

# HARMONIELEHRE

zunächst für

## Pianofortepieler

als Anleitung zum Präludiren und Improvisiren

mit Beispielen von

### Präludien, Fugen und Etüden

FÜR DAS PIANOFORTE

Seinen Schülern gewidmet

von

## FR. KALKBRENNER.

Op. 190.

Eigenthum der Verleger.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Paris, beim Verfasser.

Pr. 4 Thlr.

## INHALT.

Einleitung.		Seite.
	Seite	
Von den Tonarten.....	1	Von dem Septimenaccord..... 17
Von den Tonleitern.....		Die übermässige Septime auf der Tonika..... 18
Von den Bewegungen.....		Von dem Dominantseptimenaccord.....
Von den Quintenfolgen.....	2	Von der Umkehrung der Dominantseptime..... 20
Von den Octaven.....		Von der Septime auf der Secunde od. zweiter Gattung... 21
Von den verdeckten Quinten und Octaven.....	3	Die Leitton- od. gemischte Septime.....
Von den durchgehenden Noten.....		Von der verminderten Septime..... 22
Von den Umkehrungen und Lagen der Accorde.....		Von der grossen Septime.....
Die Verzögerungen od. Vorhalte.....		Von den Vorhaltaccorden..... 23
Die Verfahrensart um zu wissen in welchem Ton man ist.....		Von der Veränderung der Accorde.....
Von der Umkehrung der Intervalle.....	5	Von dem Quartquintaccord..... 24
Von der Bezifferung.....		Von dem übermässigen Quintsextaccord.....
Von den Fortschreitungen, Gängen od. Folgen der Accorde.	6	Von dem Nonenaccord..... 26
Von der Auflösung der Dissonanzen.....		Von den Accorden der Undecime und Terzdecime.....
Von dem Orgelpunkt. ( <i>Pedal.</i> ).....		Von den harmonischen Cadenzen..... 27
Von den Haltetönen.....		Über die Begleitung der Tonleiter. ( <i>Octavengang.</i> )... 28
Von der enharmonischen Verwechslung.....	7	Veränderungen über die Leiter des Durtons..... 30
Von den Nachahmungen. ( <i>Imitationen.</i> ).....		Veränderungen über die chromatische- und Molltonlei- 33 ter.
Harmonielehre des Pianisten.....	8	Beispiele um moduliren zu lernen..... 35
Von den Intervallen.....		Modulation in alle Töne von der verminderten Sep- time aus. 37
Von der Umkehrung der Intervalle.....	9	Modulationen durch den Secundaccord..... 38
Verzeichniss der Intervalle, ihre Veränderung und Umkeh- rung.....		Aufgaben zum Präludiren.....
Von der Quarte.....		Muster von Präludien um Accordgänge einschalten zu lernen. 43
Von dem vollkommenen Dreiklang.....		Fuga..... 56
Anwendung der Harmonielehre am Piano.....	10	Toccata von Paradies..... 58
Von den Umkehrungen des vollkommenen Dreiklangs.....	15	Toccata von Falkbrenner..... 60
Von dem verminderten Dreiklang.....	17	
Von dem übermässigen Dreiklang.....		

## EINLEITUNG.

Den vortrefflichen Werken, welche bereits zum Studium der Harmonie erschienen sind, ein neues zu-  
zufügen, erscheint beinahe anmassend. Es sei daher sogleich bemerkt, dass es sich hier nur um eine  
Unterweisung für junge Pianisten handelt, auf eine neue Art die Harmonie in ihren Fortschreitungen  
oder Accordfolgen anwenden, präludiren und improvisiren zu lernen. Was könnte man den Abhand-  
lungen von *Fuchs, Marpurg, Albrechtsberger, Catel, Cherubini, Reicha, Dourlen, Zimmermann* und  
dem wichtigen Werke von *Fétis*: „*la musique mise à la portée de tout le monde*“ noch zufügen, als gleich-  
tiefe Kenntnisse? Die interessantesten Begriffe über diese Kunst, seit Aristoteles bis auf unsere Tage  
werden darin vorgeführt, erläutert, zergliedert. Alles findet sich in diesen schätzbaren Werken, nur  
nicht die Art, den Stoff über den sie handeln, anzuwenden.

Ein Fehler des Compositionsunterrichts ist der, dass der Schüler wohl die Accorde und ihre Um-  
kehrungen, aber sie zu gebrauchen oft nicht lernt. Das ist die Lücke, die auszufüllen ich versucht habe,  
indem ich so viel wie möglich die Beispiele auf die Regeln des Generalbasses baute. Wie viele gibt  
es unter unsern besten Pianisten, die ein nur einigermaßen befriedigendes Vorspiel zu machen wis-  
sen? Unter den Schülern trifft man unter tausend nicht einen, welcher in seinen Improvisationen  
über die vollkommene Cadenz wegzukommen versuchte. Ich habe daher geglaubt, dass das Werk,  
welches ich hiermit dem gewissenhaften Liebhaber vorlege, der Kunst nützen werde, indem es den  
Schleier lüftet, welcher den technischen Theil der Musik bedeckt, und sie allen denen unbegreiflich  
macht, die nicht gründlich in dieselbe eingeweiht sind.

*F. KALKBRENNER.*

## VORRENTNISSE.

### Von den Tonarten.

Es gibt zwei Tonarten in der Musik, die Dur- und die Molltonart. Sie unterscheiden sich von einander durch die Terz, welche in der Durtonart aus zwei ganzen Tönen, in der Molltonart aber aus einem ganzen und einem halben Tone besteht. Da die Molltonart nicht genau vorgezeichnet wird, so fällt es den Schülern bisweilen schwer, sie zu unterscheiden. Ich empfehle daher, sich die nachfolgenden Regeln genau einzuprägen, welche, wie ich hoffe, alle Schwierigkeiten beseitigen werden.

Jede Durtonart hat ihre relative Molltonart, welche von ihr aus auf der vierten Taste des Pianos, chromatisch absteigend, sich befindet. Also ist die Relativtonart von *C dur*, *A moll*, (*c, h, be, a.*) von *D dur*, *H moll*, (*d, eis, c, h.*)



Durch eine mathematische Regel lassen sich die einer Dur- oder Molltonart vorzuzeichnenden Kreuze oder Bee bestimmen. Wenn man bei den Kreuztonarten drei Kreuze von der Durtonart hinwegnimmt, so ergibt sich die gleichnamige Molltonart. Z. B. vier Kreuze zeigen die Tonart *E dur*, ein Kreuz aber die Tonart *E moll* an. Fügt man hingegen der Molltonart drei Kreuze zu, so ergibt sich die gleichnamige Durtonart. Z. B. aus *E moll* mit einem Kreuz wird *E dur* mit vier Kreuzen. Für die Betonarten findet dieselbe Regel Anwendung, nur umgekehrt. Wenn man nämlich der Durtonart drei Bee zufügt, so erhält man die gleichnamige Molltonart. Z. B. aus *F dur* mit einem Be, wird *F moll* mit vier Been. Nimmt man hingegen drei Bee von der Molltonart hinweg, so erhält man die gleichnamige Durtonart.

Das zuletzt vorgezeichnete Kreuz, ist stets der Leitton der Durtonart, das vorletzte Be der Grundton derselben. Um zu wissen, ob man sich im Durton befindet, untersucht man zu Anfang des Tonstückes die Dominante, die fünfte Stufe vom Grundton oder die Quinte. Ist dieselbe durch ein zufälliges Zeichen verändert, sei es durch Kreuze in den Kreuztonarten, oder durch Quadrate in den Betonarten, so wird sie Leitton des relativen Molltons. Zweifelt man noch, so betrachte man den letzten Accord des Tonstückes.

### Von den Tonleitern.

Das musikalische System besteht aus sieben Klängen oder Tönen: *c, d, e, f, g, a, h*. Jeder Ton kann durch Kreuz oder Be verändert werden, wodurch man demnach 21 Töne erhält. Da nun jeder Ton einer Dur- oder Molltonleiter zum Grunde gelegt werden kann, so würden sich 42 Tonleitern ergeben; aber einige von ihnen, wie z. B. die von *dis, ais, eis*, fordern eine zu grosse Anzahl von Zeichen, so dass man sich durch die enharmonische Umnennung derselben hilft und für *dis, es*, für *ais be* und für *eis f* nimmt. Dadurch wird unser regelmässiges System auf 24 Tonleitern reducirt. Die Uebrigen kommen jedoch zufälligerweise in Tonstücken vor; in der Cis-moll Etude meiner Schule wird im zweiten Theil derselben nach Gis-dur modulirt, welches acht Kreuze hat.

### Von den Bewegungen.

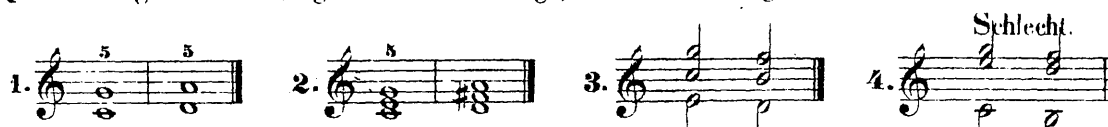
Es giebt drei Arten der Fortschreitung, welche man Bewegungen nennt. Die gerade oder rechte, in welcher mehrere Stimmen zugleich auf- oder absteigen; die Gegenbewegung, in welcher eine Stimme aufsteigt, während die

andere absteigt; die Seitenbewegung, worin eine Note forthält, während eine andere Stimme auf-oder absteigt.



### Von den Quintenfolgen.

Die gerade Bewegung muss gewöhnlich vermieden werden, weil sie Quinten- und Octavenfolgen hervorbringt, welche verboten sind. Die Quinten wegen ihres wenigen Zusammenhangs, die Octaven wegen Mangel an Harmonie. In den folgenden Beispielen

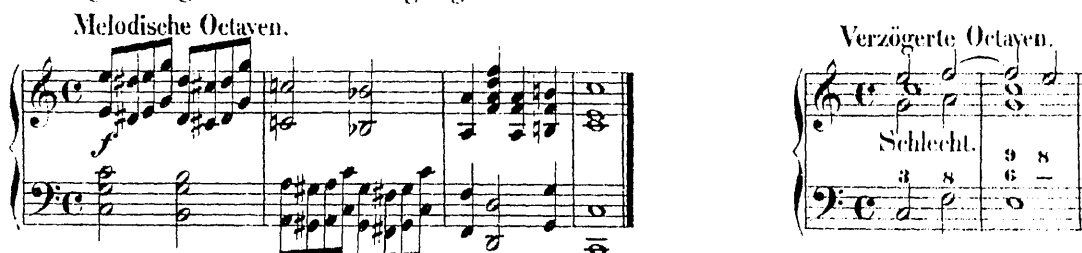


bestimmt in dem ersten und zweiten die erste Quinte den Ton *c*, welcher keine Verwandtschaft mit dem Ton *d*, der Secunde hat. Wenn eine der Quinten vermindert ist und sie sich in den Mittelstimmen befindet, wie im Beisp. 3, so ist die Wirkung weniger schlecht, und alle guten Tonsetzer haben davon Gebrauch gemacht. Aber im zweistimmigen Satze, oder in den äusseren Stimmen muss man sie vermeiden. Siehe Beisp. 4.

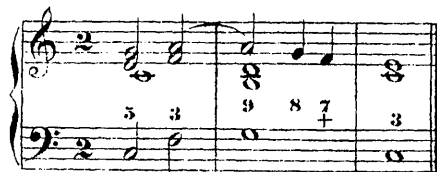
Man hat sich daher in der Harmonie soviel wie möglich der Gegen- und der Seitenbewegung zu bedienen, ausgenommen in den Terzen- und Sextenfolgen, welche stets eine angenehme Wirkung verursachen.

### Von den Octaven.

Die Octaven sind von zweierlei Art: die melodischen, welche nur als Verdoppelungen zur Verstärkung von Tonfolgen anzusehen sind, und in der Claviernmusik mit grosser Wirkung angewendet werden; dann die harmonischen, welche, da sie nur die Wiederholung einer anderen Stimme sind, dem Ohre leer klingen. Sie sind daher zu verwerfen, denn ihre Anwendung bezeugt immer den Mangel gründlicher Studien.



