Drittes Capitel.

Vom zweiten Stamm-Accorde und seinen abgeleiteten.

§. 48.

Der zweite Stamm-Accord ist der Septimen-Accord, im Gegensatze zum Dreiklang, aus vier Klängen bestehend, diese sind: der Grundton, die Terze, Quinte und Septime. Letztere ist eine Dissonanz, kommt mit und ohne Vorbereitung vor, und gehet bei der Auflösung eine Stufe herab. Manchmal bleibt sie, so wie andere Dissonanzen, auf derselben Stufe liegen, und löset sich erst in der Folge auf. Man untersuche jede Stufe der harten und weichen Tonleiter, um zu sehen, was für Septimen-Accorde entstehen.

C-dur.

1. Stufe *C*, *E*, *G*, *H*.
2. » *D*, *F*, *A*, *C*.
3. » *E*, *G*, *H*, *D*.
4. » *F*, *A*, *C*, *E*.
5. » *G*, *H*, *D*, *F*.
6. » *A*, *C*, *E*, *G*.
7. » *H*, *D*, *F*. *A*.

A-moll.

1. Stufe *A*, *C*, *E*, *Gis*.
2. » *H*, *D*, *F*, *A*.
3. » *C*, *E*, *Gis*, *H*.
4. » *D*, *F*, *A*, *C*.
5. » *E*, *Gis*, *H*, *D*.
6. » *F*, *A*, *C*, *E*.
7. » *Gis*, *H*, *D*, *F*.

Hieraus ersieht man die Verschiedenheit der Septimen-Accorde. Einige klingen gut, andere schlecht, einige noch schlechter, das ist, sie dissoniren mehr oder weniger. Nach Beschaffenheit der Moll-Scala (siehe §. 22 zu letzt) sind nebst den eben angeführten noch andere Sept-Accorde im Gebrauche, deren Natur der geübtere Schüler durch Aufmerksamkeit leicht herleiten wird.

§. 49.

Aus dem Septimen-Accorde entstehen drei andere Accorde, wenn nämlich aus der vierstimmigen Harmonie immer ein anderer Ton zum Bass genommen wird. Bei Nr. 59 *a* ist der Septimen-Accord mit seiner Bezif-

ferung; bei *b* der Quint-Sexten-Accord, der aus der Terze, Quinte und Sexte bestehet, mit seiner Bezifferung; bei *c* der Terz-Quarten-Accord, der aus der Terze, Quarte und Sexte bestehet, mit seiner Bezifferung; und bei *d* der Secunden-Accord, der aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehet, mit seiner Bezifferung.

§. 50.

Derjenige Ton, der die Septime ist, wie Nr. 59 das *F*, ist bei der Versetzung jederzeit die Dissonanz, folglich ist beim Quint-Sexten-Accorde die Quinte; beim Terz-Quarten-Accorde die Terze, und beim Secunden-Accorde der Bass die Dissonanz, welche auf die nämliche Art, wie die Septime behandelt werden muss. Man sieht also, dass auch die Terze und die Quinte zu Dissonanzen werden, wenn nämlich die ursprüngliche Dissonanz (7) durch Umkehrungen Terze oder Quinte geworden ist.

Erinnerung. Man findet öfters den Quint-Sexten-Accord, besonders in älteren Compositionen, wenn die Quinte vermindert ist, mit 5, oder gar mit b5, wie bei Nr. 60 bezeichnet. Die letzte Bezifferung ist schon an sich falsch, weil das b einen ganz anderen Zweck hat; und überdiess wird der verminderte Dreiklang eben so beziffert, welches Verwirrung und Zweideutigkeit verursachet, die zu heben Emanuel Bach den Vorschlag machte, den verminderten Dreiklang mit einem Bogen über der Quinte anzuzeigen, welches jedoch von wenigen Componisten beobachtet worden. Wenn man den Quint-Sexten-Accord allezeit mit $\frac{6}{5}$ beziffert, so fällt alle Zweideutigkeit weg. Auch der verminderte Septimen-Accord wird auf die Art wie bei Nr. 61 beziffert gefunden, allein die Bee sind ganz und gar überflüssig und unrecht. Ich habe diese Bezifferungsart aus der Ursache erinnert, damit ein Schüler, wenn er sie findet, nicht einen fremdartigen Accord mit Mühe herausklügle.

§. 51.

Den Septimen-Accord und seine drei abgeleiteten, theile ich in vier Classen, und zeichne die ersten drei Classen durch eine besondere Benennung aus, bloss aus der Ursache, um sie den Schülern desto kennbarer zu machen, und zwar: die erste Classe nenne ich die charakteristische; die zweite die enharmonische; die dritte die zweideutige; die vierte Classe bedarf keiner Unterscheidung. (Auf dem Schema §. 53 sind die beiden ersten mit k. und e. bezeichnet.)

§. 52.

Die Accorde der ersten drei Classen haben das Besondere an sich, dass sie erstens in der galanten Schreibart keiner Vorbereitung bedürfen; zwei-

tens, dass sie eine gewisse Stufe in der Tonleiter haben, auf der sie nur allein vorkommen können, wodurch man also überall erkennet, in welche Tonleitern ein Stück ausweichet, auch wenn mit jedem Accorde die Tonleiter sich ändern sollte; drittens, dass man durch die Accorde der zwei ersten Classen von einer Tonleiter in die andere ausweichen lernen kann, welches moduliren heisst, wie wir in der Folge sehen werden. Galante oder freie Schreibart ist diejenige, wo viele Dissonanzen ohne Vorbereitung gebraucht werden; die strenge Schreibart hingegen, in der alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden, wodurch sie auch einen ernsteren Charakter bekommt. Heut zu Tage ist sie aber sogar in der Kirche selten zu hören.

§. 53.

