

300781

[Kocher, Konrad]
[Harmonik]

closed
shelf

MT

50

K76

C

三、五、七、九

Was ist Musik?

Musik ist demnach die Sprache und Rede durch musikalische Töne, und ihr Zweck ist: das Herz zu bewegen, zu rühren und zu veredeln. Man theilt die Musik ein in Vokal- und Instrumental-Musik. Jede kann für sich allein, oder in Verbindung mit der andern sich entfalten. In der neueren Zeit beherrscht besonders die letztere das Reich der Töne mit einer erstaunswürdigen Gewalt und Herrlichkeit.

Was ist Ton?

Kocher, Harmonik.

Es gibt dreierlei Hauptgattungen der Tonwerkzeuge, jedoch mit mannigfaltigen Unterabtheilungen, nämlich: Rohr-, Saiten- u. Schlaginstrumente.

Vor allen geben die Rohrinstrumente, weil sie vorzugsweise durch den menschlichen Hauch zur Ansprache gebracht werden, den reizendsten, seelenvollsten und ergreifendsten Ton. Sie bestehen in Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Posaunen. Das herrlichste aber und ewig unerreichbarste Rohrinstrument, welchem alle anderen nachgebildet worden sind, ist die menschliche Kehle. Es hat aber der gütige Schöpfer selbst diesen reizenden Klang und himmlischen Wohlklang in sie gelegt und uns damit deutlich angezeigt, dass Gesang und Musik sein Wille sei. Die Orgel ist deswegen auch ein so gewaltiges Rieseninstrument, weil sie die Sammlung aller der Menschenstimme am nächsten stehenden Rohrinstrumente in sich fasst.

Nach diesen folgen die Saiteninstrumente, als: Violinen, Klaviere, Harfen etc. Dann folgen die Schlaginstrumente, als: Glocken, Pauken, Trommeln u. s. w.

Alle diese Tonwerkzeuge sind so eingerichtet, dass sie, die Luft bewegend, den lebendigen Geist, den Gott auch in diese gelegt, als eine den Sinn reizende und das Herz bewegende Tonschöpfung zur Erscheinung bringen. Töne erwecken daher schon als Material der Musik verschiedenartige, mehr oder weniger angenehme Empfindungen.

Was ist wohl der tiefere Grund davon?

Die Luft wird bei Hervorbringung eines reinen musikalischen Tones symmetrisch bewegt; denn wenn das Auge schauen könnte, was das Ohr vernimmt, so würde es in der Luft mathematisch geregelte Tonstrahlen wahrnehmen, wie es bei dem Spiel von Licht und Schatten solche geregelte Farbenstrahlen wahrnimmt. Und — sollte diese göttliche Gesetzmässigkeit, wo er sie in der Schöpfung entdeckt, den Menschen nicht mit himmlischer Freude erfüllen? Denn Symmetrie ist nur dann vorhanden, wenn eine Einheit zugleich in regel- und verhältnissmässigen Unterabtheilungen erscheint, weil in absoluter Einfachheit kein Ebenmass möglich ist. Da aber Gott, der alle Dinge so geordnet, nicht einfach, sondern dreieinig ist, so ist dieses sein dreieiniges Wesen Allem anerschaffen, was er gemacht hat, und so auch dem Ton, welcher eben nur von da an für Musik brauchbar wird, von wo an seine Dreieinigkeit dem äussern Sinn fühlbar und dem innern erkennbar ist.

Es haben auch schon die Alten entdeckt, dass ein durch irgend ein musikalisches Instrument hervorgebrachter Ton nicht nur seine Oktave, sondern auch noch, von dieser an gerechnet, den fünften und von diesem an wieder den sechsten — also (wenn auch nicht unmittelbar nacheinander), von dem Grundton noch den dritten und fünften Ton deutlich mit sich führe. Es kann sich auch Jeder, der nur einiges musikalisches Gehör hat, selbst davon überzeugen. Wenn er z. B. auf einem wohlgestimmten Klavier die Saite C anschlägt,

so wird er folgende Harmonie  deutlich vernehmen, und zwar den Grundton und dessen Oktave

kräftig, die Quinte aber voll und mild, und die obere Terz als etwas Feines, gleichsam ätherisches, über dem Ganzen schwebendes Element.

Am stärksten und klarsten ist dieses an der sogenannten Aeolsharfe zu hören. Diese, obgleich alle ihre Saiten in den Einklang (unisono) gestimmt sind, gibt dennoch die vorerwähnte Harmonie ebenso vollkommen, als ob für jeden Ton eine besondere Saite vorhanden wäre. *)

Aus dieser von Gott selbst schon in den einzelnen Ton gelegten Triasharmonika (Dreiklang) hat sich im Laufe der Zeiten eine umfassende Tonwissenschaft gebildet, die ich, meine lieben Freunde und Schüler, jetzt in der Absicht, etwas, wenn auch nur ein Scherflein, zu ihrer Erweiterung, schnelleren Auffassung und Ausbreitung beizutragen, aus diesem ihrem Ursprung sie herleitend, bis zu ihrer reichsten Entwicklung methodisch darstellen will. Der Geist Gottes möge auch darin mein Führer sein.

*) Dass diese Saiten der Aeolsharfe, durch gewaltsamen Luftstoss angetrieben, auch noch die Dissonanzen hören lassen, wird am gehörigen Ort berührt werden.

Drittes Capitel.

Die Tonleitern.

Es gibt dreierlei Arten von Tonfolgen, aus welchen im Laufe der Zeit die Tonleitern gebildet wurden, nämlich: die diatonische, die chromatische und die enharmonische Tonfolge. Die diatonische Tonfolge oder Tonleiter besteht aus der naturgemässen Mischung von ganzen und halben Tönen. Aus dieser Mischung werden die zwei Haupttonleitern gebildet, nämlich: die Dur- und die Moll-Tonleiter. Die chromatische Tonleiter dagegen besteht aus der Mischung von lauter halben Tönen; sowie die enharmonische nur aus einer kaum bemerkbaren Rückung eines Tones, um ein Sechzehntel auf- oder abwärts, besteht.

Sobald die jedem Ton inliegende Grundharmonie  gefunden war, lag es sehr nahe, die noch übrigen vier verbindenden Töne in den Grundstock aufzunehmen und die der menschlichen Kehle auf der ganzen Erde gleich anerschaffene, also natürliche, diatonische Dur-Tonleiter herzustellen, welche ewig der wahre Grund und innerste Kern aller gesunden, sowohl melodischen, als harmonischen Musik bleiben wird. Es besteht nun die erste und vornehmste aller Tonleitern, die Dur-Tonleiter, aus folgenden 8 Tönen:



welche auf- und abwärts in zwei gleiche Hälften von je 4 Tönen, Tetrachorde genannt, eingetheilt werden.

Jedes Tetrachord hat einen Tonschluss, der die Stufe eines halben Tones beträgt. Diesem gemäss hat die diatonische Tonleiter zwei Schlussöne, welche desswegen mit dem Kunstausdruck *Leittöne* bezeichnet werden. Wohl zu merken ist, dass der siebente, als der Schlusson der ganzen Leiter, der Hauptleitton (*Semitonium modi*), der dritte Ton des ersten Tetrachords aber Nebenleitton (*Subsemitonium modi*) genannt wird.

Ausser den genannten Stufen, nämlich der von dem dritten auf den vierten, des Nebenleittons, und der von dem siebenten auf den achten, des Hauptleittons, bildet jede andere Stufe einen ganzen Ton; so dass also die diatonische Dur-Tonleiter aus fünf Stufen ganzer und zwei Stufen halber Töne zusammengesetzt ist.

Die zweite, mit der Durleiter parallel laufend und auf deren sechster Tonstufe beginnend, ist die Moll-Tonleiter. Sie ist gleichfalls diatonisch und hat ursprünglich aus folgenden Tönen bestanden:



Weil aber diese Tonreihe keinen Schlussleitton hat, so kann sie ebensowohl zur C-dur-, als zur A-moll-Leiter gehören, denn zur letzteren wird sie erst durch den Hauptleitton, welcher durch Erhöhung des siebenten Tones hergestellt werden muss. Wird aber der siebente Ton erhöht, so muss es auch der sechste werden, sonst macht die Tonleiter von dem sechsten auf den siebenten Ton einen widernatürlichen Sprung. Die Moll-Tonleiter gestaltet sich demnach auf die naturgemässeste Weise also:



Da jedoch in der modernen und zwar vorherrschend in der französischen Musik der übermässige Sprung auf der sechsten Stufe häufig gebraucht wird, so wollen wir die Moll-Tonleiter, also gestaltet, auch beisetzen:



Aus dieser Darstellung geht hervor: dass die Moll-Tonleiter aus gleicher Anzahl und gleicher Mischung diatonischer Klänge besteht, wie die Dur-Tonleiter nur nicht in gleicher Ordnung und Aufeinanderfolge, wie bei der letzteren, daher sie auch ebenso natürlich ist, als diese.

Die Verschiedenheit des Charakters, welcher zwischen der Moll- und Dur-Leiter stattfindet, rührt, ausser der Veränderung des dritten Tones (kleiner statt grosser Terze) auch noch von der Verschiedenheit der Stellung der Schluss- oder Leit-Töne, namentlich des Leittons von der zweiten auf die dritte Stufe, überhaupt daher, dass die Mollleiter aufsteigend andere Intervalle berührt, als absteigend.

Doch darüber am gehörigen Ort das Weitere.

Die dritte, in lauter halben Tönen auf- und absteigende, ist die chromatische Tonleiter. Sie ist dadurch entstanden, dass noch zwischen die ganzen Töne der Dur- oder Moll-Tonleiter halbe gesetzt worden sind, welche von einem Ton auf den andern als Leitöne betrachtet werden müssen; so, dass nun auf jedem der hiedurch entstandenen 12 Töne der Dur- und Moll-Tonleiter begonnen und also auch jeder dieser Töne zu einem Grundton von beiden Leitern gemacht werden kann, wodurch es 12 Dur- und 12 Moll-, also 24 Tonleitern geworden sind.

Die chromatische Tonleiter besteht daher aufwärts aus der Stufe $\widehat{78}$, oder des Hauptleittons, und abwärts aus der Stufe $\widehat{43}$, oder des Nebenleittons, z. B.:

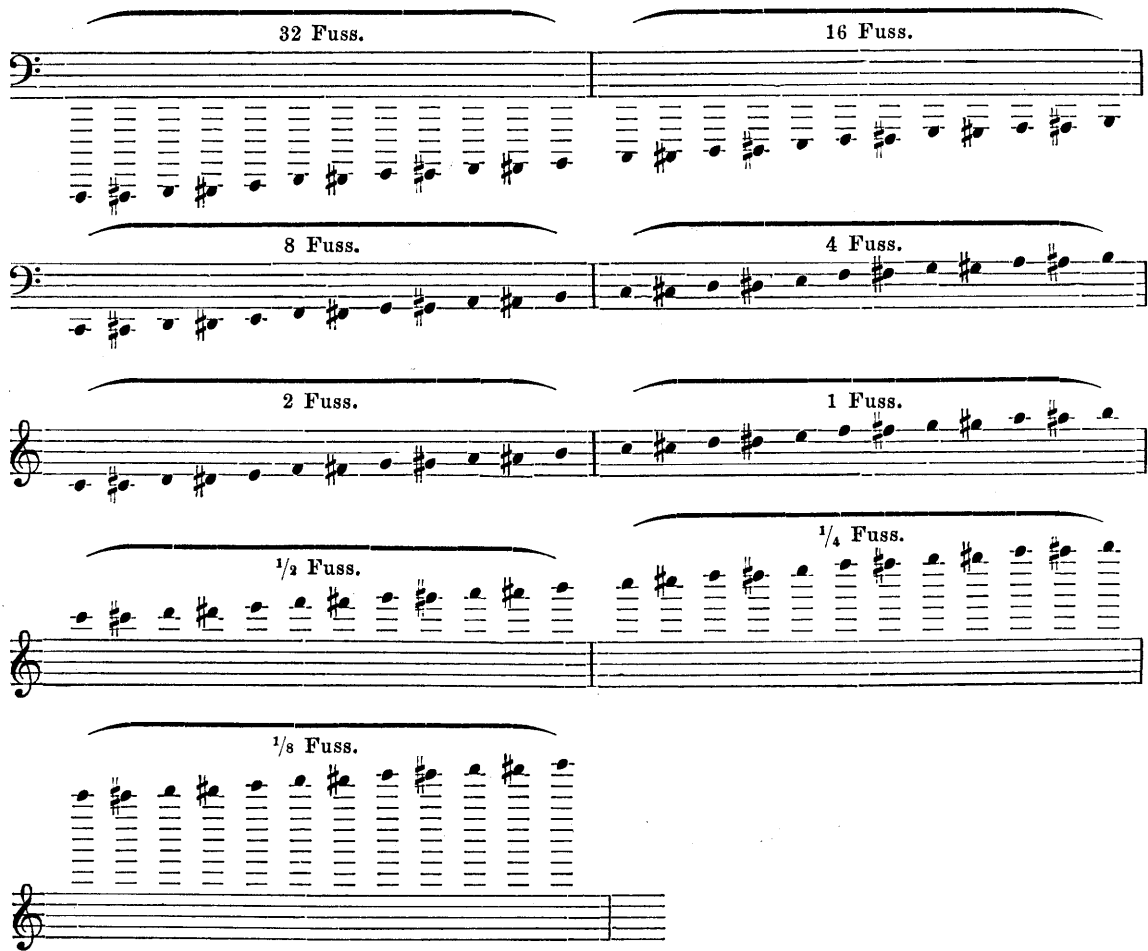


Ausser diesen 3 Tonleitern gibt es noch enharmonische Tonfolgen, aus welchen aber keine eigentliche Tonleiter gebildet werden kann. Eine enharmonische Tonfolge entsteht aus der Verwechslung eines Hauptleittons, einer aufsteigenden in den Nebenleitton einer absteigenden Tonleiter, d. h. der Vertauschung des 7ten Tons mit dem 4ten, oder des 4ten mit dem 7ten Ton. Z. B.:



Hier wäre das Cis der Leitton ins D; aber durch die Verwechslung des Cis in ein Des wird das letzte aus dem 7ten ein 4ter Ton, der, statt in den 8ten zu gehen, jetzt in den 3ten, also ab-, statt aufwärts verlangt. Und so auch umgekehrt.

