

Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie

darinn deutlich gezeigt wird

*wie alle möglichen Accorde aus dem Drey-
klang und dem wesentlichen Septimen-
Accord, und deren dissonirenden Vor-
hüllen herzuführen und zu erklären
sind,*

als ein Zusatz

ZU DER KUNST DES REINEN
SATZES IN DER MUSIK

von

J.P. KIRNBERGER

*Hoher Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia
von Preußen Hofmusikus*

N^{ro}.



990.

Wien

Im Verlag der K. K. pr. chemisch. Druckerey
am Gruben.



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/diewahregrundst00kirn>

V o r b e r i c h t.

Der erste Theil meiner Kunst des reinen Sanges hat einen Brief veranlaßt, worin ich ersuchet werde, eine gewisse bekannte Bach'sche Fuge auf eben die Art, als in gedachtem Werke S. 248. u. f. mit einer andern von meiner Arbeit, geschehen ist, auf ihre simplen Grundaccorde zurückzuführen. Der Verfasser dieses Schreibens ist einer der ersten unserer gründlichen Tonsetzer (*), und sein Beyfall ist mir zu werth, als daß ich sein Ansuchen nicht als eine Aufforderung eines ganzen musikalischen Publikums hätte ansehen und demselben sogleich willfahren sollen. Indessen, so leicht mir diese Arbeit nach meinen Grundsätzen von der Harmonie auch gewesen seyn würde, und so angenehm es mir auch immer seyn mag, die tiefen harmonischen Kenntnisse des erhabenen Verfassers dieser Fuge bey allen Gelegenheiten zu offenbaren; so nothwendig schien es mir doch auch, dieselbe mit gewissen Erörterungen zu begleiten, aus denen die Gründe meines Verfahrens erkannt, und die Sache an sich selbst gegen alle Einwendungen in Sicherheit gestellt würde. Dieß nöthigte mich nun freylich, wenn ich so reden darf, mein ganzes Glaubensbekenntniß von der Harmonie abzulegen, und besonders die Lehre von den Grundaccorden nach meiner Art systematisch aus ein-

(*) Herr Hoffmann Organist an der Hauptkirche zu Mar. Magdal. in Breslau.

ander zu setzen. Rameau hat diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen haben Glauben, ja Verfechter finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art, mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameau's Lehrsätzen zu erklären war. Man ging hierin so weit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Accorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose habe fehlen können. Wer sich mit den Rameauischen Lehrsätzen bekannt gemacht hat, wird in der Folge dieses Werks bald bemerken, wie sehr die meinigen davon abgehen, und welche von beyden die Entstehung und Behandlung der Accorde am natürlichsten und einfachsten erklären. Ich schmeichle mir, in diesem Werkchen alle harmonische Schwierigkeiten ganz leicht aufgelöst, und überhaupt alle Werke unserer größten Harmonisten verständlich gemacht, und gezeigt zu haben, woran man die schlechten Harmonisten erkennen könne. Dieser Nutzen allein würde mich schon zu dem Entschlusse gebracht haben, diese wenige Bogen als eine Zugabe meiner Kunst des reinen Sages beizufügen, wenn der Einfluß, den die Einsicht in den Grundharmonien in den vielstimmigen reinen Satz selbst hat, nicht offenbar wäre.

Der zweyte Septimenaccord ist weniger vollkommen, weil die Fortschreitung desselben nicht unmittelbar auf den Dreyklang einer Tonica, sondern erst auf dessen Dominante geschehen kann; führt aber zu einer Durcadenz. Fig. 3.

und ist daher vollkommener, als der dritte Septimenaccord, der auf eben die Art zu einer Mollecadenz führt. Fig. 4.

Der vierte Septimenaccord hat noch eine Fortschreitung mehr nöthig, um und in Ruhe zu setzen, Fig. 5.

und ist daher der unvollkommenste von allen.

§. 3.

Jeder wesentlich zu diesen Grundaccorden gehörige Ton kann versetzt, d. i. zur Bassnote gemacht werden. Da nun ein jeder Accord von dem untersten Ton desselben seine Bestimmung erhält, so entstehen aus dieser Versetzung verschiedene andere an Gestalt und Kraft von ihren Grundaccorden unterschiedene Accorde, die alsdenn versetzte oder verwechelte Grundaccorde sind, deren Grundbass derselbe ist. So gibt der Dreyklang in der Verwechslung den Sexten- und Quartsextenaccord α); und aus der Verwechslung des Septimenaccordes entstehen der Quintsexten, Terzquarten und Secundenaccord β). Die Grundharmonie von den ersten ist der Dreyklang; und von den letztern der wesentliche Septimenaccord. Fig. 6.

§. 4.

Diese aus der Verwechslung entstandenen Accorde, sind in Absicht der Behandlung mit ihren Grundaccorden völlig einerley; An Vollkommenheit der Harmonie aber steht einer dem andern nach. So ist nämlich der Grundaccord selber der vollkommenste; die erste Verwechslung weniger; die zweyte noch weniger, als die erste, und die dritte wiederum weniger vollkommen, als die vorhergehenden. Denn mit Fig. 7.

geschiehet die vollkommenste harmonische Schlußcadenz;

Fig. 8. — steht weniger in Ruhe;

Fig. 9. — noch weniger; und

Fig. 10. — am allerwenigsten; weil wegen der Auflösung der Septime vom Grundtone, die bey dem Secundenaccord im Takte liegt, und einen Grad unter sich

treten muß, statt der Tonica, die nothwendig am Schluß im Baße stehen muß, dessen Terz mit dem Sextenaccord vernommen wird, womit kein Schluß bekräftigt werden kann. Diese verschiedenen Grade der harmonischen Vollkommenheit, sowohl der Grundaccorde an sich selbst (§. 2), als deren Verwechselungen, wenn man noch hierzu erwägt, daß jederder Accord bey unverändertem Baße drey verschiedene Lagen hat, die wiederum eine für der andern mehr oder weniger wirksam sind, bewirken in der Harmonie eine wunderbare Mannigfaltigkeit, die einen großen Einfluß in den musikalischen Ausdruck hat, und ohne welche die Musik allen Reiz verlieren würde.

§. 5.

In der Fortsetzung von einem Accord zum andern kann jeder zu obigen Accorden gehörige Ton, in welcher Stimme er auch liege, entweder einzeln, oder mit andern zugleich, von oben oder unten durch einen vorübergehenden Ton aufgehalten werden, der alsdenn dissonirt, und bald darauf in seine wesentliche Lage treten, oder resolviren muß. Hieraus entstehen eine Menge dissonirender Accorde, deren Resolution in demselben Grundaccorde geschieht, von dem sie, wie Vorhalte, anzusehen sind. Man sehe die brauchbarsten davon in folgenden zwey Tabellen:

I. Tabelle des vorgehaltenen Dreyklanges. Fig. 11.

Von allen diesen dissonirenden Accorden ist C mit dem harten Dreyklang der Grundaccord. Der mit einem * bezeichnete Secundquartseptimenaccord, wo der Vorhalt als None vom Grundtone im Baße liegt, wird von großen Harmonisten selten und mit Behutsamkeit gebraucht. Auf eben diese Art können der weiche und verminderte Dreyklang und ihre Verwechselungen vorgehalten werden: doch sind bey dem verminderten Dreyklang einige von diesen Vorhalten weniger brauchbar, als andere.

II. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes. Fig. 12.

Der Grundbaß von diesen Accorden ist G mit dem wesentlichen Septimenaccord. Jeder kann die Vorhalte von den unvollkommenen Septimenaccorden und ihren Verwechselungen auf eben diese Art, sowohl in der Dur- als Moll-Tonart, leicht selbst aussehn, wodurch denn die natürliche Entstehung und Behande-

lung aller dissonirenden Accorde von den einfachsten bis zu den fremdesten, wo von ma: hin und wieder in guten harmonischen Stücken Beispiele antrifft, deren Auflösung vielen ein Räthsel geblieben ist, deutlich und zugleich ihre Anzahl und die Grenze, außer welcher kein Accord mehr existiren kann, angegeben und festgesetzt wird.

§. 6.

Alle auf solche Art durch Vorhölle entstehende Dissonanzen werden von uns zufällige genennet, um sie von der Dissonanz der Septime, die wir die wesentliche nennen, zu unterscheiden. Jene dissoniren am meisten gegen den Ton, an dessen Stelle sie stehen, und ihre vollkommenste Resolution geschieht über eben denselben Bass in den Grundaccord α : die wesentliche Septime hingegen dissonirt nicht deswegen, weil sie an die Stelle einer Consonanz gesetzt worden; sondern darum, weil sie den consonirenden Intervallen beygefüget worden, da sie denn die consonirende Harmonie des Dreyklanges zerstreuet, wenigstens sehr unvollkommen macht. Sie kann deswegen, weil sie keines andern zu demselben Basson gehörigen Tones Stelle vertritt, auch nicht über denselben Grundbass resolviren, sondern macht die absolute Folge einer ganz andern Harmonie zu ihrer Resolution nothwendig β . Hierin besteht der Unterschied der zufälligen von der wesentlichen Dissonanz. Fig. 13.

Die Quarte bey dem letzten Exempel ist ein Vorhalt der Terz, und resolvirt über eben dieselbe Bassnote, daher ist sie zufällig; die Septime hingegen kann erst auf die folgende Harmonie resolviren, daher ist sie wesentlich.

§. 7.

Die wesentliche Dissonanz kann sowohl auf einem guten als schlechten, die zufällige aber nur auf einem guten Taktglied allein vorkommen.

§. 8.

Aus dem Vorhergehenden erhellt, daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhölle vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind. Daher gibt es auch zweyerley Quartsextenaccorde, nemlich der consonirende, der die zweyte Verwechselung des Dreyklanges ist, und der dissonirende, wo die Seyte ein Vor-

halt vor der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt vor der Terz ist, die daher wegen der verschiedenen Grundharmonie und der daraus entstehenden verschiedenen Behandlung wohl von einander zu unterscheiden sind. Ihre vornehmsten Unterscheidungskennzeichen sind folgende:

Bey dem dissonirenden Quartsextenaccord kann a) Temahl die Quinte statt der Sexte, und die Terz statt der Quarte angeschlagen werden; bey dem consonirenden findet dieses nicht Statt. S. E. Fig. 14.

Hier ist bey dem Quartsextenaccorde des ersten Tactes * statt der Sexte keine Quinte anzuschlagen möglich; daher ist er consonirend, und hat die Unterquinte vom Baßton mit dem Dreyklang zum Grundaccord. Diese consonirende Quarte kann, weil sie die Octave des Grundtones ist, wie alle übrigen consonirenden Intervalle frey eintreten, auch verdoppelt werden; sie kann als die Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz vorkommen, wie hier Fig. 15.

Sie kann, da sie eine Consonanz ist, sowohl auf einem guten als schlechten Tacttheile angebracht werden, und ohne Zwang auf- oder unterwärts in andere Töne fortschreiten. Hingegen ist im obigen Exempel der Quartsextenaccord des zweyten Tactes + dissonirend, weil statt der Sexte die Quinte angeschlagen werden kann, deren Vorhalt jene ist, und worin sie resolviren muß: die Quarte steht hier statt der Terz, und muß in dieselbe resolviren. Der Baßton dieses dissonirenden Quartsextenaccordes ist der wahre Grundton mit dem Dreyklang. Da bey diesem Accord sowohl die Quarte als Sexte zufällige Dissonanzen sind, so können sie weder frey eintreten, noch verdoppelt werden, noch anders als auf einem guten Tacttheile vorkommen, sondern sind mit allen andern zufälligen Dissonanzen denselben Regeln unterworfen.

Der consonirende Quartsextenaccord verträgt oft die kleine Terz des Baßtones, die die wesentliche Septime des Grundtones ist, neben sich, wie in folgendem Exempel: Fig. 16.

Bey dem dissonirenden Quartsextenaccorde findet diese Terz niemals Statt. Wer ein Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie hat, darf nur auf den Grundbaß Acht geben, um den dissonirenden von dem consonirenden Quartsextenaccorde sogleich zu unterscheiden. Und damit wäre des ewigen Strei-

rens, ob die Quarte cons. oder dissonirend, ob sie bald eine Quarte, bald eine Uadectime sey, worüber so viele Federklinge mit unaussprechlicher Lieblosigkeit geführt, und dennoch nichts entschieden worden, endlich einmahl ein Ende gemacht.