Bevor ich weiter gehe, gebe ich folgende Schema, um den Sitz der am meisten im Gebrauch stehenden Accorde leichter übersehen zu können:

k. e.			k. e.	k.	ü. e.	k. e.
5 6 7	4 6		5 4	5 6	5	6
3. 4. 2.	3. 5.	6.	3. 2. 3.	3. 4. 7.	3. 6. 2.	5. 7.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Die sieben lateinischen Zahlen bedeuten die sieben Stufen, welche jede Dur- und Moll-Tonleiter enthält, und die hier jeden Bass- oder Grundton bezeichnen, auf welchem jeder Accord seinen Sitz hat. — Aus dem §. 22 kennen wir schon die Dreiklänge, wie sie jeder Stufe eigen sind; hier sind nur die vorzüglichsten angemerkt. So kommt auch der Sexten-Accord auf jeder Stufe vor; auf dem Schema ist der übermässige Sexten-Accord mit ü. auf der sechsten Stufe angemerkt. Der Quart-Sexten-Accord ist auf der ersten und fünften Stufe zu Hause. Das Uebrige wird in der Folge erkläret.

§. 54.

Die erste Classe,

auf dem Schema mit k. bezeichnet, enthält die charakteristischen Accorde.

Die fünfte Stufe jeder Dur- und Moll-Tonleiter enthält den charakteristischen Septimen-Accord, indem dem Dreiklange dieser Stufe die kleine Septime hinzugefügt wird. Er ist aus seinem angenehmen Klange leicht zu erkennen, so dass es nicht schwer ist, die grosse Terze, die reine Quinte und kleine Septime, aus welchen Intervallen er bestehet, abzuzählen. Statt der Quinte kann auch die Octave, ja beide zugleich genommen werden. Seine natürliche Auflösung ist in den Hauptdreiklang, nämlich jenen der ersten Stufe bei Nr. 62. Manchmal löset er sich auch in den Quart-Sexten-Accord der fünften Stufe oder in den Dreiklang der sechsten Stufe auf, wie Nr. 63 *a* und *b*.

Die Terze ist dabei allezeit die empfindsame Note, welche nie verdoppelt werden darf, und die meistens eine Stufe in die Höhe gehet, welches auch die Ursache ist, dass der Gang bei Nr. 64 geduldet wird, wo die Septime, die eine Stufe herab gehen soll, nicht gehörig aufgelöset wird. Dessen ungeachtet kann dieser Satz doch regelmässig gemacht werden, nämlich mit der Octave statt der Quinte, wie Nr. 65 bei *a*; oder mit der doppelten Octave beim Dreiklange, wie bei *b*; oder mit der doppelten Terze bei *c*; oder mit der Quinte und Octave zugleich, wie bei *d*. Ist die empfindsame Note in einer Mittelstimme, so nimmt man es nicht so genau und lässt sie auch herabgehen, wie bei *e*. Wenn nach diesem Septimen-Accorde der fünften Stufe die sechste Stufe folgt, so ist dasselbe zu beobachten, was im §. 28 bei zwei Dreiklängen gelehrt worden ist, nämlich bei dem Dreiklange der sechsten Stufe die Terz zu verdoppeln, und die Octave wegzulassen. In diesem Falle ist beim Septimen-Accorde die Quinte zu nehmen, da, wenn der Bass nach dem Septimen-Accorde in die erste Stufe geht, die Octave vorzuziehen ist. Kommen zwei oder mehrere Septimen-Accorde, wo der Bass Quart- und Quintsprünge macht, hinter einander vor, so wird zur vierten Stimme mit der Quinte und Octave abgewechselt; das ist: wird beim ersten Septimen-Accorde die Quinte genommen, so kommt die Octave zum zweiten, die Quinte wieder zum dritten u. s. f. Ist aber die Octave beim ersten Accorde genommen worden, so gehört die Quinte zum zweiten, die Octave zum dritten u. s. f. Diese Quinte oder Octave darf aber in diesem Falle nicht in der Oberstimme zu stehen kommen, weil sie eine schlechte Melodie macht, sondern im Alt oder Tenor. Der Organist kann solche Stellen, vorzüglich bei etwas geschwinder Bewegung, dreistimmig accompagniren.

§. 55.

Ich bin nicht der Meinung Derjenigen, welche lehren, dass in dem Falle, wo eine Dissonanz unvorbereitet eintritt, dagegen eine Consonanz vorbereitet werden müsse. Diesen Zwang halte ich für überflüssig, weil eine solche Vorbereitung öfters von selbst da ist, manchmal aber auch gar nicht möglich ist, wie bei Nr. 66 zu sehen.

§. 56.

Der charakteristische Quint-Sexten-Accord kommt bloss auf der siebenten Stufe jeder Dur- und Moll-Tonleiter vor, und löset sich natürlich in den Hauptdreiklang der Tonleiter auf, wie bei Nr. 67.

§. 57.

Der charakteristische Terz-Quarten-Accord ist auf der zweiten Stufe jeder Dur- und Moll-Tonleiter, und löset sich natürlich in den

Dreiklang der ersten Stufe, oder auch in den Sexten-Accord der dritten Stufe auf, wie Nr. 68 bei *a* und *b* zu sehen ist. Die Quarte in diesem Accorde ist mit Vorsicht zu behandeln (vide §. 46).

§. 58.

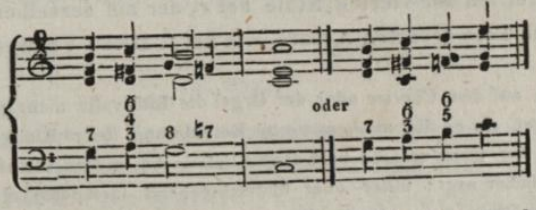
Der charakteristische Secunden-Accord hat seinen Sitz auf der vierten Stufe jeder Dur- und Moll-Tonleiter, der Bass ist hier die Dissonanz und tritt bei der Auflösung eine Stufe abwärts, und zwar in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bei Nr. 69.

§. 59.

Ich habe hier jederzeit die natürliche oder ungekünstelte Auflösung gezeigt, aber alle diese Accorde können verschiedene Wendungen nehmen, und in fremde Tonleitern übergehen, die ein aufmerksamer Schüler überall in Compositionen beobachten wird. Hier nur einige Beispiele bei Nr. 70, wo ein charakteristischer Accord sich in einen anderen charakteristischen Accord auflöset. Um dergleichen Wendungen zu verstehen, und dem Gedächtnisse leicht einzuprägen, gebe man auf den Gang des Basses wohl Acht; z. B. bei Nr. 70 geht der Bass im ersten Exempel einen halben Ton in die Höhe, und bekommt sodann den charakteristischen Quint-Sexten-Accord, folglich muss der Bass auf der siebenten Stufe stehen. Dieses versuche man in den anderen Tonleitern, und verfahre auf die nämliche Art mit den übrigen Beispielen.