Wenn wir das bisher Abgehandelte kurz zusammenfassen, so ergibt sich: dass die Dur- und Moll-Tonleiter, inclusive einer Oktave, je aus 8, theils ganzen, theils halben, die chromatische Tonleiter aber aus 13 halben Tönen besteht. Weil aber das musikalische Tonreich von dessen unterstem bis zum obersten Ton sehr ausgedehnt ist und viele solcher Oktaven enthält, so fragt sich's: wie man zu dessen genauer Abgrenzung am sichersten gelange? Auf diese Frage geben die alten und neuen Orgelwerke die beste und genügendste Antwort; denn in denselben ist gewiss das Tonreich dadurch erschöpft, dass der tiefste Ton durch eine 32- und der höchste durch eine $\frac{1}{32}$ flüssige Pfeife hervorgebracht wird. Durch Noten dargestellt ergibt sich folgende nach der chromatischen Tonleiter gebildete Tonreihe von 9 Oktaven:



Diese 9 Oktaven machen nun das ganze Tonmaterial der Musik aus. Alle Musik besteht aus Melodie und Harmonie. Melodie ist die Erscheinung der Töne nach einander, woraus vermittelt des Taktes, des Rhythmus, des Parallelismus etc. eine Rede durch Töne gebildet wird, welche, wie oben schon angedeutet worden, gleich der Rede mit Worten, ihre Sätze, Phrasen, Perioden und Abschnitte hat, so dass sie durch ihre Form den Verstand, aber durch ihren Inhalt das Herz mit solcher Wirksamkeit in Anspruch nimmt, wie es die gemeine Rede allein nicht im Stande ist.

Harmonie ist die gleichzeitige Erscheinung verschiedener, zu einem Akkord sich vereinigender Töne. Durch die Entdeckung und naturgemässe Anwendung ihrer Regeln ist es möglich geworden, dass die verschiedenartigsten Stimmen und Instrumente mit einander gleichzeitig und doch harmonisch singen und spielen können. Die Melodie ist zwar immer die Hauptsache; da aber keine Melodie ohne harmonische Grundlage denkbar ist, so ist es ganz naturgemäss, mit dem Studium der Harmonie die Tonwissenschaft zu beginnen.

Viertes Capitel.

Von den Akkorden (Zusammenklängen).

Wie oben erklärt worden, liegt der vollkommenste aller Akkorde, der Dur-Dreiklang, schon in jedem einzelnen Ton. Er ist daher die Grundlage aller andern Akkorde und der Mittelpunkt, um welchen sie sich drehen. Je weiter sie sich aber von ihm, als dem ersten Wohlklang, entfernen, desto unvollkommener und übelklingender werden sie dadurch, denn, weil der Mensch die Vollkommenheit in Nichts lange ertragen

konnte, so hat er auch in der Musik die Uebelklänge — und nach und nach deren immer mehrere, — eingeführt, damit ihm die Wohlklänge nicht nur nicht entleiden, sondern dass dieselben, nach Uebelklängen folgend, ihm wieder reizender und in vollerm Glanze erscheinen möchten, und dass er für alle seine Empfindungen, angenehme und unangenehme, Mittel des Ausdrucks fände.

Es gibt daher der Akkorde zweierlei, nämlich Consonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge).

Beide Arten der Akkorde sind dem Grade des Wohl- oder Uebellautes nach zwar sehr verschieden; da aber die Consonanzen auf den Dreiklang gebaut sind, und die Dissonanzen eben dadurch entstehen, dass den Consonanzen noch Töne beigemischt werden, durch welche deren reine Harmonie gestört wird, so sind die auch am wenigsten übelklingenden Dissonanzen doch immer noch herber, als die unvollkommensten Consonanzen. Man wird hier einwenden, dass, da die oben angeführte Aeolsharfe denn doch Dissonanzen hervorbringe, diese daher auch in der Natur liegen müssten. Darauf ist zu erwiedern: Die Aeolsharfe entwickelt nur dann Dissonanzen, wenn deren Saiten durch die Luft sehr heftig bewegt und also gewaltsam gezerzt, aber nicht, wenn sie sanft berührt werden. Desswegen sind auch die Dissonanzen zum Ausdruck heftiger Leidenschaften, welche die Seele peinigen und zerren, und ihr, wie der Sturm den Saiten, heftige Klagen und Schmerzenslaute auspressen, besonders geeignet. Es haben ja schon die Alten behauptet: verstimmte Seelen bedürfen auch verstimmter Musik. Und — ist nicht gerade das das Uebel in der Welt, dass Aller Seelen mehr oder weniger verstimmt sind? Daher ist eine reine Musik dem unreinen Menschen in die Länge nicht behaglich, schon weil diese ihn an seine verlorene Unschuld mahnt. Die Akkorde heissen zwei-, drei- und vierstimmig, wenn mit einem Grundton noch ein, zwei oder drei Töne zugleich gesungen oder gespielt werden.

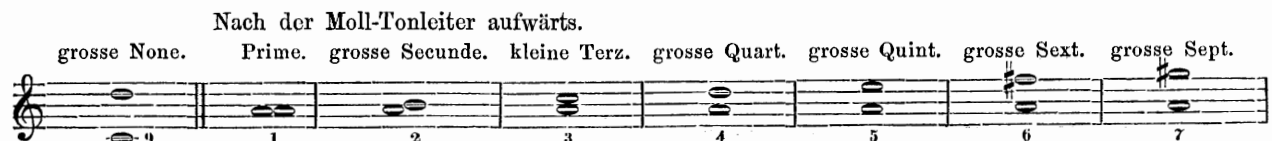
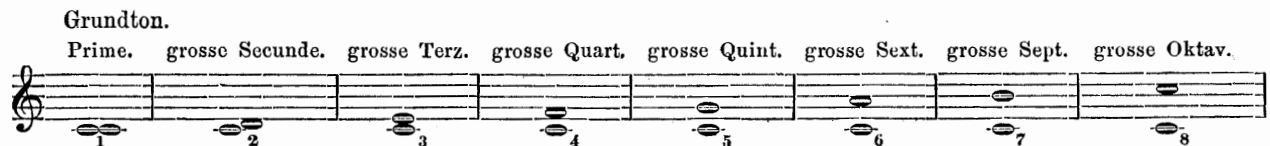
Fünftes Capitel.

Die zweistimmigen Akkorde, Intervalle.

Die zweistimmigen Akkorde werden Intervalle genannt. Durch das Wort „Intervall“ bezeichnet man den Abstand eines Tons von dem andern. Daher sind die Intervalle klein oder gross, vermindert oder übermässig, je nachdem deren Töne näher oder entfernter aus einander liegen, oder nach der einen oder andern der drei Tonleitern sich richten. So ist z. B. ein halber Ton gross, wenn er auf zwei verschiedenen Stufen notirt wird, wie ein Leitton; klein aber ist er, wenn er auf dem gleichen Platz steht und durch ein $\sharp$ oder $\flat$ verändert wird.



So ist es auch mit den übrigen Intervallen, wie jetzt durch alle Tonleitern gezeigt werden soll.
Nach der Dur-Tonleiter gestalten sich die Intervalle also:



Nach denselben abwärts.

gr. Oktave. gr. None. kl. Sept. kl. Sext. gr. Quint. gr. Quart. kl. Terz. gr. Secunde. reine Prime.

Nach der chromatischen Tonleiter aufwärts mit $\sharp$ und abwärts mit $\flat$.

Prime. Secunde. Terz. Quart. Quint. Sext. Sept. Oktave. None.

rein, übermässig. gross, überm. gr. überm. gr. überm. gr. überm. gr. überm. grosse. gr. überm. gr. überm.

None. Oktave.

gr. klein. gr. vermindert. gr. klein. verm. gr. kl. verm. gr. klein. gr. verm. gr. kl. verm. gr. kl.

Nach derselben Tonleiter vermischt.

Primten. Secunden. Terzen. Quarten. Quinten. Sexten.

rein, überm. kl. gr. überm. verm. kl. gr. überm. verm. gr. überm. kl. gr. überm. verm. kl. gr. überm.

Septimen. Oktaven. Nonen.

verm. kl. gr. verm. gr. überm. kl. gr. überm.

Diejenigen Intervalle, aus welchen die Dur- und Molltonleiter besteht, sind mit ganzen Noten angezeigt; die andern sind chromatischer und enharmonischer Natur. Die verminderte Terz, Sext und Septime wurden der leichteren Anschaulichkeit halber mit dem erhöhten Grundton bezeichnet.

Der Kürze wegen und den harmonischen Gehalt bequem anzugeben, werden die Intervalle und Akkorde mit Zahlen bezeichnet, welche wir der Hauptsache nach jetzt angeben wollen, damit der Schüler sich schon bei Zeiten daran gewöhne.

Der Basston, der ja ohnehin angegeben sein muss, wird nicht bezeichnet, sondern nur die auf ihn zu bauende und immer von ihm aufwärts zu rechnende Harmonie.

Sind die Intervalle, die noch zu einem Basston kommen sollen, leitergemäss, d. h. der Dur- oder Moll-, mit Ausschluss der chromatischen Leiter, so werden sie nur mit einfachen Zahlen bezeichnet; sind sie aber nicht leitergemäss, sondern sollen sie nach Ausweichung in eine andere als die ursprüngliche Tonart durch ein $\sharp$, $\flat$, $\times$; bb oder $\natural$ verändert werden, so müssen diese Zeichen, gleichwie den Noten, so auch den sie bezeichnenden Zahlen beigelegt werden. Dieses ist wenigstens die unzweideutigste und verständlichste Art der Bezeichnung, von welcher nur eine Ausnahme gestattet werden kann, nemlich: die Art der Bezeichnung eines $\sharp$ in mehreren Fällen durch ein Strichlein an der Zahl; z. B. statt $\sharp 2$ wird bezeichnet mit 2_1 , statt $\sharp 3$ nur $\sharp$, statt $\flat 3$ nur $\flat$, statt $\sharp 4$ 4_1 , statt $\sharp 5$ 5_1 , statt $\sharp 6$ 6_1 , statt $\sharp 7$ 7_1 .

Ausser den so eben angeführten Fällen werden die $\flat$ und $\natural$ immer vor oder hinter die Zahl gesetzt. Manche bezeichnen 5_1 statt $5\flat$; 7_1 statt $7\flat$; diese Bezeichnung ist aber zu unbestimmt und desswegen zu verlassen. — Das Weitere über Bezeichnung später.

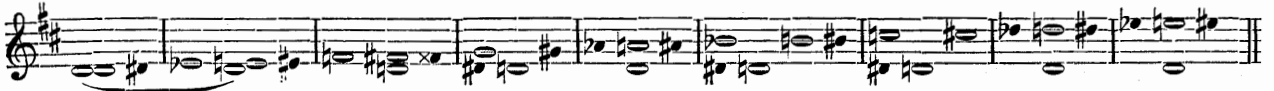
Hier will ich euch, meine lieben Freunde und Schüler, zu bedenken geben, dass ihr ja keinen Schritt vorwärts thut, ehe ihr auf dem vorigen sicher steht. Präget euch daher jede Stufe, die ihr in der Wissenschaft erreicht habt, so tief als möglich ein, so dass das Wissen euch auch sogleich zum Können werde. Das beste

Mittel hiezu ist, dass ihr das, was ihr klar im Kopf habt, aus demselben selbstständig wieder zu Papier bringet und so das Lehrbuch selbst erweitert, indem ihr die dort angegebenen Beispiele so lange selbst vervielfältiget bis der Zweck: Klarheit des Wissens und Fertigkeit des Könnens, vollständig erreicht ist. Als Anleitung hiezu folgen die Intervalle noch aus etlichen weiteren Tonarten, welchen ihr die aus allen noch übrigen Tonarten beifügen möget.

Des.



D.



Es.



E.



Sechstes Capitel.

Von den Dreiklängen.

Der erste und Hauptdreiklang besteht aus der, der ganzen Tonkunst zu Grunde liegenden Harmonie des ersten, dritten und fünften Tons der Dur-Tonleiter, oder einer Prime, grossen Terz und grosser Quinte. Z. B. Alle Dreiklänge bestehen daher aus den Stufen 1, 3 und 5. So oft aber diese Stufen durch ein #, b, x, bb oder z verändert werden können, soviel verschiedene Dreiklänge gibt es, die natürlicher Weise dem Wohllaut nach unter einander wieder sehr verschieden sind.

