



Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft

Basic Library for Musicology

Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider



SIMON SECHTER

DIE GRUNDSÄTZE
DER MUSIKALISCHEN
KOMPOSITION

3 BÄNDE IN EINEM BAND:

DIE RICHTIGE FOLGE DER
GRUNDHARMONIEN

VON DEN GESETZEN
DES TAKTES

VOM DREI- UND ZWEI-
STIMMIGEN SATZE

Mit einer Einleitung zum

E-Book von

Marc Rigaudière

Simon Sechter

Die Grundsätze der musikalischen Komposition

3 Bände

[Erste Abtheilung]

Die richtige Folge der Grundharmonien,
oder vom Fundamentalbass und dessen
Umkehrungen und Stellvertretern

Zweite Abtheilung

Von den Gesetzen des Taktes
Vom einstimmigen Satze
Die Kunst zu einer gegebenen Melodie
die Harmonie zu finden

Dritte Abtheilung

Vom drei- und zweistimmigen Satze
Rhythmische Entwürfe
Vom strengen Satze mit Andeutungen des freien Satzes
Vom doppelten Contrapunkte

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Marc Rigaudière



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2015

Das E-Book beruht auf:
Simon Sechter
Die Grundsätze der musikalischen Komposition
Leipzig 1853-1854
VIII, 224; VIII, 392; XII, 356 S.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-
Anhalt zugrunde. Sign: Ha 38: SE - 1853/1(1), 1853/1(2), 1853/1(3).

Die Qualität der Digitalisierung entspricht der der Vorlage.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigun-
gen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2015
Digitalisiert von www.imageWare.de, Bonn
www.olms.de
978-3-487-42109-4

OLMS ONLINE MUSIK

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology
Herausgegeben von / Edited by
Herbert Schneider

Einleitung zum E-Book

von

Marc Rigaudière

Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition von Simon Sechter, k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien*, 3 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1853-1854.

Band I: *Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, 1853 ([II], 224 S.).

Die zusätzliche Angabe „*Erste Abtheilung*“ zu Beginn des Bandes (*Die richtige Folge...*) wurde offenbar erst in den späteren Ausgaben zusammen mit einem Generaltitel (*Die Grundsätze*) eingefügt.

Band II: *Von den Gesetzen des Taktes in der Musik. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. Drei Abhandlungen. Als Fortsetzung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien von Simon Sechter*, 1854 (VIII, 392 S.).

Auf dem Generaltitel zu lesen: *Zweite Abtheilung. Von den Gesetzen des Taktes in der Musik. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden.*

Band III: *Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. Vier Abhandlungen von Simon Sechter, 1854 (XII, 356 S.).*

Auf dem Generaltitel zu lesen: *Dritte Abtheilung. Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte.*

Einführung

Sechters in den drei Bänden der *Grundsätze der musikalischen Komposition* niedergelegte Musiktheorie gab Anlass zu zahlreichen Publikationen. Die Berühmtheit, die dieser Theoretiker zu Lebzeiten genoss, trug ebenso wie die Verbindung seines Namens mit denen Franz Schuberts und Anton Bruckners zweifellos wesentlich dazu bei. Die Beschäftigung der Musikwissenschaftler unserer Zeit mit der Theorie Sechters erscheint fast unverhältnismäßig, denn diese besteht aus der Kodifizierung einer praktischen Lehre, die aus diesem Blickwinkel an die Theorie Ernst Friedrich Richters erinnert. Die in ihr angelegten Möglichkeiten sowohl an spekulativen Einsichten als auch an Ansätzen zur analytischen Anwendung sind relativ beschränkt. Darüber hinaus ist das theoretische Konzept rückwärts gewandt oder sogar fortschrittsfeindlich, denn es ist mit einer bedingungslosen Verteidigung des strengen Satzes zu einer Zeit verbunden, als dessen Anwendungsbereiche bereits erheblich eingeschränkt waren. Dadurch dass er die von ihm gelehrtten Regeln beim eigenen Komponieren anwendete, konnte Sechter zwar ein umfangreiches Werk vorlegen, aber es stand in vollkommener Diskrepanz zu seiner Epoche. Auch konnte er sich damit nicht als „wirklicher Komponist“ etablieren.

Die ersten ernsthaften Arbeiten über Sechter wurden von deutschen Forschern vorgelegt.¹ Englische Forscher zeigten seit 1980 ein gewisses Interesse für Sechter,² das noch immer existiert;³ es ist nicht auszuschließen, dass dies zumindest teilweise eine Nebenwirkung der Beschäftigung mit Schenkers Theorie ist, so etwa bei Robert P. Morgan, für den die Theorie Sechters als bedeutsame Etappe der Geschichte der auf dem Grundsatz der Reduktion basierenden Theorie gilt.⁴ Andererseits erscheint es als wahrscheinlich, dass Sechter die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaftler eher aus symbolischen als auch aus im eigentlichen Sinn sachlichen Gründen auf sich gezogen hat: Man sah dort eine eigentliche Manifestation der „Stufentheorie“,⁵ die man bald fast systematisch zur Funktionstheorie Riemanns in Gegensatz brachte. Außerdem wurde sie als typische Wiener Theorie angesehen,⁶ die man den deutschen theoretischen Konzepten entgegenstellte. Die Wiener Theorietradi-

¹ Walter Zeleny, *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter*, Tutzing, Hans Schneider 1979 (auf der Grundlage seiner Dissertation, Wien 1938).

² Das einflussreichste Buch dieser Zeit verfasste Robert Wason, *Viennese harmonic theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press 1985.

³ Siehe etwa die jüngste Arbeit von Frederick Stocken, *Simon Sechter's fundamental-bass theory and its influence on the music of Anton Bruckner*, Lewiston (N.Y.), Edwin Mellen Press 2009.

⁴ Robert P. Morgan, „Schenker and the theoretical tradition: the concept of musical reduction“, in: *College music symposium*, 18 (1978), S. 72-96, zitiert von William Earl Caplin, „Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter“, in: *Music theory spectrum*, 2 (1980), S. 85, zitiert.

⁵ David W. Bernstein, „Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy“, in: Thomas Christensen, *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge, Cambridge University Press 2006, S. 788.