§. 60.

Die Dissonanz muss bei diesen Accorden herab gehen; ich setze aber zwei Beispiele bei Nr. 71 her, wo die Dissonanz hinauf gehet. So etwas kommt, wiewohl es dem Ohre nicht wehe thut, doch selten vor, auch können solche Fälle durch den Zusammenhang richtiger beurtheilt werden, denn so lange die Septime nicht herab geht, kann man sie nicht als aufgelöset betrachten. Wenn also in dem ersten Beispiel Nr. 71 der Gang so ergänzt wird:



so fühlt man, dass die eigentliche Auflösung der Septime durch eine angenehme pikante Zierlichkeit verzögert ist. Auf ähnliche Art lassen sich die nächsten Accorde dieses Beispiels verlängern.

§. 61.

Die zweite Classe,

auf dem Schema mit e. gezeichnet, enthält die enharmonischen Accorde, von denen ein jeder seine gewisse Stufe, jedoch einzig und allein in der Moll-Tonleiter hat. Ich habe die Accorde der ersten Classe die charakteristischen genannt, weil sie die charakteristische oder empfindsame Note in sich enthalten. Die Accorde der zweiten Classe nenne ich die enharmonischen, weil jeder Ton aus einem solchen Accorde auf zweierlei Art betrachtet werden kann; z. B. Nr. 72 bestehet der Accord aus *Cis*, *E*, *G*, *B*. Jeder dieser vier Töne kann verwechselt werden, und zwar das *Cis* bei *a* und *b* mit *Des*; das *E* bei *b* mit *Fes*; das *G* bei *c* mit Doppel-*Fis*; und das *B* bei *c* und *d* mit *Ais*; wodurch jedesmal ein anderer Accord und eine andere Tonleiter entstehet, wie hier deutlich zu sehen ist: der erste Accord gehört zu *D*-moll; der bei *a* zu *F*-moll; der bei *b* zu *As*-moll, der bei *c* zu *Gis*-moll; und der bei *d* zu *H*-moll. Die enharmonischen und überraschenden Ausweichungen haben wir dem Clavier und der Orgel zu verdanken. Ein Geiger oder anderer Instrumentalist konnte auf seinem Instrumente keine solche Entdeckungen machen, denn *Cis* zum Beispiele und *Des*, welche zwei Töne auf dem Clavier eine gemeinschaftliche Taste haben, haben auf der Violine jedes seinen eigenen bestimmten Finger*).

§. 62.

Die enharmonischen Accorde sind, wie gesagt, nur den Moll-Tonleitern eigen; wenn sie aber in einem Stücke, welches in Dur ist, gebraucht werden, so werden sie gleichsam nur für den Augenblick aus der Moll-Tonleiter entlehnet. Zum Beispiele Nr. 73 bei *a* ist der charakteristische Quint-Sexten-Accord in *C*-dur, statt dessen wird nun sehr oft der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Septimen-Accord aus *C*-moll gebraucht, wie bei *b*. Auf diese Art wird statt des charakteristischen Terz-Quarten-Accordes auf der zweiten Stufe bei *c* der auf der nämlichen Stufe stehende enharmonische Quint-Sexten-Accord gebraucht, wie bei *d*. Und für den charakteristischen Secunden-Accord, auf der vierten Stufe bei *e*, der auf derselben Stufe stehende enharmonische Terz-Quarten-Accord, wie bei *f*. Diese Verwechslungen kom-

*) Daher dürfen auf dem Clavier oder der Orgel die Intervalle nicht ganz so rein gestimmt werden, als es die mathematische Berechnung ihrer Klanggrösse eigentlich will, sondern die einen müssen bald etwas tiefer, die andern etwas höher, oder wie man gewöhnlicher sagt: unter- oder überschwebend (temperirt) gestimmt werden. Daher sind in Duos, Trios etc. für Clavier und Streichinstrumente jene Stellen, wo enharmonische Verwechslungen vorkommen, sehr behutsam zu behandeln, indem ohne diessfällige Vorsicht leicht eine unreine Intonation des Ensemble die Folge davon wäre.

men sehr häufig vor, je nachdem der Componist eine stärkere Leidenschaft ausdrücken will, wie Jedermann fühlen muss, dass die enharmonischen Accorde mehr dissoniren, als die charakteristischen. Seltener kommt der enharmonische Secunden-Accord auf der sechsten Stufe bei *g* für den charakteristischen Septimen-Accord bei *h* vor.

§. 63.

Wiewohl die enharmonischen Accorde stärker dissoniren als die charakteristischen, so haben doch viele Anfänger Mühe, diese Accorde von einander zu unterscheiden. Für diese gebe ich folgendes Kennzeichen: bei den enharmonischen Accorden stehet jedes Intervall vier Tasten weit vom andern, z. B. der Accord *Cis*, *E*, *G*, *B*; das *E* ist von *Cis* die vierte Taste, wie *G* von *E*, und *B* von *G*, welches bei dem charakteristischen nicht ist. Wenn jedoch der Accord in Compositionen zerstreut vorkommt, wie Nr. 74 bei *a*, so muss er zusammen gezogen werden, wie bei *b*, indem die oberen Töne hinab, oder die unteren hinauf gebracht werden, um dieses Kennzeichen zu haben.

§. 64.

Das Schema im §. 53 weiset aus, welche Stufe der Bass bei jedem charakteristischen und enharmonischen Accorde haben muss, woraus man sodann die erste Stufe erkennen kann; inzwischen geschieht es, dass ein Ungeübter Schwierigkeit hat, besonders in den Tonleitern mit viel Kreuzen und Been, die erste Stufe zu finden; in diesem Falle zähle man

von der 2. Stufe 3 Tasten abwärts,
» » 4. » 6 » abwärts,
» » 5. » 6 » aufwärts, und von der 6. Stufe,

nämlich beim übermässigen Sexten-Accorde und beim enharmonischen Secunden-Accorde, welche beide nur in der Moll-Tonleiter vorkommen können, fünf Tasten aufwärts, und man hat dadurch jederzeit die erste Stufe. Die siebente Stufe ist in jeder Tonleiter, sie sei Dur oder Moll, einen halben Ton unter der ersten.

