Anleitung

zum

GENERAL-BASS.

Erstes Capitel.

Von den Tonleitern, Intervallen und Bewegungen.

§. 1.

Auf dem Clavier, so wie in der praktischen Musik überhaupt, nennt man die kleinste Fortschreitung von einer Taste zur nächst daran liegenden einen halben Ton. Die halben Töne theilt man in grosse und kleine ein, die Ersten stehen auf dem Notensystem auf zwei Stufen, wie z. B. *C*, *Des*, die Andern auf einer wie *F* und *Fis*. Zwei halbe Töne machen einen ganzen Ton. Eine abgemessene Fortschreitung nach ganzen und halben Tönen gibt die Tonleitern. Diese müssen auf dem Papier das Bild einer ununterbrochenen Fortschreitung, sie sei hinauf- oder herabsteigend, darstellen, was zur richtigen Benennung führt. Die Art und Weise, wie die halben Töne zwischen den ganzen Tönen in der Tonleiter liegen, geben die Tonarten.

§. 2.

In der heutigen Musik gibt es nur zwei Tonarten, die harte (*dur*) und die weiche (*moll*); Tonleitern aber sind auf dem Clavier zwölf von jeder Tonart, das ist: zwölf harte und zwölf weiche Tonleitern; denn jede Taste oder Klang, deren auf dem Clavier zwölf von verschiedenen Namen sind, kann zum ersten Tone oder zur ersten Stufe genommen werden, welche hernach die Lage der übrigen Stufen bestimmt. Auf dem Papier gibt es mehr Tonleitern als auf dem Clavier, weil jede Taste zweierlei Namen hat, wie *Fis* und *Ges*, *Cis* und *Des* u. s. w.

§. 3.

Es ist von Wichtigkeit, die Noten, wenn sie auch auf dem Claviere eine gemeinschaftliche Taste haben, in ihrer Benennung genau zu unterscheiden, z. B. *Es* von *Dis*, *As* von *Gis* u. s. w., weil die Benennung der Stufen sich nicht nach Claviertasten, sondern nach gewissen Gesetzen richtet.

Man mache sich folglich die Benennung der Noten, nämlich der durch ein ♯ erhöhten: *Cis*, *Dis*, *Eis*, *Fis*, *Gis*, *Ais*, *His*, und der durch ein ♭ erniedrigten: *Ces*, *Des*, *Es*, *Fes*, *Ges*, *As*, *B*, geläufig. Auch sind die durch ein einfaches ♯ doppelt erhöhten, als Doppel-*Fis*, Doppel-*Cis*, u. s. w.; und die durch zwei ♭ doppelt erniedrigten, wie Doppel-*Be*, Doppel-*Es*, u. s. w., nicht zu vergessen.

§. 4.

Zur genauern Kenntniss der Tonleitern führt uns die Untersuchung der Dur-Scala, deren Fortschreitung folgenden Bedingungen unterworfen ist:

Von der 1. zur 2. Stufe 1 Ton.
» » 2. » 3. » 1 »
» » 3. » 4. » ½ »
» » 4. » 5. » 1 »
» » 5 » 6. » 1 »
» » 6. » 7. » 1 »
» » 7. » 8. » ½ »

Diese Scala hat also fünf ganze und zwei halbe Töne. Der erste halbe Ton liegt von der dritten zur vierten Stufe, der zweite halbe Ton von der siebenten zur achten oder ersten. Um von jedem Tone des Claviers eine diesen Gesetzen entsprechende Scala bilden zu können, genügen die sogenannten natürlichen Töne (Untertasten) nicht, die hierbei nöthigen Veränderungen werden theils durch Erhöhungen (Kreuze), theils durch Erniedrigungen (Bee) bewirkt, und der leichteren Uebersicht wegen gleich am Anfange eines Stückes bemerkt, welches man Vorzeichnung nennet. Die erste Stufe (auch Grundton oder Tonica genannt) einer um ein ♯ vermehrten Vorzeichnung, findet man, wenn man die fünfte Stufe (Dominante) der vorhergehenden, ein ♯ weniger besitzenden Scala aufsucht. z. B. die Tonica von 1 ♯ ist die frühere Dominante der Scala ohne aller Vorzeichnung (*C*) folglich *G*.

