

## Abhandlung des enharmonischen Accordes \*).

Hier ist der Ort, die vielfältigen Wendungen, deren der enharmonische Accord fähig ist, aufzuzählen:

§. 279. Jeder seiner vier Töne kann 1. als Leitton, 2. als Tonika, (beydes gibt Gelegenheit zu unmittelbaren Ausweichungen;) 3. als Dominante, und 4. als Sept einer Dominante, (letztere beyde geben Anlaß zu mittelbaren Ausweichungen,) angenommen werden.

§. 280. Betrachtet man einen Ton als Leitton, so steigt der Ton in den nächst höheren um einen halben Ton, und schließt dur oder moll, Siehe Tabelle V. Fig. a und b.

§. 281. Betrachtet man einen Ton als Tonika, so bleibt dieser so betrachtete Ton stehen, und es wird auf ihn ein harter oder weicher Dreyklang gestellt. Siehe Tabelle V. Fig. c und d.

§. 282. Betrachtet man einen Ton als Dominante, so bleibt dieser Ton stehen, und die andern drey steigen jeder um einen halben Ton, Siehe Tabelle V. Fig. e und f.

§. 283. Betrachtet man einen Ton als Sept einer Dominante, so bleibt dieser Ton und noch zwey andere stehen, nur jener, welcher zu dieser ursprünglichen Sept den Grundbaß liefert, muß um einen halben Ton fallen, der Ton, welcher fällt, wird die neue Dominante. T. V. Fig. g u. h.

---

\*) Die Entstehung dieses Accordes findet man §. 213 und 214.

S. 284. Auf diese Art kann man mit einem einzigen enharmonischen Sept.-Accord in alle Töne und Tonarten gehen, ohne einen zweyten oder dritten nöthig zu haben. Siehe Tabelle V. Fig. a bis h.

S. 285. Enharmonische Sept.-Accorde haben wir nur drey verschiedene.



Obgleich sie auf vielerley Arten geschrieben werden können, so bleiben selbe doch, vorzüglich auf Tasteninstrumente hinsichtlich ihrer Klänge immer dieselben.

S. 286. Außer diesen Accord ist noch einer, mittelst welchem man ein besonderes angenehmes Ueberraschen bezweckt, und dieß ist die früher schon S. 215 bis 218. erwähnte vergrößerte Sert. Auch ein künstlich gebildeter Accord; er besteht aus großer Terz und vergrößerten Sert \*). Untersuchen wir seine Bestandtheile in ihren Verhältnissen, so finden wir, daß er einer Dominanten-Harmonie ganz ähnlich ist; betrachten wir ihn also als solche, so gibt dieß eine besondere Ausweichung, indem der zum Grunde liegende Dreyklang erst als Unter-Dominante der früheren, und nun durch die enharmonische Veränderung der vergrößerten Sert zur kleinen Sept, zur Ober-Dominante der neuen Tonika wird, welche Veränderung man erst wahrnimmt, wenn diese erscheint.



\*) Den Dreyklang, durch dessen erste Umkehrung er entsteht, findet man Seite 107 unter e.

§. 287. Auch läßt man gerne die vergrößerte Sert einen halben Ton über, und den Bass einen halben Ton unter sich in einen großen Quart = Sert = Accord gehen, welcher Gang eine ungemein schöne Wirkung macht \*).

Fig.



§. 288. Die gewöhnliche Auflösung der vergrößerten Sert aber ist folgende: Die vergrößerte Sert tritt einen halben Ton hinauf, der Bass einen halben Ton hinab, in die harte Dreyklangharmonie der Dominante jener weichen Tonleiter, in welche sie gehört \*\*).

Fig.



\*) Mir erweckt diese Harmonieensolge die Empfindung, als wären finstere im Dunkel gelegene Gegenstände auf einmahl hell erleuchtet, alles verkläret, der Moment des Hellwerdens eines bisher dunkel und unverständlich gebliebenen Begriffes.

\*\*\*) Bey dieser letzten Ausweichung ist zu beobachten, daß die begleitende Quint in die Quart treten muß, bevor die gänzliche Auflösung des Accordes folgt, um reine Quinten zu vermeiden.