§. 65.

Die natürliche Auflösung der enharmonischen Accorde ist folgende:

Der Septimen-Accord hat nach sich die erste Stufe mit dem Dreiklange, wie Nr. 75 bei *a*. Der Quint-Sexten-Accord hat nach sich die erste Stufe mit dem Dreiklange, oder die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bei *b*. Die Auflösung in den Dreiklang verursacht verdeckte Quinten *H*, *F* und *A*, *E*, sie kann wohl dem Generalbassspieler verziehen werden, der Componist wähle lieber die zweite Auflösung in den Sexten-Accord. Der Terz-

Quarten-Accord hat nach sich die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde, wie bei *c*. Der Secunden-Accord hat nach sich die fünfte Stufe mit einem der drei Accorde, die im Schema über der fünften Stufe angezeigt sind, wie bei *d*.

§. 66.

Die künstlichen Wendungen, so die enharmonischen Accorde nehmen, sind sehr mannigfaltig. Es braucht nur Geduld und Fleiss, um sie in Compositionen zu beobachten und zu untersuchen. Bei Nr. 76 stehen verschiedene Auflösungen zur vorläufigen Probe da:

Bei *a* des Septimen-Accordes.
» *b* » Quint-Sexten-Accordes.
» *c* » Terz-Quarten-Accordes.
» *d* » Secunden-Accordes.

§. 67.

Es ist sehr vortheilhaft die enharmonischen Accorde auf dem Clavier finden zu lernen, ohne Rücksicht, wie die Töne heissen, ob es nämlich *Cis* oder *Des*, *Dis* oder *Es*, *F* oder *Eis* sei. Man lerne den enharmonischen Accord zu *C*, zu *Cis*, zu *D* u. s. f. wie sie bei Nr. 77 stehen. Weil nur eigentlich drei solcher Accorde sind, die übrigen neun aber blosse Versetzungen, so sind diese Accorde nicht so schwer zu finden, als es den Anschein hat.

§. 68.

Wenn man auf angezeigte Art die enharmonischen Accorde leicht finden gelernt hat, so mache man den Versuch durch die charakteristischen und enharmonischen Accorde in die verwandten Tonleitern auszuweichen. Welches die verwandten und entfernten Tonleitern sind, ist im §. 8 gelehrt worden. Das Verfahren ist aber folgender Gestalt: wenn man das in §. 53 erwähnte Schema auf ein besonderes Papier geschrieben hat, um es nebst dem Zirkel Nr. 1 beständig vor Augen zu haben, so darf man sich nur einen charakteristischen oder enharmonischen Accord wählen, und denselben, auf derjenigen Stufe der Tonleiter, in die man übergehen will, nehmen, auflösen und im Falle man endigen will, durch eine Cadenz *), welche gewöhnlich auf der fünften Stufe mit dem Quart-Sexten-Accorde ist, auf den der charakteristische Septimen-Accord folgt, auf der ersten Stufe schliessen. Bei Nr. 78 ist mit den charakteristischen Accorden eine Probe gegeben worden, von *C*-dur in die verwandten Tonleitern auszuweichen, und zwar:

*) Tonfall oder Schluss (bei den Alten clausulae) ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird.

bei *a* in *A*-moll,
» *b* » *F*-dur,
» *c* » *D*-moll,
» *d* » *G*-dur, und
» *e* » *E*-moll.

Bei den Moll-Tonleitern ist die empfindsame Note nicht zu vergessen, wesswegen der §. 5 zu wiederholen ist. Ich habe überall einen Schluss beigefügt, um auch darin ein Muster zu geben, und Accorde von allen vier Classen eingemischt, weil die dritte und vierte Classe, die noch nicht abgehandelt worden, keine Schwierigkeit enthält. Sollte jedoch Jemand wider Verhoffen irre werden, so kann derselbe vorher alle vier Classen durchgehen, und hernach zum gegenwärtigen Paragraph zurückkehren. Der Uebergang in eine andere Tonleiter muss nicht eben beim Dreiklange, sondern kann auch bei einem davon abstammenden Sexten- und Quart-Sexten-Accorde, je nachdem es sich schickt, gemacht werden. Auch um die verminderte Terze zu vermeiden, erinnere man sich immer, in welcher Tonleiter man ist, und welche Vorzeichnung sie hat. Bei Nr. 79 gebe ich nun auch Muster, durch die enharmonischen Accorde in die verwandten Tonleitern überzugehen, wobei aber zu erinnern ist, dass man durch dieselben eigentlich nur in die Moll-Tonleitern ausweichen sollte, weil sie nur in den Moll-Tonleitern zu Hause sind; da man sich aber, wie schon erinnert worden, in der galanten Musik viel Freiheit nimmt, und, glaube ich, mit Recht nehmen kann: so muss man, wenn man durch einen enharmonischen Accord in eine Dur-Tonleiter ausweichen will, sich bei demselben auf einen Augenblick die Moll-Tonleiter vorstellen, z. B. statt *G*-dur, *G*-moll; statt *F*-dur, *F*-moll; und sodann den Schluss in Dur machen. Die Beispiele sind von *C*-dur

bei *a* in *A*-moll,
» *b* » *F*-dur,
» *c* » *D*-moll,
» *d* » *G*-dur.
» *e* » *E*-moll.

§. 69.