Die Tonica von 2 ♯ ist die Dominante von 1 ♯ folglich *D*
» » » 3 ♯ » » » » 2 ♯ » *A*
» » » 4 ♯ » » » » 3 ♯ » *E*
» » » 5 ♯ » » » » 4 ♯ » *H*
» » » 6 ♯ » » » » 5 ♯ » *Fis*
» » » 7 ♯ » » » » 6 ♯ » *Cis*
» » » 8 ♯ » » » » 7 ♯ » *Gis* etc.

Das Kreuz selbst befindet sich auf der siebenten Stufe (Leitton, semitonium modi, note sensible) das Gesetz des zweiten halben Tones (von 7 — 8.) erklärt und bewirkt sein Dasein; da die achte Stufe der ersten ganz gleich ist, so denkt man sich zur schnellen Auffindung desselben den halben Ton unter dem Grundton. Die neuen Kreuze steigen daher unter sich auch quintenweise.

Hierzu folgende Uebersicht:

Grundton	Kreuz
1 ♯ *G*	*Fis*
2 ♯ *D*	» *Cis*
3 ♯ *A*	» » *Gis*
4 ♯ *E*	» » » *Dis*
5 ♯ *H*	» » » » *Ais*
6 ♯ *Fis*	» » » » » *Eis*
7 ♯ *Cis*	» » » » » » *His*
8 ♯ *Gis*	» » » » » » » *Fis Fis* etc.

Die Tonica einer um ein Be vermehrten Vorzeichnung findet man, wenn man die vierte Stufe der vorhergehenden ein ♭ weniger besitzenden Scala aufsucht. Das Be selbst, durch das Gesetz des ersten halben Tones (von 3—4) hervorgerufen, befindet sich auf der vierten Stufe. Leicht ersichtlich ist es daher, dass das neue Be zugleich die Tonica der um ein ♭ vermehrten Scala ist. Die neuen Bee steigen daher unter sich auch quartenweise.

Hierzu folgende Uebersicht:

Grundton	Bee
C	
1 ♭ *F*	*B*
2 ♭ *B*	» *Es*
3 ♭ *Es*	» » *As*
4 ♭ *As*	» » » *Des*
5 ♭ *Des*	» » » » *Ges*
6 ♭ *Ges*	» » » » » *Ces*
7 ♭ *Ces*	» » » » » » *Fes*
8 ♭ *Fes*	» » » » » » » Doppel-*B*.

In jeder harten Tonleiter folgen die ganzen und halben Töne auf die nämliche Art. Dasselbe findet auch bei der weichen (*moll*) Tonleiter Statt.

§. 5.

Die Moll-Scala steht immer mit einer Dur-Scala unter einer Vorzeichnung. Der Grundton derselben befindet sich von dem Grundtone der Dur-Scala eine