⁶ Wason, *Viennese harmonic theory*.

tion zog von dem Augenblick an die Aufmerksamkeit stärker auf sich, als man zu erkennen begann, dass sie in den theoretischen Konzepten Schönbergs und Schenkers ihren Höhepunkt erreichte.⁷

Biographie

Die biographischen Quellen zu Sechter sind relativ spärlich⁸ und darin liegen weitgehend immer wieder die gleichen Informationen vor, in denen nur die Chronologie betreffende Details voneinander abweichen.

Simon Sechter erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei Johann Nepomuk Maxandt (1750-1838) in Friedberg, seinem Geburtsort in Böhmen: er studierte Gesang, Geige, Flöte und später Klavier.⁹ Er diente als Schulgehilfe in verschiedenen Kirchen Oberösterreichs. 1803 schrieb er sich in der Normalschule in Linz ein. 1804 ließ er sich in Wien nieder, wo er verschiedene Lehrämter ausübte. Er setzte sein Studium bei Leopold A. Koželuh (Klavier) und einem vermutlichen Schüler Albrechtsbergers fort, genannt Hartmann (Kontrapunkt), von dem bisher jegliche biographischen Angaben fehlen. Sechter war von 1808 an als Privatlehrer tätig. Im Jahre 1809 verlor er zur Zeit der französischen Besetzung Wiens die Grundlage seines Lebensunterhalts.¹⁰ Er musste sich nach einer neuen Beschäftigung umsehen und wurde Lehrer am Blindenerziehungsinstitut.¹¹ 1824 wurde er zweiter Hoforganist, ein Jahr später Organist,

⁷ Bernstein, „Nineteenth-century harmonic theory“, S. 788.

⁸ Eine wichtige Quelle ist der Artikel von Constant Ritter von Wurzbach, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 33 (1877), S. 250-261.

⁹ *Neue freie Presse*, 11.8.1867, S. [6].

¹⁰ Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, S. 251.

¹¹ Von 1810 an nach ebd., S. 251; nach der *Neuen freien Presse* von 1811 ab; nach Zeleny, *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems*, S. 26, von 1812 ab.

eine Anstellung, die er bis 1863 innehatte. Während zehn Jahren war er auch Klavierlehrer der „Hofsängerknaben“, und 1851 wurde er als Lehrer für Generalbass und Kontrapunkt ans Wiener Konservatorium berufen.

Bekanntlich hatte Sechter viele Schüler, darunter Gustav Nottebohm, Selmar Bagge, Gottfried Preyer, Sigismund Thalberg, Karl Mayrberger, Anton Bruckner. Bruckner war sein „eifrigster Schüler“¹² und zugleich derjenige, zu dem er die engsten persönlichen Beziehungen unterhielt.

Die theoretischen Quellen der Grundsätze

Obwohl Sechter bei verschiedenen Lehrern gelernt hat, war er doch zum großen Teil Autodidakt. In Sechters Tagebuch befindet sich die Liste der Werke, die er studiert hat und die seit Constant Ritter von Wurzbach immer wieder ausführlich zitiert wird.

„Lehrbücher, die ich studierte, sind: Marpurg’s Abhandlung von der Fuge, dessen Harmonielehre und dessen Temperatur; Kirnberger’s Kunst des reinen Satzes, dessen wahre Grundsätze der Harmonie; Emanuel Bach’s Lehre vom Accompagnement; Albrechtsberger’s Generalbaß- und Compositionslehre; Matthison’s vollkommener Capellmeister; Türk’s Generalbaßlehre. In neuerer Zeit las ich auch Gottfried Weber’s Theorie, die Compositionslehre von Reicha, auch ein Paar Theile vom System des Herrn Marx aus Berlin und noch einige andere kleine Lehrbücher. Daß ich auch Riepel’s Werke gelesen, hätte ich bald vergessen“¹³.

¹² Anton Bruckner, *Briefe, Band 1, 1858-1886*, hrsg. von Andrea Harrandt und Otto Schneider, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1998 S. 17: „Ich fühle mich gedrungen Ihnen zu sagen, daß ich noch gar keinen fleißigeren Schüler hatte als Sie“ (1860).

¹³ Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, S. 260-261.

Offenbar zog Sechter theoretische Werke des 18. Jahrhunderts denen seines Jahrhunderts weit vor. Von den zitierten Schriften erschien ihm die *Abhandlung* von Marpurg besonders wichtig und seinen eigenen theoretischen Vorstellungen am nächsten liegend, denn 1843 brachte er eine revidierte Fassung davon heraus. Wie schon Bagge 1867 bemerkte¹⁴ und R. Wason genauer nachgewiesen hat, hatte jedoch Kirnberger den größten Einfluss auf Sechter.¹⁵ Wenn auch einige wesentliche Aspekte der Theorie harmonischer Fortschreitungen auf der Tradition Rameaus beruhen, so hat Sechter Rameau niemals selbst studiert, denn was er von dessen Ideen kannte, beruhte allein auf dem, was sich deutsche Theoretiker, darunter Kirnberger, angeeignet hatten.

Geschichte des Werkes

Der erste Band der *Grundsätze* erschien im gleichen Jahr 1853 wie das *Lehrbuch der Harmonie* von Ernst Friedrich Richter (siehe das Vorwort Rigaudières zu Richters *Lehrbuch*, ersch. in derselben Verlagsreihe) und *Die Natur der Harmonik und der Metrik* von Moritz Hauptmann, beide beim gleichen Verleger, Breitkopf & Härtel. Wenn die *Grundsätze* auf Grund ihrer praktischen Orientierung eher dem konkurrierenden Werk Richters nahestehen, so unterscheiden sie sich doch durch eine sehr verschiedene pädagogische Methode. Während Sechter einen langsamen, durch die systematische Wiederholung gekennzeichneten Weg beschreitet, wählte Richter ein rascheres und auf die wesentlichen Punkte der Harmonik konzentriertes Verfahren.