Der Nonenaccord ist diatonisch nur anzuwenden, wenn der Bass steigt. z. B.



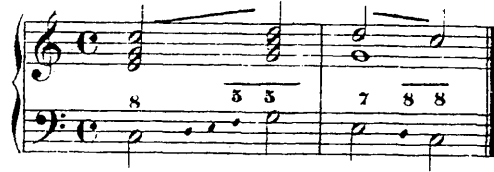
In folgendem Beispiel sind Quinten- und Octavenfolgen.



Um sie nicht zu machen, hat man die gerade Bewegung zu vermeiden und zu trachten, dass von einem Accord zu dem andern immer ein Zusammenhang stattfindet, d. h. eine oder mehrere Noten des ersten Accords im zweiten vorhanden sind.

## Von den verdeckten Quinten und Octaven.

Wenn man in gerader Bewegung aus einer vollkommenen Consonanz in eine andere vollkommene Consonanz fortschreitet, entstehen verdeckte oder mitzuhörende Quinten oder Octaven, welche man gern vermeidet.



## Von den durchgehenden Noten.

Durchgehende Noten nennt man alle diejenigen Zwischennoten, welche sich unter zwei durch die Bezifferung bezeichneten Noten befinden und nicht zur Harmonie gerechnet werden. z. B.



## Von den Umkehrungen und Lagen der Accorde.

Die Umkehrung eines Accords geschieht dadurch, dass man den Bass in die Oberstimme, oder in den Bass einen der Töne des Accords setzt. Besteht also ein Accord aus drei Tönen. z. B. *c*, *e* und *g*, so hat er zwei Umkehrungen: *e-g-c* und *g-c-e*. Besteht er aus vier Tönen, wie der Septimenaccord, so hat er drei Umkehrungen. Was die Lagen betrifft, so verändern sich dieselben durch den Wechsel der Note in der Oberstimme, indess der Bass unverändert bleibt. *C-e-g* ist derselbe Accord wie *c-g-e*, nur dass in dem ersteren die Quinte, in dem zweiten die Terz oben aufliegt. z. B.



## Die Verzögerungen oder Vorhalte.

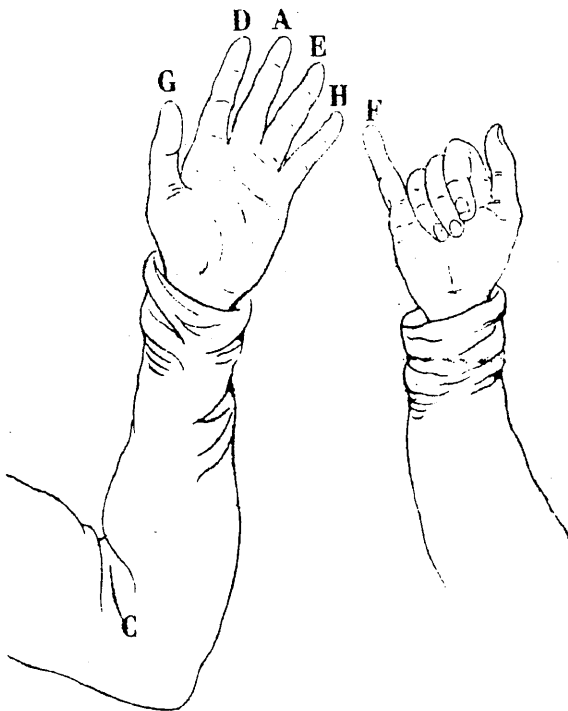
Vorhalt oder Verzögerung einer Note, sind zwei sinuverwandte Worte, die man ohne Unterschied anwendet. Beinahe die ganze Wissenschaft der Harmonie ist in diesem Kapitel enthalten; denn jede Dissonanz ist die Verzögerung oder der Vorhalt einer Consonanz.

## Die Verfahrensart um zu wissen in welchem Ton man ist.

Es giebt ein mechanisches, eben so einfaches als sinnreiches Mittel um sich Rechenschaft von allen Tönen zu geben. Eine aufsteigende Quintenfortschreitung löst diese Aufgabe. Man lasse dem Schüler die linke Hand aufheben, in der Höhe der Augen, so, dass der Daumen zur Linken ist und man das Innere der Hand sieht. Die ebenfalls erhobene rechte Hand nähert ihren kleinen Finger dem der linken Hand und wird durch die anderen Finger geschlossen, damit nur sechs Finger sichtbar bleiben. Wir fangen damit an, *C* das Armgelenk des linken Armes zu nennen, und geben hernach jedem Finger einen Namen.

Der Daumen soll *G* heißen, der Zeigefinger *D*, der dritte Finger *A*, der vierte *E*, der fünfte *H*, der fünfte der rechten Hand *F*, und sagen die Töne so an: *C, G, D, A, E, H, F*.

Wenn die Schüler die Namen der Finger genau wissen, frage man sie auf folgende Art:



*Frage.* Wieviel Finger giebt es am Armgelenk?

*Antwort.* Keine; das Armgelenk wurde nur dazu gewählt, um den Ton *C* vorzustellen, der weder Kreuze noch Bee hat.

*F.* Was stellt der Daumen vor?

*A.* *G*, welches ein Kreuz vorgezeichnet hat.

*F.* Der Zeigefinger?

*A.* *D*, mit zwei Kreuzen.

*F.* Der dritte Finger?

*A.* *A*, mit drei Kreuzen.

*F.* Der vierte Finger?

*A.* *E*, mit vier Kreuzen.

*F.* Der fünfte Finger?

*A.* *H*, mit fünf Kreuzen.

*F.* Der fünfte Finger der rechten Hand?

*A.* *Fis*, mit sechs Kreuzen.

Nun sind alle Töne bekreuzt, das ganze System ist um einen halben Ton erhöht und wir fügen jetzt dem ersten Tone sieben Kreuze zu. Da nun der Ton *C* keine Kreuze hat, erhält *Cis* sieben Kreuze, *Cisis* vierzehn. Der Ton *G* hat ein Kreuz, *Gis* acht, *D* zwei, *Dis* neun Kreuze.

Bei Been zählen wir rückwärts und fangen mit *F* an. Der Ton *F*, vorgestellt durch den kleinen Finger der rechten Hand, hat nur ein *Be*, *B* durch den kleinen Finger der linken Hand bezeichnet, hat zwei *Be*, *Es* hat drei, *As* vier, *Des* fünf, *Ges* sechs, endlich *Ces* sieben, das Armgelenk.

Tabelle über die Anzahl der Kreuze.

0	1 #	2 #	3 #	4 #	5 #	6 #
C.	G.	D.	A.	E.	H.	Fis.

Tabelle über die Anzahl der Bee.

1 ♭	2 ♭	3 ♭	4 ♭	5 ♭	6 ♭	7 ♭
F.	B.	Es.	As.	Des.	Ges.	Ces.

Nach den Namen unserer Finger unterrichten wir uns nun von der aufwärtsschreitenden Folge der Kreuze, anfangend mit: *F*, *C*, *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, und von der abwärtsschreitenden Folge der Bee, anfangend mit *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F*.

Tabelle über die Folge der Kreuze.

1tes #	2tes #	3tes #	4tes #	5tes #	6tes #	7tes #
F.	C.	G.	D.	A.	E.	H.

Tabelle über die Folge der Bee.

1tes ♭	2tes ♭	3tes ♭	4tes ♭	5tes ♭	6tes ♭	7tes ♭
H.	E.	A.	D.	G.	C.	F.

Diese Combination beweist, welcher grosser Mathematiker der Erfinder der Musik war; denn man müsste sehr unwissend sein, wollte man diese bewundernswürthe Berechnung dem Zufall beimessen. Wir finden dasselbe Genie wieder in der Umkehrung der Intervalle und in der enharmonischen Umbenennung der Töne.

Wenn man die Folge der Kreuze und Bee bestimmt weiss, wird man um die Bestimmung des Durtons nie verlegen sein, weil, wie bewiesen worden ist, das letzte Kreuz stets Leitton und das vorletzte *Be* Tonika ist.

Besonders empfehle ich dem jungen Pianisten, das Kapitel meiner Klavierschule auswendig zu lernen, welches von dem Ausdruck und den Nuancen handelt. Er wird sehen, dass alle zufällige Zeichen, welche Modulationen verursachen, mehr hervorgehoben werden müssen.

## Von der Umkehrung der Intervalle.

Ein Intervall wird umgekehrt, durch Versetzung des tiefern Tons in die Oberstimme und wird man sich davon überzeugen, wenn man bis neun zählt. Dadurch wird die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Secunde zur Septime u. s. w. Durch die Veränderung der umgekehrten Intervalle wird das Klein zu Gross, das Gross zu Klein; das Verminderte übermässig, das Übermässige vermindert, nur rein bleibt rein. (S. che in der Umkehrung der Intervalle.) Ebenso erhält man die Umkehrung und die Synonymen der enharmonischen Tonleiter, wie später dargelegt werden wird, indem man bis zwölf zählt.

Ich weiss nicht, ob meine Leser gleich mir die Einfachheit dieser mathematischen Combinationen bewundern; doch das kann ich ihnen versichern, dass die nach diesem System unterrichteten Schüler nie verlegen sein werden anzugeben, aus welchem Tone das ihnen vorgelegte Stück gehe, sei es zu Anfang oder in der Mitte desselben. Ich ersuche die Lehrer, welche diese Methode anwenden werden, ihren Schülern berechnen zu lassen, in welchem Tone man mit 30 oder 40 Kreuzen sein würde. Der Verstand wird dadurch geübt und das alte Sprichwort bewährt: Der am meisten weiss, weiss am wenigsten.

## Von der Bezifferung.

Dieser wichtige Gegenstand wird unglücklicherweise von den meisten unserer Theoretiker zu sehr vernachlässigt. Wir wünschten, dass die Bezifferung nicht allein den Accord, sondern auch seine Lage und die geringste Veränderung der Intervalle aus denen er zusammengesetzt ist, anzeige. Derjenige, welcher nach einem bezifferten Basse begleiten will, muss dahin zu gelangen trachten, dass es ihn niemals hindert, ob der Sextenaccord ein Zeichen habe, welches ihn als gross, klein oder übermässig darstellt. Hier folgen zwei Accorde, welche man gewöhnlich ohne Unterschied mit einer 6 bezeichnet, gleich viel, ob der eine gross, der andere klein sei. z. B.

1.                      2.

Schlecht.                      Gut.

Da in dem Beispiel N<sup>o</sup> 1 der erste Accord durch die 6 nicht bestimmt, ob die Sexte gross ist, so könnte man Be nehmen, oder wenn die 6 die grosse Sexte bedeutet, könnte im zweiten Accorde ein Cis folgen. Ist es nicht viel deutlicher, es wie im Beisp. N<sup>o</sup> 2 zu machen, wo alle grosse Sexten von oben nach unten durchgestrichen sind. Ich schlage vor, zwei Arten des Durchstreichens anzunehmen. Die eine, von unten nach oben, deutet auf die verminderten Intervalle, wie die 7, 5, 3 verminderte Septime, verminderte Quinte und verminderte Terz; die andere, von oben nach unten, wie in den Sexten, zeigt an, dass das Intervall gross ist. 6, grosse Sexte.

Der vollkommene Dreiklang, welcher bald mit einem #, b, ♯, mit einer 3, 5 oder 8 beziffert wird, soll sonderbarerweise dazu dienen, die Lage der Accorde festzustellen, weil alle Musikstücke, mit wenigen Ausnahmen, mit diesem Accorde anfangen. z. B.

1.                      2.                      3.

Schlecht.                      Schlecht.                      Gut

In diesen drei Beispielen hat der vollkommene Dreiklang die Octave als obere Note, und muss, seiner Lage wegen mit einer 8, wie in N<sup>o</sup> 3, beziffert werden. Es ist nicht zu billigen, sich einer (0) zur Bezifferung zu bedienen. Die Null, für sich nichts ausdrückend, kann nichts bezeichnen, wenn sie allein dasteht.