Wie vielerlei Dreiklänge gibt es nun?

Drei verschiedene Terzen geben drei verschiedene Dreiklänge, und drei verschiedene Quinten wieder drei; also gibt es zusammen die sechs folgende, verschiedene Dreiklänge.



Da es von 3 zu 5 eine Terz beträgt, wie von 1 zu 3, so bestehen diese Dreiklänge aus 2 über einander gestellten Terzen.

1) Der Dur-Dreiklang besteht aus einer grossen und einer kleinen Terz, welche letztere zum Grundton eine grosse Quinte ausmacht.

2) Der Moll-Dreiklang besteht aus den nämlichen Intervallen, nur mit dem umgekehrten Verhältniss der Terzen; denn diejenige, welche bei dem Dur-Dreiklang unten ist, ist bei dem Moll-Dreiklang oben, z. B.:



Anmerkung. Dieses ist ein schlagender Beweis, dass diese beiden Harmonien, wenn auch nicht gleichlautend, doch gleich natürlich sind. Denn wenn die kleine Terz im Dur natürlich ist, so ist sie es auch im Moll — oben oder unten liegend verändert an ihrem Klang selbst nichts.

3) Der verminderte Dreiklang besteht aus zwei kleinen Terzen, von welchen die letzte gegen den Grundton eine kleine Quinte ausmacht. Obgleich dieser Dreiklang schon von viel wenigerem Wohllaut ist, als die beiden vorigen Akkorde, so werden doch alle diese drei mit allen ihren Anwendungen, überhaupt mit allen den Intervallen, die aus ihnen abgeleitet werden können, zu den consonirenden Akkorden gerechnet, womit das Reich der Consonanzen geschlossen ist und das der Dissonanzen beginnt.

4) Der erste doppelt verminderte Dreiklang besteht aus einer verminderten Terz unten und einer grossen Terz oben, sowie umgekehrt

5) Der zweite doppelt verminderte Dreiklang aus einer grossen Terz unten und einer verminderten Terz oben besteht; die Quinte ist bei beiden Akkorden klein.

6) Der übermässige Dreiklang besteht aus zwei grossen Terzen, von welchen die letzte gegen den Grundton eine übermässige Quinte ausmacht. Hier ist noch zu erinnern, dass die Drei Töne sowohl des Dur-, als Moll-Dreiklanges besondere Benennungen erhalten haben, die ihre Stellung unter einander bezeichnen, welche sie in der Kunst der Modulation einnehmen, und aber erst an ihrem Orte zu vollständiger Klarheit gebracht werden können. Es ist aber sehr gut, dass ihr dennoch jetzt schon es recht merket und behaltet. Der Grundton heisst nämlich: die Tonica- (Tonangeberin), die Quinte die Dominante- (Regiererin), und zwar die Quinte aufwärts die Ober-, die Quinte abwärts die Unter-Dominante, die Terz die Mediant- (Vermittlerin), wie z. B. Cdur mit Amoll durch die Mediant- des Cdur, das E, vermittelt wird.

Tonica, Oberdomin. Tonica, Unterdomin. Mediant- für A. Tonica, Oberdomin. Tonica, Unterdomin. Mediant-.



Siebentes Capitel.

Von den Vierklängen oder Septimen-Akkorden.

Da alle Stammakkorde terzenweise auf einander gebaut sind, so entstehen die Vierklänge dadurch, dass man den Dreiklängen oben noch eine Terz hinzufügt. Diese Terz ist alsdann vom Grundton aus gerechnet der siebente Ton, daher diese so gebildeten Akkorde Septimen-Akkorde genannt werden. Daraus ist leicht zu folgern, dass, wenn man den verschiedenen Dreiklängen noch die verschiedenen Septimen beigibt, man auch verschiedene Septimen-Akkorde erhält, welche zwar alle Dissonanzen, aber an Uebelklang dem Grad nach, wie die Dreiklänge an Wohllaut, unter einander sehr verschieden sind.

1) Der erste und wohllautendste aller Septimen-Akkorde ist der Dominant-Septimen-Akkord.

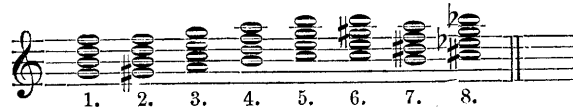
Anmerkung. Dominiren heisst herrschen. Nun wird eine Tonart am allermeisten durch ihre Leittöne beherrscht. Akkorde, in welchen die Leittöne das die Tonart beherrschende Uebergewicht haben, heissen daher Dominanten-Akkorde.

Er hat, wie seine Benennung schon andeutet, immer seinen Sitz auf der Ober-Dominante oder dem fünften Ton der Dur- und Molltonleiter, z. B.:



Seine Bestandtheile sind der Hauptleitton als Terz, die

grosse Sekunde als Quinte und die grosse Quart als Septime, und er ist für alle übrigen Septimen-Akkorde, wie der Dur-Dreiklang für die Dreiklänge, der Grund und Boden, in welchem sie wurzeln. Es folgen nun nach der Reihe die gebräuchlichsten Septimen-Akkorde.



2) An Wohllaut dem ersten gleichkommend, ist der zweite, welcher der verminderte Septimen-Akkord heisst. Er besteht aus drei über einander gestellten kleinen Terzen und wird in der Regel durch Erhöhung des Grundtons des Dominanten-Sept-Akkordes gebildet.

Anmerkung. Die Ansicht, dass dieser Akkord eigentlich ein Nonen-Akkord sei, sollte man endlich in die Rumpelkammer der Schulfuchserie verweisen, denn er ist so gut ein Septimen-Akkord, wie jeder andere. Ferner frage ich, warum soll dieser allein unter allen andern Akkorden nach einer Tonstufe benannt werden, die gar nicht in ihm enthalten ist, und die man erst mühsam sich vorher hinzudenken soll?!

3) Der dritte Septimen-Akkord ist aus dem Moll-Dreiklang und hinzugefügter kleiner Terz als kleine Septime zusammengefügt.

4) Durch das Aufsetzen einer grossen Terz auf den verminderten Dreiklang entsteht der vierte Septakkord.

5) Durch Hinzufügung einer grossen Terz zum Dur-Dreiklang gibt es den fünften, grossen Septakkord, sowie

6) Durch Hinzuthun der kleinen Terz zum übermässigen Dreiklang den sechsten, übermässigen.

7) Die zwei letzten Septimen-Akkorde sind auf doppelt verminderte Dreiklänge gebaut, welche aber erst durch ihre praktische Anwendung zum klaren Verständniss gebracht werden können. Indessen sind sie doch ins Auge und Gedächtniss zu fassen.

Achtes Capitel.

Von den Fünfklingen oder Nonen-Akkorden.

Wenn einem Septimen-Akkorde, oben oder unten, noch eine Terz beigegeben wird, so entsteht daraus ein Nonen-Akkord, z. B.: Der erste als Grundton aller übrigen ist der Dominant-Nonen-Akkord. Er wird dadurch gebildet, dass man dem Dominant-Septimen-Akkord noch eine grosse oder kleine Terz beifügt, z. B.: Der erste ist der grosse, der andere der kleine Dominant-Nonen-Akkord.

Es sind diess, wie natürlich, durch die verschiedenen Terzen, Quinten, Septimen und Nonen auch vielerlei Gestaltungen dieses Akkords möglich. Die meisten sind aber mehr für das Papier, als für das Ohr, welches letzteres (viel empfindlicher, als das erste) am Ende doch in Dingen der Musik der oberste Richter bleiben wird. Wir lassen daher hier nur die gebräuchlichsten der Nonen-Akkorde folgen. Ihr aber, meine lieben Freunde und Schüler, möget, wenn ihr wollet, die Gestaltung noch mehrerer durch Veränderung der Intervalle selbst versuchen



Dieses sind nun die wesentlichen Stammakkorde der Consonanzen und Dissonanzen in ihrer Urform und Grundlage, welche, wie schon berührt, bei jedem Akkord immer nur daran zu erkennen ist, dass die Töne desselben terzenweise auf einander gestellt sind. Indem man daher irgend eine Akkordverbindung so lange herumdreht, bis sie in Terzen dasteht, findet man den Stammakkord davon. — Merket euch das!

Neuntes Capitel.

Von den Vorhalten.

Ausser diesen Septimen- und Nonen-Akkorden, als wesentlichen Dissonanzen, gibt es deren noch andere, welche am leichtesten unter dem Begriff und der Benennung von Vorhalten verstanden werden. Vorhalte entstehen, wenn ein consonirender oder dissonirender Ton eines Akkords liegen bleibt, im nächsten Akkord einen Uebelklang bildet und erst im dritten, vierten etc. sich auflöst. Ein Vorhalt ist demnach die Verzögerung eines Tons, oft auch zweier, dreier Töne über einen oder mehrere Akkorde hinüber, daher in der Regel kein voll- und selbstständiger Akkord an sich selbst. Jedes Intervall kann einen Vorhalt bilden.

So wie jede Gattung von Akkorden einen ersten Ur-Akkord, oder, so zu sagen, einen Leithammel hat, z. B. die Dreiklänge den Dur-Dreiklang, die Vierklänge den Dominanten-Septakkord, die Fünfklänge den Dominanten-Nonen-Akkord, so ist unter allen Vorhalten der Quart-Quint-Akkord der erste, wohl lautendste, daher der gebräuchlichste, also der Leithammel. 

Einige Beispiele werden das Gesagte einstweilen deutlich machen.



Im ersten Fall verzögert sich das C oder die Oktave des ersten und wird zur dissonirenden Quarte des zweiten Akkords, welche sich in die Terz des dritten auflöst.

Im zweiten und dritten Falle verzögert sich die Terz und Quint, werden zur None und Quarte und lösen sich in die Oktave und Terz auf.

Im dritten Falle geschieht diess mit 3 Tönen. Mit welchen? Die Antwort ist für denkende Schüler leicht.

An diesen Beispielen kann man vorläufig schon die Behandlung der Vorhalte, welche sich immer gleich bleibt, ersehen.

Zehntes Capitel.

Von den Umwendungen der Akkorde.

Umwenden heisst das Oberste zu unterst, oder das Unterste zu oberst kehren. Umwendungen der Akkorde entstehen dadurch, dass man jeden Ton eines Akkords zum Bass- oder tiefsten Ton macht, und so die Stellung und Lage aller seiner verschiedenen Töne verändert.

Soviel ein Akkord Töne enthält, in so viele verschiedene Lagen kann er versetzt oder umgewendet werden. Die erste ist die Grundlage, die andern sind von dieser abgeleitete Lagen, in welchen die Verhältnisse der Intervalle, obgleich aus einem Grundton stammend, doch sehr verschieden sind. Es geben daher die zweistimmigen Akkorde (Intervalle) zwei, die dreistimmigen drei, die vierstimmigen etc. vier Umwendungen oder Lagen.

Elftes Capitel.

Von den Umwendungen der Zweiklänge oder der Intervalle.

Da die Intervalle je nur aus zwei Stimmen bestehen, so können sie auch nur einmal umgewendet werden, z. B.:



Man sieht aus diesem Beispiel, dass durch die Umwendung aus der Prime eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime, aus der Terz eine Sexte, aus der Quarte eine Quinte, aus der Quinte eine Quarte, aus der Sechste eine Terze, aus der Septime eine Sekunde geworden ist. Ferner ist wohl zu merken, dass durch die Umwendung, mit Ausnahme der Quarte und Quinte, aus kleinen Intervallen grosse, aus grossen kleine, aus übermässigen verminderte und aus verminderten übermässige entstehen, z. B.:

Prime. gr. Okt. überm. Prime. verm. Okt. kl. 2. gr. 7. gr. 2. kl. 7. überm. 2. verm. 7. verm. 3. überm. 6.

kl. 3. gr. 6. gr. 3. kl. 6. überm. 3. verm. 6. verm. 4. überm. 5. gr. 4. gr. 5. überm. 4. kl. 5. kl. 5. überm. 4. gr. 5. gr. 4.

überm. 5. verm. 4. verm. 6. überm. 3. kl. 6. gr. 3. gr. 6. kl. 3. überm. 6. verm. 3. verm. 7. üb. 2. kl. 7. gr. 2. gr. 7. kl. 2.

Zwölftes Capitel.

Von den Umwendungen der Dreiklänge.

Da jeder der drei Töne des Dreiklangs zu einem Basston gemacht werden kann, so entstehen daraus auch seine drei verschiedene Lagen. Die erste, terzenweise gestellte, ist die Grundlage, die zwei andern sind deren Umwendungen.

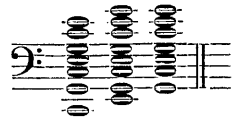
Die erste Umwendung des Dreiklangs entsteht demnach dadurch, dass sein Grundton zum obersten und sein zweiter Ton, oder seine Terz, zum Basston gemacht worden ist. Diese zweite Lage des Dreiklangs wird der Sext-Akkord genannt und gewöhnlich nur mit der Zahl 6 bezeichnet, wenn die Terz des Basses keine besondere Bezeichnung nöthig macht. Die zweite Umwendung des Dreiklangs entsteht dadurch, dass der Basston des Sext-Akkords, oder die Terz des Grundtons, zum obersten, der Grundton zum mittleren und der dritte Ton des Dreiklangs, oder die Quinte, zum Basston gemacht wird.