kleine Terz abwärts (4 halbe Töne), z. B. *G* ist die Tonica von 1 ♯, die Molltonica derselben Vorzeichnung liegt eine kleine Unterterz von *G*, also *E*. Zwei solche Tonleitern heissen Paralleltonarten (franz. *rélatifs*). Die Moll-Tonleiter hat zwar nach der Vorzeichnung ebenfalls 5 ganze und 2 halbe Töne, von welchen letzten der erste von der zweiten zur dritten Stufe, und der zweite von der fünften zur sechsten Stufe ist: aber in Ansehung der siebenten Stufe, welche in jeder Dur- und Moll-Tonleiter die wichtigste ist, und die empfindsame oder charakteristische Note oder auch der Leitton heisst, ist besonders zu erinnern, dass, da sie allezeit einen halben Ton unter der ersten Stufe stehen muss, der Componist verbunden ist, sie überall im Laufe des Stückes anzuzeigen, weil sie in der Vorzeichnung nicht angedeutet wird, und dass jeder Generalbass-Schüler sich dieselbe besonders bekannt machen müsse. Es gibt zwar einen Harmonie-Lehrer, welcher die empfindsame Note verwirft und überflüssig macht, allein der Generalbass-Schüler lasse sich vor der Hand nicht irre machen, und in der Folge hoffe ich, wird er hinlänglich von ihrer Wichtigkeit überzeugt werden. *A*-moll hat z. B. nichts vorgezeichnet; wessen Ohr aber ist im Stande, die Stelle bei Nro. 2 ohne *Gis*, so wie sie da steht, zu vertragen? Die siebente Stufe muss demnach in jeder Moll-Tonleiter durch ein Kreuz oder Auflösungszeichen erhöhet werden; folglich sind die sieben Stufen von *A*-moll: *A*, *H*, *C*, *D*, *E*, *F*, *Gis* und von *C*-moll: *C*, *D*, *Es*, *F*, *G*, *As*, *H* und so in allen übrigen Moll-Tonleitern. Dass Fälle vorkommen, wo der Bass von der ersten zur fünften Stufe abwärts, wie bei Nro. 3, bei der Vorzeichnung bleibt, und von der fünften zur ersten Stufe aufwärts nebst der siebenten Stufe auch die sechste erhöhet wird, wie bei Nro. 4 zu sehen ist, geschieht des Wohlklanges wegen, und beweiset gegen obige Regel nichts. Auch die melodischen Läufe werden auf- und abwärts in Ansehung der sechsten und siebenten Stufe auf verschiedene Art gemacht, wie ein aufmerksamer Schüler in allen Compositionen von selbst bemerken wird. Was Rameau (ein berühmter französischer Componist und Theoretiker, geb. 1683, gest. 1764) unter seiner *note sensible* verstanden habe, kann uns gleichgültig seyn, mir ist und bleibt die siebente Stufe wichtig genug, um ausgezeichnet zu werden. Der Zirkel bei Nro. 1 dient als allgemeine Uebersicht. Darauf sind die Tonleitern *Fis*-dur und *Dis*-moll mit 6 ♯, *Cis* dur und *Ais*-moll mit 7 ♯, so wie *Ces* dur und *As* moll mit 7 ♭ nicht angezeigt, weil dieselben unter einem andern Namen daselbst vorkommen, als: *Ges* dur und *Es*-moll etc.

§. 6.

Die dritte Stufe bestimmt die Tonart, je nachdem sie von der zweiten Stufe um einen ganzen oder halben Ton entfernt ist. — z. B.: *D*, *E*, *F* (Anfang einer Scala). Das *F* ist von *E* einen halben Ton entfernt, folglich ist es die

weiche Tonart, *Fis* würde die harte andeuten. — Die sechste Stufe trägt fast eben so viel zur Erkenntniss der Tonart bei, und zwar, wenn sie um einen halben Ton von der fünften Stufe entfernt liegt, erkennt man die Moll-Tonart, wenn um einen ganzen Ton von derselben fünften Stufe, die Dur-Tonart, oft findet man in einer Moll-Tonleiter von 5—6 einen ganzen Ton, doch geschieht das ausnahmsweise der leichteren Auffassung wegen. Die erste, zweite, vierte und fünfte Stufe sind in beiden Tonleitern gleich; abänderliche Stufen sind also nur die dritte, sechste und siebente, die den Charakter von *Dur* und *Moll* bestimmen. — Da aber letztere (die Septime; Leitton) für beide Tonarten dieselbe bleibt, ja öfters die sechste in der Moll-Scala erhöht wird, so bleibt es stets die dritte Stufe, welche die *Dur*- und *Moll*-Tonart am bestimmtesten unterscheidet.

Uebersicht der Moll-Scalen.

Dur			Moll
1 ♯ *G*	—	—	*E*
2 ♯ *D*	—	—	*H*
3 ♯ *A*	—	—	*Fis*
4 ♯ *E*	—	—	*Cis*
5 ♯ *H*	—	—	*Gis*
6 ♯ *Fis*	—	—	*Dis*
7 ♯ *Cis*	—	—	*Ais*
1 ♭ *F*	—	—	*D*
2 ♭ *B*	—	—	*G*
3 ♭ *Es*	—	—	*C*
4 ♭ *As*	—	—	*F*
5 ♭ *Des*	—	—	*B*
6 ♭ *Ges*	—	—	*Es*
7 ♭ *Ces*	—	—	*As.*

§. 7.