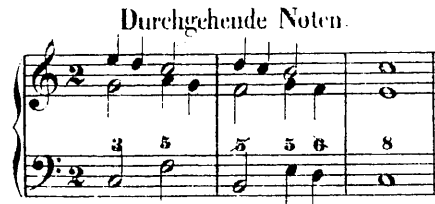


## Von den Fortschreitungen, Gängen oder Folgen der Accorde.

Man nennt Fortschreitung, Gang oder Folge von Accorden, die Fortführung eines Accords in ein anderes Intervall, wenn der Bass auf eine regelmässige Art auf- oder abwärts geht. Wenn daher der Bass in Quarten herauf und in Terzen herabgeht, so hat man einen Gang oder eine Folge von vollkommenen Accorden. Wenn der Bass in Secunden herauf und in Terzen herabgeht, so ergibt sich eine Nonenfolge.

### Von der Auflösung der Dissonanzen.

Auf der schweren Taktzeit wird die Dissonanz beziffert und gehört zu dem Accord, auf der leichten Taktzeit ist sie durchgehende Note. z. B.



Jede Dissonanz kann vor ihrer Auflösung aufwärts gehen, selbst sprungweise, nur muss die Note, welche sie berührt, zur Harmonie ihres Accordes gehören, und die Auflösung hierauf richtig sein. z. B.



### Von dem Orgelpunkt. (*Pedal.*)

Man nennt Orgelpunkt (*Pedal*) oder *Tasto Solo*, eine Haltung des Basses, während welcher die andern Stimmen alle Arten von Fortschreitungen machen. In diesem Falle beziffert man das *Pedal* nicht, sondern nimmt die tiefste Note nach ihm und beziffert diese. Der Orgelpunkt wird gewöhnlich auf der Dominante oder auf der *Tonica* angewendet. z. B.



### Von den Haltetönen.

Der Orgelpunkt (*Pedal*) darf nicht mit den Haltetönen in den oberen Stimmen verwechselt werden. z. B.



Der Name *Pedal* kommt von der Orgel her, an welcher sich ein Klavier für die Füße befindet, worauf alle Töne eine Octave tiefer erklingen, unterhalb der linken Hand, und dieses Clavier wird *Pedal* genannt. Für geschickte Harmoniker würde es ein ausserordentliches Hilfsmittel sein, während eines ganzen Stückes, die Grundnoten der Harmonie mit den Füßen zufügen zu können. *Sebastian Bach* hatte das *Pedal* an seinen Clavieren und Orgeln. Zu seiner Zeit waren die *Pianos* noch nicht bekannt, deswegen findet sich auch keine Nuance in seinen Tonstücken angegeben; es würde auch nicht möglich gewesen sein, sie auf dem *Spinett*, der *Orgel* oder dem *Clavier*, die einzigen Clavierinstrumente, welche man damals kannte, wiederzugeben.

## Von der enharmonischen Verwechslung.

Die enharmonische Verwechslung erfährt man mit Hilfe der Zahl zwölf. Da die chromatische Tonleiter zwölf Töne enthält, so muss man von dieser Zahl so viel Kreuze oder Bese abschneiden, als der Ton besitzt, dessen enharmonische Benennung man sucht. Demnach ist der Ton *Fis*, welcher sechs ♯ hat, gleichbedeutend mit *Ges*, welches sechs ♭ hat. Sechs und sechs macht zwölf. *Es*, welches drei ♭ hat, ist gleichbedeutend mit *Dis*, welches neun ♯ hat. Drei und neun ist zwölf. etc.

## Von den Nachahmungen. (Imitationen.)

Die Nachahmung ist, wie das Wort ausdrückt, die Wiederdarstellung eines Gedankens in einem andern Intervall. Sie kann in der geraden, der Gegenbewegung und in allen Intervallen stattfinden. Auch wird sie in freier Tonfolge, in der Vergrößerung oder Verkleinerung des Notenwerthes, oder in der Verkehrung und in so viel Stimmen als man will, angewendet. Die besten sind die zweistimmigen Nachahmungen, die einzigen, welche *Haydn*, selbst in seinen Symphonien für grosses Orchester, benutzte; (er sagte, dass die mehrstimmigen Nachahmungen das Ohr verwirren) sie sind das wichtigste Studium für den Pianisten, welcher Improvisator werden will und muss er sehr frühzeitig sie in allen Intervallen versuchen und sich täglich darin üben, sowohl mit der Feder, als auch am Piano. Hier folgt ein kleines Muster von Nachahmungen in allen Intervallen, welche man erweitern und vervielfältigen kann.

1.

Nachahmung in der Octave. in der Quinte. in der Secunde. in der Terz in der Quarte.

Nachahmung in der Sexte. in der Septime. im Einklang. (unisono)

2. 3.

Nachahmung in der Verkleinerung und Gegenbewegung. Vierstimmige Nachahmung. Freie Nachahmung.

## Nachahmungen.

Allegro.

1. *p* *cresc.* *f* *f*

Moderato.

2.

\*) Imitations de quantités.

3.

4.

5. *Allegro.*

### Harmonielehre des Pianisten.

Man versteht unter **Harmonielehre** das Werk, welches zum Gegenstand die Kenntniss der Accorde, ihrer Fortschreitungen und Umkehrungen hat. Eine oder zwei Stimmen werden **Gesang** oder **Melodie** genannt. Man braucht wenigstens drei Stimmen zur Darstellung eines Accordes; eine Folge von Accorden erzeugt **Harmonie**.

### Von den Intervallen.

Intervall ist die Entfernung eines Klanges vom andern, von einer Taste zur andern. Die Intervalle sind consonirend oder dissonirend. Consonanzen sind: der Einklang, die Terz, die Quinte, die Sexte und die Octave. Sie theilen sich in vollkommene und unvollkommene. Die vollkommenen sind: Der Einklang (\*) die Quinte und die Octave. Sie sind vollkommen, weil sie nicht verändert werden können ohne aufzuhören Consonanzen zu sein. Die Terz und die Sexte, welche unvollkommene Consonanzen sind, können sowohl gross als klein sein. Dissonanzen sind: Die Secunde, die Quarte, die verminderte Quinte, die übermässige Quinte, die Septime, die None, die Undezime, die Terzdezime und alle durch zufällige Zeichen veränderten Intervalle, wie die verminderte Terz, die übermässige Sexte etc. Obwohl die None nur eine versetzte Secunde, die Undezime eine versetzte Quarte und die Terzdezime eine versetzte Sexte ist, so ändern diese Intervalle in solcher Entfernung doch ihr Wesen, wegen der harmonischen Combinationen und der Accorde, welche sie hervorbringen und verdienen eine besondere Aufmerksamkeit; aber da sie nicht umgekehrt werden können, weil sie die Octave überschreiten, welche unser ganzes System einschliesst, werden wir sie als Verzögerungsaccorde oder unregelmässige Accorde betrachten. z. B.

Vollkommene Consonanzen.			Unvollkommene Consonanzen.					
		Einklang.	Quinte.	Octave.	Grosse Terz.	Kleine Terz.	Kleine Sexte.	Grosse Sexte.
Vollkommene Intervalle.								
Unvollkommene Intervalle.								

(\*) Einige Theoretiker verweigern dem Einklang das Recht der Aufnahme unter die Intervalle, indem sie sagen: da der Einklang die Wiederholung derselben Note sei, könne er kein Intervall abgeben. Diese Meinung theile ich nicht. Dem Einklang, als Umkehrung der Octave, und dadurch von absoluter Nothwendigkeit um das Intervallenverzeichnis zu vervollständigen, stehe ich keinen Augenblick an, den Platz anzuweisen, der ihm gerechterweise gebührt.

## Von der Umkehrung der Intervalle.

Jedes Intervall stellt sich auf dreifache Art dar: klein oder vermindert, gross und übermässig und in den Umkehrungen wird aus ihm stets das Gegentheil. Also, vermindert wird übermässig, gross wird klein, rein allein bleibt rein. Durch das Zählen bis neun ergibt sich die Umkehrung jedes Intervalls.

### Verzeichniss der Intervalle, ihre Veränderung und Umkehrung.

	Kleine Secunde.	Grosse Secunde.	Übermässige Secunde.	Verminderte Terz.	Kleine Terz.	Grosse Terz.	Verminderte Quarte.	Reine Quarte.	Übermässige Quarte.
Intervall.									
Umkehrung.	Grosse Septime.	Kleine Septime.	Verminderte Septime.	Übermässige Sexte.	Grosse Sexte.	Kleine Sexte.	Übermässige Quinte.	Reine Quinte.	Verminderte Quinte.
	Verminderte Quinte.	Reine Quinte.	Übermässige Quinte.	Kleine Sexte.	Grosse Sexte.	Übermässige Sexte.	Verminderte Septime.	Kleine Septime.	Grosse Septime.
	Übermässige Quarte.	Reine Quarte.	Verminderte Quarte.	Grosse Terz.	Kleine Terz.	Verminderte Terz.	Übermässige Secunde.	Grosse Secunde.	Kleine Secunde.
									Einklang.

## Von der Quarte.

Einige Tonsetzer betrachten die Quarte als Consonanz in dem Sextaccord und als Dissonanz in dem Quartsextaccord. Das ist ein entschiedener Irrthum, welcher daher rührt, dass sie im Sextaccord eine Quarte in Rechnung bringen, die nur in den Mittelstimmen ist. Der Sextaccord ist aus Terz und Sexte zusammengesetzt; auch für uns ist die Quarte stets eine Dissonanz.

## Von dem vollkommenen Dreiklang.

Die Terz, als das angenehmste Intervall für unser Ohr, scheint zur Bildung beinahe aller Accorde gedient zu haben.

Zwei übereinander gestellte Terzen bilden daher den vollkommenen Dreiklang.

Wenn die erste Terz gross ist, wie in N<sup>o</sup> 1 und 2, so ist die Tonart Dur; in den N<sup>o</sup> 3 und 4 ist die erste Terz klein, daher die Tonart Moll. Der vollkommene Dreiklang ist demnach zusammengesetzt aus grosser oder kleiner Terz, reiner Quinte und wenn man will, Octave. Er hat drei Lagen dem Tone nach, welcher sich in der Oberstimme befindet.

### Bezifferungsweise des vollkommenen Dreiklangs.

Lagen des vollkommenen Dreiklangs.

Man sieht, dass er auf sechserlei Art beziffert wird, je nach den verschiedenen Lagen worin er sich findet und nach der Veränderung seiner Terz 3. 5. 8. # b und ♯. Manche Autoren beziffern ihn gar nicht; andere bemerken die Bezifferung.

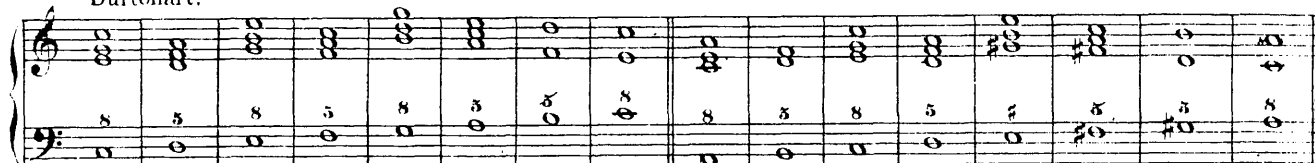
rung der Melodienote und geben die Veränderung der Terz an. Also,  $\sharp$  zeigt in dem Tone *D* an, dass *F* ein Kreuz bekommt und *D* in der Oberstimme ist. z. B.



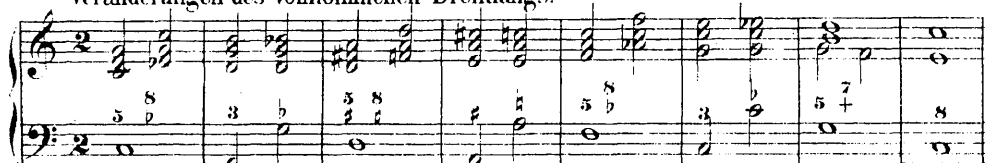
Dieselbe Regel gilt für die andern Töne.

