Umfang des achtsstimmigen Sakes kann sich bis an die drey Octaven, aber nicht leicht drüber, erstrecken. Hier finden nunmehr alle Freiheiten Statt. Man findet solche in dem Abschnitte von dem fünfstimmigen Sake nach der Reihe erklärt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 1. Da nicht genugsame gute Progreßionen zum gleichen Contrapuncte vorhanden waren: so hat man dieser wegen hin und wieder den ungleichen Contrapunct mit zweyen Viertheilen gegen eine Weisse, zu Hilfe genommen, so wie solches schon vorher in einigen wenigstimmigern Exempeln geschehen ist. Diese alhier befindliche Folge von Harmonien gehöret unter die schweren für die vielstimmige Composition.

2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 2. 3. Diese beyden Exempel enthalten leichtere Harmonien zur Ausfüllung der Mittelstimmen.

Vierzehnter Abschnitt. Von dem neunstimmigen Sake.

Es ist mit dem neunstimmigen Sake nicht anders als mit dem achtsstimmigen in Ansehung des Umfanges und der Freiheiten bewandt. Zur Noth kann man denselben bis viertelhalb Octaven ausdehnen. Uebrigens mag man nun mit zehn, eilf, zwölf und mehrern Realstimmen setzen wollen: so findet sich in Ansehung des Umfangs, der Regeln und Freyheiten nichts mehr zu beobachten, als was von dem acht- und neunstimmigen gilt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 4. Das allhier befindliche Exempel findet man bey Fig. 5. für zwey Chöre vertheilet.

2. Exempel.

Tab. X. Fig. 1. Dieses Exempel findet man bey Fig. 2. für zwey Chöre ausgesetzt.

3. Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Zwischen dem vierten Diskant und dem Basse findet man am Ende eine Octave in der Gegenbewegung, um dadurch eine vierte Verdoppelung der Finalnote c zu erhalten. Auf diese Art sind die Intervalle des Dreyklanges c in der rechten Proportion verdoppelt, da das c viermahl, die Quinte g dreyemahl und die Terz e zweymahl gesetzt sind.

4. Exempel.

Tab. X. Fig. 4. Es findet sich hier wieder eine Octave in der der Gegenbewegung zwischen dem zweyten Alt und dem Basse am Ende.

5. Exempel.

Tab. IX. Fig. 1. Ohne die vorkommende Quinten in der Gegenbewegung wäre es unmöglich gewesen, den Stimmen eine verschiedne bequeme Fortschreitung zu geben.





General-Register über alle drey Theile.

II.

Accord, was er ist 22.

Accorde, ihre Bezieserung im General-
basse 190. fgg. S. Bezieserung.

— — Die Lehre von den consoni-
renden 27.

— — die Lehre von den dissonirenden
30.

— — Septenaccorde 28. 29.

— — Sertquarten = 28. 29.

— — harmonische Dreyklänge. 27. 28.

— — Septimenaccorde 30.

— — Sextquinten- oder Quintserten-
accord 30.

— — Terzquarten- oder Quartterzen-
accord. 31.

— — Secundenaccord 31.

— — der falschen Quinte 31.

— — der übermäßigen Quarte. 31.

— — Tritonaccord 31.

— — der übermäßigen Sexte 31.

— — der verminderten Quarte 28.

— — der verminderten Terz 32. 127.

— — der verminderten Septime 32.

— — Nonenaccord, mit seinen Ver-
kehrungen. 34. fgg.

— — übermäßiger Quintenaccord 35.

— — voller, und verkürzter Nonenac-
cord 34. 35.

Marp. Handbuch 3. Theil.

Accorde, Undecimenaccord mit seinen
Verkehrungen. 37.

— — der übermäßigen Quinte mit der
Quarte 37.

— — verkürzter Undecimenaccord 38.

— — Quintquartenaccord 40.

— — Terzdecimenaccord mit seinen
Verkehrungen 40. fgg.

— — Tabelle der musikalischen Accor-
de 46.

Auflösung.

— — des Sertquintenaccords }

— — Terzquartenaccords }

— — Secundenaccords }

— — Nonenaccords }

— — Undecimenaccords }

— — des Sertquintenaccords 94

— — des Quartterzenaccords 95.

— — des Secundenaccords 95.

— — des verminderten Septimenac-
cords 108. fgg.

— — der Secunde 114. fgg.

— — der übermäßigen Secunde 117.

— — der falschen Quinte und über-
mäßigen Quarte 118.

— — der übermäßigen Quinte und
verminderten Quarte 122.

— — wie eine Dissonanz in eine Wech-
selnote sich auflösen könne 85.

M n

Auf,

General-Register.

Auflösung, warum eine Dissonanz aufgelöst werden muß 87.

— — — — — geschicht ordentlichertweise in consonirende Intervalle. 88.

— — — — — geschicht ausserordentlicher Weise in andere Dissonanzen 88.

— — — — — kann aufgehalten werden 89.

— — — — — der Septime 89. 89. 97. 100. 101. 102. 103. 104.

— — — — — der Nebendissonanzen 91. 93.

— — — — — der übermäßigen Sexte und verminderten Terz 125.

— — — — — der verminderten Sexte und übermäßigen Terz 127.

— — — — — der verminderten und übermäßigen Octave 128.

— — — — — des verminderten und übermäßigen Einklangs 128.

— — — — — der None 129. 132. 133. 134. 136.

— — — — — der Undecime 139. 142. 143. 144.

— — — — — wird aufgehalten 145. 89.

— — — — — wird versteckt 149.

— — — — — des Terzdecimenaccords 186.

Anticipation 158.

Aufhaltung der Auflösung 145. 89.

Bewegung, ungerade, ungleiche, unähnliche, widrige u. 50.

— — — — — abgesonderte Bewegung 50.

— — — — — vermischte oder Seitenbewegung. 50.

— — — — — parallel Bewegung 50.

Bindung. 86. was dabei in Obacht zu nehmen 88. 8. 8.

Bratsche, ob und wann sie über die zweite Violine wegsteigen darf 217.

C.

Cäsur, was man darunter versteht. 219.

— — — — — ist männlich oder weiblich 219. 220.

Consonanzen, ihre Fortschreitung 50.

— — — — — vier Hauptregeln von ihrer Fortschreitung 50.

Consonanzen, was sie sind 17.

— — — — — unvollkommene Consonanzen 18.

— — — — — vollkommene Consonanzen 17.

— — — — — Anzahl der Consonanzen 21.

Consonirende Sätze. Die Lehre davon 27. 89.

B.

Bach (C. P. E.) wird angeführt 66.

Benda wird angeführt 226.

Bezieherung der Accorde im Generalbass 190. 89.

— — — — — der harmonischen Dreyklänge und der davon abstammenden Sätze 196.

— — — — — der Septime und der davon abstammenden Sätze 198.

— — — — — der None, Undecime, und Terzdecime. 201.

Bewegung, gerade, gleiche, ähnliche 50.

D.

Decima Tertia, von der Sexte unterschieden 16. Siehe Terzdecime.

Dissonanzen, was sie sind 17.

— — — — — große, kleine Dissonanzen 18. 19.

— — — — — verminderte, übermäßige Dissonanzen 18. 19.

— — — — — Anzahl der Dissonanzen 21.

— — — — — die Quelle derselben ist die Septime 24.

Dissonirende Sätze. Die Lehre davon 30.

Disso-

über alle drey Theile.

Dissonirende Sätze, einfache 30. zu
 sammengesetzte 33.
 Dissonanzen, ihre Fortschreitung ge-
 schicht auf dreyerley Art 81.
 — — müssen vorbereitet und aufgelö-
 set werden 87.
 Dissonanzen, von dem unvorbereite-
 ten Anschlage derselben in der freyen
 Schreibart 151.
 Dreyklang, harmonischer, ist eine con-
 sonirende Grundharmonie 24.
 — — woraus derselbe entspringet 24.
 — — wird in den eigentlichen, und
 uneigentlichen unterschieden 27.
 — — wird in den großen und kleinen
 unterschieden 27.
 — — dreyerley Gattungen des uneig-
 entlichen Dreyklangs 28.
 Duetto, was er ist 223.
 Durchgang, was er ist 82. seq.
 Durchgehende Noten 82.
 Durchgehende resolvirende Dissonan-
 zen 156.
 — — unresolvirende — — 156.

Fortschreitung, der Consonanzen. 50.
 — — vier Hauptregeln da-
 von. 50.
 — — einer vollkommenen Consonanz
 zu einer andern vollkommenen. 51.
 — — einer vollkommenen Consonanz
 zu einer unvollkommenen. 72.
 — — einer unvollkommenen Consonanz
 zu einer vollkommenen. 74.
 — — einer unvollkommenen Consonanz
 zu einer andern unvollkommenen 76.
 — — der Dissonanzen auf dreyerley
 Art. 81.
 — — der Dissonanzen vermittelt der
 Rückung beruht auf drey Stücken. 87.
 Fortschreitungen,
 wie viel obligate in dem consoniren-
 den gleichen Contrapuncte stecken.
 208. (ist zu verstehen, wenn sich die
 Harmonie auf jedem Tacttheile ver-
 ändert, und nicht die Parallelbewe-
 gung Statt findet.)
 Freyheiten harmonische, worinnen sol-
 che bestehe. 264. 265. seq.
 Sup wird angeführt. 63.

E.

Einklang. Man darf nicht ihrer zwey
 in gerader Bewegung hintereinander
 setzen. 51. seq.
 — — vertritt die Stelle der
 Octave. 14. S. Octave.

F.

Falsche Quinte, unvorbereitet. 91.
 — — von ihrer Auflösung und Vor-
 bereitung. 118.
 — — wird als consonirend! ausgeübt.
 120.
 Fortschreitung, harmonische der In-
 tervalle. 49.

G.

Graun (Capellmeister) wird ange-
 führt. 66.
 Grundaccorde, was man so nennet.
 24. 25. 26.

H.

Harmonie, was sie ist. 22.
 — — ob davon die Melodie entsprin-
 get. 23.
 — — Grund der Harmonie ist allezeit
 vierstimmig. 23.
 — — was eine enge ist. 250.

General-Register

Harmonie, was eine zerstreute oder Melodie, was sie ist. 22.
weite ist. 250. S. Versetzung. — — ob sie von der Harmonie entspringet. 23.

I.

Intervall, mit wie vielerley Arten derselben man es hauptsächlich in der Musik zu thun hat. 12. 13.

— — was man darunter versteht. 13. 14.

— — die Vertheilung der Intervalle. 14.

— — vollkommenes, volles, natürliches, reines, ordentliches, gemeines Intervall, was man darunter versteht. 17.

— — vermindertes, verkleinertes, mangelhaftes, unvollkommenes, falsches Intervall, was man darunter versteht. 17.

— — vergrößertes, übermässiges, Intervall, was es ist. 17.

— — grosses, kleines, was es ist. 18.

— — Verbindung der Intervalle geschieht auf zweyerley Art. 22.

— — von der harmonischen Fortschreitung der Intervalle. 49.

Intonationen schwere bleiben in der Vocalmusik aus der Melodie verbannt. 216.

— — welche schwer sind. 216.

K.

Kuhnau, wie er die Unsinnigkeit Sauls ausdrückt. 56.

M.

v. Mattheson. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie. 23.

Metrum, was es ist. 222.

Mittelstimmen, darinnen ist fast alles erlaubt, ausgenommen Octaven und Quinten in gerader Bewegung. 77.

N.

Nebendissonanz in Septimensätzen. 91.

Nebengrundaccorde, was man darunter versteht. 25.

None, wodurch selbige von der Secunde unterschieden wird. 114.

— — kann unvorbereitet erscheinen, bey liegendem Vasse. 138.

— — von der Secunde unterschieden. 16.

Nonenaccord, woraus derselbe entspringet. 25.

— — mit seinen Vertheilungen. 34. 199.

O.

Obligat.

mit wie vielen obligaten Stimmen man componiren könne. 213.
Siehe Sag.

Octave. Man darf nicht ihrer zwey in gerader Bewegung hintereinander setzen. 51. 199.

— — nachschlagende Octaven. 58.

— — Octaven in Brechungen. 58.

— — durchgehende Octaven. 58.

— — Echelnoctaven. 59.

— — Manierenoctave. 58.

— — welche durch Verwechselung der Stimmen verführt werden. 60.

Octave,

über alle drey Theile.

Octave.

- — Octaven in widriger Bewegung, wo sie zu dulden. 67. 264.
- — von verschiedner Gattung, die einander folgen können. 70.
- — wird im Septimenaccorde verdoppelt. 91.

p.

- Pebusch wird angeführt. 226.
- Präparation. Siehe Vorbereitung.
- Pseudocconsonanz, was man darunter versteht. 79.
- Pseudodissonanz, was man darunter versteht. 78. 127.

Q.

- Quang, wird angeführt 226.
- Quarte, übermäßige unvorbereitet 91.
- — die übermäßige wird mit Unrecht groß gemennet 95.
- — S. Auflösung und Vorbereitung.
- — wird als consonirend ausgeübt. 121.
- — von der Undecime unterschieden 16. 21.
- — ein schwach consonirendes Intervall 78.
- — wo sie als Con- und wo als Dissonanz gehandhabet werden muß 78.
- — umständliche Lehre von der Quarte 79. seq.
- Quarte, wird in Contrapunctischen Sachen der Undecime gleich tractirt 81.

- Quinte, Dinten- und Octavenverboth in gerader Bewegung 52. seq.
- — durchgehende Quinten 63.
- — nachschlagende Quinten 63.
- — Manierenquinten 65.
- — Exempel von gewissen erträglichen Quinten, in gerader Bewegung 66.

Quinte, wo sie dissoniret 94.

- — die falsche wird mit Unrecht klein genennet 95.
- Quinten in widriger Bewegung, wo sie zu dulden 67. 264.
- — von verschiedner Gattung, welche einander folgen und nicht folgen können 68.

R.

- Rameau. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie 23.
- — will nur den Dreyklang und Septimenaccord verkehrt wissen 33.
- Reinigkeit des Sages, wovon die selbe abhängt 12.
- Resolution. Siehe Auflösung.
- Rhythmus, was er ist 221.
- — der gerade besser als der ungerade 222.
- Riedt, wird angeführt 226.
- Riessel, wird angeführt 223.
- Rückung, Lehre davon 86. seq.
- — kann auf verschiedene Art gesehen, ibid.

S.

- Sag, der neunstimmige Sag, ist der natürlichste 207. seq.
- — vielstimmiger, was man so nennt 207.
- — Lehre vom zweystimmigen Sage 223.
- — vom dreystimmigen 249.
- — vom vierstimmigen 254.
- — vom fünfstimmigen 264.
- — vom sechstimmigen 269.
- — vom siebenstimmigen 270.
- — vom achtestimmigen 271.
- — vom neunstimmigen 271.

General-Register.

Satz, reiner Satz, wovon er abhängt 12. S. Accord.
 Schacchi (Marco) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit Paul Seyferth 52.
 Secunde. S. Vorbereitung und Auflösung.
 — — ihr Merkmal, wodurch sie von der None unterschieden wird. 114.
 Semitonium Modi, heißt die tonbezeichnende Sayte 91.
 Septime. S. Vorbereitung und Auflösung.
 Septime, ist die Quelle aller Dissonanzen 24. 25. 26.
 — — durchgehende 36. 39. 45. S. 23.
 Septimenaccord, eine vierstimmige dissonirende Grundharmonie. 24.
 — — woraus derselbe entspringet. 24.
 — — zusammengeschobne Septimenaccorde. 25.
 — — Lehre von den Septimenaccorden. 30.
 — — mit seinen Verfehrungen. 30.
 Septenaccord. 28. 29.
 Septquartenaccord. 28. 29.
 Seyferth (Paul) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit dem Marco Schacchi. 52.
 Sorge, hat unter den Deutschen zuerst die Abstammung der Accorde gelehrt. 33.
 Sprünge werden in der vollstimmigen Composition verboten. 210.
 Stammaccord. Siehe Grundaccord.
 Syncopation, Lehre davon. 86.

Tacterstückung, 222.
 Telemann, wird angeführt 64.
 Terz, aus der Zusammensetzung der Terzen entsteht alle Harmonie 24.
 — — wo solche dissonirt 95.
 Terzen, müssen in der Tiefe vermieden werden 218. 166. 167.
 Terzdecime, von der Sexte unterschieden 16.
 Terzdecimenaccord, woher derselbe entspringt 25.
 — — mit seinen Verfehrungen 40.
 Tevo, wird angeführt 63.
 Ton, ein ganzer, was er ist 14.
 — — ein halber 14.
 — — ein grosser halber Ton 14.
 — — ein kleiner halber Ton 14.

U.

Uebermäßige None, welche mit Unrecht für eine übermäßige Secunde gehalten wird 110.
 Ueberschlag in die Octave, vor der Resolution 93.
 Uebersteigung der Stimmen, wo sie erlaubt ist 217. S. 7. sqq.
 — — — und warum 266.
 Umfang der Stimmen, muß beobachtet werden 215.
 Undecime, von der Quarte unterschieden 16. 21.
 Undecimenaccord, woraus derselbe entspringt 25.
 — — mit seinen Verfehrungen 37.
 Untersteigung der Stimmen. S. Uebersteigung.

T.

Tabelle, der musikalischen Accorde 46. 47.

V.

Vacuum, was man so nennet 255.
 Ver.

über alle drey Theile.

Verdoppelung der Intervalle. Lehre davon 160. fqq.

— — der Consonanzen überhaupt 161.

— — der eigentlichen harmonischen Dreyklänge 162.

— — der kleinen und grossen Terz, Streit darüber 165.

— — des Sextenaccords 169.

— — des Sextquartenaccords 171.

— — der uneigentlichen Dreyklänge mit den davon abstammenden Sätzen 173.

— — der Intervalle in dissonirenden Sätzen 178.

— — gewisser Dissonanzen 187.

— — der Octave im Septimenaccord 91.

Verkehrung der Intervalle 14.

— — macht die übermäßigen Intervalle zu verminderten, und umgekehrt; die grossen zu kleinen, und umgekehrt 18.

— — Gedanken über die Verkehrung der zusammengesetzten dissonirenden Sätze 33.

Versetzung, (enge und weite) des Vierklangs 29.

— — — — des Septimenaccords 33.

Verwechselung der Stimmen bey der Auflösung. Lehre davon 145. fqq.

— — — — bey der Auflösung 92. 96.

Vielstimmige Composition, was man so nennet 207.

Vierklang, (harmonischer) 24. f. Dreyklang.

— — Versetzung der Vierklänge 29.

Violinist, ein lächerlicher, der sich mit dem Violoncello allein, oder der Bratsche, ohne das Clavier accompagniren läßt 226.

Vorausnehmung 158.

Vorbereitung der Dissonanzen 87.

— — geschicht mit consonirenden Intervallen 88.

— — gewisse Dissonanzen können unvorbereitet angeschlagen werden 89.

— — der Septime 89. fqq.

— — gewisser Nebendissonanzen nicht nöthig 91.

— — des Sertquintenaccords 94.

— — des Quartterzenaccords 95.

— — des Secundenaccords 95.

S. Auflösung.

W.

Wechselgang, Lehre davon 83. fqq.

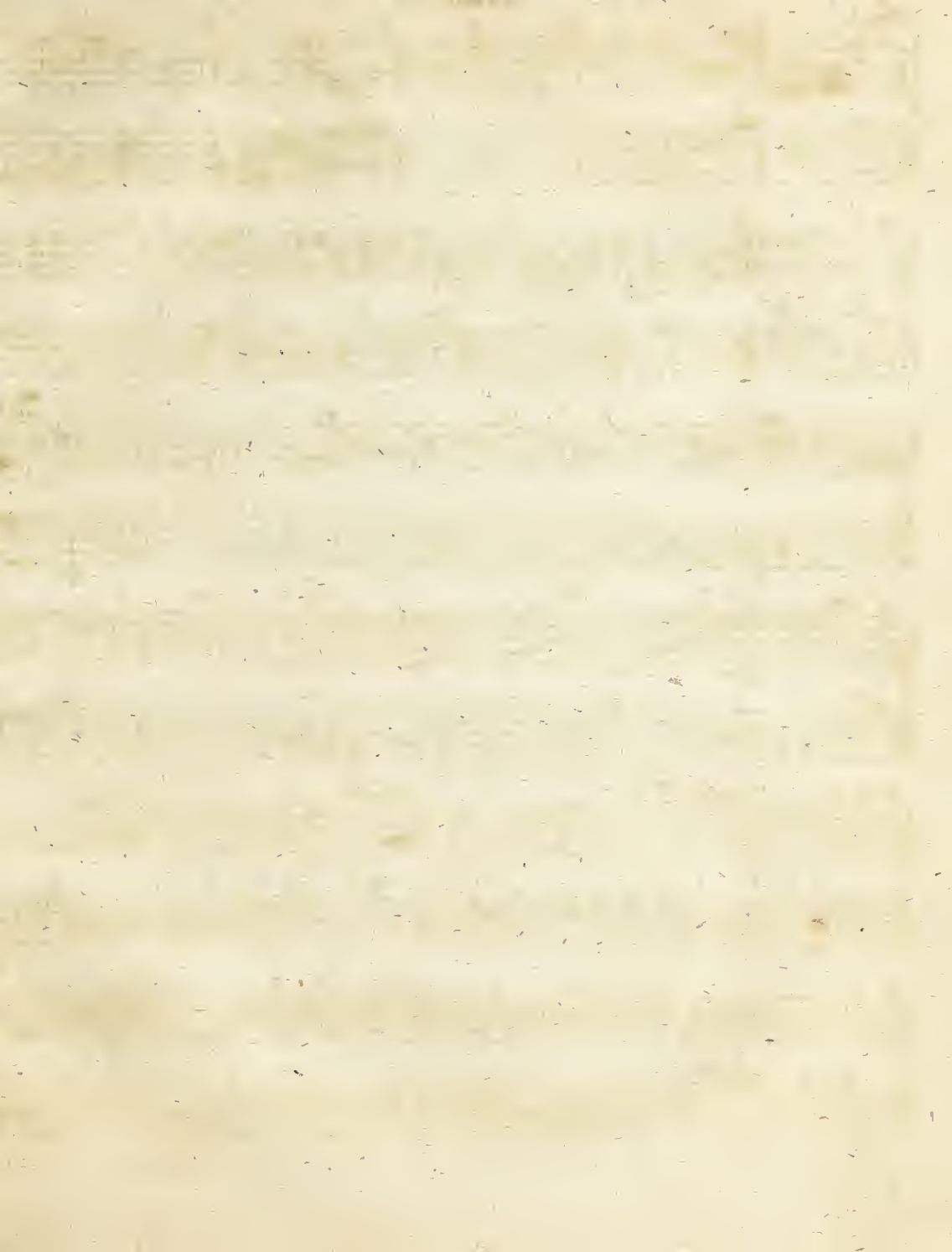
Wechselgänge, resolvirende 156. unresolvirende 158.

Z.

Zergliedern eine Dissonanz vor ihrer Auflösung 145. 147.

Zertheilen eine Dissonanz. S. Zergliedern.





TAB. I.

Fig. 1.

Measures 1-9 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 1 through 9 written above it. The bass staff contains a few notes and rests, with a double bar line after measure 6.

Measures 10-11 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 10 and 11 written above it. The bass staff contains a series of notes and rests. The word "male" is written below the treble staff for measures 10 and 11.

Measures 12-15 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 12 through 15 written above it. The bass staff contains a series of notes and rests. The word "Leben" is written below the treble staff for measures 12-15.

Measures 16-18 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 16 through 18 written above it. The bass staff contains a series of notes and rests. The word "male" is written below the treble staff for measures 16-18.

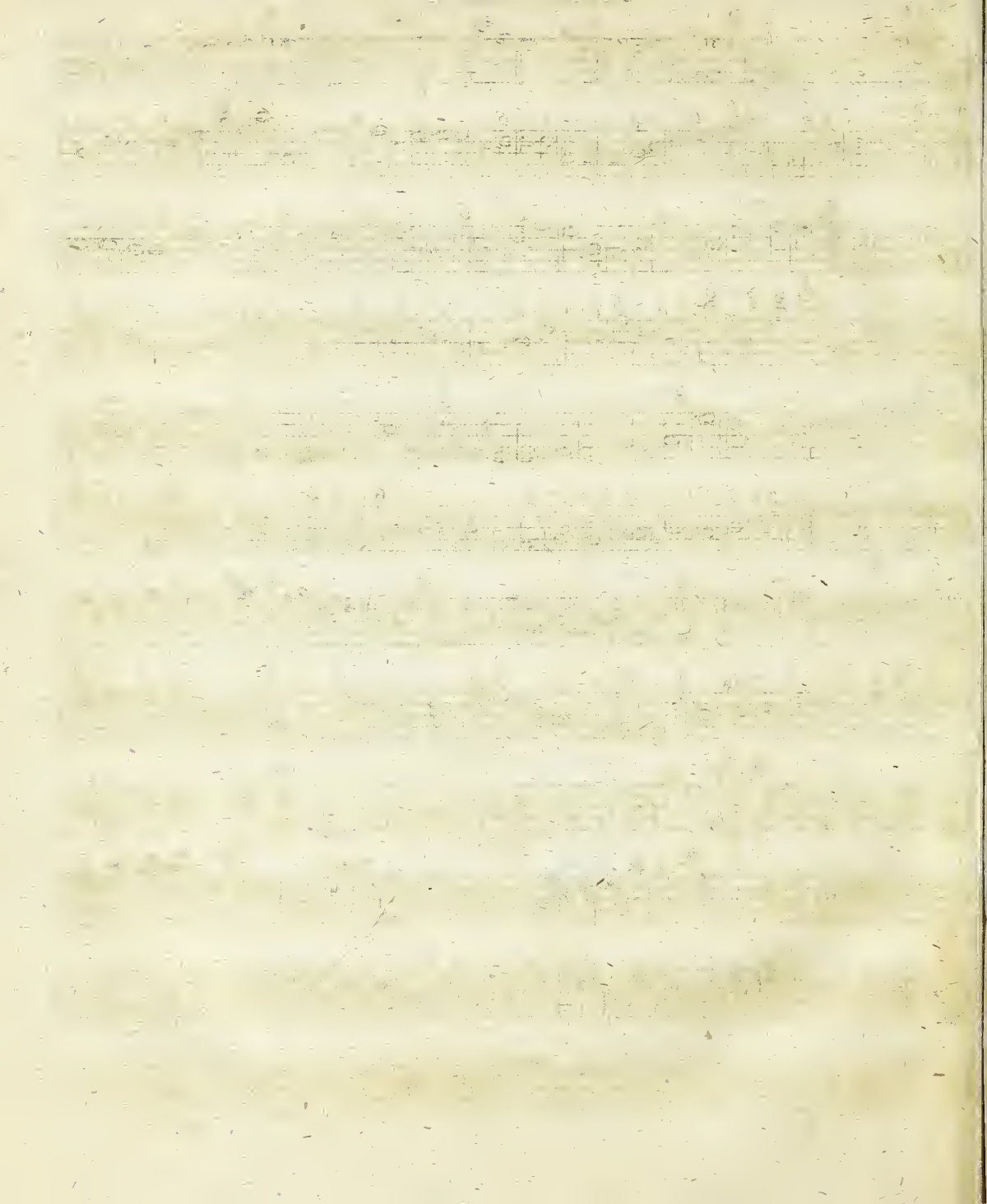
Measures 19-20 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 19 and 20 written above it. The bass staff contains a series of notes and rests. The word "No. 1." is written below the treble staff for measure 19, and "No. 2." is written below the treble staff for measure 20.