¹⁴ Selmar Bagge, „Simon Sechter. Nekrolog von S. Bagge“, in: *LamZ*, II/39 (25. September 1867), S. 313: „Sechter’s System, auf dem Grund von Kirnberger weiter geführt, ist von einer Einfachheit, Klarheit und Consequenz, die ihres Gleichen suchen.“

¹⁵ Wason, *Viennese harmonic theory*, S. 63.

Berücksichtigt man die Tatsache, dass keiner der drei Bände Sechters eine zweite Auflage erreichte, ist daraus zu schließen, dass sie nicht den Erfolg des *Lehrbuchs* Richters hatten. Vom ersten Band gab es offenbar einen nicht datierten Neudruck, denn wie zuvor gezeigt, enthalten nicht alle Exemplare diesen Generaltitel. Die Editions-geschichte dieser Bände hat Walter Zeleny dargelegt: Wie die Korrespondenz Sechters mit seinem Verleger zeigt, erschien der erste Band in einer Auflage von 1500 Exemplaren. Sechter hatte 2000 verlangt, aber der Verleger hatte auf Grund der von Sechter geschätzten großen Seitenzahl (22 oder 23 Druckbögen) nur 1000 akzeptiert. Über die endgültige Auflagenhöhe wurde erst entschieden, als der Verleger feststellte, dass der Satz nur 15 Druckbögen ergab. Es ist auch bekannt, dass Sechter für die Bände II und III den Untertitel „in drei Abhandlungen“ bzw. „in vier Abhandlungen“ verlangte. Die Untertitel weisen also darauf hin, dass es sich um mehrbändige Werke mit verschiedenen Abhandlungen handelte.

Die *Grundsätze* unterscheiden sich auch bezüglich der Übersetzungen vom *Lehrbuch* Richters, denn während das *Lehrbuch* vielfach übersetzt wurde, trifft dies nur für den ersten Band der *Grundsätze* zu, der nur ins Englische übertragen wurde.¹⁶ Außerdem handelt es sich mehr um eine freie Adaptation als um eine getreue Übersetzung, wie eine Anmerkung auf dem Titelblatt erahnen lässt: „the whole compiled and adapted for popular use / By C. C. Müller“. In der Tat veränderte der Übersetzer den Aufbau des Werkes erheblich, denn einige Abschnitte werden kurz zusammengefasst, andere an anderer Stelle eingeordnet.

¹⁶ Carl Christian Müller, *The correct order of fundamental harmonies: a treatise on fundamental basses, and their inversions and substitutes*, New York, WM. A. Pond & Co. 1871.

Die Theorie

Sechters Theorie enthält keinerlei Ansätze spekulativer bzw. philosophischer Natur. Eduard Hanslick verglich in seiner eher positiven Rezension in der *Wiener Zeitung* Sechter mit Moritz Hauptmann:

„Von unserem Standpunkt wünschten wir, es hätte der Herr Verfasser nicht so auffallend jede allgemeine Erörterung gemieden, welche doch bei wichtigen Materien wie es die Bedeutung des *Taktes* für die Musik, das Verhältniß der Harmonie zur Melodie u. A. sind, erwünscht, ja manchmal nothwendig erscheint. Herr Sechter wollte die rein praktische Seite einer im Detail möglichst ausführlichen Instruktion so konsequent festhalten, daß er verschmähte, seine Theorien auch nur aus einem mittleren philosophischen Standpunkt zu beleuchten. Ein merkwürdiger Kontrast zu der etwa gleichzeitig erschienenen Theorie M. *Hauptmann's*, die alle musikalischen Regeln dialektisch aus *Hegel's*chen Kategorien entwickelt.“¹⁷

Sechters Lehrsystem beruht zum großen Teil auf der genauen und systematischen Beschreibung von Erscheinungen. Dabei kommen darin nur wenige synthetische Grundsätze vor, die zu verallgemeinern sind. Meist spielt Sechter, ausgehend von einem Ausgangssatz, alle dabei anfallenden und möglichen Fälle durch, ohne sie auf ein einziges Prinzip zurückzuführen. Diese Art der Darstellung ergibt vermutlich ein ziemlich genaues Bild vom mündlichen Unterricht Sechters, wie S. Bagge bezeugt:

„Es genügte ihm nicht, dass die Fundamental-Lehre, die Lehre von der Folge der Grundharmonien, vollständig durchgearbeitet wurde, es mussten ausserdem noch alle möglichen Fälle von Vorbereitung und Auflösung *aller* Quartsext- und Septimen- Harmonie sammt den Umkehrungen in ihrem Verhältniss zu jener Lehre der Fundamental-

¹⁷ *Wiener Zeitung* vom 21. August 1854, Beilage, *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 34, S. 224.

folge aufgestellt und jedes Beispiel dann cadenzmässig zu Ende geführt werden: Sechter schenkte auch nicht *eines!* War das alles in C-dur absolviert, dann wurde A-moll aufgenommen und *Alles* was in Dur geschrieben war, nochmals in Moll, nämlich mit Beobachtung der hier vorkommenden Modificationen, die allerdings wissenschaftlich von Belang sind, durchgeführt.“¹⁸

Ein Beispiel für typische Wiederholungen der Methode Sechters befindet sich im ersten Abschnitt des ersten Bandes, wo er die Modulationen außerhalb der Modulationswege des Kreises der verwandten Tonleitern aufzeigt.¹⁹ Alle Fälle bis zur siebten „rechten“ und „linken“ Modulationsstufe werden durchgespielt; das Gleiche dann für den Moll-Modus. Zu keiner Zeit versucht Sechter, eine allgemeine Regel zu formulieren, die dann auf eine geringere Anzahl von Beispielen angewendet werden könnte.

Erzeugung der Akkorde

In seiner Theorie der Harmonik im strengen Sinn fehlt bei Sechter eine eigentliche Theorie der Akkorderzeugung. Das ist zwar im 19. Jahrhundert keine Seltenheit, aber es ist umso erstaunlicher im Fall einer Theorie, in der die Anzahl der fundamentalen Intervallfortschreitungen beschränkt bzw. streng geregelt ist. Sechter hätte wie Rameau versuchen können, eine Verbindung zwischen der Wahl von Quinte und Terz als einzige bei harmonischen Fortschreitungen verwendbare Intervalle und dem Bau des „natürlichen Akkords“ herzustellen, aber wie bereits gesagt, war ihm jegliche Art theoretischer Spekulation fremd.