Der vollkommene Dreiklang kann in der Durtonart auf allen Stufen der Tonleiter angebracht werden, ausgenommen auf der des Leittons, die eine verminderte oder falsche Quinte mit sich führt. In der aufsteigenden Molltonart, ist er weder auf der zweiten, noch auf der sechsten und siebenten Stufe anzubringen.

Durtonart.



Veränderungen des vollkommenen Dreiklangs.

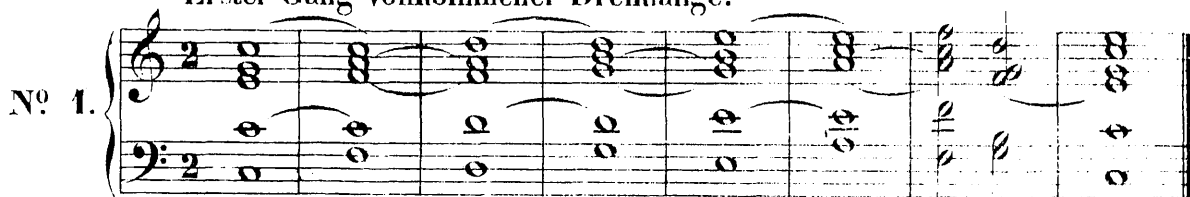


### Anwendung der Harmonielehre am Piano.

Sobald der Schüler den ersten Accord kennt, muss man seinen Verstand und sein Genie entwickeln, indem man ihm am Piano anschaulich macht, was dieser Accord fähig ist alles hervorzubringen, sowohl von Fortschreitungen als Veränderungen. Die erste und einfachste Folge oder Gang von vollkommenen Accorden, Dreiklängen, entsteht, wenn der Bass nach Quartan steigt und nach Terzen fällt. Die beständige Verbindung, welche unter dieser Accordenfolge besteht, macht sie ausserordentlich gefällig und angenehm für das Ohr und giebt dadurch ein treffliches Thema zum präluiren ab.

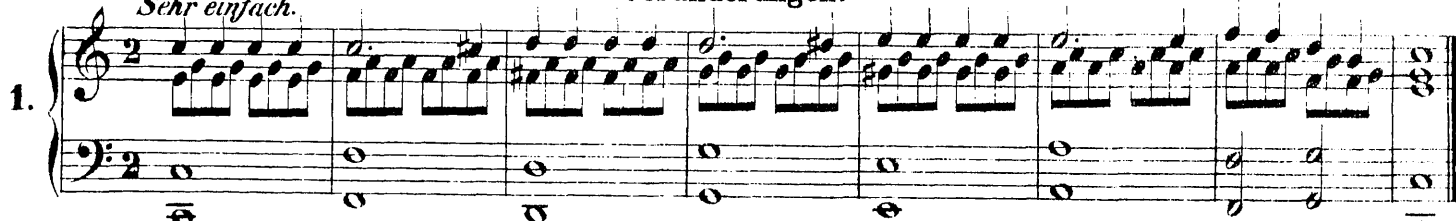
Bleiben wir bei diesem ersten Gange stehen und sehen, was er Interessantes bieten kann.

Erster Gang vollkommener Dreiklänge.



Sehr einfach.

Veränderungen.



Moderato.



Molto legato.

3.

Brillante

4.

*fp*

*cresc.*

*ff*

Allegro.

5.

*f*

*f*

Legatissimo.

6.

*p*

*cresc.*

Presto.

7.

Vivace

8.

9.

Presto. 8.....

*fp*

10.

*fp*

*cresc.*

Brillante.

11.

*ff*

*Allegro.*

13

12. *p* *cresc.*

*f*

*molto All<sup>o</sup>*

13. *p*

*non troppo All<sup>o</sup>*

14.

15. *con espr.* *cresc.* *f*

16. *cresc.* *p*



17.

18.

*Brillante.*

Man sieht durch diesen Versuch, was aus einer so einfachen Bassfortschreitung alles zu machen ist. Ja, es ist unmöglich ein so fruchtbares Feld zu erschöpfen; jedes Individuum wird darin neue Combinationen auffinden und kann man darauf anwenden, was *Boileau* von der Einbildungskraft sagt:

*„C'est un champ qu'on ne peut tellement moissonner,  
Que les derniers venus, n'y trouvent à glaner.“*

Auch andere Bassgänge gehen vortreffliche Fortschreitungen vollkommener Dreiklänge. Siehe Beisp. 2, worin der Bass eine Quinte steigt und eine Quarte fällt; Beisp. 3, worin er in Terzen herabsteigt.

Anderer Gang vollkommener Dreiklänge.

2.

3.

Anderer Gang.

Auf diese Fortschreitungen suche man noch viele Veränderungen zu machen.

Andere Veränderung.

4.

5.

6.

7.

Hier folgen einige Übungen für die alleinige Anwendung des vollkommenen Dreiklangs. Bei der Bezifferung muss man so viel wie möglich trachten, Accorde einander folgen zu lassen, die unter einander Verbindung haben, so wie die gerade Bewegung vermeiden.

Für den vollkommenen Dreiklang allein.

Bass zur alleinigen Benutzung des vollkommenen Dreiklangs.

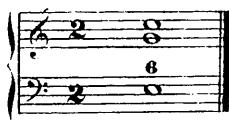
### Von den Umkehrungen des vollkommenen Dreiklangs.

Der vollkommene Dreiklang hat zwei Umkehrungen; die erste, bestehend aus kleiner Terz und Sexte, hat ihren Sitz auf der dritten Stufe der Durtonleiter, wird mit einer 6 beziffert und heisst Sextaccord oder kleine Sexte.

Vollkommener Dreiklang.	Sextaccord.	Quartsextaccord.

Anm. Diejenigen, welche sich dazu bestimmen ausgezeichnete Improvisatoren zu werden, müssen alle diese Fortschreitungen und Veränderungen auswendig kennen. Es giebt kein gutes Præludium ohne einige Harmoniegänge.

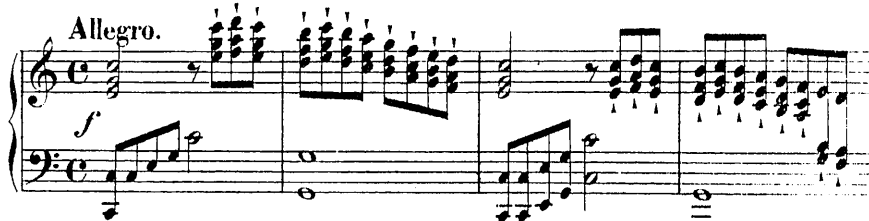
Da der Sextaccord weder Quinte, Octave noch Dissonanz enthält, so kann er in allen Bewegungen und auf allen Tönen der Leiter angewendet werden, ausgenommen auf der Tonika, welche stets den vollkommenen Dreiklang trägt. Seine Wirkung ist beständig befriedigend und angenehm.



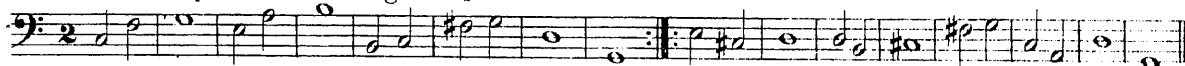
Dass in dem Sextaccorde eine Quarte befindlich ist, kommt nicht in Betracht, weil die Intervalle nach der tiefsten Note gerechnet werden; folglich rechnet man nur die Terz und Sexte.

Seine zweite Umkehrung besteht aus reiner Quarte und grosser Sexte, hat ihren Sitz auf der Dominante der beiden Tonarten, wird mit  $\frac{6}{4}$  beziffert und heisst Quartsextaccord. Dieser Accord wird zu den vollkommenen Cadenzen gebrauch gemeinschaftlich mit dem Quartquintaccorde, den wir später kennen lernen. Die Quarte, als Dissonanz, muss eine Stufe herabgehen; es ist schwer, mehrere  $\frac{6}{4}$  Accorde aufeinander folgen zu lassen, wegen der Quarte, welche man auflösen muss. Siehe Beisp. 3.

Von Sextaccorden.



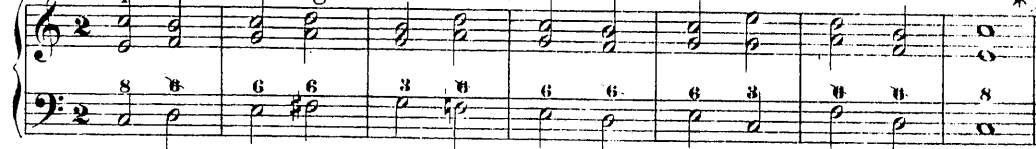
Anderes Beispiel zur Anwendung des  $\frac{6}{4}$  Accords.



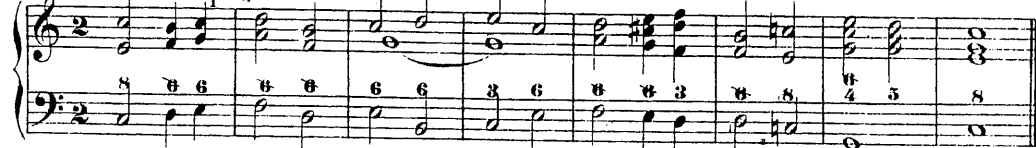
Anderes Beispiel.



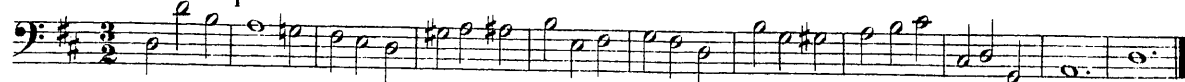
Beispiel zur Anwendung des Sextaccords.



Anderes Beispiel.



Anderes Beispiel.



Anderes Beispiel.



\*) Man sieht durch diese einfache, aber so bestimmte Bezifferungsweise, welche die grossen Sexten und die Lage der vollkommenen Dreiklänge angeht, dass der Spieler niemals verlegen sein wird, da er die Accorde zu greifen hat, wie sie geschrieben sind.

Der vollkommene Dreiklang, welcher sich auf der siebenten Stufe der Tonart, oder auf dem Leitton findet, hat eine verminderte Quinte und wird deswegen vermindertes Dreiklang genannt. Er wird stets mit einer durchstrichenen Fünf beziffert, ohne Rücksicht auf seine Lage. 5

Seine erste Umkehrung, bestehend aus kleiner Terz und grosser Sexte, ist der grosse Sextaccord, welcher seinen Sitz auf der zweiten Stufe der Tonart hat und mit 6 beziffert wird.

Seine zweite Umkehrung, bestehend aus übermässiger Quarte und grosser Sexte, hat ihren Sitz auf der vierten Stufe der Tonart, wird mit  $+6_4$  beziffert, und heisst Tritonus mit grosser Sexte.

Der verminderte Dreiklang.

Von dem übermässigen Dreiklang. \*\*)

Der übermässige Dreiklang ist die Verzögerung des Sextaccords. Die Dissonanz löst sich aufwärts auf. Er besteht aus grosser Terz und übermässiger Quinte, wird mit +5 beziffert und hat seinen Sitz auf der Tonika. Die erste Umkehrung besteht aus grosser Terz und kleiner Sexte, hat ihren Sitz auf der dritten Stufe der Durtonart, wird mit  $6_3$  beziffert und heisst kleiner Sextaccord mit grosser Terz. Die zweite Umkehrung besteht aus vermindertes Quarte und kleiner Sexte, hat ihren Sitz auf dem Leitton der Molltonart, heisst vermindertes Quartsextaccord und wird mit  $6_4^b$  beziffert.

Der übermässige Dreiklang.

Von dem Septimenaccord.

Indem man dem vollkommenen Dreiklang eine Terz zufügt, erhält man den Septimenaccord, welcher aus Terz, Quinte und Septime zusammengesetzt ist. Da nun die Terz sowohl gross als klein, die Quinte rein oder vermindert, die Septime gross, klein oder übermässig sein kann, so giebt uns das fünf Arten von Septimen.

Die Dominantseptime, welche ihren Sitz auf der fünften Stufe der Tonart hat.