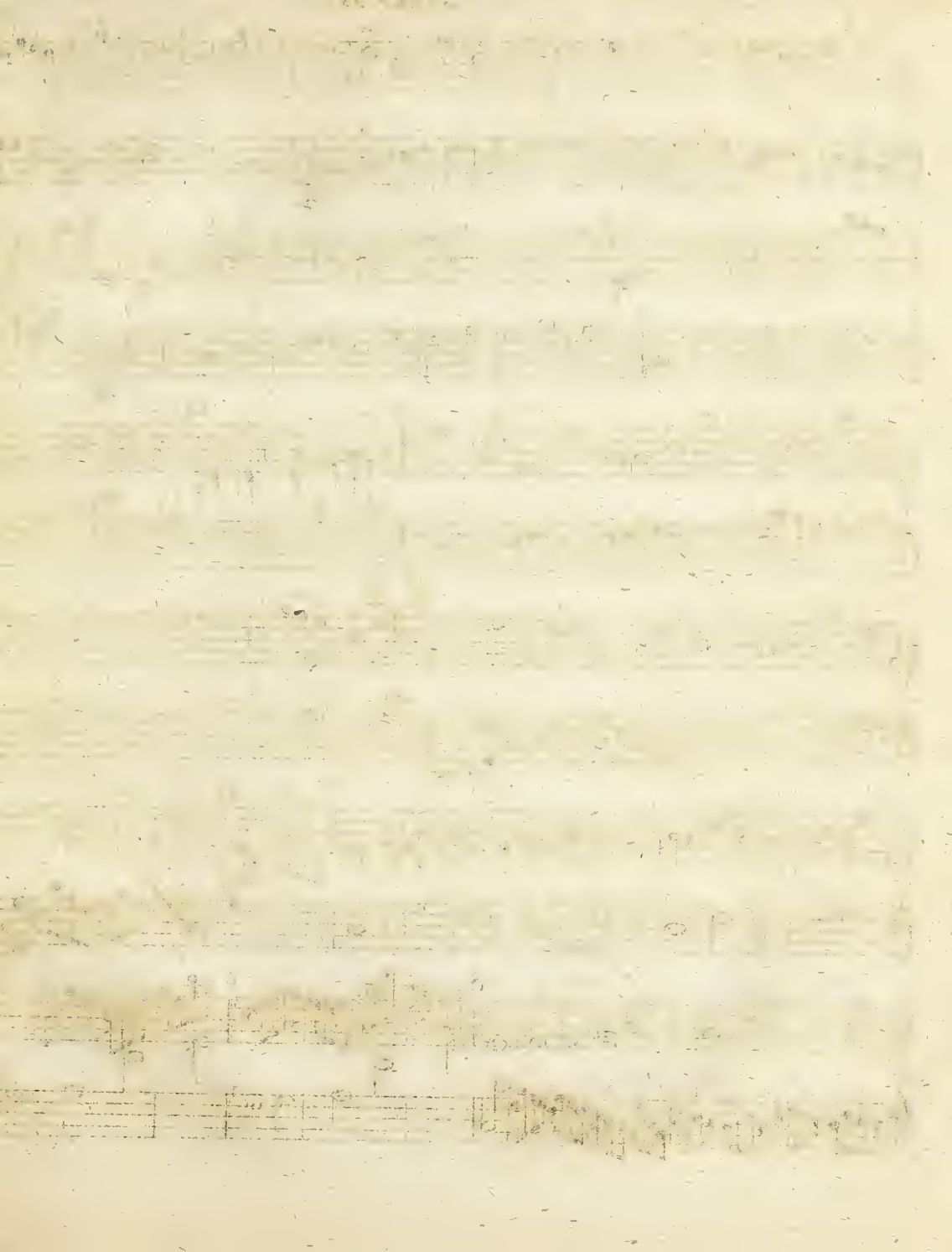
Measures 21-28 of Fig. 1. The treble staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 21 through 28 written above it. The bass staff contains a series of notes and rests. The words "No. 1.", "No. 2.", "No. 3.", "No. 4.", "No. 5.", "No. 6.", "No. 7.", and "No. 8." are written below the treble staff for measures 21-28.

TAB. II.

Fig. 1.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15





TAB. III.

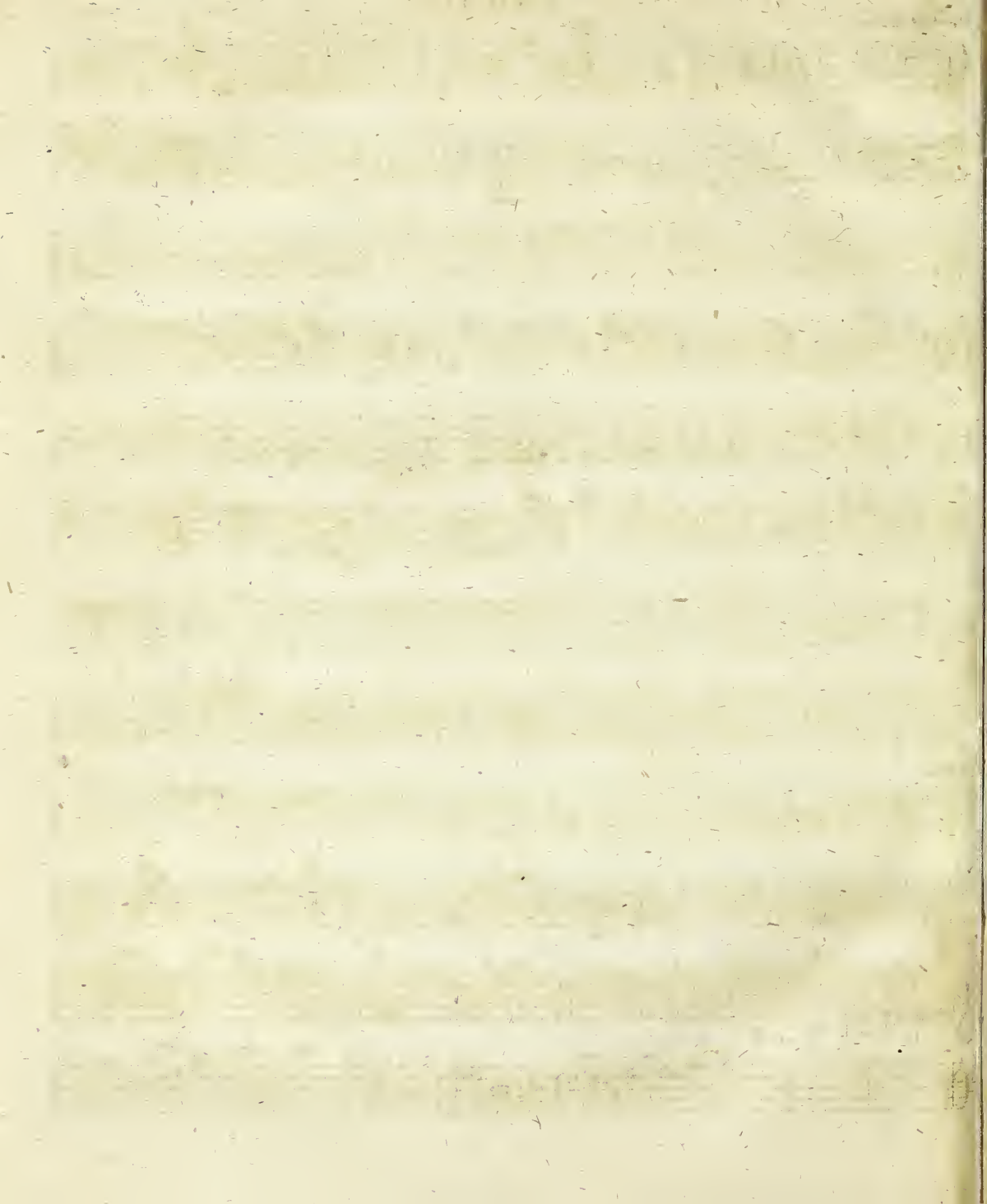
Fig. 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

TAB. IV.

Fig. 1.

This musical score, labeled 'Fig. 1. TAB. IV.', consists of 14 numbered measures of music. The notation is arranged in two systems of staves: the first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 14. Each measure is written for a piano (upper staff, treble clef) and a bass (lower staff, bass clef). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. Measure 12 includes the instruction 'olt' (likely 'allegretto'). Measure 13 features a series of eighth notes in the piano part. Measure 14 ends with a double bar line and a repeat sign.

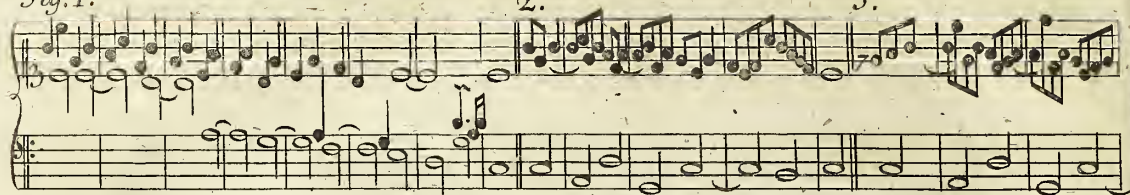


TAB. V.

Fig. 1.

2.

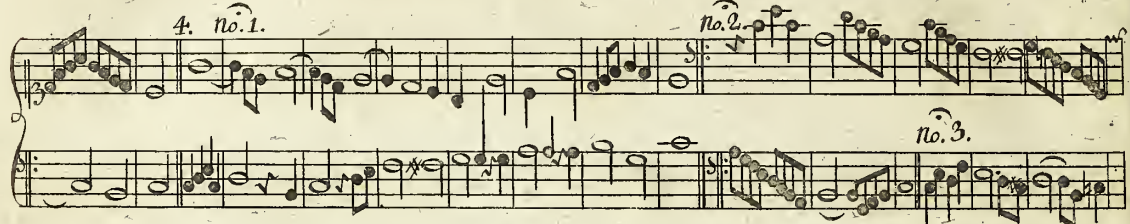
3.



4. no. 1.

no. 2.

no. 3.



no. 4.

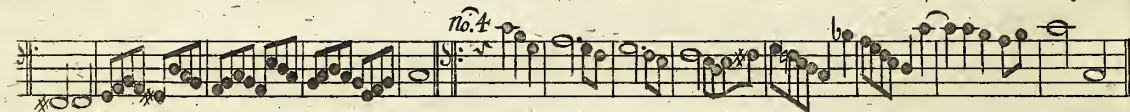
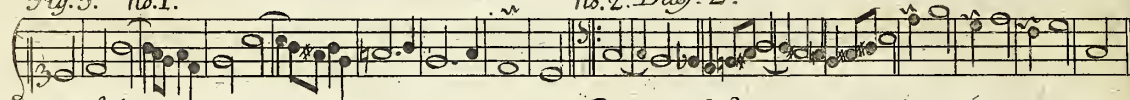


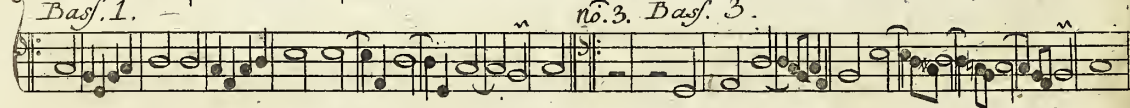
Fig. 5. no. 1.

no. 2. Basf. 2.



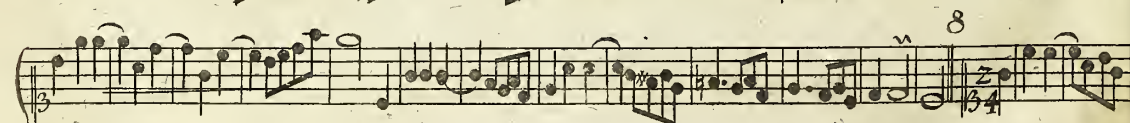
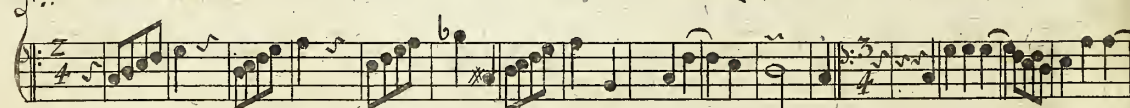
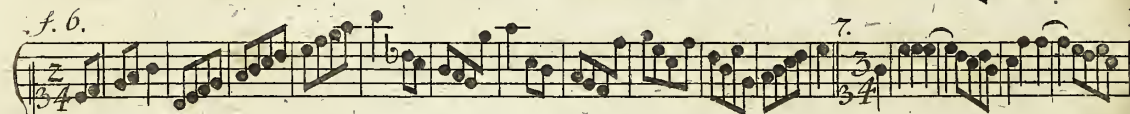
Basf. 1.

no. 3. Basf. 3.



f. 6.

7.



ad fig. 8.



cet

TAB. VI.

Fig. 1.

2. 3. 4.

oder

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

5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

cet cet

12. 13.

14. 15. 16.

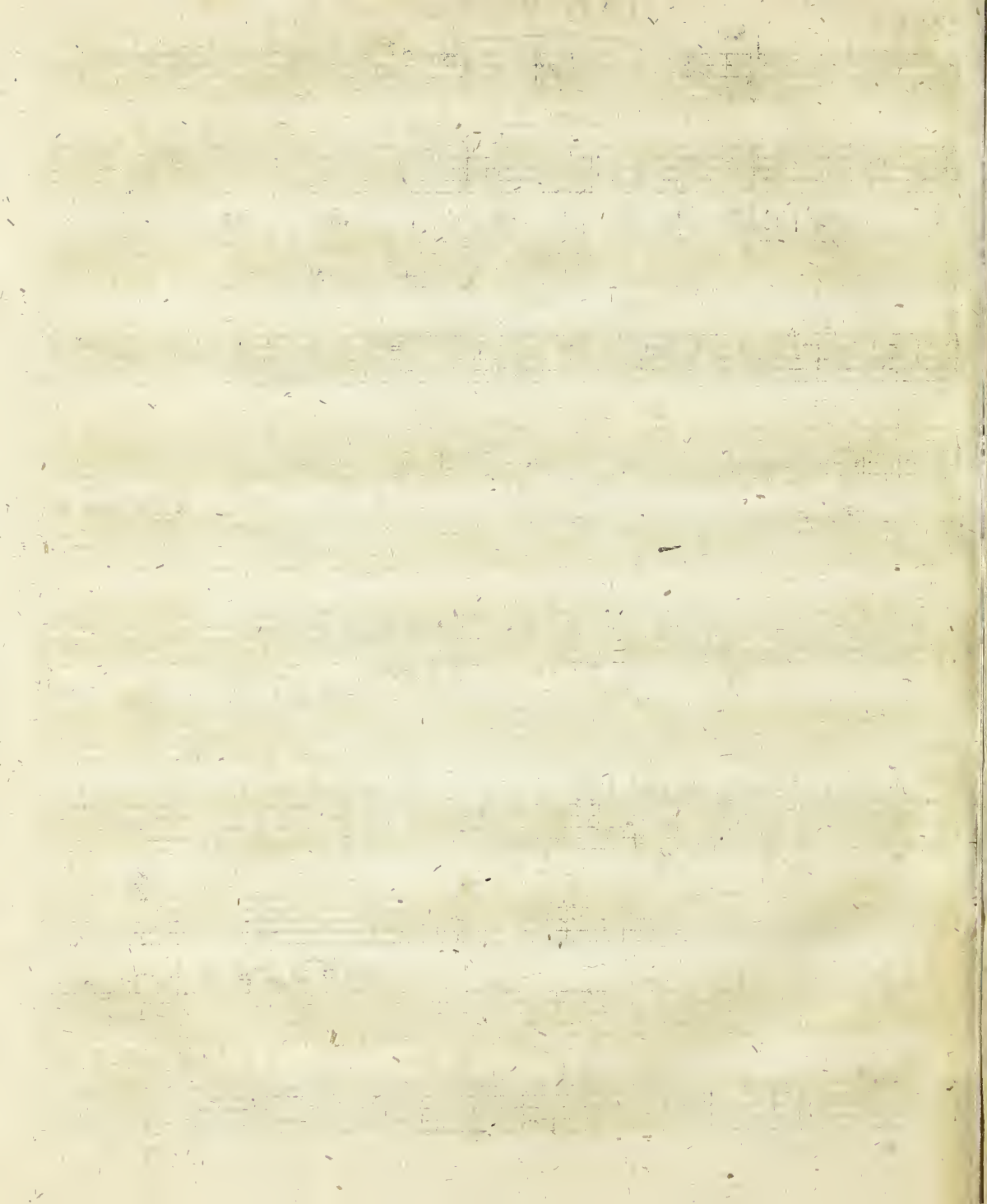
cet. *6 3* *cet*

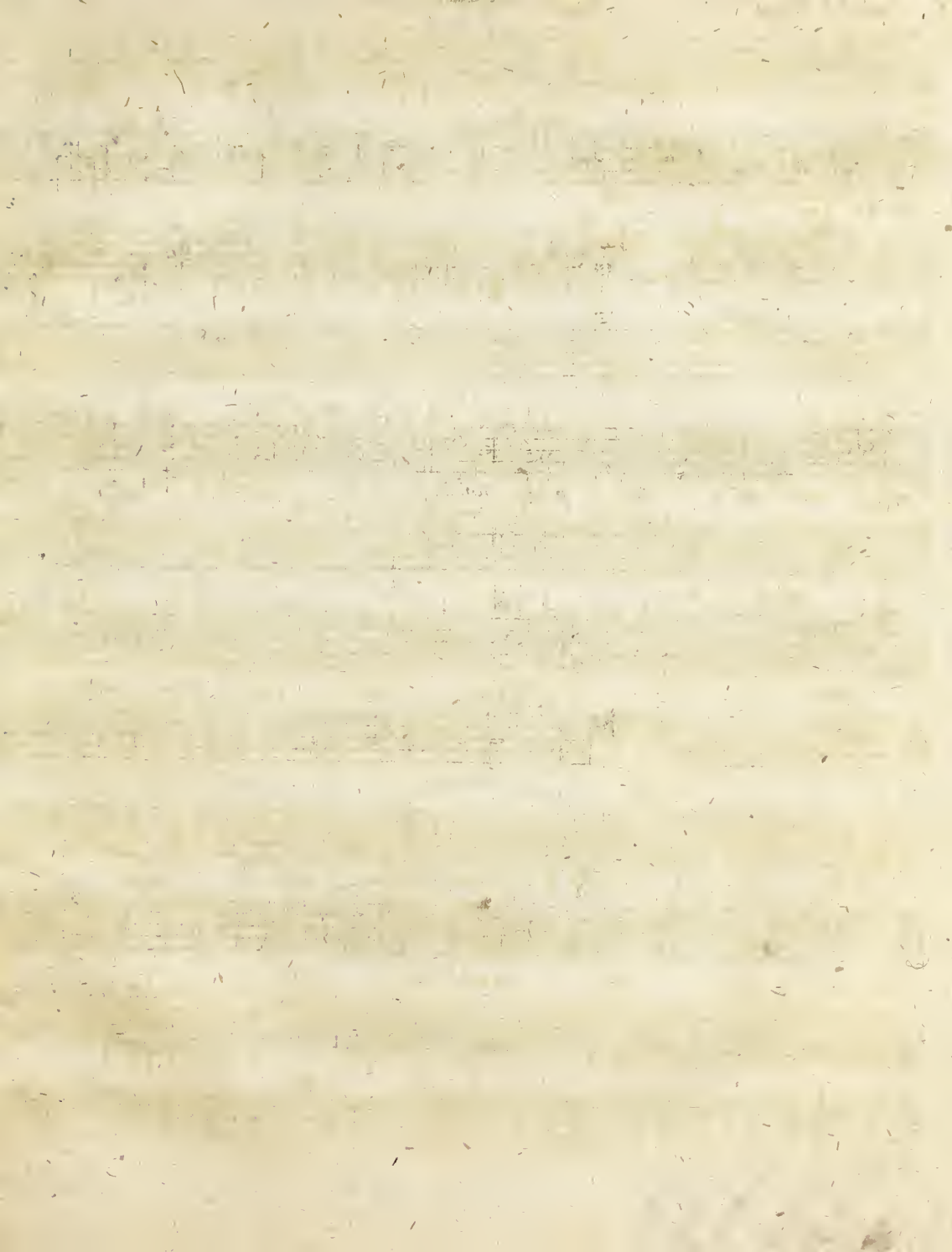
17. 18. 19. 20.

cet. *7 6* *cet.* *w^b*

21.

adi ad Tab VII.





ad Tab. VI.

Fig. 1.

TAB. VII.

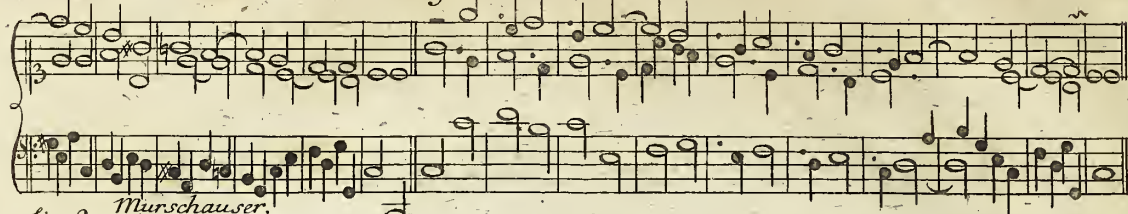
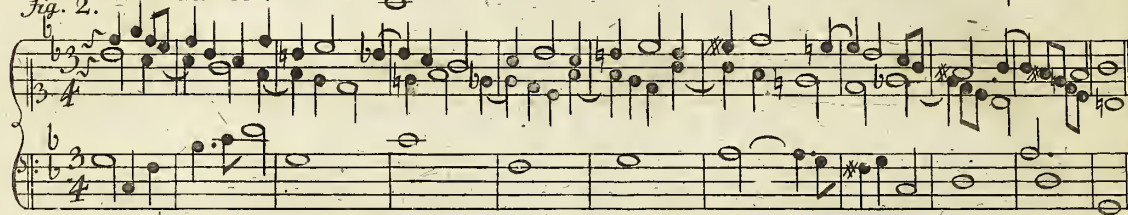


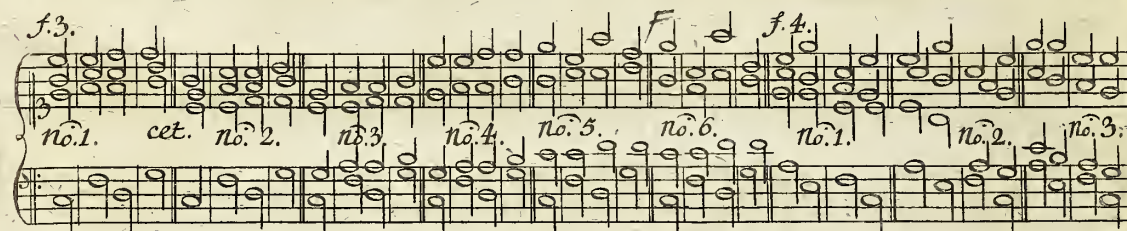
fig. 2. Murschauser.



f. 3.

F

f. 4.



f. 5.

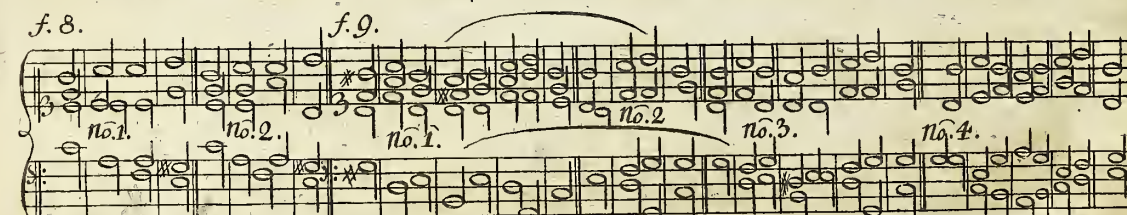
f. 6.

f. 7.



f. 8.

f. 9.



f. 10. No. 1.

No. 2

No. 3.

No. 4.

No. 5

f. 11.



TAB. VIII.

Fig. 1. No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5.

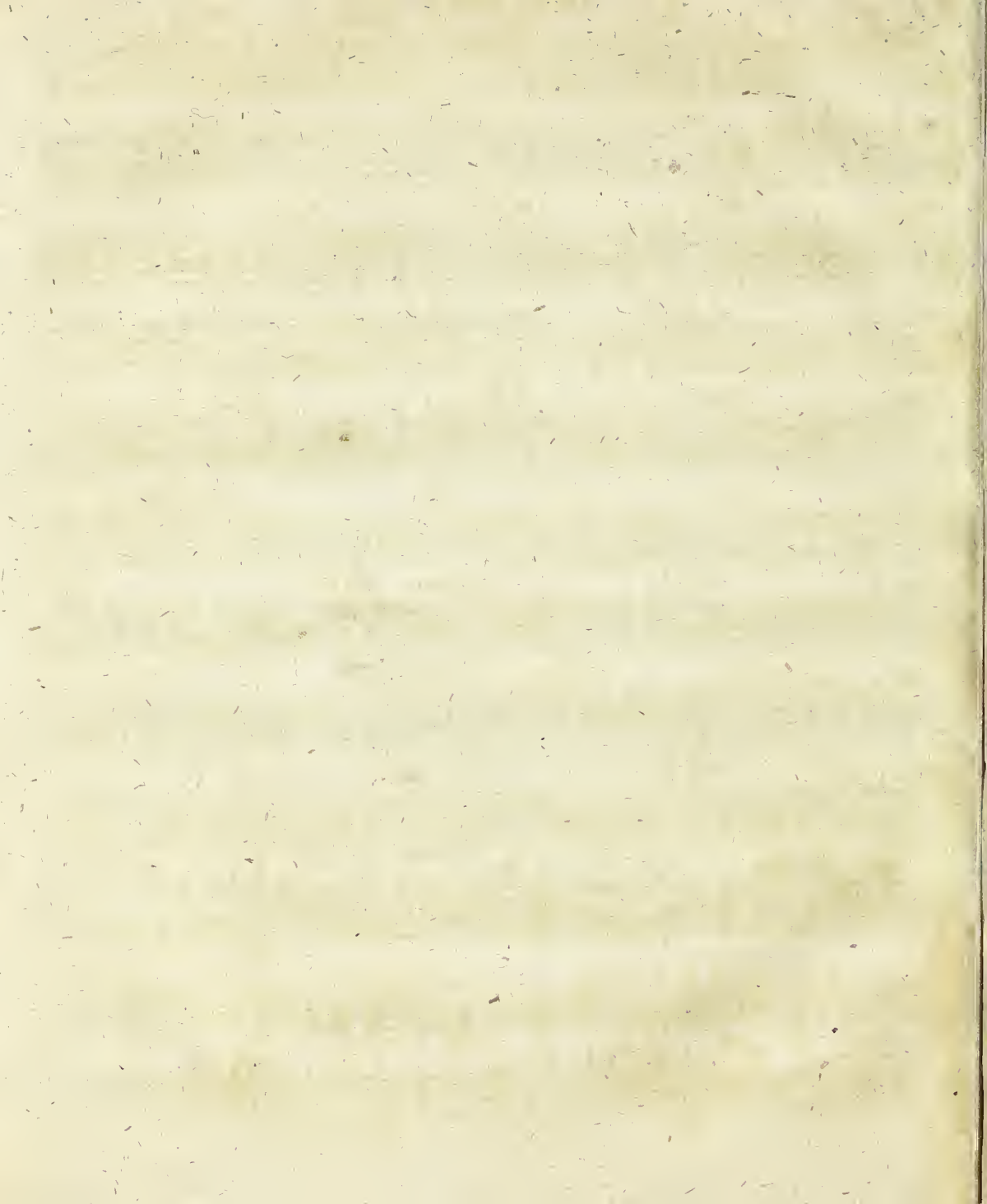
No. 6. No. 7. No. 8. No. 9.