Man theilt die Tonleiter auch in die diatonische, chromatische und enharmonische ein; bei unserer jetzigen Musik gibt es aber weder eine chromatische noch eine enharmonische Tonleiter, wohl aber einzelne zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne, welche chromatisch genannt werden können, und jede Taste auf dem Clavier kann enharmonisch heissen, weil sie auf dem Papier auf zweierlei Art erscheint, z. B. *C* und *His*, *Cis* und *Des*, *H* und *Ces* u. s. w. Dieses macht darum noch keine Tonleiter aus. Jede Tonleiter, sie mag *dur* oder *moll* seyn, ist, ihre Vorzeichnung vorausgesetzt,

allezeit diatonisch. Von einzelnen chromatischen und enharmonischen Noten und Accorden wird in der Folge mehr gesprochen werden.

§. 8.

Jede Tonleiter, sie sei *dur* oder *moll*, hat fünf verwandte Tonleitern, welche in der Vorzeichnung bloss durch ein Zeichen von ihr verschieden sind, so z. B. ist *A-dur* (3 ♯) verwandt mit 2 ♯ und 4 ♯ und deren Molltönen, welche zusammen vier verwandte Töne ausmachen, der fünfte ist die eigene Molltonart. Die Verwandtschaft dieser Töne entsteht daher, weil deren Scalen mit der zu vergleichenden die meisten Töne gemeinschaftlich haben, daher nur ein Versetzungszeichen den Unterschied bildet. Auch stehen die Tonleitern von einerlei Namen, wie *C-dur* und *C-moll*, *D-dur* und *D-moll* etc. in einer gewissen Verwandtschaft, wie man sich davon häufig in Compositionen überzeugt. Wie nicht nur die verwandten, sondern auch die entfernten Tonleitern mit einander verbunden werden können, davon später.

§. 9.

Die Vergleichung zweier Töne oder Klänge in Ansehung ihrer Grösse oder Entfernung von einander, nennt man ein Intervall. Alle Intervalle werden in dieser Anleitung lateinisch, nämlich Secunden, Terzen, Quarten u. s. w., die Stufen der Tonleitern hingegen deutsch genannt, als: die erste, zweite, dritte Stufe u. s. w. Jede Tonleiter kann z. B. nur eine fünfte Stufe, aber vielerlei Quinten haben. Die fünfte Stufe in *C-dur* bleibt allezeit *G*; aber jede Stufe der *C-dur*-Tonleiter hat ihre Quinte, selbst das *C* hat, für sich allein betrachtet, mehrere Quinten, als Tonica einer Scala aber nur die einzige Dominante *G*. Es ist unumgänglich nothwendig, diesen Unterschied genau zu beobachten.

§. 10.

Wenn ein Ton eine Stufe höher steht als der andere, so heisst der obere Ton ein Intervall von einer Secunde; stehet ein Ton zwei Stufen höher, so heisst er eine Terze u. s. w. Da jeder Ton oder Stufe erhöhet und erniedriget werden kann, so gibt es daher mehrere Secunden, Terzen u. s. w. Ich erinnere nochmals, die Töne in ihrer Benennung nicht zu verwechseln, das ist: *Es* nicht *Dis*, *Ces* nicht *H* u. s. w. zu nennen. Man zählt:

Drei Secunden: die kleine, die einen halben Ton beträgt, Nr. 5 bei *a*; die grosse, die einen ganzen Ton macht, bei *b*; und die übermässige, die 1^1_2 Ton beträgt, bei *c*.

Vier Terzen: die verminderte von 1 Ton Nr. 6 bei *a*; die kleine von $1\frac{1}{2}$ Ton bei *b*; die grosse von 2 Tönen bei *c*; und die übermässige von $2\frac{1}{2}$ Tönen bei *d*.

Drei Quarten: die verminderte Nr. 7 bei *a*; die reine bei *b*; und die übermässige bei *c*. Die reine Quarte beträgt 2½ Ton, die verminderte ist ½ Ton tiefer, und die übermässige ½ Ton höher als die reine.