Dominantseptime und ihre Umkehrungen.

Die Secundseptime, welche ihren Sitz auf der zweiten Stufe der Tonart hat.

Septime auf der zweiten Stufe, oder zweiter Gattung.

\*) Accord de quinte diminuée.  
\*\*) Accord de quinte augmentée.

Die grosse Septime, welche ihren Sitz auf der Tonika und auf der vierten Stufe der Tonart hat.

Grosse Septime.

Die verminderte Septime, welche ihren Sitz auf dem Leitton der Molltonart hat.

Verminderte Septime.

Die Septime auf dem Leitton\*) zusammengesetzt aus kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime, welche ihren Sitz auf dem Leitton hat.

Leitton - Septime.

Die übermässige Septime auf der Tonika.

Diese Septime, mit kleiner Sexte, hat ihren Sitz auf der Tonika. Dieser Accord kann nicht umgekehrt und muss unter die unregelmässigen Accorde gerechnet werden.

Übermässige Septime.

Diese letzte Septime, mit der Sexte gepaart, löst sich aufwärts. Glück war der Erste, welcher die übermässige Septime mit ausserordentlicher Wirkung in der Arie der Furie des Hesses seiner Oper Armide anwendete.

Von dem Dominantseptimenaccord.

Die Dominantseptime erhält ihren Namen von dem Tone, welcher sie trägt und der Dominante genannt wird. Sie ist zusammengesetzt aus grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime und wird mit 7 beziffert. Das Kreuz unter der 7 deutet auf die grosse Terz. Um eine Folge von Dominantseptimen anzuwenden, muss der Bass nach reinen Quartan steigen oder nach reinen Quinten fallen, was dasselbe ist, denn vier und fünf ist neun.

Fortschreitung von Dominantseptimen.

Diese Fortschreitung ist das ergiebige Feld für die Modulationen. Da sie die zwölf Halbtöne der chromatischen Tonleiter in sich begreift, kann man in alle Töne moduliren. Es reicht hin, den letzten Accord als Dominantseptime der Tonart zu nehmen, um zu schliessen. z. B.

Modulation

\*) Septième de sensible.

Septimenfortschreitung.

Musical notation for 'Septimenfortschreitung'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 2/8 time and features a sequence of chords in the right hand, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

Moderato.

Veränderungen.

1.

Musical notation for 'Veränderungen' (Moderato). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a complex, flowing melodic line with many accidentals. The left hand has a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

Vivace.

2.

Musical notation for 'Veränderungen' (Vivace). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a very active, rhythmic melody with many slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

Musical notation for 'Veränderungen' (Vivace). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a very active, rhythmic melody with many slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

8<sup>te</sup> bassa.

Con fuoco.

3.

Musical notation for 'Veränderungen' (Con fuoco). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a very active, rhythmic melody with many slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

Musical notation for 'Veränderungen' (Con fuoco). It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a very active, rhythmic melody with many slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp to one flat.

8<sup>te</sup> bassa.

4. *All<sup>o</sup>*  
*legato.*

5. *p* *non troppo All<sup>o</sup> cresc.* *f*

Um sich zu üben, nehme man die Bässe aller dieser Fortschreitungen in verschiedenem Werthe, Ganze, Halbe, Viertel und selbst Achtel.

### Von der Umkehrung der Dominantseptime.

Da die Dominantseptime aus vier Tönen zusammengesetzt ist, hat sie drei Umkehrungen. Die erste, aus kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Sexte bestehend, heisst verminderter Quintsextaccord. Er hat seinen Sitz auf dem Leitton, wird mit  $\frac{6}{5}$  beziffert, gestattet mehre sehr interessante Fortschreitungen und dient zum moduliren, weil er nur auf dem Leitton angewendet werden kann. z. B.


Gang von  $\frac{6}{5}$


Die zweite Umkehrung besteht aus kleiner Terz, reiner Quarte und grosser Sexte. Sie hat ihren Sitz auf der zweiten Stufe der Tonart, wird leitender Terzquartsextaccord genannt und mit  $\frac{7}{4}$  oder +6 beziffert. z. B.

Gang von +6

Die dritte Umkehrung besteht aus grosser Secunde, übermässiger Quarte und grosser Sexte. Sie hat ihren Sitz auf der vierten Stufe der Leiter, wenn sie herabsteigt, heisst Tritonus oder übermässiger Quartsecundaccord und wird mit +4 beziffert. Die im Bass befindliche Dissonanz geht abwärts. z. B.

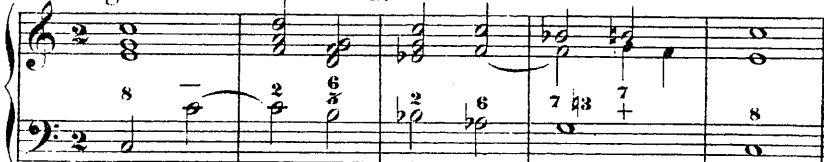
Gang mit dem Tritonus +4

Die Septime auf der Secunde hat, wie ihr Name andeutet, ihren Sitz auf der zweiten Stufe der Durtonleiter. Sie kann auch auf der dritten und sechsten Stufe vorkommen und weicht von der Dominantseptime nur in der Terz ab, welche klein ist, hat reine Quinte und kleine Septime und wird mit 7 beziffert.  Ihre erste Umkehrung besteht aus grosser Terz, reiner Quinte und grosser Sexte, hat ihren Sitz auf der vierten Stufe der Tonart, wenn sie aufsteigt, heisst Quintsextaccord und wird mit  $\frac{6}{5}$  beziffert. Ihre zweite Umkehrung besteht aus kleiner Terz, reiner Quarte und kleiner Sexte, hat ihren Sitz auf der sechsten Stufe der Durtonleiter, wenn sie absteigt und heisst Terzquartsextaccord und wird mit  $\frac{6}{4}$  oder  $\frac{4}{3}$  beziffert. z. B.

Gang von  $\frac{6}{4}$   


Das ist die beste Fortschreitung dieses Accords; man sieht, wie sehr dadurch die Harmonie beeinträchtigt u. schlecht wird.

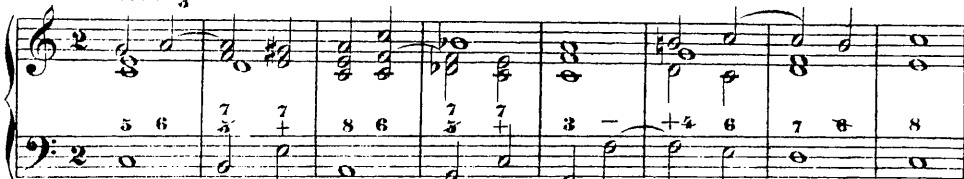
Die dritte Umkehrung besteht aus grosser Secunde, reiner Quarte und grosser Sexte, heisst Secundaccord und wird mit 2 beziffert. Man stellt ihn auf die syncopirten Noten des Basses.

Gang von Secundenaccorden.  


Man muss darauf verzichten, Gänge von diesen Accorden zu machen; die Harmonie ist zu unfrei.

Die Leitton- oder gemischte Septime.


Die Leitton-Septime hat ihren Sitz auf dem Leitton des Durtons, oder auf der zweiten Stufe des Molltons. Diese doppelte Anwendung giebt ihr die Benennung gemischte Septime. Sie besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime und wird mit  $\frac{7}{5}$  beziffert. z. B.

Accord  $\frac{7}{5}$   


Die erste Umkehrung besteht aus kleiner Terz, reiner Quinte und grosser Sexte, heisst grosser Quintsextaccord, wird mit  $\frac{6}{5}$  beziffert und hat ihren Sitz auf der zweiten Stufe der Leiter. z. B.

Gang von  $\frac{6}{5}$   


Die zweite Umkehrung besteht aus grosser Terz, übermässiger Quarte und grosser Sexte, heisst Tritonus mit grosser Terz, hat ihren Sitz auf der vierten Stufe der Leiter und wird mit  $\frac{+4}{+}$  oder  $\frac{+4}{3}$  beziffert. z. B.

Accord  $\frac{+4}{+}$   




Die dritte Umkehrung besteht aus grosser Secunde, reiner Quarte und kleiner Sexte, heisst grosser Secundae-cord und wird mit +2 beziffert. z. B.

Accord der +2 in beiden Tonarten angewendet.

**Von der verminderten Septime.**

Sie ist die Leitton-Septime des Molltons; befindet sich auf dem Leitton des Molltons und wird mit 7 beziffert. Sie besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte und verminderter Septime. z. B.

Verminderter Septimenaccord. 7

Die erste Umkehrung besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte und grosser Sexte, heisst grosser Sextaccord mit verminderter Quinte, wird mit  $\frac{6}{b}$  beziffert und befindet sich auf der zweiten Stufe der Tonart. z. B.

Accord  $\frac{6}{b}$

Die zweite Umkehrung besteht aus kleiner Terz, übermässiger Quarte und grosser Sexte, wird mit  $+4$  beziffert und befindet sich auf der vierten Stufe der Tonart. Dieser Accord heisst Tritonus mit kleiner Terz. z. B.

Accord  $+4$

Die dritte Umkehrung besteht aus übermässiger Secunde, übermässiger Quarte oder Tritonus und grosser Sexte, wird mit  $\frac{+4}{+2}$  oder  $\frac{6}{+4}$  beziffert, heisst übermässiger Secundaccord und befindet sich auf der sechsten Stufe der Tonart absteigend. z. B.  $+2$

Übermässiger Secundaccord.  $\frac{+4}{+2}$

**Von der grossen Septime.**

Die grosse Septime besteht aus grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime. Sie befindet sich auf der Tonika und auf der vierten Stufe der Durtonart und wird mit +7 beziffert. z. B.

Grosser Septimenaccord.

Die erste Umkehrung ist der kleine Quintsextaccord, besteht aus kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Sexte, befindet sich auf der dritten Stufe des Durtons und wird mit  $\frac{6}{5}$  beziffert. z. B.

$\frac{6}{5}$  Accord.

Die zweite Umkehrung ist der Terzquartsextaccord, befindet sich auf der fünften Stufe der Tonart, besteht aus grosser Terz, reiner Quarte und grosser Sexte und wird mit  $\frac{6}{4}$  beziffert. z. B.

Die dritte Umkehrung besteht aus kleiner Secunde, reiner Quarte und kleiner Sexte, heisst kleiner Secundaccord, befindet sich auf dem Leitton des Durtons wenn er absteigt oder syncopirt ist, und wird mit  $\frac{6}{2}$  beziffert. z. B.

Wir haben uns nun genugsam überzeugt, dass diese fünf Septimen einerlei Umkehrungen haben, und dass sie nur in der Veränderung der Intervalle von einander abweichen, aus denen sie zusammengesetzt sind. Also, die 1. Umkehrung einer Septime erzeugt einen  $\frac{6}{5}$  Accord, die Quinte mag rein oder vermindert, die Sexte gross oder klein sein, der Accord ist stets ein SEXTQUINT- oder QUINTSEXTACCORD. Die zweite Umkehrung erzeugt den Terzquartsextaccord, welcher bald ein LEITSEXTACCORD ist, bald ein TRITONUS mit grosser oder kleiner Terz. Die dritte Umkehrung ist ein SECUNDACCORD welcher, wenn die Quarte übermässig ist, ein TRITONUS wird. Der sechste Septimenaccord ist der übermässige Septimenaccord auf der Tonika. Dieser Accord, welcher nur die Verzögerung der Octave ist, kann nicht umgekehrt werden, weil er mit der kleinen Sexte gepaart ist, welche die Septime zum Steigen zwingt. Wir verweisen ihn unter die Vorhalts- oder Verzögerungsaccorde.

### Von den Vorhaltaccorden.

Die Vorhaltaccorde sind anzusehen wie kleine Noten, Vorschläge, und lassen sich manchmal sehr schwer beziffern. z. B.

### Von der Veränderung der Accorde.

Mozart hat in der Ouverture zu Don Juan eine der kühnsten und schönsten dieser Veränderungen angebracht, welche man kennt.