§. 9.

Der Unterschied der zufälligen Septime, die entweder ein Vorhalt der Octave oder der Septe ist, und der wesentlichen Septime, dessen Accord der selbstständige Grundaccord ist, wird aus Folgendem erkannt:

Die zufällige Septime, die ein Vorhalt der Octave ist, ist allemahl groß, weil sie das Subsemitonium modi wird, und tritt bey ihrer Resolution einen halben Ton über sich in die Octave des Grundtones, wie hier Fig. 17.

Die kleine Septim. kann daher niemahls ein Vorhalt der Octave seyn, wohl aber der Septe. Daher muß bey jedem Septimenaccord darauf Acht gegeben werden, ob nicht nach der Septime die Septe über eben denselben Bass nachgeschlagen werde, wenigstens statt ihrer angeschlagen werden könne; denn wo dieses Statt findet, ist die Septime zufällig, und wird in Ansehung des Grundaccordes für eine Septe angesehen; wo dieses aber nicht angehet, ist sie wesentlich. Man sehe folgende Exempel: Fig. 18.

Bey allen diesen Exempeln steht die zufällige Septime statt der Septe, die statt ihrer angeschlagen werden kann, und worin ihre Resolution über denselben Basson geschieht; außer dieser zufälligen Septime findet sich bey den letzten drey Exempeln zugleich die wesentliche Septime, nämlich F vom Grundbass, an dessen statt ein anderes Intervall über denselben Basson weder an- noch nachschlagen kann, sondern zu ihrer Resolution wird eine ganz andere Harmonie erforderlich. Dadurch unterscheiden sich beyde Septimen aufs deutlichste, und bestimmen die einer jeden zukommenden Grundharmonie so einleuchtend, daß man sie gar nicht verwechseln kann.

§. 10.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Resolution der zufälligen Dissonanzen am natürlichsten auf demselben Basson geschehe, sie kann aber auch erst auf

einer folgenden Harmonie geschehen; dadurch erhalten sie das Aussehen, als ob sie wesentlich wären. S. E. Fig. 19.

Solche Verzögerungen der Resolution können in der Grundharmonie keine Veränderung bewirken. Nach dem, was von den Eigenschaften der zufälligen Dissonanzen gesagt ist, erkennt man bald, daß bey dem ersten Exempel die Quarte statt der Terz, bey dem zweyten die None statt der Octave, und bey dem dritten und vierten die Septime statt der Septe steht, und Vorhölzer sind, deren Resolution, statt über denselben Baßton zu geschehen, bis auf die folgende Harmonie verzögert wird, folglich bey den drey ersten Exempeln der Dreyklang von C, und bey dem letzten der wesentliche Septimenaccord von G zum Grunde liege. In Aufhebung der Septime, die in solchen Fällen einige Schwierigkeit machen könnte, hat man hauptsächlich darauf Aet zu geben, ob statt ihrer die Septe angeschlagen werden könne, wie schon in vorhergehenden Paragraphen gelehret worden. Wir merken hiebey an, daß solche Aufhaltungen der Resolution der zufälligen Dissonanzen auf eine folgende Harmonie nicht statt finden können, es sey denn, daß diese den Ton, in welchen die Resolution geschieht, vertrage.

§. 11.

Wenn bey dem wesentlichen Septimenaccord die None vor der Octave vorgehalten wird, und ihre Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschieht, wie hier: Fig. 20.

so bleibt nach Wegnehmung des Baßtones ein Septimenaccord übrig, der, da er wie der wesentliche Septimenaccord aus Terz, Quint und Septime zusammengesetzt und derselben Verwickelungen fähig ist, einige verleiten könnte, ihn für einen selbstständigen Grundaccord zu halten. Es hat in der That Systematiker gegeben, die besonders den verminderten Septimenaccord, Fig. 21.

der wegen seines schönen Verhältnisses von lauter über einander zusammengesetzten kleinen Terzen dem Ohre angenehm und leicht zu fassen ist, auch daher von den Harmonisten nicht allemal, wie die übrigen Dissonanzen vorbereitet, sondern frey angeschlagen, und erst auf die folgende Harmonie resolviret

wird, Eigenschaften eines Grundaccordes haben anerkennen wollen, und ihn auch, wiewohl ohne Grund, dafür erklärt haben. Andere, die das Ungültige dieser Erklärung eingesehen, haben zwar die Unterterz der Bassnote von diesem Accord zum Grundton festgesetzt; doch haben sie auf einer andern Seite geirrt, indem sie ihn für einen selbstständigen Septimenaccord und Grundaccord angenommen haben. Beides ist irrig. Denn, nur eins zu erwähnen; im ersten Falle kann die Septime, ohne der Harmonie zu schaden, über denselben Bass in die Sexte gehen, ja die Sexte kann statt ihrer angeklagen werden; im zweyten Falle hat es mit der None dieselbe Verwandtschaft, an dessen Statt die Octave gebürt werden kann: dieses aber streitet gegen das Wesen eines Grundaccordes, der so beschaffen seyn muß, daß gar keine wesentliche Veränderung an seinen Intervallen, indem er es für das andere genommen werden kann, muß möglich seyn können. Nach unserer gegebenen Erklärung von den zufälligen Dissonanzen und deren bis auf die folgende Harmonie verzögerten Resolution folgt ganz natürlich, daß dieser Septimenaccord, den wir zum Unterschiede des wesentlichen Grundaccordes den **uneigentlichen** nennen wollen, er mag nun vermindert oder nicht vermindert seyn, zwar ein Septimenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Bassnotes sey; aber da die None eine zufällige Dissonanz und ein bloßer Vorhalt der Octave ist, dessen Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschieht, im Grunde nichts anders, als unser wesentlicher Septimenaccord seyn könne, und auch in der That nichts anders ist. Dieses ist aus folgenden Exempeln deutlich zu sehen. Fig. 22.

Nimmt man die zufällige Septime vor der Sexte weg, so bleibt der Quinsextenaccord, als die erste Versehung des wesentlichen Septimenaccordes übrig, woraus man auch sogleich die Behandlung dieses uneigentlichen Septimenaccordes erkennet: denn da der Bass von dem Quinsextenaccord am natürlichsten um einen Grad über sich in den Dryptang oder dessen Verwechslungen tritt, so muß auch der uneigentliche Septimenaccord dieselbe Fortschreibung haben, welches die Erfahrung auch bestätigt. Hingegen ist diese Fortschreibung dem wesentlichen Septimenaccorde gar nicht natürlich. Daher ist in folgen-

den Exempeln der Septimenaccord uneigentlich, und hat die Unterterz des Bassones mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Fig. 23.

In dem letzten Exempel folgt auf den uneigentlichen der wesentliche Septimenaccord, dessen Basson eine ganz andere Fortschreitung hat, und daher mit jenem gar nicht verwechselt werden kann.

§. 12.

Eben so verhält es sich auch mit den Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccord; ihre Fortschreitungen sind von denen des wesentlichen Septimenaccord; ganz verschieden. Daher wenn man die vorhin gegebene Erklärung auch auf die Verwechslungen dieses Septimenaccord anwendet, wird man die wahre Grundharmonie in folgenden Exempeln nicht verfehlen können. Fig. 24.

Man siehet leicht, daß bey jedem mit * bezeichneten Accorde die zufällige None vom Grundbass statt der Octave steht, und daß alle diese Accorde Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccord sind, die, wenn sie Verwechslungen des wesentlichen Septimenaccord wären, eine ganz andere Fortschreitung haben müßten, wie aus folgenden Beyspielen erhellet. Fig. 25.

§. 13.

Wer eine natürliche Fortschreitung der Harmonie von einer unnatürlichen zu unterscheiden im Stande ist; und dieses wird bey denen vorausgesetzt, die die Auflösung aller Accorde in ihre wahren Grundaccorde völlig verstehen wollen; dem wird es nach diesen Erklärungen etwas Leichtes seyn, die Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde genau zu erkennen, und die richtigen Grundaccorde davon angeben zu können, wenn nur dabey sowohl auf die vorhergehende als folgende Harmonie Acht gegeben wird. Ohne dem aber wird man nicht allezeit wissen können, ob die Septime zufällig oder wesentlich, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, oder nicht. Jedweder Septimenaccord, der auf eine folgende Harmonie führt, ist entweder die Grundharmonie selbst, oder er hat die Unterterz vom Bassone mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Der verminderte Septimenaccord kann gar nicht auf zweyerley Weise angesehen werden, sondern die Septime steht allezeit statt der Sexte, und

hat daher allezeit die Unterterz vom Bassnote zum Grunde; eben dieses gilt von den Verwechslungen dieses Accordes, die von allen andern Verwechslungen der Septimenaccorde am lennbarsten sind, und in Ansehung ihrer Grundharmonie nicht die geringste Schwierigkeit machen können. Hingegen bey folgendem Exempel Fig. 26.

findet sowohl eine als die andere Grundharmonie bey dem Septimenaccorde statt. Siehet man aber auf die vorhergehende Harmonie, und das Exempel steht so: wie bey Fig. 27.

so erkennet man, daß im ersten Falle die Septime statt der Sezte stehe, und ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögere, folglich die Unterterz vom Bassnote, nämlich C mit dem Dreyflange zum Grunde habe; und daß im andern Falle die Septime wesentlich, und der Accord die Grundharmonie selbst sey.

Noch ein anderes Exempel, wo der Accord der Septime sowohl wesentlich, als unechtlich seyn kann: zeigt Fig. 28.

Giebt man nun auf der folgenden Harmonie Acht, und man findet: Fig. 29.

so erkennet man ohne Schwierigkeit, daß die Septime im ersten Falle wesentlich, im andern aber zufällig sey, und daß in vollstimmigen Sachen bey dem ersten Exempel der verminderte Dreyklang von H, und bey dem zweyten der harte Dreyklang von G, als die Grundaccorde von beyden Exempeln mit der Septime, verdoppelt werden müsse. Eben so erkennet man auch die Verwechslungen dieser Septimenaccorde aus der vorhergehenden oder folgenden Harmonie, und bestimmt ihre wahren Grundaccorde.

§. 14.

Da der wesentliche Septimenaccord auf der Dominante einer Tonica der vollkommenste dissonirende Accord (§. 4.), und daher dem Ohre eben so faßlich, als der Dreyklang ist, so ist die Vorbereitung dieser Septime nicht allemahl nothwendig, sondern sie kann oft frey anschlagen, auch wenn die Octave in dem vorhergehenden Accord nicht gelegen hat; nur muß im letztern Fall in Acht genommen werden, daß beyde Intervalle nicht neben einander als Secunde ver-

nommen werden, weil der Accord dadurch an der Deutlichkeit verliert. Daher kommt es bey der Zusammensetzung aller dissonirenden Accorde, zumahl wenn sie viestimmig sind, hauptsächlich auf eine geschickte Verteilung der Intervalle an, damit sie dem Ohre faßlich klingen. Jeder dissonirende Accord kann angesehen werden, in sofern die darin enthaltene Dissonanz gegen die Grundharmonie dissoniret, und in sofern die Intervalle, aus denen er zusammengesetzt ist, gegen sich con- oder dissoniren. Je mehr Dissonanzen gegen die Grundharmonie in ihm enthalten sind, je mehr ist nöthig, daß die Intervalle gegen sich consoniren, und wo dieses nicht überall angeht, müssen die Dissonanzen wenigstens so geordnet seyn, daß jede für sich gehört werden kann, nämlich, sie müssen aus einander liegen und sich nicht weiter als bis auf eine kleine Tercz nähern. Kann der Accord so zusammengesetzt werden, daß jedes Intervall mit seinem nächsten consonirt, so ist er am faßlichsten; sehen aber in der Zusammensetzung Secunden neben einander, so wird er unverständlicher, und je unverständlicher, je mehr und je näher sich diese Secunden sind. Daher kann sogar die zufällige None, wenn sie mit der wesentlichen Septime von der Dominante verbunden ist, in dieser consonirend zusammengesetzten Lage, wie es Fig. 30. zeigt.

Ohne Vorbereitung anschlagen und oft besser verstanden werden, als die Octave selbst, wenn sie in der Zusammensetzung gegen die Septime eine Secunde ausmacht, wie Fig. 31.