Definition des akustischen Systems

Sechter ist jedoch gezwungen, die Frage des akustischen Systems zu klären, für das seine Theorie Geltung hat, denn

¹⁸ Bagge, „Simon Sechter. Nekrolog von S. Bagge“, S. 313.

¹⁹ *Die Grundsätze* I, 3. Teil, § 6 und 7 (S. 108-115).

das akustische System hat große Auswirkungen auf die harmonischen Fortschreitungen und die Stimmführung. Auch hier verweigert er einen weitergehenden theoretischen Ansatz und vermeidet jegliches spezifische Vokabular der Akustik, das von den Theoretikern seiner Zeit verwendet wird. Außerdem definiert er weder die Intervalle seines Systems noch die Proportionen, auch nicht durch Logarithmen, die er durch seine Lektüre der *Temperatur* Marpurgs gekannt haben muss. Das Wenige, das Sechter zum Dur-Modus ausführt, befindet sich auf S. 51 von Band I: Er billigt nicht nur der Oberquinte (g) und der Unterquinte (f) des Ausgangstons (c) den Status reiner Intervalle zu, sondern auch der zweiten Oberquinte (d). Die fehlenden diatonischen Töne ergeben sich als reine Terzen von f, c und g aus, d. h. die Quinte d-a ist nicht rein, denn ihr fehlt „1/9tel des Tons“.²⁰ Auch die Terz d-f ist zu klein. Es handelt sich bei ihr um die pythagoräische Terz (32:27), und die Quinte d-a hat das Verhältnis 40:27.

Für den Moll-Modus befinden sich die Angaben an anderer Stelle des Werks:²¹ Die ziemlich überraschende Idee besteht darin, die gleiche Stimmung wie in C-Dur als Ausgangspunkt zu verwenden, d. h. Sechter behält alle Proportionen bei, die man bei a-Moll wieder verwenden kann. Dabei ist es aber notwendig, das d um „1/9tel des Tons“ zu erniedrigen, um eine reine vierte Stufe zu erhalten; der Durdreiklang der VII. Stufe ist daher kein reiner Durdreiklang. Sechter erwähnt, die Töne gis und fis seien notwendig, um die Durdreiklänge der V. und IV. Stufe zu erhalten, ohne jedoch genau anzugeben, wie die Töne zu stimmen sind. Fis scheint als reine Oberterz des um das synthetische Komma erniedrigten d (d_{-1}) zu stimmen zu sein, da Sechter schreibt, die Quinte h-fis sei nicht rein. Ebenso scheint gis als reine Terz von e gemeint zu sein. Um sich Sechters System vereinfacht vorzustellen, ist es leichter, sich d über einem b

²⁰ Es handelt sich um das syntonische Komma (81/80).

²¹ *Die Grundsätze* I, S. 69 („Anmerkung“) et II, S. 198.

vorzustellen (nicht wirklich im System vorhanden, sondern nur vorgestellt zur Berechnung der Stimmung), die zweite Unterquinte des Ausgangstons c, wie in der nachfolgenden Tabelle. Es bleibt anzumerken, dass Sechter das pythagoräische (d_0) in Moll nicht benutzt.

-2	Fis	-	Gis	-	-
-1	D	A	E	H	-
0	[B]	F	C	G	\mathfrak{D}^{22}

Die sich daraus ergebende Leiter mit den beiden beweglichen Stufen (f-fis und g-gis) ist dem Folgenden zu entnehmen:

C	D	E	F	Fis	G	Gis	A	H	C
1	10/9	5/4	4/3	25/18	3/2	25/16	5/3	15/8	2

Harmonische Fortschreitungen

Sechters Theorie der Fortschreitungen gehört zu der Familie, die man als Theorie der „Intervalle“²³ bezeichnen kann: Man beschränkt von vorne herein die möglichen Fortschreitungen, abhängig von den Fundamentalschritten des Basses. In dieser Hinsicht steht Sechters Theorie im Gegensatz zu den Theorien von Gottfried Weber und Johann Christian Hauff, in denen im Grundsatz alle Fortschreitungen möglich sind.

Sechter beginnt mit der Hierarchisierung der Hauptstufen I, V und IV. Die Akkorde I und V wie auch I und IV stehen in Wechselwirkung, wodurch der Quintbeziehung die Priorität zukommt. Die wichtigste Fortschreitung ist der „Schlußfall“ V7-I oder V5-I. Ebenso befriedigend ist die Fortschreitung

²² Das durchgestrichene D bedeutet, dass es nicht verwendet wird.

²³ Marc Rigaudière, *La théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Société française de musicologie, 2009, S. 76-91.

in der Terz abwärts. Dagegen ist die Wertigkeit der Fortschreitung Quint- oder Terz-aufwärts abhängig von der Autonomie der beteiligten Akkorde: der erste Akkord darf keine Auflösung erfordern, der zweite keine Vorbereitung. Hinsichtlich der zweiten Bedingung ist zu berücksichtigen, dass Sechter die Quinte des Dreiklangs der zweiten Stufe als dissonant ansieht (vgl. dazu oben). Wie aus der nachstehenden Tabelle zu ersehen ist, stellt sich eine Reihe von Fortschreitungen als unmöglich heraus.

fehlerhafte Fortschreitung	Begründung
VII-IV	die verminderte Quinte der VII. Stufe wird nicht aufgelöst (sie wird zu Konsonanz)
VII-II	die verminderte Quinte der VII. Stufe wird nicht aufgelöst (sie wird zu Konsonanz)
II-VI	die unreine Quinte der II. Stufe wird nicht aufgelöst (sie wird zu Konsonanz)
II-IV	die unreine Quinte der II. Stufe wird nicht aufgelöst (sie wird zu Konsonanz)
III-VII	die verminderte Quinte der VII. Stufe wird nicht vorbereitet
V-II	die unreine Quinte der II. Stufe wird nicht vorbereitet

Deshalb bleiben nur folgende Fortschreitungen übrig:

– in Dur:

Fortschreitung Quint-abwärts: I-V, IV-I, VI-III;

Fortschreitung Terz-aufwärts: I-III, IV-VI, III-V, VI-I;

– in Moll:

Fortschreitung Quint-aufwärts: I-V (Dur oder Moll), IV-I, natürliche VI-III (Dur);

Fortschreitung Terz-aufwärts: I-III (Dur), IV- natürliche VI, natürliche VI-I, III (Dur)-V Moll.