1. **Allegro.** *p* *cresc.*

2. **Andante.**

### Von dem Quartquintaccord.

Der Quartquintaccord ist der vollkommene Dreiklang, dessen Terz durch die Quarte verzögert wird. Er besteht aus drei Tönen, befindet sich auf der Dominante und Tonika, versieht in den vollkommenen Cadenzen die Stelle des  $\frac{6}{4}$  Accords und wird mit  $\frac{5}{4}$  oder  $\frac{4}{4}$  beziffert. Die Quarte und Quinte müssen rein sein. z. B.

Anm. Bei der Bezifferung der Quarte ist die Quinte mit inbegriffen.

Die erste Umkehrung besteht aus grosser Secunde und reiner Quinte. Sie wird mit  $\frac{5}{2}$  beziffert und befindet sich auf den syncopirten Noten des Basses an der Stelle des Secundaccords. Man nennt sie Secundquintaccord. z. B.

**Secundquintaccord.**

Die zweite Umkehrung besteht aus reiner Quarte und kleiner Septime, wird mit  $\frac{7}{4}$  beziffert und befindet sich auf der zweiten Stufe der Tonart. Man nennt sie Quartseptimenaccord. z. B.

**Quartseptimenaccord.**

Um eine Fortschreitung von  $\frac{5}{4}$  zu bewerkstelligen, muss der Bass nach Quinten steigen, oder nach Quarten fallen. Ich kann die Anwendung dieses Accords nicht genug empfehlen; seine Wirkung ist viel angenehmer und vorzüglicher als die des  $\frac{6}{4}$  Accords, an dessen Stelle er fast immer gesetzt werden kann, besonders in der vollkommenen Cadenz.

### Vom übermässigen Quintsextaccord. \*)

Wenige Autoren nehmen diesen Accord als Grundaccord an. Wir betrachten alle Accorde, welche sich umkehren, und deren Umkehrungen sich benutzen und beziffern lassen, als Grundaccorde. Es ist wenig wichtig, Systeme aufzustellen, welche die Theorie auf ein oder zwei Accorde reduciren, und welche durch mehr oder weniger specielle Beweise darthun, dass ihre Erfinder sich einbilden das Wahre zu besitzen. Die Schüler, im Allgemeinen wenig geschickt, das Falsche vom Rechten zu unterscheiden, verlieren sich in diesem undurchdringlichen Labyrinth, welches ihnen endlich nichts nützt. Die Hauptsache ist die Accordverwendung. Wir wollen daher alles annehmen, was es uns erleichtert, dieses Ziel zu erreichen, und unsere Gedanken nicht mit unnützen und verwirrenden Dingen beladen.

\*) Auf dem Leitton angewendet ist die Quinte vermindert, man muss sie folglich anzeigen. Beim Präludiren mache man viel Fortschreitungen mit diesem Accord.

Der übermässige Quintsextaccord besteht aus grosser Terz, reiner Quinte und übermässiger Sexte. Er hat seinen Sitz auf der zweiten Stufe der Tonart, wenn sie um einen halben Ton fällt, heisst übermässiger Quintsextaccord und wird mit  $+6/5$  beziffert. z. B.

Um die Quinten zu vermeiden, verfährt man so:

Schlecht.                      Gut.

Die erste Umkehrung besteht aus kleiner Terz, übermässiger Quarte und kleiner Sexte. Sie befindet sich auf der vierten Stufe der Tonart, wenn sie absteigt, heisst Tritonus mit kleiner Sexte und wird mit  $+6/4$  beziffert. z. B.

Tritonus mit kleiner Sexte.

Die zweite Umkehrung besteht aus übermässiger Secunde, reiner Quarte und grosser Sexte, heisst übermässiger Secundquartsextaccord, befindet sich auf der sechsten Stufe des Molltons, wenn er absteigt und wird mit  $+6/4$  beziffert. z. B.

Übermässiger Secundquartsextaccord.

Die dritte Umkehrung besteht aus verminderter Terz, verminderter Quinte und Septime, befindet sich auf dem Leitton, heisst verminderter Septimenaccord mit verminderter Terz und Quinte und wird mit  $7/5$  beziffert. z. B.

Die übermässige Sexte kann statt der Quinte die Quarte im Gefolge haben, was besser ist, weil dadurch die 2 Quinten vermieden werden. Man kann von ihr auch ohne Quarte und Quinte Gebrauch machen mit der grossen Terz und übermässigen Sexte. z. B.

Übermässige Sexte.

Die Umkehrungen dieses Accords sind ein wenig hart für das Ohr, und müssen mit viel Geschick angewendet werden, um es nicht zu beleidigen.

Die erste besteht aus übermässiger Quarte und kleiner Sexte, heisst Tritonus mit kleiner Sexte, befindet sich auf der dritten Stufe der Tonart, wenn sie absteigt, und wird mit  $+6/4$  beziffert.

Die zweite Umkehrung besteht aus verminderter Terz und verminderter Quinte, heisst verminderter Terzquintaccord, befindet sich auf der sechsten Stufe der Tonart, wenn sie aufsteigt und wird mit  $7/5$  beziffert.

### Von dem Nonenaccord.

Dieser Accord sollte den Vorhaltsaccorden zugetheilt werden, gleich den Accorden der Undecime und Terzdecime, weil er sich nicht regelmässig umkehren lässt; doch wegen seiner Wichtigkeit unter den dissonirenden Accorden und der sinureichen Weise, welcher man sich bedient, ihn unter verschiedenen Gestalten darzustellen, widmen wir ihm einen besondern Abschnitt. Der Nonenaccord ist nichts als ein Dominantseptimenaccord, welchem man eine Terz zugefügt hat, welche je nach der Tonart gross oder klein ist. Er hat seinen Sitz auf der Dominante und wird mit  $\frac{9}{7} +$  oder  $\frac{9}{7} +$  beziffert. Die None, als Vorhalt der Octave, darf nur diatonisch angewendet werden, wenn der Bass steigt, sonst würde man verdeckte Octaven machen, welche eben so fehlerhaft als wirkliche Octaven sind. z. B.



Um eine Nonenfortschreitung zu bewerkstelligen, muss der Bass in Secunden steigen und in Terzen fallen, oder eine Folge von vermiedenen Cadenzen machen. z. B.

Nonenfolge.



Dasselbe Beispiel in C moll veranlasst die kleine None.

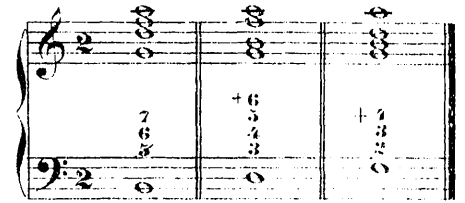


Nonenfolge.



In den Nonenfortschreitungen lässt man immer einige Noten weg, um die Wirkung angenehmer zu machen.

Versetzung des Nonenaccords.



Ann. Das Intervall der None muss sich stets in den Gattungen der Umkehrungen befinden, welche blosse Versetzungen sind, aber nicht wirkliche Umkehrungen, indem diese andere Accorde bilden. Dasselbe gilt für die Accorde der Undecime und Terzdecime, welche ebenfalls nicht umgekehrt werden können und nichts als Vorhalte sind.

### Von den Accorden der Undecime und Terzdecime.

Alle diese Accorde müssen vorbereitet werden.



Es ist schwer in diesen Accorden zu vermeiden zwei Quinten zu machen.

Das beste Mittel ist, eine Dissonanz nach der andern aufzulösen. Um die Wirkung dieser zwei Accorde weniger hart zu machen, muss man die Terz weglassen. Den Terzdecimenaccord sehe man nach in dem vierten Praeludium aus Cismoll meiner 24 Préludes dans tous les Tons. Eine Fortschreitung von diesen zwei Accorden zu machen, ist unmöglich, wegen ihrer Verwickelung; der Nonenaccord hingegen bietet eine Anzahl netter Combinationen, zumal, wenn man ihm den  $\frac{5}{4}$  Accord zugesellt. Siehe das folgende Beisp.

Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings.

**Veränderungen.**

1. Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings.

2. *Allo* Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings.

3. Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings.

4. Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings.

Musical score for a piano piece, showing a treble and bass staff with various chords and fingerings, including a *cresc.* marking.

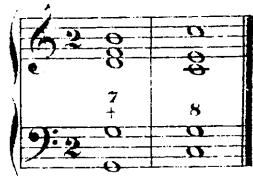
Man mache mehr von diesen Veränderungen und vereinige sie mit den obigen, wobei man auch moduliren und aus einem Tone in den andern gehen kann, Sorge jedoch in dem Tone zu schliessen in welchem angefangen wurde.

**Von den harmonischen Cadenzen.**

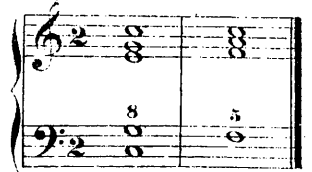
Harmonische Cadenz nennt man die Beendigung oder das Aufhören einer musikalischen Phrase. Es giebt deren fünf.

(Ausser den unterbrochenen oder unregelmässigen Cadenzen, welche sich auf Accordumkehrungen auflösen wie:

1. Die vollkommene Cadenz, wenn der Bass von der Dominante zur Tonika geht. z. B.



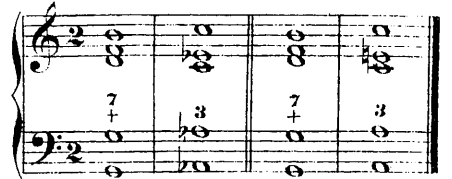
3. Die plagalische Cadenz, wenn der Bass von der Tonika zur Unterdominante geht. z. B.



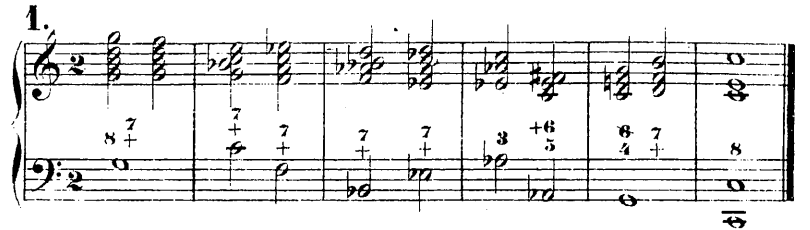
2. Die unvollkommene Cadenz, wenn der Bass von der Tonika zur Dominante geht. z. B.



4. Die Trugcadenz, wenn der Bass von der Dominante zur sechsten Stufe der Tonart geht. z. B.



5. Die vermiedene Cadenz, wenn der Bass, in der vollkommenen Cadenz, die Tonika zur neuen Dominante und eine Dominantseptimenfortschreitung macht. z. B.