§. 289. Da wieder umgekehrt jede Dominanten - Harmonie augenblicklich als eine vergrößerte Sext betrachtet werden kann, so kann man mit jeder Dominanten - Harmonie folgende Wege einschlagen:

1. In die Dominante derjenigen weichen Tonleiter, wo sie als vergrößerte Sext betrachtet hingehört.



2. In diejenige harte Tonika, wohin sie als vergrößerte Sext betrachtet, bey unter sich tretenden Bass in den großen  $\frac{4}{4}$  Accord sich auflöst. Siehe Fig. bey §. 287.

So wie diese bisher angeführten Accorde künstlich sind, so sind auch alle durch sie erzwungenen Ausweichungen künstliche.

**Veränderungen, die mit den Bestandtheilen eines Dreyklanges vorgenommen werden können.**

a) Den Mittelton, (d. i. der obere Ton der Unterterz) eines harten Dreyklanges kann man um einen halben Ton herunter setzen, wodurch er weich wird, und dadurch Gelegenheit zu Ausweichungen in entfernte Töne gibt.

b) den Bass eines harten Dreyklanges kann man erhöhen, wodurch ein kleiner Dreyklang entsteht, was ebenfalls Gelegenheit zu Ausweichungen in entfernte Töne gibt.

c) Den Bass eines weichen Dreyklanges kann man erhöhen, wodurch ein Dreyklang entsteht, welcher aus einer verkleinerten Terz und kleinen Quint besteht \*).

d) Zuweilen erhöht man die Terz eines harten Dreyklanges, wodurch wieder ein besonderer entsteht, welcher aus einer vergrößerten Terz und reinen Quint, (welche Quint aber oft mit der Terz erhöht, d. i., vergrößert wird,) besteht. Dieser wird auch nur meistens in der ersten Umkehrung gebraucht. Da keines der Intervalle dieses Accordes leicht verdoppelt werden kann, so nimmt man zur vierten Stimme die Non, welche in der ersten Umkehrung als verkleinerte Sept erscheint \*\*).

### Erlaubte Harmonieensolgen.

§. 290. Zwey harte Dreyklänge, die um einen großen halben \*\*\*) Ton von einander abstehen, auf- und abwärts.

\*) Da kein Intervall dieses Accordes leicht verdoppelt werden kann, so nimmt man zur vierten Stimme oft die verkleinerte Sept, und will man diese nicht, die kleine Sext. Siehe §. 215 bis 218.

\*\*). Siehe §. 219 bis 222.

\*\*\*). Siehe von den Tonfolgen in melodischer Hinsicht. §. 26.



§. 291. Kömmt diese Tonfolge *st eigend vor*, wie oben bey a, so pflegt man selbe *In ganno* (d. h. *Trugschluß*) zu nennen, und zwar aus dem Grunde, weil in dem ersten Accord kein Ton liegt, der im mindesten auf den zweyten hindeutete, und dieser folglich das Gehör überrascht.

§. 292. Kömmt diese Tonfolge *fallend vor*, wie oben bey b, so pflegt man sie *Choral-Cadenz* zu nennen, aus dem Grunde, weil diese beyden Accorde in den Kirchen auf der Orgel angeschlagen werden, wenn der Priester singen soll, damit er den gehörigen Ton findet.

§. 293. Zwey harte Dreyklänge, die um einen ganzen Ton von einander abstehen, auf- (Fig. a), und abwärts (Fig. b) folgend. Hier muß zur Vermeidung aller Fehler Gegenbewegung gemacht werden.



\*) Bey dieser Tonfolge muß immer im vierstimmigen Satze bey dem höhern Accord, wie obige Fig. zeigt, die Terz in der Octav oder im Einklange verdoppelt werden, nie also der Bass in seiner Octav, weil sonst zwey große Quinten oder Octaven entstehen würden, oder wollte man diese durch Gegenbewegung vermeiden, wenigstens ein Querstand. (Hievon siehe weiter unten: Von den Fehlern,) unvermeidlich wäre.

\*\*) Bey b) ist eine gewisse Härte, ein Zwang fühlbar, man bringe also diese letztere Tonfolge selten an.