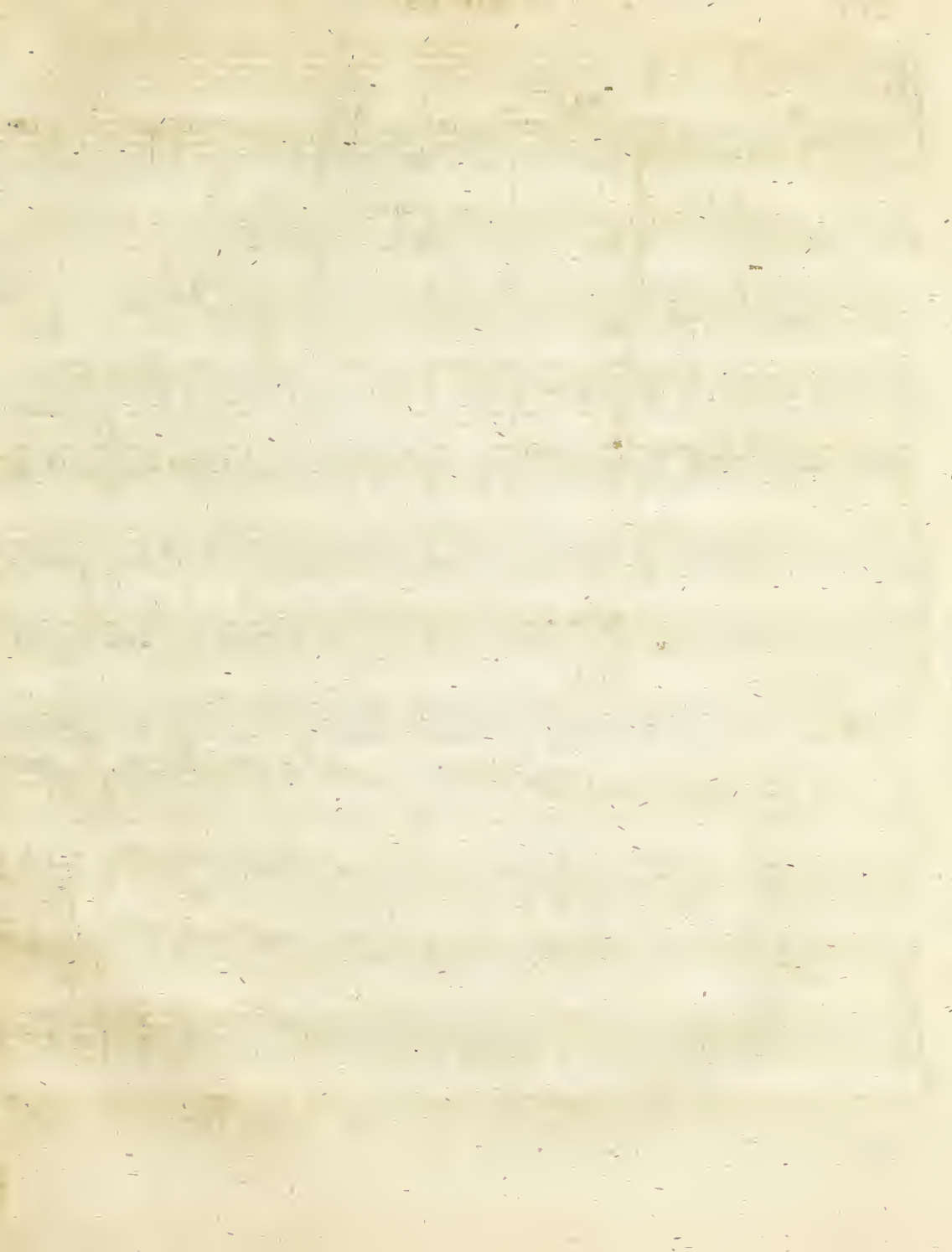
No. 10. No. 11. No. 12. No. 13.

No. 14. No. 15. Fig. 2.

Fig. 3. f. 4. f. 5. Bach. Choral.

f. 6.





TAB. IX.

TAB. IX.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The music is in 3/4 time and consists of 11 measures. The melody is a simple, folk-like tune. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords and single notes. The score is written on a single page with a large, decorative initial 'S' at the beginning of the first measure.

TAB. X.

Fig. 1.

2. 1. Chor.

3.

4.

The first system of musical notation for Fig. 1 consists of five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical notes, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The staves are numbered 2, 3, 4, and 5 at the beginning of each line.

2. Chor.

The second system of musical notation for Fig. 1 consists of five staves. The notation continues from the first system, with various musical notes, rests, and accidentals. The staves are numbered 2, 3, 4, and 5 at the beginning of each line.

5.

6.

7.

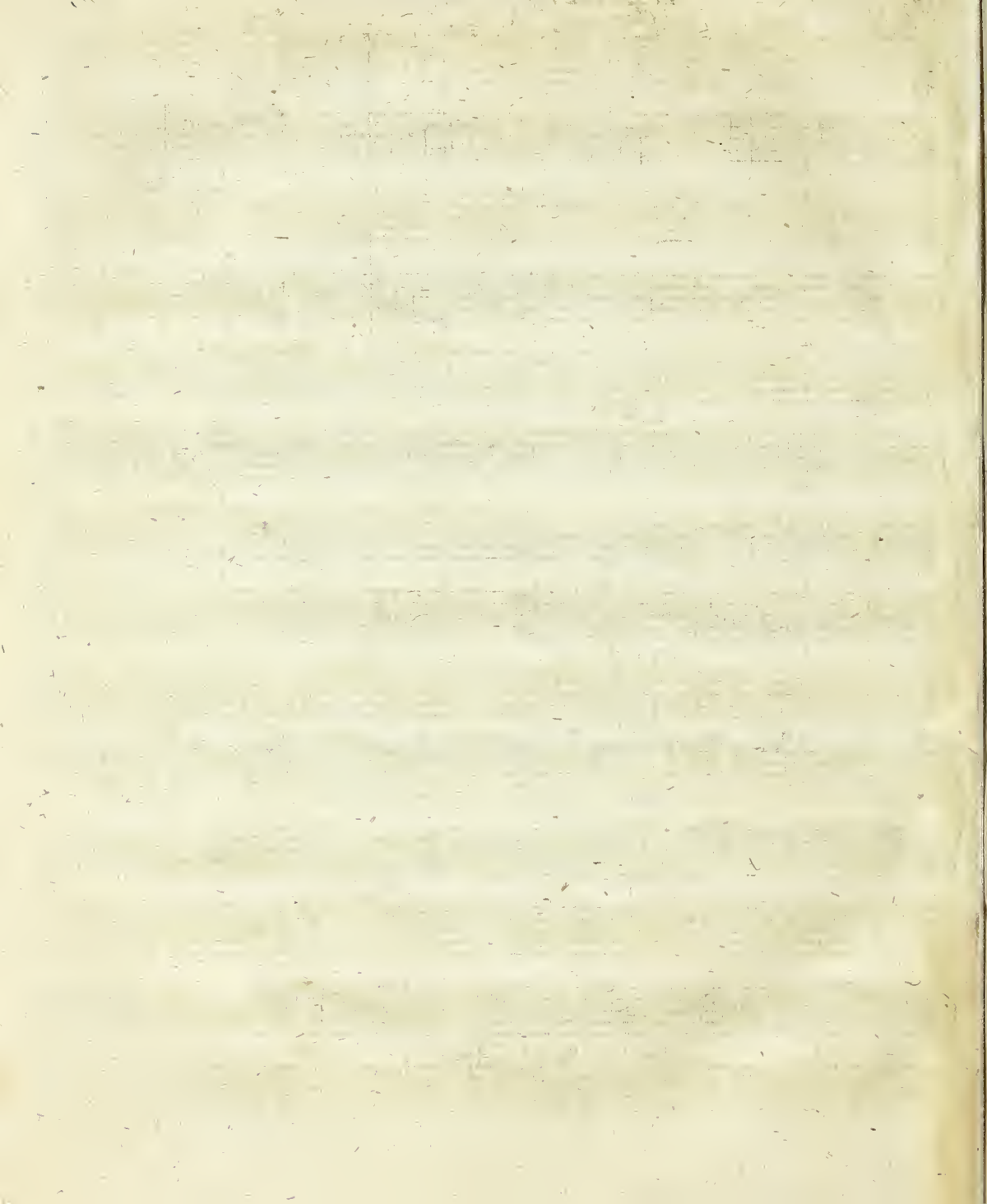
8.

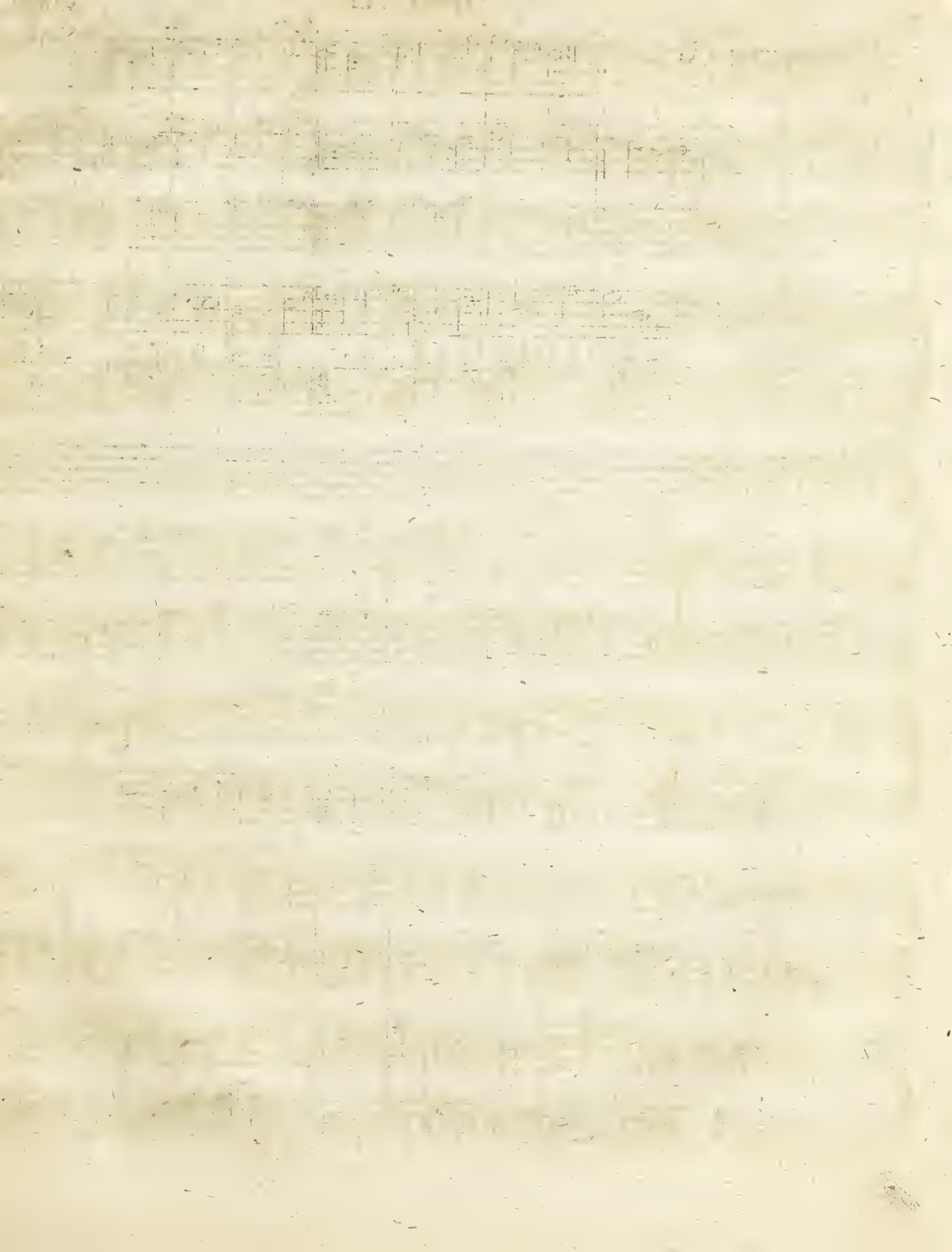
9.

10.

The third system of musical notation for Fig. 1 consists of five staves. The notation continues from the second system, with various musical notes, rests, and accidentals. The staves are numbered 5, 6, 7, 8, 9, and 10 at the beginning of each line. There are also some markings like 'Caret' and 'X' on the staves.

III. Th.





TAB. XI.

Fig. 1.

2.

3.

4. *ad fig. 1.*

Fig. 1. Musical score for a 12-measure piece in 3/4 time. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The first measure is marked 'cet' and the fourth measure is marked 'cet'. The piece is divided into four measures, each starting with a measure number (1, 2, 3, 4). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

F. 5.

Fig. 6. Choral

Fig. 6. Choral. Musical score for a 12-measure piece in 3/4 time. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The piece is divided into four measures, each starting with a measure number (1, 2, 3, 4). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

TAB. XII.

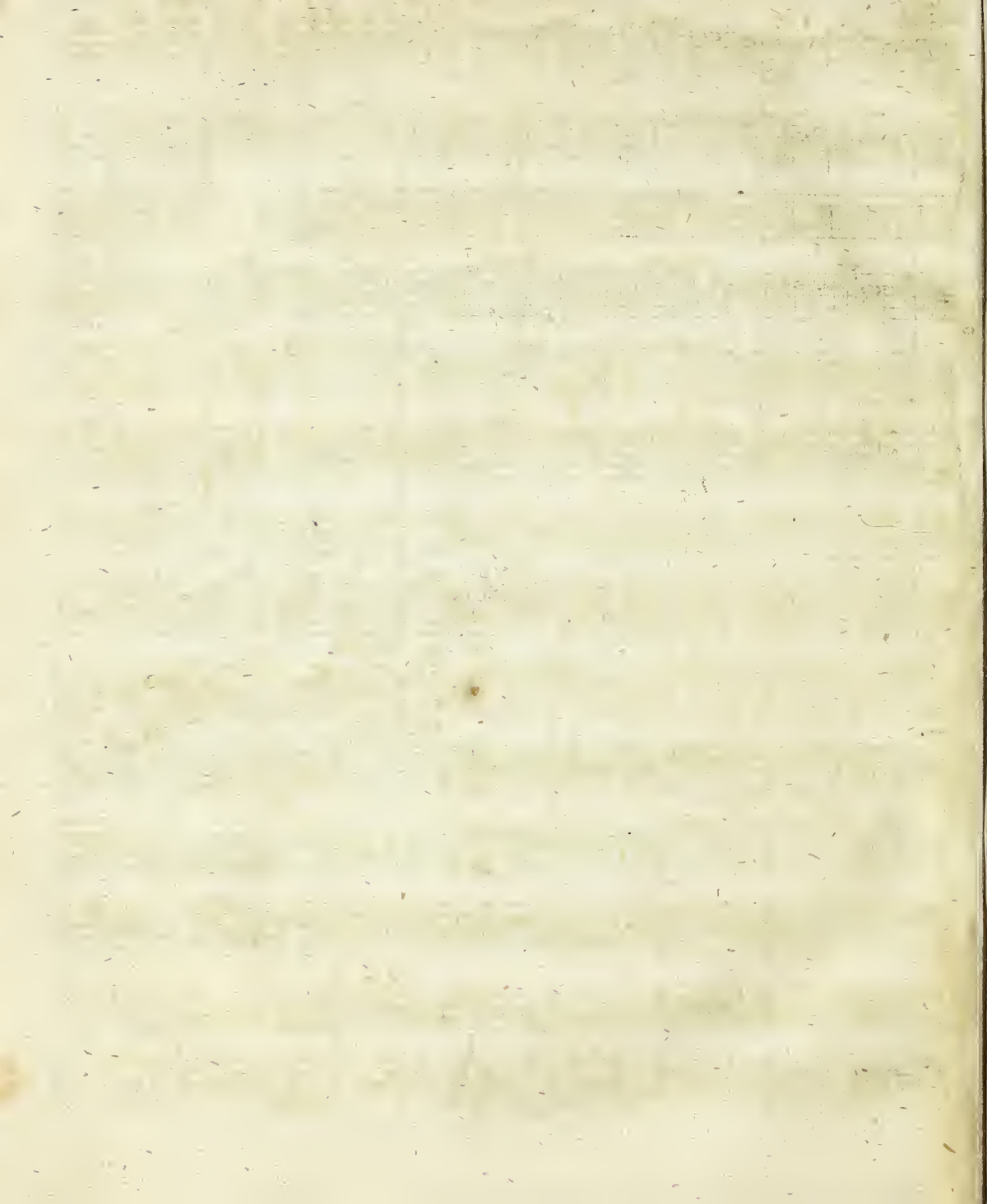
Fig. 1.

2 3 4 5 1. Chor.

2 Chor.

6. 7. 8. 9. 10. *Allegro*

Schmelzer cet



Anhang
zum
Handbuche
bey dem
Generalbasse
und der
Composition;

worinnen, zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Drey-
klänge und Septimenaccorde, Probeexempel vorgeleget werden, und
hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten
Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß,
gezeigt wird.

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nebst acht Kupfertafeln.

B E R L I N,
verlegt von Gottlieb August Lange 1760.



Anhang

zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition.

Erstes Capitel.

Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der
gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge, im vier-
stimmigen Satze, enthält.



§. I.

Die gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge sind 1) der harte oder grosse Dreyklang, 3. E. c e g, und 2) der weiche oder kleine Dreyklang, 3. E. a c e. Ich füge annoch zu selbigen den weichen verminderten Dreyklang, den wir Kürze wegen nur den mangelhaften Dreyklang schlechtweg nennen wollen, 3. E. h d f. Ich füge ihn deswegen hinzu, weil er Marp. Handbuch. 4. Theil. N n in

in gewissen fortgesetzten symmetrischen Progressionen, besonders in den weichen Tonarten, nicht leicht vermieden werden kann.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Dreyklängen anzustellenden Uebung, die in den drey ersten Theilen dieses Handbuchs, 1) in Absicht auf das Verbot der Quinten und Octaven; und 2) in Absicht auf die Verdoppelung der Consonanzen, gegebenen Regeln voraus, und nehme die Uebung, in Ansehung der Fortschreitung des Bases, auf folgende verschiedene Arten vor, als:

- a) Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.
- β) Mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.
- γ) Mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.
- δ) Mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden; in gleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.
- ε) Mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden; in gleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

§. 3.

Die Art der Uebung, in Absicht auf die Lage der Stimmen, geschieht auf zweyerley Art, als 1) dem gemeinen Clavier-accompagnement gemäß, da die linke Hand nichts weiter, als die Basnote anschlägt; die rechte aber die übrigen drey Stimmen nimmt. 2) dem getheilten Clavieraccompaniment gemäß, da eine Hand, wenigstens größtentheils, eben so viele Stimmen nimmt, als die andere. Diese Uebung gehört in die Composition, und entspringet aus den weitem oder zerstreuten Versetzungen der verdoppelten Dreyklänge.

§. 4.

Da es nicht genug ist, die Schemata oder Probeexempel dieser Uebungen in einem Tone inne zu haben: so muß es sich ein fleißiger Schüler des Generalbasses und der Sefkunst nicht verdriessen lassen, solche, vermittelst gehöriger Transposition, auch in allen übrigen mit Kreuzen oder Beenen versehenen Tönen, vorzunehmen.

- a) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

1) Im

1) Im gemeinen Accompagnement

Man sehe Fig. 1., wo die Terz und Quinte wechselsweise in der höchsten Stimme erscheinen. Wegen der verdeckten Quinten, die in dergleichen Progressionen vorkommen können, z. E. allhier zwischen der Diskant- und Tenorstimme, haben wir in dem dritten Theile des Handbuchs unsre Meinung zur Gnüge an den Tag gelegt.

Bey Fig. 2. nehmen die Octave und Terz, und bey Fig. 3. die Quinte und Octave wechselsweise den obersten Platz ein.

Wenn man die Fortschreitung des Basses umkehret, und mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, aus der Ursi in Ehesin, fortgehet, so muß die Bewegung der drey höhern Stimmen darnach gehörig eingerichtet werden, damit keine fehlerhafte Gänge entstehen. Es müssen nemlich so wenig allhier, in der umgekehrten Fortschreitung, als in der vorhergehenden ersten mit steigenden Quarten, und fallenden Quinten, alle vier Stimmen in gerader Bewegung zugleich auf- oder abgehen. Wie die Bewegung geschehen müsse, siehet man

bey Fig. 4. wo die Terz und Octave in der Oberstimme abwechseln.

bey Fig. 5. wo die Quinte und Terz wechselsweise den Diskant führen; und

bey Fig. 6. wo solches mit der Octave und Quinte geschieht.

Wegen dieser drey letzten Schematum ist zu erinnern, daß solche nicht weniger, als die drey erstern, dem Tone C angehören; und dem zu Folge gehörig transponiret werden müssen. Die Bassfortschreitung ist in drey erstern Exempeln ausdrücklich mit steigenden Quarten und fallenden Quinten; in den drey letztern aber mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, und zwar deswegen gemacht worden, um die übermäßige Quarte f—h zu vermeiden, und selbige in die falsche Quinte h—f zu verwandeln. Herr Sorge ist, vermuthlich aus Unbedachtsamkeit, in seinem Vorgemache, I. Theil, Tab. IX. Fig. 7. in den Fehler gefallen, der hier vermieden worden ist, indem er den Bass, so wie bey Fig. 7. gehen läßt. Diese übermäßige Quartenprogression gehöret unter die übermäßigen Freyheiten des galanten Styls, wozu kein Lehrer der Composition, ohne eine gehörige Erklärung hinzuzufügen, Anleitung geben muß.

In dem Molltone kann man die Uebung, nach Anleitung folgender Vorstellung, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen.

| | | | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|-----|---|
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| e | d | h | c | a | h | gis | a |
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| Baß a | d | g | c | f | h | e | A |

Die Diskantstimme und der Baß, ingleichen der Alt und der Baß machen beständig eine Gegenbewegung unter sich. Der Tenor und Baß procediren wechselseitig in der Seiten- und Gegebenbewegung.

ferner.

| | | | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|-----|---|
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| Baß a | d | g | c | f | h | e | A |

Hier machen der Diskant und Tenor eine beständige Gegenbewegung in Ansehung des Basses; während der Zeit der Alt und der Baß in der Seiten- und Gegenbewegungen abwechseln.

ferner.

| | | | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|-----|---|
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| Baß a | d | g | c | f | h | e | A |

Die Bewegung der Stimme ist leicht aus dem vorigen zu beurtheilen. Wir müssen aber nunmehr, nachdem wir die guten Einrichtungen der drey höhern Stimmen gegen den Baß gesehen, auch die schlechtern, um sie zu vermeiden, kennen lernen. Die mit offenbaren Quinten und Octaven, welche ganz fehlerhaft sind, brauchen ohne Zweifel nicht bemerkt zu werden. Hier sind drey bey Fig. 8. 9. 10, von einer weniger schlechtern Sorte, die aber darum doch nicht gut sind, weil sich alle vier Stimmen mit einmahl in gerader Bewegung von der Thesis zur Arsi fortbewegen. In der Folge zweier Accorde kann zwar eine verdeckte Quinte, oder eine verdeckte Octave, von derjenigen

jenigen Sorte hauptsächlich, da sich eine Stimme stufenweise fortbeweget, während der Zeit die andere springet, zugelassen werden. Aber eine verdeckte Octave und verdeckte Quinte zusammen finden keine Statt; es wäre denn, daß eine andere Stimme eine Gegenbewegung machte.

Ich habe bisher lauter symmetrische Schemata zur Begleitung der Bassstimme beigebracht, als welche zur mechanischen Uebung des Accompagnements im Anfang die bequemsten sind. Ich füge anist bey Fig. 11. 12. 13. einige unsymmetrische Schemata hinzu, die man in der Folge nutzen kann.

2) Im getheilten Accompagnement.

In dem vorhergehenden gemeinen Accompagnement wurde niemals ein ander Intervall, als die Octave, in den Accorden verdoppelt. Hier trifft die Verdoppelung bald die Octave, bald die Quinte, bald die Terz.

Man sehe Fig. 14. wo die Dreyklänge, vermittelst der mit der Octave und Terz wechselsweise geschehenden Verdoppelung, zu Vierklängen gemacht werden.

Das Schema bey Fig. 15. ist darinnen von dem vorhergehenden unterschieden, weil hier sowohl in Thesi als Arsi die Octave; in Thesi aber zugleich die Terz verdoppelt, und die Quinte dafür weggelassen wird.

Wenn bey Fig. 16. die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt wird, und dafür die Quinte wegleibt: so geschieht solches bey Fig. 17. in Arsi. Bey der ersten Figur ist der Vierklang in Arsi vollständig; bey der letztern aber in Thesi. Es ist aus diesem Grunde das letztere Schema besser als das erstere. Indessen ist es nicht möglich, besonders in der contrapunctischen Schreibart, dergleichen, wegen der wegleibenden Quinte, etwas leere Harmonien allezeit zu vermeiden. Noch ist es allezeit besser, die Quinte, als die Terz wegzulassen, wie solches vor diesem geschehe, da man 1. C. mit der zweyfach verdoppelten Octave, und mit der Quinte aufhörte und schloß, welches unstreitig eine sehr magre Harmonie war.

Bey Fig. 18. sieht man noch ein ander Schema, wo in Arsi mit der Octave, und in Thesi, bey wegleibender Quinte, mit der Terz verdoppelt wird.

Von fehlerhaften Zerstreuungen der Harmonien mögen folgende drey Exempel genug seyn; das bey Fig. 19, wo alle vier Stimmen von der Thesi zur Arsi zugleich herunter gehen; und das bey Fig. 20, wo auſſer dem vorigen Fehler, annoch ein garstiges Vacuum (man sehe den dritten Theil des Handbuchs;) vorkömmt. Mit Fig. 21. hat es eben die Bewandniß, als dem vorigen Exempel, nur daß das Vacuum allhier einen andern Platz bekömmt. Noch sind die, bey fortgesetzter Folge, in der Tiefe vorkommenden Terzen verwerflich. Man wird hieraus erkennen, daß nicht alle mögliche Versetzungen und Zerstreuungen der Harmonie gleich gut und brauchbar sind. Die Natur giebt vieles, gutes und schlechtes. Das erstere ist nur zu behalten; aber das letztere zu vermeiden. Man hat es in der Musik nicht mit der bloßen Natur, sondern auch mit der Kunst zu thun; und diese muß jene verbessern, wo es nöthig ist.

In dem Molltone, wo wir den Bass mit Quinten fallen, und mit Quartan steigen lassen, kann man folgende vier gute Schemata in Uebung bringen, wovon wir den Anfang bey Fig. 22, 23, 24, und 25 in Noten sehen. Zur Erſparung des Kupfers wollen wir jedes Schema allhier ganz mit Buchſtaben herſetzen:

Fig. 22.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| a | d | g | c | f | h | e | A |

In dieſem vorübergehenden Exempel, welches eigentlich in die Composition gehört, und für das Accompagnement zu weitgriffig iſt, geſchieht die Verdoppelung der Dreiflänge durchgehends mit der Octave. In dem folgenden geſchieht ſolche wechſelsweiſe mit dem Einflänge und der Octave.

Fig. 23.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| a | a | g | g | f | f | e | c |
| a | d | g | c | f | h | e | A |

In dem folgenden Exempel wird die Octave in Thesi zweymahl verdoppelt, und muß die Quinte, welche einmahl in Arsi verdoppelt wird, dafür allhier wegb bleiben.

Fig.

Fig. 24.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| e | d | d | c | c | h | h | a |
| a | d | g | c | f | h | e | A |

In dem folgenden Exempel entstehen die Vierklänge durch nichts als die bloße Verdoppelung der Octave.

Fig. 25.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| e | f | d | e | c | d | h | c |
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| c | d | h | c | a | h | gis | a |
| a | d | g | c | f | H | e | A |

In dem Schemate bey Fig. 26. kann man, in gewissen contrapunctischen Compositionen, die Verdoppelung der Terzen, zumahl in Arsi, wohl entschuldigen. Aber der vorlezte Tact muß wegen der garstigen unnatürlichen Fortschreitung im Alte, der von dem f in die übermäßige Secunde gis steigt, so wie bey Fig. 27. geändert werden.

Bey der Fig. 28. wo sowohl in Thesi als Arsi die Quinte wegliebt, und die Terz verdoppelt wird, geht die Folge aus der Arsi in Thesi zur Noth an; aber die Folge aus der Thesi in Arsi taugt zweymahl nicht, nemlich da wo der Tenor von dem f in die übermäßige Quarte h, und hernach von dem d ins gis hinauffspringt; des heftlichen Rücksprungs vom gis in die übermäßige Quinte c herunter nicht zu gedenken, und ist deswegen zu vermeiden.

In beyden Exempeln ist die Verdoppelung mit der grossen Terz da, wo diese Terz den Unterhalbenton der weichen Tonart a macht, nemlich in dem Dreyklänge e gis h, in einer ordentlichen Composition zu vermeiden, und deswegen das Vorhergehende gehörig darnach einzurichten. So lange nemlich der Ton, oder die Modulation annoch gewissermaßen unbestimmt ist: so lange kann die Verdoppelung der grossen Terz wohl Platz finden; aber so bald der Unterhalbenton der Octave sich zeigt: so muß die Verdoppelung mit der grossen Terz wegfallen. Die kleine Terz, weil sie in diesem Falle nichts bestimmtes, kann deswegen allezeit eher verdoppelt werden.

Bey

Bei Fig. 29. (a) und (b) sind noch ein paar Schemata, bey welchen in *Thesi* die *Quinte* wegbleibt. Sie sind im Nothfall zu gebrauchen.

Ich enthalte mich, mehrere gute und schlechte Schemata vorzubringen. Ein jeder übe und versuche sich hierinnen. Die grosse Anzahl der weitem Versetzungen (I. Theil des Handbuchs, Seite 29.) giebt genugsame Gelegenheit dazu, um so vielmehr, da die Verdoppelung bald mit dieser, bald mit jener Consonanz geschehen kann. In dessen ist bey allem diesen auf die Beschaffenheit der Lage des Haupttons, woraus die Exempel gehen, zugleich Acht zu haben, indem nicht alle weite Versetzungen in jedem Tone mit gleicher Symmetrie bequem gebraucht werden können.