Aus dieser Ursache vertragen nicht allein viele dissonirende Accorde entweder gar keine, oder doch nicht alle Versezungen, je nachdem mehr oder weniger Dissonanzen in ihm enthalten sind, die nicht unter sich consonirend zusammengesetzt werden können; sondern auch die Lagen eines und eben desselben Accordes oder dessen Verwechslungen sind über denselben Maß aus eben dieser Ursache nicht von gleicher Güte, sondern faßlicher und brauchbar, oder unverständlicher und unbrauchbar. Ueberhaupt sind die Accorde, wo eine zufällige Dissonanz im Baße liegt, am allerwenigsten brauchbar, bey denen die vom Grundbaße consonirenden Intervalle gegen den Baßton in Dissonanzen werden, die ohne Resolution fortschreiten. In dem vorhin angeführten Septimo-

menaccord sind zwey Dissonanzen enthalten, nämlich die wesentliche Septime und die zufällige None; außerdem befinden sich in diesem Accord noch drey dissonirende Secunden, nämlich von der Septime zur Octave, von der Octave zur None, und von der None zur Decime oder der Terz; dennoch klingt der Accord in der obigen Lage sehr faßlich, weil die Intervalle in lauter über einander gesetzten consonirenden Terzen vertheilt sind: Hingegen ist dieser nämliche Accord in folgenden Lagen unverständlicher: Fig. 32.

weil außer den vorerwähnten Dissonanzen noch eine Secunde in der Zusammenfassung vernommen wird, wodurch dem Ohre zu viel geschieht. Wird diese Secunde um einen halben Ton weiter aus einander gesetzt, so kann der Accord dadurch weit faßlicher werden, wie bey Fig. 33.

Will man nun den Septimonenaccord verwechseln, so entstehen aus der Verwechslung folgende vier Accorde: Fig. 34.

die wenigstens in diesen Lagen unverständlich sind, und wovon der letzte am wenigsten brauchbar ist, weil die zufällige Dissonanz im Baße liegt. Sind aber die Intervalle von den drey erstern Verfassungen consonirend unter sich vertheilt, oder doch wenigstens in einer gewissen Entfernung, wie bey Fig. 35.

so werden sie dadurch faßlicher.

Da kein Accord mehr als höchstens vier Dissonanzen in sich enthalten kann, so wird bey allen mehrstimmigen Accorden die Grundharmonie in den untern Stimmen verdoppelt wie z. E. Fig. 36.

Dieses geschieht überhaupt bey allen vielstimmigen Accorden, wenn auch eben nicht alle vier Dissonanzen in ihm enthalten sind, wie z. E. Fig. 37.

woraus die Nothwendigkeit erhellet, zu jedem Accord die Grundharmonie zu kennen, ohne dem man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln, wodurch denn nicht allein verbotene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde herausgebracht werden, als man sich vorgesetzt hatte und als die Fortschreitung es erforderte.

§. 15.

Nachdem auf diese Weise das Wesentlichste, was zur Erkenntniß und Behandlung der Grundharmonien und der daraus entstehenden Accorde gehört, erklärt worden, ist es nun auch nöthig, von einigen außerordentlichen Accorden, die zu keinem von unsern beyden Grundaccorden zu gehören scheinen, und von gewissen harmonischen Freyheiten hinlängliche Erklärung zu geben.

Der Accord der übermäßigen Seyte, der mit der großen Terz und übermäßigen Quarte zusammengesetzt wird, wie bey Fig. 38.

Ist dem Anscheine nach weder eine Versezung des Dreyklanges noch des wesentlichen Septimenaccordes. Was ist er denn? Er ist im Grunde nichts anders als der dissonirende Terzquartenaccord, der aus der zweyten Verwechslung des dritten wesentlichen Septimenaccordes (§. 1.) entsteht. Man darf, um hiervon überzeugt zu seyn, nur auf den Ursprung und Behandlung dieses Accordes zurückschauen. Wenn die Alten in Mollstücken einen halben Schluß auf der Dominante der Tonica machen wollten, bedienten sie sich des natürlichen Terzquartenaccordes, als einen vorzüglichen Leitaccord zu einem solchen Schlusse auf folgende Art: Fig. 39.

oder auch ohne Quarte, wie es Fig. 40 zeigt: welches aber im Grunde derselbe Accord ist.

Wollten sie den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Seyte um einen halben Ton, und setzten xd statt d, wodurch der folgende Eaccord nothwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde: aber um ein gewisses Mi fa, welches hierinn durch die in der Umkehrung entstehende verminderte Terz xd-f enthalten, und durchgängig bey ihnen verboten war, zu vermeiden, erhöhten sie alsdenn auch zu gleicher Zeit den Baßton um einen halben Ton und setzten Fx statt F, wie hier Fig. 41.

wodurch ein anderer natürlicher Terzquartenaccord entstand, der aus der Verwechslung des ersten wesentlichen Septimenaccordes entspringt. Die Neuern suchten das Piquante der letztern Cadenz beyzubehalten, aber da das Fis im Baße einen übeln Abstand von der Amoll-Tonart macht, und hart klingt, wurde, des verbotenen Mi fa ohngeachtet, F statt Fis im Baße natür-

licher besaunden, und die übermäßige Sexte auf folgende Art eingeführt.
Fig. 42.

Dadurch wurde die Moßtonart mehr charakterisirt, der folgende Accord nothwendiger und die Cadenz sanfter gemacht. So entstand die übermäßige Sexte, die, da sie eine bloße von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung ist, und statt der gewöhnlichen großen Sexte steht, die allezeit an ihrer Stelle ausgeschlagen werden kann, weder in der Grundharmonie eine Veränderung bewirken, noch viel weniger einen für sich bestehenden Grundaccord formiren kann, wie einige irrig gelehrt haben. Der übermäßige Sextenaccord hat daher allezeit die Unterquinte vom Bass mit unserm dritten wesentlichen Septimenaccord zum Grunde, wie Fig. 43.

und wird statt der Quarte die Quinte in diesem Accord gesetzt, so ist die Quinte die zufällige None vom Grundbass, die entweder über denselben Basson resolvirt, oder ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögert, wo sie in die Quinte tritt.

Dieser übermäßige Sextenaccord kann nicht so verlegt werden, daß die aus der Umkehrung entstehende verminderte Terz neben einander zu stehen komme, weil diese Terz auch nicht einmal in einer gewissen Entfernung von ein oder zwey Octaven wohl verstanden werden kann (s. §. 14.)

§ 16.

So wie es mit dem übermäßigen Sextenaccorde beschaffen ist, eben so verhält es sich mit dem Dreyklange, der die übermäßige Quinte bey sich führt. 3. E. Fig. 44.

oder in seinen Verwechslungen. Fig. 45.

Diese übermäßige Quinte vom Grundtone ist so wenig wie die übermäßige Sexte, ein zu dem Accord wesentlich gehörendes Intervall; sie ist, wie jene, eine bloße Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worin sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen: da aber statt ihrer die gewöhnliche reine Quinte eben so gut stehen, und die Fortschreitung sowohl in den folgenden Ton als den folgenden Accord eben dieselbe seyn kann, so bleibt auch die Grundharmonie eben dieselbe, die sie seyn würde, wenn diese

und alle dergleichen zufällige Schönheiten nicht angebracht wären. Es hat mit diesen neuerfundnen Verzierungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Verwandtniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären.

§. 17.

Wir haben den neuern noch die Erscheinung eines andern Accordes zu verdanken, der vermuthlich dem feinen Ohr unsrer galanten Componisten sehr schmeikeln muß, da man ihn fast auf allen Seiten ihrer Compositionen zu öftern Mahlen antrifft, wovon es ihnen aber schwer fallen möchte, einen zureichenden Grund anzugeben. Dieser Accord besteht aus der verminderten Octave, kleinen Sexte und kleinen Terz, und wird hauptsächlich als eine Einleitung in einer halben Cadenz auf der Dominante des Haupttones gebraucht, wie hier Fig. 46.

Es ist lächerlich, wenn man erwägt, zu welchem Mißbrauch unschuldige melodische Verzierungen, dergleichen ein Vorschlag ist, in den Ausarbeitungen der neuern Componisten gediehen sind. Wenn die ältern Tonlehrer sich eines Vorschlages bedienten, so geschah es allezeit vor einem zu dem Grundtone consonirenden Intervall, damit das Gehör, welches durch das Unerwartete einer Dissonanz, die nicht vorbereitet gewesen war, erschüttert worden, bald wieder in Ruhe gebracht würde. Die Neuern, deren Organe vermuthlich nicht so leicht in Erschütterung gebracht werden, haben erstlich bemerkt, daß in gewissen Fällen, Dissonanzen, wenn sie frey angeschlagen werden, ganz angenehm klingen; vornehmlich die wesentliche Septime mit dem Dominantenaccord, und die None, wenn sie mit dieser Septime verbunden ist. Dann haben sie diese Töne, als wenn sie consonirend wären, von andern vorhalten lassen, die darauf zu frey anschlagenden Vorschlägen gemacht worden sind, aus denen man wiederum gelende Noten gemacht, die mit neuen Vorschlägen bebrämt worden, und immer so fort, bis in der Zusammenfügung des Accordes kein Schatten von der Grundharmonie mehr übrig bleibt. Wer sollte nicht glauben, daß man bey diesem verminderten Octavenaccord den harten und weichen Dreyklang von der Unterterz des Baßtones zugleich hören lassen wolle? Und dennoch, so wie er hier in den

oben gegebenen Exempeln vorbereitet ist, läßt sich noch begreifen, daß die verminderte Octave und Septe bloße Vorhölte, oder auch Vorschläge vor der darauf folgenden Septime und Quinte seyen, wie hier Fig. 47.

und daß der Grundbaß, dem dergleichen Zierrathen keinen Eintrag thun, von der auf ihnen folgenden Harmonie zu verstehen, und von dem gegebenen Exempel natürlicher Weise Fig. 48.

seyn müsse, wodurch denn auch die Behandlung dieses verminderten Octaven- und Septimenaccordes offenbar wird, nämlich, da diese beyden Intervalle Vorhölte vor Dissonanzen sind, die frey ansetzen können, so müssen sie präparirt seyn, und in dem vorhergegangenen Accord schon gelegen haben. Wenn diese Vorhölte aber in unsern neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, auf folgende Art: Fig. 49.

der wieder von andern Vorschlägen vorgehalten wird, z. E. Fig. 50.

die bisweilen eben so wenig vorbereitet werden, wie hier: Fig. 51.

oder wohl gar auf diese Art: Fig. 52.

so mögen die Herren es selbst verantworten. Wir können von der Schreibart der unharmonischen Ausländer und derer, die sich nach ihnen gebildet haben, nicht Rede und Antwort geben. Indessen bleiben wir bey solchen Sätzen bey der Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord stehen. Wenn dieser Grundbaß kein Genüge leistet, mag sich von den Erfindern solcher Delicateffen einen andern geben lassen, oder selbst einen andern dazu machen: die Harmonie gewinnt und verliert nichts dabey.

§. 18.

Es giebt in der Harmonie durchgehende Accorde, die sich auf keine Grundharmonie gründen; sie sind wie die durchgehenden Töne in der Melodie anzusehen, und entstehen aus diesen, wenn verschiedene Stimmen sich durchgehend bewegen. Bey folgendem Exempel Fig. 53.

ist das zweyte D im Baße gegen den obenstehenden Accord ein bloßer melodisch durchgehender Ton. Hingegen wird auf diesem D ein durchgehender Accord angebracht, wenn eine oder mehrere Stimmen des vorhergehenden

Accordes sich zu gleicher Zeit mit demselben durchgehend fortbewegen, wie hier:
Fig. 54.

Daher sind durchgehende Accorde Zwischenaccorde, bey denen eine oder mehrere Stimmen durch eine stufenweise mehrentheils consonirende Fortschreitung von dem vorhergehenden zu dem folgenden Grundaccord übergehen. Sie stehen allezeit zwischen zweyen Grundaccorden, die entweder dieselben sind, oder doch sehr natürlich auf einander folgen. Sie können daher auch nur auf schlechten Tactzeiten vorkommen, weil bey jedem auf einer guten Tactzeit angegebenen Accord im Gefühle ein Grundaccord nothwendig wird. Man erkennt sie ferner an dem Unnatürlichen ihrer harmonischen Fortschreitung, indem entweder irgend eine Dissonanz ohne Resolution bleibt, oder, wenn sie auch den Anschein eines regelmäßig behandelten Grundaccordes haben, dennoch dieser Grundaccord die natürliche Fortschreitung der Grundharmonie hemmen würde. Beispiele davon sind folgende: Fig. 55.