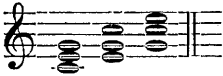
Die dritte Lage des Dreiklangs wird der Quart-Sext-Akkord genannt und gewöhnlich mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet. Es ist zur Begründung einer einfachen und klaren An- und Uebersicht des gesammten Harmonie-Wesens unumgänglich nothwendig, dass ich, bevor wir hier weiter gehen, auch den, zwischen den Begriffen Grundton und Basston bestehenden, sehr wesentlichen, Unterschied zuvor auseinandersetze.

Grundton bezeichnet immer nur denjenigen Ton, auf welchem die gesamte Harmonie der verschiedenen Lagen eines Akkords ruht. Basston ist nur der tiefste Ton (der Bass) eines jeweiligen Akkords, in welcher Lage er auch erscheine. Nur bei der Grundlage eines Akkords ist der Grundton auch zugleich der Basston, z. B.:

Allen drei Lagen liegt hier das C zu Grunde, obgleich es nur in der ersten oder Grundlage zugleich als Bass erscheint, während in der zweiten Lage das E und in der dritten das G als solcher sich darstellt. Wenn ihr

nun, meine angehenden Harmonie-Schüler, hoch- und aufgethürmte Akkorde findet, z. B.: und wisset nicht gleich, auf welche Grundtöne diese Massen gebaut sind, so suchet zuerst, wie viel verschiedene Töne in denselben enthalten, und da findet ihr nach Ausscheidung derer, die doppelt vorhanden sind, dass jeder dieser Akkorde nur aus drei verschiedenen Tönen besteht, folglich ein Dreiklang ist. Nun ist bei dem ersten Akkord der tiefste oder Bass-Ton ein C, bei dem zweiten ein E und bei dem dritten ein G, und so zeigt es sich, dass nur der erste terzenweise, also in seiner Grundlage sich zeigt, die andern aber terzen- und quartenweise, somit als dessen Umwen-



dungen sich darstellen, z. B.:  Hienach besteht die erste Umwendung des Dreiklangs

aus einer Terze und einer Quarte, die zweite aus einer Quarte und Terze übereinander. Da nun bei der ersten Umwendung des Dreiklangs von dem zweiten auf den dritten Ton eine Quarte und keine Terz sich findet, dieser Akkord also nicht seine Grundlage, sondern eine abgeleitete ist, so setzt den obersten Ton zu

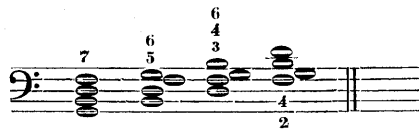
unterst, und alsdann habt ihr die Grundlage des C-Dreiklangs ; den vorigen Akkord erkennt ihr

dann sogleich als dessen zweite Lage oder den Sext-Akkord. Es wird nicht schwer sein, bei einigem Nachdenken dieses auf alle Akkorde auch fernerhin anwenden zu können. Ich rathe auch sehr, dass ihr euch unablässig in dieser Reduktion der Lagen, oder Umwendungen der Akkorde auf ihre Grundlage übet, bis ihr euch eine tüchtige Fertigkeit darin verschafft habet. Denn nur dadurch gewinnet ihr nach und nach über das verwickelte Gewebe der Harmonie eine klare Anschauung, welche auch hier, wie überall, nur aus der deutlichen Erkenntniss der einfachen Elemente und Prinzipien hervorgehen kann. Denn so wie ein Baum sich in vielen Aesten ausbreitet, welche doch alle nur aus einem Stamm herausgewachsen, also verzweigt sich auch ein Stammakkord in seinen verschiedenen Lagen, Wendungen und Versetzungen, ins Unendliche.

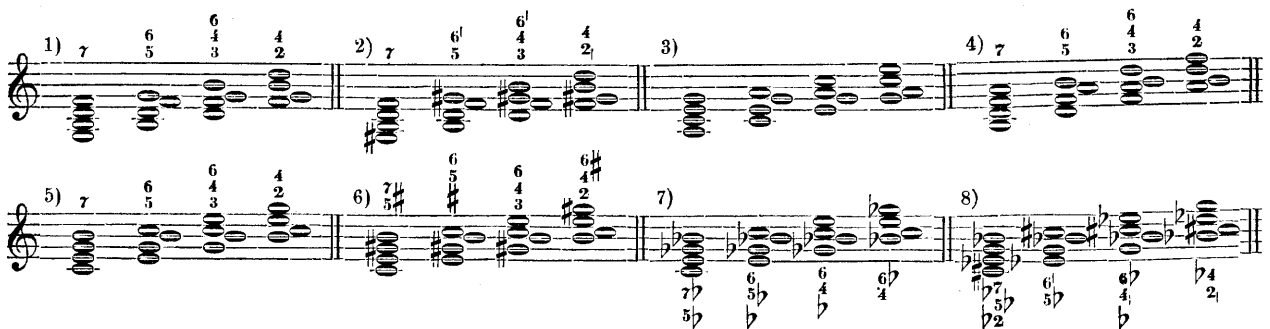
Dreizehntes Capitel.

Von den Umwendungen der Vierklänge oder der Septimen-Akkorde.

Da alle Septimen-Akkorde aus vier verschiedenen Tönen zusammengesetzt sind, so haben sie auch alle vier Lagen, nämlich die terzenweise Grundlage und deren drei Umwendungen, z. B.:



Die Grundlage wird in der Regel mit 7, die zweite Lage, der Quint-Sext-Akkord, mit $\frac{6}{5}$, die dritte, der Terz-Quart-Sext-Akkord, mit $\frac{6}{4}$ und die vierte, der Sekunden-Akkord, mit $\frac{4}{2}$ angegeben, welche Zahlen sämtlich nur die wichtigsten Intervalle bezeichnen, die in dem betreffenden Akkord durchaus nicht fehlen dürfen. Es folgen nun alle Septimen-Akkorde mit deren Umwendungen und Bezeichnungen.

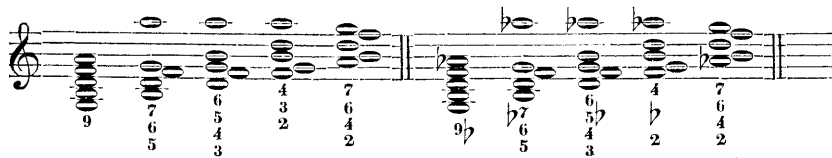


Es wird auch hier gut sein, wenn ihr alle diese Akkorde mit ihren Umwendungen und Bezeichnungen soviel als möglich auswendig lernet, euch auch, wie bei den Dreiklängen, in der Reduktion der verschiedenen Lagen in ihre Grundlage übt, und sie in die übrigen Tonarten übersetzt. Dieses letztere möchte ich für unerlässlich erklären.

Vierzehntes Capitel.

Von den Umwendungen der Fünfklänge oder der Nonen-Akkorde.

Ein wesentlicher Nonen-Akkord besteht aus fünf terzenweise übereinander gestellten Tönen.  Wollte man diesen Akkord, wie die bisherigen zwei-, drei- und vierstimmigen Akkorde, umwenden, so würde man schon in der ersten Umwendung  drei Töne neben einander erhalten, wozu auch das längste und dickste Ohr sich nicht hergeben möchte. Desswegen müssen die Umwendungen der Nonen-Akkorde auseinander gelegt werden.



Diese hier bezeichneten Dominanten-Nonen-Akkorde sind die wenigst übelklingenden, weil sie auf den Dur-Dreiklang und Dominanten-Sept-Akkord gebaut werden. Nur ist zu merken, dass die grosse None mehr der Dur-, die kleine aber mehr der Molltonart angehört.

Da die meisten Nonen weniger als wesentliche Akkorde, denn als Vorhalte vorkommen, so wollen wir sie dort weitläufiger vornehmen, wo sie, durch die Praxis, erst zur klaren Anschauung gebracht werden können.

Fünfzehntes Capitel.

Von den Umwendungen der Vorhalte.

Jede Zusammenstellung von Tönen, welche nicht, wie die bisherigen Akkorde, terzenweise auf ihre Grundlage reduziert werden können, gehört in das Gebiet der Vorhalte, oder Verzögerungen. Jeder Ton der Tonleiter kann zwar als ein verzögerter, gebundener, d. h. als Vorhalt erscheinen; da aber die Quarte, die Septime und die None vor allen andern Intervallen hiezu gebraucht werden, so wollen wir auch vorläufig jetzt nur deren Umwendungen bezeichnen, da ja ohnehin diese als Regel für alle andern Intervalle gelten. Der wichtigste aller Akkorde, welche durch Vorhalte entstehen, ist der Quart-Quinten-Akkord, denn es fehlt ihm nichts zum Dur- oder Moll-Dreiklang, als dass die, vom vorigen Akkord zurückgebliebene Quarte, dessen Terze verzögert. Er ist daher ein dissonirender Dreiklang mit drei Lagen, nämlich:



Die Grundlage mit $\frac{5}{4}$, die zweite Lage als Sekund-Quint- mit $\frac{5}{2}$ und die dritte als Quart-Sept-Akkord, mit $\frac{7}{4}$ bezeichnet.

Die Septime als Verzögerung der Sexte mit den Umwendungen

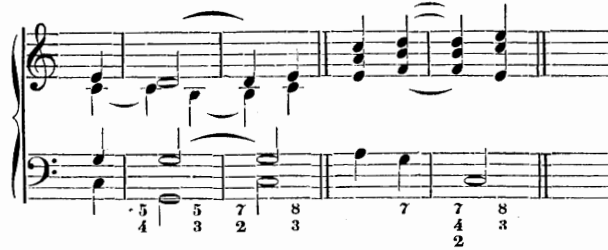


und die None als Verzögerung der Oktave mit den Umwendungen



zeigen hinreichend die Gleichheit der Behandlung der Vorhalte.

Hier habt ihr die Fälle, in welchen die dissonirende Quarte, Septime und None abwärts sich auflösen. Es kommt aber auch vor, dass die Sekunde (alsdann mit der None nicht zu verwechseln) und die grosse Septime, als Vorhalte, sich aufwärts auflösen, z. B.:



Mit der Quarte kann aber, weil sie eine Dominanten-Septime war, nicht so verfahren werden, wie ihr an diesem Beispiel sehet.

Sechzehntes Capitel.

Zusammenstellung aller Akkorde.

Bevor wir nun zur praktischen Anwendung aller dieser Akkorde und Harmonieen schreiten, wollen wir sie uns noch einmal, und zwar in einigen Tonarten, übersichtlich darstellen.

Sie folgen 1) in parallel laufender Dur- und Moll-Tonleiter; hernach kommen 2) diejenigen, die keine Tonleiter und Tonart bilden können.

I. Dur.

II. Moll.

1) 5 6 6 3 4 2) 6 6 4 3) 7 6 6 5 4 3 2 4) 7 6 6 5 4 3 2

5) etc. 6) 5 5 7 4 7) 7 6 6 5 4 3 2 8) etc.

etc.

I. Dur-Tonart.

1) Der Grund-Dreiklang dieser Tonart.

2) Der verminderte (immer auf den Haupt-Leitton gebaute) Dreiklang.

Wenn man diesen Akkord mit einer grossen Terz nach unten, mit eben solcher nach oben und dann mit beiden zugleich vermehrt, so entstehen die drei folgenden Akkorde.

- 3) Der Dominanten-Septimen-Akkord, durch Zusatz der grossen Terz nach unten.
- 4) Der Septimen-Akkord der kleinen Quinte, durch Zusatz der grossen Terz nach oben- und durch Zusammensetzung dieser beiden:
- 5) Der grosse Dominanten-Nonen-Akkord.
- 6) Der auf die Dominante gebaute Quart-Quinten-Akkord.
- 7) Der grosse Septimen- und der auf diesen gebaute
- 8) grosse Nonen-Akkord.

II. Moll-Tonart.

- 1) Der Grund-Dreiklang.
- 2) Der verminderte Dreiklang des Haupt-Leittons, mit dem folgenden in den Intervallen ganz gleich; derselbe des Nebenleittons, mit dem des Hauptleittons der Dur-Tonart gleich.
- 3) Der Dominanten-Sept-Akkord, welcher mit dem der Dur-Tonart ganz gleich ist.
- 4) Der auf den Hauptleitton gebaute verminderte Septimen-Akkord.
- 5) Der aus der Zusammensetzung des Dominanten- und verminderten Septimen-Akkords bestehende kleine Nonen-Akkord.
- 6) Der auf die Dominante gebaute Quart-Quinten-Akkord.
- 7) Der auf den Moll-Dreiklang gebaute kleine Sept-Akkord.
- 8) Der auf den letzten gebaute Nonen-Akkord.

III. Unvollkommene Akkorde.

Hierunter werden begriffen: alle, mit den beiden Tonarten nicht gerade zusammenhängenden, oft nur in einer der Umwendungen brauchbaren, Dreiklänge, Septimen- und Nonen-Akkorde, soweit sie, wenn auch nur theilweise, Brauchbarkeit haben, und nicht ganz und allein auf arithmetischen Spitzfindigkeiten beruhen, um welche ein gesundes Ohr und Herz sich nie bekümmert.