β) Exempel mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 30. wo die *Quinte* und *Terz* wechselsweise die oberste Stimme führen; Fig. 31. wo die *Octave* und *Quinte* solches thun; und Fig. 32. wo die *Terz* und *Octave* wechselsweise oben sind.

In den drey vorhergehenden Exempeln bewegen sich die drey höhern Stimmen stufenweise fort; und es herrschet darinnen überhaupt keine andere Bewegung, als die gerade und Seitenbewegung unter den vier Stimmen. Bei Fig. 33, 34 und 35 findet man, daß die drey höhern Stimmen zwar unter sich in gerader Bewegung fallen und steigen; aber dafür gegen den *Baß* eine beständige Gegenbewegung machen.

In den drey erstern Exempeln machet allezeit eine von den höhern Partien eine verdeckte *Octave* gegen den *Baß*; und bey Fig. 33. ist zwischen dem *Diskant* und *Tenor* eine verdeckte *Quinte* vorhanden. Auf diese Dinge aber ist im Accompagnement nicht acht zu haben, und in der Composition selbst werden sie heutiges Tages von den strengsten Segern zugelassen. Endlich sind auch die verdeckten *Octaven* und *Quinten* von der guten Art, wie schon bekannt ist.

Herr *Gorge* begeht bey dieser Art von *Baß*progreßion, im I. Theil seines Vorgemachs, Tab. VIII. Fig. 1. 2. 3. 4. viermahl einen Fehler nach einander, vermuthlich um ihn recht einzuschärfen, indem er die übermäßige Quartenfortschreitung f—h darinnen anbringeret. Man sehe eines seiner Exempel bey Fig. 36. Hätte derselbe die Fortschreitung weiter ausdehnen wollen, so hätte er die Fortschreitung umkehren, und
anstatt

anstatt von f zur übermäßigen Quarte h hinaufzusteigen, auf die falsche Quinte h herabgehen müssen. Am besten aber hätte er gethan, wenn er, da doch in den beyden letzten Tacten eine andere Progression ergriffen wird, so verfahren hätte, wie bey Fig. 37. gezeigt wird. Herr Sorge wird sich allhier vernuthlich mit einer Menge von Exempeln aus angesehenen Practikern zu rechtfertigen suchen. Da mir aber dergleichen Exempel selbst genug bekannt sind: so braucht er sich keine Mühe zu geben, dieserwegen weitläufige Citationen zu machen. Freyheiten sind keine Regeln; und die Progression einer übermäßigen Quarte ist allezeit rauh und hart, es mag sie gebrauchen, wer sie will.

Die umgekehrte Bassprogression, da man selbige mit fallenden Quinten und steigenden Sexten macht, z. E. wie bey Fig. 38. ist bey weitem nicht so gut, als die mit steigenden Quartan, und fallenden Terzen.

2) Im getheilten Accompaniment.

Man sehe Fig. 39. wo die Octave und Quinte wechselsweise in der Oberstimme erscheinen, und die Verdoppelung mit nichts als der Octave geschieht.

Bey Fig. 40. ist in dem, in Thesi fallenden, Dreyklänge die Quinte verdoppelt worden.

Wie die Terz, und zwar in dem in Thesi fallenden Dreyklänge verdoppelt werden könne, siehet man bey Fig. 41.

Bey Fig. 42 werden die Dreyklänge mit der Octave verdoppelt; bey Fig. 43 bleibt, bey verdoppelter Terz, die Quinte in Thesi weg; die Fig. 44 gehört nicht sowohl ins Accompaniment, als in die Composition; und bey Fig. 45 wird in Arsi die Quinte; in Thesi aber die Terz verdoppelt.

Wider das Schema bey Fig. 46, wo aus jedem Dreyklänge die Quinte wegbleibt, um der verdoppelten Terz Platz zu machen, wäre nichts einzuwenden, wenn die garstige übermäßige Quartanfortschreibung f — h nicht im Tenor vorhanden wäre. Es steht also nur zur Warnung da.

γ) Exempel mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 47, wo die Octave und Terz, während der Progression, wechselsweise in der Oberstimme erscheinen.

Bei Fig. 48 wechseln die Terz und Quinte, und bei Fig. 49 die Quinte und Octave in der Oberstimme ab.

Nach diesen guten Schematibus, sehe man ein fehlerhaftes bei Fig. 50, wo alle vier Stimmen, von der Arsi zur Thesi, in gerader Bewegung mit einmahl fortgehen; und woraus verdeckte Octaven von einer unzulässigen Art zc. zwischen dem Bass und Tenor entspringen.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 51, wo die Verdoppelung mit der Octave und dem Einklänge, während der Progression, wechselsweise geschieht.

Bei Fig. 52 geschieht die Verdoppelung, sowohl in Arsi als Thesi, mit der Octave. Hingegen wird bei Fig. 53 die Quinte in Thesi, die Octave aber zweymahl in Arsi, während der Progression, verdoppelt.

Bei Fig. 54 siehet man ein Schema, welches nicht sowohl wegen des Accompagnements, als wegen der Composition bemerkt werden muß; ein Umstand der bei allen ähnlichen Fällen Statt findet.

δ) Exempel mit fallenden Quarten, und steigenden Secunden, ingleichen mit steigenden Terzen und fallenden Quarten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 55, wo die Terz und Quinte wechselsweise den obersten Platz einnehmen. Die beyden Progressionen, die hier vorkommen, werden durch ein NB. von einander unterschieden.

Bei Fig. 56 wechselt die Octave mit der Terz in der höchsten Stimme ab, und bei Fig. 57 die Quinte und Octave.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 58. Die Dreyklänge werden allenthalben durch die Verdoppelung der Octave zu Vierklängen, ausgenommen in dem Accorde zu a, woselbst die Terz verdoppelt worden.

Bei Fig. 59 geschieht die Verdoppelung durchgehends mit der Octave.

Bei Fig. 60 wird in der erstern Progression, in Aesi der Einflang einmahl, und in Thesi zweymahl die Octave verdoppelt. Will man die Quinte in Thesi beybehalten, so verfährt man, wie bey Fig. 61, allwo in der leztern Progression, die Verdoppelung der Quinte in dem d Accorde, und die Verdoppelung der Terz in dem f Accorde bemerkt wird.

Bei Fig. 62 hat man den Baß eine Octave tiefer gesetzt, um dadurch zu einem guten Schemate von einer andern Art, Platz zu machen. Wer den Baß in seiner vorigen Lage laßen will, kann es auch thun; und alsdenn verwandeln sich die Octaven und Decimen zwischen dem Baß und Tenor in Einflänge und Terzen.

e) Exempel mit steigenden Terzen, und fallenden Secunden, ingleichen mit steigenden Secunden und fallenden Terzen.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 63, wo in der erstern Progression die Octave und Quinte; in der zweyten aber, die bey dem NB. anfängt, die Terz und Octave oben abwechseln.

Bei Fig. 64 wechseln die Terz und Octave in der erstern Progression; die Quinte und Terz aber, in der zweyten ab.

Bei Fig. 65 merket man die Verdoppelung der Terz, und des Einflanges in der zweyten Progression.

2) Im getheilten Accompagnement.

Man sehe Fig. 66. Wenn die Verdoppelung mit den Terzen in der zweyten Progression, besonders die mit der großen Terz, anstößig ist, der muß verfahren, wie bey oder gezeigt wird.

Bei Fig. 67 sind nichts als Verdoppelungen mit der Octave, und dem Einflange vorhanden. Bei Fig. 68 wird, in der ersten Progression, sowohl in Thesi als Aesi die Terz verdoppelt.

So weit die Stimmen auch bey Fig. 69 von einander abstehen; so ist doch kein ungeschicktes Vacuum dazwischen; und ist die Anordnung der Partien regelmäsig. Bei Fig. 70 ist die Verdoppelung der Terz zu merken. In dem lezten Schemate bey Fig. 71 wird in der ersten Progression, die Thesi mit der Octave und Terz verdoppelt, wogegen die Quinte wegleibt.



Zweytes Capitel.

Welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern Septimenaccorde enthält.

§. 1.

Die gewöhnlichern Septimenaccorde sind 1) der mit der kleinen Septime; und 2) der mit der großen Septime. In dem Septimenaccorde von der ersten Art ist die Quinte entweder vollkommen, als in g h d f; oder falsch, als in h d f a. Die Terz kann sowohl groß als klein seyn. In dem Septimenaccorde von der zweyten Art ist die Quinte vollkommen; und die Terz groß.

§. 2.

Ich setze bey der, mit diesen Septimenaccorden anzustellenden Uebung, die Regeln von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen voraus; und nehme die damit anzustellende Uebung vor

Mit steigenden Quarten und fallenden Quinten.

1) Im gemeinen Accompagnement.

Man sehe Fig. 72. 73 und 74. Da es nicht möglich ist, in jedem Septimensatze die Quinte beyzubehalten: so bleibt solche, in allen dreyen Schematibus, aus der Thesi allhier weg. Man merke bey dieser Gelegenheit, 1) daß in dem vierstimmigen Septimensatze niemahls die Octave zweymahl kann verdoppelt werden, so wie etwann in den consonirenden harmonischen Vierklängen; und daß man also zwar G g h g setzen kann; nicht aber G g g f. 2) Daß zwar die Quinte, aber selten die Terz aus einem vierstimmigen Septimensatze wegbleiben kann; daß es also gut ist, zu setzen: G g h f; aber nicht so gut G g d f. Wenn man sich bey diesen Exempeln auf die Regel besinnet: daß jede Dissonanz, in Urst vorbereitet, und in Thesi angeschlagen werden muß:

muß: so muß man sich zu gleicher Zeit erinnern, daß in einer Kette von Bindungen, worinnen, während der Zeit eine Dissonanz sich auflöset, eine andere wieder angebunden werden soll, diese Regel nur in Absicht auf den Anfang dieser Kette Statt haben kann, und daß nothwendig die folgenden Dissonanzen in Thesi vorbereitet, und in Arsi angeschlagen werden müssen. Man merket übrigens noch, wie bey Fig. 72 die Hauptdissonanzen im Diskante, bey Fig. 73 im Alto, und bey Fig. 74 im Tenore herrschen. Im Molltone muß man diese Uebung mit Septimensäken, mit fallenden Quinten und steigenden Quarten vornehmen. Man sehe folgende Schemata mit Buchstaben:

Fig. 75.

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|-----|---|
| e | f | f | e | e | d | d | c |
| c | c | h | h | a | a | gis | a |
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| Baß | a | d | g | c | f | H | e |
| | | | | | | A | |

Die Hauptdissonanz, mit welcher angefangen wird, herrschet in dem Alto. Die Quinte bleibt aus der Arsi weg.

ferner:

Fig. 76.

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|-----|---|
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| e | f | f | e | c | d | d | c |
| c | c | h | h | a | a | gis | a |
| Baß | a | d | g | c | f | H | e |
| | | | | | | A | |

Die Hauptdissonanz herrschet im Tenor. Die Quinte wird allezeit in Arsi, während der Kettenprogression, ausgelassen.

ferner:

Fig. 77.

| | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|-----|---|
| c | c | h | h | a | a | gis | a |
| a | a | g | g | f | f | e | e |
| e | f | f | e | e | d | d | c |
| Baß | a | d | g | c | f | H | e |
| | | | | | | A | |

Die Hauptdissonanz herrschet im Diskant, und die Quinte bleibt in Arsi weg.

286 II. Capitel. Welches allerhand Probeexempel

Ich kehre zum Durtone zurück, und gebe annoch folgende Schemata darinnen:

Das bey Fig. 78 (a) Wenn die verdeckte Octave zwischen dem Alt und Bass, ob sie gleich von der zulässigen Art ist, anstößig ist, der muß die Octave aus der Arsi weglassen, und dafür die Terz verdoppeln, so wie man bey (b) siehet. Die Quinte fehlet sowohl bey (a) als (b) in Arsi.

Das bey Fig. 79 (a). Es ist dieses Exempel von dem vorhergehenden durch nichts anders, als durch die Versetzung der Stimmen unterschieden; und eine gleiche Bewandniß hat es mit (b), in Absicht auf (b) bey Fig. 78.

Das bey Fig. 80 (a) und (b). Die Erklärung ist leicht aus den beyden vorigen Exempeln zu machen.

2) Im getheilten Accompannement.

Man sehe Fig. 81, wo die erste Dissonanz in der Oberstimme; die zweyte aber im Tenor herrschet. In der Thesi ist allezeit die Quinte ausgelassen worden.

Bey Fig. 82 (a) ist die erste Dissonanz im Tenor, und die zweyte im Diskant. Da die Terz in Arsi verdoppelt wird, so bleibt die Quinte dafür weg. Wer anstatt der Terz, die Octave in Arsi verdoppelt haben will, muß verfahren, wie bey (b).

Bey Fig. 83 ist die erste Dissonanz im Diskant, und die zweyte im Alt. Die Quinte bleibt allhier sowohl in Thesi, als Arsi weg, weil dafür die Terz verdoppelt wird.

Bey Fig. 84 bleibt die Quinte nur in Arsi weg, allwo die Octave dafür verdoppelt wird.

Bey Fig. 85 wird der Einklang in Thesi verdoppelt, wofür die Quinte wegleibt. In Arsi ist der Accord vollständig.

Bey Fig. 86 ist nur in dem Septimenaccorde zu e und d die Quinte vorhanden.

Da alle bisherige Schemata symmetrisch gewesen sind: so füge ich annoch bey Fig. 87. ein unsymmetrisches hinzu. Die symmetrischen sind gut zur Mechanik des Accompannements; die unsymmetrischen sind mehr für die Composition.

Endlich

Endlich siehet man bey Fig. 88 und 89 zwey böse und verwerfliche Schemata. Die Ursache dieser Verwerflichkeit ist die octavirende Auflösung der Secunde zwischen der Diskant- und Tenorstimme bey der erstern Figur; und der Septime zwischen dem Alt und Tenor bey der letztern Figur. Die Auflösung der Septime in die Octave kann wohl in gewissen Fällen geduldet werden, wie wir an seinem Orte gezeigt haben: aber niemals, wenn die Vorbereitung mit der Octave geschehen ist.



Drittes Capitel.

Von dem doppelten Contrapunct gehandelt wird.

§. 1.

Der doppelte Contrapunct ist nichts anders, als eine Verflechtung zweyer Stimmen, vermittlest welcher eine Unterstimme zu einer Oberstimme, und umgekehrt, eine Oberstimme zu einer Unterstimme gemacht wird. Er kann zwar gelegentlich in allen Arten und Gattungen von Compositionen gebraucht werden. Aber sein eigentlicher Platz ist in der Suge, wo er von unumgänglicher Nothwendigkeit ist.

§. 2.

Unter allen möglichen Gattungen des doppelten Contrapuncts sind folgende drey die vorzüglichsten und nöthigsten:

- 1) Der in der Octave, oder Quindecime;
- 2) Der in der Decime, oder Terz, und
- 3) Der in der Duodecime, oder Quinte.

Wer diese drey Gattungen des doppelten Contrapuncts in seine Gewalt gebracht; die Natur des doppelten Contrapuncts an sich daraus gehörig kennen gelernt, und dabey die reine Harmonie, den Gesetzen der gebundenen Schreibart gemäß, studiret hat, dem wird es auch ohne Anwei-

Anweisung, gar leicht seyn, die vier übrigen doppelten Contrapuncte, als den in der Secunde oder Töne, (Wörter die allhier gleichgültig sind;) den in der Quarte oder Undecime; und den in der Sexte oder Terzdecime; und den in der Septime oder Quartdecime, von sich allein zu erlernen. Ob diese vier letztern Contrapuncte gleich bey weitem nicht so nöthig, als die drey erstern sind: so sind sie darum doch nicht ohne Nutzen; und die das Gegentheil behaupten wollen, verrathen wenig Einsicht in das Sugenwesen; welches ich gelegentlich anderswo beweisen werde.

Erstlich

Vom doppelten Contrapunct in der Octave.

§. 3.

Der doppelte Contrapunct in der Octave besteht darinnen, daß bey der Verkehrung der Stimmen, die eine gegen die andere eine Octave tiefer oder höher versetzt wird.

§. 4.

Um zu wissen, was für Intervalle die beyden Stimmen, nach geschehener Verkehrung, gegen einander machen, sehe man folgende gegen einander gesetzte Zahlen an:

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

Es erhellet daraus, daß der Einklang zur Octave; die Secunde zur Septime; die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte; die Quinte zur Quarte; die Sexte zur Terz; die Septime zur Secunde, und die Octave zum Einklange wird.

§. 5.

Diese Veränderung der Intervallen giebt zu folgenden Regeln Anlaß:

- 1) Daß der Einklang und die Octave nur in Arsi; nicht aber in Thesi, ausgenommen zum Anfange, oder bey dem Schlusse, gebraucht werden kann. Doch hat diese Regel, im drey- und mehrstimmigen Satze, wenn zu den beyden, den Contrapunct führenden, Stimmen eine oder mehrere Füllstimmen gesetzt werden,

werden, ihre Ausnahmen. So lange aber der Satz zweistimmig bleibt, muß die Regel aufs genaueste beobachtet werden.

- 2) Daß die Quinte nicht anders als im Durchgange, oder als eine Wechselnote gebraucht werden kann.

So heißt die alte Regel. Ich füge aber noch hinzu, daß sie auch, auf eine gewisse Art, in Bindungen und also in Thesi, gebraucht werden kann. Wer das Gegentheil behaupten wollte, müßte zuerst beweisen, daß die Quarte oder Undecime nicht in diesem Contrapunct gebraucht werden dürfte. So ungegründet dieses letztere ist: so ungegründet ist auch das erstere. Aber dieses ist indessen auch gewiß, daß die Quinte nicht wie in andern Arten von Compositionen, auf alle und jede Art, in dem Contrapunct ad Octavam gebraucht werden kann. Um ihren rechten Gebrauch allhier kennen zu lernen, versuche man die Quarte, jedoch entweder mit der supponirten Begleitung der Quinte, oder mit supponirter Begleitung der Secunde und Terte, auf alle nur mögliche gute, und dem gebundnen Styl gemäße Arten der Vorbereitung und Auflösung, in einem contrapunctischen Exempel ad Octavam anzubringen, und verkehre hernach dieses Exempel. Die Art, wie sich die Quinte hier zeigen wird, kann hernach zum Muster genommen werden, wie man mit ihr verfahren müsse. Ich gebe hievon folgende kurze Exempel:

Erstes.

Zweytes.

| | | | | | | |
|--------------|---|-----------|---|---|---------|---|
| Oberstimme. | f | ⌈ f e d d | c | a | ⌈ f g f | e |
| Unterstimme. | a | c c c h | c | c | ⌈ c h — | e |

Verkehrung.

des ersten Exempels.

des zweyten.

| | | | | | | |
|--------------|---|-----------|---|---|---------|---|
| Oberstimme. | a | c c c h | c | c | ⌈ c h — | c |
| Unterstimme. | f | ⌈ f e d d | c | a | f g f | e |

In dem ersten Exempel wird ^{in der} zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f, der Undecimenaccord c f g supponiret, der sich bey der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in einen Quintsecundenaccord verwandelt; und in dem zweyten Exempel wird

wird zwischen der Unterstimme c und der Oberstimme f der aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehende Secundenaccord supponirt; der sich in der Verkehrung, zwischen der Unterstimme f und der Oberstimme c in den ordentlichen Sertquintenaccord verwandelt. Folglich wird die gehörige harmonische Bindung an keinem Orte aufgehoben, weder in dem Hauptexempel, noch in der Verkehrung.

- 3) Daß die Stimmen nicht weiter, als eine Octave, ordentlicher Weise auseinander gehen müssen.
- 4) Daß die None nicht als None, sondern als Secunde, in diesem Contrapuncte gebraucht werden kann.

§. 6.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Octave sehe man bey Fig. 90, und zwar das Hauptexempel bey (a); die Verkehrung aber bey (b). Wenn man will, so kann man auch (b) für das Hauptexempel, und (a) für die Verkehrung nehmen. Es ist einerley.

§. 7.

Sowohl im Contrapunct ad Octavam, als in den beyden folgenden, ist annoch folgendes in Obacht zu nehmen:

- 1) Daß die beyden den Contrapunct führenden Stimmen im Metro oder in den Klangfüßen verschieden seyn müssen, d. i. daß die Sätze in Noten von verschiedner Geltung gegen einander fortgehen müssen, so wie solches in dem vorhergehenden Exempel geschehen, da bey (a) im ersten Tact der Unterstimme eine Ganze ist, während der Zeit die Oberstimme mit Viertheilen fortgeht, u. s. w.
- 2) Daß beyde Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern nach einer oder mehreren Pausen nach einander eintreten müssen.
- 3) Daß, weil die beyden den Contrapunct führenden Stimmen in gewisse Gränzen eingeschlossen sind, die man lieber nicht gänzlich berühren, als überschreiten muß, man alsdenn, wenn man den verfertigten zweystimmigen Contrapunct, im drey- und mehrstimmigen Satze mit Nebenstimmen ausfüllet, die Stimmen weiter auseinander setzen, und sie eine Octave höher oder niedriger versetzen kann, damit diese Nebenstimmen flüchtig angebracht werden können.

- 4) Daß

- 4) Daß man in der Hauptcomposition nicht eine Stimme über oder unter die andere wegsteigen lassen muß.
- 5) Daß, ausgenommen im Contrapunct in der Octave, in allen übrigen bey der Verkehrung des Hauptexempels, die Melodie hin und wieder, durch die erforderlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, der guten Modulation zu Folge, verändert werden muß.

Zweytens.

Vom doppelten Contrapunct in der Decime.

§. 8.

Wenn von zweyen Stimmen die Oberstimme gegen die unterste eine Decime tiefer; oder, welches einerley ist, wenn die Unterstimme gegen die oberste eine Decime höher verkehret werden kann: so wird solches ein doppelter Contrapunct in der Decime genennet.

§. 9.

Es werden in diesem Contrapuncte die Einklänge zu Decimen, die Secunden zu Nonen, die Terzen zu Octaven, die Quartan zu Septimen, die Quinten zu Sexten, die Sexten zu Quinten, die Septimen zu Quartan, die Octaven zu Terzen, die Nonen zu Secunden, und die Decimen zu Einklängen, wie aus folgender Vorstellung erheller:

| | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

§. 10.

Diese Veränderung der Intervalle veranlasset folgende Regeln:

- 1) Zwo Terzen oder Decimen können in gerader Bewegung nicht auf einander folgen, weil selbige in der Verkehrung zu zwo Octaven werden.
- 2) Zwo Sexten können nicht hinter einander gebraucht werden, weil in der Verkehrung zwo Quinten daraus entstehen.
- 3) Die Quarte und Septime können nicht anders als durchgehende Noten, und also nicht zu Bindungen gebraucht werden.
- 4) Bindungen mit der None und Secunde bleiben ebenfalls weg.

- 5) Die beyden Stimmen sollen nicht den Umfang einer Decime überschreiten.
- 6) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, in Obacht zu nehmen.

§. 11.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91.

§. 12.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Decime sehe man bey Fig. 91. Die Hauptcomposition stehet bey (a); und, da selbige sowohl in die tiefere, als höhere Decime verkehret werden kann: so findet man bey (b) und (c) davon die Probe.

§. 13.

Man stoße sich nicht daran, daß in den Verkehrungen, wegen der wechselsweise vorkommenden Quinte und Octave, die Harmonie etwas leer ausfällt. Der Contrapunct in der Decime ist nicht sowohl für den zweystimmigen, als vielmehr für den dreystimrigen Satz erfunden worden. Es braucht die dritte Stimme aber nicht mit vieler Mühe dazu gesucht zu werden. Sie ist in dem zweystimmigen contrapunctischen Satz schon enthalten, und man hat keine andere Mühe dabey, als daß man entweder mit der Oberstimme die tiefere Decime, oder mit der Unterstimme die höhere Decime, zugleich fortgehen läset. Man findet den Beweis davon bey Fig. 92. Um aber den Contrapunct dieser dritten Stimme allezeit fähig zu machen, ist in der Verfertigung des zweystimmigen Satzes die Gegen- und Seitenbewegung durchaus strenge zu beobachten. Auch muß die Modulation gehörig eingerichtet werden. Ist beides, die Modulation, und die Gegen- und Seitenbewegung, mit guter Art beobachtet worden: so kann man annoch zu den schon vorhandenen drey Stimmen, noch eine vierte, und zwar ebenfalls aus dem zweystimmigen Hauptexempel entlehnet, hinzufügen. Den Beweis davon findet man bey Fig. 93. Der zweystimmige Hauptsatz stehet bey (a). Dreystimmig ist er bey (b) und vierstimmig bey (c) zu finden. Man wird daraus erkennen, daß der Contrapunct in der Decime einer der brauchbarsten Contrapuncte, in drey- und vierstimrigen Fugen, ist.

Drittens

Drittens

Vom doppelten Contrapunct in der Duodecime.

§. 14.

Wenn in einer zweystimmigen Composition, die Verkehrung der einen Stimme gegen die andere, in der Entfernung einer höhern oder tiefern Duodecime Statt findet: so heißet solches ein doppelter Contrapunct in der Duodecime.

§. 15.

Die Veränderung der Intervalle in diesem Contrapunct, ist aus folgender Vorstellung zu ersehen:

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

§. 16.

Diese Veränderung machet folgende Regeln notwendig:

- 1) Daß man die beyden Stimmen in dem Umfang einer Duodecime erhalten muß.
- 2) Daß man sich in der Hauptcomposition der Sexte in Thesi enthalten soll.
- 3) Daß man keine Dissonanz in die Sexte auflösen soll.
- 4) Daß man die None, als None gebraucht, in Thesi meiden muß.
- 5) Daß die Secunde und Quarte allezeit in die Terz aufgelöst werden müssen.

§. 17.

Ein Exempel vom doppelten Contrapunct in der Duodecime, sehe man bey Fig. 94. Die Hauptcomposition steht bey (a), und die beyden Verkehrungen bey (b) und (c).

§. 18.

Dieser Contrapunct kann ebenfalls, so wie der in der Decime, aus keinen eigenen Stimmen, drey- und vierstimmig gemacht werden, wenn man die Oberstimme mit der Terz unter sich, und die Unterstimme mit der Terz über sich gehen läset. Man sehe Fig. 95 (a). Bey (b) sind die Terzen decimenweise vertheilet.

Viertes Capitel.

Von dem doppelten Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 1.

Eine zweystimrige Composition, welche nebst der Verkehrung der Stimmen, zugleich die Verkehrung in die Gegenbewegung zuläßt, heißt ein doppelter Contrapunct in der Gegenbewegung.

§. 2.

Man kann in diesem Contrapunct die Dissonanzen nicht anders, als im Durchgang oder Wechselgang bequem gebrauchen, und folglich bedienet man sich keiner andern Intervalle, als der consonirenden, nemlich der Terz, Quinte, Sexte und Octave.

§. 3.

Die Verkehrung der Stimmen verändert allhier nichts in der Beschaffenheit der Intervallen, indem die Terzen wieder zu Terzen, die Quinten zu Quinten, und so weiter, werden.

§. 4.

Um so leichter ist es, wenn man die eine Stimme in die Gegenbewegung versetzt, und verkehret hat, das Intervall zu finden, mit welcher die Gegenpartie anfangen muß. Diejenigen Verkehrungen sind dabey die vorzüglichsten, wo die ganzen Töne wieder zu ganzen, und die halben zu halben werden. Dieses aber geschieht, wenn die aufsteigende Leiter einer Tonart, und die absteigende Leiter der Medianten dieser Tonart gegen einander gebraucht werden, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

aufsteigend. c d e f g a h c
absteigend. e d c h a g f e

§. 5.

Bei Fig. 96. siehet man das Hauptexempel eines Contrapunctes in der Gegenbewegung, und bei Fig. 97. ist solches verkehrt, und in die Gegenbewegung versetzt worden.

§. 6.

in der Vorrede in Albrechts
Musikg. S. 12. Cap. 26.

§. 6.

Wenn in der Composition eines solchen Satzes die gerade Bewegung vermieden wird: so kann er aus sich selber drey- und vierstimmig gemacht werden. Die Terzen werden den beyden Stimmen oberwärts hinzugefüget. Man sehe Fig. 98. und 99. Da auch die Terzen decimenweise vertheilet werden können: so findet man davon ein Exem-
bey Fig. 100.