In allen übrigen nicht verwandten Tonleitern geht man durch die enharmonischen Accorde allein, indem man die im Schema vorgeschriebene Stufe derjenigen Tonleiter, in die man gehen will, mit ihrem vorgeschriebenen Accorde nimmt. Um den Uebergang angenehmer und fliessender zu machen, kann nach dem enharmonischen Accorde der auf derselben Stufe im Schema stehende charakteristische Accord genommen werden. Um aber auch diesen charak-

teristischen Accord leicht, und ohne die Intervalle abzählen zu müssen, zu finden, so denke man sich die Quinte des Tones, in den man ausweichen will, z. B. man will in *Des* gehen, so denke man sich die Quinte von *Des*, welche *As* ist; in dem enharmonischen Accorde, der vorausgeht, ist ein Ton, der über dem *As* einen halben Ton stehet, diesen setze man auf das *As* herab, behalte aber die drei übrigen Töne bei, so hat man den charakteristischen Accord ohne abzuzählen. Auf solche Art sind die schwersten Tonleitern leicht. Nach dem enharmonischen Secunden-Accorde muss in diesem Falle, weil die sechste Stufe keinen charakteristischen Accord hat, der charakteristische Septimen-Accord der fünften Stufe genommen werden. Ich gebe bei Nr. 80 ein Muster von *C*-dur in *Fis*-dur; und bei Nr. 81 von *C*-dur in *Es*-moll überzugehen. Wer die enharmonischen Accorde auf die Art, wie im §. 67 gelehret wurde, gut geübt hat, wird hierbei wenig Schwierigkeit finden. Noch eine sehr bequeme Art, in eine jede nahe oder entfernte Tonleiter auszuweichen, ist jedem Organisten vorzüglich zu empfehlen, nämlich: man stelle sich die erhöhte vierte Stufe als Bass vor, nehme dazu den enharmonischen Accord nach der im §. 67 ertheilten Anleitung, und mache sodann auf der fünften Stufe mit $\frac{6}{4}$ und 7 den Schluss. Beispiele stehen unter Nr. 158 bei *a* von *C* in *Ges*-dur, bei *b* von *C* in *B*-moll; und bei *c* von *C* in *H*-dur. Um aber auch die erhöhte vierte Stufe schnell zu finden, denke man sich die fünfte Stufe von der Tonleiter, in die man ausweichen will, und nehme sie einen halben Ton tiefer im Bass mit dem enharmonischen Accorde. Zum Beispiel: man will von *C* in *Cis*-moll ausweichen, so denke man sich die fünfte Stufe *Gis* zu *Cis*, dieses *Gis* setze man in Gedanken einen halben Ton herab in *G*, nehme dazu den enharmonischen Accord, und rücke das *G* wieder hinauf ins *Gis*, und mache mit $\frac{6}{4}$ und 7 den Schluss. Wenn auch die erhöhte vierte Stufe von *Cis*-moll streng genommen *Fis Fis* heisst, so ist der enharmonische Accord im Spielen zu *G* der nämliche wie zu *Fis Fis*.

§. 70.

Wenn auch dadurch die Art in entfernte Tonleitern auszuweichen nicht erschöpft ist, so wird man doch dadurch in Stand gesetzt, andere in Compositionen vorkommende Fälle darnach zu beurtheilen, und seine Kenntnisse zu bereichern. Zum Beispiel eine andere Art in *Fis*-dur auszuweichen, der ich eine Erläuterung beifügen will. Der Gang bei Nr. 82 ist so zu verstehen: die erste Stufe *C* mit dem Dreiklange denke man sich als fünfte Stufe von *F*-moll, so ist man sehr natürlich und ungezwungen in *F*-moll, auch auf diese Art in

As-dur bei Nr. 83, sogar in *As*-moll bei Nr. 84, und in *Ges*-dur bei Nr. 85; betrachtet man den *Des*-dur-Accord wie *Cis*-dur, so kommt man dadurch in *Fis*-dur, wie bei Nr. 86.

§. 71.

Noch eine Aufgabe will ich beifügen, die vermuthlich zur Aufklärung beitragen wird. Nach einem Dur- oder Moll-Dreiklange, er mag heissen wie er will, kann einer von den zwölf enharmonischen Accorden, welche im §. 67 und bei Nr. 77 angeführet werden, genommen werden. Jeder von den vier Tönen, aus denen der enharmonische Accord besteht, kann um einen halben Ton herabgesetzt werden, wodurch man viererlei Wendungen bekommt. Wenn demnach ein Ton herabgesetzt worden, die übrigen drei aber beibehalten werden, bekommt man einen charakteristischen Accord; um aber diesen nebst der Tonleiter gleich zu erkennen, so merke man, dass der solchergestalt herabgesetzte Ton jedes Mal die fünfte Stufe ist, woraus man folglich gleich die Tonleiter nebst der Stufe, die der Bass hat, mit seinem charakteristischen Accorde finden kann. Dieses ist aber nur bei Fantasien und bei solchen Fällen zu gebrauchen, wo es gleichgültig ist, in welche Tonleiter man immer komme. Muss man aber in eine bestimmte Tonleiter ausweichen, so sind nur die im §. 69 angezeigten Arten zu gebrauchen. Man sehe die erste Wendung bei Nr. 87. Bei *a* ist der *C*-Accord; bei *b* der gewählte enharmonische Accord hier als $\frac{4}{3}$ Accord; bei *c* ist der Bass einen halben Ton tiefer gerückt, folglich ist *Cis* die fünfte Stufe von *Fis*-dur oder *Fis*-moll; diese hat den charakteristischen Septimen-Accord, welchen man jedoch denken und schreiben muss, wie bei *d*, nachher kann der *Fis*-dur- oder *Fis*-moll-Accord folgen. Die zweite Wendung Nr. 88. Bei *a* ist der *C*-Accord, bei *b* der enharmonische, bei *c* ist der Tenor einen halben Ton herab ins *E* gerückt; dieses *E* ist die fünfte Stufe von *A*-dur oder *A*-moll, folglich muss der Bass die vierte Stufe seyn, worauf der charakteristische Secunden-Accord seinen Sitz hat. Die dritte Wendung Nr. 89. Bei *a* und *b* wie vorhin; bei *c* ist der Alt einen halben Ton herab ins *G* gerückt, welches die fünfte Stufe von *C*-dur oder *C*-moll ist, der Bass muss demnach die zweite Stufe dem charakteristischen Terz-Quarten-Accorde seyn. Die vierte Wendung Nr. 90. Bei *a* und *b* wieder wie vorhin; bei *c* ist der Discant ins *B* herabgesetzt, welches die fünfte Stufe von *Es*-dur oder *Es*-moll ist, folglich muss der Basston *D* die siebente Stufe seyn, worauf der charakteristische Quint-Sexten-Accord ist, welcher aber der Tonleiter gemäss, wie bei *d* gedacht und geschrieben werden muss.