Um diese drastischen Verbote flexibel zu handhaben, sieht Sechter zwei Erweiterungen seines Systems vor: das Spiel mit fiktiven Harmonien und die Einfügung eines Grundbasses. Dies wurde in der Literatur zur Musiktheorie ausführlich kommentiert, da beide Elemente nicht nur die wesentlichen Charakteristika, sondern auch die Gründe für die Kritik an der Theorie Sechters sind. Das erste Verfahren besteht darin, aus einem Akkord einfach eine Erweiterung des vorausgehenden zu machen, indem er die Gestalt eines Durchgangsakkords annimmt: auf diese Weise bleibt sein Grundbass unberücksichtigt.²⁴ Dadurch sind aufwärts steigende Quint- und Terzfortschreitungen gerechtfertigt, die von den Ausgangsregeln ausgeschlossen waren.

Mit Hilfe von eingefügten Grundbässen gelingt es Sechter, Sekundfortschreitungen zu rechtfertigen. Eine verbotene Fortschreitung wird durch zwei erlaubte Fortschreitungen ersetzt, wobei die zweite eine Quint abwärts (oder eine Quart aufwärts) geht.

„Dem Schlussfall müssen auch die Schritte nachgebildet werden, die mit dem Fundamente eine Stufe zu steigen scheinen. Um zum Beispiel den Schritt vom Dreiklang der 1ten zu jenem der 2ten Stufe naturgemäss zu machen, muss dazwischen der Septaccord der 6ten Stufe entweder wirklich gemacht oder hinein gedacht werden.“²⁵

Allgemein ausgedrückt impliziert die Regel von der Einfügung, dass die aufsteigende Sekund durch eine absteigende Terz und eine absteigende Quint, die absteigende Sekund durch zwei absteigende Quinten ersetzt wird (oder jede Kombination mit den entsprechenden Akkordumkehrungen). Der eingefügte Grundbass kann rein fiktiv oder realiter sein. In beiden Fällen wird der Ausgangsakkord durch

²⁴ Zu einem charakteristischen Beispiel für dieses Verfahren siehe *Die Grundsätze* I, S. 21.

²⁵ *Die Grundsätze* I, S. 18.

den eingefügten Grundbass transformiert: er wird zum Septakkord (im ersten Fall) oder zum Nonenakkord (im zweiten Fall).

Der Quintenzirkel

Da die Quintfortschreitung die optimale im System Sechters ist, kommt sie auch bei den Beispielen am häufigsten vor. Sowohl bei den diatonischen als auch bei den chromatischen Beispielen beruhen viele Beispiele auf dem absteigenden Quintenzirkel und beziehen alle Stufen der Harmonie mit ein. Diesen Zyklus bezeichnen die Theoretiker als Sechtersche Kette.

Die metrische Theorie

Obwohl Sechters metrische Theorie von den Kommentatoren weniger als das übrige theoretische Konzept erörtert wurde, wurde sie dennoch klar dargestellt.²⁶ Sechter widmete ihr eine der drei Abhandlungen von Band II der *Grundsätze* („Von den Gesetzen des Taktes“). Der wichtigste Gesichtspunkt besteht darin, dass die Metrik nicht als isoliertes Phänomen, sondern in Verbindung mit der Harmonik behandelt wird. Sechters Konzept besteht darin, die beiden hierarchischen Systeme aufeinander abzustimmen. Einerseits besteht die Hierarchie der Metrik auf dem relativen Gewicht der verschiedenen Zeiten des Takts und manifestiert sich durch mehr oder weniger starke Akzentuierungen. Andererseits haben die Stufen der Harmonik selbst mehr oder weniger Gewicht, aber die harmonischen Fortschreitungen am Ende sind die „entscheidenden“. Deshalb muss man lernen, die Stufen der Harmonik in dem ihnen gebührenden metrischen Kontext richtig zu verteilen. Die Anzahl

²⁶ Vgl. Caplin, „Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter“, und Wolfgang Grandjean, „Harmonik und Metrik: Simon Sechters Gesetze des Taktes“, in: *Musiktheorie*, 13/2 (1998), S. 157-177.

der zu berücksichtigenden Fälle ist sehr groß, weil Sechter mit einer bedeutenden Variablen agiert: dem harmonischen Rhythmus. Dabei führt er nach und nach einige Grundregeln ein. So muss etwa jeder Taktbeginn durch einen neuen Akkord markiert sein; oder die Quint- oder Quartfortschreitung muss gewichtiger als eine Terzfortschreitung sein. Wenn man z. B. eine Quint- und eine Terzfortschreitung im Rahmen eines A-Takts mit zwei Akkorden pro Takt vollziehen will, ist es besser zuerst die Terz-, dann die Quintfortschreitung zu vollziehen, damit sie zur ersten Zeit des nachfolgenden Takts führt: I-VI | II ist gut, während I-IV | II als zu wenig zielstrebig erscheint.

Verwandtschaft

Das Problem der Verwandtschaft behandelt Sechter in § 5-8 des dritten Teils im ersten Band (S. 107-115). Er definiert den „Kreis der verwandten Tonleitern“, der die Tonalitäten folgender Stufen umfasst: V und IV; vi, iii und ii; i, iv und v. Um außerhalb dieser Stufen zu modulieren, benötigt man „Vermittelungen“, aber der Modulationsweg kann in bestimmten Fällen auch verkürzt werden. Eine Möglichkeit für die *Abkürzung* besteht darin, den Weg über die gleichnamige Molltonart der Zieltonart zu beschreiten: Um z. B. von C-Dur nach A-Dur zu modulieren, geht man den Weg über a-Moll, das zum Kreis der benachbarten Tonalitäten der Ausgangstonart gehört.