Fünftes Capitel.

Von der canonischen Nachahmung.

§. 1.

Dasjenige, was ein angehender Fugenseher, nach der Lehre vom doppelten Contrapunct, zu studiren hat, ehe er die Fuge selbst angreift, ist die canonische Nachahmung, und der daher entspringende Canon.

§. 2.

Durch Nachahmung überhaupt versteht man dasjenige Verfahren in der Composition, vermittelt wessen die eine Stimme der andern, in einer gewissen Entfernung, mit einem ähnlichen Gesange, nachfolget. Wenn diese Aehnlichkeit des Gesanges vom Anfange bis zum Ende eines Satzes ununterbrochen fortgesetzt wird: so heisset eine solche Nachahmung eine canonische Nachahmung, oder kurz weg ein Canon.

§. 3.

Da jede Nachahmung nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen, als in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, geschehen kann: so ist die canonische Nachahmung folglich ebenfalls nicht allein im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen möglich.

§. 4.

Alle diese verschiedene Gattungen der canonischen Nachahmung sind deswegen in der Lehre von der Fuge von der äußersten Wichtigkeit; nicht daß man sie etwann alle mit einmahl in einer Fuge anbringe; sondern weil sich, bey der Zusammensetzung der Thematum ins Enge,
bald

296 V. Capitel. Von der canonischen Nachahmung.

bald diese, bald jene canonische Nachahmung, nach Beschaffenheit des Themas, dabey flüchtiger gebrauchen läset. Die Zusammenziehung der Thematum aber, welche in der engen Nachahmung dieser Thematum besteht, ist, nebst der Zergliederung der Sätze, ein der vorzüglichsten Gegenstände in der Fuge. Die Zergliederung findet nur hauptsächlich bey langen Sätzen Statt; jene, die Zusammenziehung, geht so gut bey langen als kurzen Sätzen an. Daß indeßen sowohl die langen, als kurzen Sätze darnach gehörig gebildet werden müssen, wenn die enge Nachahmung Statt haben soll, ist eine Sache, wovon man durch die Erfahrung überzeugt werden wird.

§. 5.

Die Uebungen in der canonischen Schreibart werden am besten in der engen Nachahmung, in verschiednen Entfernungen, bald um einen Tact, bald um einen halben später, u. s. w. sogleich vorgenommen.

§. 6.

Man nimmt diese Uebungen dabey zuvörderst im zweystimrigen Sätze, hernach im drey- und endlich im vierstimrigen, durch alle Intervallen, vor.

§. 7.

Ein nachdenkender Schüler der Fuge brauchet nicht mehr, als einige wenige Exempel, und stellet hernach selbst in allerley Intervallen, zwey, drey- und mehrstimmige Versuche an.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 101. Die Nachahmung geschieht im Einklange, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Man wird in diesem Exempel bemerken, daß die beyden Stimmen nach einander wieder in den Anfang eintreten, und daß das Stück folglich kein Ende hat. Canons von dieser Art, sie mögen seyn in was für einem Intervalle sie wollen, werden unendliche Canons, oder Zirkelcanons genennet. Eine fleißige Uebung in Canons von dieser Art, ist nicht anders als sehr nützlich, und deswegen anzurathen. Doch hat man solcher unendlichen Canons in der Fuge nicht vonnöthen; und brauchet man also, bey Erfindung eines Fugensatzes, nur darauf Acht zu haben, daß solcher, bis auf einen gewissen Punkt, der canonischen engen Nachahmung fähig sey.

Zweytes

Zweytes und drittes Exempel.

Man sehe Fig. 102. Die Nachahmung geschieht in der Oberquinte, um einen Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich. Da bey Verfertigung desselben, zwischen den beyden Stimmen, der doppelte Contrapunct in der Octave beobachtet worden: so kann das Exempel verkehret werden, wie man bey Fig. 103 siehet. Daher aber entsteht eine Nachahmung in der Unterquarte, wie der Augenschein lehret.

Drittes und viertes Exempel.

Man sehe Fig. 104. Die Nachahmung geschieht in der Oberoctave, um einen halben Tact später, und ist zweystimmig. Der Canon ist wieder unendlich; und kann, wie der vorhergehende, weil der Contrapunct in der Octave darinnen beobachtet worden, ebenfalls verkehret werden, woraus alsdenn ein Canon in der Unteroctave entsteht, wie man bey Fig. 105 siehet.

Anmerkung

über die Verfertigung eines zweystimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

a) Man bestimmt die Entfernung, worinnen die andere Stimme, ober- oder unterwärts, der ersten nachfolgen soll; nemlich, ob diese Nachfolge um einen halben, oder ganzen Tact zc. später geschehen soll.

β) Man ersinner ein Paar oder mehrere Intervallen, und schreibt sie in dieselige Stimme, die anfangen soll.

γ) Man übersetzet diese Intervallen in die zweyte Stimme; und diese Uebersetzung geschieht in dasjenige Intervall, worinnen die andere Stimme die Nachahmung anheben soll; d. i. in den Einklang oder die Octave, die Quinte, oder Quarte, u. s. w.

δ) Man geht zur ersten Stimme zurücke, und setz die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zu den in die zweyte Stimme transponirten Intervallen, harmoniret.

NB. ε) Soll der Canon der Verkehrung fähig seyn, so wird das harmonische Gewebe darnach eingerichtet.

2) Der Zusatz, den die erste Stimme bekommen, wird der zweyten in gehöriger Proportion angefügt, und damit fährt man so lange fort, bis man den Canon schließen will.

NB. 7) Soll der Canon unendlich seyn: so muß man, wenn die erste Stimme lang genug ist, in derselben das Thema wieder von vorne anfangen, sobald in der zweyten ein bequemes Intervall dazu vorhanden ist. Wenn die zweyte Stimme alsdenn gehörig nachfolgen, und den Canon wieder von vorne anfangen kann: so ist der Zirkelcanon fertig. Soll der Canon nicht unendlich seyn, und in einer Fuge gebraucht werden: so hat man diese Umstände nicht vonnöthen. Man bricht ab da, wo es die Beschaffenheit der Melodie und Harmonie u. dgl. erlaubt.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 106. Der Canon ist dreystimmig, endlich, und folget die zweyte Stimme der ersten in der Unterquarte; die dritte der zweyten aber in der Unterquinte nach.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 107. Der Canon ist wiederum dreystimmig, und folget die zweyte der ersten in der Oberdecimequinte, und die dritte der zweyten in der Unterquinte nach.

Beide vorhergehende Exempel dienen zu einem Muster der engen Nachahmung in einer Fuge. Hiermit aber will ich nicht sagen, daß alle enge Nachahmungen in dieser Entfernung, oder in diesen Intervallen geschehen müssen. Nichts weniger als dieses. Es ist genung, daß in der engen canonischen Nachahmung die zweyte, dritte oder vierte Stimme eintreten, ehe das Hauptthema gänzlich geendiget ist, es geschehe in was für Intervallen es wolle, mit Beobachtung der ganzen und halben Töne, oder nicht; und in was für einer Entfernung es sey.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 108. Der Canon ist unendlich, vierstimmig, und folget die zweyte Stimme der ersten, und die vierte der dritten in der Unterquinte nach.

Anmer-

Anmerkung

über die Verfertigung eines drey- und vierstimmigen Canons von der vorhergehenden Art.

a) Man verfährt zuvörderst auf eben die Art, als bey den zwey- stimmigen Canons von dieser Art vorher gelehrt ist.

ß) Sobald man die anfangenden Intervalle in die zweyte Stimme übersezt hat: so übersezt man sie auch in die dritte, vierte, u. s. w.

γ) Ist dieses geschehen: so geht man zur ersten Stimme zurücke, und sezt die angefangene Melodie dergestalt fort, daß sie zur zweyten harmoniret.

δ) Diesen Zusatz übersezt man, nach Proportion in die dritte und vierte Stimme, und damit fähret man bis zum Schluß fort.

NB ε) Will man einen Zirkelcanon haben: so fängt man in der ersten Stimme den Canon wieder von vorne an, sobald sich in der letzten ein bequemes Intervall dazu findet. Die zweyte, dritte und vierte Stimme folgen nach Proportion nach, und damit ist der Canon fertig.

§. 8.

Es ist möglich, zweystimrige Canons zu machen, die durch den Zusatz einer terzenweise mitlaufenden Nebenstimme, drey- und vierstimmig ausgeübet werden können. Diese Canons sind sehr brauchbar in einer Fuge. Die Anlage dazu wird, wie zu den vorhin erklärten Canons, gemacht. Man sezt das Intervall, und die Entfernung der Folgestimme feste; entwirft ein Paar Intervallen für die erste Stimme; übersezt solche in die zweyte; sezt das melodisch-harmonische Gewebe, nach Maßgebung der zweyten, in der ersten fort; versezt solches nach Proportion in die zweyte, und fähret damit so lange fort, bis man schließen will. In Ansehung der Harmonie zwischen den beyden Stimmen aber, so muß solche entweder nach dem Contrapunct in der Decime, oder nach dem in der Duodecime, eingerichtet werden. Es ist einerley.

Exempel.

Man sehe Fig. 109. Bey (a) steht die Hauptcomposition, welche sowohl nach den Gesetzen des Contrapuncts in der Decime, als nach dem in der Duodecime gerecht ist. Der Canon ist in der Oberquinte, und zwar *per thesin & arsin*, oder im vermischten Tacttheile, indem die erste Stimme von der Thesi den Gesang anhebet; die zweyte aber in Arsi nachfolget. (Man findet einen Canon von dieser Art, *per thesin & arsin*, noch bey Fig. 104. in der Oberoctave). Dreystimmig ist der Canon von Fig. 109. (a) bey (b) und (c), und zwar an dem letzten Ort, auch in der contrapunctischen Verlehrung ad Duodecimum zu sehen.

§. 2.

Noch sind die endlichen Canons in der Vergrößerung von gutem Nutzen in der Fuge. Mit der Verfertigung derselben geht es folgendermaßen zu.

- a) Man schreibt ein Paar Töne von geschwinder Bewegung in dieselige Stimme, die anfangen soll.
 - ß) Diesen Satz läset man von der folgenden Stimme mit vergrößerten Noten wiederhohlen, und zwar kann solches in der ähnlichen oder Gegenbewegung, in Thesi oder Arsi, und in allen Intervallen geschehen. Doch läset man insgemein die zweyte Stimme im Einklange, in der Octave oder Quinte nachfolgen.
 - γ) Ist dieses geschehen, so kehret man zu der anfangenden Stimme zurücke, und setzet, nach Maasgebung der zweyten Stimme, in jener das melodische Gewebe gegen diese fort.
 - δ) Dieser Zusatz wird nachgehends, eben so wie der Anfang, in die zweyte Stimme nach Proportion versetzet, und damit fähret man so lange fort, bis man schließen will.
- NB. ε) Um den Canon desto brauchbarer zur Fuge zu machen, denke man entweder zu einer, oder zu allen beyden Stimmen, so gleich bey Erfindung des Canons, eine ober- oder unterwärts in Terzen mitlauffende Nebenstimme, hinzu.

Exempel.

Exempel.

Man sehe Fig. 110. Die zweystimmige Hauptcomposition ist zwischen der höchsten und tiefsten Stimme; und ist der erstern eine Terz unterwärts; der letztern aber eine Terz oberwärts hinzugefügt worden. Das ganze Fugenthema ist in der Oberstimme enthalten, und die in der Vergrößerung nachfolgende Unterstimme, bringet solches ungefähr bislauf die Hälfte zu Ende.

§. 10.

Eine gewisse Art von Canons im Einklange, die zwar in der Fuge keinen Nutzen haben, aber sonst zum Späße gebraucht werden, und deren man etliche Duzend hintereinander, ohne viele Mühe verfertigen kann, will ich nicht unangezeigt lassen.

- a) Man setzt die Anzahl der Stimmen feste.
- ß) Man ersünnet eine Harmonie von etlichen Tacten, die aus so vielen Stimmen besteht, als man zum Canon festgesetzt hat.
- γ) Die Stimmen müssen so viel als möglich, im Metro verschieden seyn.
- δ) Ist man damit fertig, so bringet man diese verschiedenen Stimmen, wovon eine jede einen besondern Satz, oder ein Thema ausmachet, alle nacheinander auf eine Notenzeile, wobey es einerley ist, ob diese oder jene Stimme den Canon anhebet. Doch muß man sie dergestalt nach einander setzen, daß die Gesetze der Harmonie nicht dabey leiden, z. E. daß, wenn die zweyte Stimme eintritt, man die erste mit der dazu bequemsten Stimme den Canon fortsetzen läßt, daß keine leere oder ungeschickte Gänge zum Vorschein kommen. Denn was vielstimmig wohl zusammenklingt, kann vereinzelt sehr schlecht ausfallen. Ist dieses geschehen, so zeigt man den Eintritt der Folgestimme durch ein gewisses Zeichen bey den gehörigen Noten an, und damit ist der Canon fertig.

NB. In Ansehung der Harmonie, so finden alle nur mögliche gute Harmonien, consonirende und dissonirende, in einem Canon von dieser Art Platz, weil die Intervallen durchgehends einerley bleiben.

NB. Wenn der Canon zum Singen seyn soll, so muß der Umfang der höchsten und tiefsten Stimme sich nicht leicht über eine Decime erstrecken.

Exempel.

Den Stof zu einem vierstimmigen Canon im Einklang von dieser Art, siehet man bey Fig. 111; und bey Fig. 112 ist derselbe, nach der gewöhnlichen Art, auf einer Notenzeile zu Papier gebracht worden. Um der vorübergehenden Anmerkung von (D) ein Genüge zu thun, ist zuvörderst die erste, zweyte und vierte Stimme der Grundcomposition, zuletzt aber die dritte eingeführt worden. Wer will, kann auch mit der zweyten Stimme zuerst eintreten, hernach die erste; alsdenn die dritte, und endlich die vierte nachfolgen lassen. Wer den Canon in eine ordentliche vierstimmige Partitur setzen will, wird befinden, daß sich zwar die Stimmen wechselseitig übersteigen; und bald diese, bald jene, die höchste, tiefste, oder die beyden mittelften Stimmen hat. Es bleiben aber allezeit die Intervallen einerley, und bey jeder Wiederholung kommt die Harmonie in keiner andern Gestalt zum Vorschein, als wie sie bey Fig. 111. entworfen worden. Man muß sich aber NB. bey dem Eintritt der Stimmen nicht irren, und solche nicht in der Octave nehmen. Es ist in diesem Stücke ein großer Unterschied zwischen dem Einklange und der Octave.



Sechstes Capitel.

Von der Verfertigung einer Fuge.

§. I.

Man versteht durch Fuge ein musikalisches Stück, dessen Hauptsatz nach gewissen Regeln, vermittelst der Nachahmung und Versekung, im gebundenen Styl, durchgearbeitet wird. Ich sage im gebundenen Styl; weil in einer Fuge alle und jede Dissonanzen nicht allein gehörig, ohne Verwechselung der Partien, aufgelöst, sondern

sondern auch gehörig vorbereitet, und nicht frey angeschlagen werden müssen.

§. 2.

Da eine Fuge mit zweyen, dreyen, vier und mehrern Stimmen gesetzt werden kann: so entstehen daher zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen.

§. 3.

Sowohl in der zwey- als mehrstimmigen Fuge sind folgende fünf Stücke zu beobachten.

- 1) Der Hauptsatz, sonst Thema, Vorsatz, Subject, oder Führer genannt. So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebt.
- 2) Der Nachsatz, sonst Gefährte genannt. So heißt die ähnliche Wiederholung des Hauptsatzes in einer andern Stimme, mit veretzten höhern oder tiefern Klängen.
- 3) Der Widerschlag, oder die Repercussion. So heißt die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte sich zwischen den verschiedenen Stimmen wechselsweise hören lassen.
- 4) Die Gegenharmonie. So heißt diejenige Composition, die dem Fugensatz in den übrigen Stimmen entgegen gesetzt wird.
- 5) Die Zwischenharmonie. So heißt diejenige Composition, mit welcher währendem Schweigen des Fugensatzes, zwischen den verschiedenen Repercussionen, gearbeitet wird.

§. 4.

Man läßt es öfters nicht bey einem Hauptsatz bewenden; sondern führet ihrer mehr zugleich in einem Stücke durch. Hieraus entsteht der Unterschied in einfache und vielfache Fugen.

Einfach heißt diejenige Fuge, die nur Einen Hauptsatz hat.

Vielfach heißt diejenige Fuge, die zweyen, drey und mehrere Hauptsätze hat. Insgemein sagt man, eine Fuge mit zwey, oder drey Subjecten zc. ingleichen eine Fuge mit einem Gegensatz, um eine Doppelfuge anzuzeigen; eine Fuge mit zweyen Gegensätzen, um eine Fuge mit drey Subjecten anzuzeigen, u. s. w.

Erstlich

Erstlich.

Von der Beschaffenheit eines Fugensatzes oder vom Führer.

S. 5.

Nicht alle Sätze sind zu einer guten Fuge geschikt, und mancher Satz schickt sich wiederum besser zu einer Fuge für die Geige und Flöte, als zu einer Fuge für die Singstimme, das Clavier, die Orgel, u. s. w. Mancher schickt sich besser zu einer zwey- als dreystimmigen Fuge, u. s. w. Wenn man also bey Erfindung eines Satzes auf die Beschaffenheit und Eigenschaft desjenigen Werkzeuges, und auf die Anzahl der Stimmen, wofür man setzt, insbesondere zu sehen hat: so muß man überhaupt, man setze für ein Instrument, und so viele Stimmen man wolle, auf folgende zwey Stücke Acht haben:

- 1) auf die Länge, und
- 2) auf die Melodie.

S. 6.

Was die Länge des Fugensatzes betrifft, so ist dieselbe zwar willkürlich. Um die rechte Länge aber zu treffen, muß man auf das Zeitmaaß Acht haben. Je langsamer selbiges ist, desto weniger Tacte soll der Satz begreifen, und je lebhafter selbiges ist, desto mehrere Tacte kann derselbe haben. Eine lange Reihe leerer und von Harmonie entbloßter Töne, wird in einem trägen Zeitmaaß dem Gehör eckelhaft. Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederhohlet werden. Je öfter sie aber wiederhohlet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu überhören, und die verschiedenen Wiederschläge desselben in allen, der guten Modulation zu Folge angebrachten, Versetzungen und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen: so läuft der Fugist, wenn er aus dem Stegereif arbeitet, nicht Gefahr, selbigen aus den Gedanken zu verlieren, und alsdenn allerhand zerstreute und ausschweifende Einfälle zu Markte zu bringen, bevor er ihn wieder findet. In allen beyden Fällen aber, er arbeite aus dem Stegereif, oder auf dem Papier, wird

wird er den Satz bequemer und deutlicher durcharbeiten können. Kurz, wie man die Schönheit einer Fuge nicht aus ihrer Länge beurtheilen kann: so hängt die Güte eines Fugensatzes auch nicht von seiner Länge ab. Man kann unterdessen nicht eigentlich bestimmen, wie viele Tacte ein Fugensatz haben soll. Die Veränderung, die Seele der Musik, würde dabey verlieren. So viel aber ist gewiß, daß ein Fugensatz alsdenn lang genug ist, wenn er einen deutlichen vollständigen Gedanken in sich faßt. Hiezu braucht man nicht allezeit ein halb Duzend Tacte. Es kann dieses nach Beschaffenheit in einem oder zweien Tacten geschehen. In Eingefügen bestimmt die Beschaffenheit des Textes gewissermaßen die Länge des Fugensatzes.

§. 7.

In Ansehung der Melodie, so muß selbige so simpel als möglich seyn, und selbige im geringsten nicht mit Vorschlägen aus der galanten oder freien Schreibart verbrämnet werden. Dergleichen Auszierungen gehören gar nicht in die Fuge, wo man eine männliche und starke Harmonie zum beständigen Augenmerke haben muß. Wer sich in der contrapunctischen Schreibart und in der canonischen Nachahmung genugsam geübet hat, und gute Fugenmuster studiret, wird keine Mühe haben, diejenige Art des Gefanges, die der Fuge zukommt, gehörig einsehen zu lernen. Es müssen Melodien seyn, wozu eine abwechselnde Harmonie gehöret, und die die übrigen Stimmen nicht unwirksam seyn lassen. Es müssen allerhand harmonische Figuren und Rückungen dazugegen angebracht werden können. Er muß zur engen canonischen Nachahmung geschickt seyn. Auf was für eine Art wird ein solcher Satz erfunden? Man erfinde einen schönen Canon; so ist der Fugensatz erfunden.

§. 8.

Die Melodie soll ferner binnen dem Umfang einer Octave enthalten seyn, damit in den verschiedenen Stimmen, worinnen der Wiedererschlag geschieht, genugsamer Platz zur Wiederholung und Versekung desselben sey, und, wenn es in Eingefügen ist, der Sänger mit dem ordentlichen Umfange seiner Stimme zureiche. Man findet gute Fugen über Sätze, die nicht einmal den Raum einer Terz oder Quarte überschreiten.

§. 9.

Wie man die Melodie nicht auf einem unbequemen Tone abbrechen muß: so ist gegentheils zu verhüten, daß der Absatz derselben mit keinem förmlichen Schlusse begleitet werde; indem die Ruhestellen nicht eher, als am Ende der Fuge, Statt finden. Sind die Gedanken so beschaffen, daß sie sich zu einem ordentlichen Schlusssatz neigen, und man selbigen nicht gerne vermeiden kann: so muß entweder der Gefährte so fort auf dem Schlusspunct eintreten; oder es muß dieser Schluß, vermittelft melodischer Kunstgriffe, durch den Zusatz einiger Noten, bey geschwindem Ablegen von derjenigen, worauf der Schlusspunct fällt, gleichsam versteckt werden.

§. 10.

Es ist endlich einerley, in was für einem Tacttheile der Führer anhebt. In Singefugen hängt dieses von der Beschaffenheit des Metri ab. Er soll aber allezeit auf einem guten Tacttheile schliessen. Nur in der Mitte der Fuge, wenn eine Stimme etwann pausiren soll, und der Einschnitt nicht in einen guten Tacttheil kann gebracht werden, weil es etwann in Singefugen ein gewisser Klangfuß nicht erlaubt, oder weil etwann sonst eine Dissonanz resolviret werden muß, kann diese Regel eine Ausnahme zu lassen. Es versteht sich aber, daß die übrigen Stimmen immer dagegen fortgehen, und ihren Weg weiter nehmen müssen.

§. 11.

Der Herr Capellmeister Scheibe drückt sich über die Beschaffenheit eines Fugensatzes, in seinem Critischen Musikus, folgendergestalt aus:

a) Der Hauptsatz einer Fuge soll kurz und leicht seyn, damit man ihn sofort im Gedächtnisse behalten könne.

b) Er soll von allen unnatürlichen, weiten und hüpfenden Sprüngen entfernt seyn; so wie er auch weder allzuhoch, noch allzutief seyn, und nur selten den Raum einer Decime überschreiten soll.

c) Er soll ferner die Tonart richtig anzeigen, aus der die Fuge gehen soll; und dieserwegen müssen auch darinnen alle außerordentliche, fremde, oder auch die Haupttonart ganz verändernde Gänge oder Ausweichungen gänzlich vermieden werden.

d) So

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 307

- d) So soll man sich auch der im freyen Styl sonst gewöhnlichen Art, die große Tonart in die kleine zu verändern, und wieder in die große hernach zurückzukehren, gänzlich enthalten.

Zweytens.

Von der Einrichtung des Gefährten.

S. 12.

Der Gefährte ist, wie gesagt, nichts anders, als eine ähnliche Wiederholung des Führers in einer versetzten Tonart. Zur Erhaltung dieser Aehnlichkeit ist nicht genung, daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in Ansehung der Figur und Geltung gleich gemacht werden (1); daß kein Modus mit dem andern vertauschet, und aus einem harten nicht ein weicher gemacht werde (2); daß eben diejenige Tactart in beyden Sätzen verbleibe; und daß alle darinnen etwann vorkommende Pausen und übrige Figuren nachgeahmt werden. Es gehört hauptsächlich zur Aehnlichkeit der Wiederholung, daß die Intervallen, die im Führer gewesen, auch im Gefährten, und zwar in eben derjenigen Proportion erscheinen, z. E. daß an demjenigen Orte der Melodie, wo der Führer einen halben Ton, oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte, oder Quinte, u. s. w. gehabt, der Gefährte ebenfalls einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quarte oder Quinte haben müsse; und, daß wenn diese Terz im Führer groß gewesen, sie ebenfalls im Gefährten groß seyn müsse, u. s. w. Das heißt: Der Gesang des Gefährten muß dem Gesange des Führers ähnlich gemacht werden.

1. Anmerkung.

In Ansehung der Figur und Geltung der Noten. Diese hat man die Erlaubniß zu verändern zum Anfange eines Gefährten, doch nur auf der allerersten Note; die man um die Hälfte ihres Behrths entweder verringern, oder vermehren kann, um desto unvermutheter einzutreten.

2. Anmerkung.

Daß kein Modus mit dem andern vertauschet werde. Die Vertauschung des Modi findet nicht eher Statt, als bis der

Führer selbst in eine andere Tonart, nämlich aus einer harten in eine weiche, oder umgekehrt, aus einer weichen in eine harte ausweicht, da alsdenn der Gefährte auf eine ähnliche Art versetzt und nachgeahnet werden muß. In dem Artikel vom Wieder-
schlage wird hiervon mehrers gelehret werden.

3. Anmerkung.

Unter allen in einem Haupttone enthaltenen (Octaven) sind keine andere, als die Oberquinte oder Unterquarte, ingleichen die Unterquinte oder Oberquarte dieses Haupttons, in welchen der Gefährte dem Führer mit mehrer Ähnlichkeit nachfolgen könne. Z. E. Wenn der Führer in C dur ist, so sind keine andere Töne, als G oder F dur geschickter, den Gefährten anzunehmen. Wenn der Führer in A mol ist, so sind keine Töne geschickter, als E oder D mol den Gefährten anzunehmen. Es findet aber die Versetzung des Fugensatzes in die Unterquinte oder Oberquarte nur in der Mitte einer Fuge Platz. Zum Anfange, in der ersten Repercussion sind keine andere Töne und Tonarten, als die Octave des Haupttons und der Dominante zum wechselweisen Gebrauch des Führers und Gefährten erlaubt.

S. 13.

Da jede Octave aber aus zweien ungleichen Hälften besteht, wovon die Quintenhälfte, z. E. in C dur
im Aufsteigen c d e f g,
oder im Absteigen g f e d c,
fünf Stufen enthält; da hingegen die Quartenhälfte, z. E. in C dur
im Aufsteigen g a h c
oder im Absteigen c h a g
nur vier Stufen enthält: so geschieht es zu Folge den Gesetzen der Modulation, daß die Ähnlichkeit der Melodie hin und wieder eine kleine Veränderung erdulden muß, damit die Natur der Haupttonart, worinnen die Fuge ist, nicht beleidigt werde, und keine fremde und ihr uneigene Tonart zum Vorschein komme. Nebst der Ähnlichkeit des Gesanges muß also auch auf die Gesetze der Modulation gesehen, und wenn selbige unter einander in Collision gerathen, die Ähnlichkeit-

lichkeit allezeit der gesetzmäßigen guten Modulation aufgeopfert werden.

§. 14.

Mit was für einem Tone auch ein Fugensatz anfängt: (es soll aber der Anfang entweder mit der Octave oder der Dominante des Haupttons; selten mit der Medianten gemacht werden;) so wird die Modulation des Haupttons entweder unverändert bis zum Schlusse beibehalten; oder es lenket sich selbige, wenn die Haupttonart genugsam angezeigt ist, beim Schlusse nach der Dominante hin.

Im ersten Falle, wenn die Modulation im Haupttone verbleibet: so braucht, nach geschehenem gehörigen Anfange, nur der Fugensatz von Note zu Note, dem Gesange gemäß, in die Tonart der Dominante versetzt zu werden.

In dem andern Falle, wenn sich die Modulation nach der Dominante hinwendet: so muß der Gesang, zur Verhütung einer fremden Modulation, sehr oft am Ende verändert, und derselbe vermittlest der Vertauschung eines Intervalls, in den Hauptton wieder zurückgeführt werden. Diese Vertauschung geschieht auf zweyerley Art:

a) Durch Ueberschlagung einer Stufe. Dieses geschieht in der größern Hälfte, oder in der Quintenhälfte der Octave.