Dergleichen Akkorde sind:

- 1) Der übermässige Dreiklang.
 - 2) Der auf diesen gebaute übermässige Septimen-Akkord.
 - 3) Der wieder auf diesen gebaute übermässige Nonen-Akkord.
 - 4) Der doppelt verminderte Dreiklang, mit verminderter Terz und Quinte, und der auf ihn gebaute
 - 5) doppelt verminderte Septimen-Akkord.
 - 6) Der doppelt verminderte Dreiklang, mit grosser Terz und kleinen Quinte, und der auf ihn gebaute
 - 7) doppelt vorminderte Septimen-Akkord.
- Nonen-Akkorde sind hier nicht brauchbar.

Es folgen nun alle diese Akkorde in mehrere Tonarten gesetzt; der Schüler fahre fort, sie in allen übrigen selbst auszusetzen.

I. G-dur.

II. G-moll.

1) 2) 3) 4)

5) etc. 6) 7) 8) etc.

III.

1) 2) 3) 4) 5)

etc.

6) 7)

I. D-dur.

II. H-moll.

1) 2) 3) 4)

5) etc. 6) 7) 8) etc.

etc. etc.

III.

1) 2) 3) 4) 5)

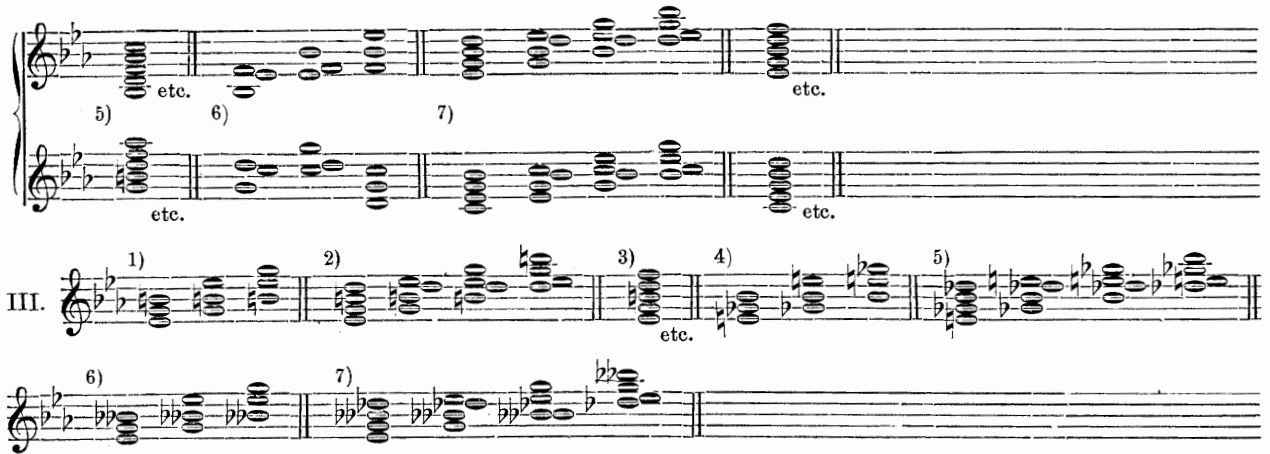
etc.

6) 7)

I. Es-dur.

II. C-moll.

1) 2) 3) 4)



Siebenzehntes Capitel.

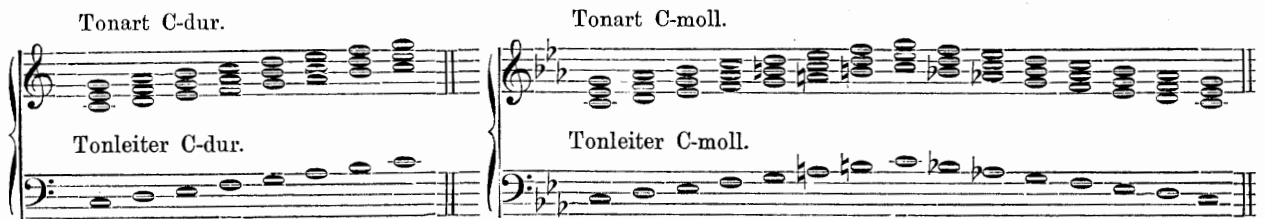
Was heisst Tonart?

Es wird hier am Ort sein, auch den Unterschied zu erklären, der zwischen den Begriffen Tonleiter und Tonart stattfindet.

Tonleiter heisst die melodische Folge der, dem Menschen anerschaffenen, oder von ihm künstlicher Weise erfundenen Töne, welche mit einem bestimmten Grundton beginnt, und mit dessen achtem Tone schliesst.

Tonart fasst ausser diesem melodischen, zugleich auch den harmonischen Bestand und Inhalt der Tonleiter in sich. Es gibt eigentlich nur zwei Tonarten, nämlich Dur- und Moll; allein man hat den Ausdruck Tonart auch noch auf jeden Ton ausgedehnt, auf welchem eine Tonleiter angefangen und geschlossen werden kann.

Wenn man nun z. B. sagt: die Tonart C-dur oder moll, so soll das heissen: alle melodischen Töne, und alle Akkorde, die in der Tonleiter C-dur oder C-moll, ohne Vermischung mit einer andern, oder gar der chromatischen Tonleiter, möglich sind, machen die Tonleiter C-dur oder C-moll aus.



Hierher gehören auch die sogenannten griechischen, oder richtiger bezeichnet, die Kirchen-Tonarten der Alten, von dem h. Ambrosius im 4ten Jahrhundert in Mailand eingeführt, und von dem Pabst Gregor dem Grossen im 6ten Jahrhundert vollendet, welche man, fälschlich, griechische Tonarten nannte, und mit hyper- und hypo- mit authentischen und plagalischen Spitzfindigkeiten erst alsdann recht ausschmückte, nachdem die, durch tiefere Erforschung und Erkenntniss der verwandtschaftlichen Verhältnisse der Töne und Akkorde, weiter fortgeschrittene, praktische Tonkünstler, obgleich das Gute aus dem alten System bis auf den heutigen Tag benützend, lange schon das ärmere, alte System mit dem neuen, reicheren, vertauscht hatten.

Ueber die Entstehung und den Gebrauch dieser Tonarten will ich euch vorläufig und nur kurz meine Meinung darlegen.

Als es noch kein Instrument gab, das fähig gewesen wäre, augenscheinlich zu zeigen, wie die, im III. Capitel dargelegte, natürliche (diatonische) Tonleiter, auf jeder ihrer Stufen durch Einsetzen der Leit-Töne, frisch begonnen werden könne, (was erst durch die Erfindung und Einführung der Tasteninstrumente ermöglicht wurde)

und man doch, schon damals, nicht immer aus einem Ton, das ist aus C-dur (jonisch) oder A-moll (aeolisch), sondern auch aus andern Tönen singen wollte, da musste man zuvörderst sehen, wo lieblich angefangen und bündig geschlossen werden könnte, und so musste man zunächst auf den Ton G kommen, in welchen man eigentlich nur die mit der Quinte beginnende C-Tonleiter versetzte. Diese Tonart wurde die mixolydische benannt; sodann kam man auf die Tonart mit D beginnend, welche man die dorische nannte; zuletzt versuchte man noch auf den Ton E, sowohl mit grosser Terz, als dem Leitton der aeolischen Tonart, als auch mit kleiner Terz, als unserem E-moll sich nähernd, zu beginnen, welche Tonart die phrygische heissen musste.

Diese fünf Tonarten sind es, welche, von jeher, nur allein im Gebrauch waren. Was noch über Lydische, mit F, und Hypolidische Tonart mit H beginnend, gefabelt wird, ist musikalischer Unsinn, mit welchem wir uns nicht weiter plagen wollen.

Die drei noch restirenden Tonarten gestalten sich in folgender Weise:



Achtzehntes Capitel.

D e r T o n s a t z.

Nun, meine Freunde und lieben Schüler! Wenn ihr das bisher besprochene recht aufgefasst und eurem Gedächtniss tief eingepägt hat, was soll alsdann weiter geschehen, wenn dieses Wissen für euch nicht ein todttes bleiben, sondern zu einem lebendigen, Leben erweckenden, Herz und Gemüth ansprechenden und erhebenden Können werden soll? d. h., wenn die Wissenschaft den grossen Sprung, aufwärts in den heiligen Tempel der Kunst, machen soll? — Möge euch, meine Lieben, dieser Sprung kein Salto mortale werden! Daher lernet euch selbst kennen, damit ihr euch nicht überschätzt; und wenn euch Andere überschätzen, so lasset das ja keinen Einfluss auf euer Streben ausüben, denn es kommt gewöhnlich das Gegentheil hindendrein. Ihr müsset nun, in Gottes Namen, und mit jugendlichem Muth sofort an den praktischen Gebrauch dieser Töne und Akkorde gehen und den Tonsatz üben, d. h. ihr sollt jetzt schon lernen, Tonstücke, wenn auch nur kurze und einfache, selbst zu machen, und zwar, zuerst mit den wenigsten und einfachsten Mitteln, und so, wenn euch der liebe Gott die Gabe der Erfindung (Fantasie), die Bedingung sine qua non, gütigst verliehen, nach und nach aufsteigen, bis zum Höchsten, was eure Kraft mit Gottes Hilfe und in seinem Dienst zu leisten vermag. Wir wollen daher, ohne viele und langweilige Umschweife zu machen, mit dem wesentlichsten Theil der gesammten Tonkunst, mit dem vierstimmigen Satze beginnen.

Was versteht man unter dem vierstimmigen Satz?

Ein Beispiel wird es klar machen. Stellet euch vor, ihr wäret eurer Viere und spieltet erste und zweite Violine, Viola und Violoncelle, und alle Viere spielten, jeder auf seinem Instrumente das Gleiche, d. h. einerlei Melodie im Einklang (unisono) oder in Oktaven, so würde euch dieses, wenn die Melodie auch noch so schön wäre, doch in Kurzem höchst langweilig werden, und es würde alsbald dazu kommen, dass Jeder etwas Anderes und etwas Besonderes zu spielen verlangte. Dieses erreicht man durch die Kunst des vierstimmigen Satzes. Dieser ist demnach die Fertigkeit, einer bestimmten Melodie noch drei verschiedene Melodien beizufügen, und diese viererlei Melodien durch die Regeln der Harmonie so zu vereinigen, dass sie, wie melodisch, so auch harmonisch, ein schönes Ganzes bilden. Da ihr selten ein Quartett, durch welches der vierstimmige Satz am deutlichsten und schönsten dargestellt werden kann, beisammen haben werdet, so traget das hier Gesagte auf die Orgel oder das Clavier über. Die Orgel ist hiezu das zweckmässigste Instrument. Doch darüber später das Weitere.

Neunzehntes Capitel.

Die Verdopplung.

So wollen wir denn mit blossen Dreiklängen, als den einfachsten und verständlichsten Akkorden, beginnen und sehen, was auch schon mit diesen, selbst ohne ihre Umwendungen zu gebrauchen, anzufangen ist. Da wir aber vierstimmig setzen wollen, so sind vor allen Dingen aus den Dreiklängen Vierklänge zu machen, welches durch die Verdopplung eines der drei Töne des Dreiklangs geschieht.

Am besten und wirksamsten wird der Dreiklang (a), durch Verdopplung seines Grundtons; — und nach diesem (b), durch seine Quinte; — zuletzt, (c) jedoch mit mehr Einschränkung, auch durch seine Terze, zum Vierklang vermehrt.



Die Terz des Dur-Dreiklangs wird weniger gern verdoppelt, weil sie den Akkorden, in vielen Fällen, zu viele Schärfe gibt, wodurch sie an Fülle verlieren. Diese Terz kann aber gar nicht verdoppelt werden, in dem Fall, wenn sie zum Leitton in den nächsten Akkord, also zum siebenten desselben wird, weil der Leitton, welcher immer die Terz des Akkords der Ober-Dominante ist, überall, wo er sich findet, in seinen (achten) Grundton einmünden will, wodurch Oktaven entstehen würden, und der Satz anstatt vier- nur dreistimmig wäre. Daher ist diese Art der Verdopplung der Terze, eigentlich verboten, jedoch nicht ohne Ausnahme.

Leitton. Leitton.



Bei dem Moll-Dreiklang ist jegliche Art der Verdopplung erlaubt.



Bei dem verminderten Dreiklang wird die Terz oder Oktave verdoppelt, aber nicht gerne die Quinte



Zwanzigstes Capitel.

Die Stimmlage.

Nun habt ihr für den vierstimmigen Satz die vier nothwendigen Töne. Es bleibt jetzt nur übrig darzulegen, wie wichtig es ist, in welcher Lage ihr dieselben über oder untereinander stellet. Die Wirkung der

Akkorde ist sehr verschieden, je nachdem die einzelnen Töne derselben weit auseinander oder nahe beisammen liegen, d. h. ob die Harmonie eine enge oder weite, zerstreute ist. Betrachtet noch einmal die Beispiele unter 1); bei a) enge Harmonie, bei b), c) und d) weite; ebenso die Beispiele weiter unten.