Im Fall der Aneinanderreihung verschiedener Toniken müssen nach Sechter die üblichen Regeln der harmonischen Fortschreitungen beachtet werden. Ausgehend von einer Durtonika kann man zu den Stufen IV, V, iii, vi oder iv gehen, im Fall der Molltonika zu iv, v, VI, III oder V. Diese Regeln schließen den direkten Weg zu den chromatischen Medianten aus (zum Beispiel zur erniedrigten VI., der erniedrigten III., der III. und VI. Stufe bei der Ausgangstonika in Dur), obwohl dies in der Praxis von Sechters Epoche gebräuchlich war.

Chromatische Fortschreitungen

S. Bagge zufolge handelt es sich um den persönlichsten und innovativsten Aspekt der Theorie Sechters.²⁷ Am wichtigsten bei den Überlegungen Sechters zur Chromatik ist das Verbot, die Grundtöne der Akkorde zu alterieren,²⁸ d. h. nur die Terz und die Quint dürfen alteriert werden. Am auffallendsten ist dabei, dass Sechter chromatische Fortschreitungen stets als Umwandlung eines diatonischen Modells begreift: „Jedem chromatischen Satze muss ein diatonischer zum Grunde liegen, darum wird in den folgenden Beispielen jederzeit der diatonische Satz vorausgehen, aus welchem der darauf folgende chromatische entsprungen ist.“²⁹ Daraus ergibt sich eine ornamentale Chromatik, die fast ausschließlich aus chromatischen Durchgangsnoten besteht.

Was so einfach darzustellen wäre, wird sehr kompliziert, weil Sechter sich verpflichtet fühlt, die chromatischen Alterationen durch Entlehnungen aus den Nachbaratonalitäten zu rechtfertigen. Außerdem dient der Grundsatz des Zwischenfundaments, der bereits im Bereich der Diatonik ermöglicht hatte, verbotene Fortschreitungen zu rechtfertigen, auf dem Gebiet der Chromatik dazu, die Grundtöne zu alterieren.³⁰ So betrachtet Sechter den alterierten Akkord der Subdominante, der zwischen der IV. und V. Stufe eingeschoben wird, nicht als Akkord, der auf der erhöhten IV. Stufe beruht, sondern auf der II. Stufe, und damit ist nicht der Grundton, sondern die Terz alteriert. Im Moll verfährt Sechter auf gleiche Weise wie im Dur. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch bei der erhöhten VI. und bei der erhöhten VII. Stufe, die als diatonische Stufen angesehen werden und als Grundtöne behandelt werden können.³¹

²⁷ Selmar Bagge, „Simon Sechter. Nekrolog von S. Bagge“, S. 313.

²⁸ *Die Grundsätze* I, § 4 S. 121.

²⁹ Ebd., § 9 S. 128.

³⁰ Ebd., § 16 S. 143-146.

³¹ Ebd., § 2 S. 120.

Die Sechter-Tradition

Die Theorie Sechters hätte auf Grund ihres ausgeprägt idiomatischen Charakters das Werk eines einzelnen Mannes bleiben können, ein isoliertes Ereignis in der Geschichte der Musiktheorie, aber ihre Tradierung durch die Schüler des berühmten Theoretikers bewahrte sie vor dem Vergessen. Daran ist auch die Aura zu ermessen, die von dem Wiener Professor ausging.

Der berühmteste Vertreter der Lehre Sechters war Anton Bruckner, dessen Unterrichtsinhalte der an der Universität Wien gehaltenen Veranstaltungen uns gut bekannt sind, wenn auch nur indirekt.³² Bruckner behielt alle wesentlichen Elemente der Theorie seines Lehrers unverändert bei.

Die Theorie der II. dissonanten Stufe bewahrte er, aber er scheint dieses Detail der Doktrin Sechters ohne wirkliche Überzeugung vertreten zu haben: „Auf der zweiten Stufe befindet sich ein Dreiklang mit der kleinen Terz d-f und mit der Quint d-a. Die letztere war in der reinen Stimmung um 1/9-Ton zu klein und wird auch im temperierten System manchmal so behandelt, als ob sie nicht rein wäre. Sie ist aber, der jetzigen Stimmung nach, genau so rein wie die Quint c-g.“³³ Die Theorie des eingeschobenen Grundbasses behielt Bruckner ebenso bei wie die Fortschreitung in der Sekunde, „Doppelschritt“ genannt, um anzuzeigen, dass sie aus zwei Quintschritten zusammengesetzt ist.

Karl Mayrberger erhielt die Methode Sechter durch die Vermittlung von Professor Gottfried Preyer, einem Schüler Sechters, und damit aus zweiter Hand. Er übermittelte eine ziemlich getreue, aber auch verständlichere Version.³⁴ Er

³² Anton Bruckner, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hrsg. von Ernst Schwarzara, Wien, Österreichischer Bundesverlag 1950.

³³ Ebd., S. 125.

³⁴ Karl Mayrberger, *Lehrbuch der musikalischen Harmonik in gemeinfasslicher Darstellung (Erster Theil. Die diatonische*

behielt die Regel von der dissonanten II. Stufe nicht bei, wodurch die Fortschreitung von der II. zur V. Stufe bei realen Stufen möglich war.

Johann Evangelist Habert eignete sich die Theorie Sechters durch das Studium der *Grundsätze* an. Überzeugt von der Überlegenheit des strengen Stils nahm er an, er habe auch noch für das Ende des 19. Jahrhunderts seine Gültigkeit. Auch er vereinfachte die Grundsätze Sechters, indem er wie Mayrberger nicht nur den Dreiklang der II. Stufe, sondern auch die Sekundfortschreitung akzeptierte: „Die stufenweisen Fortschreitungen des Fundamentes haben wegen der Zusammenziehung der Harmonien durch das Überspringen eines Fundaments einen starken Ausdruck, und werden angewendet, um einen Satz kräftig zu machen.“³⁵ Diese Formulierung übernahm Arnold Schönberg fast unverändert.³⁶

Schlussfolgerung

Wenn man das Studium der harmonischen Fortschreitungen, die tonalen Beziehungen, die Chromatik oder auch die teilweise Ablehnung der gleichschwebenden Temperatur berücksichtigt, so erweist sich Sechters Theorie im Hinblick auf die Epoche, in der sie formuliert wurde, als rückwärts gewandt. Ihr Autor blieb unerschütterlich in seinem Glauben an die Überlegenheit des strengen Stils, der ihn dazu bewegte, zeitlos gültige Regeln aufzustellen. Trotzdem, oder dank dieses Glaubens gelang es Sechter, als Autorität auf dem Gebiet der Lehre des Tonsatzes hohe Anerkennung

Harmonik in Dur), Pressburg und Leipzig, Gustav Heckenast 1878.