§. 72.

Die dritte Classe

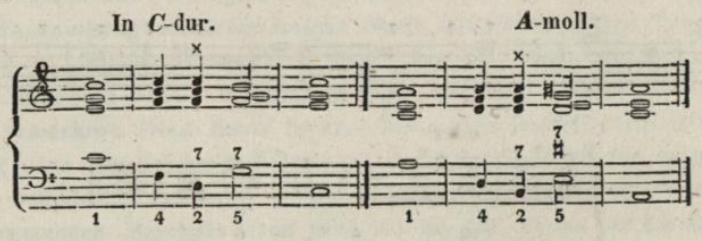
enthält die Accorde, welche ich die zweideutigen nenne, weil sie nur in einem einzigen Falle zu dieser Classe gehören. Sie stehen auf der nämlichen Stufe wie die enharmonischen Accorde, nur mit dem Unterschiede, dass die zweideutigen der Dur-Tonleiter, so wie die enharmonischen der Moll-Tonleiter angehören. Wenn nach dem Septimen-Accorde die siebente Stufe in der Dur-Tonleiter der Dreiklang der ersten Stufe folget, wie Nr. 91, und wenn der Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accord sich in die dritte Stufe mit dem Sexten-Accorde auflöset, wie Nr 92, so ist diess der einzige Fall, der diese Accorde zur dritten Classe qualificirt; die Dissonanz bedarf sodann keiner Vorbereitung, und hat überdiess noch das Eigene, dass sie beim Quint-Sexten- und Terz-Quarten-Accorde von dieser Classe allezeit oben seyn muss. Beim Septimen-Accorde kann auch die verminderte Quinte, ausserordentlich selten die Terze, in der Oberstimme seyn. Der Secunden-Accord kommt in dieser Classe gar nicht vor, weil der Bass nicht oben stehen kann. Man probiere die Accorde bei Nr. 92 in ihren zwei übrigen Lagen, so wird man sich von ihrer Härte und Steife überzeugen. Um diese Accorde zu beziffern, schreibt man $\frac{5}{6}$ statt $\frac{6}{5}$ und $\frac{3}{4}$ statt $\frac{4}{3}$, so dass die kleinere Ziffer oben stehet. Die Octave darf bei dem Septimen-Accorde nicht genommen werden. Nimmt der Bass eine andere Wendung, wie z. B. Nr. 93, so muss die Dissonanz vorbereitet werden, man kann alle Lagen brauchen, die Octave kann beim Septimen-Accorde genommen werden, und sie gehören sodann sämmtlich in die folgende vierte Classe, und sind in den Beispielen mit einem einfachen Kreuze angezeigt. Abbé Vogler in seiner Harmonielehre, und nach ihm Knecht im Elementarwerk etc. haben durch mathematische Berechnungen zu beweisen gesucht, dass dieser Accord auf der siebenten Stufe der Dur-Tonleiter keiner Vorbereitung bedarf, und auf der zweiten Stufe der Moll-Tonleiter muss vorbereitet werden; da ich aber gezeigt habe, dass dieser Accord nebst seinen abgeleiteten in der Dur-Tonleiter auf zweierlei Art, nämlich ohne und mit Vorbereitung vorkommt, welches ihn daher zweideutig macht, so gebe ich jungen Componisten wenigstens ein musikalisches Kennzeichen, um ihrer Sache gewiss zu seyn, so lang bis Jemand ein besseres gibt. Ein mathematisches Kennzeichen kann es, glaub' ich, nicht geben, weil eine Tonleiter nicht zweierlei mathematische Verhältnisse haben kann. Vom Accorde auf der zweiten Stufe der Moll-Tonleiter spreche ich nicht, weil dieser allezeit zur 4. Classe gehört, und vorbereitet werden muss. Bei diesen Accorden muss man sich auch vor Quinten hüthen.

Bei Nr. 91 bemerke man, dass die Quinte und die Terz beim Dreiklange verdoppelt ist, und bei Nr. 92 beim Sexten-Accorde die Octave zur vierten Stimme genommen ist.

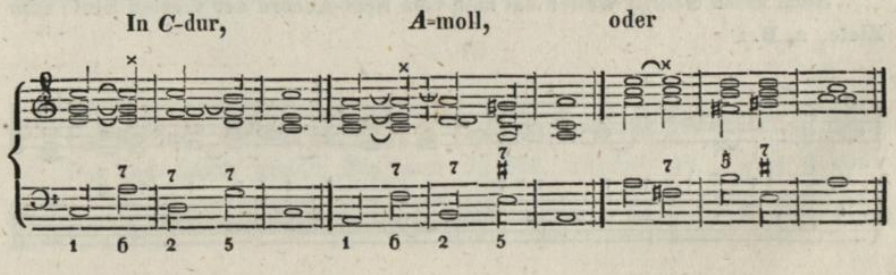
§. 73.