Die Franzosen bedienen sich des letztern Exempels bey halben Schlußcadenzen auch auf folgende Art: Fig. 56.

und haben aus diesem durchgehenden Quintsextenaccord, dessen Septe sie la Sixte ajoutée benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret. Dieses ist falsch: denn da diese Septe bey dergleichen Cadenzen, wie alle andere durchgehenden Intervalle, allezeit auf die schlechte Zeit des Tactes zwischen zweyen Grundaccorden fällt, die natürlich auf einander folgen, so kann sie auch nicht anders, als durchgehend angesehen werden: sie dienet bloß, den halben Schluß in den Accord der Dominante etwas piquanter zu machen. Wäre sie nicht durchgehend, so müßten folgende auf eben die Art bey halben Cadenzen angebrachte Accorde: Fig. 57.

ebenfalls so viele Grundaccorde seyn, wodurch das System der Harmonie so buntschreiet werden würde, daß man zuletzt nichts mehr darin erkennen könnte: daher man auch im Generalbass dergleichen durchgehende Accorde nicht allemahl durch Ziffern anzeigt, zumahl wenn die Bewegung etwas geschwind ist. Daß der französische Quintsextenaccord aus der ersten Versetzung des durchgehenden Septimenaccordes entstehe, wird man leicht bemerken: Wird jener

nun zum Grundaccord angenommen, so ersetzt dieser aus jenem, welches doch so widerstrengig ist, als wenn man behaupten wollte, daß die Ursache aus ihrer Wirkung entstehe. Wenn in dem Zusammenhang eines Stücks ein Accord ohne Fehlbar erwartet wird, wie z. E. bey Cadenzgen, so bedienen sich größere Harmonisten, um die erwartete Harmonie desto piquanter zu machen, noch weit fremderer Zwischenaccorde, die darum doch alle durchgehend sind. S. E. Fig. 58.

Es giebt freylich Exempel, wo der Quintsextenaccord auch auf die gute Zeit des Tactes fällt, und ohne Resolution fortscireitet; aber alsdenn geht ein Uebergang der Resolution vor, welches im folgenden Paragraphen auch bey mehreren dissonirenden Accorden erwiesen werden soll.

In Ansehung der schlechten Zeit des Tactes bey durchgehenden Accorden ist noch zu merken, daß hier überhaupt von der guten und schlechten Zeit des Einschnittes gesprochen wird. Im Akabrevetact, oder wenn das Maasß des Einschnittes von einer beträchtlichen Länge ist, können durchgehende Accorde auch auf dem Niederschlage des Tactes fallen, wie hier: Fig. 59.

alsdenn ist der zweyte Tact die schlechte Hälfte eines rhythmischen Gliedes, so wie die zweyte Hälfte eines Tactes ein schlechtes Tactglied ist.

§. 19.

Wenn große Harmonisten etwas Heftiges ausdrücken, oder den Zuhörer überraschen wollen, bedienen sie sich der Freyheit, die Resolution der wesentlichen Septime ganz und gar zu übergehen; nämlich, der durch die Resolution desselben entstehende consensirende Accord wird ausgelassen, und an dessen Stelle gleich ein anderer dissonirender Accord genommen, der erst nach dem ausgelassenen Accord hätte folgen sollen, und dessen Dissonanz durch diesen wäre vorbereitet worden. So findet man oft statt dieses Ganges Fig. 60.

und dessen Verwechselungen, folgende Gänge: Fig. 61.

Bey allen diesen Gängen ist die Resolution der wesentlichen Septime übergangen, und die Grundharmonie ist wie von dem obigen zu verstehen, nämlich: Fig. 62.

Gleiche Bewandniß hat es mit folgenden Exempeln, obgleich der an die

Stelle des ausgelassenen anschlagende Accord nicht dissonirend, sondern consonirend ist: Fig. 63.

Das erste Exempel sollte eigentlich heißen: Fig. 64.

der zweyte Accord aber ist übergangen worden. Aus dem zweyten Exempel erhellet, daß, wenn der Quintsextenaccord, den Rameau und seine Anhänger mit aller Gewalt zu einen Grundaccord machen wollen, auf einer guten Zeit angebracht ist und ohne Resolution fortschreitet, alsdann ein Uebergang der Resolution vorgehe, und daß das Exempel folgender Maßen zu verstehen sey: Fig. 65.

Es findet also hier eben so wenig ein Grundaccord von der sogenannten hinzugefügten Sexte statt, als bey französischen halben Cadenzen, wo dieser Accord auf eine schlechte Zeit fällt, und durchgehend ist. (S. den vorherg. §.) Und in der That, wenn man in solchen Sätzen keinen Uebergang der Resolution annehmen, sondern den Quintsextenaccord zum Grunde legen will, wie wird man zu folgendem Exempel sich eine natürlich fortschreitende Grundharmonie vorstellen können? Fig. 66.

Welche Folge von Grundharmonien liegt hier im Gefühle? die Rameauische? Fig. 67.

bey der man gar nicht erräth, wie die zwey ersten Accorde auf einander folgen können: oder fühlt man nicht vielmehr, daß zwischen dem ersten und zweyten Accord ein Uebergang der Resolution vorgegangen sey, und daß die Folge der Harmonie nothwendig diese sey? Fig. 68.

wovon der zweyte Accord übergangen ist. Wie würde es um den Accord de la Sixte ajoutée aussehn, wenn das oben gegebene Exempel folgendergestalt gesetzt wäre, welches doch gar nicht ungewöhnlich seyn würde: Fig. 69.

Umdaslich wird man es sich gefallen lassen können, hier, wo im Baß Fx steht, F mit dem Quintsextenaccorde zum Grunde zu legen; und doch wollen die Rameauer von keinem andern Grundbaß wissen: Vielleicht erhöhen sie ihren Grundton auch um einen halben Ton, und geben der Grundharmonis folgende Fortschreitung: Fig. 70.

Das wäre doch zu arg. Wie leicht werden solche Gänge hingegen verstanden, wenn man dem geraden Weg, den die Natur überall geht, nachfolgt; und erwägt, daß der Quintseptenaccord eine Verwechslung des Septimenaccordes sey, daß in dem gegebenen Exempel seine natürlichste Fortschreitung in den Dreyklang von G geschehe, auf den der Dreyklang von C folge, daß der Zonsetzer, des Ausdrucks und des Gesanges der Stimmen wegen, den ersten Dreyklang übergangen, und statt dessen gleich den folgenden hören lasse, so wie dieses bey mehreren Accorden geschieht, deren Uebergang den Faden der natürlichen Fortschreitung nicht zerreißen und den Zuhörer wohl strappiren, aber ihm nicht beschwerlich seyn kann: Und wie unnöthig ist es doch, das System der Harmonie, das auf so simplen Stützen ruht, durch so viele groteske Massen zu beschweren, bloß damit man bey schwachen Köpfen für gelehrt erscheine, und wohl gar für den Erfinder der Harmonie gehalten werde, die doch lange vorher schon erfunden und empfunden, aber nicht so verunstaltet war. Dem alten Bach war gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen; er hat alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr, als alles werth ist, er hat sie alle in Ausübung gebracht: kein Systematiker ist im Stande, mit allen Speculationen nach ihm etwas Neues hervorzubringen: und doch lassen sich alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord; auch wird man in seinen Verdoppelungen niemahls gewahr werden, daß er einen andern Accord zum Grunde gelegt habe. Wer würde diesem Manne, wenn er noch lebte, belehren können, daß er auf's Gerathewohl gesetzt habe, daß die Harmonie erst nach ihm erfunden oder wenigstens ins Kleine gebracht worden sey, daß ein Quintseptenaccord, ein übermässiger Septenaccord, ein vermindelter Septimenaccord, ein Undecimen, Tredecimen- und Apollo mag wissen, welche Accorde mehr existiren, die seine Verwechslungen von andern Accorden waren, deren Entdeckung man einem gewöhnlichen Franzosen zu verdanken habe, dessen practische Ausarbeitung übrigens mehr fehlerhaft als richtig sind, und weit weniger Wissenschaft und Kenntniß der Harmonie verrathen, als die Ausarbeitungen seiner bessern Vorgänger und

Zeitgenossen, sowohl seiner eigenen, als auch anderer Nationen? — Doch wir kehren zu unserer Materie zurück.

Daß mehrere dissonirende Accorde, wenn sie ohne Resolution bleiben, auf einer schlechten Zeit durchgehend, hingegen auf einer guten Zeit, wo nochwendig eine Harmonie zum Grunde liegt, nur mit Annahmeung des Ueberganges der Resolution verstanden werden können, erhellet aus den beyden letzten Exempeln von oben, wo bey Nr. 3. der Sextenaccord von A natürlicher Weise nicht auf den vorhergehenden Accord folgen könnte, wenn der Dreyklang von C nicht übergangen wäre: desgleichen ist bey Nr. 4. nach der zweyten Bassnote die Resolution der Septime, wozu der wesentliche Septimenaccord von G gehört, übergangen worden. Selbst die Resolution der zufälligen None, wenn sie mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann übergangen werden, wie aus folgendem enharmonischen Gang zu ersehen ist: Fig. 71.

der eigentlich so zu verstehen ist: Fig. 72.

Der Accord der Resolution aber ist übergangen, und an dessen Stelle gleich der folgende genommen worden. Ausser dieser None, die mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann die Resolution der zufälligen Dissonanzen niemahls übergangen werden. Wenn man daher bey guten Harmonisten eine Quarte vom Basson antrifft, die nicht resolvirt, so ist diese Quarte nicht die zufällige dissonirende, die statt der Terz steht, sondern sie ist entweder die consonirende, oder sie ist die Terz von dem Septimenaccord des Grundbasses, wie bey dem Secundenaccord.

§. 20.

Was Anticipation, Retardation und Verwechslung der Resolution sey, und wie dadurch in der Grundharmonie keine Veränderung bewirkt werden könne, bedarf wohl keiner Erklärung. Indessen verdient doch hier angemerkt zu werden, daß der bekannte auf- oder niedersteigende Sextengang: Fig. 73.

blos seinen Grund in der Anticipation und Retardation habe, ohne dem man ihn nicht würde entschuldigen können. Unmöglich können diese stufenweise nach einander anschlagende Sextenaccorde so viele Verwechslungen des Dreyklanges seyn. Wie kämen in einer so kurzen Zeit C dur, D moll, E moll u. s. w.

die gar keiner so engen Verbindung unter sich fähig sind, nach einander vor, ohne unser Ohr zu beleidigen? Folgende Auflösung dieser Folge von Sextenaccorden zeigt, daß sie nichts weniger als Sextenaccorde, sondern Anticipationen in der Oberstimme, und auf sehr natürlich fortschreitenden Grundharmonien gebauet sind. Fig. 74.

Oder ist der Gang so: Fig. 75.

so können es auch Retardationen in den unteren Stimmen seyn, wie aus folgender Auflösung erhellet: Fig. 76.

Folgendes, und dem ähnliche Exempel gehören auch hieher: Fig. 77.

Die Sexte über der zweyten Bassnote wird des guten Gesanges oder anderer Umstände wegen anticipiret: an ihrer Statt sollte die Septime stehen, und die Sexte erst nach der Septime folgen, wie hier Fig. 78.

Daher ist der Grundbaß von dem obigen Exempel, wie von diesem zu verstehen, nämlich Fig. 79.

In Ansehung der Verwechslung der Resolution merken wir an, daß solche nur bey der wesentlichen Septime und deren Verwechslungen statt finde; die Resolution der zufälligen Dissonanzen kann so wenig verwechselt, als übergangen werden, es sey denn in Recitativen.

§. 21.