β) Durch Wiederholung ebenderselben Stufe. Dieses geschieht in der kleinern Hälfte, oder in der Quartenhälfte der Octave.

Man muß bey dieser Vertauschung allezeit eher auf das folgende, als auf das vorhergehende sehen, um sich in der Wahl der Intervallen bey dieser Vertauschung nicht zu irren. Das Ueberschlagen einer Stufe wird sonst auch Erweiterung; und die Wiederholung eine Einschränkung des Gesanges genennet.

Vermittlest dieser Vertauschung aber geschieht, daß ein Einklang zur Secunde; eine Secunde zur Terz; eine Terz zur Quarte; eine Quarte zur Quinte; eine Quinte zur Sexte; eine Sexte zur Septime; eine Septime zur Octave; und umgekehrt, daß eine

310 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

Octave zur Septime; eine Septime zur Sexte; eine Sexte zur Quinte; eine Quinte zur Quarte; eine Quarte zur Terz; eine Terz zur Secunde, und eine Secunde zum Einklange werden kann.

Es wird alles dieses bald mit Exempeln faßlicher gemacht werden.

§. 15.

Einige Fugenlehrer haben die Gewohnheit, folgende Täfelchen zur Einrichtung des Gefährten in der Fuge, vorzuschlagen.

a)
Im Durton. $\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c} c & d & e & f-g & g & a & h & c \\ g & a & h & c & c & d & e & f-g \end{array}$ Octave des Haupttons.
Octave der Dominante.

Man sieht daraus, daß das g dem c; das a dem d, u. s. w. antworten soll.

β)
Im Molton. $\begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c} a & g & f & e & e-d & c & h & a \\ e & d & c & h-a & a & g & fis & e \end{array}$ Octave des Haupttons.
Octave der Dominante.
f

Man sieht daraus, daß das e dem a; das d dem g, u. s. w. antworten soll. Diese Täfelchen nun läßt man in alle übrige harte und weiche Tonarten übersehen. Wären selbige auf alle mögliche Fälle anzuwenden: so könnte man ihren Inhalt auf eine deutlichere, und auf beyde Tonarten sich zugleich beziehende Art, folgendermaßen mit Ziffern vorstellen:

Octave des Haupttons. $1 \mid 2 \mid 3 \mid 4-5 \mid 6 \mid 7 \mid 8$
Octave der Dominante. $5 \mid 6 \mid 7 \mid 8 \mid 2 \mid 3 \mid 4-5$

Hieraus könnten nun folgende allgemeine Regeln gezogen werden.

1) Daß die Secunde und Sexte einander antworten. Z. E.
In einer Fuge in C dur hat der Führer d: so nimmt der Gefährte a; und umgekehrt, wenn der Führer a hat: so nimmt der Gefährte d.

2) Daß die Terz und Septime einander antworten. Z. E.
In einer Fuge in c dur hat der Führer e: so nimmt der Gefährte h; und umgekehrt, wenn der Führer h hat, so nimmt der Gefährte e.

3) Daß

VI. Capitel. Von der Verfertiung einer Fuge. 311

3) Daß die Quarte und Quinte dem Haupttone antworten; und umgekehrt, daß der Hauptton sowohl der Quarte als Quinte antwortet. Z. E. in der vorhergehenden Fuge hat der Führer c: so kann der Gefährte entweder f oder g nehmen; und umgekehrt, wenn der Führer f oder g hat: so nimmt der Gefährte c.

Es trägt sich aber zu, daß oft die Terz mit der Sexte; die Quinte mit der Secunde, u. s. w. beantwortet werden muß. Folglich ist der Gebrauch der vorhergehenden Tabellen sehr eingeschränkt; wenigstens bey unsern heutigen zwoen Tonarten.

Fig. 129. Tab. VII. Fig. 132.
0 5. 223. 3. 13 + 17.

§. 16.

Man merke iko folgende aus der Beschaffenheit der zwo Octaven hälften fließende Hauptregeln in Absicht auf die erste und letzte Note des Führers und Gefährten.

1) Die Haupttonsnote und Dominante müssen allezeit einander antworten, sowohl auf der ersten als letzten Note des Fugensatzes.

2) 5. 220. 3. 17.

Hebt also der Führer mit der Octave des Haupttons an: so hebt der Gefährte mit der Dominante an. Zum Exempel, wenn in dem Tone c dur die Fuge mit c anhebet: so hebt der Gefährte mit g an.

Wenn der Führer mit der Haupttonsnote schließt: so schließt der Gefährte mit der Dominante. Z. E. wenn in dem Tone C dur der Fugensatz mit c schließt: so schließt der Gefährte mit g.

Wenn der Führer auf der Dominante anhebet: so hebet der Gefährte mit der Octave des Haupttons an. Z. E. wenn in dem Tone C dur die Fuge mit g anhebt: so hebet der Gefährte mit c an.

Wenn der Führer mit der Dominante schließt: so schließt der Gefährte mit der Haupttonsnote. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit g schließt: so schließt der Gefährte mit c.

Man sehe Fig. 113, wo der Führer mit der Haupttonsnote anfängt, und mit der Dominante schließt; und Fig. 114, wo der Führer mit der Dominante anfängt, und mit der Octave des Haupttons schließt.

2) Die

372 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

2) Die Terz des Haupttons und der Dominante müssen auf der ersten und letzten Note eines Fugensatzes einander antworten.

Diese Regel ist nicht so allgemein, wie die vorhergehende, und kann, nach Beschaffenheit der Umstände, ihre Ausnahme leiden. Indessen fließet aus derselben folgendes:

Wenn der Führer auf der Terz einer Tonart anhebt: so folget der Gefährte auf der Terz der Dominante nach. Z. E. wenn in C dur die Fuge mit e anfängt: so machet der Gefährte mit h seinen Anfang. Man sehe Fig. 115 und 116.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante schließt: so schließt der Gefährte auf der Terz des Haupttons. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h schließt: so schließt der Gefährte mit e. Man sehe Fig. 117. und 118.

Wenn der Führer auf der Terz der Dominante anhebt: so hebt der Gefährte auf der Terz des Haupttons an. Z. E. wenn in C dur der Führer mit h anhebt: so hebt der Gefährte mit e an. Man sehe Fig. 119. und 120.

Wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt: so schließt der Gefährte mit der Terz der Dominante. Z. E. Wenn in C dur der Führer mit e schließt: so schließt der Gefährte mit h. Man sehe Fig. 121. und 122.

Anmerkung.

Wenn der Anfang einer Fuge mit der Terz des Haupttons selten geschehen soll: so darf mit der Terz der Dominante, das ist mit der Septime, noch seltener angefangen werden. Angehende Fugensetzer müssen mit keinem andern Intervalle, als mit der Octave des Haupttons, oder der Dominante anfangen; und so gar die besten Fugen der größten Meister haben keinen andern Anfang. Zu männlichen und ernsthaften Fugen ist auch kein Anfang bequemer. In Absicht auf den Schluß des Führers, so sind keine Töne, als die Octave des Haupttons, die Dominante; die Terz des Haupttons, und die Terz der Dominante, dazu geschickter.

schickter. Alle übrigen Absätze, als der mit der Secunde, Quarte oder Sexte des Haupttons sind außerordentlich, und sind von keinem angehenden Fugenseher zu gebrauchen.

§. 17.

Was vorher von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante, in Ansehung der ersten und letzten Note eines Fugensatzes gesagt worden, gilt auch in der Mitte desselben bey einem Sprunge von der Dominante in den Hauptton, oder umgekehrt, von dem Hauptton auf die Dominante, wofern nicht andere Ursachen diese Uebereinstimmung in der Mitte verhindern, und den Gefährten nöthigen, die Haupttonsnote mit der Quarte, und die Dominante mit der Secunde des Haupttons zu beantworten.

Anmerkung.

Alle bisher gegebne Regeln von der Einrichtung des Gefährten, gehen erstlich nur den Gefährten in einer einfachen Fuge; und hernach nur den ersten Satz in solchen Doppelfugen an, wo der zweyte Satz u. nicht erst für sich allein ausgearbeitet wird, sondern dem ersten Satze sogleich auf dem Fuße nachfolget. Denn der zweyte Satz richtet sich bloß nach den Gesetzen, die ihm derjenige doppelte Contrapunct auferlegt, nach welchem er entworfen ist. Doch kann auch hiebey eine Ausnahme vorkommen. Denn wenn der erste Satz eine kleine Veränderung hin und wieder erdulden muß: so kann solches sich auch, der Harmonie wegen, mit dem zweyten ereignen. Am besten ist es, daß der erste Satz zu einer Doppelfuge so erfunden, und gebildet wird, daß er, ohne Veränderung der Ähnlichkeit, kann versetzt werden.

Hier folgen nunmehr allerhand Exempel.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 123. Der Führer endigt sich auf der Sechszehnteilnote e. c. im zweyten Tact kurz vor dem Eintritt des Gefährten, und folglich in der Terz des Haupttons, welcher vom Anfang bis zum Ende, in Ansehung der Modulation, ununterbrochen beybehalten wird. Nun heißt die Regel; 1) Daß, wenn

der Führer in der Octave des Haupttons anhebt, der Gefährte mit der Dominante anheben soll; und 2) wenn der Gefang im Haupttone verbleibt, der Gefährte nur von Note zu Note in die Tonart der Dominante versetzt zu werden; und 3) wenn der Führer mit der Terz des Haupttons schließt, der Gefährte mit der Terz der Dominante endigen muß. Alles dieses ist also bey dem Gefährten in Obacht genommen worden. Der Hauptton c wird mit der Quinte g beantwortet, und alle darauf folgende Intervalle sind mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen, in einer völlig ähnlichen Fortschreitung, bis zum Schlusspuncte nachgemacht worden. Noch ist der bey dem Sechzehnthel f, kurz nach dem Eintritt des Gefährten, anfangende nach dem Contrapunct in der Octave umkehrbare Gegensatz, zu merken.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 124. Es kommen bey der Einrichtung des Gefährten zu dem allhier vorhandenen Führer zwei Regeln in Collision. Die 1te ist: daß der Sprung von der Haupttonsnote in die Dominante mit dem Sprunge von der Dominante in die Haupttonsnote beantwortet werden muß. Die 2te ist: daß, wenn die Modulation des Führers unverrückt im Haupttone bleibt, der Gefährte nur von Wort zu Wort braucht in die Tonart der Dominante versetzt zu werden. Wenn man dieses letztere thäte, und den Gefährten folgendergestalt einrichtete:

a e. f e d | c d e cet.

so geschähe zwar der zweyten Regel ein völliges Genüge; aber nicht der ersten, vermittlest welcher die Anfangsnoten d — a nicht mit a — e, sondern mit a — d beantwortet werden müssen. Nichtete man sich aber bloß nach der ersten Regel, und suchte nach diesem regelmäßig geschriebnen Anfange, die Ähnlichkeit des Gefanges in der Folge gänzlich beyzubehalten: so würde die Modulation nach G mol hingeleitet, und dadurch die zweyte Regel beleidiget werden, vermittlest welcher selbige mit der Tonart der Dominante a geschehen muß. Es wäre also falsch, den Gefährten folgendergestalt zu setzen:

a d. es d c | b c d cet.

VI. Capitel Von der Verfertigung einer Fuge. 315

Um beyden Regeln genung zu thun, richtet man den Anfang nach der ersten Regel, und die Folge nach der zweyten ein, und setzet

a d. f e d | c d e

anstatt

a e. f e d | c d e

oder anstatt

a d. es d c | b c d

Der halbe Ton b a im Führer wird dadurch gehörig durch f e im Gefährten beantwortet.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 125. Nach der Regel von der Modulation sollte der Gefährte folgendergestalt kommen:

e c c | g. fe f a g f | e

Weil aber die Regel von der Uebereinstimmung der Hauptnote und Dominante zum Anfange, in der Mitte bey einem Sprunge, und zum Schluß des Fugensatzes, der vorhergehenden Regel widerspricht: so müssen diese beyde Regeln einander verglichen werden, welches geschieht, wenn f — c mit c — f beantwortet wird. Das übrige bleibt hernach, und die Regel der Modulation wird im geringsten nicht beleidiget.

Anmerkung

Sowohl in dem Exempel bey Fig. 125, als in denen bey Fig. 124, und 123 tritt der Gefährte in einem andern Tacttheile ein, als der Führer. Aber, da diese Tacttheile nicht innerlich, sondern nur äußerlich von einander unterschieden sind, indem der Bierviertelact allhier aus zween guten Tacttheilen besteht, so kann eine im ersten Vierteltheile gehörte Note, so gut auf dem dritten Vierteltheile, als eine in dem zweyten Vierteltheile gehörte Note, auf dem vierten wiederhohlet werden. Es findet also keine Nachahmung per arsin & thesin allhier Statt. Man bemerket annoch in diesen dreyen vorhergehenden Exempeln den Rhythmus, der bey Fig. 123 ein Vierer, bey Fig. 124, ein Sechser und bey Fig. 125

316 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

wieder ein Vierer ist. Der Gefährte tritt allenthalben auf dem Abschnitt des Rhythmus ein.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 126. Der Sprung, den hier die Octave der Hauptnote in die Unterquinte thut; wurde bey den Alten deswegen verboten, weil er die Tonart ungewiß macht. In der That zeigt der hier vorhandne Führer nicht die Tonart d dur, sondern vielmehr g dur an; und man merkt es erst bey dem Eintritt des Gefährten, wo man zu Hause ist. Dergleichen Ausnahmen von der Regel, können nur von Meistern vorgenommen werden, und Anfänger thun wohl bey der Regel zu bleiben, welche einen deutlichen und die Tonart gehörig anzeigenden Fugensatz erfordert.

Fünftes Exempel.

Man sehe Fig. 127. Aus der Terz d — h im Führer, wird im Gefährten die Secunde g — fis. Dieser Fall ist deswegen desto mehr zu merken, weil einige Musiklehrer die Regel geben wollen, daß die Terz allezeit eine Terz bleiben, und in kein ander Intervall verwandelt werden müsse. Um übrigens annoch die Richtigkeit des Gefährten auf die Probe zu stellen, so nehme man auf einen Augenblick anstatt der Haupttonsnote g die Secunde derselben, nemlich a an, als:

a fis h | cis d g cet.

Da ist der Gesang auf die ähnlichste Art nachgeahmet, indem die Terz d — h alsdenn in die Terz a — fis verwandelt wird. Da aber das a nicht Statt findet, indem, der vornehmsten Regel zu Folge, die Dominante schlechterdings und ohne alle Ausnahme, mit der Haupttonsnote beantwortet werden, und also g anstatt a genommen werden muß: so siehet man leicht, daß der Terzengang des Führers, zu einem Secundengang im Gefährten werden müsse.

Sechstes Exempel.

Man sehe Fig. 128. Der ganze Ton g — f, womit der Führer anhebt, wird allhier mit dem halben Ton c — h im Gefährten beantwortet. Die Alten nannten dieses, wenn ein ganzer Ton

Ton in einen halben, und umgekehrt ein halber Ton in einen ganzen verwandelt wurde, ein mi gegen fa, und solches war bey ihnen diabolus in musica. Aber wie soll hier der Führer g — f anders als mit c — h beantwortet werden? Vermuthlich hätte man im Führer einen Gang vermeiden sollen, der nicht bequem im Gefährten nachgeahmet werden konnte. Aber man wollte ihn, vermuthlich aus andern Ursachen, beybehalten, und da mußte man den Gefährten so einrichten, wie es am thulichsten war. Hätte man das g — f wollen völlig nachahmen: so hätte der Gefährte mit d — c anfangen müssen. Dieses aber war wider die vornehmste Regel. Nur in der Mitte, bey stufenweisen Fortschreitungen, ist die Beantwortung der Dominante mit der Secunde des Haupttons zugelassen. Mit c — b konnte das g — f auch nicht beantwortet werden. Die Modulation wäre, anstatt nach der Quinte g zu gehen, in die Quarte f gerathen. Das g — f mit cc zu beantworten, wäre nach der Regel und vollkommen richtig gewesen. Allein diese Verwandlung der Secunde in einen Einklang, kam dem Verfasser bey diesen geschwinden Noten vermuthlich zu trompetermäßig vor. Da er also aus vielen Uebeln wählen mußte: so wählte er das geringste, und zog das c — h dem d — c, dem c — b und dem c — c vor.

Siebentes Exempel.

Man sehe Fig. 129. Man bemerkt in diesem Fugensatz die Ausweichung des Gesanges in die Tonart der Dominante. Da der Gesang so beschaffen ist, daß er ohne die geringste Veränderung im Gefährten kann nachgeahmet werden: so ist solches auch allhier geschehen. Daß man den Gefährten aber auch auf folgende Art hätte machen können:

— c c c h e | a. a a h | c

ungleichen

— c c c h d | g. g a h | c

Es ist daraus zu erweisen, weil, wenn diese in Buchstaben verzeichneten Sätze zum Führer genommen worden wären, der Gefährte

318 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

auf keine andere Art, als so wie der Führer bey Fig. 129 beschaffen ist, nemlich:

— g g g e a | d. d e fis | g

dazu hätten können gemachet werden.

Achtes Exempel.

Man sehe Fig. 130. Der Führer fängt in der Terz des Haupttons an, und lenkt sich bey'm Schluß nach der Dominante zu. Der Gefährte beantwortet den Anfang mit der Terz der Dominante, und führet bey'm Schluß die Modulation in den Hauptton zurück. Hätte man das c — e — fis zu beantworten, g — h — cis im Führer genommen: so wäre die Modulation vollkommen nachgeahmet worden. Da aber die Ausweichung in d nur dem Tone c dur fremde ist, und wenn der eine Satz in die Tonart der Dominante schließt, der andere selbigen in den Hauptton zurücke bringen muß: so wäre die Modulation falsch gewesen. Der Gang also, der den Führer nach dem G dur hinlenket, muß durch Veränderung der Fortschreitung im Gefährten dergestalt geordnet werden, daß der Gesang wieder den Hauptton erreicht. Dieses geschieht, wenn die Melodie eingeschränkt, und die Terz c — e in die Secunde g — a verwandelt, und darauf das fis mit dem h beantwortet wird. Hiervider wird mehr als jemahls von denienigen verstoßen, die, weitgefehlt daß sie die Regeln des Gefährten kennen sollten, nicht einmahl die Gesetze der Modulation verstehen.

Neuntes Exempel.

Man sehe Fig. 131. Der Gefährte fängt, wie in dem vorigen Exempel, die Antwort mit der Terz der Dominante an. Die Melodie leydet in selbigem an drey Orten eine kleine Veränderung. Die Quinte c — g wird nicht mit der Quinte g — d, sondern mit der Quarte g — c beantwortet; die Secunde h — c wird in die Terz e — g; und die Quarte d — a in die Quinte a — d verwandelt. Die beyden letztern Veränderungen fließen aus der erstern, vermittlest welcher die Quinte c — g in die Quarte g — c verwandelt wird, und die Ursache dieser Verwandlung ist die Regel von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und der Dominante

VI. Capitel. Von der Verferti gung einer Fuge. 319

minante bey einem Sprunge. Indessen könnte, mit einer Ausnahme wider diese Regel, der Gefährte auch wohl auf folgende Art zugelassen werden:

h — a — g — d — fis — g.

Es wäre aber alsdenn nöthig, die Fortschreitung zu unterbrechen, um nicht in d dur, als eine dem Ton c dur fremde Ausweichung, zu gerathen, und müßte man den Rest folgendergestalt zu setzen:

g — d e — f — e — d c — h

Zehntes Exempel.

Man sehe Fig. 132. Die Terz des Haupttons wird allhier mit der Secunde der Dominante beantwortet. Wer sich an das mi gegen fa stößet, welches zwischen der vierten Note f im Führer, und dem h im Gefährten entsteht, muß den Gefährten auf folgende Art setzen:

h | a — h — c — c — f g — a | d — e — f — e

Daß es ein Fehler wider die Regel der Modulation seyn würde, auf folgende Art den Gefährten einzurichten:

h | a — h — c — d — g a — h | e — fis — g — fis

ist annoch nöthig, erinnert zu werden.

Elftes Exempel.

Man sehe Fig. 133. In diesem Exempel ist erstlich die in die Quarte d — g veränderte Terz a — c zu merken; wozu die zwente Note d im Gefährten, als womit die Dominante a zuvor regelmäßig beantwortet wird, Anlaß giebt. Denn hätte man anstatt dieses d ein e genommen, nemlich:

a — e — g | fis e — f — e

so wären alle Fortschreitungen des Gefährten den Fortschreitungen des Führers völlig ähnlich geworden. Es hätte aber die allererste Regel von der Uebereinstimmung der Haupttonsnote und Dominante dabey gelitten. Nun scheint es zwar, als wenn, anstatt der dritten Note g im Gefährten, auch hätte können ein f genommen, und derselbe folgendergestalt eingerichtet werden;

a | d — f — e d — es | d

So würde nemlich der Dominante a, womit der Führer schliesset, die Haupttonsnote d den Regeln gemäß geantwortet haben. Allein so wäre der Gesang des Gefährten nach der Quarte, nemlich ins g mol hingerathen. Der Führer schliesset zwar in die Dominante a, allein mit einem Schlusse, der auf den Hauptton d, nicht aber auf die Tonleiter von a mol sein Absehen hat. Da nun der Gefährte in die Tonart a versetzt werden sollte: so könnte dieser Schluß auf keiner andern Note, als der Note e nachgemacht werden, als welche ihr Absehen auf a mol hat; wenn dieses in der Gegenharmonie gleich nicht offenbar da stehet. Die Eigenschaft der Tonart a mol aber steckt darinnen, und ist sogleich zu entdecken, wenn man sich auf der Schlusspunctsnote e im Gefährten, zum Anfange des vierten Tacts, nur die Harmonie e—gis—h, als welche das selbst Statt finden kann, einbildet. Man hat diese Ausnahme von der Regel: daß die Hauptnote und Dominante allezeit auf der letzten Note einander antworten müssen, in allen ähnlichen Fällen zu beobachten. Wenn man diesem Fugensätze das darinnen befindliche chromatische nimmt, und ihn in das diatonische Geschlecht versetzt: so sieht derselbe folgendergestalt aus:

Führer d a—c—b a
 Gefährte a d—g—f e

und gehört derselbe eigentlich in die aeolische Tonart a zu Hause, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

Führer a e—g—f e
 Gefährte e a—d—c h

Anmerkung

über die chromatischen Fugensätze.

Um den Gefährten zu einem chromatischen Satz zu finden, muß man diesen zupörderst, durch Wegwerfung der kleinen halben Töne, in einen diatonischen Satz verwandeln. Hernach suchet man, nach den bekannten Regeln, der Gefährten in eben solcher diatonischen Fortschreibung dazu, und wenn dieses geschehen: so setzet man im Führer die kleinen

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 321

nen halben Töne wieder zu, und ahmet diese kleine halben Töne in der Leiter des Gefährten auf eine ähnliche Art nach. Z. E. gebe ich folgenden chromatischen Satz in A mol.

a | c — cis — d — dis | e

Hier finden sich zween halbe Töne, die der Tonleiter A mol unci- gen sind, das cis gegen c, und das dis gegen d. Wirft man diese beyden halben Töne weg: so bleibt folgender diatonischer Grundgesang übrig:

a | c — d — | e

Dieser wird nun entweder mit:

e | fis — gis — | a

oder besser, der aeolischen Tonart gemäß, mit:

e | f — g — | a

beantwortet. Nun setze man die beyden Sätze folgendergestalt gegen- einander über:

Führer. a | c — d — | e
Gefährte. e | f — g — | a

Da nun der erste chromatische halbe Ton auf die Stufe c, und der andere auf die Stufe d im Führer fällt: so ahmet man diese beyde kleine halben Töne im Gefährten auf denjenigen Stufen nach, die in selbigem das c und d vorstellen. Diese Stufen sind das f und g im Gefährten, und da kommen alsdenn die beyden Sätze folgendergestalt gegen einan- der zu stehen:

Dux. a | c — cis d dis | e
Comes. e | f — fis g gis | a

Auf diese Weise hat man es mit allen chromatischen Sätzen anzufan- gen, in was für einem Tone es sey, und ob die Intervallen darinnen auf- oder abwärts gehen.

Zwölftes Exempel.

Man sehe Fig. 134. Mit der Melodie sind hieselbst im Ge- fährten verschiedne nöthige Veränderungen vorgenommen worden, damit der Umfang der Tonart nicht möchte überschritten werden.
Marp. Sandbuch. 4. Theil. Et Die

Die Secunde c — d zum Anfange des Führers ist im Gefährten mit dem Einklange g — g verwechselt worden. Wäre nemlich die Fortschreitung alhier nicht abgebrochen worden: so wäre die Modulation des Gefährten ins d dur, und folglich in einen der Tonart c fremden Ton hineingerathen, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:

c | g a h | c cis | d e d cis | d

Hierdurch wäre zwar die völlige Aehnlichkeit der Melodie erhalten; aber ein Fehler wider die Modulation zugleich begangen worden. Noch eins, der im Cdur anfangende Führer lenket sich in der Mitte durch den chromatischen halben Ton fis nach der Dominante hin. Da die Tonart der Dominante und Hauptnote einander antworten müssen: so mußte nothwendig der Gefährte so eingerichtet werden, daß die in der Mitte des Führers vorkommende Ausweichung in die Dominante, durch den Rückgang des Gefährten in den Hauptton beantwortet wurde, so wie, da der Führer sich am Ende wieder in den Hauptton hinlenket, und darinnen schließet, der Gefährte nothwendig sich am Ende in die Tonart der Dominante hinwenden und darinnen schließen mußte; und dieses ist die Ursache, warum die kurz vor dem Ende des Führers vorkommende Secunde g — f in den Einklang c — c im Gefährten ist verändert worden.

Dreizehntes Exempel.

Man sehe Fig. 135. Der Sprung von der Dominante in die Unterseptime wird im Gefährten durch den Sprung der Haupttonsnote in die Untersepte nachgeahmet. Hätte der Gefährte den Sprung der Septime wollen nachahmen: so hätte dieses mit a — b geschehen müssen, und dadurch wäre der Gesang ins d mol hineingerathen, da er gleichwohl ins e mol gehen sollte. Um noch mehr die völlig richtige Anordnung des Gefährten zu prüfen, verwandte man den Septimensprung e — f in die Secundenfortschreitung e — f. Da die Secunde e — f vermöge der vornehmsten Regel des Gefährten, nach welcher die Haupttonsnote und die Dominante auf der ersten Note des Fugensatzes einander antworten müssen, nicht mit h — c, sondern mit a — c beantwortet; und also

also in eine Terz verwandelt werden muß; die Secunde aber in der Umkehrung zur Septime, und die Terz zur Sexte wird: so ist leicht einzusehen, daß wider die Veränderung der Septime in die Sexte nichts eingewendet werden könne.

Vierzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 136. Der Gefährte ist allhier eingerichtet, wie es sich in der Mitte oder am Ende einer Fuge, für die enge canonische Nachahmung, am besten schicket. Hingegen ist keine Ursache vorhanden, welche verhindern könnte, zum Anfang der Fuge, und in den erstern Repercussionen, den Gefährten auf folgende Art, mit einer völlig ähnlichen Gesangsführung, zu setzen.

a h — c — h a | h — e — d | d — c — h — e | a — d — cis |
 d — c — h | a

Es wird in diesem letzten Gefährten, die Hauptnote a aus dem zweiten Tacte des Führers mit der Secunde e aus dem Haupttone beantwortet. Diese Ausnahme wider die bekannte Regel, daß auch in der Mitte die Haupttonsnote und Note bey einem Sprunge einander antworten sollen, findet allhier darum Statt, weil in dem vorhabenden Gefährten in keinen dem Tone d mol fremden Ton ausgewichen, und also der Umfang der Haupttonart nicht überschritten wird; die Regel aber nur darum gegeben ist, um diese Uebertretung zu verhüten. Wenn also eine solche Uebertretung nicht Statt findet: so kann die Regel allezeit einen Augenblick, der Aehnlichkeit der Nachahmung zu gefallen, bey Seite gesetzt werden. Daß in dem bey Fig. 136 befindlichen canonischen Gefährten, die Melodie an zweien Orten eine kleine Veränderung erlitten hat, nemlich 1) zum Anfang, wo die Secunde d — e in den Einklang a a verwandelt wird, und 2) kurz vor dem Ende, da der Führer in die Quarte hinein modulirt, und der Gefährte den Quartensprung d — g mit den Quintensprung g — d beantwortet, giebt der Augenschein.

Fünfzehntes Exempel.