³⁵ Johannes Evangelist Habert, *Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899, S. 89.

³⁶ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal-Edition 1911, S. 136.

zu finden. Diese besondere Stellung stritt ihm niemand ab. Im Gegenteil, sie wurde dadurch verstärkt, dass andere musikalische Autoritäten sie verbürgten. In seiner Besprechung der *Grundsätze* stellte Hanslick Sechter auf folgende Weise vor: „Herr *Sechter*, unter den Wiener Tonkünstlern vorzugsweise als ‚der Meister des reinen Satzes‘, als letzte Instanz in Fragen musikalischer Grammatik und Syntax seit Jahren hochgeachtet und aufgesucht...“ Sechter versorgte die Wiener Musiker seiner Zeit mit einem vertrauens-erweckenden, wohl geordneten Regelwerk. Beim heutigen Leser erzeugt seine Theorie allerdings eher Neugierde, als dass sie zu theoretischen Überlegungen anregt.

Übersetzung aus dem Französischen: Herbert Schneider

Die richtige Folge
der
GRUNDHARMONIEN,
oder
vom Fundamentalbass
und
dessen Umkehrungen und Stellvertretern.

Von

Simon Sechter,

kais. königl. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre
am Conservatorium der Musik in Wien.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1853.

Inhalt.

Einleitung	Seite 4
Erster Theil.	
Diatonisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter	9
Zweiter Theil.	
Diatonisches Fortschreiten in der Moll-Tonleiter	53
Dritter Theil.	
Diatonische Tonwechslung und chromatisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter	99
Vierter Theil.	
Chromatisches Fortschreiten in der Moll-Tonleiter und die enharmonischen Verwechslungen	163

EINLEITUNG.

Diatonisch fortschreiten heisst nur jene Töne gebrauchen, welche in der gewählten Tonleiter enthalten sind, z. B. in der C dur Tonleiter nur die Töne: *C d e f g a h c*. Es ist zuerst nöthig, die verschiedene Folge dieser Töne, ihre Verbindung zu Accorden und deren Folge kennen zu lernen, bevor man sie mit Tönen, die aus andern Tonleitern entlehnt sind, vermischt. Dass man mit der Dur-Tonleiter, als der leichtesten, beginnt, und nach gehöriger Kenntniss derselben erst zur Moll-Tonleiter übergeht, ist billig.

Dass man hernach zur diatonischen Tonwechslung, wodurch ein anderer Ton als der zugehabte zur ersten Stufe werden kann, übergeht, ist nicht minder billig, weil man ja erst wissen muss, was in einer Tonleiter geschehen kann, bevor man zu einer andern gehörig übergehen will.

Das chromatische Fortschreiten in der Dur- und Moll-Tonleiter besteht darin, dass man zu den leitereigenen Tönen auch noch Töne aus verwandten Tonleitern hinzufügt, ohne die gewählte Haupttonleiter wirklich zu verlassen; welches von dem diatonischen Tonwechsel wohl unterschieden werden muss.

Nun erst schliessen sich die enharmonischen Verwechslungen, wodurch ein Ton unter zweierlei Zeichen sich darstellen und darum auf verschiedene Tonleitern sich beziehen lässt, auf vernünftige Weise an; womit sodann die eigentliche Harmonielehre geschlossen wird.

Elementarkennnisse.

Die Clavier- oder Tasten-Instrumente zeigen die Tonverhältnisse sichtbar. Die Untertasten allein enthalten die C dur Tonleiter, deren Verhältniss durch die dazwischen liegenden Obertasten näher bestimmt werden kann.

Zwischen *c* und *d*, *d* und *e*, *f* und *g*, *g* und *a*, *a* und *h* liegt jedesmal eine Obertaste, ihr Abstand wird daher ein ganzer Ton oder eine grosse Secund genannt.

Zwischen *e* und *f* und zwischen *h* und *c* liegt keine Obertaste, ihr Abstand wird daher ein halber Ton oder eine kleine Secund genannt.

Wenn man die C dur Tonleiter bis auf das dritte *c* ausdehnt, so können damit alle ihre wissenswerthen Verhältnisse herausgefunden werden. Hier ist sie:



Ogleich die Töne von der 8^{ten} bis 15^{ten} Stufe eben so wie jene von der 1^{ten} bis 8^{ten} Stufe genannt werden und unter sich das gleiche Verhältniss haben, so dient diese Vermehrung doch dazu, alle Verhältnisse sichtbarer darzustellen.

Der Abstand einer Stufe zur nächsten heisst eine Secunde, wie schon oben gezeigt wurde; wird eine Stufe übersprungen, so giebt es eine Terz; werden zwei Stufen übersprungen, giebt es eine Quart; u. s. w. eine Quint, Sext, Sept, Octav, Non, Dezime, Undez, Duodez, Tredez, Quatuordez, Quintdez.

Der Abstand eines Tones vom andern heisst im Allgemeinen ein Intervall.

Terzen.

Von der 1^{ten} bis 3^{ten} Stufe (bestehend aus zwei grossen Secunden) ist eine grosse Terz.

Von der 2^{ten} bis 4^{ten} Stufe (bestehend aus einer grossen und einer kleinen Secund) ist eine kleine Terz.

Von der 3^{ten} bis 5^{ten} Stufe (bestehend aus einer kleinen und einer grossen Secund) wieder eine kleine Terz.

Von der 4^{ten} bis 6^{ten} Stufe (bestehend aus zwei grossen Secunden) eine grosse Terz.