Die vierte Classe

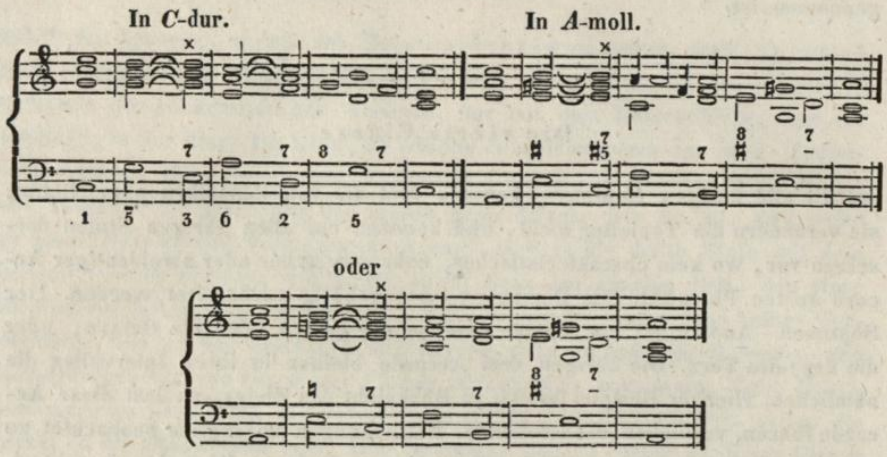
enthält alle übrigen Septimen-Accorde und die von denselben abgeleiteten; sie verändern die Tonleiter nicht, und kommen auf allen übrigen Stufen derselben vor, wo kein charakteristischer, enharmonischer oder zweideutiger Accord seinen Platz hat. Die Dissonanz muss gehörig vorbereitet werden. Der Septimen-Accord hat zur vierten Stimme die Quinte oder die Octave, oder die doppelte Terz. Die übrigen drei Accorde bleiben in ihren Intervallen die nämlichen. Hierher Beispiel Nr. 94. In Rücksicht des Zieles, zu dem diese Accorde führen, verdienen nachstehende Bemerkungen vorzüglich beobachtet zu werden. Am nächsten zum Ziele (Tonschlusse, Cadenz) führt der charakteristische Septimen-Accord; derselbe liegt, wie bekannt, auf der Dominante der Tonleiter, und die unerlässliche Bedingung einer ganzen Cadenz besteht eben darin, dass der Accord, welcher dem Schluss-Accorde auf der Tonica vorangeht, sich eben auf der Dominante befinden soll. Diesem folgt der Sept-Accord der zweiten Stufe, welche nur einen Schritt weiter zum Ziele hat.



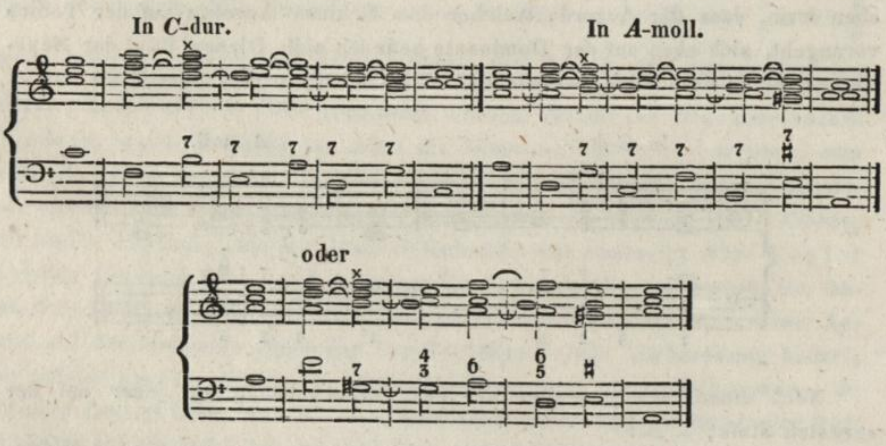
Noch einen Schritt weiter als der vorhergehende hat jener auf der sechsten Stufe; z. B.:



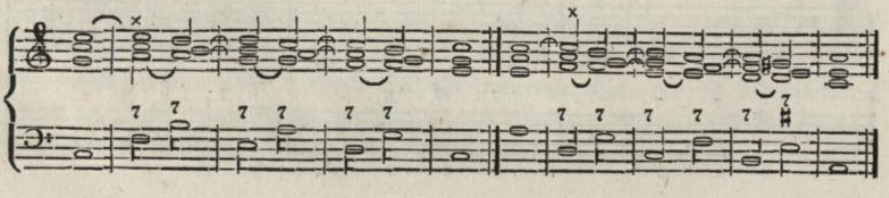
Wieder einen Schritt weiter zum Ziele, als der vorhergehende, hat der Sept-Accord der dritten Stufe, z. B.:



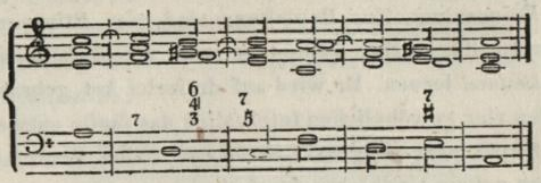
Noch einen Schritt weiter zum Ziele hat man vom Sept-Accord der siebenten Stufe, z. B.:



Noch einen Schritt weiter hat man vom Sept-Accord der vierten Stufe zum Ziele, z. B.:



oder



§. 74.

Manchmal kommen die Dissonanzen im Durchgange vor. Ob die Intervalle oder der Bass durchgeht, gilt gleich. Bei Nr. 95 sind Beispiele davon. Bei *a* ist der Septimen-Accord, bei *b* der Quint-Sexten-Accord, bei *c* der Terz-Quarten-Accord, und bei *d* der Secunden-Accord durchgehend. Wenn die Bezifferung 65 über der nämlichen Bass-Note steht, so merke man, dass, wenn beim Sexten-Accorde die Octave zur vierten Stimme genommen wird, der Dreiklang nachfolget; hat man aber beim Sexten-Accorde die Terz oder Sexte verdoppelt, hernach der Quint-Sexten-Accord und nicht der Dreiklang nachfolget.

§. 75.

Es gibt noch eine sehr brauchbare Art von Terz-Quarten- und Quint-Sexten-Accorden, bei denen die Sexte allezeit übermässig ist, man könnte sie demnach füglich den übermässigen Sexten-Accord mit der Quart und den übermässigen Sexten-Accord mit der Quinte nennen. In Ansehung der übermässigen Sexte mit der doppelten Terze, sehe man den §. 44. In jeder Rücksicht ist dieser Accord, der nur auf der sechsten Stufe in der Moll-Tonleiter vorkommen kann, auf dem Schema mit ü (übermässig) bezeichnet. Diese Sexte ist eine Dissonanz, bedarf aber keiner Vorbereitung, und geht bei der Auflösung meistens hinauf. Die Terze beim Terz-Quarten- und die Quinte beim Quint-Sexten-Accorde bleiben dessen ungeachtet auch Dissonanzen. Beispiele davon sind bei Nr. 96. Wenn die zweite Stufe der Moll-Tonleiter erniedrigt wird, so hat man einen erzwungenen übermässigen Sexten-Accord, der aber selten oder gar nicht angewandt wird, denn der darauffolgende Moll-Dreiklang klingt äusserst schlecht, wie bei *a*.