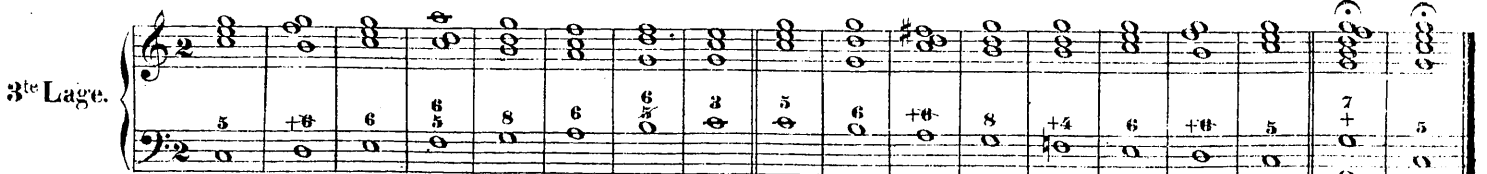
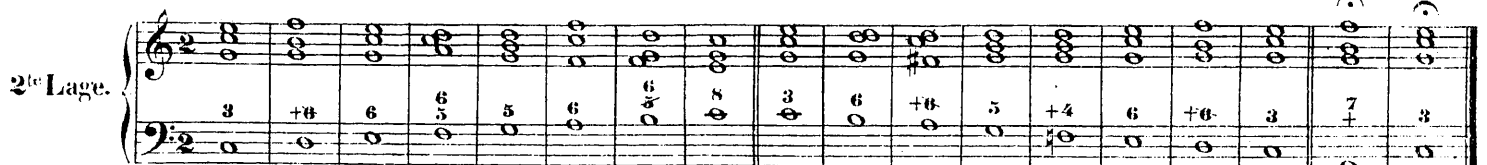
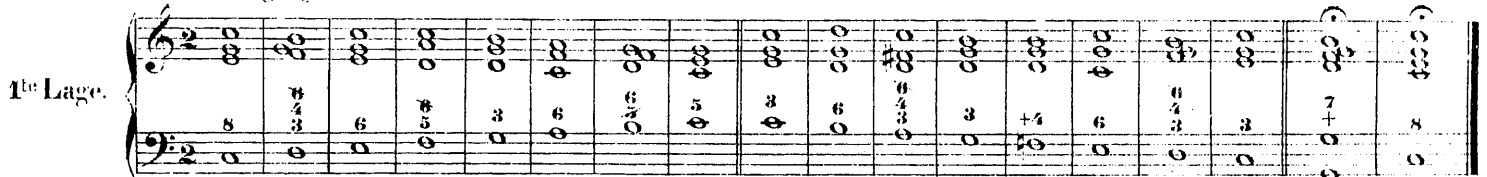


### Über die Begleitung der Tonleiter. (Octavengang.)

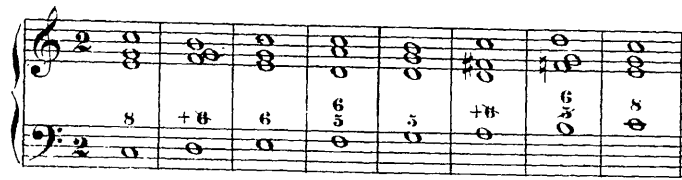
Die C Tonleiter theilt sich ihrem Tongehalte nach in zwei Hälften. Die vier ersten Stufen aufwärts, tragen das Kennzeichen des Tones C an sich, die fünfte G, das der Dominante, die sechste und die siebente als Leitton, führen uns zu dem ursprünglichen Ton C zurück. Im Absteigen hat der Einfluss der Dominante noch dieselbe Wirkung. Die vier ersten Stufen sind in G, welches darauf von dem natürlichen F aufgehoben wird, um nach dem Ton C zurückzuführen.

Octavengang.

Vollkommene Cadenz.



Anm. Ich habe es mir nie erklären können, warum man im aufsteigenden Durton in den Ton G nicht ausweicht, wie man es im Absteigen thut. Ich würde es sehr vorziehen. Siehe das folgende Beispiel.



Man führe diese Harmonisirung in allen Dur- und Molltonarten aus.

1<sup>te</sup> Lage. Molltonart. In der Octave.

2<sup>te</sup> Lage. In der Terz.

3<sup>te</sup> Lage. In der Quinte.

Möge es mir erlaubt sein, in der Molltonleiter ebenfalls eine kleine Aenderung anzubringen, welche die langweilige Eintönigkeit im Octavengange, wie *Albrechtsberger* und die Alten ihn uns gaben, beseitigen wird. z. B.

Neue Begleitung des Octavengangs.

Wir müssen hier noch verweilen, und über die Leiter soviel harmonische Combinationen, Imitationen und Modulationen machen, als man finden kann; anfangs als Harmoniker, indem wir alle uns bekannten Accorde anwenden, endlich als Pianist, indem wir unser Instrument geltend machen, welches, wenn es wohl behandelt wird, gewiss das erste ist in Hinsicht des Reichthums der Combinationen und der Zahl der Stimmen, welche es wiederzugeben vermag. Die Flügel von Pleyel und Erard sind sehr gesangvoll, wenn man die Finger nicht zu sehr hebt und eine gute Art des Anschlags hat.

Ein für allemal spreche man nicht von der Trockenheit des Piano, sie kommt nur von der Trockenheit der Pianisten her. Die grossen Pianos mit sieben Octaven sind auf eine entzückende Weise gesangvoll, wenn man zu singen weiss.

Gegenwärtige Harmonielehre wird viel dazu beitragen, bei denen, welche sie erstlich studiren, das Pianospiele zu verbessern, weil sie dadurch gewöhnt werden, mehrstimmig zu spielen und die gebundenen und syncopirten Noten zu halten.



Ich habe schliesslich einige Piano-Etuden folgen lassen, wegen der in ihnen enthaltenen Menge von Fortschreitungen, und um den Schülern als Muster zu dienen, füge ich ebenso einige Beispiele von Praeludien bei, welche mehr oder weniger entwickelt werden können. Ich empfehle überhaupt das Studium der bewundernswürdigen Praeludien von *Sebastian Bach* und meiner 24 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, eins meiner besten Werke.

### Veränderungen über die Leiter des Durtons.

1. Dreistimmig. (Aufsteigend.)

This exercise is in 2/2 time and consists of three staves. The top staff contains a single melodic line of eighth notes ascending from C4 to G5. The middle and bottom staves contain chords, with the bottom staff including fingering numbers (5, 6) for the left hand.

2. Vierstimmig.

This exercise is in 2/2 time and consists of four staves. It features a more complex texture with multiple voices in both hands, including some sixteenth-note patterns.

3. Fünfstimmig.  
*sempre cresc.*

This exercise is in 2/2 time and consists of five staves. It is marked *sempre cresc.* and features a dense texture with many notes in both hands, including some sixteenth-note patterns.

4. Vierstimmig.

This exercise is in 2/2 time and consists of four staves. It features a complex texture with many notes in both hands, including some sixteenth-note patterns.

5. Vierstimmig.

This exercise is in 2/2 time and consists of four staves. It features a complex texture with many notes in both hands, including some sixteenth-note patterns.

6. Ausführung.  
*All<sup>o</sup>*  
*fp* *cresc.*

This exercise is in 2/2 time and consists of four staves. It is marked *All<sup>o</sup>* and *fp* (fortissimo), and includes a *cresc.* (crescendo) marking. It features a complex texture with many notes in both hands, including some sixteenth-note patterns.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a complex sixteenth-note passage with slurs and ties. Bass clef contains a simpler accompaniment with some trills.

7. *Marcato.*

System 7: Treble clef continues the sixteenth-note passage. Bass clef has a trill in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

System 8: Treble clef continues the sixteenth-note passage. Bass clef has trills in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.

8. *non troppo All<sup>o</sup>*

System 9: Treble clef continues the sixteenth-note passage. Bass clef has a simple accompaniment.

9. *Risoluto.*

System 10: Treble clef continues the sixteenth-note passage. Bass clef has a simple accompaniment. *sp* and *cresc.* markings are present.

System 11: Treble clef continues the sixteenth-note passage. Bass clef has a simple accompaniment.

10. *Dreistimmig. (Absteigend.)*

System 12: Treble clef contains a simple melody. Bass clef contains a simple accompaniment. Fingerings are indicated below the notes.

Vierstimmig

11.

12.

13.

Legato.

14.

Brillante.

15.

15.

Presto.

15.

16. *ff* *Ped.* \*

*Ped.* \*

Chromatische Leiter.

17. *ff* *Presto.*

*ff*

Molto legato.

18. *p* *cresc.*

*cresc.*

Molltonleiter.

19.

Legatissimo.

20.

Musical score for measure 20. The right hand features a continuous, flowing melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

21.

Musical score for measure 21. The right hand includes trills (tr) and a crescendo marking. The left hand continues with quarter notes.

Presto.

22.

Musical score for measure 22. The right hand has a piano (p) dynamic and a rapid, ascending melodic line. The left hand has a few notes.

Musical score for measure 23. The right hand continues with a rapid, ascending melodic line. The left hand has a few notes.

Musical score for measure 24. The right hand continues with a rapid, ascending melodic line. The left hand has a few notes.

Musical score for measure 25. The right hand continues with a rapid, ascending melodic line. The left hand has a few notes.

### Beispiele um moduliren zu lernen.

Man muss so viel als möglich trachten, eine Verbindung in der Folge der Accorde zu erhalten, welche die entferntesten Modulationen hervorbringen. Das ist das einfachste Mittel. Ich nehme jedoch die unterbrochenen Cadenzen davon aus. Es folgt hier eine Reihe von Modulationen, wobei von dem Ton *C* ausgegangen wird.

*Um nach Cis dur zu gehen.*

First modulation example: *Um nach Cis dur zu gehen.* The score shows a sequence of chords in C major and C# major. Dynamics include *fp*, *cresc.*, *sp*, *Ped.*, *cresc.*, *f*, and *Ped.* with asterisks. The piece concludes with a *Ped.* mark.

*Nach Cis moll.*

*Nach Ces dur.*

Second modulation example: *Nach Cis moll.* and *Nach Ces dur.* The score shows a sequence of chords in C minor and C major. The tempo is marked *Moderato.*

*Nach Ces moll.*

*Nach Des dur.*

Third modulation example: *Nach Ces moll.* and *Nach Des dur.* The score shows a sequence of chords in C minor and D major. It includes a *Ped.* mark with an asterisk.

*Nach Des moll.*

*Nach D dur.*

Fourth modulation example: *Nach Des moll.* and *Nach D dur.* The score shows a sequence of chords in D minor and D major. It includes a *Ped.* mark with an asterisk.

*Nach D moll.*

*Nach H dur.*

Fifth modulation example: *Nach D moll.* and *Nach H dur.* The score shows a sequence of chords in D minor and E major. Dynamics include *f* and *Ped.* with an asterisk.

*Nach H moll.*

*Nach B dur.*

Sixth modulation example: *Nach H moll.* and *Nach B dur.* The score shows a sequence of chords in E minor and B major. Dynamics include *p* and *f*.

Nach B moll.

Nach Es dur.

Musical score for the first system, showing a transition from B minor to E major. The left hand features a 'rall.' marking.

Nach Es moll.

Nach E dur.

Musical score for the second system, showing a transition from E minor to E major. The left hand is marked 'p legato'.

Nach E moll.

Nach A dur.

Musical score for the third system, showing a transition from E minor to A major. The right hand is marked 'f'.

Nach A moll.

Nach F dur.

Musical score for the fourth system, showing a transition from A minor to F major. The left hand is marked 'f' and the right hand 'p'.

Nach E moll.

Nach F moll.

Musical score for the fifth system, showing a transition from E minor to F minor. The right hand is marked 'ff'.

Nach Fis dur.

Nach Fis moll.

Musical score for the sixth system, showing a transition from F# major to F# minor. The left hand is marked 'p' and the right hand 'f'.

Nach G dur.

Nach G moll.

Musical score for the seventh system, showing a transition from G major to G minor. The left hand is marked 'p' and the right hand 'f'.

*Nach Ges dur.*

*Nach Ges moll.*

Wenn unser junger Pianist sich mit allen diesen harmonischen Formeln wohl vertraut gemacht, sie auswendig wissen und deren selbst andere aufgefunden haben wird, füge er diesen einige Pianosätze zu, als diatonische oder chromatische Leitern, Leitern in Terzen oder Sexten, stets von einem Ende des Pianos zum andern, mache dabei mehrere vermiedene Cadenzen, um in den Ton des Stückes zurückzuführen, das er spielen will. Nach diesem System arbeitend, wird er in sehr kurzer Zeit Praeludien und selbst kleine, sehr erträgliche Improvisationen machen. Es sind besonders die Imitationen, welche er beständig üben muss, damit sie dem improvisirenden Pianisten endlich geläufig werden. Sie verleihen dem Gang der Stimmen ein beständiges Interesse und verhindern die Abschweifung, welche der Improvisation immer am gefährlichsten ist. *Mozart, Beethoven, Hummel, Woelfel, Moscheles, Mendelssohn, Camilla Pleyel* und *Chopin* sind die berühmtesten Improvisatoren, die es gegeben hat. Nachstehende Folge von Modulationen, von der verminderten Septime ausgehend, empfehle ich besonders der Aufmerksamkeit derjenigen, welche improvisiren und moduliren wollen.