Drei Quinten: die verminderte oder falsche Nr. 8 bei *a*, die reine bei *b*, und die übermässige bei *c*. Die reine Quinte beträgt 3½ Ton, die verminderte ist ½ Ton tiefer, die übermässige ½ Ton höher als die reine.

Vier Sexten: die verminderte Nr. 9 bei *a*, die kleine bei *b*; die grosse bei *c*, und die übermässige bei *d*; die kleine Sexte steht ½ Ton, die grosse 1 Ton höher als die reine Quinte, die verminderte ist fast von gar keinem Gebrauche, und die übermässige, die viel gebraucht wird, steht einen Ton unter der Octave.

Drei Septimen: die verminderte Nr. 10 bei *a*, die kleine bei *b*, und die grosse bei *c*. Die grosse Septime steht ½ Ton, die kleine 1 Ton, und die verminderte 1½ Ton unter der Octave.

Drei Octaven: die verminderte Nr. 11 bei *a*, die reine bei *b*; und die übermässige bei *c*.

Drei Nonen: die kleine Nr. 12 bei *a*, die grosse bei *b*, und die übermässige bei *c*. Die None ist von der Secunde nur in der Bezifferung unterschieden, indem einige Accorde mit 9, andere mit 2 angezeigt werden *).

Erleichtert wird die Uebersicht und das schnelle Aufsuchen aller Intervalle durch folgendes Mittel: Jede Stufe der Dur-Tonleiter ist nothwendigerweise ein Intervall, welches in der vierten und fünften rein, in den Uebrigen gross genannt wird. z. B. *C* ist die vierte Stufe von *G*, folglich die reine Quarte, *Fis* ist die dritte Stufe von *D*, folglich die grosse Terz etc. Da nun jeder Schüler alle Dur-Tonleitern genau kennen muss, so folgt daraus, dass er augenblicklich alle grossen und reinen Intervalle aufzufinden weiss, wodurch er dann klein und übermässig um so weniger verfehlen kann, als klein um einen halben Ton tiefer, übermässig um einen halben Ton höher als das grosse Intervall liegen. Das verminderte Intervall ist einen halben Ton tiefer als das kleine, in der Quarte und Quinte einen halben Ton tiefer als das reine. Die Secunde und Septime haben 3 Gattungen Intervalle. Ebenso die Quarte und Quinte, die Terz und Sexte aber vier Gattungen. Die Septime hat kein übermässiges, die Quarte und Quinte kein kleines Intervall. — Diese Andeutungen führen weit schneller zum Resultate als das Aufzählen von halben Tönen, aus denen die Intervalle bestehen. Beispiele — die übermässige Quarte von *C*? *F* ist die reine, folglich *Fis* die übermässige. — Die verminderte Quinte

*) Alle diese Intervalle stehen höher als das erste zum Vergleichungspunkt gewählte (Bass); die unter demselben stehen, erhalten in der Benennung diese ausdrückliche Bestimmung, z. B. Untersecunde, Unterterz etc.

von *As*? *Es* ist die reine, doppel *Es* die verminderte. — Die kleine Sext von *A*? *Fis* ist die grosse, also *F* die kleine etc.

§. 11.