§. 76.

Anhang.

Der sogenannte grosse Septimen-Accord, welcher mit $\frac{7}{2}$ oder $\frac{7}{4}{}_{2}$ bezifert, und in dem Schema auf der ersten Stufe angezeigt ist, weil er nur auf dieser

Stufe in Dur und Moll vorkommt, verdient wegen seines häufigen Gebrauches eine besondere Erinnerung. Zur Begleitung sind vier Stimmen jederzeit hinlänglich, in Compositionen aber kommt er sehr oft fünfstimmig vor, und so wollen wir ihn kennen lernen. Er wird auf dreierlei Art gebraucht, und zwar so, dass nebst den vier gewöhnlichen Intervallen das fünfte entweder die Quinte, oder die kleine Sexte, oder die grosse Sexte ist. Seine Entstehung ist folgender Gestalt: Man nehme einen charakteristischen Septimen-Accord, z. B. *G*, *H*, *D*, *F* aus der *C*-dur- oder *C*-moll-Tonleiter, und setze als Bass die erste Stufe *C* hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der Quinte, welchen man daher füglich den charakteristischen grossen Septimen-Accord nennen könnte. Man sehe Nr. 97. — Nimmt man den enharmonischen Septimen-Accord, z. B. aus *C*-moll, *H*, *D*, *F*, *As*, und fügt die erste Stufe als Bass hinzu, so hat man den grossen Septimen-Accord mit der kleinen Sexte, welchen man den enharmonischen grossen Septimen-Accord nennen könnte. Siehe Nr. 98. — Nimmt man ferner den zweideutigen Septimen-Accord von *C*-dur, als *H*, *D*, *F*, *A*, und setzt die erste Stufe als Bass hinzu, so entsteht der grosse Septimen-Accord mit der grossen Sexte, welche letztere allezeit in der Oberstimme seyn muss, und als ursprüngliche Septime auch hier am stärksten dissonirt, und folglich nichts weniger als eine Consonanz ist. Man könnte ihn ebenfalls den zweideutigen grossen Septimen-Accord nennen. Siehe Nr. 99. — Man probiere diese dreierlei Accorde in allen Lagen, und man wird finden, dass die ersten zwei in allen Lagen, der letzte aber nur in der angezeigten einzigen Lage gut ist. Soll dieser fünfstimmige grosse Septimen-Accord nur vierstimmig seyn, z. B. bei vier Singstimmen oder vier Blas-Instrumenten, so kann die Secunde wegbleiben.

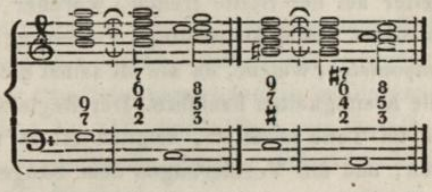
§. 77.

Diese drei Accorde kommen mit und ohne Vorbereitung vor, gemeiniglich aber ist der Bass vorbereitet; z. B. Nr. 100. Ein auffallendes Beispiel aus einer Beethoven'schen Sonate steht bei Nr. 101. Es ist eine Art von Ostinato (einer Figur in der Composition, die in der einmal angefangenen Art der Bewegung ununterbrochen durch den ganzen Satz hindurch fortfährt).

§. 78.

Aus dem enharmonischen und zweideutigen Septimen-Accorde entsteht auch ein besonderer Sept-Nonen-Accord, wenn man erwähnten zwei Septimen-Accorden die fünfte Stufe der Tonleiter als Bass unterlegt, wie bei Nr. 102 bei *a* und *b* zu sehen ist. Dieser Sept-Nonen-Accord wird bei liegendem Bass ohne Vorbereitung, wie Nr. 103 bei *a* und *b* zu sehen ist,

gebraucht, und unterscheidet sich sehr von einem anderen Sept-Nonen-Accorde im §. 84. Uebrigens dient dieser Sept-Nonen-Accord hauptsächlich den grossen Sept-Accord, wenn er die Sept, Quart und Secunde bei sich hat, gehörig vorzubereiten, z. B.:



Die Art, wie der enharmonische und der zweideutige Sept-Accord aufgelöst werden, zeigt an, dass beim enharmonischen der Septen-Accord mit grosser Terz, reiner Quint, kleiner Sept und kleiner None, und beim zweideutigen, der Sept-Nonen-Accord mit grosser Terz, reiner Quint, kleiner Sept und grosser None zum Grunde gelegt ist. Da Beide auf der fünften Stufe stehen, so zeigt sich, dass dem charakteristischen Sept-Accord bloss eine None beigefügt wird, um einen Sept-Nonen-Accord zu erhalten.

Viertes Capitel.

Von den übrigen Accorden.

§. 79.

Wenn ein oder mehrere Intervalle des Dreiklanges sammt seinen abgeleiteten, und des Septimen-Accordes ebenfalls sammt seinen abgeleiteten verzögert werden, so entstehen eine Menge Accorde, von denen hier nur die vorzüglichsten, die nämlich am häufigsten vorkommen, angeführt werden. Die Verzögerung (Retardation) geschieht aber auf folgende Art: Bei Nr. 104, unter *a*, steht allezeit ein natürlich aufgelöster Satz, unter *b* aber ist solcher mit der Verzögerung vorgestellt. Die Verzögerungen des Basses, die man auch Vorausnahmen (Anticipationen) nennt, können oft deutlicher durch einen Strich angezeigt werden, so wie die letzten zwei Beispiele von Nr. 104 bei Nr. 105 vorgestellt sind. Der Accord von der folgenden Note wird nämlich schon zur vorhergehenden angeschlagen. Zu unterscheiden ist die wesentliche Note von der verzögerten.

§. 80.

Die Verzögerungen, die man auch Vorhalte nennt, sind dem Componisten leicht, denn durch dieselben, so wie durch Vorschläge aller Art, die