Man sehe Fig. 137. Es ist in diesem Exempel wiederum eine enge canonische Nachahmung vorhanden. Zum Anfange der Fuge muß der Gefährte eigentlich folgendergestalt eingerichtet werden:

ffff | b. ab | d c d a | b. ab | c b c g | a

jedoch noch besser auf folgende Art:

ffff | c. b c | d c d a | b. ab | c b c g | a

Es ist wahr, daß der Anfang des Gefährten mit f — c wider die Regel anstößt. Aber da hierdurch die Regeln der Modulation nicht beleidigt werden; und da die Aehnlichkeit der Nachahmung desto vollkommener ist, als welche in dem ersten, mit Buchstaben ausgedrückten Gefährten, sehr leydet: so würde es sehr pedantisch seyn, die Aehnlichkeit des Gesanges dem Zwange einer Regel opfern zu wollen. Es ist keine Regel ohne ihre vernünftige Ausnahmen.

Genug von der Einrichtung des Gefährten. Wer dieserwegen nicht viele Mühe haben will, erfinde und wähle sich solche Fugensätze, bey denen er keiner, oder wenigstens nicht vieler Veränderungen im Gefährten nöthig hat.

Drittens.

Vom Wiederschlage und dem Verfolge eines Fugensatzes.

§. 1.

Die erste Hauptregel des Wiederschlages ist, daß der Führer und Gefährte wechselsweise zum Vorschein kommen sollen. Doch ist man nur hauptsächlich in der ersten Durchführung des Satzes durch die verschiedenen Stimmen an diese Regel gebunden, und soll in selbiger weder der Führer, noch der Gefährte zweymahl hinter einander erscheinen. Diese Durchführung muß wechselsweise in dem Umfang der Octave des Haupttons und der Dominante geschehen.

§. 2. Die

§. 2.

Die zweite Regel des Widerschlages ist, daß kein Fugensatz, es mag der Führer oder Gefährte seyn, in ebenderselben Stimme zwey oder mehrmahl hintereinander unmittelbar vorkommen darf. Er kann nicht eher in ebenderselben Stimme wieder vorgebracht werden, bevor er in einer andern Stimme vorhergehend gehört worden.

§. 3.

Die dritte Regel des Widerschlages ist, daß, wenn man die erste Durchführung des Satzes vollendet, man selbigen hernach, vermittelt einer geschickten Modulation, in andere Töne nach und nach lenken muß.

§. 4.

Uebrigens ist es einerley, ob man die Fuge im Diskant, Alt, Tenor oder Bass anhebt. Doch in Singefugen ist der Anfang mit den tiefern Stimmen besser, als mit den höhern. Wir wollen die vorhergehenden drey Regeln weitläufiger erklären.

§. 5.

In zweystimrigen Fugen müssen die beyden Stimmen, die ganze Fugac durch, ordentlicher Weise den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen. Doch kann diese Ordnung nach der ersten Durchführung, bey Gelegenheit eines Zwischenfuges, hin und wieder unterbrochen werden, als wo der Fugensatz alsdenn zwar in ebenderjenigen Stimme, die ihn kurz zuvor gehabt, aber doch in einem andern Intervall, das ist in einer andern Octave, wieder hervortreten kann; d. i. hat sie vorher den Führer gehabt, so muß sie ihn den Gefährten nehmen; und umgekehrt, hat sie vorher den Gefährten gehabt, so muß sie nunmehr den Führer nehmen.

§. 6.

In dreystimrigen Fugen ist es zwar einerley, wenn die zweite Stimme den Fugensatz in der verletzten Tonart wiederhohlet hat, ob die dritte mit der Octave der ersten oder zweyten Stimme nachfolget, d. i. ob sie den Führer, oder Gefährten nimmt. Indessen muß man sich hierinnen nach der Beschaffenheit des Fugensatzes richten, und der-

326 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

selben zu Folge den Eintritt der dritten Stimme machen. Diese dritte Stimme kann nun entweder sogleich, nachdem die zweite den Satz vollendet, eintreten; oder es kann ein kurzer Zwischensatz gemacht werden; oder man läßt sie noch vorher, ehe die zweite Stimme das Thema gänzlich vollendet, erscheinen, nachdem es die Umstände geben.

S. 7.

In einer vierstimmigen Fuge beziehen sich allezeit zwei und zwei Stimmen, nemlich eine mittlere und äußerste auf einander, als der Diskant und Tenor; der Alt und Bass. Solche zwei sich auf einander beziehende Stimmen wiederholen den Fugensatz allezeit in einem ähnlichen Intervall, oder deutlicher zu reden, zwei solche Stimmen nehmen den Führer, und zwei den Gefährten. Wenn also ein Satz durch die vier Stimmen durchgeführt wird: so kommt in der anhebenden und dritten Stimme der Führer; in der andern und vierten aber der Gefährte zu stehen; nemlich:

1) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekommt der Alt den Gefährten; der Tenor nimmt wieder den Führer, und der Bass den Gefährten.

2) Wenn der Führer im Bass anfängt: so bekommt der Tenor den Gefährten; der Alt wiederum den Führer, und der Diskant den Gefährten.

3) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so bekommt der Alt den Gefährten; der Diskant wieder den Führer, und der Bass den Gefährten.

4) Wenn der Führer im Alt anfängt: so bekommt der Tenor den Gefährten; der Bass wieder den Führer, und der Diskant den Gefährten.

Auf die eine oder andere vorhergehender Arten geschehen die Eintritte der Stimmen natürlicher Weise am bequemsten, weil die Stimmen immer nach und nach entweder nach oben, oder nach unten zu wachsen. Wenn man genungsame Uebung darinnen erlangt hat: so kann man annoch folgende vier Arten von Eintrittten, die, ob sie gleich nicht so natürlich als die vorhergehenden vier, dennoch aber gut sind, hinzuthun.

5) Wenn

5) Wenn der Führer im Diskant anfängt: so bekömmt der Baß den Gefährten; der Tenor wieder den Führer, und der Alt den Gefährten.

6) Wenn der Führer im Baße anfängt: so bekömmt der Diskant den Gefährten; der Alt den Führer, und der Tenor den Gefährten.

7) Wenn der Führer im Tenor anfängt: so nimmt der Baß den Gefährten; der Diskant den Führer, und der Alt den Gefährten.

8) Wenn der Führer im Alt anfängt: so nimmt der Diskant den Gefährten; der Baß wiederum den Führer, und der Tenor den Gefährten.

§. 8.

Auf vorhergehende achterley Arten, nach welchen die vier Stimmen mit der Abwechslung des Führers und Gefährten, nach und nach zum Vorschein kommen, müssen ordentlicher Weise, wenigstens in der ersten Repercussion der Fuge, alle Eintritte geschehen. Außerordentlicher Weise, aber doch nur in der Mitte einer Fuge, können die Eintritte annoch dergestalt gemacht werden, daß der Führer oder Gefährte, jedoch in verschiednen Stimmen, zweymahl hintereinander erscheint. Die Verfekungskunst bietet folgende sechzehn Arten dazu an: *vid. Regel.*

a) Wenn die Fuge mit dem Diskante anhebet.

1) Diskant, Alt, Baß, Tenor.

2) Diskant, Baß, Alt, Tenor.

3) Diskant, Tenor, Alt, Baß.

4) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

Bei No. 1. kommt der Gefährte in der Mitte zweymahl hintereinander, indem ihn erstlich der Alt, und hernach der Baß nimmt.

Mit No. 2. ist es eben so wie mit No. 1. bewandt, nur daß der Baß zuerst den Gefährten hat, und gleich unmittelbar darauf ihn der Alt nimmt.

Bei No. 3. folget zweymahl der Führer, und zweymahl der Gefährte hintereinander.

Bei

328 VI. Capitel. Von der Verferti gung einer Fuge.

Bei No. 4. wie vorher.

β) Wenn die Fuge mit dem Alt anhebet.

- 1) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
- 2) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
- 3) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
- 4) Alt, Baß, Diskant, Tenor.

γ) Wenn die Fuge mit dem Tenor anhebt.

- 1) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
- 2) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
- 3) Tenor, Diskant, Alt, Baß.
- 4) Tenor, Diskant, Baß, Alt.

δ) Wenn die Fuge mit dem Baße anhebt.

- 1) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
- 2) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
- 3) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
- 4) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Die Wahl unter diesen Versetzungen hängt von der Beschaffenheit der Umstände und dem guten Geschmack des Componisten ab. Ueberhaupt ist dahin zu sehen, daß der Fugensatz nicht alle Augenblicke in den äußersten Stimmen allein; sondern auch sowohl, wenn einige Stimmen pausiren, als wenn sie alle gegen einander arbeiten, in den Mittelstimmen erscheine.

§. 9.

Bei allen diesen möglichen Versetzungen würde noch wenig Verschiedenheit entspringen, wenn dieselben nur zwischen dem Haupttone und der Dominante allein ausgeübet werden sollten. Hier kommt nunmehr die dritte Regel des Wiederschlag es (man sehe den §. 3. zurück) zu beobachten vor.

§. 10.

Wir müssen von der Art zu moduliren, oder der Tonwechsellung ein Paar Worte sagen. Es giebt zwei Tonarten, eine grosse und kleine; und jede Tonart hat fünf Ausweichungen.

Die Ausweichungen der grossen Tonart geschehen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte.

Die Ausweichungen der kleinen Tonart geschehen in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime.

§. 11.

Die Beschaffenheit der Tonart wird durch die Terz eines jeden Tons, in dessen Klangleiter man ausweicht, entschieden.

Wenn man also, zum Exempel in dem Tone c dur, in die Secunde d ausweicht: so findet sich dazu die kleine Terz, und also weicht man in d mol aus. Wenn man in die Terz e geht: so geht man in e mol. Wenn man in die Quarte f geht: so geschieht solches in f dur. Wenn man in die Quinte g ausweicht: so geschieht solches in g dur; und weicht man endlich in die Sexte a aus: so geschieht solches in a mol.

Serner, wenn man zum Exempel in dem Tone a mol in die Terz c ausweicht: so stellet sich c dur dar. Gehet man in die Quarte d: so kommt d mol zum Vorschein. Moduliret man in die Quinte e hinein: so geschieht solches in e mol. Gehet man in die Sexte f: so hat man mit f dur zu thun; und geht man in die Septime g: so hat man mit g dur zu thun.

§. 12.

In der ersten Repercussion der Fuge schwebet die Fuge wechselseitig zwischen der Haupttonsnote, und der Quinte. Mit den Modulationen in den folgenden Wiederschlägen geht es folgendermaßen zu. Wir supponiren dabey, daß der Fugensatz so beschaffen ist, daß er sowohl in der Dur- als Moltonart gebraucht werden kann. Noch ist anzumerken, daß nach der ersten Repercussion der Gefährte zum Führer, und der Führer zum Gefährten werden kann.

Handwritten note:
S. 1253
v. 5. 1253
u. 5. 335 13

230 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

(1) In der großen Tonart, 3. E.
in C dur.

a) Wenn sich die Modulation nach dem A mol (in Septimam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort

entweder in E mol, (der Tertia in D mol. (der Secunda Toni) oder in D mol. (der Secunda Toni)

β) Wenn sich die Modulation nach dem E mol (in Tertiam Toni) hinlenket, und der Fugensatz sich darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort in A mol (in Sexta Toni).

γ) Wenn sich die Modulation nach dem D mol (der Secunda Toni) hinlenket, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort in A mol, (in Sexta Toni).

δ) Wenn sich die Modulation nach dem F dur, (in Quartam Toni) hinlenket: so geschieht die Antwort mit der Haupttonsnote, alhier C dur.

(2) In der kleinen Tonart, 3. E.
in A mol.

a) Wenn man in den Ton C dur (in Tertiam Toni) ausweicht, und der Fugensatz sich darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort

entweder in G dur, (in Septima Toni) oder in F dur, (in Sexta Toni)

β) Wenn man in den Ton f dur (in Sextam Toni) ausweicht, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort in C dur, (in Tertia Toni).

γ) Wenn man in den Ton g dur (in Septimam Toni) ausweicht, und sich der Fugensatz darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort in C dur, (in Tertia Toni).

δ) Wenn

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 331

δ) Wenn man in den Ton *d* mol (in Quartam Toni) ausweicht, und den Fugensatz darinnen hören läßt: so geschieht die Antwort in der Haupttonsnote, allhier *A* mol.

Uebrigens wollen wir die dritte Regel der Repercussion nicht dahin ausgedehnet wissen, als wenn man in jeder Fuge ohne Unterscheid in alle Nebentonarten der zum Grunde liegenden Haupttonart ausweichen müsse. Es hängt dieses von der erforderlichen Länge der Fuge ab. Gewisse Tonarten können auch nur im Vorbeygehen, in den Zwischenspielen der Fuge, vermittelt der Zergliederung des Thematic, berührt werden. Es ist nicht nöthig, in allen und jeden eine ordentliche Repercussion anzustellen.

S. 13.

Die erste Repercussion oder Durchführung eines Fugensatzes zwischen den verschiednen Stimmen, kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwierigkeit betrifft den Verfolg derselben. Doch wird auch diese wegfallen, wenn man gewisse Regeln und Anmerkungen, die wir bald lehren werden, zum Augenmerke nimmt. Ich setze dabey voraus.

α) Daß man einen der Wiederholung und eines guten Contrapuncts dagegen fähigen Satz, nach Beschaffenheit des Tons und der Tonart, woraus die Fuge gehen soll, eronnen habe.

β) Da die Sätze in den verschiednen Wiederschlägen nicht allezeit in einerley Entfernung hintereinander folgen müssen: so muß derselbe gleich vom Anfange so eingerichtet werden, daß der Gesäzte dem Führer auf mehr als eine Art, bald unten, bald oben, in verschiednen Arten der Nachahmung, und besonders in der engen Nachahmung, nachfolgen könne. Da indeßen nicht alle Thematica von der Beschaffenheit sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedner Entfernung gegen einander bringen könne: so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern; sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge.

Die Verkürzung besteht darinnen, daß man nur einen Theil des Satzes, und zwar hauptsächlich den ersten Theil desselben

332 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

nimmt, und denselben hin und wieder in der engen Nachahmung zwischen den verschiednen Stimmen fugiret. Ich füge die Bedingung der engen Nachahmung hinzu, um nicht diejenigen zu entschuldigen, die alsdenn das Thema zu verkürzen, Gelegenheit nehmen würden, wenn sie nicht weiter fort wissen. Man hat bey dieser Verkürzung aber die Freyheit, daß man die Noten vergrößern, verkleinern, in Thesi und Arsi, in allen Intervallen, und sowohl in der ähnlichen als Gegenbewegung nachahmen kann.

FS: 334 B. 2 - 6 Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiednen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelst der Nachahmung und Versezung entweder unter sich allein durcharbeitet; oder man läset in einer andern Stimme einen aus einem Gegensubject entlehnten Gang vermittelst der Versezung und Nachahmung zugleich dagegen hören.

Erstes Exempel.

Man sehe Fig. 138 (a). Dieses Thema kann in allen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, in verschiedner Entfernung unter sich nachgeahmet werden. Wir haben zur Ersparung des Kupfers nur vier Nachahmungen und zwar per thesin & arsin beygebracht. Man sehe (a) (b) (c) und (d). Ein nachdenkender Schüler der Fuge versuche hier seine Kräfte, und suche alle noch übrigmögliche Nachahmungen dazu. Damit diese Exempel zugleich zu Exempeln der Verkürzung dienen mögen: so bilde man sich das Thema länger ein, als es hier befindlich ist, und setze denselben etwas an, z. E.

$$g . g - e f g - a g \parallel f . f - d e f - g f | e$$

Man wird alsdenn bemerken, daß nur der erste Theil desselben allhier fugiret wird.

Zweytes Exempel.

Man sehe Fig. 139 (a). Die Folgestimme kann allhier mit sehr geringer Verkürzung oder Veränderung des Satzes, in allen Tacten,

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 333

Tacten, eintreten. Ich gebe nur von einigen Arten der Eintritte Exempel, und überlasse es einem fleißigen Scholaren nach Anleitung dieser, alle übrige mögliche dazu zu finden. Man sehe (a) (b) (c) (d) und (e).

Sowohl bey diesem zweyten, als dem ersten Exempel muß man zugleich versuchen, ob nicht 1) die eine oder andere Nachahmung entweder ad Octavam, Decimam, oder Duodecimam versetzt werden könne.

2) Ob die eine oder andere Hauptstimme nicht eine Terzenweise mitlauffende Nebenstimme zulasse.

3) Ob die Nachahmung auch in der Gegenbewegung angehe. Von diesem zweyten Exempel siehet man davon eine Probe bey Fig. 139 (f). und zwar per arsin & thesin.

Drittes Exempel.

Man sehe Fig. 140. (a) b. c. d. e. f. g und h. Bey (g) und (h) bemerkt man eine Nachahmung in der Vergrößerung und Verkleinerung. Man kann sich dieses Thema auch länger vorstellen, wenn man will, z. E.

$$g - | e a | g c - \overset{\frac{1}{4}}{f} \overset{\frac{1}{4}}{f} | \overset{\frac{1}{2}}{f} \overset{\frac{1}{2}}{f} | d - | c$$

Da noch etliche funfzig, und mehrere enge Nachahmungen möglich sind: so wird ein fleißiger Schüler wohl thun, selbige zu suchen.

Viertes Exempel.

Man sehe Fig. 141. In den drey vorhergehenden Exempeln hatten wir es nur mit einem einzigen Satz zu thun. Hier kommen ihrer zween zugleich in Betracht, und siehet man selbige mit den Ziffern 1. und 2. bemerkt. Aus diesem Haupt- und Gegensatz ist das bey Fig. 142. befindliche Exempel, vermittelt der Verkürzung und Zergliederung, entstanden. Kaum sängt der Bass das erste Thema an: so folget ihm die Diskantstimme vermittelt der Nachahmung desselben nach. Aber weder die eine noch die andere Stimme vollführen es, indem sie nur den Anfang davon

U u 3

durch

durcharbeiten. Während Zeit der Baß die vier Viertheile aus dem zweyten Tacte des ersten Fugensazes vermittelst der Versetzung durchnimmt; so hält sich die Oberstimme an den fünf ersten Noten desselben, und arbeitet diese dagegen vermittelst der Versetzung durch. Es ist hier also der erste und andere Tact des Hauptsazes zergliedert, und unter sich durchgeführret worden. Gegen diese beyden Stimmen läßt der Alt ein aus dem Gegensaze entlehntes Förmelchen vermittelst der Versetzung hören. Das ganze Hauptthema kömmt endlich erst wieder im sechsten Tact in der ersten Diskantstimme, durch einen unvermutheten Eintritt, und zwar in enger Nachahmung zum Vorschein, nachdem es nemlich die zweyte Diskantstimme zum Anfange dieses Tacts kurz vorher angehoben. Aus dem vierten Tact des Hauptfugensazes bey Fig. 141. ist annoch das bey Fig. 143. befindliche Exempel, welches eigentlich zur Zwischenharmonie gehöret, entstanden. Die höchste Stimme nimmt die daraus entlehnte Clausel, und treibt sie vermittelst der Versetzung durch, und weicht dabey in verschiedene Tonarten aus. Die Baßstimme arbeitet dagegen mit dem schon bekannten Förmelchen aus dem Gegensaze, und beyde Partien setzen diesen Wettstreit vier Tacte lang unter sich fort; worauf sich das Blatt wendet, und in dem folgenden Tacte die Oberstimme dieses Förmelchen in der Gegenbewegung ergreift; der Baß hingegen die aus dem ersten Hauptsaze entlehnte Passage auf eine freye Art, vermittelst der Versetzung, bey noch immer fortdauernder Tonwechselung, dagegen nachmachet.

Süßtes Exempel.

Man sehe Fig. 144. Das Thema hiezu haben wir bereits oben in dem Artikel vom Gefährten, und zwar daselbst Fig. 128. gesehen, und ist dasselbe allhier bey Fig. 144. sowohl verkürzt, als zergliedert, und dabey in verschiednen Modulationen hinter einander durchgeführret worden. Die beyden Oberstimmen nehmen die zween ersten Tacte des Sazes vor, und der Baß arbeitet mit dem dritten Tacte desselben nach Proportion dagegen. Auf eine andere Art, und zwar zweystimmig, siehet man diesen Fugensaz

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 335

sah bey der folgenden Fig. 145. auf eine freyere Art zergliedert. Dieses letztere Exempel gehört zur Zwischenharmonie.

Wir kehren nunmehr zu unsern Präsuppositis zurücke.

y) Hat man nunmehr nach igtgezeigter Art den Fugensatz, oder wenn es zween sind, beyde untersucht: so ist, so zu sagen, die Fuge schon halb gemacht. Man braucht die verschiedenen aus dieser Art der engen Nachahmung, der Verkürzung und Zergliederung des Satzes entspringenden Theile, nur vermittelst guter Zwischensätze zusammenzuhängen. Da nimmt man nemlich einen Theil in dieser Tonleiter, den andern in einer andern, nach den Regeln der Modulation vor; und damit die Sätze alsdenn in allen Stimmen ohne Unterscheid, und nicht etwann in den äußersten Stimmen allein, und auch nicht-bloß zwischen den Tonleitern des Haupttons und der Dominante erscheinen mögen: so kann man sich in den erstern Versuchen, nach den Mustern guter Auctoren, als eines Bachs, Händels, Battiferri, Frescobaldi oder Froberger 2c. eine Disposition der Widerschläge machen, und hiernach in Partitur die Fuge ausarbeiten. Diese Disposition muß aber so gemacht werden, daß die größten Kunststücke zuletzt bleiben, und die Kleinern vorhergehen, damit, nach der Erinnerung jenes großen Tonmeisters, zwar der Anfang gut, das Mittel aber noch besser, und das Ende vortreflich sey.

§. 14.

Hier folgen nunmehr

(I.) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge.

a) Wenn der Satz durch die verschiedenen Stimmen einmahl durchgeführt worden: so setzet man das harmonische Gewebe entweder nach den Regeln der Zwischensätze noch etliche Tacte lang fort, und machet alsdenn eine Cadenz; oder man machet diese, nach geschehener ersten Durchführung, sogleich, wenn nemlich der Gesang des Fugensatzes sich dahin neiget. Diese Cadenz kann nun entweder in den Hauptton, oder in die Dominante
gesche

336 VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge.

geschehen, nachdem es die vorhergehende Harmonie am natürlichsten erfordert.

B) Bey dieser Cadenz läßt man entweder den Führer oder Gefährten des Fugensatzes in derjenigen Stimme, da er nicht zuletzt gewesen ist, eintreten; oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieser Cadenz aniso einen Zwischensatz hören, um dem Gehöre nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto grösser Verlangen zu machen, als welcher auch alsdenn, bey einer bequemen Harmonie, entweder mit dem Führer oder Gefährten, wie gesagt, und zwar in derjenigen Stimme, die ihn nicht zuletzt gehabt, eintreten kann.

γ) Wenn sich der Satz nun wieder aufs neue in einer Stimme zeigt: so sucht man die Antwort darauf in der Folgestimme etwas näher, wenn man will, und viele Arten der engen Nachahmung bey dem Satze möglich sind, oder sonst die Fuge nicht gar zu lang werden soll, einzuführen, und erwartet man nicht diejenige Entfernung, in der sie in der erstern Durchführung gegen die andere Stimme angehoben hat.

δ) Diese zweyte angefangne Durchführung setzt man nach der Anzahl der Stimmen, mit vermischten Zwischensätzen, entweder durch alle Partien fort, oder nur durch einige, da man alsdenn diejenige, die in der dritten Durchführung den Satz zuerst nehmen soll, vermittelst einer Pause vorher kann schweigen lassen. Man richtet aber diese Zwischensätze dergestalt ein, daß man nunmehr, nach den Regeln der Modulation in eine verwandte Tonart cadenziren könne.

ε) Nunmehr erscheint der Fugensatz in einem ganz andern Tone, und vielleicht zugleich in einer andern Tonart, als er zum Anfange gehört worden. Ist er nemlich aus einem Durtone in einen Mollton gerathen: so machet man die Antwort dieser Molltonart gemäß; und gleiche Verwandniß hat es, wenn der Fugensatz aus einem Molltone in einen Durton geräth, da die Antwort mit einem Durtone gemacht wird.

δ) Man

VI. Capitel. Von der Verfertigung einer Fuge. 337

2) Man fährt nach diesem beständig fort, den Fugensatz so viel möglich in allen verwandten Nebentönen, und zwar bald ganz, bald verkürzt und zergliedert, durchzuarbeiten. Man flechtet die Sätze mit guten Zwischenharmonien durch, und nahet sich endlich wieder auf eine gute Art dem Haupttone, wo man den Satz an- noch auf verschiedene Art, bald ganz, bald verkürzt, mit allerhand Arten der Nachahmung, besonders in der engen canonischen Nachahmung durchnimmt, und endlich nachdrücklich, und wenn man will, mit einem Point d'orgue schließen kann.

(II.) Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen Doppelfuge.

a) Daß die Sätze im Metro von einander unterschieden seyn müssen, ist schon aus der Lehre vom Contrapunct bekannt.

β) Es ist gut, wenn die Doppelfuge aus einer Stimme mehr besteht, als sie Sätze hat. Es können nicht nur alsdenn mehrere Arten von Nachahmungen angebracht, und die Sätze einzeln besser ausgearbeitet werden; sondern es dient dieses auch dazu, daß eine Stimme manchemahl ausruhen, und hernach desto frischer den Satz wieder ergreifen könne, da hingegen in Doppelfugen, wo nicht mehr Stimmen, als Sätze sind, meistens jede Stimme in völliger Arbeit ist.

γ) Die verschiedenen Sätze brauchen weder zu gleicher Zeit anzufangen, noch aufzuhören.

δ) Es ist nicht nöthig, daß der Satz und Gegensatz allezeit einander begleiten, und keiner ohne den andern erscheine. Man kann bald diesen, bald jenen besonders durcharbeiten, bevor man sie wieder vereint.

ε) Wenn die Sätze einmahl durchgeführt sind, so ist es einerley, den Haupt- oder Nebensatz wieder zuerst einzuführen.

ζ) Alle die verschiedenen Themata oder Sätze, die in der Fuge verbunden werden sollen, müssen erstlich nach den Regeln des doppelten Contrapuncts zusammengesetzt werden, damit sie bald auf diese, bald auf jene Art unter sich verkehrt werden können.

338 VI. Capitel Von der Verfertigung einer Fuge.

Zweyten muß ein jeder Satz für sich besonders, so wie bey der einfachen Fuge, untersucht werden, ob er sich selbst, bald auf diese, bald auf jene Art imitiren könne.

7) Endlich kann die Einführung der Gegensätze noch auf zweyerley Art geschehen; nemlich: man arbeitet entweder jeden Satz für sich besonders durch, und vereint sie hernach; oder man führet den einen Satz sogleich mit dem andern durch.

Viertens.

Von der Gegenharmonie.

§. 1.

Die Gegenharmonie nimmt ihren Anfang, sobald der Gefährte eintritt. Selbige braucht bey dem Eintritt der Folgestimme, so wenig allezeit consonirend als dissonirend zu seyn. Sobald ein bequemes Intervall zur Einführung der Folgestimme da ist, braucht man nicht auf ein anders zu warten. Findet es sich also, daß der Gefährte bey einer liegenden Dissonanz eintreten kann: so ist es vortreflich. Findet sich aber dieses nicht: so kann es mit einer consonirenden Harmonie geschehen.

§. 2.

Es ist gut, bey der Verfertigung der Gegenharmonie eine oder andere Art des einfachen Contrapuncts zum Augenmerke zu haben. Man lauft weniger Gefahr, ausschweifend zu werden, als wenn man dieselbe, ohne Verbindlichkeit, nach dem freyen einfachen Contrapunct entwirft. Bey diesem kann es geschehen, daß man auf Einfälle geräth, die mit der Natur des Hauptsatzes keine gehörige Verbindung haben. Wie aber in allen Arten musikalischer Stücke ein Theil mit dem andern wohl übereinstimmen muß, wenn ein schönes Ganze daraus werden soll: so ist dieses hauptsächlich bey der Fuge zu beobachten. Daß die Art des einfachen Contrapuncts aber, oder das Metrum, das man sich erwöhlet hat, vom Anfange bis zum Ende dauern müsse, versteht sich von selbst.

§. 3.

§. 3.