Beym Orgelpuncten, wo über einen liegenden Ton im Baße, oder in der Oberstimme, oder auch, wiewohl selten, in einer Mittelstimme, meistens am Ende eines fugirten Tonstücks, eine Folge von Harmonien gebauet ist, die mit dem liegenden Ton nicht ganz in Verbindung stehen, wird dieser Ton nicht in Betracht gezogen, sondern die Grundharmonie hat mit den gehenden Stimmen zu thun, die unter sich eben so regelmäßig ausgearbeitet seyn müssen, als wenn der liegende Ton nicht da wäre. Da der Orgelpunct eine Freyheit ist, sich von dem Accord des liegenden Tones, der entweder die Tonica oder die Dominante, doch mehrentheils lieber die letztere ist, zu entfernen, und sich ihm allmählig wieder zu nähern, welches, wenn es zur rechten Zeit angebracht ist, dem Ohre sehr schmeichelt, so wird dabey die Vorsicht gebraucht, keine Accorde hören zu lassen, die zu weit vom Ziele führen und die Zurückkunft schwer

machen würden. Daher ist dieser bekannte Gang auch als eine Art von Orgelpunct anzusehen, ob er gleich nicht immer in contrapunctischen Stücken allein vorkömmt. Fig. 80.

Mit dem Secundquartseptimenaccord geschieht bey dem ersten Exempel die Entfernung von der Harmonie des liegenden Bassones, und mit dem folgenden Accord geschieht die Annäherung wieder zu demselben zurück. Dieselbe Verwandtniß hat es mit dem zweyten Exempel. Da nun der liegende Ton in solchen Fällen nicht in Betrachtung kömmt, so ist die Grundharmonie von dem ersten Exempel: Fig. 81.

und von dem zweyten: Fig. 82.

Man muß folgende Sätze nicht mit dem Orgelpunct verwechseln. Fig. 83.

Die Mehrheit der liegenden Stimmen zeigt hier die Grundharmonie an, zu welcher der Bass die auf- oder niedersteigende Tonleiter hören läßt, welches eigentlich nichts weiter als folgender erlaubter Satz ist: Fig. 84.

der nach Gutbefinden verziert und verlängert werden kann.

§. 22.

Dieses sind die Grundsätze, nach denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, es scheine oder klinge nun so räthselhaft es anfangs wolle, in zwey simple Grundaccorde auflösen läßt, auf denen die Harmonie ihr ganzes Gebäude errichtet hat. Nun fragt es sich: welcher Fortschreitungen ist denn der Grundbass fähig? oder welche Grundharmonien können natürlich auf einander folgen? Dieses in allen Fällen richtig zu bestimmen, würde erfordert, daß jeder Dreyklang und jeder wesentliche Septimenaccord von einem gegebenen Ton besonders vorgenommen, und dessen mögliche und unmögliche Fortschreitungen von der Tonica, Dominante, Ober- und Untermediante 2c. in die verschiedenen Grundaccorde dessen kleinen oder großen Secunde, Tercz, Quarte u. s. w. angezeigt, und die Ursache von deren Möglichkeit und Unmöglichkeit in allen Fällen angegeben würde. Dieses würde für unser Vorhaben zu weitläufig seyn. Wir begnügen uns daher, nur die natürlichsten

und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbasses, Anfängern zum Wissen, zu berichten.

Diese sind erstlich die in der Quarte und Quinte: Fig. 85.

Zweytens: die in der Sexte oder Unterterz: Fig. 86.

Drittens: die in der Secunde, aber selten anders, als in folgendem Falle: Fig. 87.

Dst scheint der Grundbass um eine Secunde fortzuschreiten, und im Grunde ist es doch nicht so, wie in folgendem Exempel: Fig. 88.

Dem Anschein nach sind dieses lauter Dreyklänge, und der Bass des Exempels scheint der Grundbass zu seyn, der von dem zweyten zum dritten Accord um eine Secunde fortzuschreitet: Aber der zweyte Accord verdrängt die Sexte neben sich, und ist daher kein Grundaccord, sondern ein Quinixseptenaccord, der die Unterterz des Bassstones zum Grundton hat, wodurch die Fortschreitung in der Secunde aufgehoben wird. Hierauf hat man wohl Acht zu geben; denn auch dadurch, daß ein in dem Accord nicht befindliches Intervall zu demselben nachgeschlagen werden kann, wird die Grundharmonie verändert, wie in folgendem Exempel: Fig. 89.

Daher ist der Grundbass von diesem Exempel nicht: Fig. 90.

sondern richtiger: Fig. 91.

Nur wenn der Uebergang zu plötzlich geschieht, und die Absicht des Tonsetzers ist, durch eine unerwartete Fortschreitung zu frappiren, wie z. B. Fig. 92.

läßt sich nicht wohl nach dem von der zufälligen Sexte vorgehaltenen Accord des ersten Exempels die Sexte nachschlagen, ob sie gleich in andern Umständen zu demselben nachgeschlagen werden könnte. Der Grundbass dieses Exempels: Fig. 93.

ist daher diesem Fig. 94.

vorzuziehen, weil er der Absicht gemäßer, und in diesem Fall natürlicher ist. Eben der Grundbass gilt von dem zweyten Exempel um so viel mehr, da durch die zu dem Accord hinzugekommene Septime der nachzuschlagende Fis-

accord um so viel weniger im Gefühle liegt. In solchen Fällen kann die Fortschreitung des Grundbasses in der Secunde sehr wohl statt finden.

Alle übrige mögliche Fortschreitungen gehen mehr oder weniger über die Gewöhnlichkeit hinaus, und sind daher unter vielerley Bedingungen eingeschränkt, die alle und jede hier anzuführen, den Plan dieses Werks weit übersteigen würden. Lehrbegierige, die die Ausarbeitungen großer Harmonisten fleißig studiren, und auf die Folge der Grundaccorde Acht haben, werden nach unseren gegebenen Lehrsätzen, die außerordentlichen Fortschreitungen des Grundbasses leicht bemerken, und aus der Behandlung erkennen, wann und wie sie möglich sind.

§. 23.

Nachstehende Fuge von Joh. Seb. Bach, die bis auf diesen Tag auch großen Männern unserer Zeit unaufblöstlich geschehen hat, mit denen nach unsern Lehrsätzen daraus natürlich hergeleiteten Grundaccorden, möge als ein Beweis alles dessen dienen, was vorhergegangen ist. Wir glauben uns auf die Natur der Sache selbst zu gründen, wenn wir behaupten, daß diese Grundsätze von der Harmonie nicht allein die wahren, sondern auch die einzigen sind, nach denen diese Fuge erklärt, und überhaupt alle anscheinende Schwierigkeiten in den übrigen Ausarbeitungen dieses größten Harmonisten aller Zeiten *) aufgelöst

*) Schwerlich wird jemand, der ein Kenner der Kunst ist, dieses Lob übertrieben finden. Wenn man dabey die erstaunende Fertigkeit dieses Mannes auf dem Claviere sowohl, als auf der Orgel; seine bewundernswürdige gelehrte Art vielschönig zu fantasiren; und die Menge seiner Ausarbeitungen, die uns von ihm übrig geblieben, und alle Muster der Kunst sind, in Erwägung zieht; so sieht man mit Mitleiden auf das schiefe Urtheil eines in der Musik sehr schlecht bewanderten Recensenten herab, der in dem XXII. Stück der Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen auf der 174. Seite sich

nicht zu sagen scheuet, daß die schöne Stelle Besners, — der in seiner neuen Auflage des Quintilian auf der 61. Seite in einer Anmerkung Gelegenheit nimmt, den Verdiensten des sel. Bach völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — eben so gut und vielleicht noch besser auf Vogler, als auf den alten Joh. Seb. Bach passe. Frägt man nun, wer ist dieser Vogler? so erfährt man nach vielen Erkundigungen endlich, daß er Burgemeister und Organist in Weimar, und ein Schüler von Bach, aber bey weitem noch keiner seiner ersten Schüler gewesen sey.

und verständlich gemacht werden; und daß im Gegentheil alle Kunst, die sich nach diesen Grundsätzen nicht auf eine richtige Fortschränkung der beyden Grundaccorde zurückführen läßt, unverständlich, folglich falsch und wider den reinen Satz gesetzt sey.

Damit die Richtigkeit unsers Grundbasses dieser Zuge desto eher in die Augen leuchte, ist ihr auf dem zweyten Claviersystem ein aus der Harmonie gezogener und ausgefertigter Generalbass untergesüget. Das fünfte System enthält den Grundbass mit allen zufällig dissonirenden Accorden, die bey der Grundharmonie, die auf dem untersten System angezeigt ist, in keine Betrachtung gezogen werden. An ein Paar Stellen ist der Uebergang der Resolution eines dissonirenden Accordes (s. S. 19.) durch eine kleine Note im Grundbass angedeutet. Fig. 95.

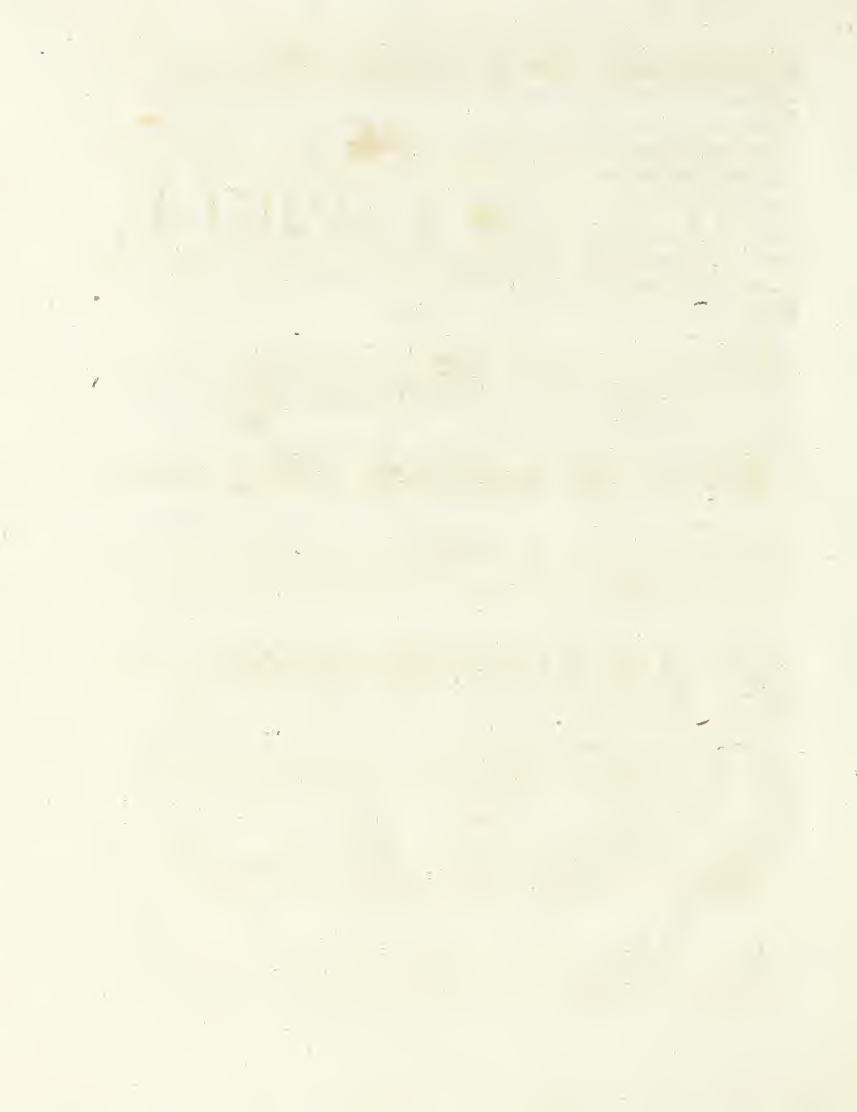
Nacherinerung.

Man kann die Regel nicht zu oft wiederholen, daß man wohl auf die Fortschreitung eines jeden Accordes Acht haben müsse, indem derselbe Accord durch die Fortschreitung oft ein ganz anderer Accord ist, als er zu seyn scheint. Daher fügen wir, Ungeübteren zu Gefallen, noch folgende Beispiele von verschiedentlich fortschreitenden Accorden mit ihren Grundaccorden bey, deren Erklärung zwar aus dem Vorhergehenden schon erweislich ist, die aber dennoch manchen, der die Lehre von den Grundaccorden nicht vollkommen inne hat, oder dem das Gefühl einer natürlichen Fortschreitung noch fehlt, flüchtig machen, und den richtigen Grundfaß verfehlen lassen könnten. Fig. 96.