§. 294. Zwey harte Dreyklänge, die um eine kleine Terz oder große Sext von einander abstehen, aufwärts (Fig. a) und abwärts (Fig. b) folgend.



Diese Tonfolge gehört auch gewissermaßen unter die Trugschlüsse, wie überhaupt jeder plötzliche und unerwartete Uebergang.

§. 295. Zwey harte Dreyklänge, die um eine große Terz (oder kleine Sext) von einander abstehen, aufwärts (Fig. a), und abwärts (Fig. b) folgend.



§. 296. Zwey harte Dreyklänge, die um eine kleine Quart (oder große Quint) von einander abstehen, aufwärts (Fig. a), oder abwärts (Fig. b) folgend.



\*) Die Letztere ist nicht empfehlenswerth.

Ist diese Harmonieenfolge von der Art, daß der erste Dreyklang die Dominante, und der folgende die Tonica ist, so nennt man diese Tonfolge die vollkommene Schluß- (Final-) Cadenz.

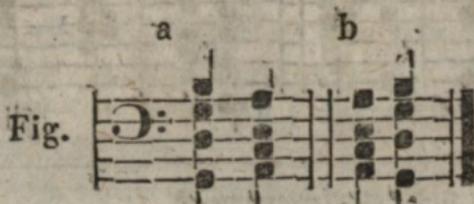
Soll jedoch die Final-Cadenz ganz beruhigen, so muß der Bass des ersten Dreyklanges um eine Quint fallen, wie im letzten Beyspiel.

Ist aber diese Harmonieenfolge umgekehrt, d. h. ist der erste Dreyklang die Tonica, und der zweyte die Dominante, so nennt man diese Tonfolge die halbe Cadenz, weil sie einen kurzen Ruhepunct erlaubt.

§. 297. Ein harter und ein kleiner Dreyklang, stufenweise folgend dürfen nur abwärts (Fig. a) nach einander folgen. Will man sie aufwärts folgend anbringen, (Fig. b), so muß der folgende harte Dreyklang aus dem Grunde unvollständig (ohne Quint) genommen werden, weil der Bass des kleinen Dreyklanges nach oben, seine kleine Quint aber nach unten zu schreiten muß.



§. 298. Ein harter und ein weicher Dreyklang, die um einen ganzen Ton abstehen, auf- (Fig. a) und abwärts (Fig. b).



§. 299. Ein harter und ein weicher Dreyklang, die um eine kleine Terz abstehen, nur aufwärts (Fig. a), um eine große Sext nur abwärts (Fig. b).



§. 300. Ein harter und ein weicher Dreyklang, die um eine große Terz abstehen, nur aufwärts um eine kleine Sext nur abwärts.



§. 301. Zwey weiche Dreyklänge, die um eine kleine Quart oder große Quint abstehen, aufwärts (Fig. a) und (Fig. b) abwärts stehen.



§. 302. Ein weicher und ein harter Dreyklang, die um eine große Terz abstehen, nur abwärts, (Fig. a), um eine kleine Sext nur aufwärts. (Fig. b).



§. 303. Zwey weiche Dreyklänge, die um einen ganzen Ton auf (Fig. a), oder abwärts (Fig. b) folgen, machen sich sehr schlecht, und müssen deshalb vermieden werden \*), besonders aber die erstere.



Folgt aber der zweyte in einer Umwendung, so ist diese Tonfolge erträglicher.



§. 304. Dominanten = Sept = Accorde dürfen mehrere nach einander folgen, sowohl neben einander liegende, als entfernt stehende; jedoch nie zwey, die nur um einen halben Ton von einander abstehen.

§. 305. Mehrere enharmonische Sept = Accorde können nach einander angebracht werden.

Die beyden letzteren können auch wechselweise angebracht werden.

§. 306. Im freyen Sage darf jede Dominante und jede enharmonische Sept auf jeden Theil frey angeschlagen werden.

Daß die Umkehrungen aller obigen Tonfolgen einander ebenfalls und auf dieselbe Art folgen dürfen, ist wohl nicht nöthig anzumerken.

---

\*) Eine derley Harmonieenfolge drückt gar nichts aus, und ist folglich eine musikalische Nichts sagerey.