Der Ton entsteht bekanntlich durch Vibration der Luft. Wenn nun der Vibrations-Zirkel des einen Tones nicht in den Zirkel des andern reicht, und so alle Töne des Akkords nicht in einander greifen, so macht der Akkord keine Wirkung, weil seine Töne einander nicht unterstützen, da sie in keinem Zusammenhang untereinander stehen. Betrachtet einmal diese Lage des C-Akkords: 2)



Da sehet ihr bei a) hoch oben das Intervall einer Quarte und tief unten das Intervall einer Terz. Wenn ihr diese Lage mit gesunden Ohren prüfet, so wird es euch vorkommen, als werde dieser Akkord, so gelegt, in zwei verschiedenen Zimmern gespielt, nämlich die Quarte in dem einen und die Terz in dem andern Zimmer. Eben so ist es bei b) und c); bei d) wird es schon besser, die Lagen bei e) und f) sind alle gut. Es ist eine Hauptregel: die Akkorde in der Tiefe weiter auseinander zu legen und in der Höhe näher zusammenzurücken; weil die längern Seiten oder Pfeifen durch ihre Vibration einen grössern Umfang der Luftbewegung beschreiben, wodurch die Töne leichter in einander greifen, aber auch leichter einander verwirren. Der Grund hievon ist im Capitel II. deutlich dargelegt. Diesem nach würde folgender C-dur-Akkord auch folgende Haupt- und Nebentöne vernehmen lassen: was aber nur in dieser tiefen Lage so störend vernehmbar, in den höheren Lagen aber nicht mehr in dieser Stärke von dem Ohr erfasst wird. Darüber denket nach und übet euer Ohr tüchtig.



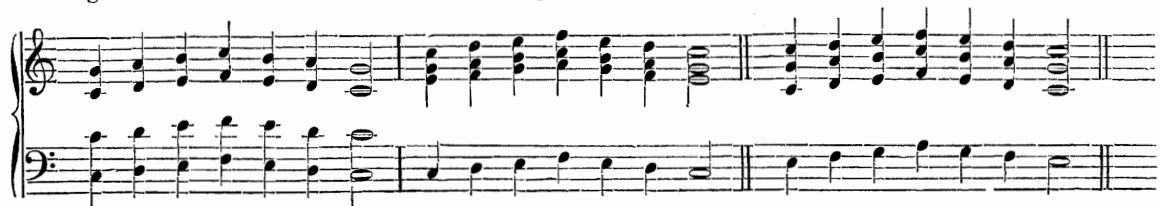
Einundzwanzigstes Capitel.

Erlaubte und verbotene Gänge.

Wenn ihr schon viele gute Clavier- und Orgelstücke mit Aufmerksamkeit gespielt habt, — und — um euern musikalischen Sinn und Geschmack zu üben und zu veredeln, solltet ihr dieses täglich thun — so wird euch, unter Andrem, auch aufgefallen sein: dass Terzen, Sexten, Quartan vielfach auf einander folgen, z. B.:



aber keine grossen Quinten- und Oktaven-Gänge, z. B.:



obgleich sowohl die Quinte als die Oktave an sich wohlklingende Intervalle sind, wie die Terze, Sexte und Quarte. Wenn ihr aber diese Quinten- und Oktaven-Gänge öfters nach einander anhört und merket, wie sie doch, in Masse, allzu fade, und namentlich die grossen Quinten ohne die vermittelnden und bestimmenden Terzen, allzu unbestimmt klingen, so dass sie einem jeden musikalischen Ohre wehe thun, oder dasselbe doch sehr anwidern, so werdet ihr nicht sehr bedauern, dass sie, wie ihr euch nun merken wollet, in gerader Bewegung, auf- oder abwärts schreitend, verboten sind. Eine Ausnahme von diesem Verbot erleiden diese Quinten und Oktaven, wenn sie in der Gegenbewegung stattfinden, z. B.:



Eben so ist die Aufeinanderfolge einer grossen und einer kleinen Quinte in allen Stimmen und Lagen mit Ausnahme der äussersten Stimmen, bei welchen Vorsicht nöthig ist, wohl erlaubt, z. B.:



Dagegen ist die Aufeinanderfolge einer kleinen und einer grossen Quinte in den beiden äussersten Stimmen gänzlich unerlaubt (a); ebenso ist sie in den beiden untersten Stimmen, wo möglich, zu vermeiden (b); hingegen ist sie in den beiden Mittel-, überhaupt in den drei oberen Stimmen, (natürlich mit Verstand) unbedenklich anzuwenden (c).



Der Kessel aber, der über verdeckte Quinten und Oktaven, auch über sogenannte Quersände, welche nicht immer Uebelstände sind, übergehängt wurde, und noch wird, ist von jeher gelehrte und ungelehrte Pedanterie gewesen. Was wäre es denn für ein Unglück, wenn, besonders im vierstimmigen Satz, auch solche, allerdings nur mit Behutsamkeit anzuwendende Fälle, hie und da vorkämen?



Z. B. a) und b), und dieses wären wohl die stärksten. Dagegen möchten die verdeckten Oktaven bei c) wohl unter die verbotenen zu rechnen sein. Dieses sind nun die erlaubten und verbotenen Gänge. — Wer Talent,

Nachdenken, Fleiss und Ausdauer besitzt, der wird mit dem, was ein gebildeter Sinn und Geschmack in allen diesen Dingen selbstständig, d. h. aus sich selbst heraus, noch dazu thun muss, sehr bald ins Reine kommen.

Zweiundzwanzigstes Capitel.

Stimmführung.

Das Wichtigste und Schwierigste im vierstimmigen Satz ist, ausser der guten, ausdrucksvollen und schönen Melodie, eine, die letztere unterstützende und tragende, schöne Stimmführung.

Dieses wird dadurch erreicht, dass man jeder einzelnen Stimme nur das zu spielen oder zu singen gibt, was in der That singbar ist. Ich rathe euch daher, dass ihr in euren Versuchen alle schweren, besonders übermässigen Intervalle und Sprünge so lange meidet, z. B. diese:



bis ihr in der natürlichen Stimmführung gehörig erstarkt und bewandert seid.

Sehr zu merken ist hier ebenfalls: dass die Akkorde eine schönere und kräftigere Wirkung haben, wenn deren beide äusserste Töne verschieden sind, d. h. wenn die oberste Stimme nicht die Oktave des Basses, sondern die Terz oder Quinte desselben ist. — Denn, wenn allzuhäufig der unterste und oberste Ton der Akkorde gleich ist, so ist es, als ob man alle Augenblicke schliessen wollte, was die gute Wirkung schwächt und lähmt.

Dreiundzwanzigstes Capitel.

Verwandtschaft der Akkorde, nach Quinten.

Wenn ihr nun, meine lieben Freunde und Schüler, mit den bisher erlangten Kenntnissen etwas selbst setzen (componiren) wolltet, so würdet ihr doch in Bälde stecken bleiben, weil ihr noch nicht wisset, wie die Akkorde auf einander folgen, d. h. weil ihr deren Verwandtschaft unter einander noch nicht kennet; denn auf diese Kenntniss ist eines der wichtigsten Dinge des Tonsatzes, nämlich die Modulation oder Ausweichungskunst gebaut. Diese wollen wir jetzt Schritt vor Schritt verfolgen und praktisch darlegen.

Die erste und nächste Verwandtschaft aller Akkorde ist die der Tonica (Prime) und deren Grund-Akkord, mit der Ober-Dominante (Quinte) und deren Grund-Akkord. Ihr sehet sie hier durch alle Dur- und Moll-Akkorde dargestellt..





Ihr werdet jetzt leicht ersehen, warum die grosse Quinte und deren Dreiklang die Ober-Dominante (Beherrscherin) benannt wurde? Nämlich: weil sie durch den Hauptleitton auch die Haupttonschlüsse vermittelt, und vorzugsweise hiemit die Tonart beherrscht.

Auf diese erste Verwandtschaft der Akkorde ist gebaut: a) der Quinten-Zirkel, welcher, in der Dur-Tonart, durch lauter Ober-Dominanten-Akkorde zu seinem Ursprung zurückkehrt.



b) Hier wird sogleich bemerkt werden, dass der Quinten-Zirkel in der Moll-Tonart auch durch Quinten geht, welche nicht immer Dominanten sind.

Die zweite nächste Verwandtschaft ist die der Akkorde der Tonica, mit den Akkorden der Unter-Dominante, z. B.:





Warum die Quinte abwärts, (oder die grosse Quarte aufwärts) die Unter-Dominante benannt wurde? Weil sie, neben der Ober-Dominante, durch den Unter-Leitton $4 \sim 3$ die sanftere Mitbeherrscherin der Tonart wird und durch sie ebenfalls vollkommene Tonschlüsse bewirkt werden können.

Auf diese Verwandtschaft ist gebaut: der Quinten-Zirkel durch Unter-Dominanten-Akkorde, wobei der gleiche Unterschied zwischen Dur und Moll stattfindet, wie oben.



Durch diese wenigen Akkorde kann man schon, vermöge des Quinten-Zirkels, in alle Töne und Tonarten ausweichen (moduliren).

Der verminderte Dreiklang, weil er auf den Leitton gebaut, ist der dritte Verwandte der Tonica; und ist nebenbei ein geschickter Vermittler zwischen Dur und Moll.

Mit diesen Hilfsmitteln wollen wir nun versuchen, den Weg der Kunst anzutreten! Bittet Gott, dass er euch auf seinem Weg erhalte!

Die folgenden Orgel- oder Clavierstücke sollen, auf jeder Stufe, nur für das bereits Abgehandelte praktische Beispiele sein. Sie sollen euch zeigen, wie ihr es anzufangen habet, wenn ihr das errungene Wissen sogleich zum praktischen Können erhebend, auch schon auf jeder dieser Stufen selbstständig welche produziren

wollet; und da rathe ich sehr, dass ihr gleich beim ersten Stückchen anfanget, und so rüstig und frischen, frohen Muthes fortfahret und nicht nachlasset, bis ihrs zu etwas Tüchtigem gebracht habet.

Da es dem Organisten, mehr als jedem andern Musiker unerlässlich ist, sich Kenntniss und Fertigkeit des Tonsatzes in möglichst hohem Grade zu erwerben; da, ferner die Stimmführung für die Orgel reicher und freier sich entfalten kann, als für das Clavier, so sind die Tonstücke in diesem ersten Theile des vorliegenden Werkes, sowohl dem Charakter, als der übrigen Einrichtung nach, mehr für die Orgel, als für das Clavier bestimmt; ja sie können füglich auch als Vorschule für die erstere gebraucht werden. — Dann merket weiter: Es ist nirgends ein Tempo angegeben, obgleich die Stücke nicht alle einerlei Tempo haben. Dieses ist aber desswegen geschehen, dass ihr euch auch darin üben könnet: für jedes Tonstück das ihm inwohnende Tempo selbst herauszufinden. Diese Operation wird zur Schärfung eures Gefühls sehr förderlich sein.

Vierundzwanzigstes Capitel.

Orgel- oder Clavierstücke.

Nr. 1.

Hier, meine lieben Schüler, sehet ihr ein Stück in zwei Theilen, das nur aus drei Akkorden besteht; im ersten Theile in enger, im zweiten in weiter (zerstreuter) Harmonie gesetzt. Nun betrachtet recht genau die Stimmführung; es wird jede der vier Stimmen singbar sein; so in diesem, wie in allen folgenden Tonstücken. Wenn ein Stück zwei Theile hat, so könnet ihr dieselben nach Belieben repetiren, oder nicht.

Bei dieser Gelegenheit bemerket auch die verschiedene Bewegungen der Stimmen. Es gibt dreierlei Arten von Bewegungen, nämlich: die gerade Bewegung, die Seiten-Bewegung und die Gegen-Bewegung.

Gerade Bewegung heisst man diese, wenn alle Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen; Seiten-Bewegung nennt man, wenn eine oder mehrere Stimmen stille stehen, während die eine oder mehrere auf- oder abwärts sich bewegen; Gegenbewegung nennt man, wenn eine oder mehrere Stimmen auf- und die übrigen abwärts gehen. Diese letztere Bewegung hat einen besondern Reiz, daher sie auch mehr Freiheit hat, und alle Tonfolgen, selbst grosse oder reine Quinten und Oktaven, in ihr erlaubt sind.

Nr. 2.



Am Schlusse des fünften Taktes fehlt der Ton g in dem Akkord. Dieses kommt, der schönen und sangbaren Stimmführung wegen, sehr häufig vor, nur darf die Terz nicht wohl fehlen.

Hier findet ihr die nämliche harmonische Behandlung, nur in Verbindung mit reicherer Melodie und mit dem Dominanten-Schluss am Ende des ersten Theils. Hier ist zu merken: dass, in den Dur-Tonarten bei zweitheiligen Tonstücken, dieser Schluss in der Dominante am Ende des ersten Theils in der Regel stattfindet, so wie in den Moll-Tonarten der Schluss in der Medianten, das ist hier in C-dur, z. B.:

Gleiche Behandlung der Molltonart.



Hier, sehet ihr, tritt ein neuer Akkord, nämlich der verminderte Dreiklang, ein, wodurch gleich wieder reicheres Material zur Verarbeitung gewonnen wird. Auch sehet ihr von nun an den ganzen Quinten-Zirkel in Anwendung gebracht, bald in Dur, bald in Moll; so wie am Ende des Stücks einen Schluss vermittelt der Unter-Dominante. Merket: die Schlüsse, vermittelt der Unter-Dominante, sind besonders der Kirchenmusik eigen; sie geben ihr etwas Ehrwürdiges, Frommes und Heiliges, in die erhabenen Hallen eines Domes Passendes. Thut alsbald des Gleichen.





Nr. 6.



Nr. 7.



Die nächsten Stücke beweisen, dass schon ansprechende und reiche Melodien auf diesen wenigen Akkorden erfunden werden können; und — Wem es der liebe Gott gegeben hat — der kann schon die herrlichsten Sachen damit machen.