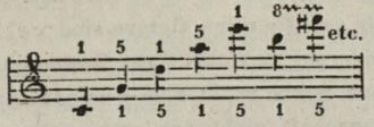
Von allen diesen Intervallen muss man die kleine und grosse Terze und die reine Quinte genau kennen. Sodann auch die verminderte Terze, aber nur um sie zu vermeiden; denn sie ist von so wenigem Gebrauche, dass, wo sie bei Ausweichungen in andern Tonleitern vorkommt, statt ihr allezeit die kleine Terze muss genommen werden; z. B. Nr. 13, bei *a* macht im zweiten Accorde *F* gegen das *Dis* im Bass eine verminderte Terze, die nicht angenehm klingt, und muss, ohne dass es bei der Bezifferung angezeigt wird, wie bei *b* gespielt werden. Wenn einer weiss, zu welcher Tonleiter jeder Accord gehört, so wird er niemals eine verminderte Terze nehmen, weil sie in keiner Tonleiter enthalten ist. Obiger Septimen-Accord gehört unstreitig in die *E-moll*-Tonleiter, wenn gleich der erste und der dritte Accord in *A-moll* ist. Auch in den Fällen, wo ein Intervall gegen das andere in den Mittelstimmen eine verminderte Terze machen würde, muss das obere Intervall erhöhet werden, um diese Terze zu verhüthen; z. B. Nr. 14 bei *a* ist die Sexte *F* gegen die Quarte *Dis* eine verminderte Terze, und muss wie bei *b* gespielt werden. Bei Nr. 15 *a* ist im zweiten Accorde die Quarte *F* gegen die Secunde *Dis*, und beim dritten Accorde die Quinte *F* gegen die Terze *Dis* eine verminderte Terze, und werden wie bei *b* gespielt. (Die neuere Zeit begünstigt jedoch mehr dieses Intervall, pikanter Effekte wegen.) In der Melodie kommt jedoch die verminderte Terze häufig vor, wie bei Nr. 16, wo sie gut klingt; auch ist nicht gemeint, dass ein Componist die verminderte Terze in der Harmonie niemals brauchen dürfe, bei jählingen Ausweichungen kann sie Dienste leisten, und heut zu Tage ist ja das Bizarre oft schön; sie muss jedoch ausdrücklich angezeigt werden. Nach und nach lernt man auch andere Intervalle, als die übermässige Quarte und die übermässige Sexte kennen; die übrigen machen keine Schwierigkeit.

§. 12.

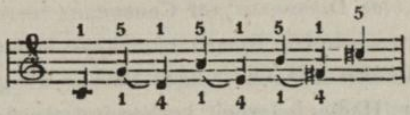
Ein Intervall umkehren heisst: statt dem Grundton die höhere Octave desselben nehmen.

Aus dem	Unison	wird	daher	die	8ve.
»	der	2de	»	»	»	7me.
»	»	3ze	»	»	»	6te.
»	»	4te	»	»	»	5te.
»	»	5te	»	»	»	4te.
»	»	6te	»	»	»	3ze.
»	»	7me	»	»	»	2de.
»	»	8ve	»	»	»	1me.

Um schnell die Umkehrungen aufzufinden, denke man sich die Zahl 9. — Wenn man die Nummer des einen Intervalles von 9 abzieht, so erhält man die Nummer des Umgekehrten. z. B.: *E* ist die Terz von *C* (3 von 9 bleiben 6), folglich dessen Untersexte. *G.* ist die Unterquarte von *C*, folglich dessen Oberquinte. Diese Rechnung erleichtert sehr das schnelle Auffinden; will ich z. B. die Oberseptime aufsuchen, so erhalte ich dasselbe Resultat, wenn ich die Untersecunde nehme. Einiges bisher Gesagte wird durch Umkehrungen erleichtert. Die Vermehrung der ♯ geschieht durch Oberquinten (in der Umkehrung: Unterquarten). Die Vermehrung der ♭ geschieht durch Unterquinten (in der Umkehrung: Oberquarten). Auch auf dem Clavier findet man die Grundtöne leichter, denn statt folgendermassen dieselben aufzusuchen:



wo bald der Platz zum Aufsuchen fehlt, spielt man einfach so:



Die Intervalle kehren nach ihren nähern Bestimmungen sich folgenderweise um:

Das vermin derte Intervall wird zum übermässigen.
» kleine » » » grossen.
» grosse » » » kleinen.
» übermässige » » » verminderten.
» reine » » » reinen.