In dem letzten Beispiel hält der Tenor im Orgelpunct aus. S. S. 21. zurück.

Da wir es in dieser Nacherinerung floß mit Ungeübteren zu thun haben, denen die harmonischen Künste noch nicht so geläufig sind, daß sie die Auflösung der vorhergehenden Fuge in ihre Grundaccorde selbst verstehn sollten, so glauben wir, ihnen keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir derselben noch ein leichteres Präludium von demselben Verfasser mit der Auflösung des ersten Theiles nachfügen, und ihrem eigenen Nachdenken Gelegenheit geben, sich mit der Auflösung des zweiten Theiles, der nicht viel schwerer, als der erste ist, zu beschäftigen: Zu dem Ende haben wir zu dem zweiten Theil den Grundbaß weggelassen, damit jedweder die dazu gehörigen Grundnoten selbst dazu

finden möge. Nur zweyerley Fortschreitungen, die in diesem Präludium oft vorkommen, verdienen Aufmerksamkeit. Gleich bey dem zweyten Ahtel des ersten Tactes könnte man glauben den Faccord zu hören: aus der Fortschreitung aber dieses Accordes in den E dur accord des dritten Ahtel's erkennt man, daß es nicht der F, sondern der Daccord mit der wesentlichen Septime sey. Ingleichen könnte man bey dem ersten Ahtel des dritten Tactes den Dominantenaccord von A, nämlich den wesentlichen Septimenaccord von E mit der großen Terz zu vernehmen glauben; da aber dieser Accord nothwendig bey dem vorhergehenden letzten Ahtel des zweyten Tactes schon zum Grunde liegt, und mit Anfang des darauf folgenden Tactes natürlich in den Accord der Tonica fortschreitet, so ist auch hier nicht der Septimenaccord von E, sondern der vorgehaltene consonirende Quartseptenaccord von E zu verstehen, der die Unterquinte des Baßtones mit dem Dreyklange zum Grunde hat; woraus zugleich erhellet, daß Bach den consonirenden Quartseptenaccord von dem dissonirenden wohl zu unterscheiden gewußt, und jenen ohne Bedenken frey eintreten läßt, da dieser hingegen in seinen Werken niemahls ohne Vorbereitung angetroffen wird, wie wir uns über die Behandlung dieses Accordes im 8. §. weitläufiger ausgedrückt haben. Fig. 97.



NOTENBEYSPIELE

zu die

*wahren Grundsätze
zum Gebrauch der Harmonie*

von

J. KIRNBERGER .

Fig. 1.

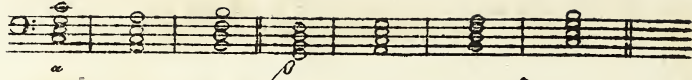


Fig. 2

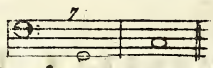


Fig. 3

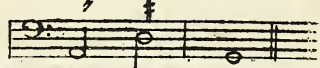


Fig. 4

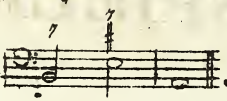


Fig. 5

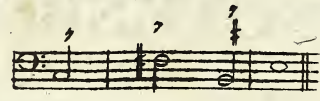
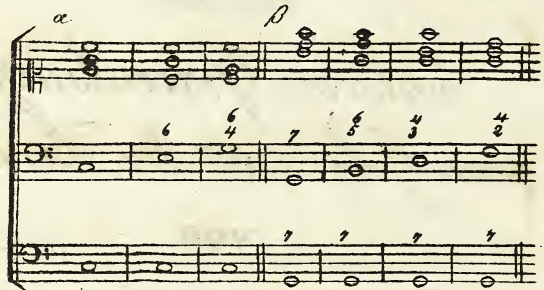


Fig. 6



Grundbass

Fig. 7

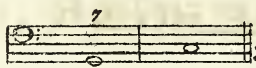


Fig. 8

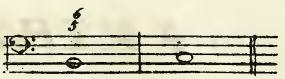


Fig. 9

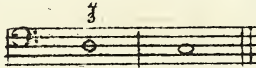


Fig. 10

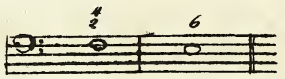
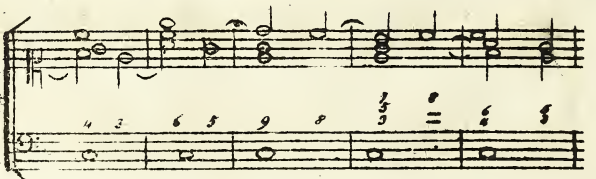
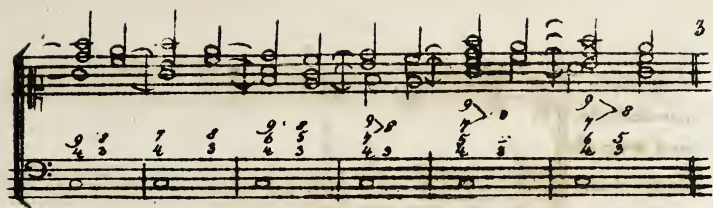


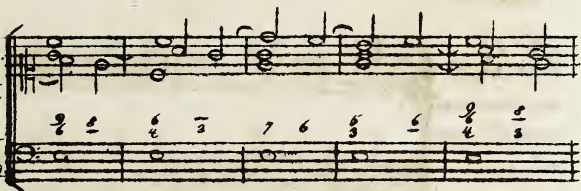
Fig. 11

Der Drey
Klang mit
seinen
Veränderungen

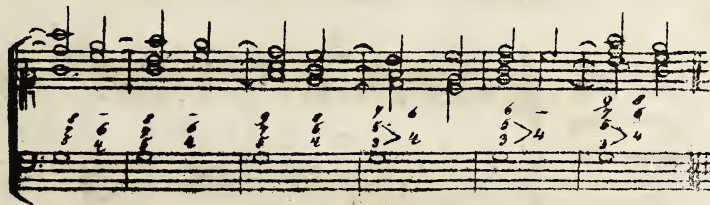
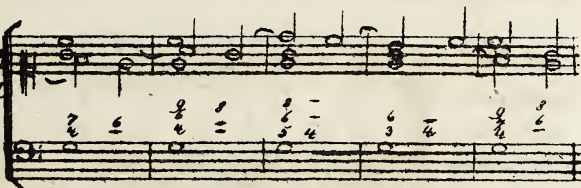




Der Sex-
tenaccord
mit seinen
Vorhalten



Der Quart-
sextenaccord
mit seinen
Vorhalten

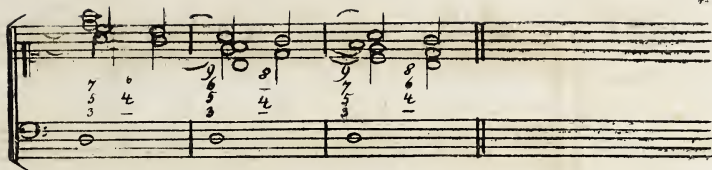


4
Der conso-
nirende Ac-
cord, wenn der
Vorhalt im
Bals ist

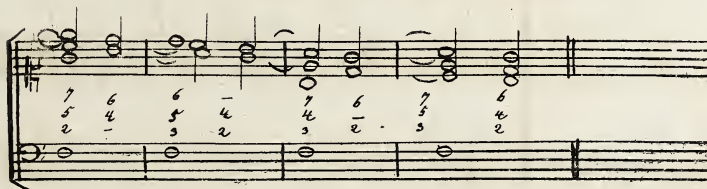
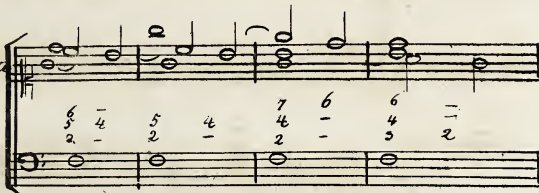
Fig 12
Der Septi-
menaccord
mit seinen
Vorhalten

Der Quint-
lextenaccord
mit seinen
Vorhalten

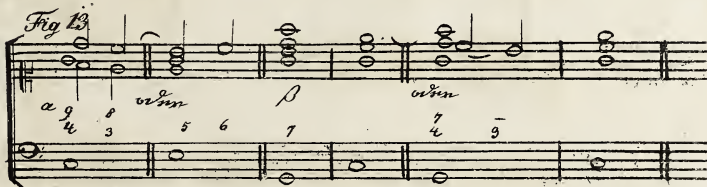
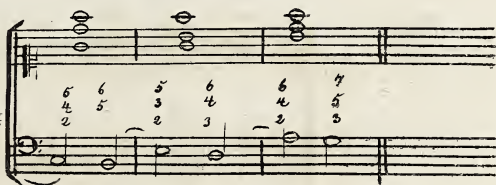
Der Terz-
quarten
accord mit
seinem
Vorhalten



*Der Secunden
accord mit
seinen Vor-
halten.*



*Der wesentliche
Septimenaccord
wen der Vorhalt
im Bass ist.*



6 Fig. 14



Grundbass

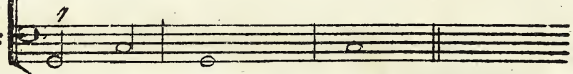


Fig. 15



Grundbass

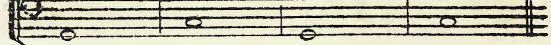


Fig. 16



Grundbass

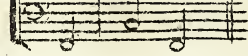


Fig. 17



And

Capo

Fig. 18

Hand

7 6 6 4 6 7 6 6

Grundbass

7 7

Hand

7 6 6 4 6 7 6 6

Grundbass

7 7

(2) Fig. 19.

(2)

Hand

6 5 4 3 6 9 3 9 8

(3)

Hand

1 5 7 6 7 8 6

(4)

Fig. 20



oder in Moll



Fig. 21



Fig. 22



Grundbass

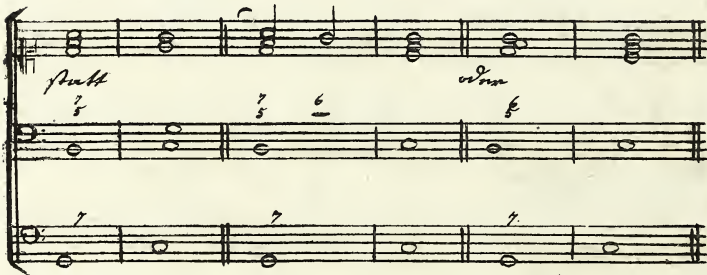
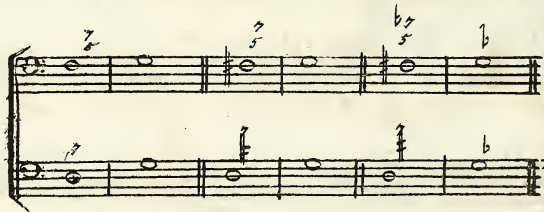


Fig. 23



Grundbass

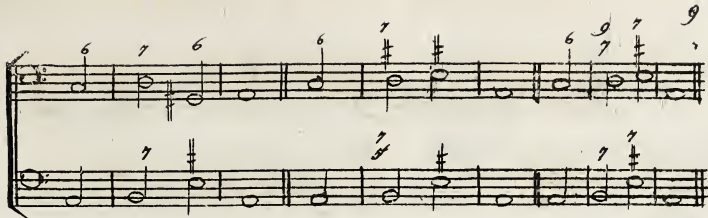


Fig 24



Grund-
bass.