Je grösser die Anzahl der Stimmen einer Fuge ist, desto weniger bunte Figuren läßt dieselbe in der Gegenharmonie zu. Während der Zeit, daß die eine Stimme ihre Kräusel machte, müßte doch die andere nur eine elende Nebenstimme dazu abgeben. In der Fuge aber streiten alle Stimmen gegen einander, und hat keine ein Vorrecht vor der andern, wie etwann in andern Gattungen musikalischer Stücke. Sie müssen also alle eine gute Melodie haben, und keine vor der andern besonders herrschen. Der Gesang muß dabey durchgehends verbunden oder obligat seyn, und daher gehören die in der freyen Schreibart sonst erlaubten Gänge im Einklange oder der Octave gar nicht in die Fuge, gesetzt daß man dergleichen auch bey einigen grossen Meistern findet.

§. 4.

So wenig aber die Gegenharmonie gekräuselt oder buntscheckigt seyn soll: so wenig sind die generalbasinmäßigen Passagen erlaubt. Um in diesen Fehler nicht zu verfallen, ist es nöthig, daß sich allezeit die eine oder die andere Stimme gegen die übrigen fortbewege, es geschehe durch Rückungen, durchgehende oder Wechselnoten, und daß niemahls alle Stimmen mit einmahl sich fortbewegen.

§. 5.

Ben dieser Gegenharmonie ist darauf zu sehen, daß die Stimmen nicht einander zu nahe kommen, oder nicht allzuweit auseinander gehen. Es ist zu dem Ende nicht allein erlaubt, sondern auch gut, eine oder mehrere Stimmen manchemahl pausiren zu lassen; und da giebt man alsdenn derjenigen Stimme die Pause, bey der kurz darauf der Hauptsatz eintreten soll.

§. 6.

In Fugen mit mehrern Subjecten, die gleich vom Anfange unter sich vereinigt werden, setzt es wegen der Gegenharmonie keine Schwierigkeit. Ein Satz formirt die Harmonie zu dem andern. Sind dabey die Sätze so eingerichtet, daß man terzen- oder decimenweise mitgehende Nebenstimmen haben kann: so ist solches vortreflich.

Sünstens.

Von der Zwischenharmonie.

§. 1.

Die Zwischenharmonie fängt da an, wo die Gegenharmonie aufhöret, oder vielmehr, sie ist eine Fortsetzung derselben; und dauert so lange bis der Fugensatz wieder eintritt. Sie muß also ebenfals, wie die Gegenharmonie, aus der Natur des Hauptsatzes fließen, und mit der bereits demselben entgegengesetzten Harmonie übereinkommen.

§. 2.

Hieraus folget, daß alle Passagen, die in den verschiedenen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführt werden können, alle Arpeggios, generalabakmäßige Sätze, allerhand bunte und in die freye Schreibart gehörige Figuren, Gänge mit Einflängen und Octaven, arienmäßige Wendungen, und alle so genannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben.

§. 3.

Wo nimmt man aber die Passagen zu den Zwischensätzen her? Aus dem Hauptsatz; aus desselben Gegenharmonie, und endlich, wenn das Thema nicht so beschaffen ist, daß etwas besonders daraus entlehnet werden kann: so ersinnet man gute harmonische, mit der Natur und Bewegung des Fugensatzes übereinstimmende Gänge.

§. 4.

Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.

§. 5.

Sie muß ferner so eingerichtet werden, daß der Hauptsatz unvermuthet dazwischen eintreten könne, wenn sie sich nicht etwann mit einer Cadenz endigt, bey welcher derselbe alsdenn eingeführt wird. Dieses aber hängt von der Modulation, und bey derselben von einem bequemen Intervall ab, gegen welches der Fugensatz eintreten könne.

§. 6.

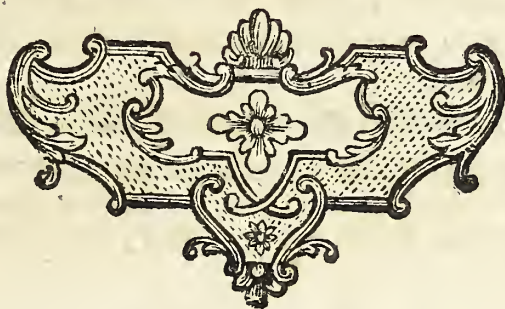
§. 6.

Die Zwischensätze brauchen nicht allezeit vollstimmig zu seyn. Man kann eine oder zwei Stimmen allmählich hintereinander verschwinden, oder öfters zusammen aufhören lassen, um hernach den Fugensatz desto nachdrücklicher und deutlicher wieder einzuführen, zumahl, wenn eine Mittelstimme denselben nehmen soll.

§. 7.

Alle Fugen hören endlich mit dem Satz selber, oder mit einer angehängten kurzen Harmonie auf. Man findet Exempel von beyden. Das erste aber ist unstreitig besser; doch ist das letztere in Singefugen sehr ofte nöthig. In allen beyden Fällen aber geschieht das Ende vollstimmig, nach der Anzahl der Stimmen der Fuge, so wie der Anfang einstimmig war.

E N D E.



Ben dem Verleger dieses Anhangs zum 4ten Theil
des Handbuchs bey dem Generalbasse, sind annoch fol-
gende Schriften zu haben:

Marpurgs, Friedr. Wilh. Handbuch bey dem Generalbasse und
der Composition, mit 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. und mehrern Stim-
men, nebst einer kurzen Einleitung zum Generalbass. 1ter Theil,
mit 8 Kupfertafeln. 4. Berlin 755. 8 Gr.

— — Desselben 2ter Theil, mit 9 Kupfertafeln. 4. Berlin 757.
14 Gr.

— — Desselben 3ter Theil, mit 12 Kupfertafeln. 4. Berlin 758.
8 Gr.

Marpurgs, Friedr. Wilh. erste Fugensammlung. groß Fol. Berlin
758. 16 Gr.

Desselben Anleitung zur Singecomposition. 4. Berlin 759. 1 Rthlr.

Desselben Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, nebst
8 Kupfertabellen. 4. Berlin 759. 1 Rthlr. 8 Gr.

Desselben geistliche, moralische und weltliche Oden, klein Fol. Berlin
758. 16 Gr.

Desselben neue Lieder zum Singen beym Clavier. 4. Berl. 756. 12 Gr.

Desselben historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. 1. 2. 3.
und 4ter Band, wovon ein jeder 6 Stück mit einem Register dar-
über enthält. 8. Berlin 756 — 760 a 3 Gr. Werden fortgesetzt.



TAB. I.

Fig. 1

The musical score is organized into two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1 through 13, and the second system contains measures 14 through 36. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Labels like 'cet', 'male', and 'Sorge' are placed above or below the staves to indicate specific musical elements or instructions. Measure numbers 1 through 36 are clearly marked at the beginning of each measure. The score concludes with a final measure (36) marked 'Sorge'.

Labels and markings within the score include:

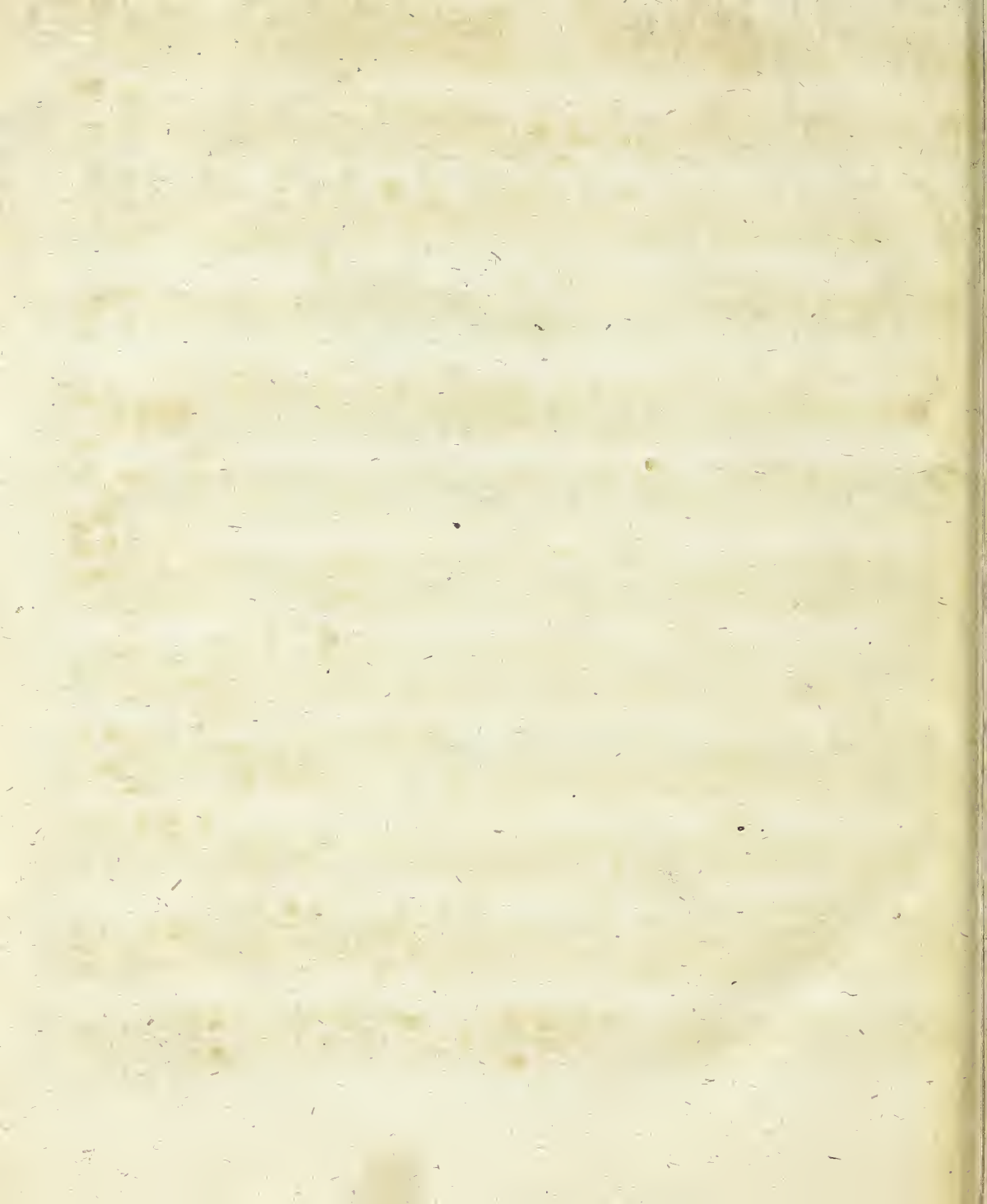
- Sorge* (above measure 7)
- 13. male* (below measure 7)
- male* (below measures 8, 9, 10, 11)
- cet* (below measures 12, 13)
- male* (below measures 19, 20, 21)
- cet* (below measures 22, 23, 24, 25)
- male* (below measure 26)
- male* (below measure 27)
- male* (below measure 28)
- cet.* (below measures 29, 30)
- cet.* (below measure 31)
- cet.* (below measure 32)
- cet.* (below measure 33)
- cet.* (below measure 34)
- cet.* (below measure 35)
- male* (below measure 36)

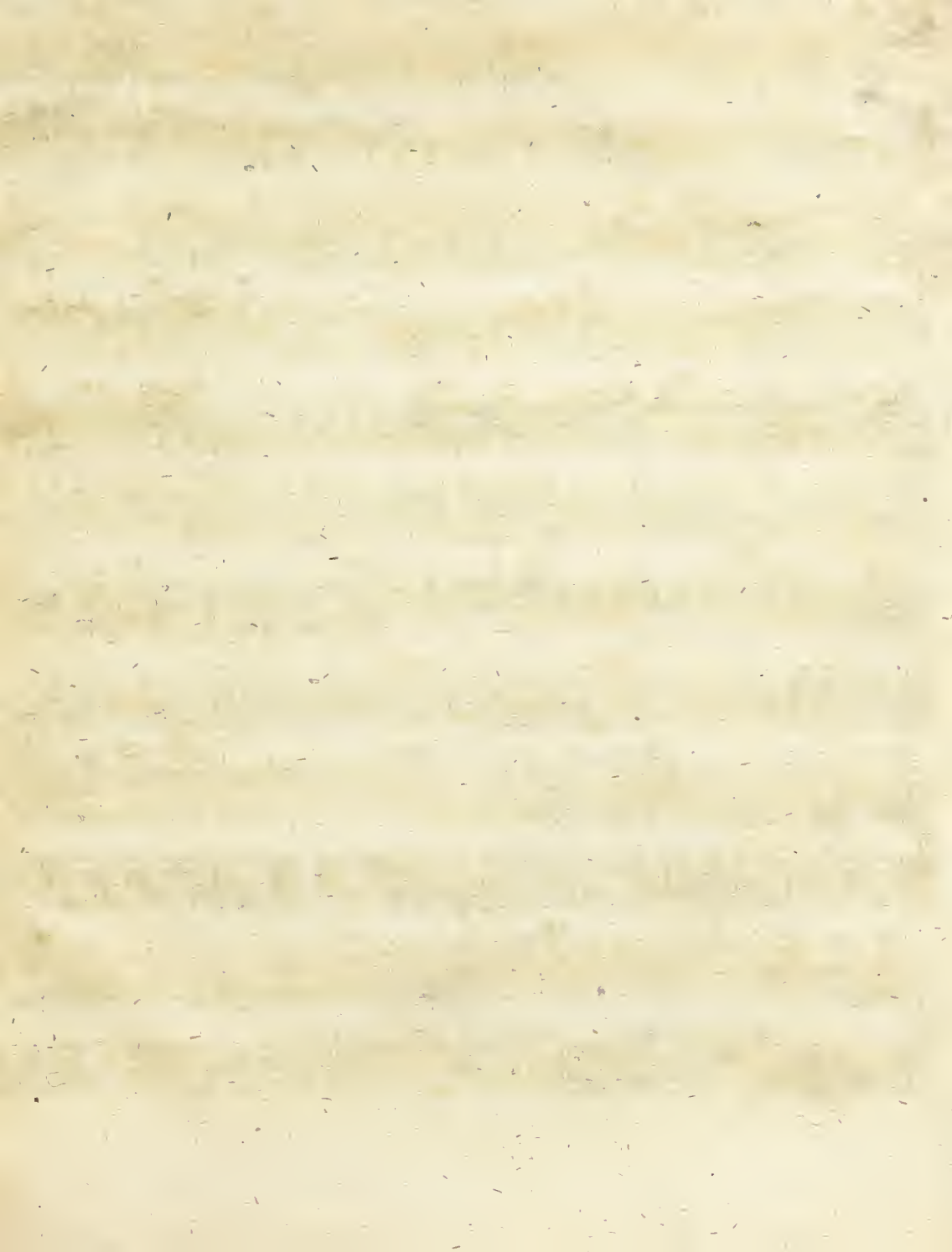
III. Theil.

TAB. II.

Fig. 37

[illegible]





TAB. III.

Fig. 63.

64

65

66

oder

13

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

(a)

78

(b)

79

(a)

(b)

80

(a)

(b)

81

82

(a)

(b)

83

84

85

86

TAB. IV.

Fig. 87. 88 89 90 (a)

male male

(b) 91 (a)

Verkehrung

(b) (c)

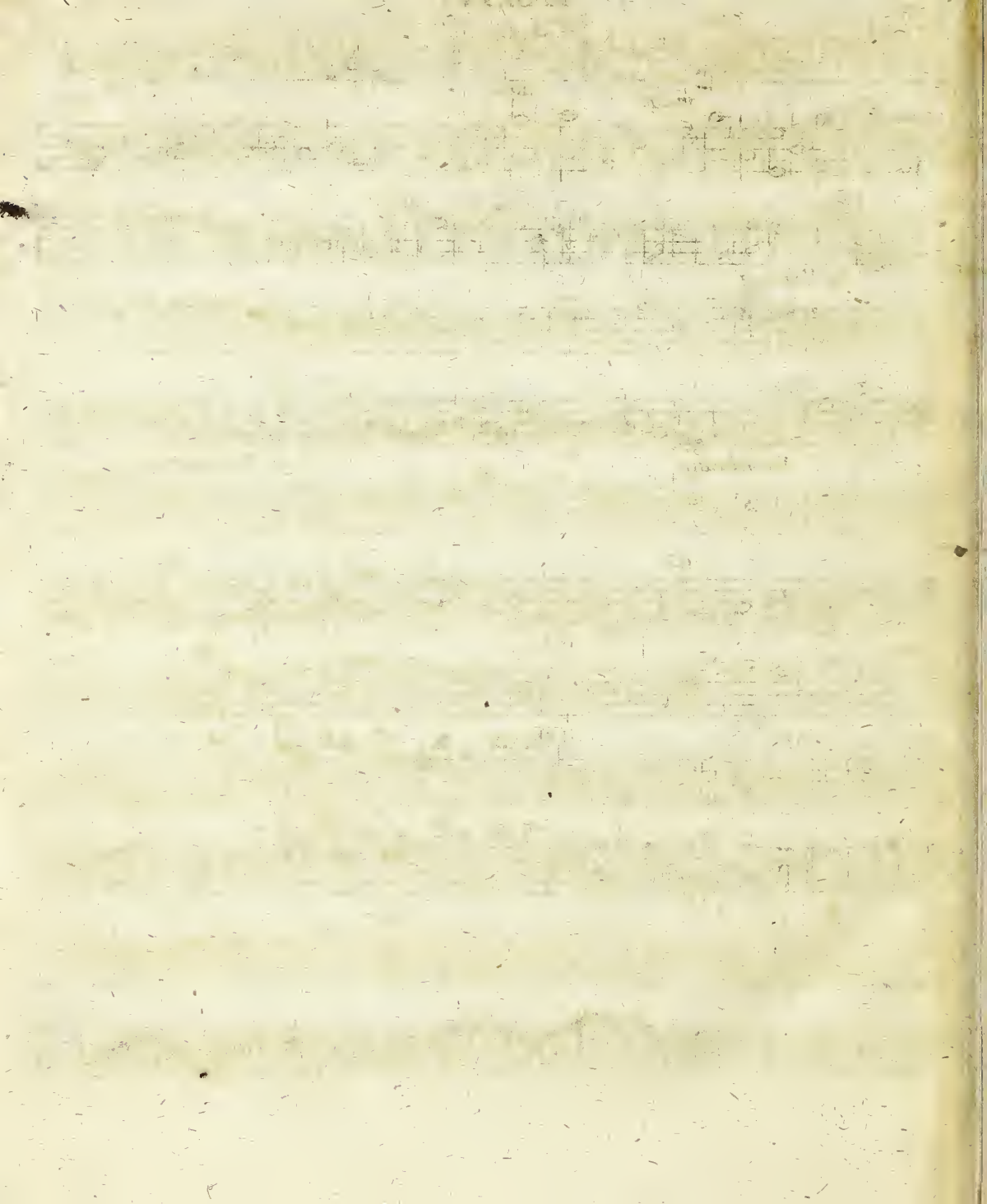
1. Verkehrung 2. Verkehrung

92 93 (a)

Ab.

(b) (c) 94 (a)

(b) (c)





TAB. V.

Fig. 95 (a)

(b)

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109 (a)

(b)

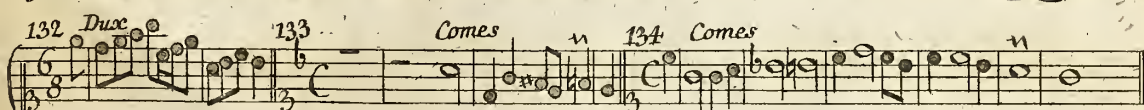
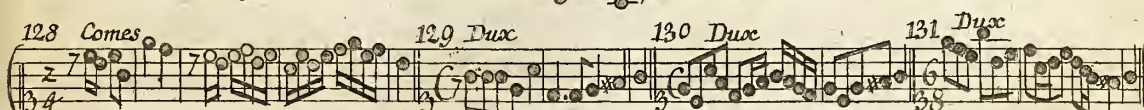
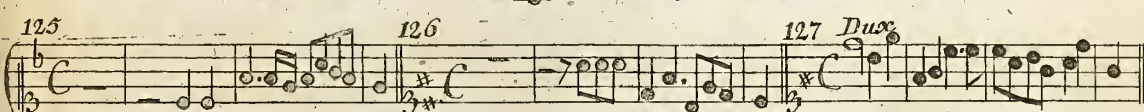
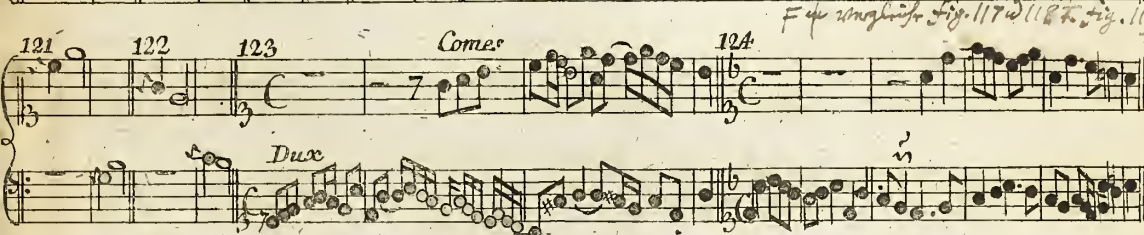
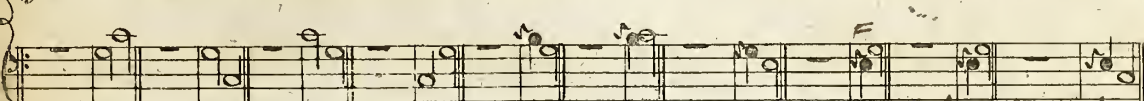
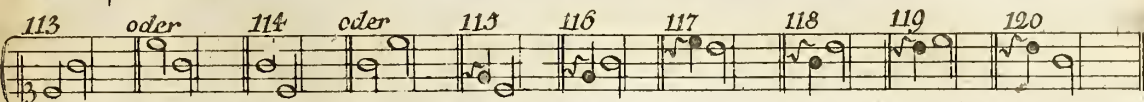
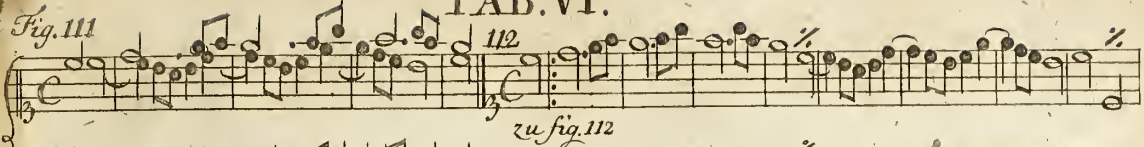
(c)

110

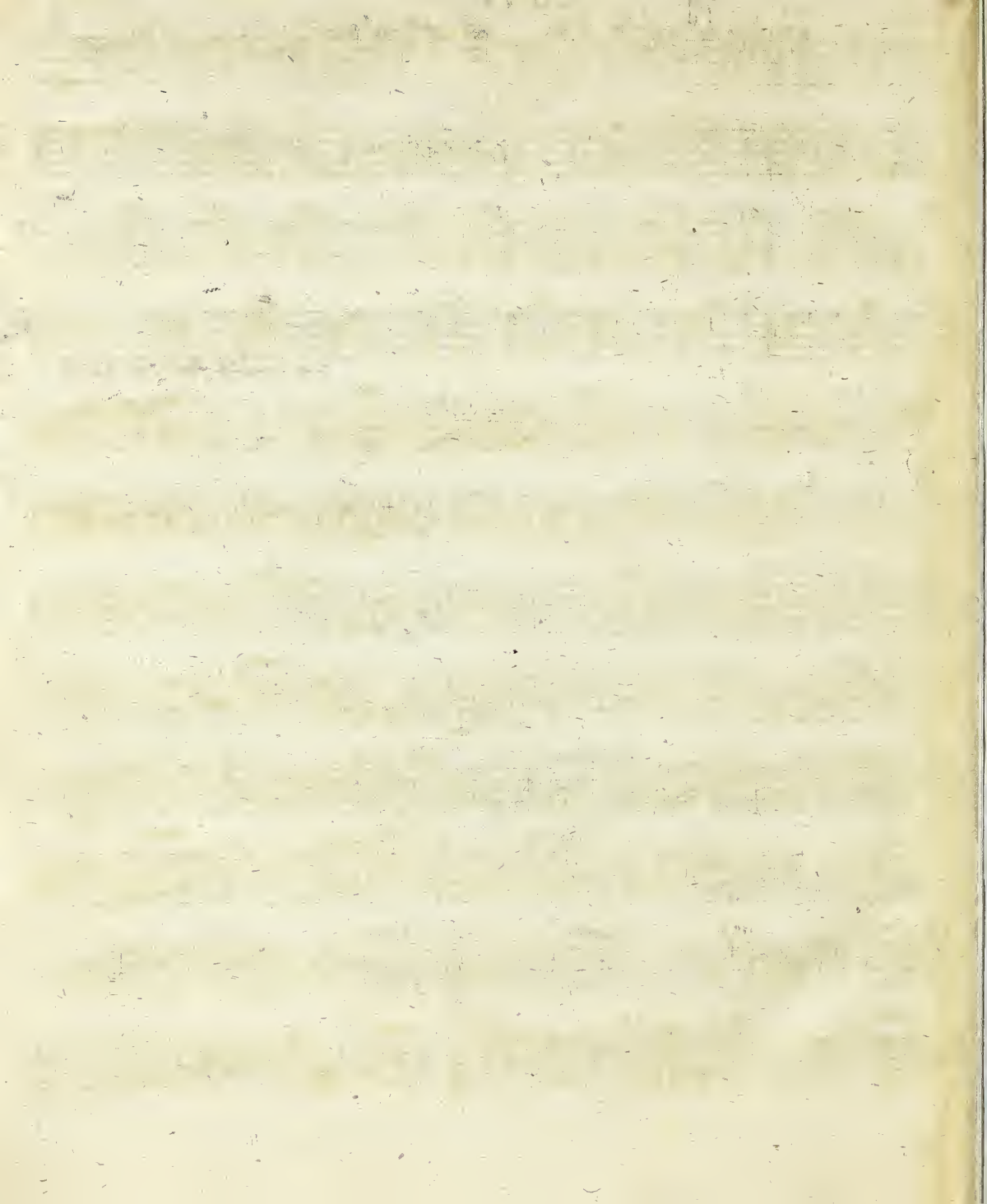
III. Teil

TAB. VI.

Fig. 111



F 4 umgibt Fig. 117 u. 118. Fig. 119 u. 120



TAB. VII.

Fig. 135 Dux

136

Comes

137

138 (a) (b) (c) (d)

cet.

139 (a) (b) (c)

cet.

(d) (e) (f) 140 (a)

cet.

(b) (c) (d) (e) (f) (g) (h)

141 (1) (2)

(1)

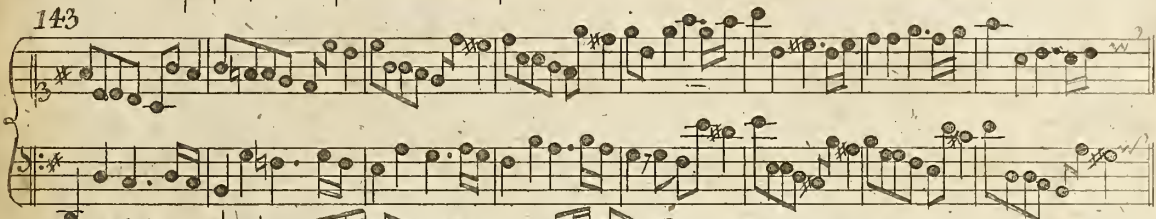
cet

Fig. 142

TAB. VIII.

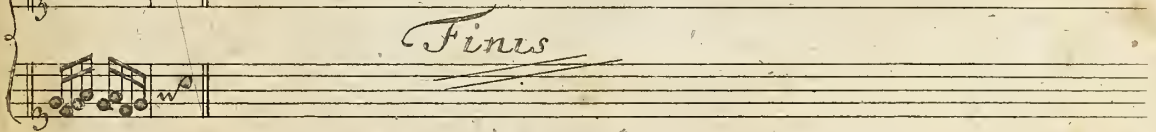
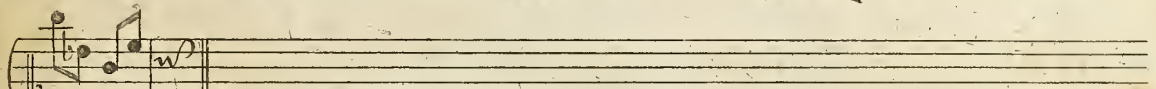


143



144

145



Finis