Man sieht hieraus den Grund, warum in der Benennung der Intervalle die Quarte und Quinte statt Gross, Rein genannt werden, da sonst die Umkehrung, z. B. von *C-F*, also *FC*, eine kleine Quinte seyn müsste, was aber nicht der Fall ist. Auch dass die Erniedrigung des reinen Intervalles um einen halben Ton nicht klein, sondern vermindert heisst, kommt daher, weil z. B. *C-Gis* als übermässige Quinte in der Umkehrung nur ein vermindertes Intervall seyn kann, also ist *Gis-C* die verminderte, und nicht die kleine Quarte. — Dieses Princip der Umkehrung bedingt auch die Nuancen der Intervalle. Wir haben eine kleine, grosse und übermässige Secunde, folglich in der Umkehrung eine grosse,

kleine und verminderte Septime. Wir haben vier Gattungen Terzen, folglich auch eben so viele Sexten. Die vierte Stufe als Intervall heisst nicht Gross, wie die übrigen Stufen, sondern Rein, folglich tritt dasselbe auch bei der Quinte ein.

§. 13.

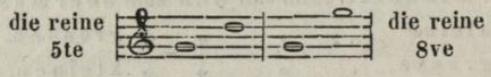
Sämmtliche Intervalle werden eingetheilt in Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge). Die Consonanzen machen auf das Gehör eine angenehme und sanfte Wirkung. Bei den Dissonanzen ist dieses weniger oder gar nicht der Fall; um selbe aufzufassen, ist stets eine begütigende Auflösung nothwendig, oft sogar schon eine Vorbereitung.

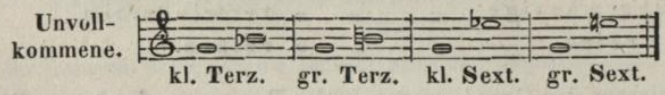
§. 14.

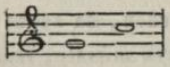
Die Consonanzen theilt man ein in vollkommene und unvollkommene. Die reine Quinte und die reine Octave sind vollkommene Consonanzen; die geringste Aenderung in einem ihrer Bestandtheile macht sie zu Dissonanzen. Die Terz und Sexte nennt man unvollkommene Consonanzen, weil sie dieselbe Eigenschaft nicht verlieren, mögen sie gross oder klein seyn, die reine Quarte kann Consonanz oder Dissonanz seyn, nach Unterschied ihrer Anwendung. So kann bei gewissen Accorden eine Consonanz zur Dissonanz, und umgekehrt eine Dissonanz zur Consonanz werden, was in der Folge klarer erörtert werden wird. Die Dissonanzen kann man auch eintheilen in solche, die, weil sie nicht übel klingen, keiner Vorbereitung bedürfen, und in solche, die wegen ihrer Härte jederzeit vorbereitet werden müssen; aufgelöst muss jedoch jede Dissonanz werden.

Uebersicht:

Vollkommene Consonanzen.






Die reine Quarte sowohl Consonanz als Dissonanz.

Alle übrigen Intervalle sind dissonirend.

§. 15.

Sind die Dissonanzen zu hart, so müssen sie durch einen vorhergehenden Accord vorbereitet werden; in diesem Falle gehören zu einer Dissonanz allezeit drei Accorde; beim ersten wird nämlich die Dissonanz vorbereitet;

beim zweiten erscheint sie als Dissonanz, und beim dritten nimmt sie diejenige Wendung, die ihr die Natur angewiesen hat; oder wie man es musikalisch nennt, sie wird aufgelöset. Man sehe das Beispiel Nr. 17. Bei *a* ist der dissonirende Accord. Das *E*, die Septime, klingt widrig. So ein Accord kann nicht vorkommen, wenn nicht ein anderer vorausgegangen ist, worin der widrige Ton als Consonanz erscheint. Bei *b* ist die Dissonanz vorbereitet, und bei *c* wird sie aufgelöset, wiewohl diese drei Accorde noch keinen Sinn machen, indem beim dritten Accorde ebenfalls eine Dissonanz ist, nämlich die Quinte *C*, welche beim zweiten Accorde als Consonanz vorbereitet ist, und die ihre Auflösung nöthig hat, folglich einen vierten Accord erwarten lässt.

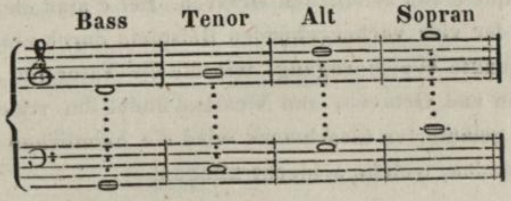
§. 16.