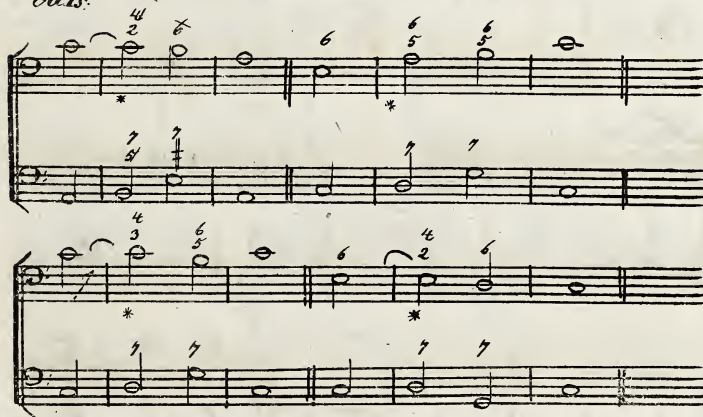


Fig 25



Grundbass

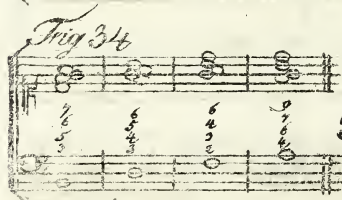


Fig 36

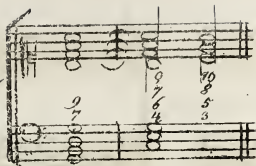


Fig 37

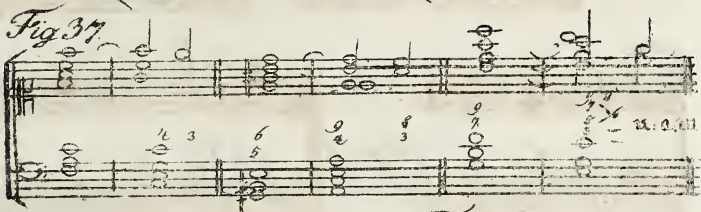


Fig 38

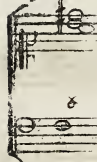


Fig 39

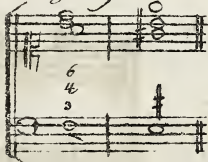


Fig 40

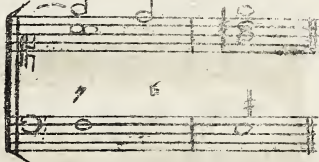


Fig 41

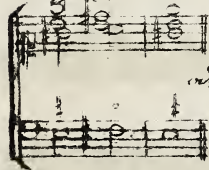


Fig 42

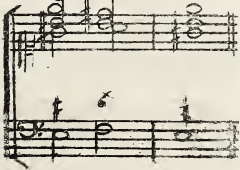
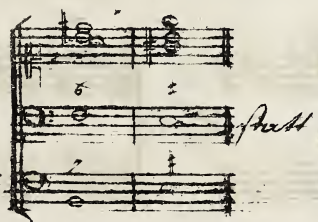


Fig 43



Gravabali

Fig 44

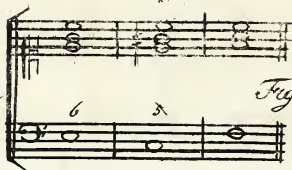
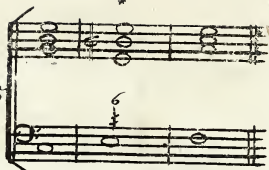


Fig 45



oder

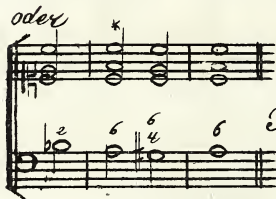


Fig 46

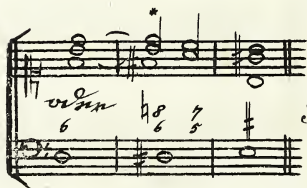


Fig 47



Fig 48

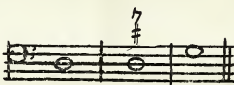


Fig 49

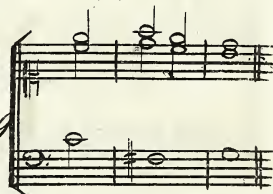


Fig 50



Fig 51

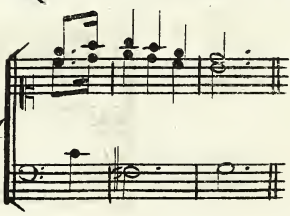


Fig 52

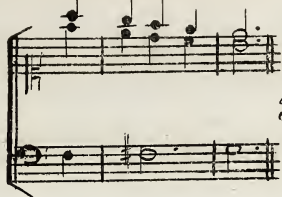


Fig 53

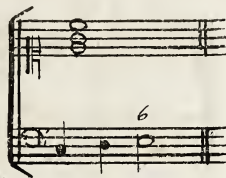


Fig 54



visin



visin

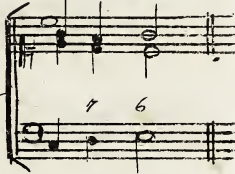
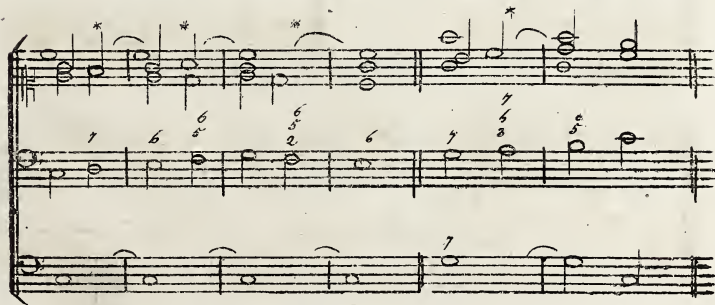
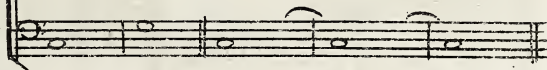
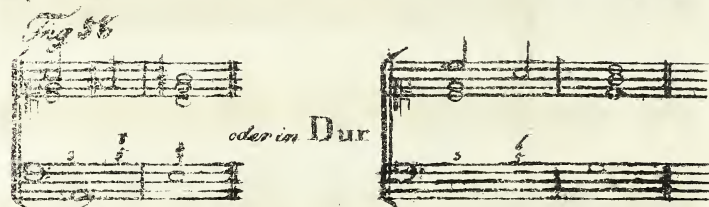


Fig 55



Grundbals





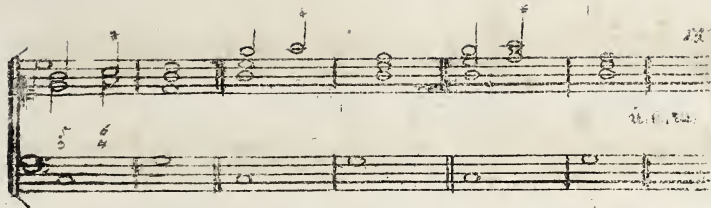


Fig 58



Grundbals

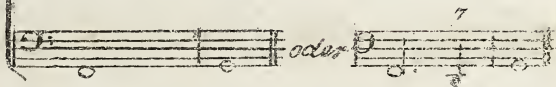


Fig 59

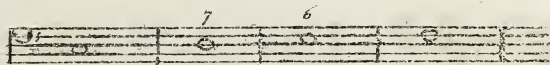
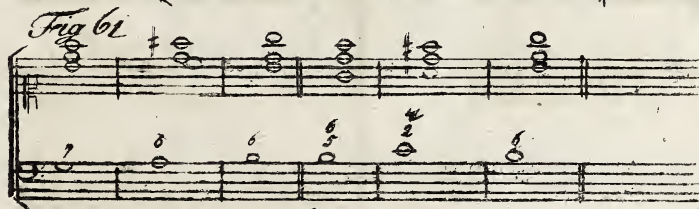


Fig 60



Fig 61



Handwritten musical notation for measures 16-20. The top staff contains chords for measures 16-18, and the bottom staff contains chords for measures 19-20. Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are written below the bottom staff.

Fig. 62.

Grund
bals.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff is a bass line, featuring whole and half notes, with fingerings (6, 5, 3, 4, 5, 2, 6) written above the notes. The third staff contains a single melodic line with three notes, each marked with a '7' above it, suggesting a specific fingering or a particular note. The paper is aged and shows some staining.

Fig 66

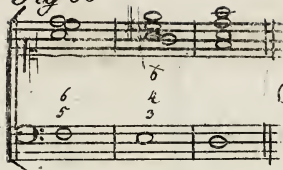


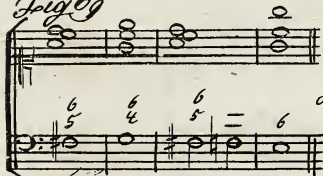
Fig 67



Fig 68



Fig 69



oder



Fig 70



Fig 71

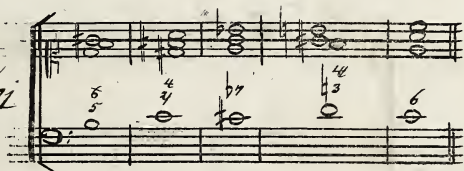


Fig 72



Grundbals

Fig 73

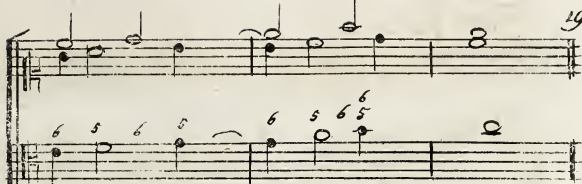
Fig 74

*Grand
bals*

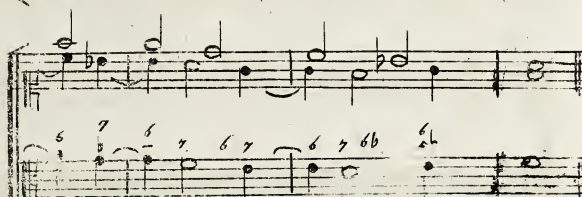
*Grand.
bals*

Fig 75

Fig 76



Grund-
bals



Grund-
bals



Fig 77

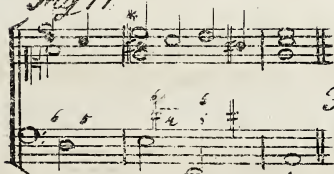


Fig 78

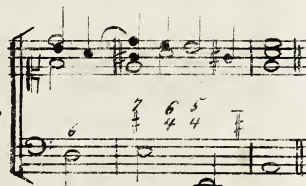
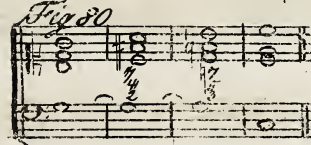


Fig 79



Fig 80



oder



ggs

Fig 81

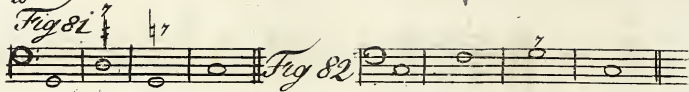


Fig 83c



oder



Fig. 84

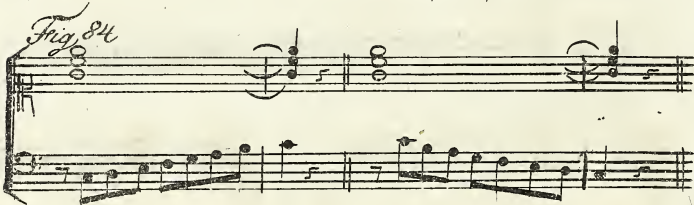
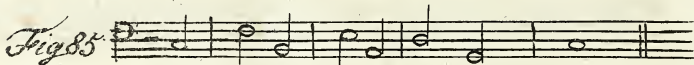


Fig 85



odex



Frige 85



Fig 88.

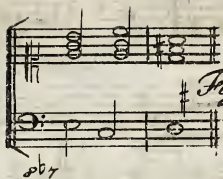


Fig 89

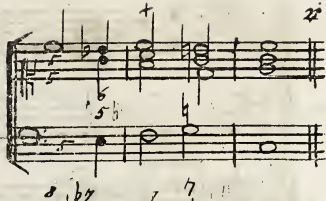


Fig 90

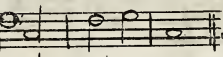


Fig 91

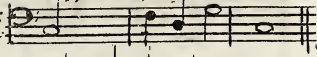
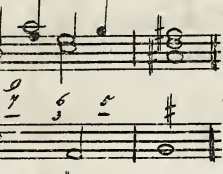


Fig 92



oder

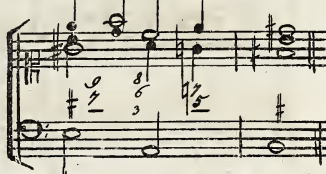


Fig 93

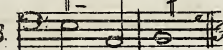


Fig 94

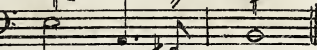
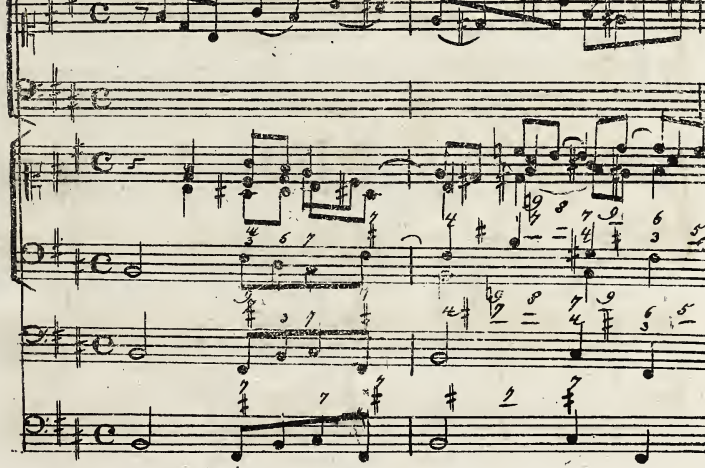


Fig 95 Largo.



Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is written in a historical style, possibly for a lute or similar instrument.

The first system (staves 1-2) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (staves 3-4) continues the melody and includes a section with a key signature change to one flat (Bb). The third system (staves 5-6) features a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system (staves 7-8) includes a section with a key signature change to one sharp (F#). The fifth system (staves 9-10) concludes the piece with a final cadence in a key signature of one sharp.

Key features of the notation include:

- Handwritten notes and rests.
- Fingerings indicated by numbers 1-5.
- Accidentals (sharps, flats, naturals).
- Staccato markings.
- Ornamentation (flourishes) above certain notes.

A handwritten musical score on ten staves, arranged in five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves have different clefs: the second and fourth staves have treble clefs, while the third, fifth, seventh, and ninth staves have bass clefs. The sixth and eighth staves have a C-clef (alto clef). The score is densely written with musical notation, including many beamed notes and slurs. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece. At the bottom of the page, there is a handwritten number '990'.

This page contains two systems of handwritten musical notation. Each system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes many accidentals and fingerings, suggesting a complex piece of music. The page is numbered 24 in the top left corner.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1-5) are written below many notes. The score is organized into systems of two staves each, with a brace on the left of each system. The handwriting is in black ink on aged paper.

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The staves are numbered 1 through 10. The handwriting is in dark ink on aged paper. The score is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The staves are numbered 1 through 10. The handwriting is in dark ink on aged paper.

This page contains a handwritten musical score for a piece in G major, indicated by the one sharp (F#) in the key signature. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and complex phrasing. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading.

This page contains three systems of handwritten musical notation, likely for a piano or guitar. Each system consists of three staves. The notation includes various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1 through 7. The first system shows a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system continues the piece with similar notation, including some slurs and ties. The third system features a prominent triplet in the middle staff, marked with a '3' and a bracket. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a personal manuscript. The page is numbered '28' in the top left corner.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system appears to be for a vocal melody, while the bottom staff is for a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The page number '29' is written in the top right corner.

This page of handwritten musical notation, numbered 30 in the top left, contains ten systems of staves. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. Each system typically consists of two staves, with some systems having a third staff at the bottom. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9). Some staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch or a working draft. The overall layout is organized into a single column of staves, with no system numbers or section titles visible.

A handwritten musical score on five systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff, with a grand staff (treble and bass) on the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

This page contains a handwritten musical score, page 32, consisting of six systems of staves. The notation is complex, featuring many chords, accidentals, and fingerings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many beamed notes and complex chord structures. The second system continues the piece, with a bass clef appearing in the third staff of the system. The third system also features a bass clef in the third staff. The fourth system continues the complex notation. The fifth system features a treble clef in the first staff and a bass clef in the third staff. The sixth system continues the piece with similar complex notation. The handwriting is in dark ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, with the first three staves for the vocal melody and the remaining seven staves for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations and corrections. The score is titled 'The Rose Tree' at the top right. The lyrics are written below the piano accompaniment staves. The score is a single system, with the music continuing across the staves. The handwriting is in ink on aged paper. The score is a single system, with the music continuing across the staves. The handwriting is in ink on aged paper. The score is a single system, with the music continuing across the staves. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system includes a 3/4 time signature. The score is written in ink on aged paper.

The score is organized into six systems, each containing three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system includes a 3/4 time signature. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation including notes, rests, and fingerings. The score is written in a system with two grand staves (treble and bass clef) repeated five times. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). The score is numbered 35 in the top right corner. The bottom of the page is marked with the number 990.

35

990.

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves show a variety of clefs and key signatures, including bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The notation is dense, with many notes and rests, and includes some numerical markings (e.g., 7, 9, 6, 5, 4, 3, 2, 1) that may indicate fingerings or other performance instructions. The handwriting is somewhat stylized and shows signs of age, with some ink bleed-through and fading.

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or organ. It consists of several systems of staves. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and fingerings (numbers 1-5). There are also some markings that appear to be slurs or ties. The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscripts. The page is numbered 37 in the top right corner.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numerical figures (e.g., 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0) and dynamic markings (e.g., p , f , mf , pp , ff). The score is written in a style characteristic of 19th-century musical manuscripts, featuring a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation is dense and complex, suggesting a piece of advanced musical composition.

This page of a handwritten musical score, numbered 30 in the top right corner, contains six systems of music. Each system consists of a single melodic staff and three accompaniment staves (alto, tenor, and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a 'C' time signature, indicating common time. The third system features a '4/4' time signature. The fourth system includes a '5/4' time signature. The fifth system includes a '3/4' time signature. The sixth system includes a '2/4' time signature. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as accidentals, fingerings, and dynamic markings. The page is numbered 30 in the top right corner.

This page of handwritten musical notation, numbered 40 in the top left, contains ten systems of staves. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first system consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and some beamed sixteenth notes. The bottom three staves appear to be for a lower instrument or voice, featuring larger note values and some rests. The second system also has five staves, with the top two continuing the melodic lines and the bottom three providing accompaniment. The third system is similar, with five staves. The fourth system has five staves, with the top two staves showing more complex rhythmic patterns. The fifth system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The sixth system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The seventh system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The eighth system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The ninth system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The tenth system has five staves, with the top two staves showing a change in the melodic line. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) written below the notes. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

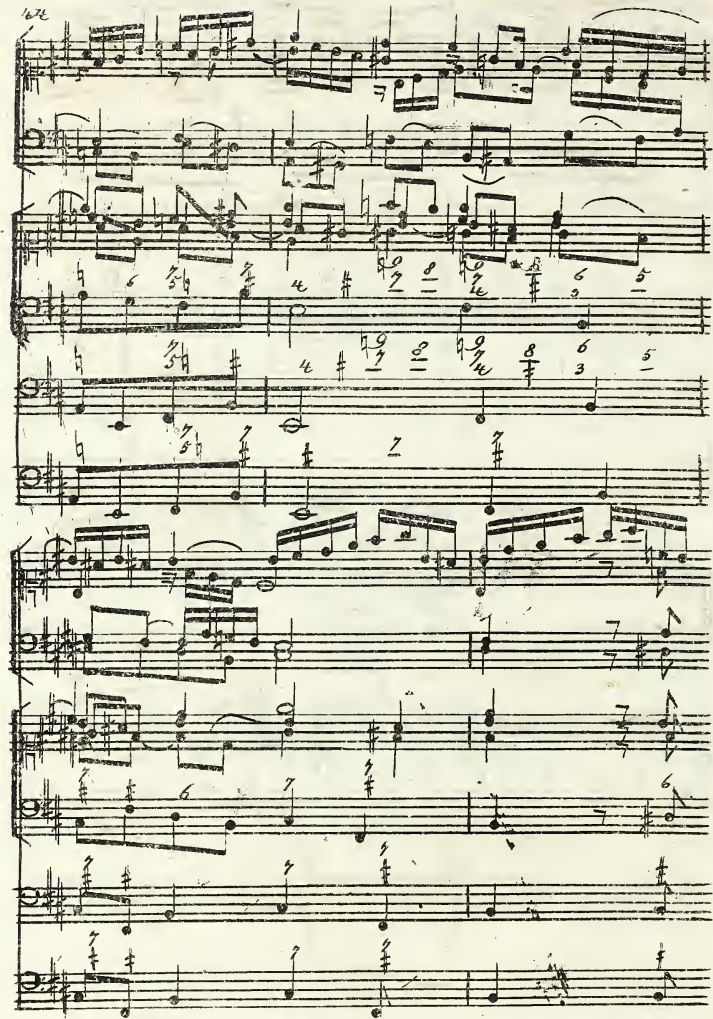
A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a single key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (staves 1-2) features a complex melody in the upper staff with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (staves 3-4) continues the melody with various ornaments and grace notes, and includes a series of numbers (6, 5, 4, 3, 2, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 1) written below the bass staff. The third system (staves 5-6) shows a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. The fourth system (staves 7-8) features a melody with long, sweeping slurs. The fifth system (staves 9-10) concludes with a final melodic phrase and a bass line ending on a sharp sign. The handwriting is fluid and characteristic of 18th or 19th-century musical notation.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments, specifically mordents, are placed above several notes in the third, fourth, and fifth systems. The manuscript shows signs of age, including ink bleed-through from the reverse side and some staining.

This page contains a handwritten musical score for a piece in G major (one sharp). The notation is spread across ten staves, organized into five systems of two staves each. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a lively tempo. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some staves include specific performance markings such as '9 6 9 6 9 6 9 6 9 6' and '9 8 9 8 9 8 9 8 9 8'. The key signature is G major, and the time signature is not explicitly stated but appears to be common time (C) based on the note values. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a slightly worn paper texture. A decorative flourish is visible at the bottom center of the page.

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation including notes, rests, and various time signatures. The score is written in a system of ten staves, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems of five staves each, with a double bar line separating them. The notation is dense and includes many accidentals and ties. The page number "122" is written in the top left corner.

122



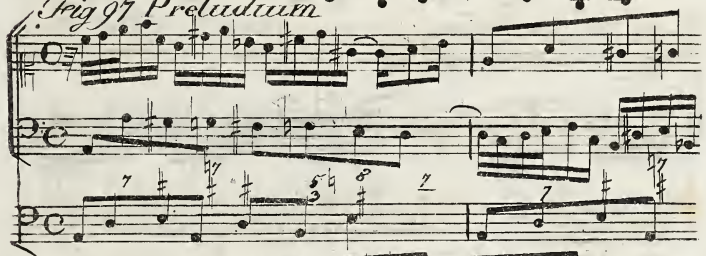
A handwritten musical score on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system contains several measures with complex rhythmic patterns, including a measure with a '45' marking. The second system continues the composition with similar notation. The score is written in a cursive, handwritten style.

Grund
bass.

Handwritten musical score for Fig. 96, featuring a piano accompaniment and a 'Grundbass' (bass line). The score consists of eight systems of staves. The piano part is in treble clef, and the Grundbass is in bass clef. The music includes various chords, single notes, and rests, with some measures containing multiple notes beamed together. Fingering numbers (1-5) are written above or below notes. The key signature has one sharp (F#).



oder.

Fig 97 Preludium

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

Key features of the notation include:

- Notes and rests on a five-line staff.
- Accidentals (sharps, flats, and naturals) placed before notes.
- Handwritten annotations and markings, including the number "2" and various symbols like "qz", "b", and "qz/b".
- Slurs and ties connecting notes across staves.
- Handwritten numbers and symbols (e.g., "qz/b", "qz", "b") placed below the staves, possibly indicating performance instructions or corrections.

Handwritten musical notation on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are present below the notes. A sharp sign (#) is visible below the middle staff.

Handwritten musical notation on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with various notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are present below the notes. A sharp sign (#) is visible below the middle staff.

Handwritten musical notation on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with various notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are present below the notes. A sharp sign (#) is visible below the middle staff.

Handwritten musical notation on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with various notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are present below the notes. A sharp sign (#) is visible below the middle staff.

This page contains a handwritten musical score, likely for piano and organ. It is organized into six systems, each consisting of a piano part (treble and bass staves) and an organ part (single staff). The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The organ part often plays chords or sustained notes while the piano part has more melodic movement. The handwriting is in dark ink on aged paper.

A handwritten musical score on six systems of staves. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melody in the treble and adds a more complex bass line. The third system shows a treble staff with a mix of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active, eighth-note pattern. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system concludes with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fine.