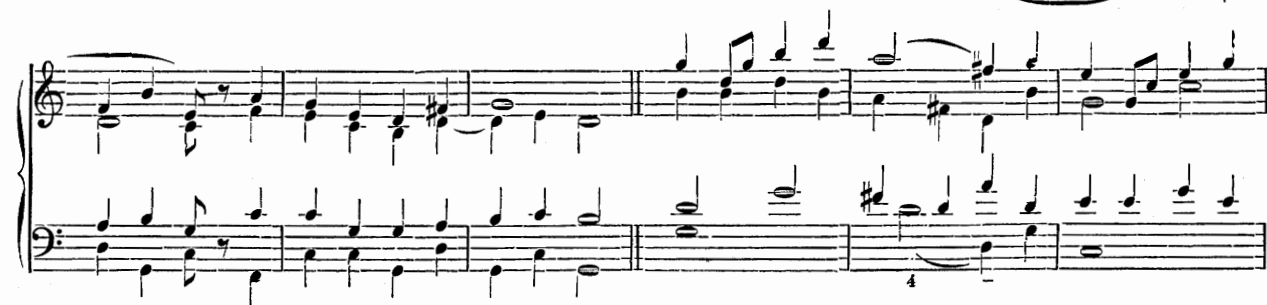
Nr. 8.



Nr. 9.



Nr. 10.



Bei diesem Tonstück ist die melodische Stimmführung aller vier Partien, wohl zu betrachten, und nachzuahmen.

Nr. 11.



The first system shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a more active line. The second system continues the pattern with similar chordal structures. The third system concludes the section with a double bar line.

Bei den vorigen und den folgenden Stücken bemerkt auch wie die Töne der Akkorde in verschiedener Stellung und starkem Wechsel der drei obern Stimmen durcheinander gehen können, ohne dass deren Grundton verändert zu werden braucht. Den oben berührten Schluss des ersten Theiles in der Medianten werdet ihr hier sogleich erkannt haben?

Nr. 12.

The first system of 'Nr. 12.' shows a treble staff with a series of chords and a bass staff with a more active line. The second system continues the pattern with similar chordal structures.

Hier tritt, im dritten und vierten Takt, ein neuer Akkord, der übermässige Dreiklang, ein. Bei diesem kann nur der Grundton verdoppelt, überhaupt aber der ganze Akkord nur wirksam werden, wenn eine erhöhte Quinte in die Sexte übergeht, und so, als Leitton aufwärts, angewendet wird.

Fünfundzwanzigstes Capitel.

Verwandtschaft der Akkorde nach Terzen.

Zunächst an die Verwandtschaft der Akkorde nach Quinten reiht sich deren Verwandtschaft nach Terzen, zuerst ab- und darnach aufwärts schreitend. Denn, es wird auch hier sogleich in die Ohren fallen, dass die Akkordenfolge nach Terzen abwärts schreitend, anmuthiger lautet, als die nach Terzen aufwärts gehend. Desswegen mögen hier die Akkorde nach Terzen abwärts zuerst folgen.



Um euer eigenes Nachdenken herauszufordern, will ich noch einige solcher Terzengänge beisetzen, die, zur Zeit, von ausgezeichneter Wirkung sind, damit ihr selber noch weitere suchet und prüfet, z. B.:



Nun folgen die Akkorde nach Terzen aufwärts, die mit Vorsicht zu gebrauchen, aber oft von grosser Wirkung sind.



In die verschiedenen Lagen der drei Oberstimmen könnet ihr diese Akkorde schon selber versetzen; deswegen wollen wir gleich zu ihrer praktischen Anwendung schreiten, wodurch ja ohnehin alle Lagen zum Vorschein kommen.

Nr. 13.

Exercise Nr. 13 is in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

Nr. 14.

Exercise Nr. 14 is in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

Exercise Nr. 15 is in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

Nr. 15.

Exercise Nr. 15 is in common time (C). The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

Nr. 16.

Exercise Nr. 16 is in 3/4 time. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

Exercise Nr. 16 is in 3/4 time. The treble staff contains a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The bass staff contains a sequence of chords: G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, G3-A3-B3, and G3-A3-B3. A sharp sign (#) is placed below the bass staff at the end of the exercise.

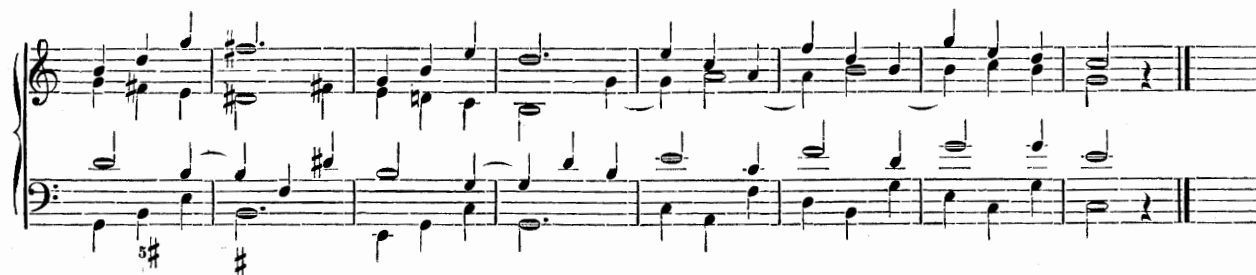
Nr. 17.



Nr. 18.



Nr. 19.



Nr. 20.

Da ich die vollkommene Ueberzeugung hege, dass ihr, meine lieben Schüler, diese vielerlei Fälle, nach den bisherigen Erläuterungen, mit eigenem Nachdenken wohl verstehen, vollständig verstanden, und in die Vorrathskammer, zum Verbrauch für eure eigene Fantasie, niedergelegt habt, so will ich, aller unnöthigen Schulmeisterei in der Kunst schon längst selbst abgeneigt, weiter gehen.

Sechszwanzigstes Capitel.

Verwandschaft der Akkorde nach Sekunden.

Es folgt nun zuletzt die Verwandschaft der Akkorde nach Sekunden auf- und abwärts.

c)



An diesen Beispielen merket euch: a) die Akkorden-Folge nach Sekunden ist aufwärts unbeschränkt, aber (b) abwärts gehen sie nur gut, wenn, wie hier gezeigt ist, auf den ersten Akkord ein Dominanten-Akkord folgt, der in den Akkord seiner Tonica übergeht; demnach hauptsächlich bei Schlüssen, — besonders im Choral-satz, wo es sogar schön lautet, wenn, wie bei c) die Akkorde der Ober- und Unter-Dominante auf einander folgen, um mit verdoppelter Wirksamkeit den Schluss in der Tonica herbei zu führen.

Die folgenden Tonstücke werden euch dieses klar, und für eure eigene Praxis reif machen.



Nr. 24.



Nr. 25.



Nr. 26.





Am Schluss des letzten Stücks werdet ihr, nach dem gewöhnlichen Schluss durch die Ober-Dominante, noch den, schon oben besprochenen, durch die Unter-Dominante wieder finden. Merket euch diesen, aber missbraucht ihn nicht durch zu häufige und üble Anwendung am unrichten Orte.

Nun sind wir mit den Grund-Akkorden der Dreiklänge und deren Verwandtschaft unter einander zu Ende. Bisher sind alle Akkorde nur in ihren Grund-Lagen, bei welchen Bass- und Grundton auf denselben Ton fallen, vorgekommen. Weil aber der Bass, gleich jeder der übrigen Stimmen, auch das Recht hat, sich, wie harmonisch, ebenso auch melodisch entfalten und bewegen zu dürfen, so sind, ausser dem Grundton, auch die übrigen Töne des Dreiklangs als Bass, melodisch und harmonisch, angewendet worden, wodurch der, oben schon dargelegte, Unterschied zwischen dem Begriff Grundton und Basston entstanden ist. Und so kommen wir nun auch, natürlicher Weise, auf die verschiedenen Lagen der Dreiklänge, und zur praktischen Behandlung und Anwendung derselben.

Siebenundzwanzigstes Capitel.

Die erste Umwendung oder die zweite Lage des Dreiklangs — Sext-Akkord genannt.

Dieser entsteht, wie ihr euch erinnern werdet, wenn man den Grundton des Dreiklangs in seine Oktave erhöht, wodurch seine Terz zum Bass und sein Grundton zur Sexte wird.

Die Verdopplung dieses Akkords richtet sich ganz nach den oben angegebenen Regeln über die Verdopplung des Dreiklangs a) (1. 2. 3.). Insbesondere aber ist zu beachten, was dort über die Verdopplung der Terz, wenn sie zum Leitton des nächsten Akkords wird, gesagt ist; denn, da die Terz, wie ihr bei b) sehet, der Basston ist, z. B.: b) (1. 2. 3. etc.), so kann hier um so weniger eine Verdopplung stattfinden, da er durchaus, als Leitton, seinen regelmässigen Gang nehmen muss, wodurch nothwendig verbotene Oktaven entstünden. Am wirkksamsten zeigt sich dieser Sext-Akkord auf folgende Weise e).

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff.
 System a) shows three exercises: 1) a sequence of triads in C major, 2) a sequence of triads in F major, and 3) a sequence of triads in C major.
 System b) shows three exercises: 1) a sequence of triads in C major, 2) a sequence of triads in F major, and 3) a sequence of triads in C major.
 System c) shows a single exercise with a sequence of triads in C major.
 System d) shows a single exercise with a sequence of triads in C major.
 System e) shows a single exercise with a sequence of triads in C major.
 The word "Leitton." is written above the first staff of system b).

Wenn ihr diese Sext-Akkorde bei a) überblicket, so werdet ihr finden, dass sie Grund-Akkorden angehören, die wir bereits verhandelt und geübt haben. Ein anderes ist es aber mit dem restirenden Dreiklang bei c) und seines Sext-Akkordes. Dieser doppelt verminderte Dreiklang ist an sich wenig brauchbar, und, in der Regel, selten einer praktischen Anwendung fähig. Er ist aber die Grundlage eines — wie ihr praktisch erfahren werdet, — sehr brauchbaren und ungemein wirksamen Sext-Akkords d). Hier ist aber zu merken: dass bei diesem Akkord nur die Quinte des Grundtons, oder Terze des Basses, aber weder der Grundton selbst, noch dessen Terze verdoppelt werden darf.

Bevor wir aber zur praktischen Anwendung übergehen, merket euch noch Folgendes. — Die, bei den Dreiklängen, abgehandelte Verwandtschaft der Akkorde ist nicht eben so auf deren Sext-Akkorde anzuwenden. Ihr wisset, dass z. B. die Dreiklänge in absteigenden Terzen sehr gut klingen, deren Sext-Akkorde lauten aber, wie ihr hören werdet, in vielen Fällen matt und fade. Z. B.:

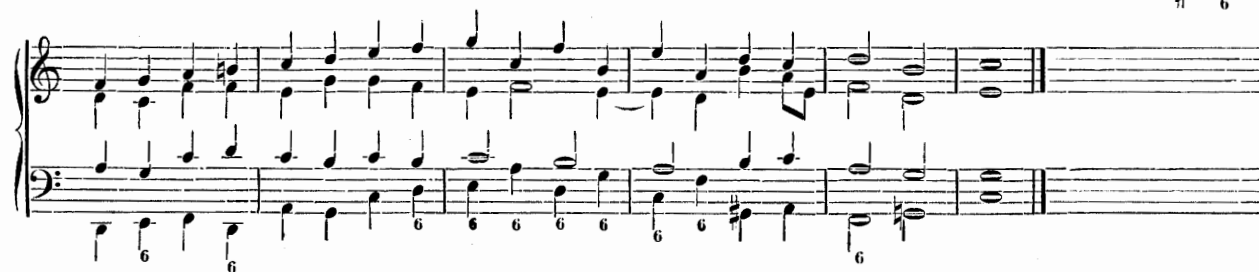
The musical score shows two triads in C major. The first triad is labeled "Schön und kräftig." and the second triad is labeled "Matt." The bass staff shows the notes of the triads: C, E, G for the first and C, E, G for the second.

Dagegen kann vermittelt der Sext-Akkorde vieles ausgeführt werden, was durch die Dreiklänge nicht gesehen kann und darf; wie z. B. das stufenmässige Auf- und Absteigen. Z. B.:

The musical score shows a sequence of triads in C major, ascending and then descending stepwise. The bass staff shows the notes of the triads: C, E, G for the first and C, E, G for the last.



Da dergleichen Dinge tausendfältig vorkommen, so ist nichts anders zu machen, als dass ihr euer inneres Ohr durch praktische Ausbildung so schärfet, dass ihr alle Fälle, auch in ihrer Abweichung, dennoch als in einer ewigen Grundregel gegründet, erfassen lernet. Diese ewige Regel heisst: Nur im Urgrund ist Kraft und Fülle. Je weiter davon desto mehr Kraftlosigkeit. Nun zur Praxis.



Nr. 30.

Two systems of piano accompaniment for exercise Nr. 30. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures. The music is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below the notes.

Betrachtet hier den vierten Takt, so sehet ihr die Umwendung des übermässigen Sext-Akkordes zum erstenmal.

Nr. 31.

Two systems of piano accompaniment for exercise Nr. 31. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures. The music is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 below the notes.

Hier findet ihr, im dritten Takt, wie wirksam eine grössere Aufeinanderfolge von Sext-Akkorden ist.