Es gibt dreierlei Bewegungen, die Gerade, die Gegen- und Seitenbewegung. Wenn zwei Stimmen zugleich hinauf oder hinunter gehen, nennt man es die gerade Bewegung, z. B. Nr. 18 bei *a*. Wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab gehet, nennt man es die Gegenbewegung bei *b*; und wenn eine Stimme auf demselben Tone stehen bleibt, die andere aber sich fortbeweget, so nennt man es die Seitenbewegung bei *c*.

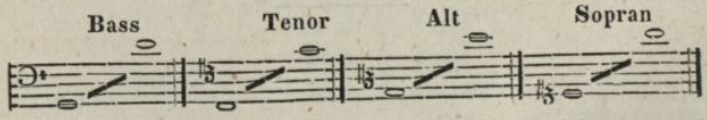
§. 17.

Wiewohl das Accompagnement drei-, vier- oder fünfstimmig seyn kann, so wird doch hier nur vorzüglich das vierstimmige gelehrt, weil die übrigen keine Schwierigkeit machen, wenn man dieses gut begriffen hat. Die vier Stimmen unterscheidet man in der Benennung dadurch, dass die oberste Stimme der Discant, die unterste der Bass, die obere Mittelstimme der Alt, die untere Mittelstimme der Tenor heisst.

Diese Stimmen haben folgenden Umfang:



oder in gehörigem Schlüssel geschrieben:



Es ist unumgänglich nothwendig, diese Schlüssel sich genau eigen zu machen.

§. 18.

Zwei reine Quinten und zwei reine Octaven sind hintereinander in gerader Bewegung zu machen verboten. Beispiele Nr. 19. Sind aber die Quinten von verschiedener Grösse, so sind sie vorzüglich in den Mittelstimmen erlaubt, doch geht die verminderte Quinte nicht leicht hinauf. Man sehe die Beispiele bei Nr. 20. Ein Beispiel, wo die verminderte Quinte hinaufgehet, steht bei Nr. 21, wider das vermuthlich Niemand etwas einwenden wird.

§. 19.

Die sogenannten verdeckten oder heimlichen Quinten und Octaven sind hin und wieder in Lehrbüchern scharf verboten; da sie aber, besonders in den Mittelstimmen, nicht immer zu vermeiden sind, so ist dieses Verbot nicht so wichtig, wie jenes der reinen Quinten und Octaven, welche überall vermieden werden können. Im zweistimmigen Satze sind die verdeckten Quinten und Octaven am strengsten verboten, weil derselbe hiedurch leer, auch der Fehler sogleich klar wird. — Tonsetzer vermeiden beim 3stimmigen Satze ebenfalls möglichst diesen Uebelstand. Im 4stimmigen werden diejenigen Quinten und Octaven, wozu die Natur der harmonischen Fortschreitungen gewissermassen drängt, erlaubt, und zwar nur dann, wenn nichts Besseres an deren Stelle zu setzen möglich wird. Es wird daher ein nur einigermassen gebildetes Ohr die unzulässigen heimlichen Quinten und Octaven leicht vermeiden. Es entstehen aber heimliche Quinten und Octaven, wenn man von einem andern Intervalle, das nicht Quinte ist, durch die gerade Bewegung zu einer Quinte kommt; z. B. Nr. 22 bei *a* ist das erste Intervall eine Terze, von der in der geraden Bewegung zur Quinte gegangen wird; bei *b* ist das erste Intervall eine Quarte, nach welcher in gerader Bewegung eine Quinte folgt. Bei *c* und *d* sind Beispiele von heimlichen Octaven. Bei *e* sind die heimlichen Quinten und Octaven der vier vorhergehenden Beispiele durch eine Viertelnote angezeigt. Der bekannte Waldhorngang, wie ihn die Natur gibt, bei Nr. 23, hat heimliche Quinten und Octaven, und Niemand findet ihn widerwärtig. Ein feines Ohr und ein geläuterter Geschmack wird die heimlichen Quinten und Octaven leicht vermeiden, welche schlecht klingen.