**Modulation in alle Töne von der verminderten Septime aus.**

*Nach C dur oder moll.*

*Nach Cis moll.*

*Nach D dur.*

*Nach D moll*

*Nach E.*

*Nach Es.*

*Nach F dur.*

*Nach F moll.*

*Nach Fis moll.*

*Nach G.*

*Nach As.*

*Nach A dur.*



Nach B.

Alle letzten Accorde können sowohl dur als moll sein.

Nach H moll.

Modulationen durch den Secundaccord.

Nach C moll.

Nach Cis moll.

Nach Des dur.

Nach D moll.

Nach Es moll.

Nach E dur.

Nach F.

Nach Fis moll.

Nach G moll.

Nach A moll.

Nach B.

Nach H.

Nach C.

Aufgaben zum Praeludiren.

Nach gehöriger Durcharbeitung derselben ferne man sie weiter entwickeln und eine mit der andern verbinden.

Allegro.

2.

Presto.

3.

Vivace.

4.

Brillante.

5.

Allegro.

6. *f*

7.

Legato.

8. *f*

Presto.

9.

Presto.

10. *f* *cresc.*

11.

Allegro.

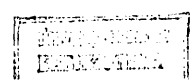
12. *fp* *cresc.*

Vivo.

13. *f*

14. *animato.* *cresc.*

*ff*



Allegro.

15.

legato.

Orgelpunkt auf der Dominante.

f

tr

Brillante.

16.

Molto Allegro.

17.

p

cresc.

Allegro.

Präludium I.

The musical score for 'Präludium I' is written in C major and 2/4 time. It consists of two systems of piano and bass clefs. The first system includes a grand staff with piano and bass clefs, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The second system continues the piece with a grand staff, including a section labeled 'Gang vollkommener Accorde.' in the bass clef. Dynamics include *sf* and *f*. The third system continues the piano part with *sf* and *f* dynamics. The fourth system features a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The fifth system includes a *ff* dynamic and a long note in the bass clef. The sixth system concludes the piece with a *ff* dynamic and a final chord. The page number 7978 is at the bottom center, and 'Sa bassa' is at the bottom right.

Anderes Muster eines Präludiums in A moll mit Imitationen und zwei Accordgängen.

Moderato.

Präludium 2.

*p*

*f*

*fp<sub>2</sub>*

*cresc.*

*tr.*

*accel. \*)*

*cresc.*

*f*

*ff*

*ff*

Piano mit sieben Octaven

*cong.*

\*) Die Präludien brauchen nicht streng im Takt gespielt zu werden.

Non troppo Allegro.

Präludium 3.

The musical score for Präludium 3 is written for piano and bass. It consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked 'Non troppo Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dimin.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), and *rall.* (rallentando). There are also articulation marks such as *sempre cresc.* and *1 1 1 2*. The piece concludes with a final *p* marking.



Animato.

Präludium 4.

Musical score for Präludium 4, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Animato.* and begins with a forte piano (*fp*) dynamic. The score includes dynamic markings such as *fp*, *cresc.*, *f*, *dimin.*, *p*, *ff*, and *ff*. Performance instructions include *Ped. \**, *Ped. tremolo \**, and *8va bassa*. The piece concludes with a *ff* dynamic.

Non troppo Allegro.

Präludium 5.

Musical score for Präludium 5, featuring piano and bass staves. The piece is marked *Non troppo Allegro.* and begins with a forte piano (*fp*) dynamic and a legato articulation (*legato*). Performance instructions include *Ped.* and *\**. The piece concludes with a *ff* dynamic.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many slurs and ties. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The instruction *cresc.* is written above the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The instruction *con espress.* is written above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more rhythmic melodic line. The instruction *Tempo I?* is written above the treble staff. The instruction *riten* is written above the bass staff, and *cresc.* is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with the melodic line. The bass clef staff has a more active accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues with the melodic line. The bass clef staff has a more active accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some slurs. The instruction *Ped.* is written above the treble staff, and *cresc.* is written below the treble staff. The system ends with a double bar line and a star symbol.

Non troppo Allegro.

Präludium 6.

The first system of the piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of sixteenth-note runs. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note runs. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo).

Tempo I?

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff features a series of eighth-note patterns. Dynamic markings include *f* (forte).

Tempo I?

The third system continues the piece with two staves. The treble staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff features a series of eighth-note patterns. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *riten.* (ritardando).

accelerando e

The fourth system continues the piece with two staves. The treble staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff features a series of eighth-note patterns. Dynamic markings include *Ped.* (pedal) and *accelerando e* (accelerando e).

cresc.

The fifth system continues the piece with two staves. The treble staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass staff features a series of eighth-note patterns. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *Ped.* (pedal).

First system of musical notation. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The left hand provides a steady accompaniment. Performance markings include *accel.* and *cresc.*

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate patterns. The left hand has a more active role. Performance markings include *f*, *Red.*, and asterisks.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *if riten.*, *Red.*, *con espress.*, and *cresc.*

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *riten.*, *cresc.*, and *accel.*

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *ff*, *riten.*, *morendo.*, and *Red.\**. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Allegro.

Präludium 7.

The musical score for Präludium 7 is written for piano and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro.' and the key signature has two flats. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The right hand plays a rapid sixteenth-note pattern, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *dimin.* (diminuendo). The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The third system includes performance instructions for the left hand: *Ped.* (pedal) and *Ped. cresc.* (pedal crescendo), both marked with an asterisk (\*). The fourth system features a *f* dynamic. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

The first system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*sp*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff (bass clef) features a complex rhythmic pattern with fingerings (1, 2, 3, 2, 1, 2, 1) and a *f* (forte) dynamic. A large slur encompasses the entire system.

The second system continues with two staves. The upper staff has a *sp* dynamic and a *dimin.* (diminuendo) marking. The lower staff has a *f* dynamic and includes several *Ped.* (pedal) markings, some with asterisks. Fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) are present in the upper staff.

The third system consists of two staves. The upper staff has a *ff* (fortissimo) dynamic. The lower staff has a *f* dynamic and includes several *Ped.* markings with asterisks.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a *f* dynamic. The lower staff has a *ff* dynamic and includes several *Ped.* markings with asterisks.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a *cresc.* marking. The lower staff has *f* and *ff* dynamics. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Molto legato.

Präludium 8.

The musical score for Präludium 8 is written for piano and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Molto legato". The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a pedaling instruction (*Ped.*). The first system includes a dynamic marking of *p* and a pedaling instruction. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a pedaling instruction. The third system includes a forte (*f*) dynamic and a pedaling instruction. The fourth system includes a forte (*f*) dynamic and a pedaling instruction. The fifth system includes a forte (*f*) dynamic and a pedaling instruction. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and asterisks, indicating specific performance techniques and articulation.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a long slur and a fermata. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Pedal markings 'Ped.' are placed above the treble staff and below the bass staff, with asterisks indicating pedal changes. Dynamics include *ff* and *smorz.*

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. Pedal markings and asterisks are present. The dynamic *f* is indicated at the beginning.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a more active accompaniment. Pedal markings and asterisks are used. The dynamic *cresc.* is written above the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a harmonic accompaniment. Pedal markings and asterisks are present. The dynamic *ff* is written above the treble staff, and *cresc.* is written above the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a harmonic accompaniment. Pedal markings and asterisks are present. The dynamic *ff* is written above the treble staff, and *Ped.* is written below the bass staff.



*Agitato.*

Präludium 9.

*f legatissimo*

*f*

*f* *dimin.* *p*

*cresc.*

*f* *dimin.* *p espressivo.*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a supporting line. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a complex rhythmic pattern with a *5 5* fingering indication. Bass staff provides harmonic support. A *sp* marking is present in the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the supporting line. A *dimin.* marking is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the supporting line. A *Ped.* marking is present in the bass staff, followed by *cresc.* and *ff* markings.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the supporting line. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the supporting line. Multiple *Ped.* markings are present in the bass staff, along with *ff*, *rull.*, and *Ped.\** markings.

Einfache Fuge, um deren Bau desto begreiflicher zu machen.

Allegro.

Riposta.

Fuga.

Tema.

*p*

*p*

The first system of the fugue. The bass clef part (left) contains the initial theme, marked *p*. The treble clef part (right) contains the first imitator, marked *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The bass clef part has a *Tema.* label below it. The treble clef part has a *Riposta.* label above it. The *p* dynamic is written above the first measure of the bass clef, and the *f* dynamic is written above the first measure of the treble clef.

The second system of the fugue. The treble clef part (left) contains the second imitator, marked *imitazione.*. The bass clef part (right) contains the first imitator. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The *imitazione.* label is written above the first measure of the treble clef. The bass clef part has a *Tema.* label below it.

The third system of the fugue. The treble clef part (left) contains the third imitator, marked *semi stretta.*. The bass clef part (right) contains the first imitator. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The *semi stretta.* label is written above the first measure of the treble clef. The bass clef part has a *Tema.* label below it. The *ff* dynamic is written above the first measure of the bass clef.

The fourth system of the fugue. The treble clef part (left) contains the fourth imitator, marked *f*. The bass clef part (right) contains the first imitator. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The *f* dynamic is written above the first measure of the treble clef. The bass clef part has a *Tema.* label below it.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *dimin.*, *p*. Performance markings: *Red.*, \*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *f*, *cresc.*. Performance markings: *Red.*, \*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *f*, *ff*. Performance markings: *Stretta.*, *Red.*, \*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *ff*. Performance markings: \*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*. Performance markings: *Red.*, \*.

Presto, molto legato.

Toccata.  
von Paradies.

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*fp*) dynamic. The third system continues with a *cresc.* marking. The fourth system includes a *f* dynamic. The fifth system features a *cresc.* marking. The sixth system includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The seventh system includes a *fp* dynamic and contains fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages and a strong sense of forward motion.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The system concludes with a first ending marked with a fermata and a first ending bracket, with a second ending indicated by a '2'.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand has a more active bass line. The system ends with a fermata and a first ending bracket, with a second ending indicated by a '2'.

Third system of musical notation. The right hand features a more complex chordal texture. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking and the instruction *molto stacc.* (very staccato).

Fourth system of musical notation. The right hand plays a continuous stream of eighth-note chords, marked *legatissimo.* (legatissimo). The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with eighth-note chords, marked *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). The left hand has a simple accompaniment. The system ends with a fermata.

Sixth system of musical notation. The right hand plays eighth-note chords with some slurs. The left hand has a more active bass line with some triplets. The system ends with a fermata.

Seventh system of musical notation. The right hand plays eighth-note chords, marked *p* (piano). The left hand has a simple accompaniment. The system ends with a fermata.

Non troppo Allegro.

Toccata.

The musical score is written for a single instrument, likely a harpsichord or spinet, in a 2/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is titled "Toccata" and is marked "Non troppo Allegro." The score is divided into six systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef staff containing a whole rest and a bass clef staff with a series of eighth notes and sixteenth notes, including fingerings like 4, 2, 1 and 2, 1. The second system continues with similar rhythmic patterns. The third system introduces a dynamic marking of *p* (piano) and features more complex rhythmic figures. The fourth system includes a sequence of notes numbered 1 through 5, possibly indicating a scale or a specific fingering exercise. The fifth system continues with intricate rhythmic patterns. The sixth and final system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a final cadence. The score is rich in detail, with many slurs, accents, and specific fingering instructions throughout.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef part has a simpler accompaniment with some rests. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a trill (*tr*) at the end. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present, and the instruction *con grazia.* is written above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a trill (*tr*) at the end. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 4, 2, 1 and 1, 3, 4 indicated.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The treble line has a melodic line with a trill (tr) in the final measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. The bass line maintains its rhythmic complexity, while the treble line features a melodic line with a trill (tr) in the final measure.

Third system of musical notation, including dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. The treble line contains fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents. The bass line has a simpler accompaniment.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *cresc.* and *sempre f*. The treble line has a melodic line with slurs and accents. The bass line has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, including dynamic marking *ff* and pedal markings *Ped.* with asterisks. The treble line has a melodic line with slurs and accents. The bass line has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings *ff* and *cresc.*, and pedal markings *Ped.* with asterisks. The treble line has a melodic line with slurs and accents. The bass line has a rhythmic accompaniment.