Von der 5^{ten} bis 7^{ten} Stufe wieder eine grosse Terz.

Von der 6^{ten} bis 8^{ten} Stufe eine kleine Terz.

Von der 7^{ten} bis 9^{ten} Stufe wieder eine kleine Terz.

(Die übrigen sind nur Wiederholungen des Vorigen.)

Quarten.

Von der 1^{ten} bis 4^{ten} Stufe (bestehend aus zwei grossen und einer kleinen Secund) ist eine reine Quart.

Von der 2^{ten} bis 5^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quart.

Von der 3^{ten} bis 6^{ten} Stufe (eben so) wieder eine reine Quart.

Von der 4^{ten} bis 7^{ten} Stufe (bestehend aus drei grossen Secunden) ist eine übermässige Quart.

Von der 5^{ten} bis 8^{ten} Stufe (bestehend aus zwei grossen und einer kleinen Secund) ist eine reine Quart.

Von der 6^{ten} bis 9^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quart, worüber aber in der Folge Bemerkungen.

Von der 7^{ten} bis 10^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quart.

(Die übrigen sind nur Wiederholungen des Vorigen.)

Quinten.

Von der 1^{ten} bis 5^{ten} Stufe (bestehend aus drei grossen und einer kleinen Secund) ist eine reine Quint.

Von der 2^{ten} bis 6^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quint, worüber aber in der Folge Bemerkungen.

Von der 3^{ten} bis 7^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quint.

Von der 4^{ten} bis 8^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quint.

Von der 5^{ten} bis 9^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quint.

Von der 6^{ten} bis 10^{ten} Stufe (eben so) eine reine Quint.

Von der 7^{ten} bis 11^{ten} Stufe (bestehend aus zwei grossen und zwei kleinen Secunden) ist eine falsche oder verminderte Quint.

(Die übrigen sind nur Wiederholungen des Vorigen.)

Sexten.

Von der 1^{ten} bis 6^{ten} Stufe (bestehend aus vier grossen und einer kleinen Secund) ist eine grosse Sext.

Von der 2^{ten} bis 7^{ten} Stufe (eben so) eine grosse Sext.

Von der 3^{ten} bis 8^{ten} Stufe (bestehend aus drei grossen und zwei kleinen Secunden) eine kleine Sext.

Von der 4^{ten} bis 9^{ten} Stufe (bestehend aus vier grossen und einer kleinen Secund) eine grosse Sext.

Von der 5^{ten} bis 10^{ten} Stufe (eben so) eine grosse Sext.

Von der 6^{ten} bis 11^{ten} Stufe eine kleine Sext.

Von der 7^{ten} bis 12^{ten} Stufe wieder eine kleine Sext.

(Die übrigen sind nur Wiederholungen.)

Septen.

Von der 1^{ten} bis 7^{ten} Stufe (bestehend aus fünf grossen und einer kleinen Secund) ist eine grosse Sept.

Von der 2^{ten} bis 8^{ten} Stufe (bestehend aus vier grossen und zwei kleinen Secunden) eine kleine Sept.

Von der 3^{ten} bis 9^{ten} Stufe (eben so) eine kleine Sept.

Von der 4^{ten} bis 10^{ten} Stufe (bestehend aus fünf grossen und einer kleinen Secund) eine grosse Sept.

Von der 5^{ten} bis 11^{ten}, von der 6^{ten} bis 12^{ten} und von der 7^{ten} bis 13^{ten} Stufe ist überall eine kleine Sept.

(Die übrigen sind nur Wiederholungen.)

Octaven.

Von der 1^{ten} bis 8^{ten}, 2^{ten} bis 9^{ten}, 3^{ten} bis 10^{ten}, 4^{ten} bis 11^{ten}, 5^{ten} bis 12^{ten}, 6^{ten} bis 13^{ten} und 7^{ten} bis 14^{ten} Stufe (jede aus fünf grossen und zwei kleinen Secunden bestehend) sind lauter reine Octaven.

Nonen.

Von der 1^{ten} bis 9^{ten} Stufe ist eine grosse Non.

Von der 2^{ten} bis 10^{ten} Stufe eben so.

Von der 3^{ten} bis 11^{ten} Stufe ist eine kleine Non.

Von der 4^{ten} bis 12^{ten} Stufe eine grosse.

Von der 5^{ten} bis 13^{ten} Stufe eine grosse.

Von der 6^{ten} bis 14^{ten} Stufe eine grosse.

Von der 7^{ten} bis 15^{ten} Stufe eine kleine Non.

Stammaccorde.

Es sind zweierlei Stammaccorde: die Dreiklänge und die Septaccorde, deren jeder umgekehrt werden kann.

I. Dreiklänge.

Grundton, Terz und Quint machen einen Dreiklang.

Ist die 1^{te} Stufe Grundton, so ist die 3^{te} Stufe deren Terz und die 5^{te} Stufe deren Quint. Da die Terz gross und die Quint rein ist, so ist es ein Dur-Dreiklang.

Ist die 2^{te} Stufe Grundton, so ist die 4^{te} Stufe deren Terz und die 6^{te} Stufe deren Quint. Da die Terz klein und die Quint rein ist (worüber später Bemerkungen), so ist es ein Moll-Dreiklang.

Ist die 3^{te} Stufe Grundton, so ist die 5^{te} Stufe deren Terz und die 7^{te} deren Quint; ein Moll-Dreiklang.

Ist die 4^{te} Stufe Grundton, so ist die 6^{te} Stufe deren Terz und die 8^{te} deren Quint; ein Dur-Dreiklang.

Ist die 5^{te} Stufe Grundton, so ist die 7^{te} Stufe deren Terz und die 9^{te} deren Quint; ein Dur-Dreiklang.

Ist die 6^{te} Stufe Grundton, so ist die 8^{te} Stufe deren Terz und die 10^{te} deren Quint; ein Moll-Dreiklang.

Ist die 7^{te} Stufe Grundton, so ist die 9^{te} Stufe deren Terz und die 11^{te} deren Quint. Da die Terz klein und die Quint falsch ist, so ist es ein falscher Dreiklang.

(Das Uebrige ist nur Wiederholung.)