Nr. 32.

Two systems of piano accompaniment for exercise Nr. 32. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures. The music is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 3 below the notes.

Nr. 33.



Ich empfehle euch zu besonderem Nachdenken die Art der Anwendung des übermässigen Dreiklangs und dessen Sext-Akkords, bei welchem nur der Grundton (Sexte vom Bass) verdoppelt werden kann. Dass ihr auch den Unterschied des Sext-Akkords des übermässigen Dreiklangs, von dem des doppelt verminderten recht einsehet, sind sie ferner beide angewendet.

Nr. 34.



Am Schlusse dieses Tonstücks findet ihr wieder eine besondere Eigenschaft der Kirchenmusik, nämlich: einen Schluss in Dur, während das Stück aus Moll geht. Man hielt lange Zeit einen Schluss in der Moll-Tonart mit der kleinen Terz für unerlaubt, und man liess sie desswegen entweder weg, oder setzte dafür die grosse Terz. Später ein Mehreres über diesen Punkt.

Nr. 35.

First system of music for Nr. 35, measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with frequent sixteenth-note accompaniment. Fingering numbers (6, 5, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6) are indicated below the left-hand notes.

Nr. 36.

Second system of music for Nr. 36, measures 1-16. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6) are indicated below the left-hand notes.

Achtundzwanzigstes Capitel.

Die zweite Umwendung oder dritte Lage des Dreiklangs — der Quart-Sext-Akkord genannt.

Dieser Akkord hat die Quinte des Grund-Akkords zum Bass — ist daher von seinem Stamm schon so weit entfernt, dass er desswegen auch schon auf dem Scheidepunkt zwischen Wohl- und Uebelklang, d. h. zwischen Consonanz und Dissonanz mitten inne steht, und, je nach Umständen, sowohl als die erstere wie auch als die letztere, behandelt werden muss.

The image contains four musical exercises, labeled a) through d), each consisting of a treble and bass staff. Exercise a) shows a sequence of chords with fingerings 6 5 4 / 3 2 1 in the bass and various notes in the treble. Exercise b) shows a sequence of chords with fingerings 6 5 4 / 3 2 1 in the bass and various notes in the treble. Exercise c) shows a sequence of chords with fingerings 6 5 4 / 3 2 1 in the bass and various notes in the treble. Exercise d) shows a sequence of chords with fingerings 6 5 4 / 3 2 1 in the bass and various notes in the treble.

Am gebräuchlichsten und wirksamsten ist er als Dissonanz (a) bei Schlussfällen, wenn er, wie hier in den Grund-Akkord seines Basses übergeht, der sodann als Dominanten-Akkord den Schluss bewirkt. In diesem Fall kann nur sein Basston, oder die Quinte des Grundtons verdoppelt werden, weil die Quarte sich abwärts in die Terz, und ebenso die Sexte in die Quinte auflösen muss. Auch ist hier zu merken, dass der dissonirende Quart-Sext-Akkord nur auf einem starken Tacktheil eintreten darf, während dieses bei dem consonirenden nicht der Fall ist; denn mit diesem kann frei verfahren werden. Als Consonanz (b) wird er als Uebergang von einem Akkord zu einem dritten gebraucht, wobei der Bass nur leitergemäss auf- oder absteigt, und die Quinte bei allen dreien Akkorden liegen bleibt; oder auch, wenn man den gleichen Akkord in seinen verschiedenen Lagen nach einander hören lässt.

Der Quart-Sext-Akkord des verminderten und des übermässigen Dreiklangs (c) kann in der Regel nur durchgehend gebraucht werden.

Ferner ist zu merken: dass (d) in neuerer Zeit eine freiere Behandlung auch des dissonirenden Quart-Sext-Akkords eingetreten ist, indem, aus Rücksicht auf schönere und reichere Melodie, die Stimmen bei der Auflösung vertauscht, und sie daher öfters auf- statt abwärts, und umgekehrt, gelenkt werden.

Nr. 37.

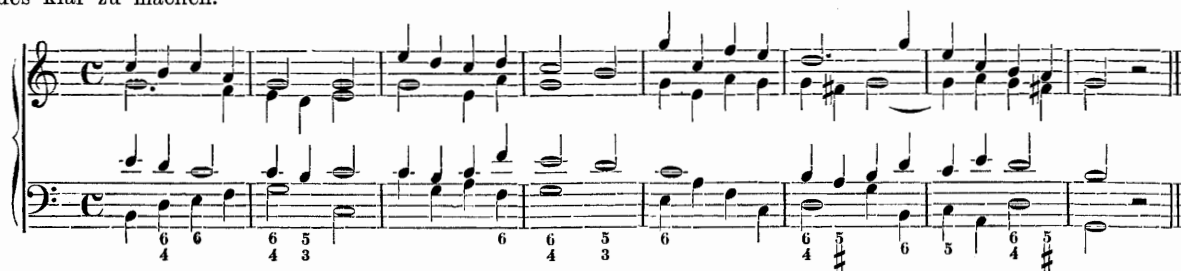


Nr. 38.



Hier sind in den vier ersten Takten Quart-Sexten-Akkorde als Dissonanzen zu betrachten, aber im fünften und dreizehnten Takt sind sie Consonanzen. Eben so sind sie Consonanzen im ersten und dreizehnten Takt des nächsten Tonstücks. Ich denke, dass es genügend ist, den Unterschied zwischen Dissonanz und Consonanz dieses Akkordes klar zu machen.

Nr. 39.



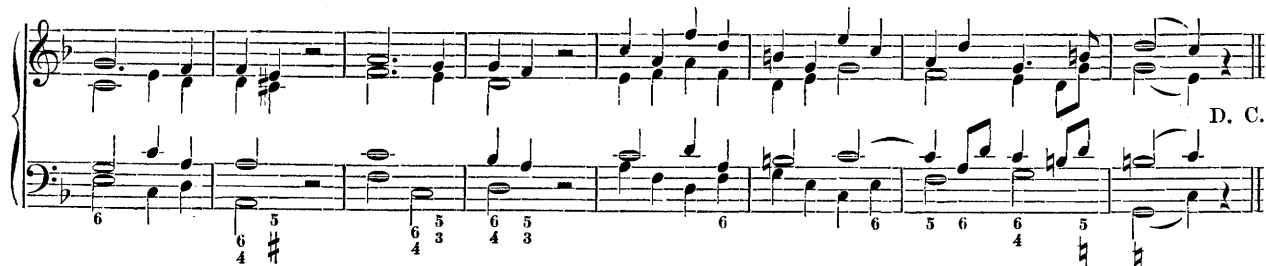
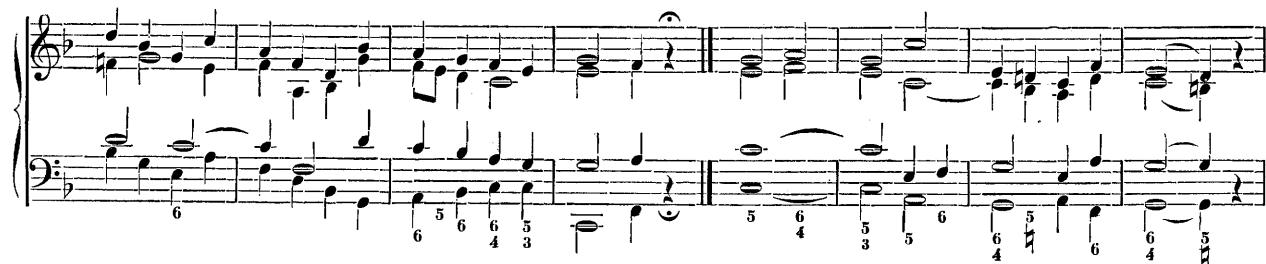
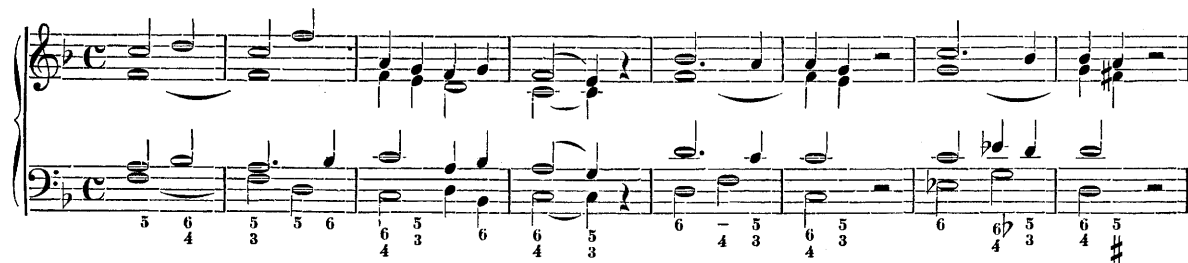
Nr. 40.



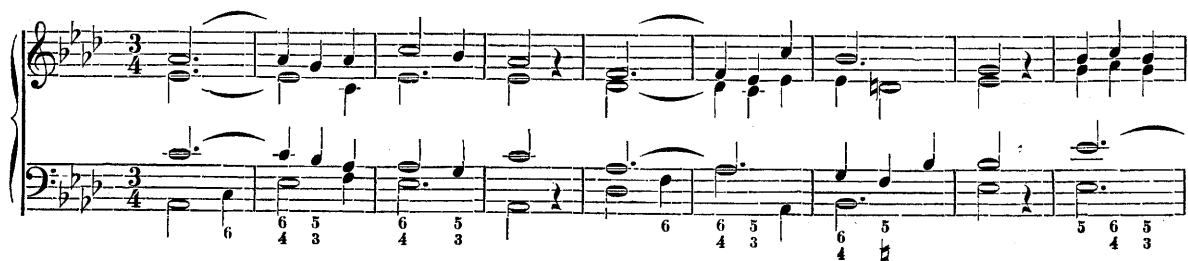
Nr. 41.



Nr. 42.

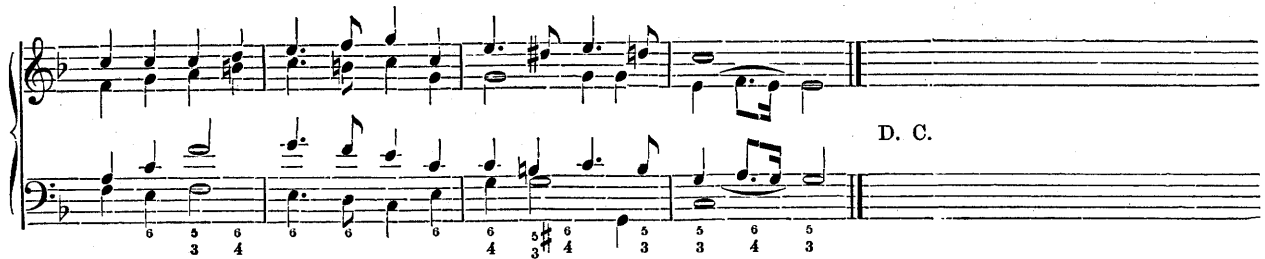


Nr. 43.



The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system typically includes a treble staff and a bass staff, with some systems having a single staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The score is divided into sections, with the first four systems forming a continuous piece and the fifth system labeled 'Nr. 44.' indicating a new piece. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece of music.

Nr. 44.



Hiemit sind nun die Dreiklänge mit ihren verschiedenen Lagen (Umwendungen) in so weit dargelegt und erklärt, dass ihr, bei vergleichendem Nachdenken, Alles das zurecht zu legen wissen werdet, was euch in eurer Praxis auch vorkommen mag.

Und so führt uns der Faden der folgerichtigen Entwicklung vollends in den Bereich der wirklichen Dissonanzen und ihrer praktischen Anwendung und Behandlung.

Neunundzwanzigstes Capitel.

Die Vorhalte (Verzögerungen) und deren Gebrauch.

Man theilt die Dissonanzen in zufällige und wesentliche.

Die zufälligen Dissonanzen sind eben die sogenannten Vorhalte, deren Kennzeichen es ist: dass sie, in den meisten Fällen, wesentlich nur dreistimmige Akkorde bilden oder auf solche nur gebaut sind. — Ihre vollständige Erledigung erhalten sie allerdings erst durch ihren Gebrauch in Verbindung mit den wesentlichen Dissonanzen.

Alle Vorhalte müssen vorbereitet und aufgelöst werden.

Vorbereitet ist ein dissonirender Ton, wenn er im vorigen Akkord ein consonirender war, durch Verzögerung im nächsten Akkord ein dissonirender wird, und im folgenden, durch die Auflösung, wieder in einen consonirenden übergeht.

Der wohl lautendste und wirksamste Vorhalt ist die verzögerte Quarte im Quart-Quinten-Akkord, welche sich im nächsten Akkord um eine Stufe abwärts auflöst.



Bei a) sehet ihr den Quart-Sext-Akkord regelmässig aufgelöst; bei b) aber sehet ihr die Quarte verzögert, und zwar in verschiedenen Lagen; bei c) sehet ihr den Quart-Quinten-Akkord in seiner zweiten, und bei d) in seiner dritten Lage, aber die Art der Vorbereitung und Auflösung bleibt sich immer gleich.

Dass der Ton, welcher die Dissonanz bildet, nicht verdoppelt werden kann und darf, werdet ihr wohl selber einsehen. — Und nun zur praktischen Anwendung.

Nr. 45.

Nr. 46.

Nr. 47.